

EL COLEGIO DE MÉXICO  
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

MACEDONIO FERNÁNDEZ Y SU DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN  
(EN *ADRIANA BUENOS AIRES* Y *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*)

T E S I S  
que para obtener el grado de  
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA  
presenta

Cecilia Salmerón Tellechea

Asesor: Dr. Rafael Olea Franco

Para Santiago J. Gallo Pérez

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis existe gracias a las becas y apoyos que me otorgaron tanto CONACYT como El Colegio de México. Además de a estas instituciones, es preciso agradecer especialmente la colaboración de las siguientes personas:

En El Colegio de México:

No sólo este trabajo, sino todo mi proceso de formación y buena parte de mis experiencias en el mundo de la literatura deben un agradecimiento al Dr. Rafael Olea Franco, quien ha sido mi maestro en todos los sentidos de esta palabra. Desde mi primer semestre en la UNAM, pasando por mis experiencias en la Universidad Iberoamericana (como estudiante y después como profesora), durante los períodos en los que fui becaria de investigación, estudiante de doctorado y tesista en el Colegio de México y, sobre todo, en la vida, me ha ofrecido – siempre con generosidad– su conocimiento, orientación, ejemplo y apoyo.

Por su tiempo y atenta lectura, agradezco a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, a la Dra. Gloria Prado Garduño y al Dr. Sergio Ugalde Quintana, quienes integraron la Comisión Lectora de esta tesis.

Me siento también en deuda con todos los profesores del CELL, en cuyos cursos se fue gestando paulatinamente este proyecto. Los tres años que compartí con ellos en el Colegio me han marcado para siempre. Particularmente, agradezco a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, por haber guiado mi curiosidad teórica y por haber sido artífice del viaje a Buenos Aires que tanto contribuyó al desarrollo de esta tesis. Y a mis compañeros de generación, especialmente a mis amigos Jorge Téllez, Sergio Aguillón, Michel Torres, Emilio Sánchez y Penélope Cartelet – interlocutores alegres y perspicaces y grandes lectores de Macedonio.

En Buenos Aires:

A la Fundación San Telmo, que generosamente me abrió las puertas del Archivo de Macedonio, especialmente a Maximiliano Maito –mi Virgilio en ese viaje. A Noé Jitrik, quien me recibió en su casa para regalarme una sugerente conversación macedoniana. A Federico Gorri, en Ediciones Corregidor. Y a María Kodama, quien me recibió en la Fundación Internacional Jorge Luis Borges y me mostró la fascinante biblioteca de Borges, así como la nueva hemeroteca en dicha institución.

En mi familia:

“Cuánto me debía el destino, que con ustedes me pagó...”: sólo eso puedo decir a Santiago Gallo Pérez, Enrique Salmerón y María Teresa Tellechea. Desde sus papeles de esposo, padre y madre, respectivamente, y desde el de amigos, en los tres casos, me han apoyado en todos sentidos y me han permitido dedicarme con libertad a mis intereses –tanto literarios como de otra índole. Gracias a su entusiasmo colaborador, hemos compartido aventuras inolvidables en torno a estos intereses.

Cecilia Salmerón Tellechea

*En el trastorno de acomodar el nuevo cuartel se me han escondido o amotinado Quevedo, Mark Twain y demás colaboradores de mis colaboraciones a la Revista Oral; no encuentro ninguno de los libros y autores que yo más escribo, y hasta que no ordene toda la biblioteca no recobraré mi inventiva.*

Macedonio Fernández

## ÍNDICE

I. Macedonio y su conversación con los difuntos .....	7
El cuento de nunca empezar... ..	7
La ambidextría de Macedonio .....	9
Macedonio como lector .....	13
Trabajo tras bambalinas: del catálogo exhaustivo a la muestra significativa .....	14
Peligros y auto-advertencias .....	17
Laguna en la avalancha: estado de la cuestión .....	18
Presencia y transformación de un texto en otro: plataforma teórica .....	37
II. Papeles proteicos .....	57
El archivo de Macedonio y el estado textual de su obra .....	59
La casi-no existente biblioteca .....	86
III. La doble y única novela .....	113
Las gemelas frente a frente .....	125
Aspecto biográfico .....	125
Soporte intertextual .....	135
Implicaciones metatextuales .....	148
La dilogía se vuelve tríptico .....	166
Breve reflexión pictórico-literaria .....	170
IV. El imaginador de la no-muerte y su diálogo con fuentes filosóficas .....	175
El libro que convirtió a Macedonio en Recienvenido al mundo literario .....	176
La metafísica según Macedonio .....	178
Marco idealista .....	182
Metafísica, teoría de la salud y eudemonología .....	186
Fusión con estética .....	192

<i>No toda es vigilia...: Metafísica en ficción y prólogo de prólogos</i> .....	198
A la vera de “claras” conversaciones con Hobbes y Schopenhauer .....	214
“El ajedrecista de la negatividad” .....	219
La Siesta epifánica .....	230
Macedonio y los <i>Sueños de un visionario</i> .....	237
¿Codear fuera a Macedonio es lo primero en metafísica? .....	246
V. El fundador de la Belarte y su diálogo con fuentes literarias .....	249
La poética barroca de Macedonio .....	249
El Quevedo criollo y sus fuentes áureas .....	265
La Bellamuerta: sonrisa postrera y polvo enamorado .....	266
Cervantes y la “novela de leyentes” .....	273
La salida del Quijote a Buenos Aires o los caballeros andantes en las novelas gemelas .....	283
VI. Coda: Leo, luego escribo .....	289
Apéndice .....	293
Bibliografía .....	295

#### ABREVIATURAS

##### TÍTULOS:

*AB* : *Adriana Buenos Aires*  
*CN*: *Continuación de la Nada*  
*M* : *Museo de la Novela de la Eterna*  
*NTV* : *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*  
*PR*: *Papeles de Recienvenido*  
*UNC* : *Una novela que comienza*

##### AUTORES:

*AC* : Ana Camblong  
*AO* : Adolfo de Obieta  
*MF* : Macedonio Fernández

## I. MACEDONIO Y SU CONVERSACIÓN CON LOS DIFUNTOS

Retirado en la paz de las habitaciones que ocupó en pensiones porteñas y en fincas del campo argentino, “con pocos, pero doctos libros juntos”, Macedonio Fernández vivió “en conversación con los difuntos” y escuchó con sus ojos a los muertos...

Pero, ¿con qué “difuntos” se encontró en los laberintos de la lectura?, ¿qué ecos de esa conversación resuenan en su escritura? La presente tesis es un viaje tras las huellas de lo que Macedonio leyó y del modo como lo hizo, una inmersión en el universo intertextual de su obra, un recuento del diálogo fructífero que entabló con la tradición literaria y filosófica, una radiografía de Macedonio como lector.

EL CUENTO DE NUNCA EMPEZAR...

*... mi novela que prometió contarlo todo, aun lo no sabido, haciéndolo a veces en ella, a veces afuera de ella, a cuyo efecto le he arreglado estas afueras amplias de mis prólogos.*

MF, *Museo...*

Por su poética de lo inconcluso, podemos pensar en la obra de Macedonio Fernández – especialmente en *Museo de la Novela de la Eterna*– como “el cuento de nunca acabar”; por su estética de la interrupción, la postergación y la promesa (que se asoma en la proliferación de paratextos, en las constantes y extensas digresiones y en su uso peculiar de paréntesis y notas), es también el “cuento de nunca empezar”. Sin embargo, la cadena inmensa de prólogos en *Museo...* no cumple sólo una función liminar. Tal como el autor explica en el epígrafe que abre este

capítulo, la novela va tomando forma en sus paratextos, que funden así los espacios del umbral y del centro.<sup>1</sup>

Algo similar intenta este primer capítulo, formado por “seis prólogos ineludibles en una tesis macedoniana”. El lector encontrará en ellos los requisitos metodológicos propios de la introducción a una tesis: establecimiento de objetivo, hipótesis, corpus, marco teórico; revisión del estado de la cuestión, etc. Pero notará que también adelantan partes del análisis, extraen ejemplos de los textos macedonianos de nuestro corpus y comienzan así a tratar los temas principales de esta investigación: la relación entre las novelas gemelas y el diálogo con la tradición que Macedonio entabla en ellas.

Así como en *M* la propia novela, aparentemente postergada, existe en la textualidad de sus prólogos, en la presente tesis el desarrollo del análisis, la investigación y la interpretación se ofrece desde este primer capítulo, en apariencia introductorio. Recíbalos el lector como un conjunto de prólogos que entran en materia; como otro cuento de nunca empezar... pero empezando.

---

<sup>1</sup> Si los prólogos, presentaciones, liminares, posprólogos y antetextos, epílogos, etc., al desarrollar aspectos centrales en las obras de Macedonio, niegan su estatuto marginal y se constituyen en mucho más que una puerta de entrada a lo que tradicionalmente llamamos “cuerpo del texto”, la utilización de la categoría genettiana de paratextos para referirse a ellos podría ser cuestionable. La recuperamos con fines prácticos, sólo para una descripción general, sin eludir su carácter paradójico y tomando en cuenta lo siguiente: el propio escritor, tan dado a la creación de neologismos y consciente de la naturaleza atípica de sus prólogos, pudo haber inventado para ellos un término nuevo. Sin embargo, usó el nombre tradicional de “prólogos”, pues parte de su efecto consiste en el contraste entre lo que el lector espera de ellos, al recibirlos como tales, y el modo en que después descubre que funcionan. Es decir, Macedonio establece con esto el contrato de lectura para atraer a sus lectores, pero de inmediato lo rompe. Paralelamente, en el ámbito de la crítica, hemos decidido no acuñar una nueva categoría sino aprovechar la de “paratexto”, aunque haciendo las aclaraciones pertinentes, como se verá más adelante.



## LA AMBIDEXTRÍA DE MACEDONIO

*El mismo día muestro el pleno de mis capacidades, una ambidextría. Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para Adriana Buenos Aires con lo bueno que no acababa de ocurrírseme para la Novela de la Eterna y Dulce-Persona; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda...*

MF, *Museo...*

Hogar de la Inexistencia, mar de estupideces filosofantes, novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe –y quizá también de quien la lee–, payada filosófica, guisado de muy difícil masticación, novela de leyentes, legado de un escritor semi-genial frustrado, versión macroscópica de “El Aleph”, obra que hará célebre al lector que la entienda, herencia de un cometa desorbitado, texto cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, ilegible digresión, abridora de posibles... Así se han referido a *M* ya el propio Macedonio, ya sus detractores, ya sus admiradores más entusiastas. Si en algo coinciden éstas y otras opiniones tan dispares, es en ver *M* como ejemplo de lo arriesgado, excéntrico, transgresor, difícil, hermético, esotérico y –sobre todo– como fenómeno innovador en la literatura hispanoamericana.

Como sucede con dos grandes clásicos, el *Quijote* y el *Ulysses*, muchos de quienes citan o “usan” este texto no lo han leído o no lo han hecho a cabalidad; menos aún lo han analizado. Esta práctica no debe considerarse necesariamente una “falta” del lector; la naturaleza de estos textos permite e incluso invita a lecturas fragmentarias. No obstante, los pocos que han emprendido esta tarea han dejado de ser tan pocos. Tomando prestada una frase muy macedoniana de Carlos García, se puede decir que *M* es el libro menos no-estudiado de Fernández.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En el texto de García, la frase “el menos no-leído de los libros de Macedonio” se refiere a *Papeles de Recienvenido* (“Arqueología de *Papeles de Recienvenido* [Macedonio entre Borges,

El caso de *Adriana Buenos Aires* es distinto; los trabajos dedicados a su análisis son escasos. Y si bien en algunos estudios sobre *M* aparecen menciones marginales a la que fue para su autor “la última novela mala”, los investigadores suelen olvidar que ambas novelas forman una mancuerna indisoluble y que sus relaciones son fundamentales para comprender el proyecto estético de Macedonio. Aunque Fernández proyectó la publicación de sus novelas como dilogía, la tendencia ha sido la de estudiar *M* en forma aislada. Cabe aclarar que esto no se ha debido siempre al descuido de la crítica; hay razones en la historia textual, editorial y de la recepción de la obra macedoniana que explican el fenómeno: *M* nació “desmellizada”.<sup>3</sup> Los lectores que la recibieron en 1967<sup>4</sup> y que comenzaron a estudiarla en los años siguientes no pudieron conocer *AB* sino hasta 1974<sup>5</sup>. Además, la complejidad de la “primera novela buena” exigió la profundización de la crítica, cuyo asombro tuvo por mucho tiempo más que suficiente con digerir “puertas adentro” esa propuesta sacudidora. Aun hoy en día un solo aspecto de *M* puede generar vastos estudios.

Sin embargo, actualmente el panorama editorial y crítico de la obra de Macedonio exige ya la consideración de las relaciones entre sus textos, sobre todo entre aquellos que –como las

---

Méndez y Reyes]”, <http://www.macedonio.net/critical/recienarque.htm> consultado: 14 septiembre 2007; sitio electrónico actualmente inaccesible).

<sup>3</sup> Los términos de “mellizas” y “gemelas” para referirse a *AB* y *M* no son osadía de la crítica. El propio Macedonio los usó en varios sitios. Además, aparecen frecuentemente en la prosa narrativa de vanguardia, con distintos propósitos y efectos, para trabajar desdoblamiento de entidades femeninas. El término “desmellizada” para describir el incumplimiento de la voluntad macedoniana por parte de los editores fue empleado por Adolfo de Obieta en su advertencia a la aparición de *AB*: “Publicada sola en 1967 la *Novela de la Eterna*, quedó ‘desmellizada’ *Adriana Buenos Aires*, disminución que ahora llega el tiempo de salvar” (*OC V*, p. 7). En la Bibliografía final aparecen los datos de las *Obras completas* en editorial Corregidor con las abreviaturas correspondientes que se emplean en esta tesis.

<sup>4</sup> *Museo de la novela de la Eterna*, advertencia de AO, Centro Editor de América Latina (*Libros de Mar a Mar*, 7), Buenos Aires, 1967.

<sup>5</sup> Algunos fragmentos de la última novela mala vieron la luz por primera vez en la revista *Crisis*, en julio de 1974 (núm. 15, pp. 22-25). La primera edición de esta obra apareció meses después: *OC V*, 1974. El hecho de haber nacido primero fragmentada y en una publicación periódica constituye una feliz coincidencia con su estatuto paródico respecto de la novela de folletín. Agradezco a Rose Corral la información sobre esa primera circulación de *AB* en *Crisis*.

novelas gemelas– se proyectaron y compusieron sobre el eje de sus relaciones. Una lectura atenta de *AB* y *M*, así como de las reflexiones macedonianas en torno a la importancia de “sus contaminaciones”, reclama el análisis conjunto sin siquiera tener que recurrir a la noción de intratextos, puesto que revela su pertenencia a una sola textualidad. Prueba de ello es lo que, muy tempranamente, escribió Noé Jitrik en “La novela futura de Macedonio Fernández”:

¿En qué consiste, pues, la estética de Macedonio? Creo que lo primero que puede considerarse es su propósito (Primer Prólogo: “Lo que nace y lo que muere”) de hacer simultáneamente la “última novela mala –*Adriana Buenos Aires*– y la primera novela buena –*Novela de la Eterna*– [...]. Algo parece evidente: se trata, más que de dos novelas yuxtapuestas, de una sola en el interior de la cual hay un equilibrio inestable ya que, aunque existe la idea de dos “géneros”, nada los diferencia. Nada los diferencia convencionalmente pero los límites de cada cual pueden aparecer luego de una lectura (“pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda”) o, mejor dicho, de dos lecturas que responden, por consecuencia, a dos líneas semánticas [...].<sup>6</sup>

En noviembre de 2009 tuve la oportunidad de entrevistar a Noé Jitrik en su departamento de Buenos Aires y le pregunté cómo tuvo contacto con *AB* pues sus afirmaciones, recién citadas, fueron hechas antes de la publicación de la novela. Yo pensaba que quizá él había podido leer alguno de los dos manuscritos de esta obra que se conservan en el archivo de Macedonio. Sin embargo, respondió que, cuando escribió “La novela futura...”, de Macedonio conocía sólo *Papeles de Recienvenido* y *M* –únicos textos que tenía a mano, pues vivía fuera de Argentina. Esto coincide con declaraciones hechas en su ensayo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “La novela futura de Macedonio Fernández”, en *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976). Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*, sel. y pról. Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada, Biblos, Buenos Aires, 1997, p. 101. [Este ensayo apareció primero en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971. Después fue reproducido y ampliado con un “Retrato discontinuo de Macedonio Fernández (por orden alfabético)”, un “Apéndice: Los ‘elementos’ de la novela”, una breve antología de textos de MF y una “Contribución a la bibliografía de MF” (ésta por Horacio Jorge Becco), en *La novela futura de Macedonio Fernández*, Universidad Central de Venezuela (*Nuevos Planteamientos*, 11), Caracas, 1973, pp. 39-93; y fue incluido también, junto con el Apéndice “Los ‘elementos’ de la novela” en el Dossier de MF, en *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica, coords. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX (*Archivos*, 25), Madrid, 1993, pp. 480-500, en adelante identificada como MF, *M*, ed. crítica.]

<sup>7</sup> “Y bien, a partir de una primera lectura de este libro [*M*], conociendo también sus *Papeles de Recienvenido*, yo creo que [...]” (*ibid.*, p. 98). “[...] un acercamiento al *Museo de la*

Me permití esta digresión anecdótica para resaltar lo siguiente: la relación íntima entre las novelas gemelas y la presencia contundente de *AB* en *M* permitieron a Jitrik señalar la necesaria consideración de la última novela mala (y de la línea semántica que condensa en la estética macedoniana) aun sin conocerla. En otras palabras, *M* debe estudiarse como la síntesis de *AB*, *Novela de la Eterna* y quizá también otros textos –como *Una novela que comienza*–, según se verá más adelante.

Como excepciones a la tendencia dominante de aislar *M* para su estudio, hay que destacar el ensayo de Ana Camblong<sup>8</sup> (pionera también en este aspecto): “Macedonio Fernández: relaciones textuales más-hedónicas” (1983a) –fuente importante en nuestra bibliografía crítica–, así como “El aprendizaje de la lectura” de Alicia Borinsky<sup>9</sup>. Sin embargo, por razones distintas a las de Jitrik, AC también reduce su corpus al texto de *M*.<sup>10</sup>

Por lo tanto, con la incorporación de *AB* y *M* en su corpus de análisis, la presente tesis quiere contribuir a saldar esa deuda que la crítica tiene con el proyecto macedoniano de concebir las novelas gemelas como dilogía (proyecto que no se limita a su voluntad de publicarlas juntas, sino que atañe a la gestación, la estructura y el sentido de las mismas).

---

*Novela de la Eterna* y a *Papeles de Recienvenido* es una experiencia que indica por lo menos tres cosas [...]” (*ibid.*, p. 99).

<sup>8</sup> Por ser su producción amplia y frecuentemente citada en esta tesis, para aligerar el aparato crítico referimos los trabajos de Ana Camblong (en adelante AC) mediante un modelo parentético que los identifica por año. Véase la Bibliografía final para sus datos completos.

<sup>9</sup> En el Dossier de MF, *M*, ed. crítica, pp. 431-442.

<sup>10</sup> Tras justificar por qué las novelas gemelas deben estudiarse como “dos en una”, AC procede a analizarlas basándose sólo en citas extraídas de *M*, para lo cual da estas razones: “Circunscribir el corpus a la novela *Museo de la novela de la Eterna* porque: a) reúne las condiciones fundamentales del discurso macedoniano; b) su riqueza permite establecer relaciones múltiples con el resto de la producción; y c) la economía de este trabajo exigió una restricción considerable del objeto de estudio” (1983a, p.160.). El conocimiento que esta investigadora tiene de la obra publicada y del archivo de Macedonio salvan esta aparente paradoja y hacen de su ensayo un faro muy importante en cuanto a la relación entre las novelas gemelas.

## MACEDONIO COMO LECTOR

*Del que puede servirse el lector como prólogo si para su gusto falta uno entre los que hay. Y a mí me sirve para demostrar por escrito que soy lector.*

MF, “Parte completo y masculino...”

En los últimos años, los siguientes elementos han catalizado la atención crítica en la obra de Macedonio: a) las coincidencias entre los planteamientos de su poética y los que la teoría literaria ha desarrollado en décadas posteriores a su muerte; b) el hecho de que la metaficción, que fue un aspecto sumamente explotado en la narrativa del siglo XX y que mantiene un lugar privilegiado en la contemporánea, haya sido hegemónica en su obra; c) la huella que Macedonio dejó en escritores tan influyentes como Borges; d) la relectura y los usos literarios que autores contemporáneos han hecho de su figura y obra. Ricardo Piglia, por ejemplo, ha contribuido con ello a modificar el canon de la literatura argentina y ha convertido el diálogo con Macedonio en una especie de “obligación” en el proceso de constituir su propia imagen como escritor.

Lo anterior ha impuesto la necesidad de estudiar la obra de Macedonio en su carácter de precursora. En consecuencia, la mayor parte de la crítica la ha trabajado en relación con la teoría y a la literatura que, respecto de ella, resultan “futuras”.<sup>11</sup> La tesis que propongo se basa en el procedimiento inverso: analizarla en relación con obras, corrientes y discursos teóricos que la precedieron, y con los cuales los textos de *AB* y *M* exponen un diálogo tanto explícito como implícito. Mi objetivo es estudiar las huellas del diálogo macedoniano con la tradición literaria y filosófica y, sobre todo, las funciones que éstas adquieren en sus novelas llamadas gemelas. En otras palabras, me interesa el modo en que Macedonio plasma sus lecturas en los intertextos de estas obras, y qué función tienen éstos en relación con su teoría de la novela, expuesta

---

<sup>11</sup> Esta tendencia se aprecia desde los títulos de varios trabajos ya clásicos: Noé Jitrik, “La novela futura de Macedonio Fernández”, ya citado; Jo Anne Engelbert, *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, New York University Press, 1978; Nélica Salvador, *Macedonio Fernández. Precursor de la antinovela*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.

metaliterariamente en ellas. En otras palabras: ¿cómo trabajó la intertextualidad un autor cuya poética se basa en una concepción intertextual de la literatura, y cuya obra ha sido tantas veces identificada como intertexto de otras?

La propuesta de toda tesis deriva de una serie de preguntas planteadas tanto al texto a estudiar como a la crítica precedente. He aquí algunas que han guiado esta investigación: ¿Qué leyó y cómo leyó el autor de una poética que privilegia precisamente la figura del lector? ¿Qué tipo de crítica literaria ejerce Macedonio en las novelas gemelas? ¿Cómo explicar su juicio literario, que parece constantemente contradecir su propia jerarquía de valores estéticos? ¿Cuáles son los autores que más influyeron en el desarrollo de la poética macedoniana? ¿Qué entiende este escritor por realismo? ¿En qué obras piensa cuando arremete contra esta corriente? ¿Cuál es la categoría teórica más adecuada para describir las huellas de las lecturas macedonianas? ¿En qué medida la intertextualidad puede considerarse un tema metaliterariamente tratado en *AB* y *M*? ¿En qué sentido puede decirse que la poética del argentino está basada en una noción intertextual de la literatura? ¿Qué tan importantes son los intertextos respecto del (los) sentido(s) global(es) de las novelas gemelas? ¿Cuál es la genealogía de autores de la que Macedonio se presenta como descendiente y por qué? ¿Cuál es la genealogía de la cual se preocupa tanto por distanciarse, y por qué?

#### TRABAJO TRAS BAMBALINAS: DEL CATÁLOGO EXHAUSTIVO A LA MUESTRA SIGNIFICATIVA

Es muy importante aclarar que esta tesis no pretende constituir un catálogo de nombres y obras citados en las novelas gemelas. Además de que esta labor ya ha sido emprendida<sup>12</sup>, no la

---

<sup>12</sup> En la ed. crítica de *M*, las notas explicativas, a cargo de AC, se presentan divididas en dos rubros: a pie de página se consignan comentarios relativos al análisis e interpretación del texto; al final de la novela se incluye un listado de autores aludidos –sólo aquellos cuyos nombres aparecen explícitamente citados en la novela (pp. 255-264). Entre el material relativo a *AB* que pude consultar en el archivo de Macedonio, encontré un folio mecanografiado tamaño oficio con un “Índice de nombres” elaborado por AO. Contiene una lista de autores (Cervantes,

considero pertinente por varias razones: a) Aunque ardua, es una tarea que no necesariamente incluye una perspectiva de análisis –justo lo que aquí se busca. b) En la elaboración de ese tipo de catálogos, a modo de diccionarios, se colocan en un mismo nivel las meras alusiones y los intertextos importantes. A mí, en cambio, me importa distinguirlos y dar prioridad a las implicaciones de los segundos. Esto es, me interesa el estudio de los autores, obras, géneros, corrientes o discursos que están tematizados o problematizados en el entramado de las novelas; y, sobre todo, que se relacionan con la veta teórica integrada en ellas; mi objetivo es analizar la función que estas fuentes adquieren en la literatura de Macedonio. c) Muchos de los intertextos más importantes en el corpus aparecen velados. Es decir, Macedonio se refiere a ciertas obras de manera indirecta, sin nombrar ni su autor, ni su título, ni sus personajes. Muy poco serviría, para su estudio, un índice onomástico. d) Intentar un compendio con pretensión de exhaustividad sería prácticamente un acto suicida. La complejidad y la polisemia de las novelas permiten descubrir nuevos intertextos en cada lectura y esto auguraría a mi trabajo un rotundo fracaso. De modo que, más que la identificación exhaustiva de referencias, lo que interesa es elegir y analizar una muestra representativa y significativa, la cual permita describir el *modus operandi* del trabajo intertextual macedoniano.

Puede decirse, entonces, que esta tesis exigió una doble delimitación de corpus: respecto de los textos de Macedonio, la focalización en las novelas gemelas; respecto de las fuentes o intertextos, la selección en la que se centra el análisis. Para esta segunda delimitación, fue necesario elaborar una lista previa de referencias, lo más abarcadora posible; sin embargo, esta tarea fue trabajo tras bambalinas que no quedó a la vista del lector.

Ahora bien, ¿cuál fue el criterio que nos permitió seleccionar, de dicho catálogo, la muestra de fuentes e intertextos sobre la que versa este trabajo? El desarrollo de la investigación nos fue aclarando que los autores, obras, géneros, corrientes y discursos en los que Macedonio

---

Chaplin, Dante, Emerson, Goethe, Milton, Scott, Schopenhauer, Shakespeare y Tasso) y las páginas de la primera edición de la novela, preparada por él, en las que se los menciona.

pone énfasis, al dialogar con la tradición, son aquellos que incorpora en sus novelas en relación con los conceptos teóricos que metaliterariamente trabaja en ellas. De este modo, Macedonio teje intertextualidad con metaficción. Es decir, son aquellos que se traen a colación (como ejemplo o contra-ejemplo) para exponer su estética de la novela (descrita mediante conceptos como Belarte, género bueno y malo, lector seguido y salteado, tropezón concienical, novela de leyentes, etc.). La relación con este tipo de conceptos fue el factor que nos permitió elegir la muestra significativa de interlocutores en el diálogo macedoniano con la tradición. Nuestro criterio de selección vincula, además, los dos ejes propositivos del presente trabajo: se privilegian los intertextos que se relacionan con la exposición metatextual de la estética macedoniana, y ésta descansa, sobre todo, en la distinción y relación entre los géneros “malo” y “bueno” –para lo cual la lectura conjunta de las novelas gemelas resulta fundamental.

Cabe aclarar que distinguimos, para efectos de esta tesis, entre “conceptos” y “categorías” del siguiente modo. Usamos “conceptos” para referirnos a las nociones clave en el pensamiento de Macedonio; para describir las acepciones que, dentro de su poética, tienen términos acuñados por él, como Arte culinaria o Alucinatoria, título-texto, Siesta, Pasión, Altruística, etc. Sus definiciones son necesariamente tautológicas y sirven sólo para describir el discurso macedoniano, que es en buena medida autárquico y endogámico (para efectos de sus “exportaciones”, aunque no para sus “importaciones”). Usamos “categorías” para referirnos a nociones acuñadas ya por la filosofía, ya por la teoría literaria, que pueden ser empleadas fuera del sistema macedoniano, ya que existe mayor consenso cultural respecto de sus acepciones. Llamamos categorías, por ejemplo, a los paratextos, intertextos, metafísica, metaficción, etc.

En cuanto a cómo se distribuye el análisis en la estructura de la tesis:

El primer capítulo se ocupa de aspectos introductorios –del establecimiento de objetivo, corpus y marco teórico, así como de revisar el estado de la cuestión– pero partiendo siempre de ejemplos tomados de las novelas gemelas.



El segundo es producto de la investigación que tuve oportunidad de hacer en el archivo de Macedonio, responde a un acercamiento más filológico y menos interpretativo, y cubre dos objetivos: a) describe el estado textual de la obra macedoniana y las exigencias que éste imprime a su estudio, y b) se ocupa de las fuentes literarias y filosóficas rastreables tanto en los manuscritos del escritor como en lo que queda de su biblioteca personal; es decir, recupera las lecturas de Fernández más comprobables desde un punto de vista histórico-biográfico.

El tercer capítulo presenta y describe las novelas gemelas (el proceso de su génesis; su estructura; aspectos biográficos, intertextuales y metatextuales; etc.); se centra en el estudio de sus relaciones y revisa la discusión de Macedonio con la estética decimonónica.

El cuarto se ocupa de manera más detallada de las fuentes filosóficas de Fernández. El trabajo de este escritor con sus intertextos (filosóficos, literarios y de cualquier otra índole), tanto en las novelas gemelas como en el resto de su obra, no se explica sino en el marco de su metafísica. De ahí que este capítulo se detenga en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (supuesto “tratado sobre metafísica”) y en la intratextualidad que este libro despliega con las novelas de nuestro corpus.

Si bien el estudio de las fuentes literarias de Macedonio cruza toda la tesis, el quinto capítulo retoma este tema, poniendo especial atención en sus intertextos barrocos.

#### PELIGROS Y AUTO-ADVERTENCIAS

*No caer en la trampa de la crítica: un lenguaje mimético, una recreación del estilo –que se vuelve una repetición de los ‘tics’– del autor.*

S. Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*

La tautología y el hermetismo de Macedonio (términos que empleamos con carácter únicamente descriptivo y no despectivo) tienen una implicación importante: sus conceptos sólo funcionan

para su obra y dentro de ella. De ahí que sea imposible tanto trasladarlos de forma mecánica al estudio de otros autores, como aplicar directamente categorías externas al análisis de su obra. Los matices se imponen, por tanto, ineludibles.

Las características de su estilo –en ocasiones complejo, en otras, caprichosamente enrevesado– plantean otro riesgo. Los investigadores tienden a caer en uno de dos extremos: o producen una crítica mimética y el lector termina con un texto pseudomacedoniano, a veces más difícil de desentrañar y obviamente menos rico que el original, o bien tergiversan la poética que estudian forzándola a embonar, en búsqueda de claridad, en esquemas demasiado rígidos, dicotómicos. De ahí que, parodiando el epígrafe de Sarduy que introduce este apartado, ha de invocarse la mayor cautela para “evitar todo giro macedoniano”. En la medida de lo posible, hemos intentado un equilibrio entre la crítica mimética, que resultaría oscura, y la falsa claridad, que traicionaría el objeto de estudio.

En algunos trabajos críticos, los investigadores discurren por páginas y páginas sobre las implicaciones de la obra de Macedonio sin dar ejemplos textuales. La sintaxis retorcida, las constantes digresiones, el carácter fragmentario, el cúmulo de versiones y variantes de un mismo núcleo temático, entre otros, hacen que su obra sea huidiza, difícilmente asible y prácticamente inclasificable. De aquí que, a partir de una sola frase, los críticos suelen dispararse a reflexiones que si bien pueden ser sumamente interesantes, corren el riesgo de la descontextualización y de iluminar poco el texto. El mantenerse lo más cerca posible del texto macedoniano ha sido también un reto en esta tesis.

#### LAGUNA EN LA AVALANCHA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ha descrito Tod Garth, hay dos vertientes que inmediatamente saltan a la vista en toda visión panorámica de los estudios macedonianos: “scholars share a serious fascination for Macedonio’s texts [... or] an attraction to his persona, often more mythological than

biographical”<sup>13</sup>. La crítica está dividida entre quienes privilegian lo que Garth llama “the anecdotal legend of Macedonio” –actitud predominante, como es obvio, en la primera recepción, pero que sigue produciendo no pocos trabajos–, y quienes se enfocan en sus textos sosteniendo posturas de corte más inmanentista –a este rubro pertenecen, como es obvio también, los estudios más serios en términos académicos. Entre estos extremos, blanco y negro, la gran mayoría revisa y funde ambos aspectos, desplegando una gama de grises.

El primer grupo está formado por una crítica más bien impresionista que explota la figura de Macedonio y su aura de excentricidad al propagar, hiperbolizar o tergiversar una serie de anécdotas que se han vuelto ya clichés: su supuesta promoción de un proyecto utópico y anárquico que emprendió la fundación de una comuna en el Paraguay, su peregrinaje por pensiones porteñas tras su viudez, su vida bohemia en los cafés frecuentados por los jóvenes vanguardistas, su campaña presidencial, las famosas tertulias que presidía en las estancias campiranas de amigos y familiares en las que vivió largas temporadas, su hipocondría, su despreocupación por el paradero de sus manuscritos y por la publicación de su obra, sus capacidades conversacionales, su postrero aislamiento.<sup>14</sup> A este rubro pertenece un cúmulo de textos de corte testimonial que incluyen las impresiones y recuerdos sobre Macedonio escritos por quienes lo conocieron o gozaron de su amistad. Tanto por orden cronológico como por la

---

<sup>13</sup> *The Self of the City. Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde, and Modernity in Buenos Aires*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005, p. 17.

<sup>14</sup> Estos textos están diseminados, sobre todo, en revistas argentinas. Son particularmente significativas las semblanzas de MF publicadas en *Sur*: de Francisco Luis Bernárdez (52 [1939]: pp. 53-55), Borges (209-210 [1952]: pp. 145-147), Enrique Fernández Latour (209-210 [1952]: pp. 147-149) y Gómez de la Serna (28 [1937]: pp. 75-83). Cabe mencionar también el testimonio de Vicente Trípoli en su libro *Macedonio Fernández (Esbozo de una inteligencia)*, Colombo, Buenos Aires, 1964; así como las siguientes recopilaciones, elaboradas más recientemente: a) El “Retrato discontinuo de Macedonio Fernández” (incluido en N. Jitrik, *La novela futura...*, pp. 5-34) presenta testimonios de Gómez de la Serna, Borges, Scalabrini Ortiz y otros, mezclados con fragmentos del propio Macedonio que muestran cómo él mismo colaboró en la formación de su imagen de bohemio excéntrico. b) Germán Leopoldo García (ed.), *Hablan de Macedonio Fernández*, Carlos Pérez Ed., Buenos Aires, 1968 [reeditado en Atuel, Buenos Aires, 1996, con una bibliografía de y sobre MF hecha por AC y actualizada por G. L. García].

fuerza de su influencia, cabe destacar, en primer sitio, los testimonios borgeanos.<sup>15</sup> Es fundamental también, por supuesto, la gran cantidad de prólogos y advertencias escritos por su hijo y albacea literario, AO, así como las entrevistas que ha dado y su libro *Macedonio. Memorias errantes*<sup>16</sup>. En el rubro biográfico, Álvaro Abós ha hecho una contribución importante: *Macedonio Fernández. La biografía imposible*.<sup>17</sup> Este libro revisa una enorme documentación que le permite iluminar pasajes de la vida del escritor que habían permanecido

---

<sup>15</sup> Borges escribió el primer texto sobre Macedonio en 1921; se trata de la presentación de un poema suyo en el número especial sobre poesía argentina que, con el título de *La lírica argentina contemporánea*, publicó la revista literaria de Madrid *Cosmópolis*. A éste habrían de seguir varios. Destacan: la semblanza publicada en *Sur*, ya citada, y, por supuesto, su antología *Macedonio Fernández* (Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961). Son famosas algunas frases del discurso que pronunció en el funeral de Macedonio (reproducido en *Sur*, 209-210 [1952]). Más tarde lo recordaría también en *Un ensayo autobiográfico* (pról. y trad. Aníbal González, epílogo María Kodama, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999). Prologó también la traducción francesa de los textos de su mentor (*Elena Bellemort et autres textes*, édition bilingue, trad. Silvia Baron Supervielle, José Corti, Paris, 1990). La correspondencia entre estos personajes puede leerse en la excelente edición anotada de Carlos García (*Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad*, Corregidor, Buenos Aires, 2000). Borges participó con Macedonio y otros amigos en el proyecto de creación colectiva *El hombre que será Presidente* – novela inconclusa que puede considerarse parte de la proto-historia de *M*, cuyo manuscrito (si efectivamente existió) no se ha encontrado. También anunció reiteradamente la supuesta novela macedoniana *El Recienvenido* (véase su texto “Macedonio Fernández, *El Recienvenido*, inédito aún”, aparecido en *Proa* el 3 de julio de 1923) que su amigo nunca publicó con ese título y que C. García considera proyecto distinto de *PR*; un paso intermedio en la transformación de *El hombre que será Presidente* en *M* (“Arqueología de *PR*...”, s. p.). Sin embargo, la participación borgeana en la historia textual de otras obras de Fernández se ha confirmado más supuesta que real. Revisando la correspondencia entre Evar Méndez, Alfonso Reyes y Macedonio, así como algunos documentos inéditos, C. García ha llegado a la conclusión de que el ensamble de la primera edición de *PR*, que se creyó por algún tiempo casi íntegra labor de Borges, se debió más bien a Reyes y a Méndez. Salvo una breve entrada en el diario de Reyes (“[carta] A Borges [...] pídele active colección de Macedonio”, 11 de abril de 1929), los únicos testimonios sobre la mano borgeana en el proceso son del propio Jorge Luis, y en textos muy posteriores. La proyección macedoniana por vía de Borges, sin embargo, debe ubicarse no tanto en sus comentarios sino en la deuda que le profesa su ficción y que, a pesar de tanta tinta corrida, requiere aún de análisis agudo.

<sup>16</sup> Corregidor, Buenos Aires, 1999.

<sup>17</sup> Plaza & Janés, Buenos Aires, 2002.

oscuros, así como desmentir o matizar varios de los clichés comentados más arriba, que también han sido objeto de lecturas psicoanalíticas.<sup>18</sup>

El prólogo de Ramón Gómez de la Serna a la segunda edición de *PR* (que incluyó la primera de *Continuación de la Nada* y el ensayo “Para una teoría de la humorística”)<sup>19</sup>, es el primer texto extenso dedicado a la obra de Macedonio. Aunque los elogios a su personalidad forman el grueso del ensayo, que podría considerarse una crónica de la amistad entre estos escritores, incluye intuiciones sugerentes sobre su obra: entiende muy bien el humor macedoniano cuando califica sus brindis como “guasa ontológica”, o cuando habla de la “trascendencia” de sus chistes; siguiendo una línea crítica muy arraigada en las primeras décadas del siglo XX, busca relaciones entre la literatura de Fernández y el paisaje de la pampa; inaugura los comentarios sobre la siesta macedoniana (tanto la práctica como el concepto en su teoría). Destaco dos de sus intuiciones relacionadas con el tema que me ocupa. De la Serna señala la influencia de Quevedo en la sátira macedoniana; en otro sitio llegó a referirse a su amigo como el “Quevedo criollo”. Sin embargo, más que en recursos retóricos o semejanzas textuales, recurre al autor áureo para describir lo que observa del carácter español en la personalidad de Macedonio. Gómez de la Serna distingue también la presencia de la payada en la tesitura de los brindis en *PR*; con esto llama la atención sobre su deuda con la oralidad.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Véase Juan Carlos Foix, *Macedonio Fernández*, Bonum, Buenos Aires, 1974 (desde una perspectiva psicoanalítica, estudia el tratamiento que da Macedonio al cuerpo y al deseo) y Germán García, *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000 [1ª ed. 1975] (estudio con filiación lacaniana).

<sup>19</sup> Losada, Buenos Aires, 1944.

<sup>20</sup> Este aspecto ha sido desarrollado en trabajos posteriores. Véase, por ejemplo: Antonio Pagés Larraya, “Macedonio Fernández, un payador”, *Buenos Aires Literaria*, 9 (1953): pp. 39-50. [Reelaborado para *Cuadernos Hispanoamericanos*, 56 (1963): pp. 133-146. Reproducido en su *Sala Groussac*, Kraft, Buenos Aires, 1965, pp. 118-133.] Ricardo Piglia dedica una de las entradas en sus “Notas sobre Macedonio Fernández en un diario” al tema de la oralidad en el estilo macedoniano. En otra, su alter ego Renzi se detiene en el Macedonio payador y guitarrero, cuyo fraseo –opina– cuaja en una “gramática onírica” que puede describirse como “payada filosófica” (en *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 20-21).

Un año después de la muerte de Macedonio, la revista *Buenos Aires Literaria* dedicó su número noveno a homenajearlo. Este compendio puede considerarse una bisagra importante, ya que si bien sigue primando la crítica impresionista y centrada en la persona del autor, incluye trabajos de análisis textual, algunos de los cuales llegaron a ser referencias obligadas. Tal es el caso de “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, de Ana María Barrenechea<sup>21</sup>.

El segundo grupo de trabajos, más enfocado en los textos que en la persona del escritor, ha privilegiado los siguientes temas:

a) La crítica del sujeto en la obra de Macedonio. Este aspecto ha sido estudiado atendiendo a sus implicaciones filosóficas o epistemológicas (en su metafísica), psicológicas, sociológicas o metaliterarias (en su teoría sobre el arte y en su ficción). Algunos autores se centran en los recursos macedonianos que se adhieren a una constante en la literatura de vanguardia: desmembramiento, disgregación, disolución, fragmentación, deslizamiento, duplicación o diseminación del yo. El mismo Macedonio contribuye, tanto en *NTV* como en *M*, mediante sus neologismos, a ampliar este catálogo de nombres: “... la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo”.<sup>22</sup> El sesgo privilegiado, sin embargo, es el que atiende la forma en que la crítica del sujeto impacta en su noción de autor; es decir, los análisis de su llamada disolución autoral (también referida como anonimato creador, invisibilidad del portavoz o negación de la persona de autor). Cabe mencionar los trabajos de Gerardo Mario Goloboff<sup>23</sup> y

---

<sup>21</sup> *Buenos Aires Literaria*, 9 (1953): pp. 25-38 [Incluido también en *Nueva novela latinoamericana*, comp. J. Lafforgue, Paidós, Buenos Aires, 1974, pp. 71-88; y en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 105-123].

<sup>22</sup> Cito siempre *Museo...* por la siguiente edición: *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica, coords. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX (*Archivos*, 25), Madrid, 1997. [1ª ed. 1993]; la cita anterior, p. 133. En adelante indico sólo la página correspondiente, entre paréntesis, después de la cita. Para citar textos críticos incluidos en esta edición, elaboro referencias cruzadas identificándola como “MF, *M*, ed. crítica”, por ser la única –hasta el momento– de esta naturaleza.

<sup>23</sup> Su liminar escrito para la ed. crítica de *M* (pp. xix-xxi), así como su artículo “Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127 (1982): pp. 168-176.

los libros *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, de Diego Vecchio<sup>24</sup>, y *The Self of the City* (ya citado). En este último, Todd Garth funde el análisis de la crítica del sujeto y el trabajo macedoniano con la ciudad –otro aspecto de la modernidad en su literatura.

b) La relación entre la teoría y la práctica macedonianas. Estos estudios atienden, en mayor o menor grado, la metatextualidad en la ficción de Fernández. La categoría de *mise en abyme* en *M* ha sido analizada, entre otros, por Marie-Claire Figueroa.<sup>25</sup> En este campo, los críticos están divididos. Por una parte, hay quienes piensan que el intento de Macedonio por hermanar su teoría y su práctica, aunque implica aportaciones importantes, resulta fallido; por ello consideran *M* como fracaso respecto de lo que deducen el autor intentó con esta novela. Por otra parte, están los más entusiastas o defensores a ultranza del éxito de su proyecto.

Janet Dudley considera que “se destacan múltiples contradicciones entre la teoría y la práctica macedonianas” pues “el texto que representa el modelo de la novela ideal, de la novela ‘buena’, en gran medida fracasa. En última instancia, habría que considerarla una ‘novela-propuesta’, novela cuya *realización* no se logra, o, en el mejor de los casos, sólo se logra parcialmente”. Noé Jitrik, por su parte, asevera que la lectura de *Museo* y de *Papeles de Recienvenido* “es una experiencia que indica por lo menos tres cosas: la búsqueda de esas formas nuevas, la frustración por la imposibilidad de hallarlas dadas las dimensiones de la búsqueda, la remisión al futuro de tales formas”.<sup>26</sup>

Tanto Lindstrom<sup>27</sup> como Jitrik, comenta también Garth, “believe Macedonio’s ‘philosophical’ pronouncements on the nature of aesthetics to be inconsistent with his art and an inaccurate reflection of his true approach to writing”<sup>28</sup>. Aunque su frase puede ser irónica o un

---

<sup>24</sup> Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.

<sup>25</sup> “*Museo de la novela de la Eterna. Un vanguardista argentino: Macedonio Fernández*”, en su *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*, Almadía, Oaxaca, 2007, pp. 69-89.

<sup>26</sup> Geney Beltrán Félix, *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, Conaculta-Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (*Fondo Editorial Tierra Adentro*, 258), México, 2003, pp. 69-70. Las citas internas son de J. E. Dudley, *El proyecto de Macedonio Fernández para una “primera novela buena”*, tesis doctoral, El Colegio de México, 1985; y N. Jitrik, “La novela futura...”, respectivamente.

<sup>27</sup> Se refiere al clásico estudio de Naomi Lindstrom: *Macedonio Fernández*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Lincoln, 1981.

<sup>28</sup> T. Garth, *op. cit.*, p. 18.

mero recurso de *captatio benevolentiae*, el propio Macedonio parece prefigurar la opinión de sus detractores: “Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera que soy el primero que ha usado el prodigioso instrumento de conmoción concienzual” (*M*, p. 18).

La discusión anterior encierra una tremenda contradicción. Quienes consideran que la ficción de Macedonio resulta fallida como práctica de su teoría, son los mismos críticos que afirman la imposibilidad de distinguir estos rubros en su escritura. Una evaluación de este tipo puede hacerse a escritores –como Alejo Carpentier, por ejemplo– que expusieron sus planteamientos teóricos en ensayos independientes de su ficción, y que explícitamente presentaron su obra literaria como ejemplo o realización de su teoría. Y aun en esos casos el terreno es resbaladizo, pues mucho de lo que Carpentier propuso sobre lo real maravilloso está también trabajado metatextualmente en sus novelas.<sup>29</sup>

El caso de Macedonio podría evaluarse con estos parámetros sólo si se ubica su teoría exclusivamente en sus textos ensayísticos: “Para una teoría del arte”, “Para una teoría de la novela”, “Para una teoría de la humorística”, fragmentos de *NTV* y quizá algunos de sus artículos periodísticos. Los tres primeros, sin embargo –como lo indica la presencia de la preposición “para” en sus títulos–, son borradores y notas que Macedonio empleó en la preparación de unas conferencias y que nunca terminó ni quiso publicar. *NTV*, aunque se considera un tratado sobre metafísica, contiene muchos elementos de ficción. Por éstas y otras razones, cuando la crítica habla de teoría macedoniana, nunca se refiere sólo a estos ensayos, sino a la expuesta en sus textos poéticos y narrativos, prioritariamente en *M*.

---

<sup>29</sup> Según Roberto González Echevarría, Carpentier expone su evaluación más exigente y honesta sobre los alcances de lo real maravilloso, no en el prólogo a *El reino de este mundo* ni en ninguno de sus ensayos sobre el tema, sino en las reflexiones de su protagonista autobiográfico en *Los pasos perdidos*. Véase “La división de las aguas” en su libro *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 2004, pp. 210-257; así como el apartado “Una selva de libros” en la introducción a su edición anotada de la novela (Cátedra, Madrid, 1985, pp. 40-53).



Al preguntarse qué entiende Macedonio por “estética”, y qué función tienen en ella la técnica y el estilo, Jitrik llega a la conclusión de que, en su pensamiento, filosofía equivale a poética. Macedonio reformula la viejísima dicotomía “fondo/forma” mediante su noción de “poética del pensar” (o su método del “pensar-escribiendo”), planteada como el punto de encuentro entre estilo (escritura) y pensamiento (filosofía).<sup>30</sup> Esta relación es tan estrecha en su obra que resulta imposible jerarquizar sus elementos; de ahí que la crítica haya vacilado tanto respecto a cómo considerar a Macedonio: escritor, pensador, filósofo, teórico, intelectual: “para un filósofo, su metafísica resulta demasiado poética; para un literato, su poesía es demasiado filosófica”<sup>31</sup>. Según Jitrik, la obra macedoniana es el planteamiento de una teoría que no pre-existe sino que se constituye de modo simultáneo o paralelo con su práctica poética.<sup>32</sup> ¿Si teoría y literatura no pueden separarse, cómo puede fallar una respecto de la otra? Y, sin embargo, así puede percibirlo el lector en algunos fragmentos de *M*. Esta contradicción revela uno de los grandes desafíos planteados por la obra de Fernández. Para Renzi –*alter ego* de Piglia– “el problema mayor del arte de Macedonio son las relaciones del pensamiento con la literatura”.<sup>33</sup> Poco a poco, la fusión entre teoría y ficción (entre ensayo y narrativa o entre filosofía y literatura) en la obra de Macedonio se ha ido describiendo mejor y las contradicciones críticas anteriores se han ido salvando, como se observa en los siguientes trabajos recientes: *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, de Samuel Monder, o en *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*, de Raúl Cadús.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> “La novela futura...”, pp. 97-99.

<sup>31</sup> César Fernández Moreno, “El existidor”, en M. Fernández, *M*, Ayacucho, Caracas, 1982, p. xix.

<sup>32</sup> “La novela futura...”, p. 98.

<sup>33</sup> “Notas sobre Macedonio Fernández en un diario”, p. 28.

<sup>34</sup> Corregidor, Buenos Aires; y Alción, Córdoba [Argentina] –respectivamente. Ambos publicados en 2007.

c) El papel hegemónico del lector. No es raro encontrar en estos trabajos relaciones tendidas entre la poética macedoniana y la teoría de la recepción. Prácticamente todos los que han escrito sobre Macedonio han tocado este tema, pero es eje conductor en los estudios de Andrea Pagni<sup>35</sup> y Geney Beltrán.

d) Las coincidencias entre la poética de Macedonio y ciertas corrientes teóricas, tanto contemporáneas como, sobre todo, posteriores al argentino. Destaca el libro *Macedonio Fernández y la teoría crítica*, de Alicia Borinsky.<sup>36</sup> La tendencia a leer a Macedonio desde las llamadas teorías posmodernas ya ha comenzado a reconocer sus excesos, así como su enorme riesgo de incurrir en anacronismos (por ejemplo, hablar de Macedonio como un Derrida criollo o un Roland Barthes *avant la lettre*). Algunos autores (Schiminovich<sup>37</sup>, Dudley, Beltrán) han reparado en las similitudes –aunque también en las discrepancias– entre las ideas de Macedonio y la teoría de los formalistas rusos, especialmente en relación con los siguientes puntos: el extrañamiento, la desautomatización, la voluntad por deslindar la especificidad de la literatura (o la literaturidad), y la primacía de la técnica.

e) Otros textos han problematizado la ubicación de Macedonio en la historia de la literatura argentina e hispanoamericana: en la generación modernista por cronología; en la vanguardista por afinidades estéticas. Muchos rastrean los intercambios entre Macedonio y otros autores de vanguardia<sup>38</sup>, así como los rasgos surrealistas<sup>39</sup>, ultraístas, creacionistas y constructivistas en su producción. Pero también consideran la imposibilidad de aplicar a toda su

---

<sup>35</sup> “Macedonio Fernández o la escritura del lector”, en *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano, actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*, ed. Harald Wentzlaff-Eggebert, Vervuert-Verlag, Frankfurt am Main, 1991, pp. 201-212.

<sup>36</sup> Corregidor, Buenos Aires, 1987.

<sup>37</sup> *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Pliegos, Madrid, 1986.

<sup>38</sup> Por ejemplo: Elizabeth Hochberg, *Text as Life, Text as Literature: Thinking the New Novel with Juan Emar and Macedonio Fernández*, tesis de licenciatura, Harvard College, Cambridge [Mass.], 2007.

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, F. Schiminovich, *op. cit.*

obra la etiqueta de vanguardista. En una palabra, la cuestión de su “inclasificabilidad”. Parodiando el título bajo el cual Italo Calvino escribió sobre Felisberto Hernández, lidian con el hecho de que “Macedonio no se parece a ninguno”. Precisamente en paralelo con Felisberto, Julio Prieto ha encarado estas cuestiones en su libro *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*.<sup>40</sup> Las reflexiones de Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*<sup>41</sup> son también fundamentales. Estos temas han sido reflexión obligada para quienes han elaborado historias literarias o antologías críticas dando cabida al autor porteño: José Miguel Oviedo, Hugo Verani, Noé Jitrik, por mencionar casos relevantes.<sup>42</sup>

Si no el lugar de la ausencia, Macedonio comenzó por ocupar, en las historias literarias, el reducto del apéndice; el sitio donde van a parar los raros o incómodos, bajo el título de “Otros vanguardistas”. Ya que su obra suele provocar fascinación o aborrecimiento, esa presencia marginal se tiñó de alabanza o descrédito, y sólo con el paso del tiempo, como ocurre siempre, los historiadores literarios abandonaron los extremos y sostuvieron juicios más objetivos o equilibrados. En la década en que Macedonio murió, por ejemplo, contrasta el texto elogioso de Fernández Moreno sobre su poesía (incluido en la *Historia de la literatura argentina* de Arrieta<sup>43</sup>), con los juicios adversos de Enrique Anderson Imbert (en su *Historia de la literatura hispanoamericana*), quien por cierto ni siquiera lo menciona como poeta: “No faltó, en este grupo especializado en lo anormal, el loco: Macedonio Fernández. [...] cristalizó su filosofía en obras solipsistas, grotescas, que no tienen paralelo en nuestra literatura”.<sup>44</sup> Hay que señalar que para este momento, tanto *M* como *AB* permanecían inéditas. Para la segunda edición

---

<sup>40</sup> Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.

<sup>41</sup> Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

<sup>42</sup> *Historia de la literatura hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1995-2001; *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, sel. y pról. Hugo Achugar y Hugo J. Verani, UNAM-Equilibrista, México, 1996; e *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. N. Jitrik, Emecé, Buenos Aires, 1999-2007, respectivamente.

<sup>43</sup> Buenos Aires, Peuser, 1959.

<sup>44</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 1954, p. 242.

de su *Historia...*, 16 años más tarde, Anderson Imbert matiza y se torna un poco más benévolo con Macedonio. Ya no lo llama “el loco” sino “el que pisó el borde de la locura”, y agrega estos comentarios:

... por sus pocos aciertos literarios –aunque los tuvo en su genial verborrea de “escritor oral”– no pertenece a ningún capítulo de esta historia. Pero lo ponemos porque lo conocimos y, en efecto, el hombre era original [...]. Sin embargo, hay en él un aspecto serio, y es el de ilustrar con su vida, con sus escritos, con sus conversaciones, la desintegración de las letras contemporáneas. En primer lugar, la desintegración de los géneros literarios; después, la desintegración del escritor mismo, que acaba por desaparecer en la nada. Macedonio apenas escribió y nunca se preocupó ni de organizar sus pensamientos ni de organizar sus páginas. Por eso, al leerlo, tenemos la sensación de estar espiando el alma de un hombre en el instante en que va a escribir. Es decir, que sólo asistimos a los primeros pujos de una difícil gestación. Pero esos pujos, precisamente, son los que interesan a los lectores de hoy, acostumbrados a que la literatura pueda ser también espontánea, desarticulada, elemental, arbitraria, caprichosa y confusa.<sup>45</sup>

Poco a poco, también, los historiadores de la literatura fueron otorgándole mayor espacio. A cinco años de la aparición de *M*, Cedomil Goic, en su *Historia de la novela hispanoamericana*, sólo nombra a Macedonio en una lista de autores<sup>46</sup>; sin embargo, para su posterior *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, aunque no incluye un ensayo dedicado a este escritor, sus colaboradores lo refieren en varios sitios como antecedente de la “nueva novela” e incluyen bibliografía crítica sobre su obra.<sup>47</sup> Si bien dentro de un capítulo más abarcador, en 1995 José Miguel Oviedo le otorga ya un apartado exclusivo, “Macedonio, el abuelo de la vanguardia”, en donde pondera como muy valiosa su influencia. Esta gradación culmina con la *Historia crítica...* dirigida por Jitrik, uno de cuyos volúmenes está dedicado exclusivamente a Macedonio.<sup>48</sup> Fernández se convirtió así en el único autor que hasta el momento ha sido privilegiado de este modo por una historia literaria hispanoamericana. El hecho

---

<sup>45</sup> *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1970, pp. 467-468.

<sup>46</sup> Universidad Católica de Valparaíso, Santiago de Chile, 1970, p. 134.

<sup>47</sup> *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana III: Época contemporánea*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 32, 263, 341-342 y 438.

<sup>48</sup> *Historia crítica de la literatura argentina VIII: Macedonio*, dir. del volumen Roberto Ferro, Emecé, Buenos Aires, 2007.

de dedicar un volumen íntegro a un solo escritor, cualquiera que éste sea, resulta polémico, pero este caso lo ha sido aún más, por tratarse de Macedonio y no de un autor más influyente: Borges, por ejemplo, en el caso de la literatura argentina.

Por supuesto, la presencia de Macedonio en historias literarias debe analizarse con más cuidado. Han de tomarse en cuenta los contextos en que éstas fueron producidas, sus objetivos (panorámicos o especializados en ciertos períodos), si abarcan la literatura hispanoamericana o se centran en la argentina, si fueron hechas por un solo investigador o por un grupo de especialistas; así como las vertientes teóricas que las respaldan y las polémicas críticas a las que responden. Lo aquí expuesto es sólo la síntesis de una indagación preliminar.

f) Hay también intentos por estudiar la literatura macedoniana desde la perspectiva de lo fantástico. En este rubro se aprecia un fuerte problema terminológico, agudizado por la inclusión de Macedonio en la *Antología de la literatura fantástica* elaborada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, que no ha sido siempre librado de forma afortunada. Macedonio emplea el término caprichosamente y en ningún caso se refiere con él a lo que en teoría literaria se entiende como género (a partir de la categoría descrita por Todorov y otros autores como Roger Caillois, Jaime Alazraki, Flora Botton, etc.). Aunque este deslinde no puede resolverse de un plumazo, digamos, por ahora, que la obra macedoniana no puede ser fantástica debido a por lo menos dos razones: niega tan tajantemente el realismo y promueve a tal grado la conciencia de la ficción, que es incapaz de configurar el contexto realista y los procesos de identificación que lo fantástico exige como punto de partida para que el suceso “sobre-natural” pueda presentarse como tal; además, no siempre exige una interpretación literal, como sí lo hace la literatura fantástica, en términos de Todorov. Algunos de sus textos podrían estar quizá más cerca de lo que los teóricos de lo neofantástico, partiendo de una categoría acuñada por Umberto Eco,

llaman metáforas epistemológicas.<sup>49</sup> En *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández*, Enrique Flores advierte que Macedonio practicó sólo algunos rasgos de lo fantástico, lo rechazó como género narrativo por su inclusión en el realismo y lo aceptó, curiosamente, cuando lo entendió como un aspecto de poesía:

No existe, en la obra de Macedonio, ninguna teorización específica de lo fantástico. Las pocas alusiones a la literatura fantástica como género (en “Para una teoría del Arte”) son extrañamente negativas. Lo Fantástico Puro, en términos de Macedonio, queda, de hecho, excluido del Arte, en su calidad de “realismo psíquico”, ejemplo de las “futilezas de la invención”, mera copia de ensueños, imaginaciones o pesadillas. [Sin embargo], hay en su doctrina una rama de la Poesía o Metáfora que escapa [a este] rechazo general [...]: lo Fantástico Tierno, que Fernández asocia invariablemente a la obra de Ramón Gómez de la Serna.<sup>50</sup>

No sorprende, por tanto, que los empeños por leer a Macedonio desde lo fantástico resulten ambiguos, forzados y cuestionables. Aunque esta perspectiva no es el eje de sus trabajos, otros críticos lo mencionan tangencialmente, confundiéndolo en ocasiones con la fantasía o la invención, y propagando así la confusión terminológica:

Geney Beltrán, por ejemplo, usa el término para distinguir la tesitura de la obra macedoniana en oposición al código realista, del que con tanto empeño trató de deslindarse:

Así, las acciones de los personajes no están reguladas por leyes de causalidad o de psicología supuestamente propias de la vida real, sino por los deseos de su creador. En este sentido, *Museo* podría ser catalogada como la gran ‘novela fantástica’ de la literatura: todos los sucesos surgen de la fantasía, de la inventiva del ‘autor’, no de alguna historia regida por leyes o conductas de la realidad o supuestamente verosímiles.<sup>51</sup>

En su tesis de licenciatura, Adriana Ontiveros distingue rasgos fantásticos en algunos cuentos de Fernández, y observa una relación entre el concepto de vacilación, en Todorov, y la momentánea y epifánica “creencia en el absurdo” del humorismo macedoniano. Para ella, la veta

---

<sup>49</sup> Véase Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester* 19 (1990): pp. 21-33 [Reproducido en *Teorías de lo fantástico*, introd., comp. y bibliog. David Roas, Arco, Madrid, 2001, pp. 265-282].

<sup>50</sup> Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, pp. 19-20.

<sup>51</sup> G. Beltrán, *op. cit.*, p. 101.

fantástica es “un medio para cuestionarse y asombrarse ante la existencia”, así como una herramienta con la que Macedonio desequilibra la confianza en ciertos discursos metafísicos.<sup>52</sup>

g) El interés de Alicia Borinsky por la obra de Macedonio surgió en 1966, durante un curso dictado por Guillermo Ara en la Universidad de Buenos Aires. La publicación de *M*, al año siguiente, así como la posterior compra del archivo personal de Ramón Gómez de la Serna por la Hillman Library de la Universidad de Pittsburgh (que le permitió el acceso a invaluables materiales de y sobre Macedonio, hasta entonces inéditos) catalizaron ese interés y la llevaron a escribir la primera tesis universitaria sobre el escritor argentino: *Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández*.<sup>53</sup> A ésta han seguido varias, la mayoría en universidades estadounidenses. En México destacan dos: en el rubro de licenciatura, *Biografía del lector: personaje y texto en Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández*, de Geney Félix Beltrán (UNAM, 2002), cuya reelaboración mereció el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos, transformándose en su libro ya citado; en el de doctorado, la también ya citada de Janet E. Dudley (defendida en El Colegio de México, 1985).

h) Aunque desde una trinchera más lúdica, flexible y polémica, la presencia intertextual de Macedonio en creadores posteriores forma también parte del estado de la cuestión, ya que revela distintas formas en que se ha interpretado su obra. Especialmente relevante, por innovador, es el caso de *La ciudad ausente*. En esta novela, Piglia intentó dar una vuelta de tuerca a la recepción macedoniana, proponiendo una lectura política del autor que había sido considerado un esteticista: el menos político en la tradición argentina.<sup>54</sup> Los análisis sobre la

---

<sup>52</sup> *El humorismo vegetal de Macedonio Fernández: Análisis textual de lo vegetal como estrategia para el humor en “Tantalia” y “El Zapallo que se hizo cosmos”*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003; la cita, p. 27.

<sup>53</sup> University of Pittsburgh, 1971.

<sup>54</sup> José Isaacson es, hasta donde he podido investigar, el único precursor de Piglia, si bien en el campo crítico, que adelantó una lectura política de la obra macedoniana (*Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*, Belgrano, Buenos Aires, 1981). Más recientemente, AC ha retomado esta veta (2003).

intertextualidad proyectiva de Macedonio –como adelanté más arriba– ocupan también un gran apartado en su bibliografía crítica: se le ha rastreado en Borges, Cortázar y Piglia, sobre todo, pero su influencia se ha estudiado también en otros autores: del neobarroco cubano, del *boom*, e incluso de la literatura chicana.<sup>55</sup>

i) Mediante una tarea a caballo entre crítica y ficción –como es su costumbre–, Piglia ha contribuido también con la coordinación del *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*.<sup>56</sup> Marcada por un juego irónico (entre el título y la forma de diccionario, y su contenido con cierto tono lírico), esta obra muestra con claridad la tautología en el sistema macedoniano: los términos extraídos de su obra sólo pueden explicarse en relación con otros, que son también entradas del mismo diccionario.

j) Llego finalmente a lo que más interesa para los fines de esta tesis: aquellos trabajos cuyo objetivo central es el análisis de los intertextos en la obra de Macedonio. En *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges*<sup>57</sup>, Daniel Attala estudia la huella cervantina en la obra de Macedonio, en algunos de cuyos juegos y planteamientos ubica un germen de lo que Borges desarrolló en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Asimismo, traza una genealogía desde Cervantes hasta Blanchot, pasando por Unamuno y Pirandello, entre otros, en la cual ubica a Macedonio. Sus reflexiones sobre el modo en que éste lee a Cervantes y sobre

---

<sup>55</sup> Véanse, entre otros, Rocío Antúnez, “Doblando a *Rayuela*: Un encuentro en novela con Macedonio Fernández”, en Fernando Burgos (ed.), *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, EDI, Marid, 1987, pp. 185-190; Sonia Mattalía, “Macedonio Fernández / Jorge Luis Borge: la superstición de las genealogías”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505 (1992): pp. 497-505; Evelia Romano Thuesen, “Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *Alba de América*, 22-23 (1994): pp. 213-226; María Antonieta Pereira, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001; Shimmerlee Jirón-King, “The Second Tower of Babel: Ana Castillo’s Borgesian Precursors in *The Mixquiahuala Letters*”, *Philological Quarterly*, 82 (2003): pp. 419-440; Sergio Waisman, “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 38 (2004): pp. 277-291; Jorge Fornet, “Escritura, memoria y complot”, en su *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Letras Cubanas, Bogotá, 2005, pp. 145-190.

<sup>56</sup> Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

<sup>57</sup> Paradiso, Buenos Aires, 2009.



la presencia del *Quijote* en su obra son fundamentales para nuestra reflexión en torno al diálogo macedoniano con el barroco.

En “El no-existente caballero (Unamuno y Macedonio Fernández)”, László Scholz explora varias coincidencias entre las poéticas de estos escritores: ambos rechazan el realismo, cuestionan la referencialidad del lenguaje literario y critican la hegemonía del argumento. Esto último los lleva a trabajar lo que Scholz llama “situaciones”, con las que producen obras que son, paradójicamente, narrativas y anti-anecdóticas. Ambos explotan estructuras abismadas o de “obra dentro de la obra”, con las que permiten la emergencia de un personaje clave –el lector leído. El investigador se detiene en dos coincidencias que le permiten mostrar la posible influencia y presencia de *Cómo se hace una novela* y *Don Sandalio* en *Museo*:

1) La inclusión del proceso creador en la novela. Ésta simula escribirse “ante la vista del lector: los fragmentos constituyen borradores, los personajes mismos participan del proceso bipolar de leer/no leer (como Jugo de la Raza en *Cómo se hace una novela*), de escribir/no escribir (como el epistolario en *Don Sandalio*), de ser leído/no ser leído (como Augusto Pérez en *Niebla*)”.<sup>58</sup> Tanto el narrador-enunciador de los prólogos en *M* como el Presidente, en sus capítulos, se enfrentan a estos dilemas. *Cómo se hace una novela* se escribió en 1925 y se publicó en Buenos Aires en 1927. La primera fecha coincide con el inicio, según AC, de la génesis de *M*. La segunda, con uno de los períodos más intensos en su composición, así como con el arranque de las estrategias con las que Macedonio anunció, prometió e hizo propaganda a su novela.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> En Dezso Csejtei, Sándor Laczkó y László Scholz (eds.) *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía*, Szeged [Hungría], Fundación Pro Philosophia Szegediensi, 1999, p. 151.

<sup>59</sup> AC ha visto muy bien que la táctica de postergación en Macedonio no es sólo un recurso literario (que se observa en las promesas y anuncios de los paratextos, en las constantes digresiones e interrupciones de los hilos narrativos, en el uso exacerbado del paréntesis) sino que caracterizó también el proceso genético de *M*...: “su Estética de lo inconcluso –cumplida en la digresión y en la dilación– encontró en esta reticencia de Macedonio [reticencia a publicar] su máxima expresión” (1993a, p. xxxiv). AC habla tanto de la estructura de *M* como del fenómeno de su difusión calificándolos como “una máquina de prometer” (p. xli). La historia de gestación

2) La categoría de inexistencia, sumamente valorada por ambos autores. Con base en ella, conciben al personaje no como tipo social ni como carácter de exploración psicológica, sino como artificio que explicita su condición ficcional. Es uno de los modos de rechazar el realismo y de exacerbar la autorreferencialidad.

Como nota Scholz, este énfasis en la inexistencia se aprecia en los personajes macedonianos desde su apelación, que no toma prestados nombres propios comunes en la vida extraliteraria. Algunos son bautizados con nombres-frases, cuyas palabras pueden estar yuxtapuestas (Deunamor), unidas por guiones (No-Existente-Caballero) o representadas por siglas (NEC). Otros se nombran con participios (prometiente), adjetivos (olvidador) o frases calificativas (El hombre que fingía vivir) para aludir a su función en el entramado de la novela. También Geney Beltrán ha analizado estos modos de apelación, distinguiéndolos como marca de los personajes principales o “de genuino Belarte”, en palabras de Macedonio. Los personajes incidentales, en cambio, llevan nombres más comunes o tomados de la vida. Esto los identifica con el realismo –algunos de ellos son incluso préstamo de la “novela mala”. Nicolasa Moreno, por ejemplo, cuyo oficio de cocinera no es gratuito, pues Macedonio solía aludir despectivamente al realismo como “arte culinaria”.<sup>60</sup> Son éstos justamente los que el Presidente rechaza en su *casting* de personajes. Scholz dedica la última parte de su artículo a demostrar cómo Unamuno pudo ser un precursor macedoniano en la construcción de personajes antirrealistas. En los desdoblamientos del yo en *Don Sandalio* (de donde surgen personajes que

---

y propaganda de esta novela fue un ejercicio de la promesa que llegó a producir un fenómeno de inversión fascinante: su crítica precedió su publicación. Macedonio la anunció, leyó partes a sus amigos, publicó fragmentos, pero nunca ofreció una versión definitiva y la obra pudo ver la luz sólo póstumamente. Él mismo aludió a esto dentro de *M...*: “Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio promesa y desistimiento de ella” (p. 15).

<sup>60</sup> Véase G. Beltrán, *op. cit.*, pp. 134-135.

son imagen, sueño o creación de otros personajes, evidenciando su carácter de artificio), observa una progresión hacia la inexistencia.<sup>61</sup>

Ahora bien, también hay aportaciones sobre las fuentes y la intertextualidad en la obra de Macedonio disgregadas en otros trabajos cuyo objetivo central no es el análisis de estos aspectos. A continuación, algunos ejemplos:

En su tesis doctoral, Alicia Borinsky analiza las relaciones que permiten filiar el humor macedoniano y señala:

...contemporáneamente con los intentos vanguardistas de esguince de la realidad, y en relación al pasado, con Lipps, Volkelt y Lotze en lo que respecta al *Einfühlung*; con Schiller, Groos y Huizinga en cuanto a la teoría del juego; con el romanticismo alemán por las características que asume la participación del autor dentro de la novela y con el romanticismo europeo en general por el afán de explicar el sentido de la obra literaria por medio de una metafísica.<sup>62</sup>

En *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo. Genealogía de un vanguardista*, Mónica Bueno estudia los escritos del autor porteño anteriores a 1920. Al detenerse en las fuentes de donde mana la producción prevanguardista de Macedonio, da información importante sobre la presencia de Kant, Schopenhauer, Freud y Nietzsche en su pensamiento. Dedicar un apartado al *Diario de vida e ideas* (fechado alrededor de 1918 por AO) –una excelente ventana para asomarse a la biblioteca de Macedonio.<sup>63</sup>

Sobre la presencia de la tradición literaria, específicamente en el caso de *M*, Geney Beltrán comenta: “[Macedonio] se hace de una genealogía de autores admirados (Cervantes, Quevedo, Poe, Gómez de la Serna, Supervielle, Kafka), al mismo tiempo que [...] excomulga a otros (Góngora, Gracián, Calderón, Leopardi, Ibsen) y a movimientos y géneros literarios

---

<sup>61</sup> L. Scholz, art. cit., pp. 148-149.

<sup>62</sup> *Humorística, novelística y obra abierta...*, p. 2.

<sup>63</sup> Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 110-124.

particulares (realismo, modernismo, novela policial, novela rosa)".<sup>64</sup> También nota la parodia de ciertos autores (Dante, Cervantes, Manzoni) en relación con la *captatio benevolentiae* en *M*.<sup>65</sup>

En *Los tigres del miedo*, Enrique Flores señala intertextos en los cuentos de Macedonio. Rastrea huellas de "El cuervo" y "Filosofía de la composición" de Poe, en "Tantalia"; recuerda el comentario de Ramón Gómez de la Serna sobre la presencia de los *Cantos de Maldoror*, de Lautreamont, en este cuento; advierte rasgos de perversión fourierista en "Solano Reyes" y descubre a la cervantina Antonia Quijano en la sobrina de su protagonista. También considera la posibilidad de que *La Bella Durmiente*, de Grimm, se asome, mediante un retruécano, en el nombre de Elena Bellamuerte.

Para Piglia (como para muchos otros lectores argentinos), la teoría de la novela expuesta en *M* despliega una implícita polémica con Manuel Gálvez: "Ahí están las dos tradiciones de la novela argentina. Gálvez es [la] antítesis perfecta [de Macedonio]: el escritor esforzado, 'social', con éxito, mediocre, que se apoya en el sentido común literario".<sup>66</sup> El autor de *Respiración artificial* también ha sugerido que *El hombre sin atributos* de Musil se encuentra entre los precursores de *M*.<sup>67</sup> Según Dieter Reichardt, la desmesura de los prólogos –entre otros aspectos– puede conectar la novela de Macedonio con *Como vienen al mundo las palabras* y *El hombre que se depiló la ingle*, de Omar Viñole.<sup>68</sup>

Hablando en términos generales de los componentes culturales que Macedonio recoge y transforma, AC describe así su obra: "Un catálogo incompleto y caótico podría revelar: restos medievales, procedimientos barrocos (cervantinos y quevedescos), configuraciones románticas, recortes modernistas, recursos y atmósferas simbolistas, el clima poético de Poe, el humor

---

<sup>64</sup> G. Beltrán, *op. cit.*, p. 76.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>66</sup> "Notas sobre Macedonio Fernández en un diario", p. 23.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>68</sup> "Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina", en *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano...*, pp. 213-228.

anglosajón, que oscila entre Sterne y Twain, experimentos teóricos formalistas, surrealistas y del absurdo, etc.” (AC, 2000, p. 140).

En una bibliografía que crece vertiginosamente y puede ser ya, por abrumadora, comparada con una avalancha, hay, sin embargo, una laguna: falta explorar con mayor hondura la forma en que Macedonio leyó y conversó con la tradición literaria. Falta describir el *modus operandi* de su práctica intertextual y reflexionar sobre la manera en que sus fuentes se sedimentan, se transforman y funcionan en su escritura. Falta ubicar, en sus propios textos, a Macedonio como lector. Y, sobre todo, hay que hacerlo desde un análisis que ubique *M* dentro de la dilogía que, más allá de los deseos de su autor y de los avatares editoriales, estructuralmente forma con *AB*.

La tesis que propongo pretende contribuir en este sentido, encarando el área de oportunidad que hemos descrito en el panorama crítico: ir tras las huellas que las lecturas de Macedonio dejaron en su “poética ambidiestra”. Sin embargo, como es obvio por la amplitud del tema, tendrá que circunscribirse sólo a algunos aspectos de ese diálogo fructífero.

#### PRESENCIA Y TRANSFORMACIÓN DE UN TEXTO EN OTRO: PLATAFORMA TEÓRICA

*Leer es raspar un palimpsesto, en el que otros textos aparecen sin cesar sólo para transformarse en nuevos palimpsestos. Entre un texto y su significado siempre se interpone otro texto.*

S. Monder, *Ficciones filosóficas...*

Son varias las categorías que la crítica ha acuñado para el estudio de las presencias, en un texto, de otros. Aunque se refieren *grosso modo* al mismo fenómeno, no son sinónimos; cada una lo nombra matizándolo de manera distinta. Es forzoso preguntarse cuál de ellas describe con mayor fidelidad la manera particular en que Macedonio trabaja con sus herencias literarias. La preexistencia de varias nociones teóricas nos coloca en una encrucijada: emplear una

terminología específica compromete inevitablemente con cierta corriente teórica; negarse a hacerlo equivale a desaprovechar ciertos caminos ya allanados; acuñar una nueva implica empantanar aún más el campo crítico...

Partir de la noción de intertextualidad implica ciertos riesgos. Por un lado, al remitir al estructuralismo, expone una contradicción respecto de la poética macedoniana, que no acepta productivamente un análisis de este corte.<sup>69</sup> Por otro, esta corriente, que se volvió una moda crítica y llegó a producir –con honrosas excepciones– una cantidad exorbitada de estudios con calidad deficiente, ha sido en buena medida superada. El uso obsesivo y no siempre afortunado del término intertextualidad ha derivado en una segunda moda: la de su descrédito o rechazo. Sin embargo, implica también ventajas que veremos enseguida. En todo caso, lo que propongo no es

---

<sup>69</sup> Las herramientas del análisis estructural del relato se elaboraron a partir del estudio de obras que se ajustan precisamente al modelo del que Macedonio intenta apartarse. Por supuesto, hay excepciones: sin caer en una aplicación directa del análisis estructural del relato a la obra macedoniana, tanto N. Jitrik como AC han empleado dicotomías similares a las estructuralistas para analizar las diferencias entre los géneros bueno y malo, en *M*; pero lo han hecho conscientes de que este procedimiento forma parte de un primer nivel de análisis (y de que tiene fines explicativos o didácticos), al que integran después otros modos de interpretación. Ahora bien, esto no quiere decir que no haya ninguna posible relación fructífera entre el estructuralismo (y otras corrientes relacionadas, tanto anteriores como posteriores) y la obra de Macedonio. Varios críticos han señalado las coincidencias entre el formalismo ruso y algunos planteamientos del argentino. En “La novela futura...”, Jitrik distingue varias coincidencias entre la noción de “texto” que se desprende de la poética macedoniana y aquella elaborada por Kristeva, Baudry, Peytard y otros autores asociados a *Nouvelle Critique*. También compara aspectos de la teoría macedoniana con autores postestructuralistas y semióticos. Dedicó la última parte de su ensayo a evaluar y justificar estas “osadías”: “Hechas todas estas consideraciones, me queda la impresión de haber cedido exageradamente a los planteos de una cierta actitud crítica, actualmente en boga [... escribe en 1970]. No creo, sin embargo, haber cometido delito de sumisión ideológica ni de forzamiento del objeto de mi análisis, en primer lugar porque las líneas críticas que he tenido en cuenta me parecen sólidamente incorporadas a todo posible examen del hecho literario, resultado de un largo proceso de afinamiento de la crítica que consigue definir su campo con más claridad a partir de los aportes de la lingüística –antes que nada–, la antropología –como estructuralismo– y el marxismo; en segundo lugar porque el propio Macedonio se ofrece como apto para una metodología que está adquiriendo su forma en la actualidad, sus reflexiones giran en torno de los mismos temas, sus perplejidades coinciden [...]” (pp. 120-121). Y, quizá lo más importante, concluye delimitando esta relación; es decir, señalando una de las diferencias entre las nociones macedoniana y estructuralista de “texto”: para Macedonio, el texto es mucho más que un hecho lingüístico literario; su concepción no se ciñe a la inmanencia, no se limita a la autorreferencialidad (pero no por un historicismo de corte realista, sino por una vinculación metafísica) (véase p. 124).

elaborar un análisis estructural de las novelas de Macedonio, sino solamente aprovechar, en los casos en que resulte pertinente, una categoría derivada de esta corriente: la de “intertexto”.

Recuperar no sólo las reflexiones de Kristeva sino particularmente la teoría genetteana puede ser pertinente para el caso de Macedonio por lo siguiente. Lo intertextual en las novelas gemelas no puede estudiarse de forma aislada sino que se relaciona necesariamente con lo metatextual y con lo intratextual. Genette plantea su noción de intertexto dentro de una teoría más amplia que abarca y relaciona éstos y otros fenómenos. En *Palimpsestes. La littérature au second degré*, publicado en 1982, el francés revisa, reelabora y amplía lo que había propuesto en *Introduction à l'Architexte* (1979), estableciendo un concepto más amplio como principio ordenador de las categorías que describe. Este concepto es el de transtextualidad o trascendencia textual del texto, que define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”<sup>70</sup>. La partícula “trans” indica la posibilidad que tienen los textos de existir más allá de sus propias fronteras y hacerse presentes en otros. Las cinco modalidades que describe (inter, para, meta, hiper y architextualidad) tienen entonces que ver con el cuestionamiento sobre la rigidez de los límites textuales<sup>71</sup> y, por lo menos tres de ellas, son útiles para el análisis de la obra macedoniana.

La mayoría de las veces en que Macedonio trae a colación alguna obra o corriente, lo hace para sustentar, ejemplificar o contra-ejemplificar su teoría estética, expuesta metatextualmente en su ficción. En ciertos casos, lo intertextual no tiene que ver con establecer un túnel hacia otro texto, sino con reflexionar metaficcionalmente sobre este aspecto de la

---

<sup>70</sup> *Palimpsestes. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, pp. 9-10.

<sup>71</sup> Lo que en *Introduction à l'Architexte* había descrito como paratextualidad se trueca, en *Palimpsestes...*, en transtextualidad –reservándose el primer término para sólo una de sus cinco modalidades. El término architexto había sido ya usado por Louis Marin (“Pour une théorie du texte parabolique”, 1974) para referirse a un “texto origen” que en la terminología genetteana corresponderá más bien al hipotexto –una de las dos instancias involucradas en el fenómeno de hipertextualidad (*ibid.*, p. 9, n. 2).

literatura; sin dejar de ser una práctica, lo intertextual se vuelve también un tema. Antes de revisar ejemplos, conviene precisar cómo entendemos “metatextualidad” en la presente tesis. Esta categoría también ha sido empleada vorazmente por la crítica; se ha usado para referirse a aspectos diversos del fenómeno literario, lo cual le ha impreso cierta ambigüedad.

*Grosso modo*, con metatextualidad (o metaficción, para el caso de los textos que aquí nos ocupan, pues son narrativos) aludimos a la variedad de recursos mediante los cuales ciertos textos privilegian su autorreferencialidad, explicitan su autoconciencia o problematizan su propio estatuto ficcional. Linda Hutcheon destaca la especularidad, antes trabajada por Dällenbach<sup>72</sup> –es decir, el vuelco de la mirada de un texto sobre sí– acudiendo a la figura de Narciso. Habla, entonces, de *narcissistic narrative*.<sup>73</sup> Yanna Hadatty, al estudiar la narrativa iberoamericana de vanguardia, lo hace mediante la metáfora de la autofagia. Recupera así la imagen emblemática de la serpiente mordiendo la cola. Hadatty, siguiendo primordialmente a Dällenbach, entiende metaficción por abismamiento, en realidad una de sus modalidades<sup>74</sup>.

En la constitución de la categoría, pueden distinguirse dos líneas de influencia. Por un lado, las reflexiones jakobsonianas sobre las funciones poética y metalingüística<sup>75</sup>, que produjeron eco en los estructuralistas y cuajaron en la definición genetteana de metatexto<sup>76</sup>. Por otro, el trabajo de Dällenbach, quien recupera un término acuñado por André Gide, *mise en*

---

<sup>72</sup> L. Dällenbach, *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991 [1977]. También Leon Livingston había hecho aportaciones importantes: *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974.

<sup>73</sup> *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, London, 1991 [1980].

<sup>74</sup> *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2003.

<sup>75</sup> Véase Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, 4ª ed., introd. Francisco Abad, trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Cátedra, Madrid, 1988 [1960].

<sup>76</sup> Véase G. Genette, *Palimpsestos...*, p. 13.



*abîme* o *mise en abyme*<sup>77</sup>, y en el que se han basado estudios como los de Hutcheon. Sintetizando las variadas propuestas, distingo tres modalidades de metaficción:

1) El comentario literario. En este caso, las reflexiones sobre literatura, sobre el estatuto ficcional del texto, sobre la figura del autor o del lector, etc., se transmiten mediante fragmentos ensayísticos que brotan en la ficción. Se identifica, por lo tanto, con un proceso de hibridación genérica en virtud del cual, dentro de una obra narrativa, surgen bloques ensayísticos; éstos suelen corresponder a escritos de los personajes (cartas, diarios) o bien a conversaciones entre ellos.

2) Hay casos en que la reflexión que un texto hace sobre sí mismo se logra mediante una especie de auto-radiografía: el despliegue de sus propios procedimientos compositivos. Este tipo de metaficción exige mayor trabajo por parte del lector para ser identificada y comprendida, pues aparece “escondida” en estructuras netamente ficcionales. Puede corresponder a lo que Hutcheon, en su minuciosa tipología de la metaficción, llama “the covert form”<sup>78</sup>.

3) Abismamiento. En ocasiones, la metaficción se presenta por medio de estructuras especulares, llamadas comúnmente de “caja china”. Al poner en juego diversos niveles de ficción, éstas provocan una conciencia de la misma y un consecuente cuestionamiento sobre las fronteras entre ésta y la “realidad”, así como sobre los límites entre las funciones de autor, personaje y receptor; al hacer que el lector se vea a sí mismo como un personaje, pueden llegar también a desequilibrar la certidumbre respecto de su propia libertad.

Ahora bien, estas modalidades de metaficción también sirven para distinguir las formas en que puede funcionar la intertextualidad –se demuestra, con esto, lo cercanas que pueden ser estas categorías. Tomemos dos ejemplos de *UNC*. Este texto es importante porque manifiesta

---

<sup>77</sup> El término aparece en 1893 en el diario de André Gide. Véase: *Journal*, Gallimard (Col. *Pléiade*), Paris, 1948, p. 41. Fragmento incluido en L. Dällenbach, *El relato especular*, p. 15.

<sup>78</sup> Véase L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative...*, p. 7.

múltiples conexiones con *M* y con *AB*<sup>79</sup>, pero sobre todo porque Macedonio hace con él un recorrido bastante explícito por algunas de sus lecturas. En el primer ejemplo, la referencia a Unamuno se hacen mediante la inserción de un comentario. En el segundo, en cambio, la intertextualidad con los narradores autobiográficos del romanticismo se establece tomando prestados sus recursos estilísticos con afán paródico:

1) “Por eso yo –sigo el paréntesis por fuera para que no se me moteje de digresivo como Unamuno, que nunca escribe sobre lo que trata–, por eso yo, que a veces estoy tan poco y tenue, que me parece que me llamo Ningunamuno, digo que [...]”.<sup>80</sup> Este fragmento aparece inmediatamente después de la clausura de un larguísimo paréntesis –de ahí el comentario inicial. Como es su costumbre, Macedonio trae a colación a otro autor para describir indirectamente, y en este caso con ironía, su propio procedimiento. Como es también frecuente en él, transgrede los usos tradicionales de los paréntesis (y por tanto la distinción entre centro y margen) al colocar lo prescindible dentro y lo fundamental fuera de ellos. O, mejor, demostrando que lo que contienen puede ser o no lo fundamental dependiendo del punto de vista (es decir, como una de las múltiples estrategias no sólo de descentramiento sino de multiperspectivismo).

2) Y tú, dulce criatura, pecho de todo amor, dolorida juventud, flor sin sol, niña que ya dejó sin sueños la vida, incomprendida por los malos, inadvertida por los buenos atareados, ¡qué soledad valerosa la tuya, Adriana, que no tienes siquiera la pluma para envanecerte de quejas como yo en mis cobardías! [...]. En esta desierta hora y abandono, tan débil, tan vencido soy que estoy escondiéndome de todo, porque cualquier cosa que me tocara, una mariposa que volara, un papel que cayera al suelo me derrotaría.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> *Una novela que comienza* es uno de los pocos volúmenes que Macedonio publicó en vida (Santiago de Chile, 1941). Su manuscrito original data, según AO, de 1921 –fecha muy cercana a la primera redacción de *AB* (1922). Macedonio reescribió ambos textos en 1938. El nombre y la descripción de Adriana (ex-Isolina) aparecen en *UNC*. Además, el caballero R.G., que habita en una pensión de la calle Libertad y solicita, en *UNC*, información sobre “bellas señoritas”, tiene muchas similitudes con Eduardo de Alto, el narrador de *AB*. El énfasis en el “lector de comienzos”, a quien está dedicada *UNC*, la conecta, entre otros muchos aspectos, con *M*.

<sup>80</sup> *OC VII*, p. 17.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 12.

Veamos ahora algunos ejemplos de cómo Macedonio teje intertextualidad con metaficción. Son casos en los que la intertextualidad, sin dejar de ser una práctica, se vuelve también un tema. Esto se da en fragmentos en los que fundiendo ficción y teoría, se alude a otros textos para exponer cierta noción de la literatura. Comencemos por la frase que sirve de epígrafe a esta tesis, donde Macedonio llama a Quevedo y a Mark Twain “colaboradores de sus colaboraciones”. Al afirmar que éstos son los autores que él más escribe, deja en claro su noción de la creación como reescritura y, por tanto, del escritor como lector –uno de los aspectos macedonianos más explotados, después, por Piglia.

En uno de los prólogos de *M*, el enunciador comenta:

Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó.

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo (p. 8).

En casos como éste, Macedonio expone su embate contra la concepción romántica de originalidad, y acepta que la literatura es, necesariamente, un fenómeno intertextual. Como se sabe, Borges llevó después a otros extremos estas consideraciones; llegó incluso a concebir la literatura como un prototexto mítico, y una cadena inmensa de sus apropiaciones, y le dio un estatuto creativo al plagio. Sobre el fragmento anterior de Fernández, AC comenta:

Entre los supuestos fundamentales de su concepción estética, Macedonio sostiene que siempre se trabaja sobre lo “dicho” y “hecho” por otros; hay una consciente y manifiesta inscripción en una tradición cultural determinada. Este principio lo encontramos en Borges explorado en múltiples direcciones. Cabe acotar, empero, que tal convicción no le impide considerar posible “lo nuevo”, lo original, lo creativo; la dialéctica entre estos términos puede rastrearse en todo el texto [habla de *M*]. (1993b, p. 8, n.b)

Por supuesto, esta idea no es exclusiva ni inaugural en Macedonio; puede decirse que “estaba en el aire” durante las vanguardias, como lo muestra este genial párrafo en *Vida del ahorcado...* de Pablo Palacio: “¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y

las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas. ¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?”<sup>82</sup>

En otro momento, Macedonio se burla del modo en que solemos acudir a la tradición en busca de autoridades, así como de la preocupación extrema por la autoría. En este caso, presenta una fábula de Esopo escrita por él mismo:

Aunque Esopo no fue conmigo mayormente buen camarada literario [...] y nunca me ha nombrado, voy a citarlo para prestigiar una fábula que, aunque no figura entre las suyas publicadas, siendo tan buena como es, debe ser suya, pero no de las que escribió sino de las cuyo autor no es él; hay dos listas consagradas: “suyas” y “atribuidas”; respetémoslas y digamos: con la que presento puede encabzarse el segundo volumen de Esopo, en el que para completar su inmortal y fidedigna memoria deben inscribirse todas aquellas en que él no pensó un minuto.<sup>83</sup>

Al definir la Belarte, Macedonio afirma que no se trata de un enunciado, sino de una *versión*, una *ejecución* (lo que presupone su relación con un texto previo): “Arte sin [...] persecución o alegaciones de Autenticidad; con sólo el valor de la ejecución o versión al punto de ser recomendable que los asuntos fueran ‘de encargo’ y lo genuino del artista su versión de arte”.<sup>84</sup> En “Cirugía psíquica de extirpación”, una de las notas señala que se puede decir “está escribiendo” como sinónimo de “está comparando”: nuevamente, la escritura presupone la relación con otro texto.<sup>85</sup>

El argentino plantea la creación como proceso que implica elaborar materiales precedentes y ajenos no sólo en comentarios como los anteriores, sino en las complejas estructuras de su narrativa. La relación de interdependencia entre pasado y futuro, en “Cirugía psíquica de extirpación”, puede leerse metatextualmente como la deuda que todo futuro literario

---

<sup>82</sup> En *Obras completas*, ed. crítica, coord. Wilfrido H. Corral, ALLCA XX (*Archivos*, 41), Paris, 2000, pp. 151-152.

<sup>83</sup> “Linternas diurnas de los atenienses”, en *OC VII*, p. 63.

<sup>84</sup> “Para una teoría del Arte” en *OC III*, pp. 242-243.

<sup>85</sup> En *OC VII*, p. 42, n. 2.

tiene con la tradición. Esta interpretación se asoma en el episodio de “La nena” (una reescritura de “Cirugía...”), en *La ciudad ausente* de Piglia.<sup>86</sup>

Como ha podido observarse, la frontera entre inter y metatextualidad en Macedonio es sumamente frágil. A mi modo de ver, uno de los problemas o inconsistencias (y, por ende, riesgos) de emplear estas categorías tiene que ver con lo siguiente. En las explicaciones teóricas y en los usos críticos tanto de la meta como de la intertextualidad, se persigue uno de dos objetivos: a) identificar un rasgo ontológico de la literatura, es decir, elementos de su especificidad respecto de otros discursos; b) señalar un recurso que sirve para describir la particularidad de ciertos textos literarios respecto de otros. Deslindar estos terrenos no siempre es fácil; hay que caminar con pies de plomo.

En algunos casos, en la obra macedoniana, la función de un intertexto sólo se esclarece en relación con otra obra suya a la que paralelamente se está aludiendo (no se explica, pues, si no se considera la red intratextual). *M* está plagada de episodios relativos a caídas, resbalones, despeñadas a precipicios o al vacío; realizaciones del tópico macedoniano del tropezón. Sus implicaciones no pueden ser descodificadas a cabalidad si no se considera la carga de sentido que Macedonio imprimió a este elemento en otros textos: *PR* comienza precisamente narrando un tropezón y hay realizaciones de este tópico tanto en *NTV* como en varios poemas. Tomemos dos ejemplos de *M*: la caída de Juan Pasamontes narrada en el prólogo “Cómo ha sido posible, al

---

<sup>86</sup> En “Cirugía...”, el psicólogo no logra producir el olvido en Cósimo, pero sí reducir el futuro a un casi presente, y con esto logra el objetivo buscado: si no olvidar los hechos mismos del asesinato de su familia, sí todo pensamiento de las consecuencias previsibles de estos actos. Es decir, si se elimina el futuro, se elimina el pasado o los efectos de éste. En “La nena”, el intento del padre por incorporar una memoria temporal a Laura recuerda, a la inversa, el cuento de Macedonio. El mundo anti-anecdótico y detenido en instantes, de Cósimo, se deja ver en la realidad a-sintáctica y por lo tanto a-cronológica de Laura. Sus vidas son una serie de experiencias desarticuladas, fragmentarias, una colección de instantes. La nena no tiene sintaxis porque no tiene memoria. Si no hay sintaxis, tampoco hay narración. Laura no comienza a narrar sino hasta que es capaz de recordar el núcleo de la historia que su padre le cuenta en variantes. Partiendo uno de la desfuturización, otro de la desmemoria, ambos textos llegan a la misma conclusión: no hay relato futuro si no hay revisión del pasado.

fin, la novela perfecta” (pp. 58-60) y el accidente del lector, referido en el prólogo “Al autor (de la novela) ¿no le sucede nada?” (p. 94).

En el primer caso, mediante la figura de Juan, que Macedonio emplea como metáfora del realismo, se establece una relación intertextual con esta corriente, así como con la novela policial –uno de sus subgéneros. La caída tiene que ver ahí con la crítica del suspenso como estrategia narrativa y, por tanto, con la caracterización del “lector seguido”. En el segundo, el accidente del lector recuerda el episodio con el que abre *PR*. Mediante el resbalón del protagonista, Macedonio expone una crítica de la autobiografía y de la crónica periodística, así como una sátira de la ineptitud o amarillismo de policías, redactores, cronistas, operarios tipógrafos y público curioso. Lo más importante, sin embargo, es que cuando Macedonio habla de tropezones, está siempre oponiendo a los géneros que critica la característica central de su noción de Belarte; está siempre contrastando los “géneros malos” con su propuesta de “género bueno”; está siempre aludiendo al efecto de este último: ya la breve creencia en el absurdo –en el caso de la humorística–, ya el sentirse, el lector, personaje –en el de la novelística. En distintos momentos de “Para una teoría del arte”, “Para una teoría de la novela” y “Para una teoría de la humorística”, alude a este efecto (descrito como mareo o vértigo) con las siguientes frases: conmoción de la conciencia, sofocón en la certidumbre de continuidad personal, resbalarse de sí mismo. Los múltiples episodios de accidentes son modos de bordear su noción de “tropezón concienical”. Es decir, con el tópico de la caída, Macedonio integra la relación intertextual con el realismo, la red intratextual entre por lo menos sus ensayos “teóricos”, *PR* y *M*, y el trabajo metatextual con la noción de Belarte.

Lo intratextual –hay que tomar en cuenta– es un modo de intertextualidad y no es siempre imprescindible diferenciarlo con esta nomenclatura.<sup>87</sup> La partícula “intra” remite al

---

<sup>87</sup> Algunos autores lo distinguen con otros términos. En la taxonomía de Lucien Dällenbach, por ejemplo, corresponde a la “intertextualidad restringida” (“Intertexto y autotexto”, en Desiderio Navarro [sel. y trad.], *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, p. 88). Dällenbach es tan minucioso que, además de diferenciar entre

interior del texto y por tanto parece entrar en contradicción con lo que el término designa: la presencia de un texto en otro; aunque ambos escritos por el mismo autor. Para el caso de Macedonio, sin embargo, he optado por mantener la distinción por las siguientes razones:

Cuando un autor trata las referencias a sus otras obras del mismo modo como trata las de obras de otros autores, considero que es pertinente designar ambos procesos como intertextuales. Sin embargo, en los casos, como el de Macedonio, en que el autor trata sus textos como si fuesen parte de una sola obra o, mejor, estadios o aspectos de un mismo proyecto, el término intratextualidad resulta pertinente y la partícula “intra” asume relevancia. La poética macedoniana cuestiona las fronteras textuales y, más que unidades, parece optar por concebir su obra completa como un solo discurso, una sola textualidad. Para Noé Jitrik, “Macedonio Fernández es un solo texto al que llamamos ‘Macedonio’”<sup>88</sup>; y en otro sitio habla de “su textualidad tan extraordinaria, tan disruptiva respecto de una presunta normalidad”.<sup>89</sup>

De ahí, por ejemplo, la dificultad para determinar períodos en su producción. Además, la historia de la génesis de sus textos descubre un proceso en el que es común que uno se integre en otro o se plantee como una versión más de un proyecto comenzado antes, quizá dejado en estado latente, quizá retomado después para nuevas versiones. “¡Basta de citar siempre a otros autores!, ¡hay que citarse a sí mismo y confiar en la virtud corroborante de las *autocitas!*” –exclama el narrador de *Una novela que comienza*.<sup>90</sup> “Volver a empezar lo mismo, decir otra vez pero diferente” –según AC, así puede describirse el discurso de Macedonio (1993b, p. 155, n.e). Y,

---

intertextualidad general (relación de un texto con otros de otros autores) y restringida (de un texto con otros del mismo autor), advierte la existencia de la intertextualidad autártica (de un texto consigo mismo) –que otros críticos, a los que me sumo (según expuse más arriba), estudian bajo la categoría de metatextualidad. Sobre estos temas, véase también Yvette Jiménez de Báez, “Intertextuality and History”, *UCR Commemorative Series: Bordering Difference: Culture and Ideology in 20th Century Mexico*, 10 (1991), p. 85 y ss.

<sup>88</sup> “Epílogo”, en *Historia crítica de la literatura argentina VIII: Macedonio*, p. 559.

<sup>89</sup> “Cuarta conversación”, en Mónica Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, Corregidor, Buenos Aires, 2001, p. 91.

<sup>90</sup> En *OC VII*, p. 14.

por si fuera poco, el estado en que dejó su obra y los avatares editoriales que ésta ha recorrido han reforzado su carácter de textualidad, y no de textos. Un mismo fragmento –por ejemplo– encontrado en un cuaderno inédito y sacado de una lista ecléctica de anotaciones, ha ido a parar, en distintas ediciones, a obras diversas. La escritura del argentino parece constituir un discurso continuo, y las interconexiones en ella pueden considerarse intratextuales no a pesar de sino precisamente porque implican relaciones dentro de un mismo texto.

La categoría de paratexto es casi ineludible para el análisis de las novelas gemelas, pues el uso obsesivo de los prólogos, liminares, introducciones, epílogos, notas a pie, etc., es clave tanto para su poética del descentramiento como para su fusión entre teoría y ficción (otro aspecto metatextual). Ya hemos aclarado, sin embargo, que debido a que niegan su estatuto marginal al fundir umbral y centro, en realidad son una especie de anti-paratextos.

No se puede, pues, desaprovechar un texto como el de Genette, en donde se reflexiona sistemáticamente sobre todos estos rasgos. Ahora bien, es preciso incorporar a nuestro panorama aportaciones de otros teóricos. El compendio ya citado *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* ofrece una amplia muestra de acercamientos a esta categoría.<sup>91</sup> En “Intertextuality and History”, Yvette Jiménez de Báez, al hacer un recorrido por varios planteamientos teóricos, deslinda la especificidad de los análisis sobre lo intertextual en la crítica latinoamericana, en especial los que se ocupan de obras latinoamericanas. La investigadora señala que si bien Kristeva acuñó el término, lo hizo al interpretar el concepto bajtiniano de dialogismo, el cual, a su vez, tiene deudas con la teoría de los formalistas rusos.<sup>92</sup> La supuesta a-historicidad del formalismo parecería entrar en contradicción con las

---

<sup>91</sup> El número 27 de la revista *Poétique* (1976), dedicado a la intertextualidad, es referencia obligada. Sus artículos (algunos de los cuales están citados en el trabajo de Jiménez de Báez) están traducidos en la antología de D. Navarro, salvo los de Gianfranco Contini, Jean Verrier y André Tapia, pues, más que a la descripción de la categoría, éstos se ocupan de aplicarla al análisis de autores específicos: Dante, Ségalen y Joyce, respectivamente.

<sup>92</sup> Y. Jiménez de Báez, art. cit., p. 75.



implicaciones diacrónicas de lo intertextual. Sin embargo, cabe recordar que si bien privilegiaron una visión inmanentista y dieron prioridad a la técnica, algunos formalistas advirtieron la necesidad de tomar en cuenta otras “series”, en las que la literatura se inserta, para su análisis.<sup>93</sup>

Las aportaciones de Riffaterre<sup>94</sup> flexibilizan la noción de intertextualidad, ya que contemplan las asociaciones que pueden establecerse desde la recepción, sin que necesariamente hayan sido intencionales por parte del autor (siempre y cuando haya marcas textuales que las justifiquen). Sus reflexiones permiten integrar lo que en principio parece un imposible: intertextos de obras cronológicamente posteriores a la que se estudia –elemento clave para el caso de Macedonio. Tomando prestada terminología de Eco, podríamos bautizar este fenómeno como intertexto *lectoris*.<sup>95</sup> La noción de *retombée*, de Severo Sarduy, ayuda también a describirlo: “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe”.<sup>96</sup> Estas consideraciones, aunque muy sugerentes, deben tratarse con sumo cuidado; con conciencia de que relaciones de este tipo pueden establecerse sólo desde la recepción y no funcionan como argumentos de historia literaria.

---

<sup>93</sup> Tómense como ejemplo estas afirmaciones: “La historia de la literatura (o el arte) está íntimamente ligada a otras series históricas [...]” (J. Tinianov y R. Jakobson, “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos” en Tzvetan Todorov [ed.], *Teoría de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Signos, Buenos Aires, 1970, p. 103). “Llamo función constructiva de un elemento de la obra literaria (en tanto que sistema) a su posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del mismo sistema y, en consecuencia, con el sistema entero [...]. El elemento entra simultáneamente en relación con la serie de elementos semejantes que pertenecen a otras obras-sistema, incluso con otras series y, además, con los otros elementos del mismo sistema” (J. Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en T. Todorov [ed.], *op. cit.*, p. 91).

<sup>94</sup> “La silepsis intertextual” y “El intertexto desconocido”, en D. Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité...*, pp. 163-169 y 170-172, y “La trace de l’intertexte”, *La Pensée*, 215 (1980): pp. 4-18.

<sup>95</sup> Para una explicación de lo que el genitivo *lectoris* implica en la taxonomía de Eco, véase *infra*, n. 98.

<sup>96</sup> Se trata del epígrafe con que Sarduy abre su libro (dedicado a Roland Barthes) *Barroco*, en *Obra completa*, p. 1196.

Cualquier estudio que tome en cuenta la intertextualidad debe partir de la siguiente consideración: ni su ejercicio en la práctica literaria ni su identificación por parte de la crítica son fenómenos exclusivos ni novedosos del siglo XX. No es que antes de la acuñación del término<sup>97</sup>, el fenómeno no existiera o no se estudiara: la intertextualidad y su reflexión son tan viejas como la literatura misma. El Renacimiento y el Barroco, en las letras hispánicas, son períodos especialmente fértiles en atención a esta práctica, que se ejerció y describió bajo los términos de modelos, imitación, paráfrasis, traducción, fuentes, citas. Pero también es innegable que con el desarrollo de la nueva herramienta teórica, como sucedió con las de metaficción o abismamiento, se desplegó una nueva mirada sobre esta realidad y se exploraron nuevas variantes de la misma. Ciertamente, la imitación (cuyo concepto primó en los Siglos de Oro) no niega el elemento innovador, la apropiación creativa de los tópicos o recursos por parte del imitador; sin embargo, el grado de uso o *misreading*<sup>98</sup> con que Macedonio trabaja algunas de sus fuentes lo aleja de la adscripción y el homenaje al modelo –elementos que sí matizan el concepto renacentista y áureo.

---

<sup>97</sup> Éste aparece con la lectura que hace Julia Kristeva de Bajtín: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239 (1967): pp. 438-465 [incluido en D. Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité...*, pp. 1-24].

<sup>98</sup> Empleo los términos “interpretación” y “uso” en el sentido que les da Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano, Lumen, México, 1992, pp.19-35 y 39-40). Partiendo de que los textos pueden generar múltiples pero no infinitas posibilidades de lectura, y buscando equilibrio entre libertad interpretativa y fidelidad a la obra, Eco considera que es la realidad textual la que debe confirmar o descartar hipótesis de exégesis. Recomienda entonces una actividad crítica que privilegie la *intentio operis* por encima de la *intentio auctoris* y la *lectoris*. Estas nociones tienen que ver con los tres elementos del acto comunicativo que la teoría literaria privilegió, en el siguiente orden, a lo largo de su desarrollo durante el siglo XX: autor (crítica genética, psicologismo, historicismo, etc.), texto (teorías inmanentistas como el formalismo o el estructuralismo), lector (hermenéutica, teoría de la recepción y de la obra abierta). La focalización en la *intentio operis* quiere decir que el crítico ha de privilegiar la realidad textual por encima de elementos extratextuales vinculados con los universos del autor o del lector *empíricos*. La realidad textual sí incluye, sin embargo, a los autores y lectores *modelo* o *ideales*. Eco distingue la interpretación –búsqueda de la *intentio operis*– del uso: superposición de la *intentio lectoris* (justamente lo que hace Macedonio como lector).

Desde otra óptica, el término *misreading*, acuñado por Harold Bloom (en *The Anxiety of Influence* y *A Map of Misreading*), podría describir la relación de Macedonio con sus predecesores. Con esta categoría, Bloom presenta al creador como un *strong reader*: “he is thus placed in the dilemmas of the revisionist, who wishes to find his own original relation to truth,

Los procedimientos intertextuales más propios de la vanguardia y de la literatura contemporánea, como el plagio lúdico o las citas de fuentes apócrifas, falsas o inventadas – aunque es cierto que las prácticas macedonianas pudieron influir en el auge de estos recursos, especialmente en Borges– no son frecuentes en las novelas gemelas. La parodia, otra forma de intertextualidad, en cambio, sí lo es. Los embates macedonianos contra el realismo, el naturalismo y el romanticismo, así como contra los textos policiales, se presenta bajo la forma de parodia y, en ciertas ocasiones, incluso la del palimpsesto. Para su estudio, son pertinentes las consideraciones de Hutcheon, especialmente su clara distinción entre sátira, parodia e ironía.<sup>99</sup>

Algunos críticos, eludiendo cierta rigidez de la categoría de intertextualidad, han preferido analizar las herencias literarias y los diálogos implícitos de un autor con la tradición empleando otros términos. Tal es el caso de Sergio Ugalde, quien en su tesis doctoral sobre Lezama Lima<sup>100</sup> habla de alusiones, escritura de la cita implícita, aglomeración de referencias, biblioteca funcionando, tensiones estéticas, conceptuales e históricas, encuentros y diálogos, tradición y acervo, pero nunca de intertextos. Su trabajo ha sido iluminador pues comparte con el nuestro la perspectiva de análisis –se ocupa de Lezama como lector– y señala aspectos sobre el modo en que operan en él sus herencias literarias, que son similares al proceder macedoniano.

---

whether in texts or in reality (which he treats as texts anyway), but also wishes to open received texts to his own sufferings, or what he wants to call the sufferings of history” (*A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York, 1980, pp. 3-4). Concebir al creador como *misreader* implica considerarlo un lector crítico y aceptar su trabajo intertextual como una apropiación creativa con alto grado de “traición” a sus fuentes (justamente, el caso de Macedonio). Ahora bien, aunque la categoría es para Bloom positiva, el término que eligió para nombrarla resultó confuso para algunos lectores pues no sólo se percibe como despectivo sino que parece sugerir que, si hay lecturas “erradas”, tendría que haber una lectura “correcta” –lo cual contradiría sus propios argumentos.

<sup>99</sup> Véase su “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, trad. Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.

<sup>100</sup> *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, El Colegio de México, 2006.

Macedonio y Lezama se parecen no sólo por la complejidad y el grado de hermetismo de sus textos –el famoso epígrafe de “sólo lo difícil es estimulante” podría abrir cualquier obra macedoniana–, sino porque muchos de los conceptos que estos autores acuñan son tautológicos en cuanto que sólo pueden aplicarse al universo de su propia obra. Esto afecta también la integración de referencias. Muchas de las afirmaciones que hacen a propósito de otros textos, o los modos en los que los “usan” al traerlos a colación, resultan arbitrarios o caprichosos, o parecen revelar lecturas desviadas o erróneas, si no se leen dentro de los parámetros de su propia obra. Más que comentar obras ajenas, estos autores se apropian de ellas, las tergiversan y les dan un uso dentro de su red autorreferencial. La siguiente aclaración de Ugalde, sobre Lezama, podría aplicarse también a Macedonio:

... la lectura siempre es, y más en el caso de Lezama, un acto creativo en el que se ponen en juego las dimensiones del texto y el universo imaginativo del lector. Leer también es inventar. Por eso Lezama lee las teorías de esos autores [Scheler, Frobenius, Spengler, Vossler y Jung] y las modifica, las tergiversa. En otras palabras, simplemente se apropia, muy a su manera, de ellas.<sup>101</sup>

En uno de sus comentarios más recientes sobre la obra de Macedonio, Noé Jitrik reflexionó sobre la intertextualidad, a la que juguetonamente llamó “el vestido de lujo o de fiesta de las citas” advirtiendo que se trata de un fenómeno que las incluye pero las excede, pues muestra pliegues mucho más complejos que ellas, y poniendo énfasis en que “la intertextualidad no es sólo la cita sino su transformación”<sup>102</sup>. Para Jitrik, los análisis con perspectiva intertextual son el único modo de acceder al “universo de lecturas” de un autor, que se sedimenta en su memoria, transformándose y que, desde ahí, nutre su obra. Para aludir a este universo de lecturas apropiadas (precisamente nuestro objeto de análisis), propuso la categoría de *cleptomnesis*. Si la intertextualidad es un fenómeno asociado con la lectura,

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 28. Cf. con esta cita de Severo Sarduy, hablando de su relación de herencia literaria respecto de Lezama: “Herederio es el que descifra, el que lee. La herencia más que una donación, es una obligación de hermenéutica” (*Escrito sobre un cuerpo*, p. 1180).

<sup>102</sup> “Cuarta conversación”, en M. Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles...*, pp. 94 y 95.

en el plano de la escritura funciona otro principio [...], el de la *cleptomnesis*. ¿En qué consiste? Pues es el robo que uno hace a su propia memoria. Dicho de otro modo, el escritor escribe con aquello que tiene guardado en su memoria [...]. Ahora bien, esto tiene que ver, por supuesto, con una noción macedoniana muy clara, es eso de que cuando Dios se puso a crear el mundo oyó una voz que le decía: “Todo está escrito” [citado y comentado más arriba]. Pero si todo está escrito ¿para qué volver a escribirlo? La *cleptomnesis* es precisamente aquello que disfraza la opacidad de lo ya escrito en uno mismo y le da un carácter o una forma nueva.<sup>103</sup>

El concepto de *cleptomnesis*, como lo usa Jitrik, llama la atención sobre la paradoja de repetición y originalidad que toda práctica intertextual implica. Además, nos permite tejer más fino, al advertir que, cuando un escritor cita (en un sentido amplio de la cita; es decir, con cualquier método intertextual), en realidad no siempre echa mano de otro texto directamente. Hay un paso intermedio, en donde se lleva a cabo el misterio de la apropiación y la transformación de su lectura: el de la memoria. El escritor que, como Macedonio, no hace un uso erudito ni académico de la intertextualidad, sino que la integra en su proceso vivencial y creativo, cita por la vía de su memoria, y por tanto en realidad se cita siempre a sí mismo.

Según las reflexiones de Jitrik, al acceder al universo de lecturas de un autor, se accede también a su concepto de lectura y a su modo de leer. La obra de Macedonio otorga un papel protagónico a la figura del lector (lo cual explica las frecuentes comparaciones con la teoría de la recepción) y expone una poética de la lectura y una taxonomía de tipos de lector. La lectura aparece en ella como una necesidad, un placer, un objeto epistemológico, un ejercicio de la voluntad, un procedimiento cognoscitivo, una expresión de la curiosidad intelectual y vital (un modo de conocer pero también de vivir) y como una variante de la conversación (consigo mismo –el pensar-escribiendo macedoniano es también un pensar-leyendo– y con otros, como en el famoso soneto quevediano: un modo de escuchar, por los ojos, a los muertos).

Al margen de la lápida, felizmente ya levantada, que Borges y otros colocaron sobre la escritura macedoniana al propagar su imagen ceñida a la genialidad oral, lo cierto es que todos los testimonios de quienes conocieron a Macedonio coinciden en recordarlo como gran

---

<sup>103</sup> *Loc. cit.*

conversador. Como afirma Jitrik, “no habría conversación si no hay supuestos compartidos pero tampoco si no hay cierta voluntad de construir algo”<sup>104</sup>. Esos supuestos compartidos, esa plataforma común, se construye, en parte, con las lecturas previas (tanto del autor como del lector) que, mediante lo que Jitrik llama *cleptomnesis*, Macedonio deja aflorar en sus textos. El universo de lecturas es parte de los supuestos que lector y autor comparten en la conversación-lectura; la voluntad de construir algo tiene que ver con la exigencia que la obra de Macedonio impone a sus lectores.

Fue muy grato para mí leer este comentario de Jitrik, pues reúne tres aspectos de suma importancia para la presente tesis: llama la atención sobre la necesidad de estudiar el universo de lecturas que nutre la obra de Macedonio; no duda en recuperar la categoría de intertextualidad, para hacerlo; pero la flexibiliza, bajo la conciencia de que las lecturas macedonianas no están sólo aludidas en su obra, sino sedimentadas, apropiadas y transformadas (en realidad esto sucede en la práctica intertextual de cualquier autor, sólo que en el caso de Macedonio los usos, transgresiones o transformaciones –como hemos explicado empleando las categorías de uso y *misreading*–, son extremos).

Los términos de huella (más neutro, aunque denota una marca dejada quizá involuntariamente), trazo (con mayor carga de intencionalidad) y fuente (discursos de los que un autor parte, aunque probablemente no se encuentren presentes en su obra mediante intertextos claramente ubicables) han sido también útiles para esta investigación. En su artículo citado, Yvette Jiménez señala las coincidencias y distinciones entre los estudios sobre fuentes y los análisis de intertextualidad y advierte que las fuentes de una obra muchas veces no están en textos literarios, sino en discursos de otra naturaleza.

Tras esta revisión, podemos decir que, para la presente tesis, no nos hemos casado con una herramienta teórica en particular. Recuperamos varias, matizamos algunas e intentamos así

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 96.

aprovechar los caminos teórico-críticos andados para describir mejor el mosaico de intenciones con las que Macedonio incorpora precedentes textuales en sus novelas gemelas.

## II. PAPELES PROTEICOS

*Esta última broma –la dispersión de los papeles que integrarían, alguna vez, la Novela de la Eterna– es quizá el golpe maestro de su genio...*

A. Cousté, sobre *M*, *Primera Plana*.

Como parte de la investigación para esta tesis, tuve la oportunidad de hacer un viaje a Buenos Aires cuyo objetivo principal fue trabajar en el archivo y en la biblioteca personal de Macedonio.<sup>1</sup> La visita a la Fundación San Telmo (presidida por Nicolas Helft y con sede en la calle de Defensa), que custodia el archivo de Macedonio, y el contacto con los manuscritos de éste, marcaron tajantemente mi concepción de su obra. Por eso decidí incluir este capítulo, que describe algunas características de la textualidad macedoniana, pertinentes para su estudio, y explora los rastros de sus lecturas en lo que se conserva de su biblioteca.

Puesto que este capítulo menciona varios textos de Macedonio y relaciona distintas ediciones, para facilitar su lectura, recuerdo al lector que empleo abreviaturas para referir títulos macedonianos (*AB: Adriana Buenos Aires*, *CN: Continuación de la Nada*, *M: Museo de la Novela de la Eterna*, *NTV: No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, *PR: Papeles de Recienvenido*, *UNC: Una novela que comienza*), no para distinguir sus ediciones. Aludo a estas últimas indicando su editorial (y su año, de ser necesario). Aunque el lector puede encontrar sus datos completos en la bibliografía final –en donde puede consultar también cuáles se encuentran en el archivo de Macedonio y la información sobre sus respectivas reimpressiones–, y aunque algunas ya han sido citadas en el capítulo previo, para comodidad del lector, reproduzco a continuación lo relativo a las ediciones de las “novelas gemelas”:

---

<sup>1</sup> Dicho viaje fue posible gracias al apoyo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, y muy especialmente de su directora, la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco.



- *AB*, Corregidor: *Adriana Buenos Aires. Última novela mala*, ordenación y notas Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1974 [es la primera edición y forma parte de la serie *Obras completas: OC V*].
- *AB*, Península: *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*, Península (*Vidas imaginarias*, 12), Barcelona, 1998 [reproduce exactamente la ed. de Corregidor].
- *M*, CEAL: *Museo de la novela de la Eterna*, advertencia Adolfo de Obieta, Centro Editor de América Latina (*Libros de Mar a Mar*, 7), Buenos Aires, 1967 [es la primera edición].
- *M*, Corregidor: *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, ordenación y notas Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1975 [forma parte de la serie *Obras completas: OC VI*].
- *M*, Ayacucho: *Museo de la Novela de la Eterna*, sel., pról. y bibliografía César Fernández Moreno, Ayacucho, Caracas, 1982 [basada en la de Corregidor].
- *M*, Col. *Archivos: Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica, coords. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX (*Archivos*, 25), Madrid, 1997 [1ª ed. 1993; referida como “ed. crítica”].
- *M*, Cátedra: *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Cátedra (*Letras Hispánicas*, 394), Madrid, 1995 [sigue la ed. de Corregidor].

Como habrá advertido el lector, respecto al título de *M*, las ediciones vacilan en cuanto a colocar o no mayúscula en la palabra “novela”. La primera edición optó por la minúscula, que se mantuvo en la de Corregidor (aunque esta editorial colocó mayúscula en el título de su primera de forros). Las ediciones basadas en la de Corregidor, sin embargo, optaron por la mayúscula, como también lo hizo –por distintas razones– la edición crítica. En la mayor parte de los testimonios macedonianos, la palabra “Novela” aparece con mayúscula, pero se debe a que es, en ellos, la primera palabra del título o a que toda la frase se escribe con este tipo de letra (como se detalla más adelante, sólo contamos con dos testimonios –de entre los más tardíos– que registran la palabra “Museo” en el título: en uno de ellos está agregada de puño por Macedonio, en el otro está mecanografiada, pero todo el título aparece en mayúsculas).

La vacilación se aprecia también entre los investigadores: algunos optan por mayúscula o minúscula conforme a la edición con la que trabajan, otros no se lo cuestionan e incluso mezclan

los criterios en un mismo texto. Sin embargo, en los trabajos más recientes de los críticos más documentados, prima la mayúscula.

En la presente tesis, he optado por la mayúscula (salvo en los casos en que cito ediciones o trabajos que consignan minúscula) por las siguientes razones: en primer lugar, porque así aparece en la edición crítica, con base en la cual he decidido trabajar; en segundo, pues me parece una decisión acorde con la poética macedoniana, una de cuyas características es la de distinguir conceptos clave mediante la mayúscula (Pasión, Altruística, Siesta, Belarte, etc. aparecen mayoritariamente con mayúscula en los escritos de Fernández).<sup>2</sup> El término “Novela”, en el título de la “gemela buena”, además de clave es polisémico: uno de sus sentidos es el de bautizar la Estancia en donde se ubican los capítulos. En este caso, se trata de un nombre propio, una razón más por la que conviene la mayúscula.

#### EL ARCHIVO DE MACEDONIO Y EL ESTADO TEXTUAL DE SU OBRA

*La dejo libro abierto [...]: es decir que el autor [...] convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente...*

MF, Museo...

Entrar en el archivo de Macedonio –dice Ana Camblong– es una maravilla: “Ahí todo es posible. Un taller en el que los papeles quedaron en auténtico desorden, cuando el escritor fatigado se sentó a descansar un ratito en el sillón de la muerte” (2000, p. 140). Cuando comencé a explorarlo, mi primera impresión fue la siguiente: era tan suculento el banquete que ofrecía para

---

<sup>2</sup> Como resultado de cotejos y reflexiones similares, hemos mantenido la mayúscula en otros términos de otros títulos macedonianos, como *Continuación de la Nada*.

un apetito teórico-crítico, y se notaba tanto la intervención de los investigadores, que sentí, con algo de desilusión, que quizá el fenómeno Macedonio era en realidad (o más que otra cosa) un objeto de estudio creado o moldeado por la crítica para su propio consumo. Sin embargo, conforme me adentré en la lectura de los manuscritos (deslumbrada pero también entorpecida por la locura de su caligrafía) y a medida que iba descubriendo cuadernos de varias décadas plagados de anotaciones diversas y en los que –con una tenacidad “longevística”, como quizá hubiera dicho Macedonio– aparecían búsquedas en torno a los mismos temas clave, comencé a conocer a Macedonio de otro modo.

El escritor dejó de ser para mí sólo un nombre en una portada, un conjunto de anécdotas biográficas mitificadas o un cúmulo de lucubraciones teóricas. Lo que tuve ante mis ojos eran indicios de una larga, intensa y apasionada búsqueda metafísica, estética, literaria y vivencial. Sus cuadernos, como es obvio, desvelan obsesiones más mundanas de Macedonio, como su dependencia a un tipo de tinta y de plumín o la presencia constante del mate y los cigarrillos en sus listas de compras y cuentas:

cigarros, habanos, cigarrillos, fósforos, yerba, velas, caramelos, galletitas, hierro-quina, polvos talco, licor de las hermanas, dentífrico, jabón, escarbadiantes, tarjetas personales, 10.000. Tarjetas postales, papel de cartas, sobres, block, plumas, goma, gomas, tinta, cosmético, ropa, botones, camisas calzoncillos pañuelos, camiseta, cuerda de guitarra, cuadernos, libros (xxxx 880), B Mitre 337...<sup>3</sup>

También muestran su vacilación entre las grafías de la “g” y la “j”. En el manuscrito de *AB*, por ejemplo, en un folio no numerado, colocado entre los ff. 6 y 7 y cuya esquina está rota, escribe:

También he descubierto a la muger á los cuarenta y cinco años. Y soy un pensador. Inteligente, observador. ¿Observador un hombre que recien [*sic*] al comienzo de la declinacion [*sic*] comprende á la muger, á los niños y advierte la varia belleza de la voz humana.? [*sic*] Todavía, [*sic*] y á veces por siempre, no comprende la muerte, la vida. Aunque esto se ha convencido por los inteligentes que no es inteligible. Si ellos lo dicen...

---

<sup>3</sup> “Cuaderno 1905-1908” perteneciente al llamado *Libro para sí mismo*, p. 1. Sustituyo con “xxxx” los fragmentos ilegibles.

Obsérvese cómo en una misma frase intercambia las grafías en “intelijentes” y de inmediato escribe “inteligible” normalmente. No sabemos, por tanto, si la vacilación en el uso de estas letras es intencional o no. En todo caso, tanto la acentuación como la puntuación, así como este raro uso de la “g” y la “j”, fueron corregidos por Adolfo de Obieta en la edición de la novela.

Descubrí también, con asombro, que compartimos ciertas manías: Macedonio fue, como yo he sido para burla de mis amigos, una máquina productora de listas de pendientes. Y entre esas listas, mezcladas con anotaciones sobre síntomas físicos y con recomendaciones sobre el ejercicio de la felicidad, encontramos sus notas de lectura, citas de otros autores, ideas en proceso de germinación, etc. Él mismo se burló de esta manía en su famoso brindis a Marinetti:

Yo no he muerto; porque como ando siempre con una libretita y lápiz para anotar todo, si me hubiera sucedido eso lo tendría apuntado. Hay días en que sólo por una libretita así sabe uno que vive. Pero hay otros, y no os lo deseo frecuentes, en que ‘ni con libreta’, como dicen nuestras lindas cuando no les place el cortejante; y otros en que, digan apuntes lo que digan, nos sabemos eternos, o una semana menos.<sup>4</sup>

Me sorprendió que tantos textos, en sus vehículos frágiles y efímeros, hayan sobrevivido el paso del tiempo, tantas mudanzas –de Macedonio, el eterno errante, pero también de su hijo–, y la curiosidad de amigos e investigadores, y se hayan reunido en un cúmulo de cajas, en un cuarto de la casa de la familia Helft. Con esta visita a los vestigios del laboratorio de Macedonio, su proyecto me sedujo y convenció con más fuerza, y dejé de ver la huella de manos ajenas en él como una intrusión, para aceptarla como un proceso afortunado de co-creación. Las características del archivo y la forma en que éste ha demandado la participación de sus lectores en la conformación de la obra macedoniana, tal como la conocemos hoy, son muestra y prolongación de varios de sus postulados. Pero también imprimen a su obra ciertas complejidades, desde el punto de vista ecdótico, que hay que considerar para un mejor ejercicio crítico.

---

<sup>4</sup> *OC IV*, pp. 62-63.

El archivo de Macedonio se me presentó como un palimpsesto. En su capa superior, lo primero que uno puede leer son los itinerarios de investigación de quienes se han dedicado con pasión a su estudio: Adolfo de Obieta y Ana Camblong. Con una generosidad que se agradece, ellos han dejado huella de sus lecturas no sólo en varias notas que acompañan los paquetes de manuscritos, en los métodos de clasificación que han elegido, en los mecanuscritos u hojas sueltas en donde dejaron rastro del proceso de ordenación, de los criterios bajo los que actuaron, y del desarrollo de su análisis<sup>5</sup>, sino que engrosaron el archivo con los volúmenes de las primeras ediciones, anotados, con los que trabajaron para la conformación de las siguientes (sorprende, sin embargo, la ausencia de la primera edición de *M*). Junto con las “Rs” con las que Macedonio marcaba los borradores que había revisado, destacan las enormes “C”, en lápiz rojo, que cubren varios de los manuscritos, con las que AO marcó los que habían sido copiados (a mecanuscritos y, de ahí, vertidos en las ediciones). Así, el palimpsesto muestra también parte de los avatares editoriales de la obra macedoniana.

AO fue una pieza clave en la recopilación, preservación, ordenación, anotación y publicación de los manuscritos de su padre. Fue antólogo y editor de varios volúmenes macedonianos, responsable del proyecto de *Obras completas*, co-coordinador de la edición crítica de *M* en la Colección Archivos, promotor y revisor de tesis y libros sobre Macedonio; así como participante en congresos, homenajes y reuniones académicas en torno a su obra. Pero su

---

<sup>5</sup> En los documentos relativos a *AB*, por ejemplo, se conservan dos mecanuscritos con índices temáticos elaborados por AO. A continuación reproduzco una versión sintética de los mismos (la paginación corresponde a la edición de la novela en Corregidor [*OC V*]): 1) *ADRIANA BUENOS AIRES* Temas: El humor, La muerte, Metafísica: Teoría de la Muerte, Negación del Yo, Misterio del Amor – Amor y Tragedia, Cuerpo. 2) INDICE TEMÁTICO DE “ADRIANA BUENOS AIRES” agnosticismo, p. 118; amor, pp. 66, 70, 140, 153, 193, 202, 209, 234, 240; Buenos Aires pp. 10, 21, 37, 127; cine pp. 199 s, 203; cuerpo pp. 192s, 225s; demencia p. 179; Ensueño p. 121; Estados Unidos p. 203; juego 179ss; libertad p. 208; locura p. 118; luna p. 120s; materialismo p. 118; metafísica pp. 180, 223; muerte pp. 67s, 80, 121, 134, 139, 178, 222s, 226, 233s; música pp. 19, 92; naturaleza p. 21; noche 1pp. 21ss; poema p. 76; psiquiatría pp. 179, 185s, 216; reso p. 220; salud, enfermedad pp. 87s, 189ss; suicidio p. 178; Siesta pp. 123, 220; yanquis p. 199; yo pp. 123, 153, 180, 212.

colaboración en el proyecto escritural de Macedonio comenzó mucho antes, cuando éste aún vivía.

Como se sabe, a partir de la muerte de Elena de Obieta, Macedonio no vivió con sus hijos. La íntima relación (filial, de amistad y literaria) que entabló con Adolfo fue posterior. “Yo aparezco tardíamente en la vida de Macedonio” –comenta este último; “mi relación con él no es de infancia”<sup>6</sup>. Aunque se llamaban, escribían y veían, fue hasta la adolescencia y juventud cuando Adolfo comenzó a compartir los intereses literarios y metafísicos a los que Macedonio se consagraba. Su relación fue estrechándose y culminó con dos períodos de intensa convivencia: En 1943, Adolfo, su hermano Jorge y otros amigos fundaron, bajo la inspiración y guía de Macedonio, la revista *Papeles de Buenos Aires*, que editaron junto con su padre hasta 1945. Durante la última década de la vida de Macedonio, Adolfo se decidió por lo que llamó, en sus escritos privados, la “operación rescate”: convencer a su padre de vivir con él. Tras varios intentos, lo logró en 1946; “Macedonio y su hijo se mudan a un pequeño departamento muy agradable situado en la planta baja, con ventana a la calle, de Las Heras 4015 [frente al Jardín

---

<sup>6</sup> “Primera conversación”, en M. Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles...*, pp. 8 y 9. Como también lo expresó en *Macedonio. Memorias errantes*, para AO fue importante dejar claro que la decisión de que sus hermanos y él vivieran con sus tíos después de la muerte de Elena no debe interpretarse, despectivamente, como abandono por parte de Macedonio: “... y nosotros los tres, fuimos los hijos de la hermana menor de mi mamá, que era un matrimonio joven y sin hijos, y fuimos sus hijos. Así se resolvió el problema ahí... porque, alguna vez, así sin mucha información, se manifiesta (sin ninguna mala intención sino como un hecho objetivo) que Macedonio abandonó su hogar y los hijos. No fue así la cosa sino que fue con la mayor compaginación posible [...], y nadie mejor que cuatro chicos que fueron recibidos con gente de su parentela y que estaba por lo menos esperando, tanto de una, como de otra rama, la aparición de estos chicos” (*loc. cit.*). [Cabe aclarar que la sintaxis desconcertante de esta cita, y de todas las tomadas de *Conversaciones imposibles...* se debe a que este volumen se formó con la transcripción de charlas y diálogos sostenidos por los participantes en las *Primeras Jornadas de Homenaje a Macedonio Fernández*, celebradas en Mar del Plata, en agosto de 1997, y no con comunicaciones escritas presentadas y revisadas por los mismos.]

Botánico]”<sup>7</sup>. Fue ahí en donde Adolfo vivió la última y más intensa etapa de cercanía con la escritura de Macedonio, y de colaboración en su pensar-escribiendo.<sup>8</sup>

Así describe su participación:

... yo era el instrumento natural de compañía y, a la vez, de colaboración instrumental [...]. Él tenía una gran cantidad de cuadernos porque, generalmente, los escritos de él no están hechos en una forma orgánica, sino que eran anotaciones que después él las unía o pensamientos sueltos o elementos que futuramente se integrarían en un cuento [...]. Y mi función era coordinarlos y pasarlos en limpio. Él jamás movió una tecla de máquina de escribir, así que todo lo que hay escrito [mecanografiado] ha sido pasado por mí [...]. Yo veía lo que había anotado, lo que había escrito y entonces me tomaba el trabajo [...] de pasarlo en limpio. Después, yo, al día siguiente, le traía las anotaciones o esos pergeños de colaboraciones [...] y le hacía de crítico, y con eso lo forzaba a que redondeara pensamientos, completara textos o lo que sea.<sup>9</sup>

El rastro de esa colaboración se aprecia en el archivo, pero también el de la otra: la tarea que, habiéndose ya ido Macedonio, Adolfo emprendió como albacea literario y que cuajó, sobre todo, en su función de editor. Los lectores de Macedonio le debemos la antología *Papeles de Macedonio Fernández* de 1964, la aparición de *M* en 1967, la segunda edición de *NTV* (también de 1967) y los nueve volúmenes que hoy forman la serie *Obras completas* en Corregidor.

Su labor fue titánica y a ella se debe que conozcamos mucho más de los escasos textos que Macedonio publicó en vida; su generosidad (continuada por la de Helft y la Fundación San Telmo) permitió que el archivo pueda hoy consultarse. Sin embargo, también es cierto que su participación produjo aspectos problemáticos en las ediciones con las que contamos.

En primer lugar, no siempre dejó en claro si ciertas correcciones, añadiduras, títulos, notas o bien la selección y ordenamiento de los textos son suyas, de Macedonio, o de alguno de

---

<sup>7</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 225.

<sup>8</sup> Fue ahí, además, donde conoció a su futura esposa: “una concertista de piano llamada María Teresa Almirall, que vivía en el tercer piso con su hijo Manuel que contaba, al mudarse Macedonio y Adolfo, doce años. Madre e hijo pronto se hicieron amigos de ‘Don Mace’. El niño fue creciendo al lado de este señor que cumplía un papel de abuelo afable. De María Teresa se conservan cartas a Macedonio y fotos que la muestran junto a su hijo y al ocupante de la planta baja, como una mujer morena muy bella, en la plenitud de su vida. Con el tiempo, se enamoró de Adolfo (y Adolfo de ella) y terminarían casándose y teniendo una hija” (*loc. cit.*)

<sup>9</sup> AO, “Primera conversación”, en M. Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles...*, pp. 9-10.

los otros amigos, colaboradores o editores que dejaron huella en el camino; y esto ha generado vacilación en la crítica. Este tipo de problemas pusieron en duda la autenticidad o autoridad de *M*; tanto de algunos contenidos como de la estructura que presentó en su primera edición. En 1977, sin embargo, la viuda de Raúl Scalabrini Ortiz encontró y entregó a AO una copia dactilográfica de la novela ( fechada en 1948, lo cual la constituye como el testimonio más cercano a la última voluntad autoral) que Macedonio había prestado a su amigo. Las anotaciones al margen, de puño y letra del autor, disiparon parte de esta incertidumbre y revelaron como suyas muchas decisiones que se habían creído de AO. Como se detalla más adelante, esta copia (bautizada como c.SO) fue elegida como texto base para la edición crítica.

En segundo lugar, seguramente sin mala fe, en ocasiones AO dio información errónea o incompleta, propiciando dudas o atizando la hipérbole de misterio alrededor de algunos textos. En las *Jornadas de Homenaje* a Macedonio, celebradas en Mar del Plata en agosto de 1997, Adolfo anunció la existencia de un cuaderno inédito que Macedonio supuestamente proyectó llamar *Cuaderno para mí mismo*, pero al que él y AC se refieren también como *Cuaderno para sí mismo*. Sobre él comentó:

Un cuaderno que ha quedado y que yo habré hojeado alguna vez, y no sé por qué destino del propio cuaderno misterioso ha pasado todas las vicisitudes. Son anotaciones de él [Macedonio], del año 1907 en adelante [...]; en vida de él jamás se lo he revisado, ni se ha acordado que existía, ni me ha hablado a mí de eso, ni hemos conversado nada. Se ha mantenido completamente aislado [...]. Y después no sólo eso, sino que han pasado cuarenta años más, él muere en el 52, y hasta el año 95 yo no reparo en que había quedado ese cuaderno.<sup>10</sup>

Estas declaraciones provocaron confusión, puesto que el volumen tercero de las *Obras completas*, titulado *Teorías*, contiene (por lo menos a partir de la edición de 1990) algunos textos bajo el título de *Libro para sí mismo*. Incluso mucho antes, en la advertencia de 1981 a *Papeles antiguos*, Adolfo afirma que al período de los textos que ahí edita pertenece también “un ‘Libro

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.



para sí mismo' que consta de un viejo cuaderno inédito"<sup>11</sup>. ¿Son equivalentes el *Cuaderno para mí mismo*, el *Cuaderno para sí mismo* y el *Libro para sí mismo*? Si es así, ¿cómo pudo permanecer aislado y olvidado si se publicó parcialmente con anterioridad? Si no, ¿de dónde provienen los textos que aparecieron en *Teorías*?

La visita al archivo me permitió disipar estas dudas. Bajo el título de *Libro para sí mismo* se conservan dos cuadernos complementarios: "Cuaderno 1905-1908" y "Cuaderno 1906 (29 x 19)". El primero, más pequeño, está escrito comenzando por ambos extremos, de modo que los textos se encuentran, en el centro, dando la sensación de que una parte "se escribió al revés". Posee anotaciones de muy diversa índole: registro de síntomas físicos o máximas de salud (como no meterse a la cama con los pies fríos o mojados, no levantarse bruscamente, etc.), listas de compras y pendientes, cuentas, citas, etc. Algunos textos poseen los siguientes encabezados: "Psicológicas", "Palabras difíciles de recordar", "Prácticas", "Finanzas", "Programa y Reglas". Está lleno de alusiones a William James. El otro, más grande y conservado en mucho mejor estado, presenta una caligrafía más clara, está más ordenado y sus textos son más largos. Entre notas como "si he comido poco y tomo un vaso de leche y llega la 1 o las 2 me siento mal" o "si duermo sólo una hora menos paso mal día y no hago nada", o "Los ganaderos saben que no se debe hacer trabajar al animal más de...", hay reflexiones extensas sobre la lectura y sobre libros específicos –precisamente las que aparecen en el volumen de *Teorías*. En ambos casos, lo que prima son consejos o reflexiones en torno a la felicidad, tanto en su aspecto físico como metafísico.

También es cierto que algunas ediciones han reproducido erratas, en sus sucesivas reimpressiones, desatando debates infructuosos en la crítica, como la que registró el título de *NTV*, en Corregidor, que comentaremos en el capítulo cuarto de esta tesis.

---

<sup>11</sup> *OCI*, p. 9.

El título de *Obras completas* es irónico; en cada uno de sus volúmenes se advierte que el archivo de Macedonio no ha acabado de revisarse, por lo que aparecen constantemente en la crítica alusiones a textos inéditos. El propio AO estuvo consciente de esto, y lo eligió como homenaje a las *boutades* macedonianas:

“Obras completas” es una denominación muy convencional y muy superficial, digamos, son completas, dentro de la incompletud propia de todo lo que se refiere a la inspiración macedoniana. Entonces, sería contradictorio que él hubiera hecho algo completo [...]; pero en el destino de él hubo varias contradicciones, y esa podría ser una, estar condenado a *Obras completas*, pero de todas maneras, yo con la fidelidad a eso y a la infidelidad de él a las *Obras completas*, no incluí todo.<sup>12</sup>

Hay que considerar, sin embargo, que De Obieta probablemente no incluyó todo no sólo por esa fidelidad a la incompletud macedoniana, sino por la envergadura de la tarea. Hay, efectivamente, muchísimo material y en muy diversas condiciones. Maximiliano Maito, quien me auxilió en el archivo, me informó que su base de datos registra 24 cuadernos no descifrados aún, y otro tanto descifrados sólo parcialmente; el número de manuscritos conservados, relativos a *M*, es de 1,287. Me comentó también que las primeras ediciones se formaron entresacando, de distintas hojas sueltas o cuadernos, lo que resultaba más legible (tanto en términos de caligrafía como de coherencia temática); lo que podía agruparse en torno a un asunto común. Pude ver algunos “índices temáticos” elaborados por AO que poseen marcas sobre en cuáles cajas o cuadernos se habla de cada materia. Esto es importante, pues implica que la obra de Macedonio es aún más fragmentaria y caótica de lo que nos dejan ver las ediciones; el archivo muestra con contundencia que Macedonio rara vez escribió seguido sobre un mismo tema.

El archivo, en este sentido, puede compararse con un *iceberg*, del cual las ediciones en vida de Macedonio mostraron sólo la punta. Conforme se ha ido descubriendo, descifrando y publicando, esta vorágine de escritura ha consolidado el estatuto de Macedonio como escritor, y ha enfocado la atención crítica en sus textos (y no en su vida o en su leyenda). Así, las imágenes de Macedonio basadas en la genialidad oral, en las dotes de conversador o en el aura exclusiva

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

de pensador, han ido superándose conforme el archivo ha permitido comprender mejor lo que fue para él el centro de su actividad: el pensar-escribiendo. El hecho de que tanta letra escrita haya sobrevivido matiza también la idea de que Macedonio vivió totalmente despreocupado por el paradero de sus manuscritos. La existencia de anotaciones precedidas por un “por si me muero”, así como las marcas y correcciones suyas con miras a la publicación, confirman que incluso previó su obra póstuma.

Ana Camblong es, sin duda, la crítica más prolífica y una de las más agudas de la obra que nos ocupa. Es muy posible que su pasión por el archivo de Macedonio esté referida en el personaje de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, que lleva su nombre: “Podía hablar con Ana. Ella lo iba a ayudar [...]. Tenía todas las series y todas las variantes y las distintas ediciones y vendía las cintas y los relatos originales. Algunos sospechaban que la misma Ana tenía conexiones clandestinas con la máquina”.<sup>13</sup>

Debido a la gestión de AO, el archivo completo se trasladó al domicilio de Ana durante un par de años, con objeto de elaborar la única edición crítica con la que contamos. El itinerario de esta investigación filológica (por la cual Camblong obtuvo el Primer Premio Nacional de Filología, Lingüística e Historia de las Artes otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación), se describe tanto en el “Estudio preliminar” de *M* en la Colección Archivos (1993a), como en sus artículos “¿Cómo se construyó el Museo de Macedonio?” (1994), “Macedonio Fernández: archivo de la vanguardia” (2000, reproducido en 2006a) y “El archivo que se hizo cosmos” (2007a).

Las primeras puestas en común para organizar el proyecto de la edición crítica de *M* comenzaron en 1983; el trabajo intensivo con el archivo de Macedonio, en 1987; la primera edición en Archivos es de 1993. Este período coincide con el de la redacción de *La ciudad ausente*, que apareció en 1992. Traigo esto a colación porque hay otra curiosa coincidencia entre

---

<sup>13</sup> Anagrama, Barcelona, 2003 [1992], p. 102.

el trabajo de AC y la novela de Piglia: desde la ficción, el escritor habla de la máquina narrativa en relación con Macedonio; desde los estudios ecdóticos y semióticos, la investigadora también usa el término para describir *M*:

Una *máquina semiótica descomunal* se fue construyendo con materiales discursivos de toda índole: la efímera conversación cotidiana, la informal e ingeniosa charla de café, la intervención escrito-leída en la Revista Oral, las colaboraciones en revistas culturales-literarias adoptando tonos humorísticos, enfáticos, admonitorios, ambiguos, intransigentes, socarrones, conciliadores y el escribir interminable ensayando géneros literarios, periodísticos, publicitarios, científicos, epistolares. (1993a, p. xxxii, las cursivas son mías)

Más adelante, describe también el proceso genético y publicitario de *M* como una “máquina del prometer” (1993a, p. xli). Los sentidos del término, tanto en la obra de Fernández como en los estudios de Camblong y en la ficción pigliana, se recogen bajo la respectiva entrada en el *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, coordinado precisamente por Piglia:

*Máquina*: Si el texto es concebido como una máquina que produce mundos ficcionales, *Museo...* funciona como una máquina de máquinas [...]. En ella, el múltiple sujeto de la enunciación [...] se “estancia” en sus propios enunciados hasta que el decir borra al yo, y lo conceptual se autoasume como arte.

Una máquina que se deleita en ser anunciada, postergada, en existir sin realizarse, en decretar la descripción de las fórmulas que anteceden su propia escritura y [...] en exponer la antipreceptiva de un universo de ficción sin referente.

“Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de ejecución”. (s.v.)

La edición de *M* preparada por AC es un documento invaluable no sólo porque ofrece lo propio de una edición crítica (cotejo y presencia de variantes), un excelente estudio preliminar que indaga en el proceso genético de la obra y un dossier de lecturas del texto, sino también porque constituye una ventana por la cual el lector puede asomarse al archivo de Macedonio. Sus notas, además, son pertinentes e iluminadoras, pues establecen conexiones con otros textos macedonianos, fomentando la reflexión sobre la totalidad de su proyecto estético. Conlleva, sin embargo, un inconveniente que es preciso revisar, pues atañe a la perspectiva de esta tesis.

La estructura que *M* adoptó en su edición crítica descentra la relación entre las novelas gemelas, en comparación con otras (la de CEAL, Corregidor y Ayacucho, que son anteriores, así

como la de Cátedra, que es posterior) por dos razones: no usa el subtítulo de “Primera novela buena” ni en la primera de forros ni en la portada y no le otorga el primer sitio, entre los prólogos, al conocido como “Lo que nace y lo que muere” –en donde el enunciador expone el proyecto de redacción simultánea de la última novela mala y la primera buena, así como la tarea del lector frente a la dilogía. La edición crítica traslada este prólogo hasta el apéndice. No es mi intención criticar esta decisión, que está justificada por la metodología ecdótica empleada, y cuyos riesgos fueron previstos y advertidos por la coordinadora. La exclusión del prólogo del sitio privilegiado que le otorgan las demás ediciones se debe a que no figura en la llamada “Copia Scalabrini Ortiz (c.SO)” que fue elegida como texto base con fundamento, entre otros, en los siguientes argumentos: presenta correcciones de puño y letra de Macedonio, por su fecha (1948) constituye el testimonio más cercano a la última voluntad autoral, se mantuvo ordenada y abrochada (y no en partes disgregadas y mezcladas con otras series) y además aislada del resto de los testimonios y por tanto ajena a la preparación de la edición póstuma. Sin embargo, esta copia no posee algunos prólogos sobre los que “no sólo se dispone de testimonios fehacientes, sino que además figuran entre las redacciones más antiguas del texto” (AC, 1993a, p. xllvi).

Frente a esta situación, Camblong explica:

Ante el dilema de incluirlos o no en el cuerpo del texto [...], decidimos incorporarlos en un *Apéndice* [...]. Esta opción, si bien respeta las exigencias metodológicas estipuladas, no deja de vulnerar la planificación integral de la obra; para ser más justos se podría decir que el ‘espíritu’ del proyecto se ve en cierto modo interferido, contrariado... Hacemos esta arriesgada conjetura teniendo en cuenta las características que la investigación arqueológica del texto ha revelado: el aval a una dinámica pluralidad; la legitimación de todas las versiones, en digresión y glosa perpetua; la exhibición de un metódico desorden que desafía los criterios excluyentes. En fin, no podemos dejar de reconocer que, si lo más ‘científico’ es excluirlos, lo más ‘macedoniano’ sería incorporarlos. (1993a, pp. xllvi-lxxvii)

Además de esta explicación, la investigadora ofrece (dentro de su estudio preliminar y bajo el título de “La doble textualidad”), un excelente texto sobre la relación entre las novelas gemelas en el sentido global de *M* y en el proyecto macedoniano en general. Sin embargo, es importante destacar que, pese a sus aclaraciones, por los dos motivos mencionados, los lectores

que conocieron *M* en su edición crítica no tuvieron como primer elemento a la vista su relación con *AB*, como sí lo tuvieron quienes se enfrentaron al texto en su primera edición (Jitrik, por ejemplo). A partir de la publicación de la edición crítica, las investigaciones sobre esta obra se han llevado a cabo, en su mayoría, con base en ella, y esto puede ser otra de las razones por las que la atención crítica a “la última novela mala” ha sido relegada.

Entonces, si la relación entre las “gemelas” constituye el eje de esta tesis, ¿por qué no cito por alguna de las ediciones que sí recogen el subtítulo y sí comienzan con el prólogo “Lo que nace y lo que muere”? –se estará preguntando el lector. Al señalar las virtudes de la edición de *Archivos*, más arriba, di algunas razones, a las que cabe añadir las siguientes. Cuando la bibliografía directa de una investigación cuenta con una edición crítica –sobre todo si ésta ha sido elaborada con rigor, como ocurre con la de AC–, no trabajar con ella equivaldría a una negligencia metodológica. Además, en este caso, al elegirla, no renuncié al resto: tanto porque todas ellas siguen a la primera edición, cuyas variantes se incluyen en la crítica, como porque emprendí personalmente el cotejo de los fragmentos más significativos para mi trabajo. Pero, más importante: como se verá en el siguiente capítulo, la relación entre las novelas gemelas (y el desarrollo de las dos líneas semánticas con las que se vincula) descansa en aspectos estructurales, y de otra índole, que van mucho más allá de su expresión en los subtítulos y de su explicitación en el prólogo “Lo que nace y lo que muere”. Confirmar esta hipótesis trabajando precisamente con la edición cuya estructura impone un reto extra, otorga más solidez a mi trabajo.

La labor de AC y las aportaciones de otros trabajos de corte filológico, arqueológico y genético<sup>14</sup>, han hecho de *M* el texto de Fernández cuyas variantes y proceso de escritura pueden

---

<sup>14</sup> Carlos García ha estudiado la génesis de *PR*; su trabajo alumbró los proyectos de Macedonio que pueden identificarse con la etapa embrionaria de *M* (véase “Arqueología de *PR*...” e “Historia de una gestación: *Papeles de Recienvenido* y la atmósfera intelectual porteña”, en N. Jitrik [dir.], *Historia crítica de la literatura argentina VIII: Macedonio*, pp. 47-66.).

conocerse mejor.<sup>15</sup> Los testimonios de *AB*, en cambio, no han sido casi estudiados. El material que se conserva está catalogado de acuerdo con los siguientes rubros: I Manuscrito, II Copia predefinitiva y III Copia final; 1) índices temáticos, 2) Inéditos y 3) Manuscritos sueltos; y parece suscribir, en términos generales, las afirmaciones de AO publicadas en su advertencia a la primera edición:

*Adriana Buenos Aires* fue escrita en 1922 y revisada sumariamente en 1938, sin que en el intervalo haya sido tocada ni posteriormente se hiciera otra cosa que mencionarla alguna vez. De 1938 son el final (capítulos XI-XV) y el IV, y las páginas previas al relato propiamente dicho, además de algunas acotaciones de pie de página.

*Adriana Buenos Aires* se llamó originariamente (y supongo que biográficamente) Isolina Buenos Aires; pero luego del cambio de nombre pedido por un amigo-personaje, el autor resolvió una remoción general de nombres o la deformación de ciertos apellidos o su reemplazo por iniciales, pues en el original aparecían nombrados no sólo César y Santiago Dabove, J. L. Borges y E. Fernández Latour, sino otros, perdidos luego en el doble anonimato de la desmemoria literaria y personal.<sup>16</sup>

Cabe, sin embargo, hacer dos aclaraciones: 1) Sobre el hecho de que, después de 1938, la novela haya sido casi olvidada por Macedonio, hay que decir que sus temas, núcleo argumental, e incluso varios fragmentos fueron recuperados casi literalmente, o bien metamorfoseados, en lo que constituyó *UNC*, publicada en 1941. 2) La suposición de AO de que Isolina haya sido el nombre biográfico de Adriana ha sido desmentida por Álvaro Abós: “Isolina, cuya inspiradora se llamaba Candreva Lamac y era oriunda no de Albania como Macedonio desliza en el texto sino de Cosenza (Italia), se convirtió en Adriana”.<sup>17</sup>

Una caja-fólder azul grisáceo cuya etiqueta dice “Macedonio Fernández / *Adriana Buenos Aires* / Manuscrito” contiene la serie principal de testimonios: 243 folios, de los cuales

---

<sup>15</sup> Las múltiples e íntimas conexiones entre los textos y proyectos de Macedonio los hicieron, de algún modo, ir a parar en su *M*. No se puede, hoy en día, estudiar este autor sin encarar esta obra y, del mismo modo, si uno la estudia, termina trabajando con todas las demás. *M* es, en este sentido, la obra más significativa y “concentradora” de Macedonio; con el paso de los años se ha vuelto, además, la más influyente. La unidad que forma con *AB* es, por tanto, el terreno más apropiado para estudiar el diálogo macedoniano con la tradición, ya que es precisamente ahí en donde incorpora los “adelantos” que lanzó en otros textos.

<sup>16</sup> *OC V*, p. 7.

<sup>17</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 143.

230 son manuscritos de la novela en caligrafía de Macedonio, 12 son transcripciones mecanográficas y uno es una nota, también en letra de Macedonio pero aparentemente sobre otro asunto. Los manuscritos, que no están encuadernados ni abrochados, sino intercalados con los mecanoscritos, están todos en hojas blancas (salvo la última nota, en hoja rayada) y escritos con el mismo plumín. Su caligrafía, que comienza ordenada y cuidada –aspecto que sorprende, tratándose del puño y letra de Macedonio–, paulatinamente se va haciendo menos clara, con más tachaduras y correcciones. El material presenta correcciones y notas, a mano y en tinta, tanto de Macedonio como de Adolfo. Los dos primeros folios contienen el fragmento mecanografiado correspondiente a “Dos palabras de amigos del autor”, en donde todavía dice Isolina y no Adriana. Con números romanos y a modo de títulos centrados, se marcan los capítulos o fragmentos. El folio 230 termina con el diálogo entre E. y Estela, justo donde concluye el cap. X en la edición.

Entre lo que pude revisar, en relación con “la última novela mala”, hay todavía tres documentos que merecen atención:

1) Bajo la clasificación de “Macedonio Fernández / *Adriana Buenos Aires* / 2. Inéditos – No incluidos hasta hoy. Para futura reedición (dic. 2001)”, hay cuatro folios mecanografiados, tamaño oficio, que contienen dos versiones de un texto *sui generis* en el que se describe un juego de azar y un método para apostar que garantiza ciertas ganancias. La descripción del método parece un silogismo compuesto con argumentos matemáticos. Reproduzco sólo dos breves fragmentos, extraídos ambos del tercer folio. En el primero, mediante una de sus frecuentes técnicas de descentramiento autoral, Macedonio presenta una teoría que después adjudica dubitativamente a D’Alembert, afirmando no haberlo leído y, sin embargo, recomendando su consulta como el primer paso para seguir el método propuesto; en el segundo, Macedonio refiere la reciente llegada de Borges, proveniente de España –dato que permite deducir la época en la que el texto fue escrito:



Preocupado por el temor de [que] algún joven lector se entregue sin debida precaución a ensayos de mi sistema de juego agrego la presente nota:

En el entusiasmo de mis estudios acerca del juego de puro azar hice de matemático durante buenos meses y fui realizando descubrimientos en el operar de mi método que un matemático hallaría infantiles y habría previsto en diez minutos, pero que me alborozaban como hallazgos. Por pereza y por temor de ver destruidas mis ilusiones por una plumada de D'ALEMBERT he postergado espigar sus obras en busca de la exposición de este sistema, si efectivamente lo ha inventado o patrocinado como afirma el autor anónimo aludido, pues ni siquiera esto me consta. Así es que yo le diría a mi lector que [...] empiece por leer a D'ALEMBERT...

Con esto y más agradecido a D'ALEMBERT que a mí, busque mi amigo lector una empresa o club donde el mínimo de puesta sea de 1\$, pues consiente un juego más extenso y esto es mayor garantía de cumplimiento de la ley de los grandes números[...]. Además hay clubs, me dicen, donde el 0 se suprime durante ciertas horas. En Madrid, me dice BORGES, que de allí llega, se practica esto y quizá aquí ocurra otro tanto. El 0 no sólo representa un dispendio –lo que no debe rehuirse por tacañería pues el que tiene un buen sistema debe pagar gastos y comisión de una empresa que le da posibilidad de explotar su plan– sino que perturba al jugador no matemático. En realidad es un número más de la serie adversa y deba proseguirse el juego aumentando la puesta.

Mi sistema es de progresión aritmética –no geométrica– aumentando la puesta en la unidad inicial cada vez que el tiro es contrario y disminuyéndola cada vez que sale nuestra chance...

Aunque es cierto que el juego es un tema que se toca en *AB*, y que el fragmento menciona a Sergio –nombre de uno de los personajes de esta obra–, habría que localizar el manuscrito macedoniano que dio origen a la transcripción mecanográfica, así como algún dato (de fecha o de serie en la que se conservó) que confirme si Macedonio consideró la posibilidad de incluirlo en la novela, o si forma simplemente parte de sus notas privadas. La fecha de 2001 puede ser la de la reedición proyectada (no efectuada aún) o bien la de la transcripción, como lo sugiere el excelente estado en que se encuentra el mecanuscrito.

2) Entre los “Manuscritos sueltos” hay uno particularmente interesante. Lleva el título de “Teoría de la muerte” y su etiqueta versa “Copia completa mecanografiada, aparece en ‘Adriana...’ no con este título”. Se entiende, por tanto, que se integró en la edición de la novela. Cabe mencionar que, en la base de datos del archivo, todo lo referente a *AB* está relacionado con la llamada “Teoría de la muerte”. El texto, de corte metafísico, expone muy sintéticamente los mismos temas que *NTV*: la negación de la muerte, la causalidad, el yo, el espacio y la materia. Los argumentos con los que niega la muerte (reduciéndola a lenguaje) muestran coincidencias

asombrosas con las ideas que posteriormente desarrolló Maurice Blanchot. No está fechado, pero por el sitio donde se conserva supongo que pertenece a la segunda redacción de *AB* y es, por tanto, posterior a *NTV*. Sin embargo, hay muchos otros sitios en la novela, correspondientes a su primera redacción, en donde Macedonio adelanta sus planteamientos metafísicos. Su rastreo, expuesto por AO en los índices temáticos citados, lo llevaron a concluir que en la última novela mala está lo esencial de la metafísica de Macedonio, años antes de *NTV*.

3) En el folder titulado “c) Documentación manuscrita para “Adriana Bs. As” copiada-édita”, me topé con un documento que contiene –escrito a máquina– el título *ADRIANA BUENOS AIRES*, seguido de “(Última Novela Mala)”, el nombre de “Macedonio Fernández” y la fecha “1939”; ésta está tachada con tinta, con la que está escrito, al margen: “1923” (no pude deducir en letra de quién). Presenta también, en caligrafía de Macedonio, las siguientes tres frases, que pasaron, con ligeras modificaciones, a distintos sitios de la edición: “Al fin de la novela: ¿Conseguí hacerla última?”, “Antes: aquí la novela mala xxxx; aquí, creo, empieza a ser última”, “Otro: La condición ‘de mala’ le durará; la de última, muy poco: tengo una manuscrita xxxx que saltará la antojosa prohibición”. En relación con la cronología, el documento genera confusión, pues parece desmentir las dos etapas tan claras a las que, según AO, se redujo la génesis de la novela. Por otra parte, el testimonio es importante porque permite comprobar que Macedonio sí proyectó, o avaló, que *AB* poseyera la frase de “Última novela mala” como subtítulo.

Además de los índices temáticos y de nombres comentados y reproducidos más arriba, el paquete sobre *AB* contiene también la llamada “copia final”. Se trata de un conjunto de mecanuscritos ordenados, que transcriben ya los últimos capítulos, en donde Isolina es ya Adriana, y que incluye la advertencia de AO, por lo cual constituye el antecedente directo de la edición. Presenta correcciones de Adolfo a lápiz. Se puede consultar también un ejemplar de la

primera edición de la novela,<sup>18</sup> cuya etiqueta dice “Adolfo (privado)” y trae anotaciones del hijo de Macedonio. Las más interesantes son huellas de su lectura analítica, que apuntan rasgos intratextuales: prefiguraciones o coincidencias entre el texto de *AB* y otras obras de Macedonio. En la p. 240, por ejemplo, en el párrafo que reproduzco a continuación (con el cual cierra la novela), coloca una llamada a nota, con núm. 1, y abajo escribe, con su letra y tinta azul: “1) cf. “La Idilio-Tragedia” –un concepto desarrollado por Macedonio en *NTV* y *M*, entre otros:

El sumario es éste: El amor físico no tiene nada que hacer ni con el Arte ni con la Ética. Debiéramos encontrar la manera de no llamarlo Amor, por tratarse de una absolutamente zoológica apetencia. Pero sí es cierto y es novelístico que la humanidad se haya llenado y martirizado de problemas sobre lo que es lícito y lo que es prohibido y descalificado en las sensaciones de esa apetencia. Es novelístico porque es cómico como preguntarse si es inmoral o es moral la ensalada antes o la ensalada después del asado.<sup>19</sup>

En la p. 67, al margen del párrafo siguiente, AO escribe: “zapallo”. Establece así un túnel con “El zapallo que se hizo cosmos”. Este cuento puede describirse como una metáfora epistemológica basada en los conceptos metafísicos expuestos, entre muchos otros sitios, en el fragmento de *AB*:

El nacimiento de cada célula, quizá de cada molécula, es una nueva instauración, tan pretenciosa, completa como toda otra del problema absoluto: del apoderamiento total de la materia del mundo, por tanto del espacio y el tiempo con cuya realización la pluralidad cesa y la Realidad torna, si alguna vez fue, o se hace, unidad. Y las muertes cesan.

En varias partes del libro, Adolfo subraya las palabras “siesta” y “lector” – ciertamente conceptos claves en la obra de Macedonio; introduce algunas referencias cruzadas a lo que llama

---

<sup>18</sup> MF, *Obras completas V: Adriana Buenos Aires. Ultima [sic] novela mala*, ordenación y notas Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1974. En página de derechos de autor: “Derechos reservados /Ordenación y notas de Adolfo de Obieta / Portada del Departamento de Arte de Ediciones Corregidor. Realización: Rubén Rey / © Ediciones Corregidor, 1974. Talcahuano 463 – Buenos Aires. Hecho el depósito de ley. Impreso en Argentina. Colofón: Este libro se terminó de imprimir en las prensas de STILOGRAF S.R.L., calle Gral. Manuel A. Rodríguez n° 2548, Buenos Aires, el 15 de agosto de 1974.

<sup>19</sup> El tratamiento del tema aquí aludido corresponde al género “malo”, en la perspectiva de Macedonio, como lo confirma la frase de cierre que introduce una imagen culinaria. Recuérdese que Macedonio se refirió despectivamente al realismo y también a cierto tipo de poesía (en la que las figuras retóricas tienen funciones musicales o plásticas, más que conceptuales) llamándolos “arte culinaria”.

“mi relato”, referido siempre a la p. 80 de la edición y cuya explicación desconozco; y al final incluye un listado de las páginas en donde se habla de Borges, Dabove y Scalabrini. En otros casos, corrige erratas con miras a una segunda edición: coloca los números 231, 233, 235, 237 y 239 en las páginas correspondientes, que no vienen impresos; cambia “pétalos” por “hojas” en el tercer verso, y añade el adjetivo “dolorosa” al inicio del sexto, en el poema de la p. 49. Estos cambios no se registran en las reimpresiones de *AB*; es decir, la segunda edición no se ha llevado a cabo.

*AB* es, entre muchas otras cosas, una novela en clave sobre las andanzas de Macedonio por las pensiones porteñas, y sobre su amistad con los jóvenes martinfierristas. Es cierto que el origen de varios personajes y mucho de lo biográfico-contextual se nos ha escapado para siempre. Sin embargo, la relación anterior demuestra que el archivo posee material suficiente para una edición anotada, e incluso crítica, de la “última novela mala”, que ayudaría a reconectarla con sus lectores y –de lograrse por fin la dilogía que Macedonio planeó– restablecerle el sitio que ocupó en el proyecto de su creador.

Volvamos ahora a la imagen del archivo como palimpsesto. Bajo las huellas de las investigaciones descritas, se descubre la escritura de Macedonio en el vehículo de su difícil caligrafía –que parece advertir, con la complejidad de su forma, el carácter críptico de los textos que dibuja.<sup>20</sup> Esta capa muestra también sus marcas de corrección: puede leerse aquí parte del

---

<sup>20</sup> En “El insípido garabato” (1993a, pp. liii-lviii), AC reúne varios testimonios epistolares que dan cuenta de la fama que, entre sus amigos, tenía la caligrafía de Macedonio. Esto, por supuesto, acrecentó el aura de esoterismo alrededor de sus proyectos y confirió el estatuto de “iniciados” a quienes sí podían descifrarlo: Borges, por ejemplo, le escribe: “¡Salve! Anoche tuve la alegría de tu carta y el problema de descifrarla y traducirla a la caligrafía. Paco Luis Bernárdez y madre dragonearon de criptógrafos o de cripto-lectores” (*OC II*, p. 260). En el prólogo a *UNC*, A. Sánchez afirma que un manuscrito macedoniano es “algo peor que un jeroglífico” (Santiago de Chile, Ercilla, 1941, p. 15). También R. Gómez de la Serna desliza un comentario sobre la caligrafía de su gran amigo: “En una de aquellas cartas [enviadas por Macedonio] venía su autobiografía que hoy sonsaco de la letra desvanecida y difícil...” (*Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1941, p. 155). Macedonio solía abrir o cerrar sus cartas pidiendo disculpas por su letra, aunque en algunos casos la justifica por la vía de una

proceso de gestación de los textos –intermitente y, sin embargo, nunca abandonado, dejando siempre la puerta abierta para futuras variantes. Se puede apreciar cómo, aun en vida de Macedonio, su escritura estuvo siempre abierta a la participación, en muy distintos modos y grados, de terceros. En lo relativo a *M*, por ejemplo, destaca la copia manuscrita en letra de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente. Ella pasó en limpio buena parte de los primitivos borradores hológrafos de Macedonio (y quizá también integró fragmentos dictados por el escritor), con lo cual nos legó un conjunto de 151 folios, con anotaciones al margen del puño y letra de Macedonio, cuya primera página está fechada el 17 de junio de 1929. Constituye un verdadero oasis para el explorador del archivo, pues se trata de un documento mucho más legible y ordenado que el resto. Bautizado por AC y AO como “Manuscrito del 29 (m 29)”, fue un testimonio clave en la elaboración de la edición crítica y confirmó, entre otras cosas, que la estructuración de la novela en prólogos seguidos de capítulos (aspecto que se ha mantenido constante en todas sus ediciones) sí fue concebida por Macedonio.

Tras esta capa, el palimpsesto esconde todavía otra –la más interesante para los fines de esta tesis: las huellas de lecturas macedonianas que se asoman en un cúmulo de notas y citas esparcidas en los muy variados borradores. Éstas se concentran, sobre todo, en los dos cuadernos que integran el *Libro para sí mismo*, comentados más arriba.

El archivo de Macedonio se me presentó también como un *aleph* de papeles. Ya AC nos lo había descrito como:

una gran masa escriptural descentrada, de composición inusitada, de textos heterogéneos que dicen y contradicen, que reiteran mil veces lo mismo pero de diferente modo, que se registran en diversos *lugares* (folios, cuadernos, papeles recortados) y no siempre se especifica si están destinados a la novela; a la que se pueden incorporar o quitar materiales tal como lo hiciera el propio autor sin preocupación alguna por establecer criterios definitivos. (1993a, p. xlii.)

---

supuesta dialéctica entre la complejidad del “vehículo” y la dificultad de la búsqueda metafísica comunicada.

La sensación de encontrarme entre los textos diseminados literalmente en papeles (estructura externa del archivo), pero que llamamos también así puesto que (por su estructura interna) se resisten a encajar en la taxonomía tradicional de géneros y habitan más bien en sus intersticios, llamó mi atención sobre la importancia y la polisemia que este término despliega en la producción macedoniana.

El término fue caro a Macedonio, quien lo eligió para titular su segundo libro (*Papeles de Recienvenido*) y lo usó varias veces en *M*; los editores han recurrido también a él para nombrar varias de sus antologías. Además de recordar la obra de Henry James, y el uso frecuente de la palabra “escritos” en los títulos de lengua francesa, la denominación de “papeles” alude al carácter fragmentario y al aspecto misceláneo de la obra macedoniana, así como a su posibilidad, a un tiempo, de existir de forma aislada o bien de integrarse a una unidad (con múltiples opciones de estructuración e incluso aceptando la intercambiabilidad), funcionando de ambos modos. Por su relación con géneros mínimos como el aforismo o la minificción<sup>21</sup>, los papeles de Macedonio resultan sumamente citables. Como ha observado Juan Armando Epple, en la obra de Fernández “las relaciones de discontinuidad y parataxis en un mismo texto legitiman la independencia potencial de sus segmentos narrativos, que pueden leerse como micro-relatos”. Además, los anti-prólogos macedonianos “a la vez prometen y desautorizan las expectativas de totalidad comprensiva de la ficción”, lo cual les imprime también autonomía.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> En los breves relatos que publicó, hacia finales del s. XIX, en periódicos bonaerenses, en sus “Títulos-textos”, en sus famosos brindis, en los episodios del Bobo de Buenos Aires – publicados primeramente en *Papeles de Buenos Aires* e incluidos después en *CN*, que se integró a su vez en la 2ª ed. de *PR*–, Macedonio dio muestras de teoría y práctica de géneros cercanos al cuento pero alejados de su estructura clásica (a la Maupassant) y reducidos a una condensación mayor, por lo cual sus “papeles” pueden ser estudiados desde la perspectiva de la minificción. Véase: Henry González Martínez, “El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández”, *El Cuento en Red*, 2 (2000), [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no\\_2/no2\\_index.html](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_2/no2_index.html) (consultado: 24 noviembre 2010).

<sup>22</sup> “Novela fragmentada y micro-relato”, *El Cuento en Red*, 1 (2000), [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no\\_1index.html](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_1index.html) (consultado: 22 noviembre 2010).

Asimismo, el término “papeles” alude al texto como fenómeno inacabado; como proceso de escritura y no como objeto cerrado. Pero esta noción me parece fundamental, sobre todo porque apunta a la hibridación, ambigüedad e innovación genérica de los textos de Macedonio; a su fusión de discursos disímiles o tradicionalmente deslindados. Hablar de “papeles” implica no poder ni querer hablar de “cuentos” ni de “ensayos”, porque se es consciente de estar trabajando en una zona fronteriza entre la ficción, la crítica y la teoría. En este sentido, los “papeles” macedonios pueden ser leídos como precursores de los términos borgeanos de “ficciones” o “artificios”. Aunque desde distintas perspectivas (“papeles” alude a la escritura –en Macedonio lo autorreferencial es siempre prioritario–; ficciones, a la imaginación), esta terminología tiene que ver, en ambos, con una literatura no realista.

En el *Diccionario de la Novela de MF* se rescatan aún más implicaciones de este concepto. La reflexión se centra, en este caso, en ejemplos de *M*, relacionados con la crítica del sistema editorial:

*Papeles*: Soporte material de la labor literaria y objeto de reflexión constante en los textos macedonios. Esta noción es importante en cuanto implica un estado previo a la escritura. Podría decirse que tiene dos momentos de ocurrencia: el primero, privativo del escritor; y, el otro, posterior a la publicación de un texto, que se manifiesta en las páginas en blanco del editor: de ahí el sintagma “posprenotados útiles” con que comienza “1º Nota de posprólogo; 2º Observaciones de antelibro”. Dicho prólogo involucra una crítica al sistema de edición: con manifiesto desdén trata sobre este espacio de márgenes característico del libro, es decir, de la escritura cuando ya ha tomado estado social, en oposición al ámbito privado... (s.v.).

El archivo de Macedonio es también un “museo de textos” –frase que explica uno de los muchos sentidos del título que finalmente adquirió la obra magna de Macedonio, y que encierra una imagen también retomada por Piglia en *La ciudad ausente*. AC lanza dicha frase al comentar una carta del 25 de mayo de 1941 en la que Macedonio responde a Gómez de la Serna. En su misiva anterior, éste le solicitaba el original de la *Novela de la Eterna* para que López Llausás, su editor en Sudamericana, la publicara. Ante la petición (una de las varias tentativas de publicación, siempre eludidas o fallidas), Macedonio escribe: “Junto va todo el bulto de la

*Eterna*; tiemblo de la tarea que le doy y lo relevo de ella con todo corazón si tiene impulso de archivarla. Yo creo que será fracaso en edición libre. Algún día en edición cerrada, quizá. No hagamos suicidio con ella. Vivamos. (Losada me buscó para editarla. Usted elija y decida en absoluto)”.<sup>23</sup> Este fragmento permite constatar que Fernández consideraba

que su novela era un texto de capilla, no para la difusión masiva; también sabía que su experimentalismo a ultranza tenía mucho de suicidio intelectual y artístico [...]. Macedonio entiende que el riesgo es altísimo; en todo caso, “archivarla”... El autor sugiere para el texto un itinerario que va de su mesa de trabajo al archivo (*museo* de los textos), sin exponer la extravagancia de su *corpus* a la incomprensión de la vía pública [...]. El texto fue escrito por un intelectual para otros intelectuales: en su propia casa lo consultaron sus amigos-discípulos, en el archivo, lo consultarán los investigadores, los especialistas. (1993a, p. p. xxxvii)

El archivo ha sido, también, una incubadora de textos; sitio al que, como vaticinó Macedonio en la carta citada, fue a parar la *Eterna*. Ahí reposaron su novela y muchos otros papeles por un largo período antes de ser lanzados a su vida verdaderamente pública. Quienes han trabajado en ese museo-incubadora de textos para extraerlos finalmente hacia el mundo de lectores coinciden en por lo menos dos aspectos: señalan que las acciones de Macedonio en vida y las características del archivo que dejó no sólo justifican sino invitan e incluso exigen la participación de la crítica en el ensamblaje de los textos, y presentan el resultado de su colaboración como una de las tantas versiones posibles. Obsérvense, por ejemplo, las siguientes explicaciones de AC:

Como punto de partida, consideramos que lo adecuado es reconocer esta dimensión del texto novelesco: no un conjunto clausurado, perfecto, terminado, sino una proliferación inconclusa, una reunión heteróclita de articulaciones plurales, un compuesto de agregados y variantes igualmente válidos. *No hay versión definitiva*, el autor no dio su última palabra al respecto... (1993a, p. xlii)

Y en otro sitio:

Si el desafío narrativo es no terminar el relato [habla de *M*], Macedonio lo cumplió hasta sus últimas consecuencias: se murió sin publicar su siempre comenzado y nunca acabado proyecto novelístico; lo “inacabable” refiere no sólo a un argumento que no cierra, sino también a una textualidad siempre provisoria, experimental, posible de modificarse, en la

---

<sup>23</sup> *OC II*, p. 61.



medida que sus componentes [...] son articulados de mil modos distintos y el fárrago de manuscritos siempre burla el texto definitivo. (1993b, p. 241, n.c.)

O esta aclaración de AO, incluida en su advertencia a la primera edición de *M*: “Entiendo que la idea primitiva fue narrar toda la novela en prólogos, prólogos además sin preocupación de ordenación, numeración ni cronología –22, 124, 87, 2, 9, 60...– ya que el tiempo, la progresión, el orden alfabético o aritmético, no contaron mucho en la vida ni en las ideas en el arte del autor” (p. 5). El archivo ha sido, por tanto, una invitación constante a un juego de rayuela –eco de otra, bastante explícita, que Macedonio lanzó en “Al que quiera escribir esta novela” (el “último” prólogo de *M*) y que recogimos como epígrafe de este apartado.

AC ha descrito el modo particular en que se dio a conocer el texto de *M*:

los pasos que siguió para presentarse en sociedad, las estratagemas que lo pusieron en escena, sin mostrarlo completo, la fama alcanzada siendo un inédito, el magisterio ejercido en insólita alianza con la oralidad [...]. El texto siguió un proceso subvertido entre su producción y su recepción [...] se comentó, se alabó, se recomendó, se hizo famoso y luego, o simultáneamente, se fue escribiendo, corrigiendo, estructurando... (1993a, p. xxxii)

Es decir, su proceso de constitución produjo la paradoja fascinante de que su crítica precediera a su publicación; además, fue una puesta en práctica de varios de los tópicos de la novela: la disolución autoral, la estética de la postergación y la promesa, la presentación de un texto en múltiples variantes, la apuesta por el fragmento, la reticencia frente a la conclusión e incluso frente al comienzo, la hegemonía de la digresión, la obsesión paratextual, la convivencia y mezcla de distintos discursos y géneros. En otras palabras, el proceso genético y propagandístico de *M* desjerarquizó y volvió simultáneas (en concordancia con valores de su teoría estética) las etapas normalmente distinguidas y cronológicamente sucesivas de un proceso editorial “normal”.

Pero hay que tomar conciencia de que muchos otros textos de Macedonio han seguido un proceso similar. Desaparecido el escritor, proliferado el discurso de sus críticos y abiertas las puertas de su archivo, AO y un grupo cada vez más amplio de investigadores han anunciado y

comentado fragmentos de textos inéditos que después han ido apareciendo constituidos de muy distinto modo. Es decir, la mayor parte de la obra de Macedonio como hoy podemos conocerla es, hay que aceptarlo, una construcción póstuma, metamorfoseada en buena medida por la participación amplia de críticos y editores. Ciertamente estas figuras juegan siempre un papel cocreador en la literatura, pero en el caso de Macedonio éste ha sido, o tenido que ser, quizá extremo. Al forzar a amigos e investigadores a asumir funciones autorales, Macedonio, una vez más, descentró la figura del autor y colocó al lector en una posición privilegiada. Su archivo ha hecho de su obra una empresa altruística, en el sentido que él dio a este término.<sup>24</sup>

Sin embargo, exceptuando los casos de AO, AC y algunos otros investigadores, la realidad es que la mayor parte de la crítica macedoniana se ha escrito con desconocimiento de su archivo. Claro que no todas las perspectivas de análisis exigen una consideración minuciosa de las características textuales, pero sí es importante tomar conciencia de lo siguiente: no podemos acercarnos a la obra de Macedonio, desde ninguna perspectiva, del modo como lo hacemos a la de un corpus “cerrado” (en el sentido de constituido bajo la revisión del autor, aunque éste haya introducido muchos cambios; formado por obras generadas y presentadas con claras fronteras entre ellas; y con una cronología investigable). La obra de Macedonio es más bien, por las razones genéticas y editoriales descritas, una textualidad proteica.

Estos comentarios no tienen, por supuesto, intención descalificadora; no se trata de un defecto, y mucho menos debe ser un desaliento para la crítica. Al contrario, es una más de las felices congruencias entre la teoría y la práctica en la obra de Macedonio, que se proyectó más allá de su “dominio autoral” y que ha forzado a críticos y editores a proceder

---

<sup>24</sup> Macedonio habla de Altruística en relación con su concepto de Pasión, cuando éste aparece en reflexiones de corte ético: “Llamo Altruística, o Pasión, sólo al amor entre iguales” (*OC VIII*, p. 242.). Sin embargo, la noción no se limita a la relación entre amantes, sino a todo intercambio que implique una verdadera “traslación del yo”: “Pasión llamo únicamente al orden de la Altruística [...]. Todo lo que no es una sed de traslación del yo, recíproco afán de ser uno el otro, la alegría admirativa por el ser personal de otro, no tiene interés ético ni místico, o mejor dicho, es lo Feo del Ser y del Arte” (p. 334). Nótese como esta cita muestra la fusión que hace Macedonio entre valores éticos y estéticos en sus juicios.

“macedonianamente”. El cúmulo de variantes, el empantanado complejo de fechas e intervenciones, el diverso ordenamiento de los fragmentos, la reescritura, etc., hacen de esta obra una joya para la investigación ecdótica. Lo importante, en todo caso, es tomar conciencia de que la invitación a la intercambiabilidad de sus “papeles”, lanzada implícitamente por el archivo a sus lectores, tiene ciertos límites; su exhortación a la co-creación no exime a la crítica de proceder con tiento y rigor.

Además de los testimonios relativos a *M* y *AB*, ya comentados, del maravilloso *Libro para sí mismo* y de las primeras ediciones de *NTV* y *UNC*, pude también leer en el archivo otros textos (varios inéditos), que aportaron información tangencial a la presente investigación. Entre ellos: *Destino de llorarte (consagración de mi soledad)*: un libro de poesía, escrito por AO y dedicado a su madre, que incluye una versión del famoso poema macedoniano “Elena Bellamuerta”, fechado en 1922.<sup>25</sup> Curiosamente, el único ejemplar que se conserva en el archivo está parcialmente intonso: sólo se han leído sus primeras páginas –aquéllas en las que se ubica el poema de Macedonio. Y *De las Personas*, la tesis con la que Macedonio obtuvo el grado de doctor en jurisprudencia. Consta de 48 folios manuscritos; fue asesorada por Carlos Malagarriga, entregada el 22 de mayo de 1897 y aprobada el 11 de junio del mismo año por Montes de Oca y E. Navarro Viola. El original está en poder de Alejandro Vaccaro; el archivo posee una fotocopia del manuscrito y una transcripción mecanográfica con una advertencia de que fue entregada a la Editorial Corregidor para publicarse en la reedición de *Papeles Antiguos (OC I)*.

Aunque su tema –el sujeto del Derecho– esté aparentemente desligado del universo metafísico y estético al que consagró su obra posterior, se aprecian allí adelantos de lo que sería su *modus operandi* como escritor. Hay en este escrito anacolutos y otros errores sintácticos, *captatio benevolentiae* y falsa modestia, así como exaltación de la profesión que, sabemos, luego

---

<sup>25</sup> Adolfo Fernández de Obieta, *Destino de llorarte (consagración de mi soledad)*, Buenos Aires, 1939.

abandonó. Sin embargo, sus argumentos son sugerentes y bastante osados para la época. Se aprecia su inclinación teórica, su resistencia a la conclusión y su gusto por la digresión y la “desproporción paratextual” –ya que incluye, a manera de apéndice, una lista de “proposiciones accesorias” cuyo número es mayor al de los capítulos de la tesis. Aunque el tema sea jurídico, se las arregla para citar a escritores, psicólogos, humoristas, filósofos y estetas, y nos deja ver cómo, desde esa temprana época, había ya elegido a sus maestros en metafísica: Schopenhauer y James. Y es que enmarca en una reflexión más amplia –la de su crítica del sujeto– su debate en torno a la Persona del Derecho. Dedicó un buen porcentaje del texto al tema del sujeto femenino argumentando en pro de una mayor igualdad jurídica entre hombres y mujeres. Recuérdese que en la época de la primera redacción de *AB*, confiesa –en su correspondencia– estar consagrado a una exploración, desde muy diversos ángulos, de la mujer y de su particular modo de sentir. Este trabajo deja ver que lo femenino, como objeto de observación y reflexión, llamó siempre su atención.

El archivo (esa “última broma” de MF, ventana abierta al taller de su escritura, palimpsesto, *aleph* de papeles, museo e incubadora de textos, máquina semiótica, homenaje a la co-creación, *iceberg* de escritos, invitación a la intercambiabilidad, joya para la ecdótica, prolongación del proyecto macedoniano y, en definitiva, textualidad proteica) coloca al crítico en una posición descrita así por AC:

In-vestigar concita, precisamente, en su etimología (*in* + *vestigium*) este encontrarse entre-vestigios, lidiar con ellos, no para descubrir un significado anterior, no para reparar lo destruido, no para darle el orden que presuntamente perdieron (o que nunca tuvieron), sino para el logro de otra cosa, que no sabemos qué es, que no podemos adelantar, porque lo estamos pensando-escribiendo en el proceso de lectura. (2000, p. 142)

Este “archivo que se hizo cosmos”<sup>26</sup> ha sido la materia prima de las ediciones macedonianas, pero también es el contexto que las completa, explica o justifica, y es un

---

<sup>26</sup> Este título del artículo ya citado de AC juega con el de un cuento macedoniano: “El zapallo que se hizo cosmos” –texto que funde metafísica y ficción, desarrollando varios de los

componente fundamental para comprender el proyecto estético de Macedonio y la especificidad de su textualidad.

#### LA CASI-NO EXISTENTE BIBLIOTECA

*Cada escritor tiene su propia biblioteca ideal, una biblioteca excéntrica, que cambia y se transforma pero a la que se mantiene fiel.*

R. Piglia, *Crítica y ficción*

*Qué piensa el autor de los libros. Que algunos estimulan el esfuerzo y alientan, otros expresan y suscitan sentimientos, otros aportan información y aclaran la percepción de las relaciones especulativas o de las prácticas, pero que no se debe leer sino lo más selecto, aquellas obras en que las mejores cabezas han enunciado sus mejores ideas.*

MF, *Libro para sí mismo*

*Eran los libros de William James los que Macedonio leía y releía, y anotaba...*

AO, *Hablan de MF...*

Las lecturas de Macedonio nos interesan en la medida en que moldearon su ejercicio creativo y dejaron huella en su obra. Sin embargo, el deseo de analizar a este escritor como lector nos hizo seguir también otro tipo de rastros: la información sobre sus lecturas revelada por su correspondencia, sus diarios y anotaciones, lo que sobrevive de su biblioteca personal y de aquellas formadas por sus amigos, etc.

Los libros que pertenecieron a Macedonio se conservan en la Fundación San Telmo, mezclados con los de su hijo Adolfo. En ocasiones se puede inferir, ya por la fecha, ya por la

---

postulados centrales de *NTV*. Con ese juego de palabras, AC muestra que las características del archivo (voluntaria e involuntariamente) reproducen o prolongan las de la poética macedoniana.

firma en las guardas o las notas al margen, a quién perteneció cierto volumen, si fue adquirido por el padre o por el hijo, o se puede comprobar si Macedonio lo leyó o consultó. En otros casos es imposible saberlo.

La presencia más contundente en los restos de la biblioteca macedoniana es, como era de esperarse, la de su admirado William James –una de las principales fuentes de su metafísica y uno de los autores más aludidos en su obra y epistolario. Hay once libros del famoso psicólogo, entre ellos *Fases del sentimiento religioso* (tr. Miguel Domenge Mir, Barcelona, 1907), dos ediciones de *El pragmatismo* (una española y una francesa, de 1914) y *La voluntad de creer* (tr. Santos Rubiano, 1922). Y sabemos que hubo más, pues hacia 1967 “Adolfo de Obieta donó a la SADE los ejemplares personales de Macedonio de *Pragmatism* y *Principles of Psychology*, con numerosas anotaciones al margen (uno de ellos había pertenecido antes a Borges, y ostentaba en la portadilla dos sonetos manuscritos, robados ya antes de 1977)”.<sup>27</sup> Muchas de las notas que Macedonio tomó al leer a James han sobrevivido también en el “Cuaderno 1905-08” que forma parte del denominado *Libro para sí mismo*.

Aunque no podemos comprobarlo, pues no se han encontrado las misivas, no es difícil creer lo que Macedonio dijo en varios sitios: que mantuvo correspondencia durante años con el pensador estadounidense. En la introducción a su *Epistolario*, Alicia Borinsky se limita a señalar: “No he encontrado cartas de William James, con quien se sospecha que Macedonio mantuvo una correspondencia que parece no haber dejado huellas visibles por el momento; los testimonios de esta relación están en la obra misma de Macedonio, donde se muestra como lector compenetrado de James”.<sup>28</sup> AO, por su parte, recuerda: “Cuando estuve en Boston, quise buscar en las bibliotecas, porque seguramente la correspondencia no se habrá perdido. Pienso que es

---

<sup>27</sup> C. García, “Crónica de una amistad...”, en MF y J. L. Borges, *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad*, ed. y notas C. García, Corregidor, Buenos Aires, 2003 [2000], p. 225. [En adelante, identifiqué esta edición como *Correspondencia*, diferenciándola así del *Epistolario*, que conforma el segundo volumen de las *Obras completas* de MF: *OC II*].

<sup>28</sup> *OC II*, p. 8.

posible que en algún archivo de Estados Unidos esté todavía. La que recibía mi padre se ha perdido. Él tenía, en los últimos años, una carta y un retrato dedicado que yo conservo.”<sup>29</sup>

Aun conscientes de que *NTV* está lleno de elementos ficcionales, es posible que ahí, transcrita por Macedonio, esté una pequeña muestra de esta correspondencia:

W. James, viviendo en Cambridge, Massachusetts, U.S., calle Irving 95, envíame dos fotografías tuyas y varias cartas interesándose por mi preconización espiritualista y por una teoría psicológica de la Especificidad, original mía, que, parece, singularmente le impresionó [...]. Me escribió además con fecha noviembre 3 de 1908 y luego en agosto 27 de 1909; dice que quisiera leer fácilmente (*fluently*) español, pues la literatura de Sud América será en breve tiempo importantísima [...].<sup>30</sup>

Jitrik comienza su estudio sobre la categoría de personaje en la literatura latinoamericana –en donde por cierto Macedonio ocupa un sitio privilegiado, como se nota desde el título: *El no existente caballero*–, citando esta carta y nota que, además de pragmático, James fue en ella profeta pues, en efecto, a sesenta años de esta frase [Jitrik escribe en los setentas], tal vez ocasional, tal vez dedicada sólo a MF, la literatura latinoamericana estaba llamando la atención del mundo.

En la carta aludida en *NTV*, Macedonio prosigue: “... no obstante [James] me ha entendido bien (mi teoría se la expuse en inglés y francés, porque no poseía bien uno ni otro, y luego le escribí en inglés insertando sin traducir un estudio impreso sobre la teoría de la Emoción)”.<sup>31</sup> Francamente creo que William James merece un aplauso, pues no me imagino el trabajo que le ha de haber costado leer lo que Macedonio le enviaba: su sintaxis de por sí enrevesada en español, sus larguísimas digresiones, sus argumentos herméticos, etc., vertido todo a una mezcla de inglés y francés –ninguno de los dos idiomas plenamente dominados– y para colmo vaciada en su indescifrable caligrafía... Pero fue lo suficientemente atento como para

---

<sup>29</sup> en G. L. García (ed.), *Hablan de Macedonio Fernández*, p. 20.

<sup>30</sup> *OC VIII*, pp. 237-238.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 238.

descubrir, en aquella maraña, algo que valía la pena y parece haber respondido siempre con gran cortesía y con muestras de haber reflexionado sobre lo recibido:

It touches me deeply to find myself taken so seriously by so evidently intelligent a man. Yes, it is the internal *alegría* which counts, and I like the 4 great perceptions which you ascribe to me, tho' I do not commit my "theory of the emotions" with any moral conclusions. (Yo manifestábale pensar que su teoría de la Emoción era, de inspiración o de consecuencia, optimista). Believe me, dear Sr. Fernández, most sincerely yours. W. James.<sup>32</sup>

La lectura y los comentarios sobre James se cuentan entre lo mucho que Macedonio compartió con Borges. Incluso acudió o pensó en él para disipar dudas sobre su traducción. Hacia febrero de 1938, le escribe (aunque no envía la carta):

Querido muchacho:

[...] Voy a decirte lo que pienso de la muerte, entre tanto envíame una traducción textual o libre y una interpretación de este texto de William James en *Pluralistic Universe*: "I name de 'axiom of *skipped* intermediaries and *transferred* relations' to serial principle of which the foundation of logic, the *dictum de omni et nullo* (that is the rule that what is of a kind is of a kind's kind) is the most familiar instance. More than the more is more than the less, equal of equals are equal, the cause of the cause is the cause of its effects, are other examples of this *serial law*". Explica luego que se trata de "causas", "semejanza", "igualdad" puras, en absoluto abstractas, no las concretas que tienen siempre múltiples propiedades y relaciones. *Skipped* y *transferred*, no los traduzco bien. *Serial law*, tampoco, aunque de fácil traducción no la interpreto.<sup>33</sup>

Entre el 10 de diciembre de 1938 y el 6 de enero del 39: "Entre tanto, he leído el *Pragmatismo* de W. J. y el último capítulo de su texto de Psicología, dos labores que te harían mucho bien [...]. Su lenguaje es difícil en un tópico arduo; tendríamos que leerlo juntos y en inglés".<sup>34</sup> Y unos meses después: "Aparte de devaneos sobre la Doctrina de la Artística que nunca llegarán a claridad, lo que me preocupa es la Metafísica, es decir, redondear a William James, que es todo lo que le falta a la humanidad consciente".<sup>35</sup>

Después de James, quienes más espacio ocupan en las estanterías de la biblioteca macedoniana son Schopenhauer y Kant; seguidos de textos sobre teoría del humor. De

<sup>32</sup> *Apud* MF, *OC VIII*, p. 238.

<sup>33</sup> En MF y J. L. Borges, *Correspondencia...*, p. 11.

<sup>34</sup> Carta escrita en Pilar; *Ibid.*, p. 16.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 17.



Schopenhauer encontré, por supuesto, *El mundo como voluntad y representación*, así como *La cuádruple raíz del principio de la razón suficiente* (ambas en traducción de Eduardo Ovejero) y una edición francesa: *Philosophie et philosophes*.<sup>36</sup> Lo subrayado y anotado por Macedonio en estos textos (que no siempre pude distinguir de las marcas de Adolfo) coincide con las líneas temáticas de *NTV*: la crítica a Kant; la reflexión sobre causalidad, muerte, genio; el reconocimiento del Ser como una unidad con muchas manifestaciones, su identificación con la fuerza llamada Voluntad y el rechazo del *principium individuationis*; la búsqueda del conocimiento; la naturaleza de las artes, etc.

Macedonio se acercó a Schopenhauer gracias a Carlos Malagarriga, quien hacia 1894 le dio a leer precisamente *El mundo como voluntad y representación*. Este pensador catalán emigró a Buenos Aires en 1889 y desarrolló ahí una exitosa carrera como abogado.<sup>37</sup> Dejó una huella importante en el joven Macedonio, quien en testimonios de su adultez lo recordó siempre con aprecio y respeto. Malagarriga fue profesor de Macedonio en la Universidad, dirigió su tesis

---

<sup>36</sup> Los datos completos de estos tres libros de Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero, M. Aguilar Ed., Madrid, s.a. [con tinta sepia, en la portada: 1933; la introducción está fechada por Ovejero en Madrid, 20 de diciembre de 1927]; *La cuádruple raíz del principio de la razón suficiente. Disertación filosófica*, trad. E. Ovejero, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, s.a. [con tinta, en la portada: 1934; el prólogo está fechado por Ovejero en Franckfurt, 1847]; *Philosophie et philosophes*, trad., introd. y notas Auguste Dietrich, Librairie Félix Alcan (*Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*), Paris, s.a.

<sup>37</sup> “Carlos Malagarriga y Munner (Barcelona 1858 o 1860 / Madrid 1936) fue en la Argentina del siglo XIX un afamado juriconsulto [...]. En España había sido un activo militante republicano, propugnador del movimiento regionalista catalán [...]. Fue colaborador de los periódicos *El Día*, *El Pueblo* y *El País*, y director de *El Progreso*, cuyas tendencias antclericales y antimonárquicas le acarrearón numerosos procesos y cárcel (donde concluiría la traducción de *Le Rêve*, de Zola).” En Argentina colaboró en el proyecto “Biblioteca Obrera” fundado por Juan B. Justo; con Juan Más y Pí, otro exiliado español, fundó la *Revista Mensual Hispanoamericana*; y también tradujo varios libros del francés. Para una semblanza más completa de este personaje, así como para más detalles de su relación con Macedonio, véase: C. García, “Macedonio y Carlos Malagarriga”, en *Macedonio.net*. 13 febrero 2005,

<http://www.macedonio.net/critical/macmalagarriga.htm> [consultado: 28 octubre 2008] de donde proviene la cita anterior en esta nota. Además de este trabajo, C. García ha ido publicando en *Macedonio.net* otros en donde explora la relación del escritor con algunos de sus contemporáneos. Ellos dan también luz sobre la historia de las lecturas de Fernández y los contextos en los que las hizo: “Macedonio y Mario Chabes” y “Macedonio y Ramón. Ensayo de datación de la correspondencia (1928-1951)”.

doctoral *De las personas* y junto con él colaboró en el periódico socialista revolucionario *La Montaña* –dirigido por José Ingenieros y Leopoldo Lugones–, así como en *El Tiempo*. “Puesto que Malagarriga estaba relacionado con Juan Más y Pí, es probable que a través suyo Macedonio tuviera contacto con Almafuerte, Evaristo Carriego, Charles de Soussens, Alberto Ghirardo (quien publicaría textos de Macedonio en el primer *Martín Fierro*, de 1904) y otros miembros de la bohemia porteña”.<sup>38</sup> Malagarriga fue amigo de Manuel Gálvez, quien lo menciona en sus memorias. Como no conoció la obra madura de Macedonio, probablemente nunca sospechó que, curiosamente, entre sus amistades había reunido a los polos de la literatura argentina: el representante del realismo y el de la llamada *belarte* concienzal.

Durante su etapa dedicada al pensar-escribiendo (es decir, en su vida posterior a la muerte de Elena), Macedonio solía entablar amistades con hombres más jóvenes, por lo que sus lectores estamos acostumbrados a concebirlo en el papel de “abuelo de la vanguardia”<sup>39</sup>. Con Malagarriga, que pertenece a una etapa anterior de su vida, fue distinto: el español era alrededor de 17 años mayor que él. Sospecho que Macedonio ocupó en su relación con su maestro un papel similar al que Borges ocupó en la suya con Macedonio; en su época de mayor intercambio con Malagarriga, Macedonio tenía 22 años –los mismos con los que Borges contaba cuando entabló amistad con Fernández.

Hacia aquel 1894, a cambio de Schopenhauer, Macedonio recomendó a Malagarriga la lectura de Bergson (otra de sus futuras fuentes importantes, tanto en metafísica como en teoría del humor). Años después, el catalán tradujo *L'Évolution créatrice* de Bergson (*La evolución creadora*, Renacimiento, Madrid, 1912) y escribió sobre él varios artículos.<sup>40</sup> El intercambio, como puede verse, resultó sumamente fructífero para ambos. Así lo recuerda Macedonio en una

---

<sup>38</sup> C. García, “Macedonio y Carlos Malagarriga”, s. p.

<sup>39</sup> Con este apelativo, José Miguel Oviedo tituló el fragmento dedicado a Macedonio en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (1955).

<sup>40</sup> “Filosofía bergsoniana y catolicismo”, *Nosotros*, 58-59 (1927): pp. 5-13; “Filosofía bergsoniana: notas lexicológicas de un traductor”, *Nosotros*, 68 (1930): pp. 322-338.

nota de *NTV*, donde Schopenhauer se ha transmutado ya en su personaje de ficción, y en donde – ya con orgullo autoral– no duda en equipararse con el filósofo admirado:

Me inspira, indudablemente, en la frase, no en el pensamiento, el magnífico e infidente, con el público, no conmigo, Schopenhauer. Y no puedo menos, al despedirme de mi leyente y de él (me hizo gloriosa visita anteayer, y recordando que por fin teníamos la misma edad de autores, y no aquella de veinte años que tenía yo cuando hice conocer Bergson al pensador Malagarriga a cambio de regalarme él a Schopenhauer, villano negocio en el resultado, no en la intención, hice con el amigo)...<sup>41</sup>

Cabe mencionar también que Malagarriga había traducido en España a Zola y traduciría después, ya en Buenos Aires, textos de Proust. Es muy posible que Macedonio haya leído a estos autores en las traducciones de su maestro. A partir del afortunado intercambio con Carlos, la lectura de Schopenhauer dejó testimonios a lo largo del resto de la vida de Macedonio: lo nombra en sus artículos periodísticos de finales del siglo XIX, está presente en su tesis doctoral y en sus cuadernos de varias décadas, es fuente primordial e incluso personaje en *NTV* y aparece en los manuscritos de *AB* y de *M* –los más tardíos inclusive. Habita también el *Libro para sí mismo*, el *Diario de vida e ideas* y el *Diario escrito en la estancia*, como destaca Piglia:

14.VIII.68 Releo el *Diario escrito en la Estancia*. Macedonio lo escribió entre enero y marzo de 1938, en *La Suficiente*, de Pilar. Anotaciones cotidianas absolutamente excepcionales, mezcladas con su lectura de Schopenhauer. “Yo soy el que mejor ha sentido el asombroso desamparo de su lenguaje en sus relaciones con el pensar. En verdad, me pierdo en mi pensar como quien sueña, como quien entra súbitamente en su pensamiento. Yo soy el que conoce las delicias de la pérdida”. En este *Diario* se entiende por qué el escritor no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe.<sup>42</sup>

De las lecturas de su amigo, la de Schopenhauer es la que Borges privilegió en su recuerdo: “Macedonio había acostumbrado a sus sentidos a no percibir lo desagradable y a demorarse en un agrado cualquiera: el olor del tabaco inglés, de un mate curado o de un volumen –*El mundo como voluntad y representación*, recuerdo– encuadernado en pasta española.”<sup>43</sup> Macedonio mencionó innumerables veces en sus textos la obra magna de Schopenhauer; son

---

<sup>41</sup> *OC VIII*, p. 315, n. 1.

<sup>42</sup> “Notas sobre Macedonio Fernández en un diario”, pp. 22-23.

<sup>43</sup> “Pról.” a su antología *MF*, en *OC 4*, p. 56.

más escasas, en cambio, sus alusiones a *La cuádruple raíz...* y a otras obras del alemán. Una de ellas sobrevive en su correspondencia con Juan B. Justo: “¿Y el ‘realismo ingenuo’, Dr. Justo, aludido por usted más de una vez en su fuerte prosa? ¿Nunca llegó a leer ‘cuádruple raíz del principio de razón suficiente’? Yo me he resuelto muchos casi-misterios y estoy únicamente frente al metafísico”.<sup>44</sup>

La reflexión macedoniana sobre Kant dejó huella, en su biblioteca personal, en una traducción francesa –uno de los volúmenes con más marcas de lectura que observé (clasificado, en San Telmo, bajo M155): está en muy mal estado, le faltan varias hojas, entre ellas las que proporcionan datos bibliográficos, y trae anotaciones y subrayados de Macedonio (además de que no muestra, como otros, también la firma de Adolfo, por lo que sabemos que fue una adquisición del primero).<sup>45</sup>

La correspondencia con Borges, nuevamente, nos confirma las lecturas preferidas de Macedonio. En una carta escrita probablemente en Morón en 1926, Macedonio resume así su vida en los últimos días: “Vida muy económica como que no puedo hacer otra, dos guitarras, canto en coro de todos, dirigido por César, mate, ginebra, té continuamente, lectura de Schopenhauer y de Kant (a este lo entiendo totalmente; es un lamentable agnóstico (insincero, como Spencer”).<sup>46</sup> Nótese cómo Macedonio emplea sus llamados “paréntesis de segundo grado”

---

<sup>44</sup> *Apud* E. Fernández Latour, “Documentos literarios. Un episodio epistolar entre Juan B. Justo y Macedonio Fernández”, en *Macedonio Fernández, candidato a presidente y otros escritos*, carta-pról. J. L. Borges, Eds. Agón, Buenos Aires, 1998, p. 26.

<sup>45</sup> Reproduzco a continuación su índice: DIALECTIQUE TRANSCENDANTALE (SUITE): Chapitre II Antinomie de la raison pure, Chapitre III Idéal de la raison pure. Sec. 1-7, Appendice a la dialectique transcendante. MÉTHODOLOGIE TRANSCENDANTAE CAP. I-IV. APPENDICE (1ER ÉDITION): A) Dédution des concepts purs de l’entendement, B) Paralogisme 1,2,3,4. Reflexion sur l’ensemble de la psychologie pure, en conséquence de ces paralogismes. De Kant se conserva también: *Crítica de la razón pura seguido de Prolegómenos a toda metafísica futura*, estudio preliminar Juan B. Bergua, trad. Manuel Fernández Núñez, Librería Bergua (Imprenta Sáez Hermanos), Madrid, s.a. [en la portada, con tinta: 1934].

<sup>46</sup> *Correspondencia*, p. 6.

–que además no cierra– y cómo vacila entre la “g” y la “j”. En concordancia con los criterios de edición de García, estos rasgos no están “corregidos” en la cita.

Sabemos que Macedonio leía y escribía en inglés (AO recuerda que incluso compuso algún texto en inglés), aunque con alguna dificultad, pero que muchas veces prefería hacerlo en francés –como hemos visto, gustó de leer y anotar a Kant, Schopenhauer e incluso a James en ediciones francesas. El catálogo digital de la Fundación San Telmo indica que, con la excepción de 7 libros en francés (que traen casi todos sello de librerías en Boulevard Saint Germain), lo que sobrevive de la biblioteca macedoniana está en castellano. Además de los ya comentados, entre estos siete se encuentran: una edición de los *Ensayos* de Montaigne (Lefèvre, Paris, 1836) con una nota de Adolfo –“Montaigne (*Essais*) / Uno de los anotadísimos libros que conocí [...] de M.F.”–, un libro sobre historia de la música y *La logique de la contradiction*, de F.R. Paulhan (Félix Alcan, Paris, 1911).

Con la primera mirada a su biblioteca, el interés de Macedonio por la metafísica y su consiguiente diálogo con fuentes filosóficas se me reveló, como ha podido observarse, como el eje de sus intereses. También están bien representados sus amigos Alberto Hidalgo y Ramón Gómez de la Serna, sus parientes Gabriel y Marcelino del Mazo, y Eduardo González Lanuza. Se conservan también los libros que Consuelo Bosch regaló a Macedonio los días de su cumpleaños entre 1944 y 1951: *Vida y tiempo de Johan Sebastian Bach* de Van Hoon, una edición de la *Comedia* de Dante, *Historia de la filosofía*, de Bréhier, *La sabiduría de Confucio* de Lin Yutang y *La Flor* –poemario de Francisco Luis Bernárdez.<sup>47</sup> Sorprenden, en cambio, las siguientes ausencias: Cervantes, Quevedo, Flaubert, Sterne, Poe, Hodgson y Musil –autores que sin embargo palpitan en su obra; Góngora, Calderón y Gracián –que fueron blanco frecuente de sus críticas– y Borges.

---

<sup>47</sup> En el cap. 14 de *La biografía imposible*, dedicado a la relación entre Macedonio y Consuelo, A. Abós reproduce las dedicatorias manuscritas de estos libros (pp. 151-152).

Según Carlos García, “*Historia de la eternidad* es [...] el único libro de Borges que se conserva hoy en el archivo familiar de Macedonio. Los demás que hubo, seguramente todos los que aparecieron en vida de éste, se perdieron, fueron vendidos, o robados.”<sup>48</sup> Sin embargo, cuando yo visité San Telmo, según Maximiliano Maito, quien me auxilió, no había ya rastro ni de *Historia de la eternidad* en el catálogo electrónico. Por su correspondencia, sabemos que Macedonio poseyó un ejemplar de *El tamaño de mi esperanza* que Borges le envió y le dedicó en forma manuscrita; éste también se ha perdido.

Curiosamente, hay una ausencia paralela de libros de Macedonio en la biblioteca borgeana. En noviembre de 2009, durante el ya citado viaje de investigación, visité la Fundación Internacional Jorge Luis Borges y María Kodama tuvo la amabilidad de mostrarme la Biblioteca de Borges. Yo tenía la intención de ver qué libros escritos por Macedonio había conservado su amigo Jorge Luis. En el catálogo digital aparecen sólo cuatro entradas, todas de textos relacionados con Macedonio pero posteriores a su muerte, que supongo fueron enviados a Borges por sus autores o editores<sup>49</sup>. Es decir, aparentemente las primeras publicaciones de Macedonio, las que Borges pudo haber leído y comentado cuando éste aún vivía, se perdieron en el camino –cosa que me pareció muy extraña. Las dimensiones de la biblioteca y el tiempo con el que yo contaba me impidieron revisar meticulosamente todos los estantes, pero por lo menos en los que pude hacerlo efectivamente Macedonio brilló por su ausencia. Además de sus contribuciones a *Martín Fierro*, *Proa*, *Revista Oral* y *Sur*, sabemos que Borges leyó *PR* y *NTV*, así como, por supuesto, las misceláneas y relatos que incluyó en su antología del 61: *Macedonio Fernández*. Seguramente conoció también algún manuscrito de *AB*, en donde él mismo es

---

<sup>48</sup> “Crónica de una amistad”, p. 212.

<sup>49</sup> Los primeros dos tomos de las *Obras completas* en Corregidor, la traducción de algunos textos de Macedonio al inglés (*Macedonio. Selected Writings in Translation*, ed. Jo Anne Engelbert, trad. William Clamurro, Edie Grossman *et al.*, Latitudes Press, Fort Worth [Tx], 1984), que incluye una versión inglesa del prólogo de Borges a su antología de 1961 (por Gregory Kolovakos), y el libro de Naomí Lindstrom (*Macedonio Fernández*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Lincoln, 1981).

personaje, o por lo menos escuchó algún fragmento en voz de Macedonio. Ignoramos qué tanto leyó de *M*, y ciertamente sorprende que no haya escrito nada sobre este texto tras su aparición en 1967. Sobre la obra magna de su amigo dejó sólo un escueto comentario, algo despectivo: “Macedonio también escribió novelas y poemas, todos sorprendentes, pero apenas legibles. Una novela de veinte capítulos lleva cincuenta y seis prefacios diferentes.”<sup>50</sup>

En el fondo macedoniano de la biblioteca de San Telmo tampoco figura el *Martín Fierro* y, en relación con la tradición argentina, lo único que pude ver, entre lo marcado con la “M” de Macedonio, fue una *Antología del cuento argentino (1840-1940)*. Hay que tomar en cuenta, claro está, que muchas de estas ausencias pueden quizá explicarse por las razones biográficas antes expuestas y que la lectura de un texto no se confirma por su presencia en una biblioteca, así como tampoco puede negarse por no figurar en ella. Es obvio que Macedonio leyó en muchos otros sitios. Lo que intento aquí es simplemente describir lo que de sus libros se conserva, y lo que esto puede sugerir sobre Macedonio como lector. Lo cierto es que su biblioteca, tal como hoy puede consultarse, no es más que un esbozo de lo que fue en sus días. ¿Cuáles días? –cabría preguntar– pues, como todo lo relacionado con nuestro autor, ésta existió también de un modo proteico: creciendo y decreciendo, sobreviviendo y transformándose mudanza tras mudanza.

Sabemos que Macedonio viajó ligero durante la errancia que emprendió tras la muerte de Elena (primero por las pensiones porteñas, después por las casas y fincas de sus familiares y de Consuelo Bosch). La disminución de su biblioteca se adjudica sobre todo a esta serie de mudanzas y a la actitud de desprendimiento que lo caracterizó siempre: así como –hasta cierto punto y con sus matices y excepciones– se mostró despreocupado por el paradero de algunos

---

<sup>50</sup> *Un ensayo autobiográfico*, p. 59. Hay que decir, sin embargo, que esta apreciación – desde la estética de la economía y la condensación que cultivó Borges– resulta lógica. Así también explica García otro de sus comentarios sobre la poética digresiva de Macedonio. En una reseña sobre H. G. Wells, Borges escribe: “Sterne (como nuestro Macedonio Fernández, como Virginia Woolf) divaga porque divagar es una diablura; Wells, porque muchos problemas lo solicitan.” Y C. García anota: “Borges, ya el artista de la reducción, subestima, indirectamente, el ‘divagar’ de Macedonio, que éste, por su parte, ve como constitutivo de un arte que merezca ese nombre” (“Crónica de una amistad”, p. 224).

manuscritos, lo hizo también respecto del destino de varios de sus libros.<sup>51</sup> Muchos los extravió. En carta a Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo, confiesa: “Había recortado lo de Duff y lo de Bergua (edición de una traducción de Kant, prefacio); se me han extraviado”<sup>52</sup> De otros se desprendió voluntariamente; sabemos que donó algunos a la Biblioteca Pública Popular de Posadas, de cuya Comisión Directiva fue presidente en 1911. Macedonio había ido a vivir a Misiones en 1908 para ocupar el cargo de Fiscal.<sup>53</sup> La muerte de Elena marcó varios “antes y después” en la vida de Macedonio; entre ellos, desencadenó la dispersión de su biblioteca. Sobre esto, AO recuerda: “... en nuestra casa de infancia había una biblioteca, aunque no estoy seguro de si la leía o no [...]. Me da la impresión de que [mi padre] había vivido entre libros; después, al deshacerse nuestra casa de la infancia, no vuelve a formar biblioteca. Vivió una época en que se desprendió de todo.”<sup>54</sup> La sobrevivencia de los libros que se conservan en San Telmo se debe sobre todo, como en el caso de los manuscritos, a la labor de Adolfo.

Pero hay otro episodio en la vida de Macedonio responsable de la dispersión de sus libros: la estrategia propagandística de su peculiar campaña presidencial. Además de la táctica de “olvidar cuidadosamente” tarjetas con su nombre en distintos lugares de la ciudad, Fernández Latour recuerda que: “en ciertos sitios, ‘olvidaba’ también, con su firma en las guardas, libros de su biblioteca, generalmente excelentes”.<sup>55</sup> Y más adelante: “De tan singular aventura, que no

---

<sup>51</sup> Según recuerda Borges, Macedonio le decía que “suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder o redescubrir siempre las mismas cosas” (*OC 4*, p. 579). Quizá esta frase nos ayude a entender esa actitud de desprendimiento que Macedonio ejerció en distintos ámbitos de la vida. Además, hace referencia a su noción de literatura como fenómeno necesariamente intertextual; como inevitable diálogo con la tradición; como universo cíclico o, mejor, espiral, en el que las mismas ideas reaparecen pero transformadas; una especie de aplicación del eterno retorno a la historia de las ideas.

<sup>52</sup> Carta fechada en Pilar, 12 de febrero de 1937, *OC II*, p 59.

<sup>53</sup> Véase C. García, “Crónica de una amistad” p. 27. Para más sobre este período de la vida de Macedonio, véase también A. Abós, *op. cit.*, cap. 7, pp.70-81.

<sup>54</sup> En G. L. García (ed.), *Hablan de Macedonio Fernández*, p. 21.

<sup>55</sup> *Macedonio Fernández, candidato a presidente y otros escritos*, p. 19.



desveló a ningún candidato de partido político, quédanme las cartas de que aquí me he valido y un tomo de obras teatrales de Voltaire, en francés, que literalmente le robé a Macedonio de una pila como de treinta libros condenados a dispersión vectora de su nombre y ya no sé si de una broma o de una secreta esperanza”.<sup>56</sup> También Borges recuerda esta maniobra:

[...] mi hermana y algunas amigas tuyas escribían el nombre de Macedonio en tiras de papel o en tarjetas, que cuidadosamente olvidaban en las confiterías, en los tranvías, en las veredas [...]. Otra habilidad era congraciarse con las comunidades extranjeras; Macedonio, con una soñadora gravedad, nos refería que había dejado en el Club Alemán un volumen descabalado de Schopenhauer, con su firma y con anotaciones a lápiz.<sup>57</sup>

Aunque Macedonio empleó después algunas artimañas semejantes para la publicidad que precedió a sus textos –sobre todo a *NTV* y a *M*–, es importante reconocer que la campaña presidencial fue un hecho aislable y anterior a la propaganda literaria, y que en sus orígenes no fue para él sólo una broma. La íntima relación entre ambas estrategias es una más de las lúdicas mezclas de realidad y ficción en todo lo que concierne a Macedonio. Además, el episodio de la campaña inspiró el proyecto de *El hombre que será Presidente* (cuyo título recuerda *El hombre que fue Jueves*, de Chesterton<sup>58</sup>) y posteriormente quedó también aludido en la novela de la Eterna: en el nombre del protagonista de los capítulos (Presidente) y en la “maniobra de personajes” –el Embellecimiento de Buenos Aires– que dirige. Para hacer aún más complejo el juego de espejos, algunas de las tareas que los personajes emprenden en la novela coinciden también con las acciones propagandísticas (tanto de la campaña como de los textos) ejecutadas por Macedonio y sus amigos. Para esclarecer los equívocos que todos estos empalmes han generado, Álvaro Abós ordena así los hechos:

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 23. Sobre las técnicas de propaganda empleadas en la campaña presidencial y en el anuncio de sus textos, véase AC, “Itinerario público del texto” y “La máquina del prometer”, en 1993a, pp. xxxii-xlv.

<sup>57</sup> “Pról.” a su antología *MF*, en *OC 4*, p. 58.

<sup>58</sup> En sus recuerdos sobre el proyecto, Borges comenta: “En esta novela inconclusa bien puede haber algún involuntario reflejo del *Hombre que fue Jueves*” (“Pról.” a su antología *MF*, en *OC 4*, p. 59).

1) En 1920 Macedonio se propuso presentarse como candidato extrapartidario en las elecciones presidenciales para las que faltaban dos años. 2) En 1922 colaboró con Borges, Fernández Latour, Scalabrini Ortiz, Manuel Peyrou y otros amigos del grupo de Morón en la redacción de una novela colectiva de índole paródica cuyo título era *El hombre que será Presidente*. 3) En 1928 Macedonio usó ideas del mismo plan en la publicidad de su libro *No toda es vigilia*. 4) En forma paralela, introdujo elementos de las referidas experiencias y otras invenciones y variantes en el argumento de *Museo...*<sup>59</sup>

James Joyce es otra de las ausencias que me sorprendieron en la biblioteca de Macedonio.

Fuera de Piglia, la crítica ha indagado poco en las posibles huellas que la obra del irlandés dejó en la del porteño. Suponemos que Macedonio leyó cuando menos lo que Borges tradujo, comentó y divulgó sobre Joyce, y lo demás que la revista *Sur* publicó sobre el autor de *Ulysses*.<sup>60</sup> Curiosamente, Macedonio y Joyce comparten créditos en el índice del primer número de *Libra*. El argentino conoció, por tanto, “Dos peniques”, “Tilly” y “Llora sobre Ragoon” –los textos joyceanos que, sin mención de traductor, aparecieron en dicho número; el mismo en el que se publicaron tres prólogos macedonianos que irían después a engrosar *M*.<sup>61</sup> Lo cierto es que, sin importar cuánto ni en dónde haya leído Macedonio a Joyce (quizá incluso aunque no lo hubiese leído), voluntaria o involuntariamente, este autor ocupa un lugar en su genealogía. Piglia lo detectó con claridad: el resultado es *La ciudad ausente*, en donde la literatura futura tiene un pie en *M* y otro en el *Finnegans Wake*. En “Notas sobre Macedonio Fernández en un diario” comenta: “Macedonio trabajó los fragmentos dispersos de la lengua jurídica, filosófica, entrerriana, española del siglo de oro, barrial, de comité traducida del alemán, y las trató como si

---

<sup>59</sup> A. Abós, *op. cit.*, p.84. Los equívocos se deben, sobre todo, a que Fernández Latour confundió, en su relato, eventos de los años 1921 y 22 con otros de 1926 y 27. Para más aclaraciones sobre este tema, véase C. García, “Crónica de una amistad”, pp. 35-37.

<sup>60</sup> J. L. Borges, “El Ulises de Joyce”, *Proa*, 6 (1925): pp. 3-6. [Incluye fotografía de Joyce y una traducción de Borges, “La última hoja de *Ulises*”, pp. 8-9. Pedro Luis Barcia, en su ed. de *Adán Buenosayres* (Castalia, Madrid, 1994) consigna que Borges trabajó con la edición original y con la versión de la *NRF*, en su t. XVIII (p. 94, n. 79).]; J. L. Borges, “Fragmento sobre Joyce”, *Sur*, 77 (1941): pp. 60-62; Charles Duff, “*Ulises* y otros trabajos de Joyce”, *Sur*, 5 (1932): pp. 86-127; Gilbert Stuart, “El fondo latino en el arte de James Joyce”, *Sur*, 122 (1944): pp. 11-24; Louiw Gillet, “Recuerdo de James Joyce”, *Sur*, 87 (1941): pp. 28-42; y 88 (1942): pp. 53-65.

<sup>61</sup> Véase *Libra 1929*, ed. facs. preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003, pp. 33-46 y 69-72.

cada una fuera un idioma diferente. En eso se parece al Joyce del *Finnegans*". También en *El último lector* habla sobre las coincidencias entre sus poéticas.

Algunas lecturas de Macedonio, aunque no tengamos completa su propia biblioteca, pueden rastrearse en las de dos amigos suyos, que se conservan en excelente estado: la de Xul Solar y, por supuesto, la de Borges.

El Fondo Borgesiano de la Biblioteca Xul Solar (algunos de cuyos ejemplares se exhiben en el Museo Xul Solar, en una hermosa casa de Laprida 1212) posee 82 libros relacionados con Borges, entre los que se encuentran: primeras ediciones de sus obras; algunos ejemplares únicos (como *El idioma de los argentinos* ilustrado y coloreado a mano por Xul); la *Everyman Encyclopedia* completa, en algunos de cuyos tomos hay notas y dibujos de Borges (como los famosos del compadrito, el cuchillero y el malevo, de 1925); así como libros de otros autores que fueron prestados por Borges a Xul. Mediante un vistazo a este fondo se pueden reconstruir algunas lecturas e intereses comunes, sobre los que probablemente departieron los dos amigos que se conocieron a mediados de la década del 20. En una conferencia impartida en la Fundación San Telmo el 3 de septiembre de 1980, Borges recordó haber visitado frecuentemente la casa de Xul (Laprida 1214) a donde lo conducía, además de su amistad, el interés por su biblioteca, con libros en muchos idiomas:

Solíamos pasar la tarde leyendo a Swedenborg, leyendo la música de Swedenborg, leyendo a Blake [...]. Si yo tuviese que comparar a Xul con algún otro –pero Xul era único, quizá cada individuo sea único pero en él se notaba más esa unicidad– lo compararía con William Blake precisamente, ya que William Blake fue un místico como él, fue un visionario y fue un gran poeta (además de grabador).<sup>62</sup>

Muchos de estos intereses y lecturas fueron compartidos por Macedonio, que frecuentó a ambos durante este período. A pesar de lo que Borges comentó años después, Macedonio tuvo una relación cercana y amistosa con Xul –aunque ciertamente divergieron en opiniones

---

<sup>62</sup> *Recuerdos de mi amigo Xul Solar*, Fundación San Telmo (*Comunicaciones*, 3), Buenos Aires, 1990, p. 3.

teóricas.<sup>63</sup> Así lo demuestran tanto su correspondencia como otros testimonios literarios y fotográficos (algunos conservados en el Museo Xul Solar). El nombre de Xul está presente, por ejemplo, en *M*; no así el de Borges. La biblioteca del pintor contiene tres de los cuatro libros que Macedonio publicó en vida, todos cariñosamente dedicados.<sup>64</sup> En *La biografía imposible...*, Álvaro Abós cuenta así el último encuentro de este par:

Cuando en febrero de 1951 Macedonio fue velado en su casa de Las Heras 4015, Xul se presentó y permaneció recogido unos momentos [...]. Luego sacó del bolsillo un cuaderno escolar cuadriculado y un lápiz y trazó ahí varios bocetos de la efigie yacente, a la manera de las mascarillas antiguas o de las fotografías que, sin miedo al tránsito final [...] conservan los rasgos de la persona amada. Encuentro en esa humilde página de cuaderno –recientemente recuperada entre los papeles de Xul que conserva el Pan Klub, dedicado a su memoria– un signo del encuentro entre dos hombres que por distintas vías buscaron el secreto de la vida y la muerte. Macedonio está sereno en ese retrato.<sup>65</sup>

Hacia el final de su vida, Borges se presentó como la bisagra entre Macedonio y Xul, negando que hubiese sido posible una relación independiente entre ellos. En su conferencia recién citada, contestó así a una pregunta del público sobre la relación entre sus dos amigos:

Nos juntamos y fracasó aquello. Cada uno de ellos era demasiado personal. Me di cuenta de que estaban en mundos distintos. Porque Macedonio era esencialmente escéptico. En cambio Xul creía no sólo en Dios, sino en los dioses. Xul era fácilmente mitológico, mítico. Macedonio no. Macedonio pensaba lógicamente, intelectualmente. Xul pensaba en forma de mito, de fábulas, de colores. Macedonio no tenía verdadero sentido estético, y Xul Solar sí. Xul sentía las formas, los colores, los acordes, el país también. No lograron entenderse.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Sobre alguna de sus acaloradas discusiones, véase: C. García, “Crónica de una amistad”, p. 151, n. 30, así como las cartas de Macedonio a Xul en *OC II*, pp. 435-438.

<sup>64</sup> *NTV*: “A Xul Solar. Indefinible en una dedicatoria y menos para el afecto. Su amigo enteramente Macedonio Fernández. Agosto 1928”. *PR*: “Macedonio Fernández al precioso amigo Xul Solar”. *UNC*: “1941 / Bs As / A Xul Solar / En quien hemos todos hallado el bien de un agraciador de la hosca Realidad. Inventor además del único idioma universalmente no hablado probablemente porque lo ha lanzado sin acompañarlo de su particular Pausa o Silencio y nadie se atreve a hablarlo sin saber cómo es este antes, expuestos a no temer cuándo y cómo callar en neocrol. Con profunda admiración y amistad. Suyo Macedonio Fernández” (*apud* A. Abós, *op. cit.*, p. 195). Nótese que en la última dedicatoria Macedonio adapta al caso del neocrol un chiste que había ya empleado respecto del alemán en *PR*.

<sup>65</sup> *Loc. cit.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 9. Como es quizá entendible, tanto por el paso del tiempo como por tratarse de textos pronunciados en homenaje a Macedonio y a Xul, respectivamente, Borges viró o matizó su opinión sobre ellos: en 1961, en el prólogo a su antología *Macedonio Fernández*, presenta a la pareja Cansinos Assens/Macedonio como pilar de sus influencias; en 1980, en cambio, no sólo

Aunque la descripción que hace de ellos no es errada, las diferencias que señala no impidieron del todo su relación (cuya atención excede los objetivos del presente trabajo). Nos importa, por ahora, constatar que la biblioteca del pintor fue uno de los espacios asociados con la lectura, para Macedonio, y que además de la curiosidad por Swedenborg (a quien más tarde Borges, Bioy y Silvina Ocampo incluirían en la *Antología de la literatura fantástica* del 40), el interés por la mística, la fascinación por los juegos de azar<sup>67</sup>, la pasión por la música y el desprecio por los mecanismos de la fama, Macedonio y el inventor del neocriollo compartieron la obsesión por Schopenhauer y la huella que en ambos dejó *El mundo como voluntad y representación*. Entre otras ediciones, en la biblioteca de Xul se conserva una alemana (Philipp Reclam, Leipzig, c. 1910).

No sabemos si acicateada o no por el interés de Macedonio en este autor, lo cierto es que la presencia de Schopenhauer es contundente en las bibliotecas tanto de Xul como, sobre todo, de Borges; es posible que Schopenhauer haya sido un afortunado regalo que Malagarriga dio a la vanguardia argentina por la vía de Macedonio.

En la historia del archivo de Macedonio hay una relación inversamente proporcional entre sus dos componentes: manuscritos propios y libros ajenos; mientras los primeros crecían en número, los segundos iban disminuyendo o dispersándose. Esto no quiere decir, por supuesto, que Macedonio dejara de leer sino que el atesoramiento de libros no le interesó. A diferencia de Borges, no manifestó pasión de coleccionista. La desproporción que se aprecia entre las

---

agrega a Xul sino que lo coloca en la posición privilegiada: “En el curso de una larga vida –he cumplido 81 años–, conocí a mucha gente famosa. Conocí y olvidé a muchos. Pero algunos persisten, y me acompañan. Pienso en primer término en mi padre. También en personas famosas que conocí [...]; pero hay tres de ellas que querría nombrar, que son el gran poeta judeo-andaluz Rafael Cansinos Assens, Macedonio Fernández y, quizás más que ningún otro, Alejandro Xul Solar” (*Ibid.*, p. 3).

<sup>67</sup> Véase lo relativo a los cuatro folios mecanografiados inéditos dedicados al juego de azar en donde Macedonio expone un método para apostar (que se pensaron incluir en *AB*), en el apartado “El archivo de Macedonio y el estado textual de su obra” de esta tesis.

bibliotecas que Macedonio y Borges dejaron tras su muerte –la pequeñez de la del maestro, escuálida frente al portento de la del discípulo– tiene que ver, entre otras cosas, con el modo en que resolvieron (tanto en sus vidas como en sus textos y en la imagen de sí mismos que proyectaron) lo que podríamos llamar el conflicto entre la biblioteca y el jardín; la pugna entre los libros y la vida, entre lectura y experiencia. “Todo esto forma parte de una tradición literaria: cómo salir de la biblioteca, cómo pasar a la vida, cómo entrar en acción, cómo ir a la experiencia, cómo salir del mundo libresco...”.<sup>68</sup> Ambos autores fundieron en su obra esta encrucijada personal con otros tópicos (las armas y las letras, civilización y barbarie) y la moldearon con visiones ya clasicistas, ya románticas, de sus figuras de autor.

“He intentado varias veces emprender el estudio de la filosofía, pero siempre me ha distraído la felicidad”. Esta frase se atribuye con frecuencia a Macedonio. En una conversación con Ricardo Piglia, Rafael Olea Franco aclaró que, según Borges, había sido empleada por Guillermo Enrique Hudson, partiendo a su vez de una cita de Boswell. La frase coincide también con esta otra, quizá incluso más macedoniana: “Like all young men I set out to be a genius, but mercifully laughter intervened”. Sin embargo, Macedonio no pudo conocer estas palabras de Lawrence Durrell, pues provienen de *Clea* –la última novela de su tetralogía, *The Alexandria Quartet*–, publicada en 1960. Al margen de las autorías, lo cierto es que ambas resumen muy bien la elección de Macedonio, siempre en favor de la experiencia, concebida ésta como búsqueda hedónica constante.

Aunque en varios textos entiende estudio y experiencia como aspectos complementarios que pueden integrarse armónicamente, muchas veces ve su relación como conflicto: en *AB* la protagonista, dirigiéndose a Eduardo de Alto, exclama: “¡Quién hubiera creído que usted, que se lo pasa pensando o escribiendo, fuera tan favorable a una joven enamorada!”. Y el *alter ego* macedoniano responde: “Yo estudio pero creo que el estudio en sí mismo no tiene valor moral

---

<sup>68</sup> Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 127.

alguno. La ciencia y el arte sólo honran a la humanidad si han de servir para acrecentar su facultad de amar. Y es muy dudoso que conduzcan a ello” (pp. 24-25).

Esta cuestión reaparece en *M*:

Quizá este sufrimiento y tanto fracasar anejo al anhelo artístico, es el castigo de quien prefiere soñar a vivir, arte a vida, cuando la vida nos tiene una Eterna en quien toda belleza halló figura, latido, respiro; entonces mirar hacia el arte es como guiarnos por lucecitas domésticas para caminar entre el Día.

Y si teniendo la Eterna perseguimos arte inventivo; más ciegos estamos, y caminamos como guiados contra nosotros, la bajeza nos lleva, pues subsistir la invención frente a la Eterna hallada, respirante, es horrible opción contra nosotros.

Cerca de la Eterna la invención es insensatez (pp. 115-116).

La Eterna representa aquí la vida<sup>69</sup>, y el Presidente desapueba la decisión en favor del arte (lectura-escritura). El triunfo de la biblioteca sobre el jardín se torna culposo. Hay también otra implicación: “El trabajo y las tribulaciones de la escritura (del artista, del intelectual, del filósofo) constituyen una opción que entra en pugna con ‘el trabajo misceláneo de la vida real’ que ‘deja muy pocas energías a emplearse en intensos y continuados esfuerzos de atención’. Esta incompatibilidad resulta insalvable, casi patética para Macedonio” (AC, 1993b, p. 115, n.c; la cita de MF: *OC III*, p. 108).<sup>70</sup>

En *NIV*, al dedicar el libro a los jóvenes lectores, definiendo y encumbrando su concepto de Pasión, el autor los exhorta: “no te extravíen de tu fe en la Pasión las solemnidades de la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie [...]” (*OC VIII*, p. 233).

---

<sup>69</sup> Cabe aclarar que esta asociación de la Eterna con la vida, en oposición con la literatura, resulta paradójica; en el resto del texto su figura, cargada de metatextos, funciona más bien como metáfora del arte, como vigía de la conciencia ficcional, como ejemplo radical de Belarte. Su asociación con la vida en oposición a la muerte (como metáfora del concepto macedoniano de Pasión), en cambio, es constante.

<sup>70</sup> A. Abós también reconoce esta tensión en Macedonio y cuenta que, entre otros, “encontraba en Canal Feijoo un espíritu con el que podía compartir sus propias dudas: la tensión entre el intelecto y la vida, entre la pasión del conocer y la llamada del belarte...” (*op. cit.*, p. 168). Gracias a esta segunda dicotomía, entre las exigencias y los intereses filosóficos y literarios, Macedonio llegó a fundir metafísica y ficción y a lograr con esto una de sus aportaciones más valiosas.

Por lo visto, Borges tuvo razón cuando sospechó que “a Macedonio el amor le parecía aún más prodigioso que el arte”.<sup>71</sup>

Ahora bien, la opción macedoniana por la experiencia tiene que ver también con su rechazo de la erudición y de las instituciones asociadas a ella –la biblioteca inclusive; las escenas más memorables de lectura en la ficción de Fernández ocurren siempre en otros sitios: la finca, el campo, el café, el tranvía, la pensión o la habitación propia. En *Diario de vida e ideas* opone las categorías de intelectual –quien elige la biblioteca– e inteligente –quien elige otro espacio asociado con la experiencia y la naturaleza; un sitio más extremo que el jardín... la selva: “¿Por qué retornó Unamuno de Mallorca a Salamanca sino porque es un intelectual, no un inteligente? ¡Suicidarse en una Biblioteca en lugar de renacer en las selvas y sol de Mallorca! Lo compadezco como él a sí mismo”.<sup>72</sup> A Macedonio “la erudición le parecía una cosa vana, un modo aparatoso de no pensar” –recuerda también Borges; una de las muchas razones por las que eludió el uso de citas al modo tradicional.

Como se aprecia en el prólogo a *Evaristo Carriego* (el texto que aporta precisamente los espacios icónicos del jardín y la biblioteca), una tensión similar cruza la obra borgeana:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra.<sup>73</sup>

Borges, sin embargo, tendió a permanecer en la biblioteca. Él también cuestionó y subvirtió los procedimientos eruditos de las instituciones literarias, pero se involucró con ellas

---

<sup>71</sup> *OC 4*, p. 60.

<sup>72</sup> *OC III*, p. 101, n. 1.

<sup>73</sup> *OC I*, p. 101.



mucho más de cerca. En cierta medida, esto tuvo que ver con la diferencia tanto en los alcances como en los tiempos de su respectiva fama. En realidad lo que ambos hicieron fue jugar con la erudición; pero matizaron su juego de modo distinto. Hay que recordar también que Borges fue mucho más activo que Macedonio en algunos sentidos. Fue, además, un gran viajero. Fuera de su breve visita a Paraguay y de su estancia en Misiones, Macedonio sólo ejerció el viaje inmóvil de la lectura y la correspondencia.

En “El Sur” Borges narró con maestría el “momento en que el hombre sabe para siempre quién es”<sup>74</sup> (tópico frecuente en su obra), y lo tejió con la resolución de la dicotomía civilización y barbarie, así como con la encrucijada personal entre la biblioteca y el jardín.<sup>75</sup> La última elección de su protagonista (el “síntoma Dahlmann”, Piglia *dixit*) puede interpretarse, entre muchas otras cosas, como la salida victoriosa de la biblioteca. La lectura de “El Sur” nos revela que a pesar de su amor por el polo libresco, como Macedonio, Borges vislumbró un destino más honroso en la experiencia.

Otro capítulo legendario en la biografía macedoniana, asociado éste con sus lecturas de juventud, es el de la supuesta fundación de una comuna anarquista en Paraguay. La hipérbole y la tergiversación han caracterizado la transmisión de esta anécdota, que ha circulado ya mitificada, ya ridiculizada.<sup>76</sup> Piglia encuentra en este episodio un espejo perfecto para reflejar la

---

<sup>74</sup> *OC I*, p. 158.

<sup>75</sup> Para un análisis detallado de “El Sur” (y “Poema conjetural”) y de su trabajo con la dicotomía civilización y barbarie, véase: Rafael Olea Franco, “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 37-66. Consciente de los varios núcleos de la poética borgeana que se condensan en “El Sur”, Piglia también destaca a Dahlmann como una de las figuras de lector que comenta a lo largo de *El último lector*.

<sup>76</sup> Francisco Luis Bernárdez, por ejemplo, lo cuenta así: “Macedonio con Julio Molina y Vedia y varios muchachos de aquí (por otra parte, gente de familia tradicional), entusiasmados por las ideas socialistas (no era el socialismo de ahora, sino el socialismo romántico, Saint Simon, Lasalle, Macedonio era lector de Spencer y por lo tanto enemigo del Estado), decidieron hacer un experimento en Paraguay [...]. Lo gracioso es que se fueron vestidos de jaquet, muchachos muy elegantes, de familias muy distinguidas y conocidas de Buenos Aires. Iban

fusión entre anarquismo, utopía y ficción con la que trabajó en la composición de su novela macedoniana. Por eso, en el documental sobre Macedonio dirigido por Di Tella, perpetúa el mito e imagina al futuro escritor y su comuna en una isla que se funde con la del *Finnegans* para renacer en la de *La ciudad ausente*.

Aunque esta interpretación es fascinante y funciona para sus fines, para un recuento biográfico más objetivo conviene considerar la versión de Álvaro Abós.<sup>77</sup> En todo caso, lo que aquí interesa es reconocer las lecturas que inspiraron el viaje que Macedonio, Julio Molina y Vedia y Antonio Múscari emprendieron hacia finales del siglo XIX. Macedonio recordaría esta etapa como su “crisis de los 22 años, cuando yo era anarquista spenceriano”<sup>78</sup>, por lo que sabemos que el pensador del darwinismo social en la Gran Bretaña, aludido también en varios cuadernos posteriores de Macedonio, fue una de sus lecturas compartidas.

Los tres soñadores admiraban también a Eliseo Reclus, quien tras huir del golpe de Estado de Napoléon III había fundado, en 1851, una comuna en la selva de Colombia. Llegaron incluso a escribirle a Bélgica, en donde entonces vivía trabajando en su *Geografía universal*. “Nacido en 1830, este geógrafo libertario, miembro activo de la Comuna de París en su fugaz resplandor de 1871, había ido a la búsqueda del corazón de América, el mismo hacia el cual ascendían, ahora, en el invierno austral de 1897, los viajeros del Río Gualeguay”.<sup>79</sup> Así mismo, leían a Edward Carpenter –autor frecuentado por los seguidores de *La Montaña*. Julio Molina y Vedia, en cuya obra posterior hay ecos de Whitman, tradujo textos de Carpenter, así como el

---

dispuestos a practicar un socialismo, verdad, llegaron allí y los mosquitos los corrían, llegaron y a poco estaban aburridísimos, y suspendieron aquello...” (*apud* A. Abós, *op. cit.*, p. 44).

<sup>77</sup> Véase A. Abós, *op. cit.*, cap. 4.

<sup>78</sup> Carta de 1951 a Natalicio González, *OC II*, p. 72. “El giro ‘anarquista spenceriano’, que Borges aplicará alguna vez a su padre, aparece también en una contribución de Macedonio para la *Revista Oral*, de 1926: ‘En aquel tiempo, yo era socialista y materialista, hoy soy anarquista spenceriano y místico’” (C. García, “Crónica de una amistad”, p. 109; la cita de Macedonio: *OC III*, p. 116 y *OC IV*, p. 46).

<sup>79</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 42.

*Walden* de Thoreau, que inspiraría sus teorías sobre la organización social expuestas después en *La Nueva Argentina* (1929).

Molina y Vedia trabajaba durante el viaje al Paraguay en un libro que se tituló *Hacia la vida intensa*. De la comunidad de ideas y vida entre Molina y Vedia, Macedonio y Jorge Guillermo Borges habla la casi identidad de títulos entre *Hacia la vida intensa* y *Hacia la nada*, un drama escrito por el doctor Borges en Europa [...]. Macedonio, que seguramente leyó completa la obra, aludió a los títulos usados por sus dos amigos, explicándolos como “emanaciones de espíritus regaladores de las posesiones de la vida”; y agregó que “queriendo integrar con ellos un tercero armonioso, llegó a ocurrírseme proyectar un libro *Hacia la nada intensa*”.<sup>80</sup>

El viaje a Paraguay condensa las lecturas macedonianas de la última década del XIX; el *Libro para sí mismo*, las de la primera del XX. “Un joven que lee quisiera que el autor le dijese varias cosas, por ejemplo: 1º Qué piensa el autor de la Vida [...]. 2º Qué piensa el autor de los libros...” –así comienzan estas notas personales en las que Macedonio se desdobra: él es ese joven que pregunta pero también el autor que le responde. Son tan suyas las inquietudes del primero como las opiniones del segundo. Y en esas respuestas reflexiona sobre el concepto de lectura, y nombra los autores que en ese momento considera más recomendables. Después de la frase que sirve de epígrafe al presente apartado, el “autor” continúa respondiendo qué piensa de los libros:

... que el esfuerzo intelectual propio, la meditación y la observación personal son más fecundos que cualquier lectura, si bien son difíciles a nuestra pereza. Que lo que dan los libros es muy poco como instrucción (como placer inmediato es mayor su eficacia) pues es necesario ya haber pensado, atendido mucho y acumulado abundantemente experiencia para entender sus frases y el sentido variable de las mismas palabras comunes que emplean, y comprender sus orientaciones dominantes. Esto aparte de que la vanidad, la precipitación, la obcecación no dejan de aparecer en libro alguno. (*Loc. cit.*)

Y expone lo que podríamos considerar su definición de “clásico”, que, como es frecuente en él, tiende a la tautología:

Quedaremos, pues, en que algún beneficio puede extraerse de lo mejor que se ha escrito. ¿Qué es lo mejor que se ha escrito? Lo que ha sobrevivido mucho y lo que es recomendado por diez o veinte de los pensadores más indiscutibles. Goethe encarece a

---

<sup>80</sup> *Loc. cit.*

Shakespeare y a Sterne; Emerson a Platón, a Montaigne y a Goethe; Schopenhauer a Kant, a Hume; Montaigne a Plutarco, etcétera. La lectura de Francis Bacon es de las más sustanciales, ricas y penetrantes. (*OC III*, p. 105)

Lo interesante es que este “autor” tras el que se esconde Macedonio prosigue señalando las obras que considera medianas:

3º El joven desearía saber qué piensa el autor sobre cada uno de los libros y autores que le han parecido extravagantes, caprichosos, absurdos, ininteligibles y hasta pueriles, aunque famosos.

Ciertas puerilidades de Pascal, lamentaciones tontas de Leopardi con respecto a la humanidad, singularidades de Carlyle, páginas extrañas de Rousseau, observaciones exactas pero a veces vulgares y aburridamente repetidas de La Rochefoucauld, vaguedades interminables de Nietzsche que no acaba nunca de decir alguna cosa, no obstante sus grandes lucideces y el encanto insuperable de sus líneas, ciertas exposiciones de Hegel o de Schelling que parecen deliberadamente ininteligibles y vacías, llenan de perplejidades al lector y le hacen sustraer su confianza a las enunciaciones de los pensadores. (*OC III*, p. 105)

Como suele suceder cuando los creadores hacen crítica, al hablar de la obra de terceros, describen la propia. Macedonio lo hace aquí mediante una paradoja –aunque no sé si a estas alturas es falta involuntaria de autocrítica o ya ironía intencional. Lo cierto es que lo que aparentemente critica o cuestiona en otros es justo lo que él ejerce: las repeticiones, las vaguedades interminables, el discurso que no acaba nunca de entrar en materia ni de concluir un tema y que, sin embargo, arroja grandes lucideces. Las exposiciones que parecen deliberadamente ininteligibles abundan en su escritura. Por otra parte, en esta cita encuentro una de las pocas alusiones directas a Nietzsche, cuya presencia indirecta palpita en buena parte de la obra macedoniana.

Otro texto que aporta datos importantes sobre las lecturas de Macedonio y su modo de leer es el *Diario de vida e ideas* –uno de los muchos comienzos de lo que Macedonio concibió como su primer libro: “Mucho afán tuve siempre por escribir; no obstante es éste mi primer libro, que empiezo en abril de 1918, a los 44 años, y que he empezado muchas veces habiendo

extraviado o desaprobado los originales. Quizá éste habrá que extraviarlo también, pues va mal por ahora.”<sup>81</sup>

Nótese que aparecen en esta cita los tópicos del comienzo infinito y del extravío, tan recurrentes en Macedonio. Nótese también que, como explicamos en el apartado anterior, el fragmento publicado en *Teorías (OC III)* como *El Libro para sí mismo* proviene de los dos cuadernos (“1. Cuaderno 1906 [29x19]” y “2. Cuaderno 1905-08”) catalogados en San Telmo bajo ese título. Es una década anterior al *Diario de vida e ideas*, de 1918. El orden en el que aparecen en el tercer volumen de las *Obras completas* no respeta la cronología; además, la forma en la que está elaborado el índice sugiere que el *Libro para sí mismo* forma parte del *Diario de vida e ideas* –todo lo cual se presta a confusión.

Volviendo al texto de 1918, cabe mencionar también que su título –en realidad su primera frase– constituye un primer intertexto: “Diario de vida e ideas es como titularía la que se conoce por el nombre de ‘Autobiografía’ de Spencer, el libro de mi mayor deleite, pues en ella se historia cada gran concepción alcanzada por aquella bellísima naturaleza mental y moral (a la que faltó sólo, como faltó siempre a todo inglés, la sollicitación metafísica, casi exclusiva de los alemanes, para que fuera la más potente realización de inteligencia humana...)”. Spencer vuelve a aparecer motivando este texto macedoniano en cuyo comienzo, como puede verse, no faltan ni la hipérbole en la ponderación de sus fuentes admiradas, ni el comentario sobre la supremacía de la metafísica. Más adelante señala que “El libro del saber propio y ajeno” podría también haber sido buen título para su *Diario*, en el que, como ha notado Mónica Bueno:

recorta y fusiona textos y autores irreconciliables para un lector sistemático y lee de una manera particular y fragmentaria [...]. Estanislao del Campo es ubicado [...] a la misma altura de Poe. Leconte de Lisle y Campoamor en poesía y los jóvenes personajes de Dumas le parecen lecturas tan imprescindibles como la obra de Dante [...]. La lista de nombres es larga y heterogénea y pone de manifiesto en sus aceptaciones y rechazos, su propio sistema de pensamiento. Así por ejemplo, en el repudio a la narrativa de Verne está implícita la refutación a la idea positiva de la civilización. Propone en su lugar la

---

<sup>81</sup> *OC III*, p. 96.

concepción de Rousseau-Reclus-Carpenter acerca de la civilización como transición o enfermedad.<sup>82</sup>

Macedonio concibió también este *Diario* como una antología de notas de lectura para sus hijos; un legado para ellos de ideas sobre la práctica de leer: "... proponiéndome sólo defender de algunos males a mis hijos si toman el camino de los libros (y a los jóvenes u hombres acercados a los libros y por ello más expuestos a errores y dolores que los que por su suerte sólo prestan fe al saber de sus padres y hermanos) y si no logro acompañarles muchos años en la vida como para dejarlos enseñados hondamente en el uso prudentísimo de los libros."<sup>83</sup> Aunque podría percibirse cierta carga irónica en esta supuesta intención didáctica, lo que leo es más bien un desliz romántico de Macedonio (y, tras éste, el mito clásico de Prometeo y el bíblico de la caída): el dolor o el destino trágico a los que conduce la curiosidad intelectual. A lo largo de su pensamiento, esto se irá matizando y en su metafísica llegará más bien a relacionar el conocimiento con la felicidad.

El recorrido anterior demuestra que Macedonio no leyó ni recomendó leer como ratón de biblioteca. Tampoco pensó en la lectura como un refugio para evadirse del mundo, ni tuvo la candidez de idealizar esta actividad: señaló siempre el enorme esfuerzo que exige y los inevitables males que conlleva. El valor que da a los libros está siempre en relación con la vida; la lectura es para él una actividad que se completa en la vida: se requiere de experiencia previa para aprovechar y comprender un texto y de experiencia posterior para potenciar sus aportaciones. La visión que expone Macedonio de los libros no es la de un erudito, sino la de alguien en busca de la sabiduría, que integra la lectura a todo un cúmulo de actividades del pensamiento y que la encara sin pretensión de exhaustividad, sino de selección; recomienda siempre la profundidad sobre la extensión. Para Macedonio, leer es hacer un uso cauteloso y prudentísimo de los mejores libros.

---

<sup>82</sup> Macedonio Fernández, *un escritor de fin de siglo...*, p. 123.

<sup>83</sup> *OC III*, p. 96.

Nuestro recorrido ha mostrado que para Macedonio la reflexión con uno mismo y el diálogo con sus contemporáneos fue tan importante como la lectura de los clásicos. Y nos ha revelado también lo siguiente: los libros que sobreviven en las repisas de su biblioteca, los que aparecen en las notas de sus diarios y cuadernos y aquellos que se metamorfosearon en su ficción pertenecen sobre todo a la tradición europea y estadounidense, y a la pluma de filósofos y narradores. Esto nos habla mucho del canon y del género con cuyas tradiciones dialoga Macedonio y en cuyas genealogías se integra: la cultura europea, el fenómeno de la modernidad y el género de la novela.

### III. LA DOBLE Y ÚNICA NOVELA

... *siendo como soy, dos y una.*

P. Palacio, “La doble y única mujer”

*Diversas, parecen estar unidas por un mismo cuerpo, como la dama de corazones de la baraja.*

X. Villaurrutia, *Dama de corazones*

La justificación de estudiar las novelas *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la Novela de la Eterna* como “dos en uno” no deriva de la indicación macedoniana de venderlas juntas ni de los vericuetos editoriales que lo impidieron. Estos elementos extra-textuales afectan necesariamente la recepción de ambas, pero no son la razón fundamental de su relación.<sup>1</sup> La verdadera justificación de un estudio conjunto es que “la existencia del doble influye en la conformación de cada uno de ellos; esto es, que la dualidad no concierne solamente a la unión circunstancial y aleatoria de una posible publicación conjunta, sino que afecta la construcción misma de [ambos textos]” (AC, 1983a, p. 160).

Tanto Noé Jitrik como Ana Camblong han distinguido en *M* dos espectros de sentido que a lo largo de la novela se diferencian y a la vez se confunden, y que son clave para comprender la poética de Macedonio. Han visto también cómo su oposición y cruce se despliega en otros

---

<sup>1</sup> En realidad, la “desmellización” de las novelas no quedó estrictamente saneada en 1974, con la publicación de *AB*, como advierte AO en su liminar a la primera edición. En 1975, con la publicación de *M* en Ed. Corregidor, ambas novelas quedaron incluidas en una misma serie (la de *OC*), pero no formaron una auténtica dilogía que sugiriera contundentemente al receptor la lectura conjunta. Además, siendo ambas póstumas pero habiendo aparecido *M* siete años antes, los lectores se vieron obligados a recibir *AB* con la prenotoriedad de *M* y no al revés, como corresponde con la lógica de los subtítulos. Sólo los lectores más jóvenes, que se hayan acercado a Macedonio después de 1974, pueden verdaderamente tener una experiencia cercana a la que el escritor proyectó para sus novelas. Aun así, la publicación como verdadera dilogía está todavía pendiente.



textos y se concentra, sobre todo, en la relación entre sus novelas gemelas.<sup>2</sup> AC habla de “doble textualidad”, refiriéndose con esto no sólo al carácter a la vez antagónico y complementario de dichas novelas, sino al modo en que éstas se integran en un proyecto más amplio; a la paradójica dinámica de distinción y cruce entre dos configuraciones estéticas que marca la escritura macedoniana (1983a, pp. 1-1ii). En el presente capítulo, se analizan las relaciones entre las novelas gemelas con el propósito de describir estas dos líneas semánticas<sup>3</sup> con base en las cuales Macedonio teje, a lo largo de toda su obra, su teoría sobre la novela.

Para estudiar esta doble textualidad, los investigadores mencionados distinguen una serie de pares dicotómicos bajo los cuales los textos de Macedonio organizan sus semas clave: “Si emprendemos una escansión atendiendo dicho criterio [el de la doble textualidad], obtendremos una serie de elementos factibles de ser ordenados en dos inventarios contrapuestos, tal como nos lo sugiere el modelo original del texto” (AC, 1983a, p. 162). La aplicación de este procedimiento a los textos macedonianos, que recuerda la práctica estructuralista, parece riesgosa a primera vista (recuérdese lo comentado en el apartado de “Peligros y auto-advertencias” en el primer capítulo de esta tesis). Sin embargo, ambos investigadores proceden con tiento: advierten que la identificación de pares de opuestos es sólo una primera etapa de su análisis; demuestran que esta

---

<sup>2</sup> N. Jitrik, “La novela futura...”, pp. 101-105; y AC, 1983a, y “La doble textualidad” en 1993a, pp. 1-1ii.

<sup>3</sup> Con “líneas semánticas” me refiero a los dos grupos de elementos (recursos o estrategias discursivas) con los que Macedonio construye la relación de oposición y a la vez confluencia y transformación entre sus novelas gemelas, pero también entre muchos otros opuestos que sostienen su estética: género malo y bueno, lector seguido y salteado, etc. Preferí “líneas” a “campos” semánticos para enfatizar que estos grupos sirven a la poética macedoniana pues agrupan semas que no definen esquemáticamente sino que *apuntan hacia* dos modos distintos de escribir (pensar y leer) literatura. Esta noción de “líneas semánticas” se acerca a lo que Jitrik y AC llaman “espectros de sentido”, “configuraciones estéticas”, “inventarios (de semas) contrapuestos” o “doble textualidad”, y puede entenderse con base en lo que Greimas denominó “isotopías”: “Greimas tomó de la ciencia físico-química este término y lo aplicó al análisis semántico. Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1991, s.v.).

estrategia no proviene de la aplicación forzada de un modelo crítico externo, sino de una práctica que el propio Macedonio ejerció constantemente (en sus novelas pero también en sus textos teóricos, correspondencia, etc.); y reconocen que la contaminación entre los paradigmas fue para el escritor y para su poética tanto o incluso más importante que su distinción. Hecha esta aclaración, detengámonos en los paradigmas distinguibles en un primer análisis de la doble textualidad:

El primero se identifica mayoritariamente con *AB* y consta de los siguientes elementos: novela mala, última, lo que muere, pasado, concluido, hasta hoy, conmoción trivial de la conciencia (como efecto), recreación de Buenos Aires (como espacio predominante), estética de mimesis, copia de la existencia, copia del ser, persona de existencia, relación con Alucinatoria, lector seguido, género malo. El segundo se identifica mayoritariamente con *M* y se compone de los siguientes elementos: novela buena, primera, lo que nace, comenzante, hoy o presente, perfección a venir, proyección al futuro, conmoción total de la conciencia (como efecto), Museo (como espacio auto-referencial), estética de inventiva, negación de la copia, persona de no-existencia, negación del ser, del yo, del espacio y de la muerte, relación con Belarte, lector salteado, género bueno.

La distribución dicotómica de este inventario se corresponde con la estructuración binaria, frecuente en la escritura de Macedonio. Es decir, la doble textualidad se construye también mediante una “retórica del dos”: dos novelas, personajes que integran binomios o entidades paralelas (Eterna/Adriana, Dulce Persona/Adriana, Eterna/Dulce Persona, Adriana/Dina, Presidente/Quizagenio, Presidente/Deunamor, Presidente/”autor” de los prólogos, etc.); los períodos temporales aludidos en los capítulos de *M* son dos meses, dos días, dos horas; dos perdones que pide el Presidente a la Eterna, etc.

Sólo una mirada a los panoramas contrapuestos en el inventario anterior revela que, en términos generales, “*Adriana* recorre el patrimonio de lo que el texto macedoniano considera

arte tradicional; mientras que el de *Museo* proporciona los datos de lo que el texto denomina Belarte” (AC, 1983a, p. 163). La confrontación entre lo viejo-superado y lo nuevo-inaugurado; la intención de clausurar una tradición y el carácter fundante de la poética de Macedonio acentúan el perfil vanguardista de su obra e indican su relación con concepciones y problemáticas típicas del arte contemporáneo (AC, 1993a, p. lii).

Cabe señalar que la mayor parte de las citas que sustentan el análisis de AC proviene del prólogo “Lo que nace y lo que muere” –piedra angular en la comunicación al lector de la importancia y las claves de la dinámica entre las novelas gemelas. Este prólogo “se encarga de exhibir en el *M* la integración inextricable de la doble textualidad, la argumentación que la fundamenta, las hipótesis lecturales, la originalidad y relevancia de la iniciativa” (p. lii). De ahí la problemática de su traslado al apéndice en la edición crítica (comentada en el segundo capítulo de esta tesis).

Ahora bien, hasta aquí parecería que la obra de Macedonio está compuesta de blancos y negros. Nada más falso; ésta expone más bien una amplia y compleja gama de grises. Más allá de las distinciones, es la contaminación entre las gemelas lo que interesa al escritor. Uso este término (contaminación) sin afán despectivo; Macedonio lo empleó para aludir a las inserciones del género “malo” en el “bueno” y viceversa. Es decir, para referirse a la red intratextual desplegada entre sus novelas. Lo relacionó además con un concepto clave en su poética: la simultaneidad. En varios sitios explica lúdica e irónicamente que, habiendo sido escritas paralelamente y como consecuencia del desorden en sus papeles, algunos borradores de *AB* habían ido a parar en *M*, y a la inversa: “A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada [*sic*], y no sabía tal página a cuál correspondía [...] ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a

la última novela mala o a la primera buena!” (*M*, pp. 267-268).<sup>4</sup> A la confusión en la escritura corresponde la tarea del discernimiento en el ámbito polar pero a la vez correlativo de la lectura:

Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acababa de ocurrírseme para la *Novela de la Eterna* [...]; pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda [...]. Lo que de ningún modo ha de permitírsele para máxima aflicción y ridículo nuestro, es tenerlas por igualmente buenas las dos [...]. Gracias, lector, por la Obligatoria que te llevas. (*M*, pp. 267-268)

Las entradas de un género en otro, además, son parte de la estrategia macedoniana de la interrupción. Con ella se relaciona el abundante uso de paréntesis, guiones, notas a pie y demás herramientas digresivas. Al cortar cualquier hilo anecdótico que pudiera ir formándose, al romper cualquier ilusión de realidad que pareciera ir fraguándose, estos “interruptores” producen –curiosamente, un poco a la manera brechtiana– un distanciamiento crítico en el receptor. Contribuyen así a la conciencia de ficción exigida por la Belarte. El uso exacerbado de la interrupción forma parte de la estética de la postergación y la promesa, así como de la poética de lo fragmentario e inconcluso; ambas, características hegemónicas en la obra macedoniana.

La oposición y contaminación entre las gemelas y entre los géneros que representan despliega, además, un laberinto de ironía (contra el autor, contra su obra y contra el lector): lo que parece una exposición de soberbia resulta una de modestia (ser el mejor autor del género malo, por ejemplo), lo que parece un elogio es más bien un insulto, la dedicatoria al lector seguido puede implicar una “trampa” para volverlo salteado y viceversa.

El carácter renovador de la poética macedoniana se basa en la creación no sólo de una teoría y de una literatura nueva sino, antes o simultáneamente, en la de un nuevo tipo de lector. De ahí el énfasis en la oposición entre el seguido (que lee por el acicate del desenlace, atento a lo

---

<sup>4</sup> El tópico de la confusión entre mellizos aparece también, en otro contexto, en uno de los chistes macedonianos de *CN*: “Un mérito excelso en Twain es que fuera tan jovial a pesar del terrible infortunio en que vivió todos sus años después de la edad de ocho, cuando, bañándose con su hermano mellizo y en extremo parecido, ahogóse uno de los dos sin que nunca haya podido saberse cuál” (*OC IV*, p. 87, n.1).

que los estructuralistas llaman la lógica de las acciones) y el salteado (que penetra en el contenido metaliterario de lo que lee, atento no al conjunto sino a cada fragmento y a sus relaciones). De esto se ocupa buena parte de los prólogos en *M*, que no se libran de un matiz didáctico: se encargan de preparar al lector para que sea capaz de descodificar la propuesta de su novela.<sup>5</sup> Leer seguido implica “correr en la dirección unívoca que señala un argumento lineal, una sucesión cronológica y/o causal, en pos de un significado preestablecido y solidificado, constatar la presencia de una realidad que precede a la del texto”. Leer salteado, “penetrar el texto desde diversas direcciones, relacionar o separar elementos atendiendo a distintos criterios, buscar más de una significación.” (AC, 1983a, pp. 174-175). La lectura salteada exige un grado mayor de actividad crítica y co-creadora por parte del receptor.

Pero, como hemos dicho, la dinámica lúdica, irónica y paradójica entre las novelas gemelas exige la distinción, pero también la alternancia y la fusión entre estos modos de leer. Al ser la estructura de *M* de suyo “salteada”, el buen lector salteado podrá leerla seguido; al estar tan contaminada *AB* del género bueno, el buen lector seguido se volverá, casi sin advertirlo, salteado: “En que se observa que los lectores salteados son, lo mismo, lectores completos. Y también, que cuando se inaugura como aquí sucede la literatura salteada, deben leer corrido si son cautos y desean continuarse como lectores salteados” (*M*, p. 25); “Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido [...]. Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido” (p. 119). El énfasis en la fusión transformadora de ambos géneros, que exige un “lector doble”, capaz de alternar o integrar las competencias tanto del

---

<sup>5</sup> Como herencia o como coincidencia, Borges también usó los paratextos con una función similar: “... desde su obra temprana, los prólogos de los libros de Borges funcionan como una especie de preceptiva cuya función central es construir el contexto de lectura que el escritor considera apropiado para sus textos” (Rafael Olea Franco, “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2006, p. 48).

seguido como del salteado, se deja ver en la siguiente cita –que sin duda desautoriza las dicotomías absolutas: “Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género...” (p. 268).

Ricardo Piglia ha hecho hincapié en las aportaciones que, mediante la taxonomía de lectores desplegada en *M*, Macedonio legó a la literatura. Su libro *El último lector* es heredero directo de esta empresa macedoniana.<sup>6</sup> También en *Si una noche de invierno un viajero*, Italo Calvino desarrolló una propuesta similar. Respondiendo a la pregunta de ¿cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?, Piglia comenta: “El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona la literatura”.<sup>7</sup> Como hemos visto, *M* es la prueba de la conciencia macedoniana de que la literatura evoluciona generando nuevos tipos, no sólo de textos sino, antes y simultáneamente, de lectores. “Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer –continúa Piglia–. Todos nosotros trabajamos a partir del espacio de lectura definido por la obra de Macedonio Fernández, de Marechal, de Roberto Arlt”.<sup>8</sup> En otros sitios, añade al respecto:

El primero que entre nosotros pensó estos problemas [los de las figuraciones del lector en la literatura] fue, ya lo sabemos, Macedonio Fernández. Macedonio aspiraba a que su *Museo de la novela de la Eterna* fuera “la obra en que el lector será por fin leído”. Y se propuso establecer una clasificación: series, tipologías, clases y casos de lectores. Una suerte de zoología o de botánica irreal que localiza géneros y especies de lectores en la selva de la literatura.<sup>9</sup>

De hecho, al fijar las escenas de lectura, la literatura individualiza y designa al que lee, lo hace ver en un contexto preciso, lo nombra. Y el nombre propio es un acontecimiento porque el lector tiende a ser anónimo e invisible. Por de pronto, el nombre asociado a la lectura remite a la cita, a la traducción, a la copia, a los distintos modos de escribir una

---

<sup>6</sup> En este texto, Piglia parte de escenas de lectura capturadas en imágenes fotográficas para describir varias clases de lectores. Uno de ellos, el lector tipo Joyce, muestra varias coincidencias con el “lector salteado” de Macedonio: lee por fragmentos –de textos, de tiempo– inmerso en el bullicio y en el ruido del mundo –la calle, el café, etc. Es cercano al lector insomne (que incorpora procedimientos oníricos a su modo de leer) y opuesto al lector tipo Kafka (que asocia la lectura con el aislamiento, la intimidad y la soledad; con el silencio).

<sup>7</sup> *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 55.

<sup>8</sup> Loc. cit.

<sup>9</sup> *El último lector*, p. 25.

lectura, de hacer visible que se ha leído (el crítico sería, en este sentido, la figuración oficial de este tipo de lector, pero por supuesto no el único ni el más interesante).<sup>10</sup>

Al nombrar al lector, describirlo y colocarlo en el centro de su poética, y al definir la Belarte con base en el efecto que produce, la teoría macedoniana muestra coincidencias asombrosas con postulados de corrientes posteriores: la hermenéutica literaria, la teoría de la obra abierta de Umberto Eco y la estética de la recepción. La veta crítica que comenta Piglia en la cita anterior es imputable al ejercicio de los lectores-personajes de Macedonio, a la noción de lector teóricamente desplegada en su obra y a la actividad de su propia persona de lector-autor. La obra de Macedonio es un híbrido entre crítica y ficción porque lo que tiene de ficción sirve, muchas veces, para dar cuenta crítica de lo que ha leído.

Tanto en los borradores que llegaron a formar parte de sus novelas, como en su correspondencia y conversaciones, Macedonio relacionó en numerosas ocasiones las dicotomías que venimos analizando con la oposición entre sus gemelas: Una dedicatoria a Alberto Hidalgo (cuyo manuscrito encabeza el paquete “II. Copia predefinitiva” del material relativo a *AB* en San Telmo, y que AO reproduce en su advertencia a la primera edición), contiene el siguiente chiste: “Porque nunca dudó de que yo compondría la novela más mala de su género, atento a mis dotes inequívocas y mis estrictas promesas reiteradas”. La “Nota a la novela mala” –uno de los liminares que Macedonio agregó en la redacción de 1938, es bastante explícita: “De los dos géneros de la novela, ésta es la ‘Última Novela del Género de Mala’, como la ‘Novela de la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido’ es la ‘Primera Novela del Género de Buena’, según ha quedado advertido en prólogos de esta última con más la evidente explicación de por qué se necesitaba antes acertar, y hacer, la última mala” (p. 13). En un prólogo sin título, de *M*:

Como yo pensé que hay una Literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy, con toda la propaganda que me hice gracias a los amigos de los diarios instándolos a que anunciaran repetidamente mi proyectada gran novela genuina [...]; me

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24.

propuse entretener el ánimo de la gente lectora [...]. Esto es la justificación de mis promesas de la Novela Buena y también de la confección de la Novela Mala pero última: conservar al lector en espera y en ejercicio. (p. 118)

En carta a Alberto Hidalgo:

Prometo a *Crisol* dicha autocrítica [la del género malo] y las dos obras, que si no han aparecido aún es porque como ellas serán la literatura buena no puede comenzar hasta que otros no concluyan el género de la mala; debe aparecer la última novela mala, mala humorística y mala metafísica, para que una Literatura Nueva, la buena, artística pura, comience: no se tiene lo Nuevo sino concluído lo viejo. (*OC II*, p. 96, carta s. f.)

Si bien las frases “última novela mala” y “primera novela buena” son tuyas, no está totalmente claro hasta qué punto Macedonio pensó en ellas como subtítulos para sus novelas. Con esta función, no figuran en ninguno de los manuscritos que pude revisar en San Telmo; aparecen sólo en los mecanuscritos destinados a las primeras ediciones en Corregidor. De ahí que la edición crítica de *M*, más fiel a los testimonios macedonianos, haya prescindido del subtítulo (como explicamos en el capítulo anterior). Sin embargo, dos documentos publicados en vida del autor podrían confirmar que la decisión fue suya, aunque las dichas frases aparecen en ellos más como descripción adjunta que como auténticos subtítulos: a) En la nota autobiográfica que precedió la publicación de “Cirugía psíquica de extirpación” en *Sur*, Macedonio enumera sus libros y comenta:

... *Continuación de la Nada, Eterna y Dulce-Persona* (primera novela buena) y *Adriana Buenos Aires* (última novela mala), que aunque se venderán juntas y por un solo precio, clasificadas de gemelas, no serán la Doble Novela que según mi doctrina novelística constituye o contiene el único procedimiento por el cual puede realizarse plenamente con la novela la Belarte Conciencial digna de la ulteriorizada conciencia contemporánea. (*OC IV*, p. 91)

Nótese que Macedonio siempre considera sus novelas fallidas respecto de la teoría y del programa que las sustentan. b) En la segunda edición de *PR* se anuncian como “de próxima publicación”: “*Adriana Buenos Aires* (Última novela mala) y *Novela de la Eterna* (Primera novela buena)”.

Sabemos que la novela mala trocó su nombre de *Isolina* a *Adriana Buenos Aires* y agregó finalmente su subtítulo. La novela buena, en cambio, posee una larga historia de nombres



igualmente largos, entre los que figuran (en diversas fuentes y por tanto en diferentes momentos de escritura):

*Niña de dolor Dulce persona, de un amor que no fue conocido* (carta de 1928, *OC II*, p. 111), *Niña de dolor, la Dulce Persona de un amor que no fue conocido* (carta de 1929, *OC II*, p. 51), *Novela de la Eterna y de Niña de dolor, la Dulce Persona, de un amor que no fue sabido* (manuscrito del 29), *NOVELA DE LA “ETERNA” Y LA NIÑA DE DOLOR, LA “DULCE-PERSONA” DE UN AMOR QUE NO FUE SABIDO* (*Libra*, 1, 1929 [ed. facs. cit., p. 33]), *Novela de la Eterna y Niña de dolor la Dulce Persona de un amor que no fue sabido* (cartas de 1931 y 1932, *OC II*, pp. 53 y 55), *NOVELA DE LA ETERNA Y LA NIÑA DE DOLOR DULCE-PERSONA, DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO* (portada de la copia mecanográfica de 1938), *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA Y NIÑA DE DOLOR LA DULCE-PERSONA, DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO* (2ª portada de la copia mecanográfica de 1938; la palabra “Museo” está agregada de puño por Macedonio), *MUSEO DE LA NOVELA DE LA “ETERNA” Y LA NIÑA DE DOLOR, LA “DULCE-PERSONA” DE-UN-AMOR QUE NO FUE SABIDO* (copia mecanográfica de 1947), *Metafísica de un Dios que se asombra de ser Novela de la eterna y la Niña de dolor dulce persona de un amor que no le conocieron* (carta de 1949, *OC II*, p. 190).<sup>11</sup>

El itinerario del título muestra el ejercicio de lo que Macedonio concibió lúdicamente como una de sus aportaciones: el género de la tapa-libro o de los Títulos-Obras. De ahí su longitud, de la cual él mismo se burlaba en su correspondencia: “Este último es el título que ha gustado a un señor que comenzó a leerlo y prometió volver en seguida para terminar de saber cómo se llama la novela”.<sup>12</sup> De ahí también el uso de guiones con función aglutinante que producen palabras-frases. Los Títulos-Obras macedonianos muestran coincidencias con lo que hoy llamamos géneros mínimos o minificciones. Con ellos, el escritor pretendió cautivar al huidizo Lector de Tapa (Lector de Puerta, Lector Mínimo, lector de vidriera o Lector-no-conseguido), quien habría de tropezar, en su obra, con un autor que finalmente lo tomó en cuenta.

Como puede observarse, Macedonio agregó la palabra “museo” al título de su novela tardíamente. Fue una decisión afortunada, pues este término catalizó la polisemia de su obra: la

---

<sup>11</sup> Para una descripción de los testimonios que registran estos títulos y un análisis de sus variantes, véase AC, 1993a, pp. lxxiii-lxxiv. G. Beltrán refiere otro testimonio que añade “(Con la doctrina de la Artística)” (*op. cit.*, p. 85).

<sup>12</sup> *Apud* G. Beltrán, *loc. cit.*, n. 2.

novela es un museo porque contiene un catálogo de aspectos novelescos; es como una vitrina en donde se exhiben las posibilidades de la ficción. Al mismo tiempo, paradójicamente, es ausencia de ficción: por su alto contenido ensayístico, por su carácter anti-anecdótico y porque, en gran medida, es “puro paratexto”.<sup>13</sup> El *Museo* de Macedonio, dice José Manuel González, contiene “una hilera de prólogos con todas las posibilidades ficcionales en embrión”.<sup>14</sup> Pero la novela es también museo “porque está habitada por seres de arte, congelados en una existencia ficticia”<sup>15</sup>; en términos macedonianos, es el hábitat de las personas de Inexistencia.

En el “Prólogo que cree saber algo...”, Macedonio afirma que le “ha salido una novela museo” (p. 38). Bajo esta voz, el *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, editado por Piglia, explica que “Novela equivale a museo” y que este último término se emplea como sustantivo (sustituyendo al de novela) y como adjetivo (calificándolo). Pero museo es también el lugar donde se construye “una nueva experiencia para aniquilar a la Ausencia, un lugar donde retener a la Eterna [...]. Escenario de otras resucitaciones posibles [...], es el lugar de pervivencia de la mujer perdida (La Eterna), donde el sujeto de la enunciación la sustrae del tiempo recuperándola a través del corpus textual”<sup>16</sup>. El museo griego era un templo dedicado a las nueve musas; el de Macedonio es el albergue de una sola: la Eterna.

En el *Diccionario* citado, Alejandra Alí observa que éste es también, en la obra macedoniana, “espacio privilegiado en donde se cruzan el artista y el crítico” (p. 65). Al permitir

---

<sup>13</sup> La presentación de un inventario de hipótesis de personajes, argumentos, géneros y estilos por los que podría discurrir la obra, sin que aparentemente cuaje en ninguna de estas opciones al tiempo que las desarrolla todas, fue un recurso explotado por el *nouveau roman*. Aunque no pertenece estrictamente a este género, hay en la literatura mexicana un magno ejemplo: *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, cuya fecha de publicación coincide además con la de *M* (1967).

<sup>14</sup> “La alargada sombra de Macedonio Fernández”, en *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la obra de Ricardo Piglia*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009, p. 168.

<sup>15</sup> G. Beltrán, *op. cit.*, pp. 197-108.

<sup>16</sup> R. Piglia (ed.), *Diccionario...*, pp. 64 y 65. No es casual que en *La ciudad ausente* de Piglia la máquina (Elena de Obieta, la Eterna, la mujer perdida) sea recuperada colocándola precisamente en un museo.

este encuentro, se convierte en terreno propicio para la metaficción. Además, puesto que un museo suele ser un conglomerado o *collage* de elementos, llama la atención sobre una de las negaciones en las que Macedonio funda su belarte (y su embate contra la narrativa tradicional o realista): la no-construcción de una secuencia argumental.

El término, entonces, sintetiza elementos clave en la poética de Macedonio: exhibición de una amplia gama de posibilidades ficcionales, primacía de la metaficción, lucha contra el olvido y construcción de la utopía. El museo es el sitio donde se resguarda el pasado. Al elegirlo como sede de la literatura futura, Macedonio deja claro que no hay porvenir que no se base en una recuperación, renovada, eso sí, del acervo cultural; no hay utopía sin tradición. Además, al ubicar su novela en un museo, se adelanta a la institucionalización que neutraliza el carácter revolucionario de la vanguardia volviéndola sistema. El carácter vanguardista de la obra denota

ese gesto rebelde que corta con todo lo que precede configurando en la historicidad literaria un engranaje renovador, esencialmente joven, matizado de connotaciones revolucionarias que garantiza la superación de las esclerosis y el zarandeo de las pautas consolidadas. Pero al mismo tiempo existe un acuerdo general en que los actos vanguardistas son continuamente recuperados por un sistema que se encarga de cumplir con cada propuesta el mismo itinerario. Se adueña de los proyectos, los comercializa, los consagra, los repite hasta la saciedad y por fin los exhibe como trofeos dignos de toda quietud en el *museo*. (AC, 1983a, p. 168)

Cierto que la novela de la Eterna, a la vez que es vanguardista, es consciente de este proceso e incluye incluso su crítica. Sin negar que la novela está aún “viva” (es decir, sigue produciendo lecturas sugerentes), el paso del tiempo ha consolidado la paradoja que su título anuncia, pues es hoy, entre muchas otras cosas, un museo de la vanguardia.

El hecho de que, pese a su alto grado de hibridación genérica, los dos textos principalmente involucrados en la dinámica que venimos estudiando (la doble textualidad) sean novelas “suscribe un linaje textual, al tiempo que plantea la ruptura y la transformación de sus cánones” (AC, 1993a, p. lii). Esto coincide con los resultados de nuestra exploración en los restos de la biblioteca de Macedonio: su diálogo con la tradición se inserta particularmente en la discusión sobre un género: la novela.

## LAS GEMELAS FRENTE A FRENTE

*¿Quién es entonces la Eterna? Elena, quizás Adriana, sin duda Consuelo, en suma la Mujer, una y todas, a la que Macedonio amó siempre como una de sus apuestas por la vida.*

A. Abós, *M.F. La biografía imposible*

Personaje, pero también metáfora y concepto, la figura de Eterna es el faro de *M* y prácticamente de toda la obra macedoniana. Compleja en sí misma, la exploración de sus sentidos estaría incompleta si no se considera su contraparte, Adriana, con quien forma un binomio mediante oposiciones y confluencias. Protagonistas de las novelas gemelas, estas figuras femeninas son las cabezas del monstruo bicéfalo que es la doble y única novela de Macedonio Fernández. A continuación analizo estos personajes desde tres perspectivas: la biográfica, la intertextual y la metatextual.<sup>17</sup>

## ASPECTO BIOGRÁFICO

El adjetivo Eterna (tan caro a la metafísica y a la teoría macedoniana contra el olvido), vuelto nombre propio en virtud de su mayúscula, es, entre muchas otras cosas, un nombre poético para Elena de Obieta –esposa de Macedonio. La metamorfosis de esta mujer en un artificio literario, que funciona como musa, metáfora de la creación y destinataria de la misma en la obra de Fernández, estuvo en buena medida catalizada por su muerte en 1920. Este vínculo biográfico

---

<sup>17</sup> El orden de su enumeración no tiene intención jerárquica. Ahora bien, si hubiese que dársela, el soporte metatextual sería el hegemónico, seguido del intertextual (que está íntimamente relacionado con el anterior y cuya descripción prosigue en los capítulos siguientes). El aspecto biográfico es el más diluido o menos relevante, sobre todo porque en la teoría macedoniana la noción de personaje, si bien no rechaza el vínculo con la realidad extratextual, en la génesis, le da –en conformidad con su propuesta anti-realista– muy poco valor. Sin embargo, por motivos de exposición y para facilitar la comprensión de sus implicaciones metatextuales, es preciso comenzar por ahí.

está aceptado indirectamente en el propio discurso de *M*. En el prólogo titulado “Novela de los personajes” se afirma:

Todo *personaje* medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de “vida”. Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el “ser” de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personajes y que sienten una incomodidad en el “ser” de vida. Algo de ellos está en novela, fantaseado en páginas escritas, y en verdad no puede decidirse dónde están más.

Todos los personajes están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino del Arte (p. 39).

Hay que avanzar con mucho tiento cuando de Macedonio se trata, pues las paradojas parecen asaltarnos a la vuelta de cada oración. Muchas de ellas, sin embargo, como la que podría apreciarse en la cita anterior, se resuelven en otro sitio del texto. La afirmación “medio-existen” parece contradecir la noción macedoniana de personaje que se basa en la categoría de Inexistencia. Para Macedonio, el personaje ha de ser creado, expuesto y decodificado con una hiper-conciencia de su calidad de artefacto literario. La conciencia de la ficción ha de desatar, tanto en el autor como en el receptor, una distancia crítica capaz de negar toda ilusión de realidad que se deriva del pacto mimético del realismo. Sin embargo, esto no impide aceptar que todo personaje tiene un vínculo con la experiencia del autor en su génesis (como se aprecia al final de la cita anterior); si bien ésta resulta irrelevante o secundaria para su estatuto y su función como artificio.

La obsesión por la conciencia extrema de la ficción recorre todo *M*, muchas veces bajo el tópico de la Inexistencia. Recuérdese, por ejemplo, el prólogo titulado “Hogar de la no existencia”: “El anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia, para la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser [...]” (p. 22).

La novela (como noción general de género y como alusión concreta al propio texto de *Museo*) se presenta varias veces como hogar o morada. Siempre en consonancia con la radical

oposición vida/literatura, la ficción aparece como el lugar donde pueden habitar los seres que son inexistentes en la realidad extra-literaria: los personajes. Es decir, como un mundo otro, conscientemente alterno, y no como una réplica ni una ilusión del universo extraliterario de los lectores. En buena parte de los capítulos de *M*, los personajes pasan temporadas o veladas en una estancia que se llama precisamente “La Novela”. Así como la pensión en que mora Eduardo, en *AB*, tiene un vínculo autobiográfico con las numerosas pensiones porteñas en las que Macedonio vivió en la década del 20, la estancia “La Novela”, de *M*, tiene una deuda con La Verde –quinta en la que Macedonio pasó largas temporadas a lo largo de los años 30 y 40:

La Verde era una quinta o chacra de la familia Bosch situada en Pilar (provincia de Buenos Aires). Ocupaba un predio de 17 hectáreas con gran arboleda y un casco con tres habitaciones, galería y jardín. En ese lugar Macedonio pasó semanas y meses enteros; a veces quedaba solo muchos días con la mera compañía de algún sirviente. Poblaba su soledad leyendo, escribiendo su incesante obra, meditando, reencontrándose con la naturaleza.<sup>18</sup>

La siguiente cita, tomada del mismo prólogo, ilustra tanto el énfasis en la inexistencia de los personajes como la relación de Eterna con la bellamuerta<sup>19</sup>, lo cual la conecta inevitablemente con Elena:

Es decir que mi novela tiene lo sagrado, la fascinación de ser el Dónde a que descenderá fresca la Amada volviendo de una muerte que no le fue superior, que no necesitó Ella para purificarse y sí sólo para inquietar al amor, y por ello descenderá fresca de muerte, no resucitada sino renacida, sonriente como partió y con apenas un solo ayer de su ausencia de años. (p. 23)

Ahora bien, las relaciones en Macedonio nunca son unilaterales: el sustento biográfico de Eterna no se reduce a la persona real de Elena de Obieta. Desde su aparición en uno de los

---

<sup>18</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 148.

<sup>19</sup> Recuérdese el poema “Elena Bellamuerte”, escrito en 1920 tras la muerte de Elena de Obieta. Buena parte de la crítica macedoniana se encargó por años de teñir con leyenda la historia de este texto; se hizo circular la anécdota de que permaneció veinte años perdido para encontrarse después en un tarro de galletas. Entre otras, esta historia reforzó la imagen del Macedonio distraído, despreocupado por el paradero de sus manuscritos, renuente a la publicación, así como su aura de viudo triste cuya excentricidad se tornó casi en locura tras la pérdida de su esposa. A. Abós desmiente éste y otros “mitos macedonianos” y estudia con más detenimiento y objetividad la historia del poema (véase *ibid.*, pp. 88-98).

primeros prólogos que vieron la luz pública<sup>20</sup> –de los que después integrarían *M*–, el nombre Eterna está vinculado con otra mujer, a quien Macedonio conoció el 16 de mayo de 1929. Se trata de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, una viuda culta, perteneciente a una familia de abolengo, que contaba por aquella fecha con 36 años. Macedonio sostuvo una relación de amistad y amor con Consuelo que duró más de veinte años y que fue fundamental para el desarrollo de buena parte de su obra, especialmente para el caso de *M*. Recuérdese que fue ella la copista del llamado “manuscrito del 29” –sustancial para la constitución de la novela. Pero Consuelo catalizó la creación macedoniana no sólo como musa, copista e interlocutora, sino también mediante una ayuda quizá más mundana pero igualmente importante: puso a disposición del escritor su finca La Verde, en Pilar, donde éste, cansado de sus errancias por pensiones, encontró un lugar tranquilo para trabajar. Ahí lo visitaban sus hijos, quienes han expresado un recuerdo cariñoso y agradecido de Consuelo. Macedonio pudo así volver a vivir lo que llamó “la felicidad del Nido”. Más tarde Consuelo le proporcionó otra morada de trabajo, esta vez en la ciudad: “una habitación de servicio en un pabellón trasero de la casa de la calle Virrey del Pino, un pequeño ámbito independiente en la casa”.<sup>21</sup>

Oficialmente, Consuelo Bosch fue sólo una amiga intelectual de Macedonio. Esto se debe a que las referencias a su amor “están cargadas de sobreentendidos, equívocos, desdoblamientos, y su memoria mutilada por la destrucción de testimonios escritos por parte de los familiares de ambos”<sup>22</sup>. Los propios Macedonio y Consuelo parecen haber temido el conocimiento público de su relación y se esforzaron por mantenerse discretos. Probablemente atendiendo a este deseo, amigos cercanos se refieren a Consuelo, en correspondencia con Macedonio, como “La Señora”,

---

<sup>20</sup> “Novela de la ‘Eterna’ y la Niña de Dolor, la ‘Dulce-Persona’ de un Amor que no fue sabido”, *Libra*, 1 (1929). Puede consultarse en Rose Corral (ed.), ed. facs. cit., pp. 33-46.

<sup>21</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 146.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 145.

“La Persona” o bien “su dama”. Macedonio le escribe llamándola casi siempre “La Eterna”. Sin embargo, la vinculación de Eterna con Consuelo es hoy clara.

Para que no quedaran dudas, fue el extrovertido Ramón [Gómez de la Serna] quien estampó en letras de molde que la verdadera Eterna ya no era Elena sino Consuelo: en 1944, en el prólogo a la reedición de *Papeles...* [escrito en 1943, cuando el español conocía ya uno de los manuscritos de *M*], hace esta referencia biográfica: “Así pasan los años hasta que [Macedonio] después de la viudez y la orfandad absoluta, de nuevo enamorado de la Eterna, última señora de su vida, ya tiene su arte resumido en el alma y en sus libros”.<sup>23</sup>

Cuando el narrador de *M* expone los motivos que lo llevaron a escribir la novela, concluye con una muy probable alusión a Consuelo:

Al principio hubo deseo de expresarse, también de estudiar la vida psicológica, también de comprometerme en un estudio general de estética, también de mejorar económicamente y, por ello, hacerme un principio de reputación que en las circunstancias difíciles me facilitara medios de vida. Todo esto se borró con un nuevo gran motivo que brotó con el conocimiento inesperado de cierta persona de tan altas influencias de espíritu, y gracia tan increíble, que a veces no sé si sólo la he soñado (p. 54).

Los antecedentes de *AB* se remontan al año 1921, al período en que Macedonio convivió más de cerca con los jóvenes de la vanguardia argentina. Su primera redacción, en la que llevaba todavía el título de *Isolina Buenos Aires*, data de 1922. De acuerdo con las indagaciones que Carlos García ha realizado para trazar la historia textual de *PR*, la génesis de *Isolina* está íntimamente ligada al proyecto colectivo que llevaba el título de *El hombre que será Presidente*, así como a la supuesta novela en gestación de la que Macedonio habló por aquellos años: *El Recienvenido*.

Es necesario constatar que, fuera cual fuese su contenido, el plan de la novela digresiva *El Recienvenido* nada tenía en común con *Papeles de Recienvenido*. Allí hay apenas rastros, vestigios, ruinas de lo que podría haber sido la novela, derivada, a mi entender, del trabajo en conjunto *El hombre que será Presidente* (1921), que Macedonio, Borges, los hermanos Dabove, Enrique Fernández Latour y Carlos Pérez Ruiz comenzaron a escribir poco después del retorno de Borges de Europa.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Apud* A. Abós, *op. cit.*, p. 150.

<sup>24</sup> “Arqueología de *PR...*”, s.p.



Al hablar de su novela en el “prólogo” aparecido en *Libra*, Macedonio mismo da a entender que ésta procede de un proyecto anterior: “Diré así [...] que se trata del prólogo de una novela, imprologable [...] que se iba a llamar ‘El hombre que será Presidente y no lo fue’ o ‘Isolina Buenos Aires’”.<sup>25</sup> García relaciona éste y otros testimonios y los datos cronológicos y deduce:

El testimonio de Macedonio entronca diversos proyectos en uno común: la *Novela de la Eterna y Adriana Buenos Aires* proceden de *El hombre que será Presidente*. Considero que el original *Recienvenido* es un eslabón en esa cadena [...]. *Papeles* contiene algunos textos de la serie, más otros ajenos a ella, según entiendo, porque los demás han pasado, entretanto, a engrosar *Novela* [ya *Novela de la Eterna* (luego *Museo*), ya *Isolina Buenos Aires* (luego *Adriana*)].<sup>26</sup>

También hay que considerar que la nómina de quienes participaron en el proyecto *El hombre que será Presidente* es muy similar a la de personajes reales o históricos aludidos tanto en *AB* como en *NTV*. Reuniendo los nombres mencionados por Borges (en su pról. a la antología *MF* [en *OC 4*, pp. 58-59]), Enrique Fernández Latour (En *MF, candidato a presidente y otros escritos*, pp. 21-23), Álvaro Abós (en *La biografía imposible*, pp. 84 y 103-106) y Carlos García (en “Arqueología de *PR*” y “Crónica de una amistad...”, pp. 35-37 y 150), en *El hombre que será Presidente* participaron: Macedonio, Borges, Fernández Latour, los hermanos Julio César y Santiago Dabove, Raúl Scalabrini Ortiz, Manuel Peyrou, Carlos Pérez Ruiz y otros amigos del grupo de Morón.<sup>27</sup> En *AB* aparecen Alberto Hidalgo, Borges, Bernárdez, Scalabrini Ortiz y César y Santiago Dabove. En *NTV*: Scalabrini Ortiz, Juan B. Justo, Eduardo Gironde y Ricardo Güiraldes.

---

<sup>25</sup> Ed. facs. cit., p. 39.

<sup>26</sup> “Arqueología de *PR*...”, s.p.

<sup>27</sup> Cabe notar que en los testimonios de quienes vivieron esa aventura (Borges y Fernández Latour) no se menciona a Scalabrini Ortiz. Á. Abós, sin embargo, sí lo incluye en la nómina (*op. cit.*, p. 84). Puesto que su nombre aparece tanto en *AB* como en *NTV* –con presencia privilegiada en ambos textos–, es fácil suponer que Scalabrini Ortiz estuvo cercano también a otros proyectos macedonianos de aquella época, entre ellos *El hombre que será Presidente*.

He traído a colación estas relaciones por dos motivos:

a) Para mostrar que la gestación de buena parte de la obra macedoniana se llevó a cabo en paralelo y de forma intermitente durante largos períodos. Esto nos obliga a concebirla como una textualidad llena de interrelaciones. Aunque los textos pueden funcionar de forma autónoma, es necesario concebirlas dentro del discurso que los abarca. Unos se transforman en otros, unos “prestan” partes o se incluyen o continúan en otros... Es decir, la historia de su génesis les imprime la necesidad de una mirada intratextual –la cual permite identificar, entre otras cosas, el diálogo inserto en el binomio Adriana/Eterna.

b) Al identificar el origen de *AB* con el proyecto *El hombre que será Presidente*, descubrimos que la novela comenzó a formarse en el contexto de las reflexiones macedonianas en torno al yo. Aludiendo a aquel proyecto colectivo, Borges dice, mucho después: “En el primer capítulo, dedicado casi por entero a la perplejidad y al temor de un joven provinciano ante la doctrina de que no hay yo, y él, por consiguiente, no existe...”<sup>28</sup> Esto es importante por el modo en que Macedonio inserta el binomio Adriana/Eterna en su crítica del sujeto y nos llama la atención sobre la estrecha relación que sus novelas gemelas tienen con *NTV*.

En 1938 *Isolina* fue reescrita. Macedonio agregó los capítulos XI-XV y modificó algunos nombres propios. “Isolina, cuya inspiradora se llamaba Candreva Lamac y era oriunda no de Albania como Macedonio desliza en el texto sino de Cosenza (Italia), se convirtió en Adriana”.<sup>29</sup> Candreva parece haber sido una manicura con quien Macedonio entabló relación durante la vida errante por pensiones porteñas a la que se lanzó tras la muerte de Elena. En una declaración hecha por aquellos años, el escritor afirma: “Estudio mucho a la mujer [...] y cada día desespero más de sentir alguna vez como ella siente, de sentir siquiera por un instante una de esas

---

<sup>28</sup> “Pról.” a su antología *MF*, en *OC 4*, p. 59. Estas reflexiones tendrán evidentemente implicaciones en el concepto macedoniano de Inexistencia, comentado arriba, así como en las estrategias de disolución autoral en su obra.

<sup>29</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 143.

emociones de gracia con respecto a sí misma”.<sup>30</sup> Durante los primeros años de la década del veinte, Macedonio se consagró a esta indagación sobre la sensibilidad femenina y se obsesionó en particular por un tipo de mujer: “las señoritas que parecen ‘de rango’ pero que no lo son [...]: empleadas de tienda, secretarias de oficina, manicuras, modistas, aspirantes a actrices, telefonistas, viudas, dueñas de pensión con hijas casaderas, corazones solitarios en la gran ciudad”.<sup>31</sup> Es este tipo de mujer, con el que Macedonio entabló relaciones de toda índole, el que se sintetiza en el personaje de Adriana, pero del cual hay también en la novela múltiples desdoblamientos: Susanita, Isabel, Estela. Eduardo de Alto, el viudo de 46 años que protagoniza la novela “mala”, es el personaje macedoniano con mayor carga autobiográfica. Así parecen confirmarlo una serie de testimonios que Abós recoge y que dan fe de que “Macedonio, en su trasiego por las pensiones del centro, estaba fascinado por las muchachas y que solía enamorarse de ellas”.<sup>32</sup>

En “Dos palabras de amigos del autor”, texto firmado por C.D., J.L.B., y S.D. (muy probablemente César Dabove, Jorge Luis Borges y Santiago Dabove, coautores de *El hombre que será Presidente* –aunque esto no cancela la posibilidad de que el texto, incluido como uno de los prólogos de *AB*, haya salido de la pluma de Macedonio), los amigos del escritor se burlan cariñosamente de él (a quien se refieren mediante la inicial de Eduardo, su personaje) y de la hiperbólica relación que inspiró la obra:

[...] lo que nos interesa es atajar que para convencer al público de que Adriana es el más alto valor humano que respira en Buenos Aires –hasta el punto de inventarle por apellido

---

<sup>30</sup> *Apud.* A. Abós, *op. cit.*, p. 138.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 142. Algunos ejemplos: Oliverio Girondo: “Macedonio salía a ‘relojear’ muchachas en la calle Lavalle y pese a su cuestionada profesión, nunca lo traicionaron”; Manuel Peyrou: “Su manía migratoria obedecía a la necesidad de situarse cerca de sus *affaires*. En esa ocasión [cuando se mudó a una pensión de la calle Corrientes] adujo que cerca de allí vivía Isolina Buenos Aires, a la que sólo supo identificar como una excelente manicura. Nunca le conocimos ningún asunto, lo que hace sospechar que realmente los tenía” (ambos citados en A. Abós, *op. cit.*, p. 143). Borges: “Entre las excentricidades de Macedonio estaba la costumbre de enamorarse sentimentalmente de las mujeres de la calle” (*Un ensayo autobiográfico*, p. 59).

el nombre de nuestra querida y poderosa ciudad–, se presenta E. como el más inimportante de los hombres.

Contrista verlo anularse en la dedicación a esta señorita. Sólo después de cierto acontecimiento angustioso se manifestó en E. esta estima e inclinación dominante por la mujer –manteniéndose correspondencia y trato con múltiples señoritas y damas de su aprecio, [...] esperamos que alejándose aquel suceso en el tiempo u ocurriéndole alguna decepción con sus bellas amistades [...], retorne a un juicio más exacto de la mujer y a ser pensador, artista y humorista de indecible extravagancia en la tertulia, improvisador de comicidades sin par (p.10).

Nótese que la muerte de Elena de Obieta (“cierto acontecimiento angustioso”) está también aquí aludida como el antecedente de la situación de Eduardo. Parodiando algunas frases de Macedonio ya citadas, podemos decir que tanto Adriana como Eterna habitan, como personajes, el “hogar de la inexistencia”. Sin embargo “medio-existen”, pues hay algo en ellas de Elena de Obieta, Candreva Lamac, Consuelo Bosch de Sáenz Valiente y muchas otras mujeres. Estos seres extra-literarios se fundieron, como veremos más adelante, con otros intertextuales y se matizaron metatextualmente para formar el polisémico binomio de Adriana/Eterna:

Tanto fue cambiando que al concebirlo y comenzarlo [M], la Eterna era Elena Bellamuerte y el Presidente enamorado lo estaba de su memoria incesante. Pero en el transcurso de su larga concepción, Macedonio fue “atropellado por la vida, esa furia enigmática”, y se enamoró de Consuelo (los amores con Isolina/Adriana pasaron a otra novela, la mala, de la cual se habla bastante en el *Museo*, toda vez que ambos textos dialogan entre sí), quien a partir de cierto momento pasó a ser la Eterna.<sup>33</sup>

No debe olvidarse otra presencia femenina privilegiada en las novelas gemelas: la ciudad. Su tratamiento –en ocasiones en consonancia con la crítica del sujeto– es manifestación de la modernidad literaria en la obra de Fernández.<sup>34</sup> Los vagabundos corazones solitarios perdidos en el bullicio de la urbe se representan en los personajes de *AB*, cuyos recorridos forman una cartografía de Buenos Aires. El hecho de que este nombre aparezca como apellido de la protagonista es fundamental. Aunque algunos capítulos se desarrollan en una estancia campirana, *AB* es, sobre todo, una obra urbana. Y el concepto de ciudad expuesto en ella se opone al de Ciudad-Campo que se desarrolla en *M*, en el cual puede leerse el diálogo

---

<sup>33</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 156.

<sup>34</sup> Sobre la relación del yo y la ciudad en la obra macedoniana, véase: T. S. Garth, *op. cit.*

macedoniano con la dicotomía civilización-barbarie y su tradición en la literatura argentina. En la “gemela buena”, los personajes, guiados en buena medida por la Eterna, emprenden la proeza del “Embelllecimiento de Buenos Aires” –empresa relacionada con su transformación en Ciudad-Campo. Nuevamente, Adriana y Eterna en las antípodas.

Los capítulos que narran el proyecto estético-ético del “Embelllecimiento de Buenos Aires” (también llamado “Conquista de Buenos Aires”) –otra metáfora auto-referencial de la teoría estético-metafísica de Fernández– integran elementos biográficos: esta “maniobra” refleja las “artimañas” que Macedonio emprendió junto con sus jóvenes amigos vanguardistas durante la década del veinte, como parte de la propaganda de su nombre en los contextos ya de su campaña presidencial, ya de la publicidad que precedió sus libros. De modo que estos fragmentos de *M* son los herederos más directos del proyecto *El hombre que será Presidente* (de donde proviene, entre otras cosas, el nombre del protagonista). También son los más cargados de alusiones a sus contemporáneos: Mediante los enemistados Hilarantes y Enternecientes, quienes se disputan el control de la vida cultural bonaerense, Macedonio alude también a la polémica entre Boedo y Florida. Además, menciona directamente a Xul Solar e incluye una referencia al suicidio de Alfonsina Storni.

El período de estas aventuras biográficas y algunos de sus participantes coinciden con los que inspiraron la novela en clave de Marechal, cuyo protagonista comparte con Adriana su apellido: *Adán Buenosayres* (publicada en 1948). Aunque, a diferencia de otros martinfierristas, Macedonio no es transpuesto como personaje en el *Adán*, ciertamente “pesa en muchos aspectos de la obra”<sup>35</sup>. Además de compartir personajes inspirados en los mismos seres extraliterarios, su presencia se deja ver, por ejemplo, en “una mención periférica (I, ii, p. 196 en ed. Barcia), en el famoso exabrupto del ‘almismo ayoico’ (I, ii, p. 214 ed. Barcia), y en la similitud de su título con

---

<sup>35</sup> Pedro Luis Barcia, “Introducción biográfica y crítica” a L. Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. P. L. Barcia, Castalia (*Clásicos Castalia*, 210), Madrid, 1994, p. 41.

*Isolina/Adriana Buenos Aires.*”<sup>36</sup> Sin embargo, ni Marechal conoció la versión completa de la “novela mala” ni Macedonio alcanzó a leer el *Adán*, aunque tuvo conocimiento de su publicación y de su presencia en la obra (según recuerda AO<sup>37</sup>).

#### SOPORTE INTERTEXTUAL

Las oposiciones y confluencias entre Adriana y Eterna pueden apreciarse también al considerar los personajes con los que intertextualmente dialogan. El episodio dantesco de Francesca y Paolo y, sobre todo, el modo en que fue recuperado por la corriente romántica, está aludido en el texto de la novela “mala”. Reflexionando sobre la situación de Adriana y Adolfo, Eduardo de Alto se deja llevar a meditaciones metafísicas y, en su soliloquio, comenta:

El amor es la vida porque no la entretiene, la posee. No se habrá realizado nunca, sí aproximado muchas veces, pues realizado, se habría eternizado, era irrompible. Francesca fue amor pero no lo fue el desmayado Paolo: sólo ella habló y proclamó su amor. Divina fue la Amante, es decir, mujer de no morir, pero no eternizó porque él no fue Amante. Lo que habló su boca y el callar de él son lo supremo hablado y callado jamás. Allí fue la mayor vez de las cosas hasta que amado hable como amada cuando la Muerte morirá. (p. 68)

Los muchos obstáculos a los que Adriana y su joven amante Adolfo se enfrentan (que incluyen las diferencias sociales, el matrimonio obligado de Adolfo con Isabel, las penurias económicas, la enfermedad de él y finalmente su desmemoria y locura) los relacionan con aquella pareja adúltera que mora en el infierno. Pero hay que tomar también en cuenta que la tradición pictórica privilegió, dentro de la historia de Francesca y Paolo, una escena de lectura: los amantes se seducen mientras leen un episodio de Lanzarote y Ginebra. De modo que, además de poner énfasis en el tema del amor imposible, mediante este intertexto Macedonio nutre la

---

<sup>36</sup> C. García, “Crónica de una amistad...”, p. 143.

<sup>37</sup> En una entrevista realizada por G. L. García, De Obieta comenta: No lo llegó a leer [el *Adán Buenosayres*]. No lo mandó Marechal, que hubiera sido una de las vías para tenerlo más en contacto. El libro salió, no llegó a nuestras manos; yo me habré hecho el propósito de comprarlo, no recuerdo ahora. Él tuvo noticias de que de alguna manera estaba en el libro, que nombrado o no nombrado en ese mundo de Adán aparecía su vida” (*Hablan de Macedonio Fernández*, p. 19).

nómina de “personajes-lectores” aludidos en sus “novelas de leyentes”. Con esto también multiplica los niveles de ficción en sus estructuras abismadas (una pareja de amantes recuerda a otra pareja de amantes que a su vez lee sobre otra pareja de amantes) y hace más compleja la relación entre amor y lectura.

El tópico del amor imposible es quizá el elemento romántico más explotado en la gemela “mala”: “Pero Adriana es tan dada a presentir el mal –quizá sólo lo ha sido desde que se ofreció para ella la inauguración de amor bajo las dificultades de rango, pobreza, diferente instrucción...” (p. 54).<sup>38</sup> Las siguientes reflexiones de Eduardo parecen hacer eco del René de Chateaubriand:

Lo que mi alma andaba buscando era romper mi estado y situación y llamar otra vez la felicidad a mi pálido camino. Conocí a Adriana como la posibilidad apenas la vi, y una hora después como lo imposible. No eran luces de la mañana las que me despertaran sino la llama acercada a mis ojos en medio de la noche de la felicidad ajena o de la felicidad imposible. (p. 113)

Sus variantes no excluyen realizaciones melodramáticas, como el disparo de Isabel contra Adolfo, por despecho, que desencadena una serie de infortunios: la pérdida de su memoria, su encierro en un hospital psiquiátrico, etc.

Las novelas gemelas comparten los temas del amor y la muerte (elementos primordiales de la metafísica macedoniana), y los desarrollan sobre todo mediante los siguientes elementos:

a) El triángulo amoroso. La novela “mala” puede leerse como un collage de personajes atrapados en triangulaciones que imposibilitan el triunfo de su amor. El núcleo Eduardo-Adriana-Adolfo se refleja en el formado por Adriana-Adolfo-Isabel, y éste a su vez se multiplica en otros triángulos menores: La falsa identidad de Dina complica el enredo de la trama y despliega, en virtud del simulacro, un nuevo nivel de ficción. Pero además, al enamorar a Racq inaugura otro triángulo, en el que vuelven a fundirse dos generaciones: el amante maduro

---

<sup>38</sup> Las cuestiones de rango aparecen constantemente en esta novela. Con ellas puede relacionarse el apellido del protagonista (De Alto), cuyo origen y situación económica y socio-cultural privilegiados, y su consecuente diferencia respecto de muchos personajes, se enfatizan mediante varios recursos.

(Eduardo), la joven (Dina/Adriana), y el amante joven (Racq). En otro momento, Racq se interesa por Isabel, inaugurando otro posible triángulo: Adolfo-Isabel-Racq. En *M*, Quizagenio ama a Dulce-Persona, ésta al Presidente y éste a la Eterna. Deunamor (cuyos rasgos coinciden a veces con los del Presidente) está en la espera constante de su amada, cuya identidad en ocasiones se confunde con las de la Eterna y Dulce-Persona. Los triángulos amorosos, por tanto, no están ausentes en la “gemela buena”.

Muestra de las complejas estructuras de tipo caja china con las que Macedonio trabaja son las creaciones literarias que Quizagenio comienza, aunque nunca concluye, y con las que pretende entretener y seducir a Dulce-Persona. Una de ellas elige precisamente el motivo del triángulo amoroso y lo desarrolla en la misma tesitura que *AB*. Indirectamente (deslizándose nuevamente la función autoral), se atribuye así la autoría de la última novela mala a un personaje de la primera buena:

–...cuéntame tus dobles cuentos de hoy, aunque no sean felices [habla Dulce-Persona].  
 –Si lo deseas [habla Quizagenio]. Mi primera invención es meramente un esquema novelístico. Se llama: “El perfecto *tercero* o el *amigo del amor*, o el *tercero de amistad* en un amor”. Para mí dos de las más delicadas actitudes humanas son: la colectiva de saber ser noblemente *público de la Pasión* y la de *tercero de amistad* hacia el amor de otros, o hacia la pasión del amigo muerto. Mi novela se llamaría “Transparencia de tercero en amistad de un amor”, o “Tercero Transparencial”, o “novela de la Tercero-transparencia de amor”. ¿Te parece? (p. 238)

Como puede observarse, el desarrollo macedoniano de este motivo no está exento de cierto voyeurismo. AC ha notado también que su particularidad, especialmente visible en la invención de Quizagenio y en la historia de Eduardo de Alto, es “que el conflicto queda circunscripto en el propio tercero, no se interfiere la relación de la pareja amante, dando lugar a un amor idealizado en una amistad devota” (1993b, p. 238).

Ahora bien, a las rivalidades amorosas entre los personajes masculinos de *M* se añaden las literarias, pues tanto el Presidente como Quizagenio comparten con el “autor” de los prólogos funciones autorales. De este modo, el trabajo con triángulos amorosos, en el caso de *M*, es a la vez desarrollo del tema del amor y ejercicio metaliterario. “El ‘yo’ de los prólogos está en



abierta competencia artístico-literaria con sus personajes de novela que pretenden disputarle su autor-idad” (AC, 1993b, p. 103, n. b). De ahí que suele descalificarlos: “Me esmero en la elegancia y talentos de la redacción literaria, y me sale de un personaje, el Presidente, que me eclipsa con la grandilocuencia y lacrimosas desesperaciones de sus cartas, y otro, Quizágenio [*sic*], que intenta cortejarme a una protagonista por el sistema más contraproducente y aburrido: la literatura cuentística” (p. 103). Mediante esta complicada relación entre sus múltiples alter-ego, Macedonio se burla de su propio estilo, ejerce sus estrategias de disolución autoral y aprovecha para que su novela incorpore otros géneros, como el cuento y la epístola.<sup>39</sup>

b) La ambigüedad entre los lazos de amor y amistad que caracteriza la relación entre las diversas parejas de personajes (Eduardo y Adriana, Presidente y Eterna, Presidente y Dulce-Persona, Quizágenio y Dulce-Persona, Deunamor y Dulce-Persona). El relato de Quizágenio, citado arriba, ya ofreció un buen ejemplo para el caso de *M*. Consideremos ahora el siguiente, para el caso de *AB*:

En las andanzas de aquel día, ella [Adriana] había vuelto a su confianza en mí y al tomar estrechamente mi mano, al hablarme al oído para expresar su contento de hallar a Adolfo, quiso enseñarme a saber ser el amigo a quien se confían las alegrías, quiso encaminarme a aceptar con sencillez interior ese goce y situación de amistad.

Tesoro era éste con que yo quisiera contentarme. Pero no lo esperaba. Ahora mismo, al proponerme ese esfuerzo, desfallecía [...].

Ese apretón de manos, ese murmurarme en confidencia, ese aliento suyo en mi rostro, esos y todos los actos que vendrán con ella, y serán en ella de ardorosa pero clara amistad, serán cada vez promotores y reavivadores de mi ardiente pero turbio afecto. (p. 149)

La “novela mala” pone especial énfasis en esta confusión de sentimientos, ya que uno de sus ejes (autobiográfico, por cierto) es la pregunta sobre si existe todavía la posibilidad de amor para un hombre maduro cuya mujer, adorada por años, le fue arrebatada por la muerte. Frente a rivales más jóvenes, la respuesta es frecuentemente negativa; cuando Eduardo percibe que Racq se ha enamorado de Adriana, creyendo que es Dina, exclama: “Por segunda vez la juventud sabía

---

<sup>39</sup> Para un análisis más detallado de las relaciones entre las parejas de personajes en *M*, véase G. Beltrán, “Masculino y femenino: tres parejas de amantes”, en *op. cit.*, pp. 107-131.

descubrir el amor en Adriana y me recordaba sus privilegios y la distancia que me separaba de sus fiestas” (p. 113).

Ahora bien, más que dialogar con una o varias obras en específico, *AB* puede considerarse un palimpsesto irónico de la novela romántica, realista y naturalista (aunque esta última en menor grado) como géneros; de la estética folletinesca decimonónica –el canon contra el que arremete la teoría macedoniana. Parece como si, en *AB*, Macedonio hubiera querido construir un *aleph* de tópicos románticos: condensar los recursos de esta corriente formando una parodia que tiene la doble función de ser exposición y a la vez crítica del género.

Siguiendo a Linda Hutcheon, entiendo parodia como una modalidad de la intertextualidad: “... un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto en otro para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado”.<sup>40</sup> Si bien esta definición habla de un texto en particular que, mediante la imitación, se trae a colación en otro, más adelante Hutcheon aclara que las convenciones literarias pueden ser también “blanco” de la parodia (p. 178). Éste es el caso la “novela mala” de Macedonio, que no incorpora alguna predecesora en particular, sino las convenciones de una corriente literaria. Como también señala Hutcheon, hay que tomar en cuenta que, aunque la parodia suele tener un *ethos* peyorativo, al llamar la atención del lector sobre el texto o género que critica, conlleva hasta cierto punto también un homenaje (*ethos* paródico respetuoso o incluso reverencial).<sup>41</sup>

Si bien Macedonio expuso sus argumentos contra el realismo y el romanticismo en textos netamente teóricos, desarrolló su crítica más fecunda al ejercer el discurso paródico (en la composición de *AB* y de su relación con *M*). Y es que, puesto que la parodia emprende una tarea

---

<sup>40</sup> “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, trad. Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-I, México, 1992, p. 177.

<sup>41</sup> Véase *ibid.*, pp. 180-186.

crítica mediante el ejercicio de la ficción, y no mediante el género del ensayo, constituye un terreno propicio para la metaficción:

En cierto modo, la *parodia* es una estrategia crítica de tipo no argumentativo: nos distancia de un discurso y lo transcribe en un espacio diferente; exhibe sus secretos y los traiciona. Vale la pena señalar que la parodia se encuentra en el origen de la novela (léase el *Quijote*), lo que podría bastar para que sospechemos de su potencial para generar discursos novedosos. En efecto, nos encontramos ante una máquina de subvertir textos, de procesarlos y transformarlos en algo diferente. En cierto sentido, se trata de exhibir lúdicamente las convenciones de un *género* determinado.<sup>42</sup>

El papel de la “novela mala” en la producción macedoniana puede también compararse con el que adquirieron las etapas realistas de pintores como Picasso o Dalí a la luz de su obra posterior –con la salvedad de que el caso de Fernández está marcado por la ironía: sus grandes rupturas parecen legitimadas por la demostración previa en el manejo de la técnica transgredida. Es preciso encarar y apropiarse de una tradición antes de rechazarla; conocer y dominar lo que se desea renovar.

Volviendo a los intertextos en las gemelas: también para la Eterna ofrece Macedonio antecedentes literarios. En el prólogo “Un personaje, antes de estrenarse”, el “autor” afirma que ella fue la Lady Rowena y la Rebecca de Scott, así como la Leonora de Poe. Estas alusiones recuperan nuevamente el tópico del amor contrariado, ya mediante el código cortés en su apropiación romántica (en *Ivanhoe*), ya mediante el ideal de belleza más inalcanzable: el de la amada muerta (en el poema de Poe) que arroja, una vez más, una conexión con Elena. La mención de la novela de Scott trae consigo un nuevo triángulo amoroso: Ivanhoe quiere a Lady Rowena, Rebecca lo quiere a él y el caballero Bois-Guilbert quiere a Rebecca.

Hasta aquí, los intertextos parecen caer como anillo al dedo. Sin embargo, si consideramos que Eterna y Adriana son, sobre todo, ejemplo y contraejemplo del “género

---

<sup>42</sup> S. Monder, *op. cit.*, pp. 65-66. Para enfatizar el potencial crítico de la parodia, Monder añade una nota en la que recuerda el ensayo “The Poet and the City” de Auden, en donde éste, refiriéndose al *currículum* ideal para una escuela de poetas, afirma: “La biblioteca no tendría libros de crítica literaria, y el único ejercicio crítico que se requeriría de los estudiantes sería la escritura de parodias”.

bueno”, parece contradictorio que la protagonista de *M* acepte los precursores mencionados: ni Scott ni Poe podrían ser materia salvable desde la perspectiva belartiana, lo cual demuestra la variedad de intenciones, no siempre claras y a veces paradójicas, con las que Macedonio integra intertextos. En ocasiones, los elige porque desea incorporar a su imagen de artista algún elemento del “aura” del autor en cuestión (como es el caso de Poe<sup>43</sup>), o bien porque, sin importarle que se trate de un exponente del género “malo”, su literatura simplemente le gusta (como el caso de Scott). Hablando sobre las alusiones a Alessandro Manzoni y a Walter Scott en *M*, AC comenta: “[Manzoni] representa una de las alternativas de la novela que Macedonio no comparte, sin embargo su nombre y su obra no forman parte del paradigma de ‘fealdad’, o ‘falsete’” (1993b, p. 262). Algo similar ocurre con Scott, de quien Macedonio sí explicita su admiración: “Yo sólo puedo leer con nunca cansado deleite a Walter Scott...”<sup>44</sup>.

Las referencias a Flaubert, frecuentes en *M*, exponen una contradicción similar. Al ser un exponente del realismo, parecería extraña su alusión casi siempre laudatoria. Puesto que Macedonio en realidad no nombra a Flaubert, sino siempre a Bovary, sospecho que esto se explica ya que, mediante esta protagonista, su novela tematiza el acto de lectura –aspecto hegemónico en *M*. Macedonio adora los personajes lectores y considera privilegiadas las obras donde éstos leen ante la vista del lector “real” (extraliterario); mejor aún si leen la misma obra que los contiene (extremando así los alcances del abismamiento). Esto es precisamente lo que sucede en el cap. XI de *M*, en donde Quizagenio lee a Dulce-Persona fragmentos del cap. VII de

---

<sup>43</sup> “Para ampliar la información sobre la extraña relación de Macedonio con este autor se registra un texto que figura en los borradores de ‘Tantalia’, y que fue suprimido: ‘Como yo soy la refiguración humana de Poe –creo que jamás acontece segunda aparición en el mismo mundo terrenal y humano– noto que si bien se ha dado conmigo esta repetición de figura, ser y lugar de Poe, hay este cambio entre lo que soy y lo que fui cuando era Poe: que niego la Muerte aun como ocultación de mi ser para otro, cuando para ellos hubo el todo-amor, y no la niego solamente como muerte para sí mismo. Y esta otra fundamental diferencia: que el Deseo puede llegar a obrar directamente sin mediación de nuestro cuerpo sobre el Cosmos, o sea que, como se ha dicho, la Fe puede mover montañas; creo yo, y Poe no creía’” (AC, 1993b, p. 256; la cita de MF, en *OC VII*, pp. 33-34 n. de AO).

<sup>44</sup> *OC III*, p. 98.

*AB*. Este episodio es el principal responsable de que *M* sea una “novela de leyentes”. Recordando la lectura de la primera parte del *Quijote* en su segunda, la “última novela mala” es leída en la primera buena.

En la novela de la Eterna, la identidad de algunos personajes se basa exclusivamente en su función de lectores, en su capacidad para representar cierto tipo de lectura. La pasión de Macedonio por *Bovary* se explica también porque este personaje es, como la Eterna, una mujer lectora. La tensión entre lo masculino y lo femenino está vinculada, en *M*, con la dialéctica entre escritura (Presidente) y lectura (Eterna y Dulce-Persona). La relación del Presidente con la Eterna está mediada por el género de la epístola; la del Presidente con la Dulce-Persona, por el del diario. Y he aquí la oposición más importante entre Adriana y Eterna: la primera no lee, mientras que la segunda lo hace al grado de convertirse en metáfora del lector ideal.<sup>45</sup> El hecho de que Macedonio haya elegido una figura femenina para representar la lectura en su obra es sustancial. Así, la Eterna se integra a una rica genealogía de mujeres y personajes lectoras.

En *El último lector*, Piglia dedica un fragmento al recuerdo de Felice Bauer; copista, mecanógrafa y destinataria de las cartas de Kafka. Podemos pensar en Consuelo Bosch (destinataria de las epístolas de Macedonio y copista de sus borradores) y en su mutación en Eterna (metáfora del lector en *M* y destinataria de la correspondencia escrita por el Presidente)

---

<sup>45</sup> Esta afirmación valdría en términos generales no sólo para las protagonistas, sino para todos los personajes femeninos: los de la “última novela mala” no leen; los de la “primera buena”, en cambio, basan sus relaciones con los personajes masculinos precisamente en la lectura de lo que éstos escriben. Susanita, en *AB*, sería una excepción: esta mujer *naive* y casquivana, ávida lectora de novelas rosas, es una más de las posibles alusiones a Emma Bovary y a Anna Karenina. Sus estados de ánimo son volubles, suele pasarse de copas, llora bastante; esta joven amante de un hombre mayor que vive en la pensión reúne varias características del típico personaje naturalista. Refiriéndose a ella, dice don Juan a Eduardo: “Pues le digo a usted que lloró en la pensión, después de haber estado tremendamente conversadora y obligándome a bailar con ella en el comedor sin música ni motivo. Luego pasó a su pieza y como siempre se acostó en su cama a leer novelas” (p. 160). El hecho de que Susanita lllore tanto es otro rasgo que la vincula con la novela decimonónica, a la que Macedonio se refiere también como “literatura de llantos escritos”.

como reencarnaciones textuales de Felice. El mismo Piglia sugiere la relación entre Kafka y Macedonio:

Felice, la mujer-lectora ligada a su escritura sin fin; alguien capaz de sacarlo [a Kafka] de la profundidad de la masa de manuscritos. Kafka, el escritor más necesitado de un corte entre los manuscritos y la copia que podamos imaginar (en eso era como Macedonio Fernández) [...]. De hecho, la mayor parte de sus textos está en cuadernos y los textos suelen pasar confusamente de uno a otro. Se encuentran a menudo hojas sueltas intercaladas. Kafka en esto también era como Macedonio Fernández, pasaba de un texto a otro, de una anotación a otra, sin distinción entre los garabatos y el original. (p. 65)

Recorriendo esta genealogía, Piglia se detiene también en una escena de la novela de Tolstoi en donde Anna Karenina lee una novela inglesa en un tren:

Estamos en la línea histórica que quiere a las mujeres como protagonistas del consumo narrativo. La Eterna de Macedonio es la lectora perfecta de la novela. También Madame Bovary, desde luego, incluso Molly Bloom, que, como veremos, se despierta con un libro en la cama. Esas mujeres complejizan la figura del lector moderno (y la novela le da nombre a la figura anónima de las mujeres que leen). (p. 139)

Tratando de explicar por qué la tradición literaria ha privilegiado a la mujer para representar la función lectora, Piglia aventura una hipótesis basada en el común denominador de tres de sus más influyentes representantes (Anna Karenina, Madame Bovary y Molly Bloom): el adulterio. Según el autor de *Respiración artificial*, desde la perspectiva de los varones que escriben, la mujer encarna el malestar frente a la vida y éste se torna acicate para la lectura:

En la ficción, la salida de esa perturbación ha sido, tradicionalmente, el adulterio. Frente al malestar de sus propias vidas, las mujeres que leen encuentran otra vida posible en la infidelidad.

Si tuviéramos que acuñar una fórmula, irónica, podríamos decir que el modelo perfecto del lector masculino es el célibe, el soltero a la Dupin, mientras que el modelo de la lectora perfecta es la adúltera, a la Bovary.<sup>46</sup>

Aunque Anna, Emma y Molly ciertamente forman parte del árbol genealógico de la Eterna, en este punto el personaje macedoniano se distingue de sus predecesoras. Con su lectora fiel, Macedonio se distancia de esta tendencia inaugurada en el modelo medieval del amor cortés y exacerbada en la estética decimonónica.

---

<sup>46</sup> *El último lector*, p. 143.

Como hemos visto, desde la “asimilación del lector a una posición femenina en la tradición griega”<sup>47</sup> hasta ejemplos posteriores a Macedonio (el lector hembra opuesto al lector macho en *Rayuela* de Cortázar, la protagonista-lectora en *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino o los ejemplares masculino y femenino del *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić) se traza un arco de herencias en el que debe ubicarse a la Eterna.<sup>48</sup>

Los personajes lectores –pilares de la “novela de leyentes” y ecos del Quijote y de Madame Bovary– son también rasgo típico del abismamiento que llegó a ser hegemónico en el *nouveau roman*. Para Macedonio, son recurso fundamental ya que, dentro de la lógica de su teoría, sustentan el concepto de Belarte, un tipo de literatura definido por su efecto: la conmoción concienical o instante de duda de existencia. Son ellos quienes permiten producir en el lector extraliterario la sensación de inexistencia (al hacerlo sentirse momentáneamente personaje).

El concepto de “personajes de trasmigración” o “personajes prestados”, desarrollado en algunos prólogos de *M*, es otra de las estrategias extraordinarias con las que Macedonio expone el carácter abierto de su libro y, con esto, su noción de literatura como un ejercicio de herencias –como un fenómeno inevitablemente intertextual o como un diálogo con la tradición. Uno de estos personajes, quien obtendrá nada menos que el papel de la Eterna, advierte al “autor”: “Pero fíjese que su novela no sea con ‘cierre hermético’, sino otra salida a otra, porque soy personaje

---

<sup>47</sup> R. Piglia, refiriéndose a *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, de Jesper Svenbro, en *El último lector*, p. 75.

<sup>48</sup> Las obras mencionadas de Macedonio y Calvino coinciden en ser antologías de comienzos, en el carácter autorreferencial de la “novela de leyentes”, en la posición hegemónica que otorgan a la mujer-lectora, en la taxonomía de tipos de lecturas que despliegan y en el ejercicio de una poética de la interrupción: “El libro de Calvino *Si una noche de invierno un viajero*, una novela sobre la lectora de novela, es en verdad un texto sobre la lectura interrumpida” (*Ibid.*, p. 142). Calvino tiene además un libro cuyo título coincide con el epíteto de Deunamor: *El caballero inexistente*. El *Diccionario jázaro* de Pavić despliega entre sus ejemplares masculino y femenino una relación similar a la que sostienen las gemelas macedonianas.

de trasmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores” (p. 65).

Estos peculiares migrantes aparecen en episodios en los que el “autor” convoca a sus personajes-prospectos a una suerte de entrevista de trabajo en la que se evalúa su “experiencia” en la tradición literaria. Estas escenas se desarrollan juguetonamente como una especie de *casting* de personajes. Atendiendo a la pertinencia o no (respecto de los lineamientos del “género bueno”) de los textos de donde provienen o de las funciones que están dispuestos a desempeñar, algunos son aceptados y otros rechazados. Una candidata a personaje, por ejemplo, comenta en su “entrevista”: “Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en Wilhelm Meister...” (p. 65). La alusión romántica refiere nuevamente los tópicos de las identidades confusas (tanto Mignon como Lotario pasan por otros en partes de la novela de Goethe), el triángulo amoroso (Mignon-Wilhelm-Philine) y la novela de leyentes (la obra del alemán incluye la lectura, crítica y puesta en escena de dramas de Shakespeare); así como un intertexto musical del gusto de Macedonio: la ópera de Ambroise Thomas.

Las entrevistas de los candidatos a personaje recuerdan la estrategia de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello; ya directamente (como en el prólogo “Un personaje, antes de estrenarse”, quien exclama: “¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!” [p. 65] o los casos en que los personajes increpan al “autor” y dialogan con él sobre su propia constitución o destino, como en “A los personajes de mi novela” [pp. 98-99]), ya a la inversa: mostrándonos un “autor” en busca de personajes. Las fechas de estreno (1921) y publicación (1925) de esta obra de Pirandello, así como las de los testimonios de los prólogos macedonianos en donde aparece esta estrategia (el más temprano de 1929)<sup>49</sup>, nos permiten suponer influencia del italiano en el

---

<sup>49</sup> Entre los prólogos de *M* en los que aparece, desarrollada o mencionada, la evaluación de personajes y su aceptación o rechazo están: “Un personaje, antes de estrenarse”, cuyo testimonio más antiguo es la llamada “copia intermedia 1”, fechada entre 1929 y 1938; “A las



argentino. Pirandello dio una charla en el Café Tortoni (Av. de Mayo y Piedras, donde también habló Ortega y Gasset y en donde solía reunirse la *Revista Oral*; un clásico de la época frecuentado por Alfonsina Storni y, años antes, por Darío), en un evento organizado por la Peña Asociación de Gente de Arte y Letras, dirigida por los poetas Raúl González Tuñón y Francisco Luis Bernárdez. Esta charla estuvo seguida por unos tangos cantados por Carlos Gardel. Es muy probable que Macedonio haya asistido o por lo menos haya tenido conocimiento de lo expuesto ahí por el dramaturgo.

A la lista de personajes prestados hay que añadir los que no provienen de textos de otros autores, sino que migran de una novela gemela a la otra (personajes de transmigración intratextual, podríamos llamarlos), como el Andaluz o Petrona –la cocinera que prepara los alimentos tanto para los habitantes de Libertad 44, la pensión en donde vive Eduardo, en *AB*, como para el Presidente y sus secuaces en la Estancia “La Novela”, de *M*. Petrona es un personaje asociado al realismo tanto por su oficio (Macedonio llama “arte culinaria” a los “géneros malos”) como por ser muy chismosa y estar por tanto atenta a los argumentos de la vida de los demás personajes. Basado en lo anecdótico y en la intriga, el chisme es un subgénero *ad hoc* para el lector seguido y representa una amenaza para el desarrollo del “género bueno”; por eso Petrona es despreciada desde la perspectiva belartiana. En *M*, el Presidente se preocupa por “contener” la divulgación de asuntos por Petrona (con la carga metatextual aquí implícita). Dirigiéndose a Quizagenio: “Bien: nos conseguiremos la alianza o discreción de Petrona. Tú debes conquistar sus simpatías de manera que ella, por afecto a ti, se abstenga de hablar y divulgar en asuntos de ‘La Novela’” (p. 150). En *AB*, en cambio, la preocupación de Eduardo por la lengua de Petrona (y de otros vecinos) se explica en un nivel más literal, en la propia lógica de las acciones: el temor a que se malinterprete el tipo de relación que mantiene con las bellas señoritas que la cocinera observa entran con él a su pieza.

---

puertas de la novela”, cuyo testimonio más antiguo es un pliego suelto fechado entre 1940 y 1942; y “Dos personajes desechados”, cuyo testimonio más antiguo es el manuscrito del 29.

Entre los personajes compartidos por las gemelas hay que mencionar también a la propia Adriana, quien toma la voz en un pasaje de *M*, el mismo en donde otros personajes leen fragmentos de la novela “mala”. Después de que su historia ha desencadenado el deseo de “ser” en Quizagenio y Dulce-Persona, y el “mareo de no ser” o conmoción concienzual en el “lector” (aquí otro personaje), Adriana exclama: “Por favor van a dejar en paz nuestra vida privada?” (p. 218). La respuesta de Quizagenio explicita la relación especular entre las parejas de las novelas mellizas: “Guardaremos vuestro secreto, Adriana y Eduardo de Alto. Y os ofrecemos el nuestro: Dulce Persona y yo somos dos personajes de la ‘Novela de la Eterna’, dos buenísimos amigos”. Su última frase muestra, una vez más, la ambigüedad entre el amor (que ha expresado antes a Dulce-Persona) y la amistad.

El diálogo con el romanticismo es amplio y multifacético en la obra de Macedonio. Por un lado, se aprecia voluntad por distanciarse de esta corriente: la crítica macedoniana del sujeto cuestiona el culto romántico del individuo; el concepto de Siesta y la hegemonía de la vigilia, en la poética de Macedonio, se alejan de la predilección romántica por la noche; la conciencia ficcional de la Belarte rechaza la suscripción al pacto mimético decimonónico; y su anti-sentimentalismo aborrece de los rasgos melodramáticos. Por otro lado, sin embargo, Fernández recupera elementos románticos en su noción de Tragedia, en algunos de sus intertextos predilectos (sobre todo musicales) y en ciertos elementos de idealización de la mujer.

Casi siempre mediadas por la ironía, si las corrientes romántica, realista y naturalista son presencias palimpsésticas constantes en *AB* (aunque interrumpidas de pronto por inserciones del género “bueno”), en *M* aparecen como parodias ocasionales. El “Prólogo que entre prólogos empieza para ver dónde, allá lejos, empieza la novela”, por ejemplo, comienza con las siguientes frases: “Amanece en la quietud de la estancia ‘La Novela’. Una primer ventana se abre. Un escalofrío matinal” (p. 122). Tras estas aclaraciones, que parecen acotaciones teatrales o didascalias, Macedonio coloca una llamada a nota en la que señala: “A veces me confundo por el

trabajo simultáneo de ambas y en ésta que es la novela buena, redacto algo del género de mala”.

Comentando este prólogo, AC advierte:

La llamada del autor señalando una redacción del género malo, indica la parodia a los clásicos comienzos de relatos realistas-naturalistas en los que una situación de equilibrio es apenas modificada por un acontecer nimio, de rutina, que se inserta casi imperceptible. El hecho de que sea “la ventana” el primer abrirse de la narración alude a una ideología que propicia el reflejo del mundo en el lenguaje, una reproducción de lo real, la transparencia del discurso: abrir una novela es abrir una ventana hacia afuera, hacia la vida, del texto al extratexto. (1993b, p. 122, n. a)

Como ha podido observarse, la mayoría de los intertextos concretos aludidos mediante las figuras de Adriana y Eterna, así como los géneros parodiados en las novelas gemelas, confluyen en la estética decimonónica. En esto, las integrantes del binomio se asemejan. Sin embargo, la perspectiva predominante con la que dichos intertextos se integran en cada una de las obras perfila a sus representantes como opciones opuestas de realización literaria. En esto las integrantes del binomio se distancian.

#### IMPLICACIONES METATEXTUALES

Como ha ido dejando entrever nuestro análisis, la oposición más importante entre Adriana y Eterna tiene que ver con las propuestas literarias que metatextualmente representan, así como con los estilos literarios mediante los cuales son descritas.

En la novela “mala”, Macedonio dedica páginas enteras a describir con minucia el físico de Adriana. En *M*, en cambio, si bien presenta a la Eterna en ocasiones reiteradas, despacha su aspecto físico con unas cuantas pinceladas y se enfoca siempre en otro tipo de atributos. Compárense las siguientes citas; la primera de *AB*, la segunda de *M* (transcribo íntegro el prólogo titulado “Descripción de la Eterna”):

1) La voz hermosa se acercó y vi a una linda joven detenerse, dialogando a dos pasos de mí. Ofrecía, por su actitud y elegantes ropas, la característica de una señorita de rango, lo que no era. Formas y estatura regulares, el hablar y ademanes firmes y corteses, sonrisa presta, trato condescendiente. Cabellera abundosa de rubio quemado, cutis limpio muy blanco, rostro de moderada amplitud, un poco fuerte por la leve acentuación ósea de la

buena frente, arcos frontales y maxilares, borde y comisura, por finura y por ondeadas parecen movibles al tacto del aire... (p. 20).

2) (Que no conoce a Eterna dice Dulce-Persona: he aquí cómo es ella, para que no se quede sin conocerla, pues pláceme dar gusto a las curiosidades de mis personajes).

Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará el alma del lector, alta, hermosa de formas, ojos y cabellos negros, la Eterna no se describe de otro modo que así:

Quien pasa delante de ella pierde el don del olvido. Y si puede olvidarla es un lisiado.

Quien no puede olvidarla se detiene y la comprende, la ama sin resignación posible.

Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia.

Muchos pudieron dar porvenir, pero sólo ella os crea un pasado que améis. Y aun también os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis. (p. 84)

Frente a la perspectiva decimonónica del narrador, en el primer caso, nótese la conciencia de la escritura, en el segundo, en donde además hay un intermediario entre narrador y lector: Dulce-Persona –el personaje-destinatario de la descripción. La relación entre las novelas gemelas puede describirse como un proceso de agudización en la conciencia ficcional; mediante un proceso de gradación, ésta va manifestándose no sólo en el autor y en el lector extraliterarios, sino en las instancias intradiegticas: en el narrador y, finalmente, también en los personajes; de modo que llega a abarcar la totalidad del universo literario.

La cita anterior también llama la atención sobre el cambio del pasado –uno de los efectos que la Eterna es capaz de producir– tópico recurrente en la obra de Macedonio. Aparece, por ejemplo, en “Cirugía psíquica de extirpación”: en el fenómeno de extirpación de futuridad, cuya paradójica consecuencia es la modificación de la memoria (y con esto, el cambio de pasado) de Cósimo Schmitz.

Aunque la descripción física de la Eterna es tan breve, incluye una tajante distinción respecto de Adriana. Parece un elemento nimio; sin embargo, no queremos ignorarlo pues puede apoyar simbólicamente otras oposiciones: Adriana es rubia mientras que Eterna tiene cabello negro. Esto cobra relevancia si se toma en cuenta el valor que el claroscuro tiene en la obra de

Macedonio. Nótese también, en la cita anterior, el comienzo tan macedoniano mediante el uso de paréntesis.

Las características físicas de la Eterna son escuetas, enigmáticas, apenas un bosquejo en congruencia con su estatuto ficcional, ideal y metafísico. El texto precisa que “La Eterna no se describe de otro modo que así.” de manera que todos los rasgos “corporales” pasan a un segundo plano, o se convierten en un mero introito de la enumeración de virtudes espirituales. (AC, 1993b, p. 84, nn. b y c)

En el caso de Adriana, en cambio, aunque el narrador se explaya igualmente en características psíquicas, la descripción física es sumamente detallada y se mantiene en primer plano.<sup>50</sup> El énfasis en aspectos “espirituales” o abstractos en las alusiones a Eterna apoya su carácter metaficcional (identificación con la propia novela), así como su función de musa. El aura sagrada que la rodea se reafirma, en la cita anterior, con el tono evangélico de las afirmaciones sentenciosas del Presidente: “Y aún os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis”. Otro elemento detonador del aspecto sagrado de Eterna, además de su propio nombre, es el lirismo que inunda los pasajes relacionados con ella, muchos de los cuales están incluso versificados.

No cabe duda de que la Eterna ocupa un lugar importante en *M*, pero ¿es su protagonista? Afirmarlo puede interpretarse como lectura inocente o descuidada. Pero negarlo también. La mayor parte de la crítica considera que es el lector quien ocupa este sitio en la novela – interpretación a la que me adhiero. Sería quizá más acertado llamar a la Eterna co-protagonista. Lo que intento señalar es que esta figura es presencia constante y privilegiada en la novela, desde su título, y que el narrador –en varias de sus facetas, sobre todo en su fusión con el personaje del Presidente (entre otras cosas metáfora del autor)– le tiene una idolatría especial. ¿Quién representa una mayor obsesión en *M*, la figura de la Eterna o la del lector? Difícil responder a esta pregunta. La novela está dedicada a ambos en dos momentos distintos. El prólogo que abre

---

<sup>50</sup> En uno de sus textos teóricos, Macedonio habla de “la síntesis descriptiva de un carácter humano” como ejemplo de “dudarte”; es decir, como rasgo responsable de que el estatuto artístico de un texto sea sospechoso, y como muestra de su filiación realista; como marca de su pertenencia al “género malo” (*OC III*, p. 236).

el texto en la edición crítica consigna “Novela de la Eterna [...] Dedicada al Lector Salteado por Macedonio Fernández” (p. 3). Sin embargo, el tercer prólogo lleva por título “Dedicatoria a mi personaje la Eterna” (p. 5). Además, podría sostenerse que Eterna, en una de sus múltiples implicaciones, es una metáfora del lector y que por ello la pregunta anterior es ociosa: Eterna y Lector son dos caras de una misma entidad. Cabría también distinguir que mientras el protagonismo del lector es incuestionable en los prólogos, el de Eterna lo es en los capítulos (sin implicar que la presencia de estas figuras se circunscriba únicamente a uno u otro de estos espacios textuales).

Acorde también con el estatuto metatextual de Eterna, el narrador suele apurarse a relacionar cualquier rasgo suyo con algún aspecto de la novela que ella inspira y de la cual es, además, destinataria y metáfora. Recuérdese la frase de presentación del personaje (“Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará el alma del lector...” [p. 84]) que se repite con variantes poco después: “Mi libro es anudador, como las trenzas de la Eterna; del cariño de los lectores conquistados sin que sepan dónde y desde cuándo los conquisté” (p. 101)<sup>51</sup>. En ambos casos se establece una analogía entre el efecto de cautivación que Eterna provoca en quienes la conocen, y el efecto de la novela en sus lectores. Se sugiere también la interpretación de las trenzas de Eterna como metáfora del texto, en alusión a su sentido etimológico: tejido.

He hablado de la Eterna como destinataria no sólo porque *M* le está dedicada, en el título y en uno de los prólogos, sino porque toda la novela podría quizá concebirse como una enorme nota a pie dentro de una epístola escrita por el Presidente y dirigida a la Eterna. Esta interpretación puede sustentarse si se toma en cuenta lo siguiente: a) Prácticamente todas las alusiones a la escritura de la novela, en los capítulos, se presentan en el contexto de la correspondencia entre estos personajes. b) Las constantes digresiones pueden aceptarse como

---

<sup>51</sup> Esta frase no forma parte del texto base, sino que constituye una variante del manuscrito *m.a.* que se consigna en la n. d.

aclaraciones necesarias para la lectura de esa correspondencia. c) Los prólogos pueden leerse como acto preparatorio, que capacita al tipo de lector que dicha correspondencia exige. Esta lectura no intenta ser reduccionista, ni ceñir la novela a parámetros de coherencia o unidad que claramente niega. La planteo sólo como una entre varias hipótesis.

De las citas y el análisis anterior se deduce que casi toda mención de Eterna va acompañada de comentarios sobre la propia novela (es decir, se presenta mediante estructuras abismadas). Además, su relación con el Presidente (su creador) está siempre mediada por alguna alusión a la escritura: “En la relación Presidente-Eterna se reproduce la antiquísima tradición del poeta y su musa inspiradora ‘puestos en texto’ y vertebrando toda la construcción del mundo ficcional; finalmente todo el texto es un gran monumento a la potencia creadora del artista” (AC, 1993b, p. 57, n. c).

Además de musa o de mujer muerta que funciona como ideal de belleza, la Eterna es, sobre todo, una metáfora de la novela que la contiene, así como de la *poiesis* en general; es la creación a la que el Presidente, a lo largo de todo *M*, va dando forma: “‘Ella’, ‘La Eterna’, configuración novelesco-metafísica, universo de signo femenino, espacio en el que trabaja este sujeto de la escritura, laboratorio en el que se inventa y se transforma, haciendo de la contradicción un instrumento y, a la vez, un estilo, utopía construida en el pensar-escribiendo en la que se ha vencido al tiempo” (AC, 1993b, p. 32, n. d). La presentación de Eterna como un laboratorio de escritura, así como el estilo del pensar-escribiendo con el que se da forma a este personaje, son rasgos de metaficción fundamentales en *M*, ya que permiten que la obra produzca el efecto de irse creando ante los ojos del lector. En una de las muchas definiciones que Macedonio da de Belarte, le llama precisamente “Arte [...] de trabajo *a la vista*”; y poco después advierte al lector que este arte le exigirá una “lectura de ver hacer; sentirás [lector] lo

difícilmente que la voy teniendo [autor] ante ti. Trabajo de formularla [la lectura]; lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada”<sup>52</sup>.

Creada por otro personaje dentro del relato, la Eterna: se presenta siempre en estructuras abismadas; por lo mismo, desdobra la obra en por lo menos dos niveles de representación y se instaure en el más “abstracto”; y su aparición pone siempre de manifiesto los procesos compositivos del texto. Todas estas características la hacen susceptible de constituirse en metatexto. Al desplegar las entrañas de la ficción, mostrando el proceso de su propia constitución como personaje, la Eterna hace explícita la conciencia literaria, fuerza al lector a tener distancia crítica y a concebirla, por tanto, como artificio.

Por lo anterior, podemos decir que el proceso de gradación y agudización de lo metaliterario que se observa en el paso de la “última novela mala” a la “primera buena” produce que, en *M*, el estatuto ficcional de los personajes no sólo se explicita en el texto, sino que ellos mismos se presentan como conscientes de él.

He mencionado ya muestras de contaminación del “género malo” en *M*; veamos ahora algunas inserciones del “bueno” en *AB*. Cuando se comienza a leer la novela, sabiendo incluso sobre sus pretensiones de “mala”, uno llega pronto a la conclusión de que Macedonio no puede dejar de ser Macedonio. Aunque *AB* es ciertamente la más distinta entre las obras del argentino, está marcada por su estilo peculiar, ése que se muestra casi constante desde su primero hasta su último texto.

Aunque lejos de llegar a los extremos de *M*<sup>53</sup>, el gusto por la proliferación de paratextos se aprecia también en *AB*, que cuenta con cuatro prólogos y tres epílogos. Los prólogos: “Dos

---

<sup>52</sup> “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la Siesta”, en *Poesías completas*, ed. Carmen de Mora, Visor, Madrid, 1991, p. 70.

<sup>53</sup> Por su correspondencia con Ramón Gómez de la Serna, sabemos que para 1929 Macedonio calculaba en 29 el número de prólogos de su novela de la Eterna. La primera edición (CEAL, 1967) presentó 2 paratextos iniciales, 56 agrupados bajo la categoría de “prólogos”, 2 textos entre prólogos y capítulos, 20 capítulos y 3 paratextos (o epílogos) finales; es decir, un total de 63 paratextos y 20 capítulos. La edición de Corregidor (1975) y las que la siguen



palabras de amigos del autor” (firmado por C.D., J.L.B. y S.D) y “Nota a la novela mala”, “Autorizadas opiniones” y “Guía de omisiones”, firmados por M.F. Los epílogos corresponden a los textos numerados XIII, XIV y XV, añadidos en 1938.<sup>54</sup> El primero consta de una pregunta sobre la novela lanzada al lector “-¿Conseguí hacerla última?” (p. 235); el segundo lleva como título una paradoja muy macedoniana que alude a la imposibilidad de concluir: “Pos fin”; el tercero incluye un ejercicio de crítica irónica y cierra con una promesa (otra costumbre macedoniana): “Es por eso que le prometo una novela al tema, la novela no del amor físico sino de los escrúpulos y los tabúes a su respecto” (p. 240).

La escritura de Macedonio establece su sede de operaciones en el espacio del umbral –el margen que cuestiona la frontera entre el dentro y el fuera; donde puede darse una continua dinámica entre entrar y salir. El uso exacerbado de paratextos es uno entre muchos ejemplos de esta elección:

La novela se descentra no sólo porque habita los prólogos, sino porque cobró existencia desde un ámbito aún más marginal o pre-textual: el de los borradores, volantes, correspondencia y tertulias relacionados con su propaganda previa. Es decir, habitó también los textos que participaron en lo que Macedonio llamó “la salida teatral” o “la novela salida a la calle”, a su vez aludidas con las maniobras de “Conquista o Embellecimiento de Buenos Aires” en la trama de los capítulos. Los personajes de *M* habitan una zona intermedia entre el campo y la ciudad, pero también entre el relato y la vida (recuérdese que el nombre de la estancia que los alberga es precisamente “La Novela”, por lo que se dice que diariamente entran y salen de la Novela, con

---

(Ayacucho y Cátedra) consta de 2 liminares iniciales, 57 prólogos agrupados bajo este título, 2 textos intermedios, 20 capítulos y 3 paratextos finales; un total de 64 paratextos y 20 capítulos. La edición crítica (*Archivos*) presenta 57 paratextos iniciales seguidos de 18 capítulos y 4 paratextos finales, además de 19 textos en apéndice; registra un total de 80 paratextos y 18 capítulos.

<sup>54</sup> Como se irá viendo a lo largo de nuestro análisis, en los añadidos de 1938 se concentra la mayor cantidad de ejemplos de inserciones del “género bueno” en el malo. Es decir, avanzada ya la redacción de *M*, al volver a *AB* Macedonio acentuó los vasos comunicantes entre sus novelas gemelas.

múltiples sentidos aquí condensados). En “Cirugía psíquica...”, el lector puede entrar y salir del relato, si se traslada del cuerpo del texto a las notas a pie (otra zona marginal). La hibridación genérica y discursiva de los textos de Macedonio los ubica en el umbral entre ficción y teoría, narrativa y ensayo, crítica y ficción, metafísica y literatura, etc.

La obsesión de Macedonio por los paratextos puede leerse como su particular modo de ejercer lo que Rafael Olea Franco llama, a propósito de Borges, “la estética de las orillas”<sup>55</sup>. La tematización de lo marginal, como apunta Olea Franco, fue una tendencia presente en la literatura del período. Borges la acentúa y la desarrolla de modo peculiar mediante la categoría de las orillas, que comienza en su etapa criollista como un espacio geográfico-literario inspirado en Palermo y, mediante una serie de desplazamientos de lo local hacia lo universal, evoluciona para aludir a todo lo que tiene una posición marginal, llegando incluso a referir el no-lugar de la utopía.

El concepto macedoniano de Ciudad-Campo, expuesto en su “Teoría sobre el Estado”, muestra algunas coincidencias con la primera fase de la categoría borgeana. Como deja ver Piglia en su lectura de Macedonio expuesta en *La ciudad ausente*, la estética de las orillas en Fernández también tiene tintes utópicos. Pero Macedonio la explota sobre todo como un espacio textual (por algo se ha ganado el mote de “Derrida criollo”). Una de las consecuencias de escribir en el umbral es que se enfatiza la capacidad del lector para abandonar el texto en cualquier momento. Esta libertad es una de las pocas posibilidades de conclusión contempladas por la poética no conclusiva de Macedonio, quien además la desplaza volviéndola una función del receptor en vez de una tarea del autor, y la trata casi siempre con humor. Podemos decir que tanto Macedonio como Borges eligieron las orillas como espacio de regeneración creativa (sean éstas la frontera de la urbe, el no-lugar de la utopía, el concepto de Ciudad-Campo o los márgenes paratextuales).

---

<sup>55</sup> “Hacia una nueva estética”, en *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993, pp. 217-287.

En el primer prólogo de *AB*, Macedonio comete lúdicamente la mayor infracción que puede concebirse contra el canon del “género malo”: adelanta el final (o más bien anuncia que no habrá desenlace) y rompe así todo efecto de intriga. Inmediatamente se “disculpa”: “Los buenos lectores de novela mala tendrán que perdonarme el no detonante desenlace” (p. 14). Con esto, la novela, que como “mala” (realista y hecha por tanto de asuntos) debería exigir, en términos macedonianos, un “lector seguido”, exige, como *M*, uno “salteado”.

El capítulo IV, titulado “Página de omisión”, es un excelente ejemplo de cómo, con las inserciones del género bueno en el malo (o viceversa), Macedonio ejerce su poética de la interrupción. Ahí la trama se corta y el “autor” ofrece disculpas por lo que, debido a un mal día, ha omitido –lo cual, al mencionarse, paradójicamente se incluye. El valor estético atribuido al silencio o al simulacro de la nada, frecuente en la obra macedoniana, se hace aquí patente mediante “lo omitido”. Aprovecha también para hacer una reflexión sobre tópicos del género malo y, en concordancia con el “trabajo a la vista del lector”, explicita el paralelismo con base en el cual elabora dos hilos de su historia:

Esta sería la página en que una novela del género de mala que se estime, responsable del género, haría un gran llamado a la percepción por el lector del “valor estético de contraste”, a su deber de emocionarse por él [...], insertando y contraponiendo escenas y dichos del gozoso y apacible comenzar y seguir de los amores de Racq y Dina, todo risas y fácil entenderse, con el eterno enredo, contratiempos, desesperanzas, imposibilidades, dudas, de lo que paralelamente les va pasando a Adriana, Adolfo y al señor de Alto. (p. 97)

Además inserta un intertexto, señalando un antecedente remoto del “contraste” –rasgo del “género malo” sobre el que versa su digresión: “Pero el autor, que conoce el contraste desde que nació a la Preceptiva en la Jerusalén de Tasso –cuando el guerrero extenuado, urgido, maltrecho, se topa en el profundo bosque con la pastoral existencia clara y dichosa de la familia que nada sabe de la guerra existente...”.

Las implicaciones de esta “Página de omisión” en *AB* son muy similares a las de varios prólogos en *M*. En “Otro prólogo”, por ejemplo, el “autor” enumera los libros que a los

veinticinco años estaba decidido a escribir, y comenta: “Emplearé un prólogo, unas páginas en demostrar cuántas se ha evitado el público porque las circunstancias de la vida me han negado durante treinta años el papel y tinta, la posibilidad” (p. 88). Una vez más alude a la tarea siempre postergada, pero también al valor del silencio –aunque éste deje de serlo cuando se menciona. Y, siguiendo la misma estructura que comentamos arriba, remata con un intertexto; considera su prólogo como “una página [que] casi iguala en genialidad a las 300 de Maeterlink escritas en elogio del silencio; es un gusto leer cualquier número de páginas con tal que se dediquen a un suficiente encomio del precioso Silencio”.

En “1º Nota de posprólogo; y 2º Observaciones de ante-libro”, el “autor” simula incluir

cuatro o cinco páginas en reemplazo de las mismas que, en blanco no dicen nada en el tomo común de la “asendereada-estructura-tradicional-del-encuadernamiento-de-lo-literario” que han impuesto los Editores. Espero que el mío, mi Editor, no me sacará a la burla de todos insertando las cinco hojas en blanco –que doy aquí por reemplazadas–, y seguidamente, la presente crítica a esa práctica. Si hay Crítica para lo escrito, yo hago la de lo en blanco. (p. 124)

A lo cual sigue una “Observación del Editor” que versa:

en efecto, el gran novelista que estoy aquí editando [...] ha necesitado (no hablemos de dineros) a veces, cuando ya no podía más con su literatura, enviarnos entre sus manuscritos algunas páginas en blanco, foliadas seguidamente, de algún relato trunco, y hemos comprendido que nos tocaba hacer algo fuera de contrato. (p. 125)

Nótese que el editor relaciona la inclusión de páginas en blanco con la interrupción de la trama –estrategia fundamental del “género bueno”. Usar la palabra para hablar de lo no escrito, hacer presente lo omitido, criticar lo en blanco, elogiar el silencio: estos textos acumulan paradojas similares a la que Macedonio usó para titular su *Continuación de la Nada*. No en vano Ramón Gómez de la Serna se refirió a su amigo como “payador de silencios”.<sup>56</sup>

El tópico de la omisión también sirve a Macedonio para ejercer su crítica de la erudición: otro de los paratextos de la novela mala contiene una “Guía de omisiones” precedida por las Academias (p. 17). Paralelamente, el segundo prólogo de *M* (en la estructura de su edición

---

<sup>56</sup> También lo llamó, entre otros, “Homero sin ceguera y lleno de proverbios” (“Macedonio Fernández”, en *Retratos contemporáneos*, p. 172).

crítica), al hablar del “uso sabio de la Ausencia”, refiere un “final de Muerte Académica” (p. 4). Las novelas gemelas tematizan así el destierro de los procedimientos académicos tradicionales (como el aparato crítico, las notas eruditas a pie de página o las citas directas) que son sustituidos por otros más lúdicos en la escritura macedoniana.

Conviene recordar que el tópico de la omisión (que hemos analizado como recurso compartido por las novelas gemelas; como ejemplo de sus contaminaciones) aparece también, de manera reiterada, en *PR* y en *CN*:

Entre las muchas burlas del sistema editorial, *CN* contiene un fragmento en que el “autor” declara: “Le di al Editor en un solo libro 10 oportunidades de páginas en blanco: quedó tan enamorado de esta liberalidad con él que, metido en ánimos, previno a toda su clientela que su imprenta no aceptaba sino libro con 10 o más páginas en blanco. Sabido es que éstas son las originales páginas de editor en todo libro de páginas de autor”.<sup>57</sup>

En *PR*, el narrador presenta una de las autobiografías ficticias de Recienvenido como un nuevo género, el de “la acreditada Literatura Confusiva y Automatista”, que se opone radicalmente a la literatura anterior, sobre la cual abunda en críticas. Con esto, Macedonio expone una variante de la oposición entre el “género malo” y el “bueno” (sobre la que descansa precisamente la relación entre las novelas gemelas). Hablando sobre la recepción de la literatura anterior, comenta:

...ocasionáronse desventajosas comparaciones con el papel en blanco y sobrevino la nostalgia de esta clase de papel, que debe haber existido alguna vez –toda una hoja en blanco de papel parece haber sido encontrada inmediatamente encima de la torre de Babel, del Arca de Noé y del descubrimiento de América, en ruinas–, y que habríase de volver a inventar como el agua en un cabaret. (*OC IV*, p. 24)

---

<sup>57</sup> *Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada*, pról. Ramón Gómez de la Serna, Losada (*Prosistas de España y América*), Buenos Aires, 1944, p. 147. Este fragmento, que en esta edición forma parte de *CN* (se ubica entre “Leccioncita de psicoestética” y “El no-hacer”), fue trasladado a otro sitio en la 3ª ed. de *PR* (es decir, en la 1ª ed. en Ed. Corregidor): se ubica ahí en la primera sección, la correspondiente a *PR*, entre “Lo que sólo deben saber quienes esto escuchen” y el “Brindis, en homenaje a Jules Supervielle, por Recienvenido de Hace Rato” (*OC IV*, p. 74).

El t3pico de la hoja en blanco se trabaja aqu3 humor3sticamente y se emplea con objetivos opuestos: tanto para criticar la mala literatura (en el sentido de que no aporta nada) como para caracterizar el m3ximo descubrimiento de la nueva literatura (en el sentido de que, al ser antianecd3tica, parece versar sobre “nada”).

La alusi3n a las omisiones tambi3n se emplea para simular la escritura frente a los ojos del lector –simular la reproducci3n, en la lectura, del tiempo real de la escritura–, por ejemplo: “Un instante, querido lector: por ahora no escribo nada” (*OC IV*, p. 14). En varios sitios de *PR* Macedonio recurre a la paradoja de decir lo que no quiere mencionar (pero, al hacerlo, lo nombra):

No os sobrevengo con la novedad de que se acab3 el Infinito; ni la de que este mundo se ha combinado con todos los botones cosidos flojos como traje hecho (con lo cual uno se cree nuevo y lo creen nuevo); ni la de que el hombre que se ubic3 en el vac3o para vivir eternamente, se abanicaba. Ni siquiera os recomendar3 que acepte cada uno su lote de rid3culo, de antipat3a. Ni disertar3 sobre el Suspiro Irrompible o Los Anteojos de No Ver, ahumados. (*OC IV*, p.19)<sup>58</sup>

Tambi3n juega con el t3pico de la p3gina en blanco para aludir con humor a los problemas que interrumpieron la publicaci3n de *Proa*:

¿Qu3 se me dice, se3or Director? ¿Parece que “Proa” est3 bastante l3zarocosta y que entre este n3mero y el pr3ximo podr3 circular holgadamente la eternidad? Si a “Proa” la hubieran hecho darse vuelta, concluida su primera existencia podr3a ahora empezar a vivir del lado del rev3s. Para leer de este lado yo prepar3 a los lectores con aquel trabajito de metaf3sica, y cuando en octubre se vea en todo detalle *lo que es un n3mero no salido, esmeradamente abstenido*, se sospechar3 por qu3 no publiqu3 juntos el art3culo y su comprensi3n [*sic*], reservando 3sta para *los ejemplares que por turno se alternar3n en no aparecer* hasta un desconcertador 3ltimo de la no existencia invariable de “Proa”, que se hojear3a doquiera con el af3n y la certeza, firme en todo ente sensible, de que el “ser”

---

<sup>58</sup> Los anteojos ahumados aqu3 aludidos son ejemplo de los artefactos destinados a incomodar, que formaron parte de las artima3as propagand3sticas de la camp3na presidencial de Macedonio, as3 como de los hechos supuestamente narrados en la novela *El hombre que ser3 Presidente* (como los azucareros autom3ticos que impiden endulzar el caf3, la doble lapicera o el peine-navaja, que recuerda Borges). El distanciamiento o llamada de atenci3n que 3stos deb3an provocar sobre las acciones cotidianas de los usuarios tiene un paralelo en el distanciamiento est3tico que los recursos macedonianos provocan en el lector de su ficci3n (que, a su vez, muestran semejanza con el concepto de desautomatizaci3n o extra3amiento de los formalistas rusos, o con el distanciamiento brechtiano).

es la única posibilidad [...]. ¿Los números que no aparezcan serán más fáciles de digerir o al contrario...? (*OC IV*, pp. 27-28; las cursivas son mías)

Nótese que Macedonio aprovecha para burlarse autoirónicamente del carácter incomprensible de su metafísica, así como para tratar con humor algunos de sus conceptos (encarados con seriedad en otros sitios, como en *NTV*): la Todoposibilidad del Ser y la Inexistencia. La idea de “leer de revés” continúa tópicos desarrollados en el fragmento anterior de *PR* (relativos al invento de una solapa para sacos, que a su vez alude a las solapas de los libros), pero también se relaciona con la lectura salteada: ese “otro modo de leer” para el cual la escritura macedoniana prepara al lector. De manera que, aunque mediante el ejercicio del humor y aludiendo a un hecho real o extraliterario (la desaparición de *Proa*), Macedonio no deja de hablar sobre su teoría estético-metafísica.

La “cesantía de la alocución” de la cual se habla en el “Brindis insistente” de *PR* (*OC IV*, p. 57) y la alusión al cuento “La Diosa de la omisión” en el fragmento titulado “No hacer” de *CN* (*OC IV*, p. 103), son otros ejemplos de la variedad con la que Macedonio desarrolla este tópico.

Como ha podido observarse, con el campo semántico de la omisión (la ausencia, el silencio, la página en blanco), tanto las novelas gemelas como otros textos macedonianos condensan críticas a conductas específicas del mundo intelectual, artístico y editorial<sup>59</sup>, y exponen elementos importantes de la teoría belartiana.

Entre las contaminaciones de novela “buena” en *AB*, puede mencionarse también lo siguiente: Como hace Macedonio en el prólogo, en los capítulos su narrador suele adelantar aspectos de la trama, disolviendo la tensión que había creado: “–Es el casado– dijo tristemente.

---

<sup>59</sup> AC organiza así los elementos involucrados en este espectro de críticas: 1) articulación sígnica silencio/palabra, blanco/escritura, pensar/no pensar, vacío/lleño; 2) articulación económica vender/comprar, producto/intermediario/consumidor, autor/editor, inédito/publicado, auténtico/apócrifo; 3) articulación socio-cultural legítimo/ilegítimo, discursos críticos/discursos literarios, prestigio autoral/prestigio editorial, escribir libros/hacer libros, creador/reproductor, originales/copias. (1993b, p. 124, n. a)

(Se verá después que no lo era, pero como debía casarse al día siguiente...)” (p. 26); “Pronto mi relato transparentará que Adriana procuraba engañarse aparentando creer que con su amante habían resuelto ese matrimonio...” (p. 27). Las interrupciones y digresiones mediante paréntesis, comas o guiones, así como el uso de notas a pie de página, rompen constantemente la ilusión de realidad e introducen comentarios metatextuales. Aunque este rasgo no es ajeno al género “malo”, *AB* abusa de interpelaciones directas al lector, sumándolas a su catálogo de “modalidades de la interrupción”: “Quisiera, lector, que en adelante recuerdes que tienes en mí la compañía de quien no cree en la muerte desde que fue herido por ella” (p. 80).

La semejanza con la primera novela buena se nota en los títulos de algunos capítulos que, más que aludir al argumento, especulan sobre el proceso de lectura o escritura. Tal es el caso del tercero: “Donde veo interesarse al lector”. Son varios los fragmentos que ponen de manifiesto la estética del “mientras-escribo”; es decir, simulan que la novela se está produciendo a la vista del lector, convirtiéndolo en testigo de las dificultades por las que pasa el autor en su proceso creativo. Obsérvense las siguientes “quejas” de Eduardo:

¡Qué tranquilo comía y lo pasaba yo cuando prometía novelas! ¿Quién me hace ahora los dos fascinantes y difícilísimos capítulos: “Estela se desnuda” y “El lanzamiento de una cortesana”? Entonces, cuando... ¿y ahora qué? Sí, entonces, cuando combinaba con Borges, Scalabrini, Dabove, *una novela sin tapas*, que se iba a ejecutar escena por escena en la calle [...] ¿Les parece poco?

Mi pericia en Arte vacila ante estos dos capítulos faltantes, de tan arduo y riesgoso tópico.

Dejo aquí estampados los esquemas que tenía hechos. Que el lector se afane en dar plenitud a ambos capítulos: yo lo incito a autor. (p. 231)

En esta cita queda clara la consideración del lector como co-creador, otra coincidencia con *M*. Recuérdese que, tras dedicar la novela al Lector en varias ocasiones, el “prólogo final” de *M* lo hace “A quien quiera escribir esta novela”; se equiparan así ambas entidades: lector y posible autor.

He marcado con cursivas el modo en que Macedonio se refiere, en la cita anterior, a la obra colectiva que comenzó a escribir con sus jóvenes amigos vanguardistas (*El hombre que*



*será Presidente*): “novela sin tapas”. Con esa expresión alude indirectamente a su idea de “novela salida a la calle”. Sin tapas equivale a sin puertas, señalándose con esto la porosidad entre los ámbitos de ficción y realidad (y entre muchos otros opuestos, como teoría y ficción). Piglia describe este rasgo de la belarte macedoniana como una suerte de bovarismo: en el “género bueno” o en la “novela futura”, la ficción debe contaminar la vida y no a la inversa, como ocurre en el realismo (en donde la vida “contamina” a la ficción). Desde otra perspectiva, cabe recordar que otro vanguardista excéntrico, Felisberto Hernández, escribió también un *Libro sin tapas* (contemporáneo, por cierto, de *PR*), y que Macedonio incluyó en su taxonomía de lectores al “lector de tapas”. Si pensamos en las “tapas” como paratextos, descubrimos que *M*, con sus numerosos prólogos, terminó siendo más bien un libro de tapas. Esta coincidencia nos habla de que tanto Macedonio como Felisberto experimentaron en los márgenes textuales logrando, aunque de distinto modo, quebrar los pilares del realismo.

Macedonio creía que la tapa es el único lugar del libro en el cual el autor encuentra con seguridad al lector: “No creo que ninguno vaya más allá ni empiece antes”. Por ello, alguna vez proyectó un *Libro de tapas de libro*, dedicado a los 800,000 analfabetos de la República Argentina, una idea tan propia de Macedonio como de Ramón Gómez de la Serna, que luego Italo Calvino, admirador de ambos, desarrolló en su novela compuesta por comienzos de novela, *Si una noche de invierno un viajero...*<sup>60</sup>

Fernández expuso este proyecto en una carta del 19 de mayo de 1939, dirigida a Gabriel del Mazo, en donde habla de la “tapa” como “la morada del lector” y en donde se pregunta: “¿o no es muy fatuo que el autor no hable allí y crea que más allá de la tapa encontrará todavía Lector?”.<sup>61</sup>

Las quejas y reflexiones de Eduardo, en la cita anterior y en muchos otros sitios de la novela, cumplen además otra función: interrumpen el desarrollo de la trama, lo cual genera en el receptor conciencia del artificio; rompen la ilusión de realidad sobre la que supuestamente descansa el “género malo”, transformándolo inevitablemente en ejemplo del “bueno”. A pesar de

---

<sup>60</sup> A. Abós, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>61</sup> *OC II*, p. 153.

los epílogos que impiden su conclusión, *AB* intenta finalizar con una pregunta sobre su recepción, recurso que a su vez abre *M*.

Ni tan “mala” una, pues, ni tan “buena” la otra; las novelas gemelas no forman una dicotomía maniquea. Con fronteras tan porosas, más que mellizas parecen siamesas. Intentando recapitular, podemos decir, sin embargo, que Adriana está configurada como un personaje realista-romántico, mientras que Eterna se presenta como personaje de Belarte. O, para emplear otros términos macedonianos: Adriana es imitación de persona de existencia, mientras que Eterna es un caso más “puro” de persona de Inexistencia. De aquí que el binomio funcione como ejemplo y contraejemplo de la teoría estética de Macedonio. La primera por contraste y la segunda como puesta en práctica, Adriana y Eterna despliegan su potencia metatextual para definir la Belarte.

Los elementos biográficos son más “transparentes” en el caso de *AB*; más velados en el de *M*. Como afirma Abós, la primera está más cerca de la novela autobiográfica; la segunda, en cambio, del diario intelectual: “al estar desprovisto de ropaje ficcional convencional, el *Museo* es finalmente un diario sentimental e intelectual de su autor, así como la novela cuasi-naturalista *Adriana* mostraba la vida, apenas alterada por la ficción folletinesca, que llevó Macedonio de 1921-1922”.<sup>62</sup>

El trabajo con entidades femeninas constituidas por binomios de personajes que son semejantes y a la vez distintos, autónomos pero dependientes, complementarios y contrarios, es frecuente en la narrativa de vanguardia hispanoamericana. Se puede constituir un corpus en el que figuran las hermanas contrapuestas del mexicano Xavier Villaurrutia (en *Dama de corazones*), los personajes-mellizas del uruguayo Felisberto Hernández (en *Las Hortensias*) y las siamesas-narradora del ecuatoriano Pablo Palacio (en “La doble y única mujer”), por ejemplo. También, aunque en rubro aparte, podrían incluirse los desdoblamientos del ideal femenino en

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 146.

una entidad múltiple, o, si se prefiere, la diseminación de un original en diversas “copias”, la proliferación de reproducciones de un tipo, como podría ser el caso de *La srita. etc.* de Arqueles Vela o las muñecas Hortensias de Felisberto.<sup>63</sup> Se trata de textos narrativos con alto grado de hibridación respecto de otros géneros, relativamente contemporáneos y en los que el trabajo con binomios o desdoblamientos femeninos se inserta dentro de una estrategia más amplia relacionada tanto con la crítica del sujeto y del realismo como con la veta metaliteraria.<sup>64</sup> Con sus novelas gemelas, Macedonio participa de esta constante pero ofrece, como es su costumbre, una variante particular:

El binomio Adriana/Eterna no nace al desdoblarse una entidad narradora o personaje dentro de un mismo texto (como sucede en los demás ejemplos del corpus aludido); surge, en cambio, por la relación y el contraste entre dos textos a la luz de una teoría estética cuyo desarrollo y exposición cruza toda la obra macedoniana. Además, aunque no son ajenas a la crítica del sujeto, las relaciones entre las novelas gemelas no inciden tan directamente en el

---

<sup>63</sup> En *M* hay otra coincidencia con *Las Hortensias*: en la estancia “La Novela”, la Eterna tiene una muñequita a la cual quiere dar vida: “(Y era entonces, cuando todos reunidos en la amistad, animadas las voces, sin un malhumor, que gustaba andar entre los personajes un ser que nada siente: la muñequita que piensa y a quien la Eterna quiere dar vida, que una vez le sonreía; y la plantita tan endeble y mansa que el visitante que la mire sin acariciarla se denuncia perverso” (p. 139). Recuérdese la obsesión de María y de Horacio, en el texto de Hernández, por dar vida a su Hortensia. La personificación de objetos es una estrategia que corre paralela a la cosificación de personas en dicha obra. Nótese que en la cita de Macedonio hay también un intratexto referente a “Tantalia”, en donde el protagonista establece una relación peculiar con una plantita de trébol, mediante la cual se toca, entre otros temas, el de la perversión.

<sup>64</sup> Las causas y los efectos de los desdoblamientos a los que nos referimos se vinculan con dos crisis que, según investigadoras como Katharina Niemeyer y Yanna Hadatty, vertebran las rupturas en la narrativa vanguardista hispanoamericana: la crisis del sujeto y la crisis de la representación. La primera se relaciona con la demolición de la idea cartesiana sobre la unidad del yo; puede ejemplificarse con la famosa frase “yo es otro” de Rimbaud, cuya influencia fue importante en el período. La segunda tiene que ver con el rechazo del pacto mimético que sostiene al realismo, y puede asociarse con la influencia de Mallarmé. Cabría añadir un tercer eje, conectado íntimamente con los anteriores, sobre todo con la crisis en la representación: la obsesión metaliteraria (véanse K. Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2004, cap. 1, pp.19-46 y Y. Hadatty, “La crisis en la representación: aproximaciones teóricas”, en *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2003, pp. 31-86).

cuestionamiento sobre la unidad del yo, como sí lo hacen otras mellizas y siamesas de la vanguardia. Más que develar la multiplicidad de entidades escondidas tras la falaz careta del yo, el desdoblamiento Adriana/Eterna despliega dos posibilidades genéricas y estilísticas, dos códigos estéticos. Hay otros binomios “menores”, que reproducen especularmente la oposición Adriana/Eterna, o que desdoblan, fragmentan o multiplican alguno de sus componentes. La función de éstos sí está más directamente relacionada con la crítica del sujeto:

En *M*, por ejemplo, Dulce-Persona a veces refleja la identidad de la Eterna, aunque siempre de forma imperfecta: “Así también cierta mañana ensayó Dulce-Persona el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose con admiración generosa: ‘sólo en ella quedan bien, aunque tiene 39 años y yo 19. Que la ame [el Presidente], y a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre’” (pp. 91-92). La relación entre estos personajes abre reflexiones sobre el simulacro, el disfraz, los originales y las copias – temas que cruzan todo *M*. La imposibilidad, sin embargo, de que Dulce-Persona copie totalmente a Eterna reitera el carácter único y perfecto de ésta y, con ello, su valor metafísico. Si se acepta que las trenzas de Eterna tienen una relación directa con el tejido de la novela, resulta significativo que su peinado sea inimitable: se mantiene así como única metáfora cabal de genuino Belarte.

En la “última novela mala”, es importante el desdoblamiento de Adriana en su hermana Dina (mediado por el simulacro intencional, que –en el nivel de la lógica de las acciones– tiene la función de producir enredo), así como la multiplicación del tipo femenino de Adriana en otras mujeres, como Estela.

El embate contra la unidad del yo, claro está, matiza toda la obra de Fernández. En el caso de *M*, ha sido estudiado fundamentalmente bajo la óptica de la llamada “disolución autoral”. Los desdoblamientos y los binomios femeninos en las novelas gemelas participan de la crítica del sujeto y de sus múltiples implicaciones (la disolución autoral entre ellas), pero se

distinguen sobre todo por su carga metaliteraria. Además de haberse inspirado en mujeres específicas con las que Macedonio se relacionó en su vida y de poseer rasgos de personajes provenientes de la tradición literaria, las figuras de Adriana y Eterna, así como las relaciones entre ambas, son una más de las estrategias discursivas mediante las cuales Macedonio expone su teoría estética sobre la novela (particularmente su concepto de Belarte Conciencial) en el desarrollo mismo de su ficción.

#### LA DILOGÍA SE VUELVE TRÍPTICO

Como si no fuesen suficientes las contaminaciones entre las gemelas, con *Una novela que comienza* Macedonio abrió su retórica del dos para lanzar un “tercero” intermedio, un híbrido de híbridos. Comenzada presumiblemente en 1921 y revisada en 1938<sup>65</sup>, *UNC* coincide casi exactamente con *AB* en sus períodos de redacción. Publicada en 1941<sup>66</sup>, se coloca cronológicamente en el punto intermedio entre la fecha más temprana y la más tardía en la composición de *M*. Descubrimos así que la producción novelística de Macedonio está integrada no por gemelas, sino por trillizas de gestación simultánea aunque parto a destiempo.

De modo que el título de una de las invenciones de Quizagenio, en *M*, citado arriba (“El perfecto tercero” o el “Tercero transparencial”) no sólo alude al motivo del triángulo amoroso y a su realización en las novelas gemelas, sino también a la transformación de la lógica binaria en tripartita, en la escritura de Macedonio. La relación entre *AB*, *UNC* y *M* es muestra contundente de esta transformación, con la cual la poética macedoniana transgrede los principios aristotélicos de identidad, no contradicción y tercero excluido: se puede ser novela mala y no ser novela mala

---

<sup>65</sup> “El texto de *Una novela que comienza* aparecido por primera vez en el libro así titulado (Santiago de Chile, 1941) es copia de un manuscrito entonces en poder de Alberto Hidalgo, cuyo destino se desconoce. (Se conserva el manuscrito quizás original, verosíblemente de 1921). Retomado el relato en 1938, el autor agrega el final y alguna acotación” (AO, nota a *UNC*, en *OC VII*, p.11).

<sup>66</sup> Pról. Luis Alberto Sánchez, Ercilla (*Contemporáneos*), Santiago de Chile.

simultáneamente; se puede ser novela buena y mala a la vez. Con esta apertura al “tercero incluido”<sup>67</sup>, la escritura macedoniana deja ver su carácter oximorónico (de ahí que acepte el calificativo de barroca) y ecléctico (de ahí que se la haya leído como precursora de la literatura posmoderna).

*UNC* comparte con la “última mala” la anécdota principal del relato y a la propia Adriana como personaje. Su protagonista y narrador es, como Eduardo de Alto, un hombre maduro que vive en una pensión porteña dedicado a la indagación de todo cuanto tiene que ver con “señoritas” y absorto en meditaciones de tipo metafísico y estético. Sus similitudes con Macedonio son obvias y abundantes. Sin embargo, la negación de la conclusión, las constantes digresiones, las supuestas intervenciones de distintas clases de lectores que comentan o juzgan lo escrito y la dedicatoria a un tipo específico de lector (el de comienzos), entre otros rasgos, hacen de ella un adelanto de *M*. Cabe recordar que antes de que apareciera *La ciudad ausente*, Piglia publicó un capítulo en *Crítica* con el título de “Otra novela que comienza”, “mostrando su deseo expreso de homenajear a Macedonio y hacerse digno heredero de su magisterio, prolongando el boceto de ficción teórica que éste había condensado en *Una novela que comienza*”.<sup>68</sup>

Otro de los eslabones entre *AB* y *M* es el *Diario escrito en la estancia*, que Macedonio llevaba en 1938. Es probable que de este texto provengan parte de los episodios de la Estancia, en los capítulos de *M*. En él, como ha observado Marie-Claire Figueroa, Macedonio “demuestra que no puede llevar sino el diario de una obra que no escribe”<sup>69</sup>. Establece así el fracaso como forma y valor literarios.<sup>70</sup> Este tema (escanciado de la posible *captatio benevolentiae* y de la

---

<sup>67</sup> Para una reflexión sobre la lógica tripartita en Macedonio, véase el apartado así titulado (“El tercero incluido”) en AC, 1983a, pp. 188-192.

<sup>68</sup> José Manuel González Álvarez, “La alargada sombra de Macedonio Fernández”, p. 167.

<sup>69</sup> *Ecos, reflejos y rompecabezas...*, p. 73.

<sup>70</sup> Aunque con variantes significativas –más cerca del clásico “Un soneto me manda hacer Violante”–, el tema del fracaso (o el juego con la simulación del mismo), mezclado con la

falsa modestia muy macedonianas), y su relación con la obra abierta ocupan el último prólogo de *M*: “Digo esto para confesar que mi presente libro está muy lejos de cumplir la fórmula de la belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como ‘empresa abierta’” (p. 254).

Si bien sus dos novelas hermanas lo son en algún sentido, *M* –que las abarca y trasciende– puede leerse como novela-suma. Empleo esta categoría en el sentido sugerido por Dietrich Schwanitz a propósito del *Tristram Shandy*. Según este investigador, en dicha obra de Sterne “novela” equivale a “suma literaria” pues incluye un viaje crítico por o una relectura de la tradición.<sup>71</sup> También Pedro Luis Barcia sugiere la noción de novela suma a propósito del *Adán Buenosayres* de Marechal, para señalar la síntesis ahí condensada de trayectorias y búsquedas vitales, intelectuales y espirituales.<sup>72</sup> En otro sitio de su introducción al *Adán*, Barcia registra lo siguiente: “Marechal recuerda en sus *Claves* [que] requirió de Macedonio Fernández una definición de la especie narrativa. La que el curioso personaje le ofreció fue: ‘Novela es la historia de un destino completo’” (p. 20). En concordancia con la poética de Macedonio, no podemos leer aquí la alusión a la trayectoria de un carácter, en el sentido realista. Esta frase, como casi todas las macedonianas, exige una interpretación metatextual: el destino completo de cuya historia o revisión se ocupa la novela es –para Fernández– el de un género o el de una noción de arte.

---

escritura a la vista del lector, es aspecto central en obras posteriores como *El libro vacío*, de Josefina Vicens, o “Leopoldo, sus trabajos”, de Augusto Monterroso.

<sup>71</sup> *La cultura. Todo lo que hay que saber*, trad. Vicente Gómez Ibáñez, Taurus, Madrid, 2003, pp. 252 y ss.

<sup>72</sup> “La novela como summa”, en su “Introducción biográfica y crítica” a L. Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. cit., pp. 111-117.

Lo que aquí llamamos novela suma se acerca también a lo que Ernesto Sábato denominó “novela total”. El autor de *Sobre héroes y tumbas* acuñó esta frase en una entrevista con el crítico alemán Günter Lorenz<sup>73</sup>, y reflexionó sobre ella en varios sitios:

La novela es, para Sábato [...], una obra que comprenda en sí todos los géneros y posibilidades; es decir, un género totalizador, que como *Abaddón*, trate de aprehender la totalidad del universo. En una obra tal se observa un sincretismo de códigos diferentes y mensajes contradictorios, se ve una plurivocidad y un nivel de ambigüedad donde radica su valor totalizante. La “novela total”, tal y como la concibe Sábato, es una obra que se nutre de diferentes modelos retóricos, una composición vasta y diversa que alberga diferentes manifestaciones del espíritu humano. En ese sentido la "novela total" es una "novela-ensayo", un tratado parte ficticio y parte real, descriptivo-argumentativo, con un mensaje épico que atañe tanto al mundo de las acciones como al de las ideas, una épica de lo diegético y lo epistémico, el discurso del ser humano en su integridad física y metafísica.<sup>74</sup>

Volviendo a *M*, Piglia ha advertido algunos aspectos de su carácter totalizador:

Macedonio empieza a escribir el *Museo* en 1904 y trabaja en el libro hasta su muerte. Durante casi cincuenta años se entierra metódicamente en una obra desmesurada. El ejemplo de Musil, *El hombre sin cualidades*. Un libro cuya concepción misma excluye la posibilidad de darle fin. La novela infinita que incluye todas las variantes y todos los desvíos; la novela que dura lo que dura la vida de quien la escribe.<sup>75</sup>

Pero *M* –o bien la doble o triple y única novela de Macedonio Fernández (si consideramos la integración de las gemelas y de *UNC* en una sola textualidad)–, puede leerse como novela-suma (o novela total) no sólo porque, al haber sido escrita a lo largo de tantos años, condensa la experiencia de toda una vida, sino también porque incluye la historia de lo leído en ella y por tanto despliega un recorrido por y una discusión con la tradición literaria (occidental); porque incorpora distintos géneros y discursos, porque constituye una antología de la cultura de

---

<sup>73</sup> Véase Alicia Losada, “Novela de síntesis... novela total”, en *Literatura de Ernesto Sábato*, <http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/492229.html> (consultado: 29 marzo 2011).

<sup>74</sup> A. Elaine, “La significación del género: estudio semiótico de los ensayos y las novelas de Ernesto Sábato”, <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHome.Lsdg1.html> (consultado: 29 marzo 2011).

<sup>75</sup> R. Piglia, “Notas sobre Macedonio Fernández en un diario”, p. 24. Cabe señalar, sin embargo, que la fecha de 1904 es probablemente una exageración pigliana; basándose en los testimonios que han sobrevivido, AC fecha el nacimiento de *M* en 1925 (aunque, considerando las fechas del proyecto *El hombre que será Presidente* y las de las primeras redacciones de *AB* y *UNC*, su etapa embrionaria podría recorrerse hacia 1921).



su época; porque –al haber exigido la participación co-creadora de tantos terceros– deglutió también parte de su crítica; porque nació de lo que Barcia llama la autofagocitación<sup>76</sup>. Y como tal, *M* se afilia a la tradición de la *Comedia*, el *Quijote*, *Tristram Shandy*, *El hombre sin atributos* y el *Ulysses*, prefigurando a su vez posteriores desarrollos de este tipo de obra-suma en Hispanoamérica: *Adán Buenosayres*, *Rayuela*, *Paradiso*, *Abaddón el Exterminador*, *Palinuro de México*, etc.

#### BREVE REFLEXIÓN PICTÓRICO-LITERARIA

Estando en Chicago, donde escribí parte de esta tesis, visité la exposición *Matisse: Radical Invention* en The Art Institute. Dicha exposición me sugirió la posibilidad de establecer varios paralelismos entre Matisse y Macedonio, y entre algunas de sus obras. Estos artistas son casi estrictos contemporáneos (1869-1954 y 1874-1952, respectivamente) y fueron influidos por el cubismo y otros ismos de la vanguardia histórica. Aunque en distinto sentido en cada uno, la filosofía de Bergson fue fuente importante para ambos. Como Macedonio, Matisse reunió a jóvenes vanguardistas alrededor suyo, con quienes realizó su osada búsqueda estética, representando el papel de mentor en el grupo. Ambos produjeron una obra metatextual que colocó lo autorreferencial en el sitio hegemónico; es decir, ambos eligieron la creación como tema central de sus creaciones. Lo que los curadores de Matisse llamaron “the lines of making”, que el artista gustó dejar a la vista en sus cuadros y esculturas, coincide con el trabajo literario “a la vista del lector” que cruza los textos macedonios. También calificaron la poética de Matisse (en el período que llaman de invención radical, 1913-1917) con la frase “Interruptions and returns”, que coincide con la estética macedoniana de la interrupción y con su continuo volver sobre el mismo tema haciendo de su obra un cúmulo de variantes sobre un mismo núcleo. Tanto

---

<sup>76</sup> Al explicar por qué *Adán Buenosayres* puede considerarse una novela-suma, P. L. Barcia llama así al proceso por el cual el escritor incorpora o asimila, en su novela, toda su materia creativa previa y paralela (véase su “Introducción...”, p. 113).

el pintor como el escritor se consagraron durante largos períodos a una sola obra, buscando perfeccionarla mediante sus métodos novedosos de construcción y dejando siempre rastro del proceso.

Cuando uno está absorto en una investigación, tiende a relacionar con ella todo a su alrededor y al salir del museo sospeché que sólo a eso se debían mis intuiciones. Sin embargo, después de dejarlas reposar durante meses y de someterlas a una mirada más crítica y objetiva, y al revisar reproducciones de las obras de Matisse que observé aquel día, descubro que algunos paralelismos se sostienen y resultan iluminadores. Descubro también la razón por la cual la exposición me marcó tanto: la observación simultánea de las dos naturalezas muertas que Matisse elaboró a partir de *A Table of Desserts* de Jan Davidsz de Heem<sup>77</sup> (1640) ofrece una excelente forma de visualizar la relación entre las novelas gemelas de Macedonio (véase la reproducción de estos lienzos en el apéndice). Los dos cuadros pueden leerse como una doble y única naturaleza muerta, del mismo modo en que *AB* y *M* constituyen una doble y única novela. Por tratarse de plástica, las obras de Matisse nos ofrecen una manera mucho más tangible de concebir las interrelaciones entre los componentes del binomio.

En 1893 Matisse fue enviado por su maestro Gustave Moreau al Musée du Louvre a copiar el bodegón barroco del pintor flamenco. El resultado fue su óleo titulado *La desserte*. En 1915, estando en Issy-les-Moulineaux, decidió pintar una segunda naturaleza muerta basada en la de De Heem, pero aplicando esta vez su llamado “método de composición moderna”, influido ya por el cubismo.<sup>78</sup> El resultado es un fascinante óleo mucho más grande que el anterior –y más ambicioso en tanto que va más allá de la copia–, en donde aquél se deconstruye y recompone

---

<sup>77</sup> Jan Davidszoon de Heem, también llamado Johannes de Heem o Johannes van Antwerpen (Antwerp 1606-Utrecht 1684), fue un representante de la pintura flamenca del s. XVII, especialmente en el género del bodegón.

<sup>78</sup> El efecto de observar simultáneamente ambos cuadros de Matisse es similar al que produce la comparación de *Las Meninas* de Velázquez con alguno de los 58 lienzos que integran la serie de *Las Meninas* de Picasso.

mediante un complejo esquema geométrico. El primero representa su asimilación de la pintura figurativa; el segundo, su apuesta por una estética más abstracta. El primero, un ejercicio de mimesis realista; el segundo, un experimento de mimesis híbrida entre invención y teoría, una especie de mimesis metatextual en donde el referente extratextual queda ya muy lejano. Del mismo modo, *AB* representa la asimilación paródica de la estética decimonónica por parte de Macedonio, mientras que en *M* la poética vanguardista transforma lo anterior en su apuesta por “la novela futura”.

Permitiéndonos cierto anacronismo, podemos decir que uno de los bodegones de Matisse “cierra” la poética tradicional, mientras el otro “abre” lo que él concibió como la “pintura futura”. Pensando en Macedonio, podríamos concebir estos lienzos como “el último cuadro malo” frente al “primero bueno”. Y, como sucede con la “última novela mala” y “la primera buena”, en realidad no son totalmente opuestos, sino que coinciden en varios rasgos nutriéndose uno del otro. Las “contaminaciones” son el meollo de su efecto. Más que una ruptura radical, el segundo representa, respecto del primero, una continuidad transformadora; y esto sucede también en las novelas de Macedonio.

Hay que decir, sin embargo, que el bodegón de 1915 es más comparable con *M* de lo que el de 1893 es con *AB*, pues Macedonio no pretendió con “la última novela mala” un ejercicio de copia directa con base en una novela anterior, como sí lo hizo Matisse respecto de un cuadro anterior (aunque el suyo tampoco es una copia exacta). Macedonio ejerció algunos tópicos folletinescos, parodió otros, pero introdujo también en *AB* varios elementos del “género bueno”; es decir, ensayó en ella rasgos de su Belarte.

“Matisse based this work (*Still Life after Jan Davidsz de Heem's La desserte*, 1915) both on his earlier copy and on his memory, as the museum was closed in 1914 due to the war”.<sup>79</sup> El

---

<sup>79</sup> Stephanie D'Allesandro y John Elderfield, *Matisse: Radical Invention 1913-1917*, The Art Institute of Chicago-The Museum of Modern Art, Yale University Press, Florence, 2010, p. 255.

hipotexto, por tanto, está mediado y transformado por la memoria, de modo que su presencia intertextual se torna doblemente en una cita de sí mismo.

This work is also a synthesis of what preceded its creation. Writing to the critic René Jean on October 1, 1915, he [Matisse] explained that, while making it, he added to his early copy everything he had “seen since”. He was exaggerating, but not much, for the 1915 painting looks back to his 1908 *Harmony in Red*, a work of identical proportions that also features an opulent still life on a table beside a window; that canvas, in turn, recalls *Dinner Table* (1897). Those earlier works were conscious attempts to synthesize his achievements at critical moments in his artistic development, thus accelerating its progress. This painting fulfilled those functions, too.<sup>80</sup>

La naturaleza muerta de 1915 es entonces una obra-suma que contiene la gestación y el desarrollo de una poética e integra toda una trayectoria, aludiendo a aspectos específicos de obras anteriores. Lo mismo sucede con *M*, que puede leerse como la biografía de la poética macedoniana, en la que se funde prácticamente todo el resto de su producción.

Como hemos visto, la relación entre *AB* y *M*, aunque corre sobre el eje de las duplicidades, no es estrictamente binaria ni simétrica. Es especular; pero como el espejo es cóncavo, al mirarse una en otra la imagen se transforma. De esa transformación nace lo que Macedonio concibe como “novela futura”, como Belarte.

---

<sup>80</sup> *Loc. cit.*

#### IV. EL IMAGINADOR DE LA NO-MUERTE Y SU DIÁLOGO CON FUENTES FILOSÓFICAS

*No sé qué afinidades o divergencias nos revelarían el cotejo de la filosofía de Macedonio con la de Schopenhauer o la de Hume; bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil novecientos veintitantos, un hombre repensó y descubrió cosas eternas.*

Borges, pról. a *Macedonio Fernández*

La práctica literaria de Macedonio remite constantemente a sus ideas estéticas y éstas sólo pueden explicarse en el marco de su metafísica. La interdependencia entre estos modos de su “pensar-escribiendo” nos obliga a detenernos en el análisis de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, supuesto tratado sobre metafísica, y de otros textos macedonianos de reflexión filosófica. En ellos, Fernández desarrolla (inventa, podríamos decir en varios casos) conceptos que operan en su “teoría del arte”, muy especialmente en su poesía y también en las novelas gemelas, y que son fundamentales para comprender tanto la relación entre sus obras como la función que adquieren, en ellas, los intertextos.

El presente capítulo se enfoca en *NTV*, pero privilegia su relación intratextual con *AB* y *M*, por lo que nos permite estudiar la función que los intertextos filosóficos adquieren en las novelas de Macedonio. Ahora bien, este capítulo no ciñe el diálogo de este escritor con corrientes o *epistemes* específicas, sino que engloba sus fuentes filosóficas de diversos períodos. Para reflexionar sobre el componente metafísico de la poética macedoniana, era necesario reunir dichas fuentes en sitio aparte y no fragmentar la exposición de su análisis. En un plano general, sin embargo, puede decirse que la metafísica de Macedonio forma parte sobre todo de su deuda con el romanticismo: la fusión entre metafísica y estética, la huella de Schopenhauer, así como la identificación de la muerte con un ideal de belleza, entre otros, son rasgos que evidencian esta herencia. “El afán de explicar el sentido de la obra literaria por medio de una metafísica [vincula

a Fernández] con el romanticismo europeo”.<sup>1</sup> Este capítulo constata también la gran influencia – tanto filosófica como literaria– que tuvieron las letras inglesas en Macedonio.

#### EL LIBRO QUE CONVIRTIÓ A MACEDONIO EN RECIENVENIDO AL MUNDO LITERARIO

En julio de 1928, a instancias de Raúl Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, en la imprenta y editorial de Manuel Gleizer, como parte de la Colección *Índice* (que originalmente se planeó como revista), y solventado por el autor, salió a la luz el primer libro de Macedonio Fernández: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.<sup>2</sup> Además del primero, éste fue el “único libro que [Macedonio] publicó a iniciativa propia”<sup>3</sup>, aunque, como advierte Carlos García, no el único ni el primero que planeó para este fin:

Conviene resaltar que *Vigilia* no fue el libro más antiguo de los planeados por Macedonio. En contra de la leyenda que lo describe como mero genio oral, despreocupado de sus manuscritos, Macedonio no sólo escribió mucho, sino también intentó tempranamente publicar. Aun dejando de lado sus artículos en diversos periódicos

---

<sup>1</sup> Alicia Borinsky, *Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1971, p. 2.

<sup>2</sup> Ha sido motivo de confusión el que en las ediciones de Corregidor del primer libro de Macedonio (que formó, junto con otros escritos metafísicos, el octavo volumen de las *Obras completas*) aparezca como título *No todo es vigilia...* y no *No toda es vigilia...*, aun cuando, dentro del volumen (tanto en el índice como en la advertencia de AO), se consigne siempre “*No toda...*”. En “*Vigilia: realia. La edición princeps de NTV (1928)*”, Carlos García reproduce varios testimonios alusivos al libro –anuncios y propaganda, correspondencia, reseñas, anotaciones de Macedonio en cuadernos éditos e inéditos–, en ninguno de los cuales se lee “*No todo...*” (en Daniel Attala [ed.], *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*, Corregidor, Buenos Aires, 2007, pp. 31-79). Además, “*No todo...*” no concuerda con la continuación del título (“*LA de los ojos...*”). Lo anterior sugiere que se trata de una errata. En el archivo de Macedonio, en San Telmo, se conservan cuatro ediciones, cuyo cotejo confirma dicha hipótesis: La 1ª edición, de M. Gleizer, 1928; la de CEAL, de 1967 –en las que figura “*No toda...*”–; la 1ª en Corregidor, de 1990; y la última reimpresión en esta editorial, de 2001 –en las que figura “*No todo...*”, descuido que se ha propagado incluso en los catálogos de esta casa editora. La bibliografía preparada por Floriana Colombo da cuenta de una reaparición en CEAL, de 1977, que mantiene el “*No toda...*” (en N. Jitrik [dir.], *Historia crítica de la literatura argentina VIII: Roberto Ferro [dir.], Macedonio*, Emecé, Buenos Aires, 2007, p. 562).

<sup>3</sup> Jo Anne Engelbert, “El proyecto narrativo de Macedonio”, en MF, *M*, ed. crítica, p. 387.

desde fines del siglo XIX, hay indicios concretos de su intención de publicar, cuando menos, tres libros antes de la aparición de *Vigilia*.<sup>4</sup>

Éstos son: a) la novela digresiva *El Recienvenido*<sup>5</sup> –que poco tiene que ver con *PR*; b) una obra que debía salir en la editorial Martín Fierro y que García supone relacionada con “La oratoria del hombre confuso” (el brindis en honor de Pedro Figari); c) “una recopilación de prosas breves, seleccionadas en conjunto con Alberto Hidalgo, proyecto de 1927 en el cual debían figurar algunos brindis y *Una novela que comienza...*”.<sup>6</sup>

En cuanto salió el texto, Macedonio –siempre insatisfecho y siguiendo su poética de la reescritura– revisó, corrigió y anotó su ejemplar con miras a una segunda edición, que nunca se efectuó en vida suya. Muchas de estas notas, sin embargo, se recogen en las ediciones de Corregidor. Cabe destacar que, a pesar de los titubeos o aparentes arrepentimientos de Macedonio respecto de este libro, siempre sostuvo “la afirmación de las cuatro Inexistencias: Yo, Materia, Tiempo, Espacio”<sup>7</sup> –eje de la obra y pilar de sus reflexiones metafísicas, las cuales desarrolló en otros textos que forman lo que AO ha llamado la “constelación de *NTV*”<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> “*Vigilia: realia...*”, p. 35.

<sup>5</sup> Sobre este supuesto texto de Fernández y su relación tanto con la gestación de *PR* como con el proyecto colectivo *El hombre que será Presidente*, véase también: C. García, “Arqueología de *PR...*”, s.p.

<sup>6</sup> C. García, “*Vigilia: realia...*”, p. 36.

<sup>7</sup> En uno de los últimos textos de Macedonio que se conocen (una carta de mayo de 1951 a Natalicio González, quien preparaba la reedición de sus libros en México), tras dudar de si vale o no la pena reeditarlos, Fernández se expresa así de *NTV*: “Este libro tan poco sustancial fue de un joven para los jóvenes, y fuera de la afirmación de las cuatro Inexistencias: Yo, Materia, Tiempo, Espacio, y de la percepción que tuve y enuncié de que *Vigilia* es el reino de la causación de cuerpo a alma y Sueños lo son de alma a cuerpo: sentir la mojadura hace soñar lluvia pero no hace llover” (*OC II*, p. 74). Además de la inconsistencia sintáctica (pues en la última oración falta el verbo principal), esta cita contiene una contradicción –ambas cosas frecuentes en los textos de Macedonio–, ya que entre las negaciones de *NTV* está precisamente la de la distinción entre alma y cuerpo. Sin embargo, nos aclara aquello en lo que el escritor se mantuvo firme hasta el final. Otros ejemplos más tempranos de sus dudas respecto al libro: en carta a Ramón Gómez de la Serna del 11 de septiembre de 1928: “Mi libro sé que no tiene rango en Arte; considérela como una exposición de doctrina, e imperfecta en esto además; y no se preocupe de defenderlo ante mí para alegrarme por simpatías [...]” (*Ibid.*, p. 46). En un cuaderno de hacia 1928-1929: “En *Vigilia* me preparé con socarronerías para un fracaso [...]” (*apud* C.

En la capa más a la vista, *NTV* se propone cuestionar la distinción entre sueño y vigilia o, mejor, entre la naturaleza de sus imágenes. Volveremos sobre esto más adelante. Sin embargo, al desarrollar este tema, Macedonio expone sus famosas negaciones (del Yo, la causalidad, la muerte, el nómeno y la incognoscibilidad, entre otras) y, mediante ellas, elabora una crítica a la metafísica de la representación: discutiendo con Kant, despliega su embate contra el sujeto cartesiano. Para comprender este complejo sustrato, es preciso revisar primero el concepto de metafísica en la tradición filosófica; especialmente aquel del que Fernández se distancia para construir lo que podemos llamar, con Samuel Monder, su innovadora “metafísica de la Pasión”.<sup>9</sup>

#### LA METAFÍSICA SEGÚN MACEDONIO

*Pienso siempre y quiero pensar, quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable.*

MF, carta a su tía Ángela del Mazo

*En Macedonio hallé otra cosa. Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales.*

Borges, pról. a *Macedonio Fernández*

---

García, “*Vigilia: realia...*”, p. 38). Ahora bien, hay que irse con tiento con estas opiniones, pues muchas veces la excesiva modestia de Macedonio ha de interpretarse irónicamente.

<sup>8</sup> “Advertencia a la edición de 1967” [reimpresa en las posteriores], en *OC VIII*, p. 7. A ésta pertenecen textos anteriores y posteriores al libro, éditos e inéditos. Entre otros: “Bases en Metafísica”, “La Metafísica”, “Acción psíquica entre conciencias”, “La Metafísica, crítica del conocimiento; la Mística, crítica del ser”, “El dato radical de la muerte”, “Descriptio-Metafísica”, “Verdades pedantes frías y verdades calientes”, “Una imposibilidad de creer”, “Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica”, y lo que se conserva de la correspondencia entre Fernández y William James. “Todavía a mediados de la década del 40 Macedonio planea un libro titulado *¿Algo más en Metafísica después de William James?*; y hay apuntes de hacia 1950 que se ocupan de temas metafísicos” (C. García, “*Vigilia: realia...*”, p. 33).

<sup>9</sup> *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, Corregidor, Buenos Aires, 2007, p. 72.



¿A qué se refiere Macedonio cuando habla de metafísica? ¿Cuáles son las aportaciones de la suya respecto de los autores que lo precedieron en esta materia? La primera pregunta es compleja, no sólo en relación con el discurso macedoniano; en todas las épocas y en todos los autores, la definición de metafísica ha sido problemática y huidiza. No en vano Raúl Cadús habla de ella como “la equívoca metafísica [...] que ya desde el nombre promete y no compromete”<sup>10</sup>. Nicola Abbagnano la define como

la ciencia primera, esto es, la ciencia que tiene como objeto propio el objeto común de todas las demás y como principio propio el que condiciona la validez de todos los demás [...]. El nombre mismo de esta ciencia, que por lo común se atribuye al puesto que los escritos aristotélicos pertinentes ocuparon en la clasificación de Andrónico de Rodas (siglo I a. C.), pero que Jaeger atribuye a un peripatético anterior a Andrónico [...], expresa bien su naturaleza, en cuanto va más allá de la física, que es la primera de las ciencias particulares, para lograr el fundamento común en el que se basan todas y determinar el puesto que corresponde a cada una en la jerarquía del saber [...].<sup>11</sup>

Esta condición de ciencia primera, como también explica Abbagnano, la ha llevado, a lo largo de su historia, a identificarse (y de aquí el frecuente equívoco) con: a) La teología –cuando reconoce como su objeto de estudio “al ser más alto y perfecto, del cual dependen todos los otros seres y cosas del mundo”. b) La ontología –cuando estudia “las determinaciones *necesarias* del ser, esto es, aquellas que ninguna forma o modo de ser puede dejar de tener”. c) La gnoseología. En este campo se integra el concepto de metafísica expuesto por Kant, pero su origen se ubica “en la noción de *filosofía primera* de Bacon: una ciencia universal, que sea madre de todas las otras y que constituya en el progreso de las doctrinas la parte del camino común, antes de que los caminos se separen y se desunen”.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> “Metafísica y literatura en Macedonio Fernández”, *El Interpretador*, 30 (marzo 2007), <http://www.elinterpretador.net/30RaulCadus.html> (consultado: 12 junio 2009).

<sup>11</sup> *Diccionario de Filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, s.v.

<sup>12</sup> *Loc. cit.*

Siguiendo esta línea de pensamiento y a diferencia de las dos primeras categorías, Kant define metafísica privilegiando los procedimientos cognoscitivos de las ciencias (y los límites de éstos), y no sus objetos. Como se desprende de su *Crítica de la razón pura*, para él la metafísica es “el estudio de las formas o principios cognoscitivos que, para resultar constitutivos de la razón humana [...], condicionan todo saber y toda ciencia y de cuyo examen, por lo tanto, pueden obtenerse los principios generales de cada ciencia”<sup>13</sup>.

Como se irá viendo con el análisis de *NTV*, la metafísica de Macedonio oscila entre las dos últimas categorías: es ontológica y gnoseológica; se ocupa del problema del ser, pero para ello se detiene en considerar si éste es o no cognoscible –su discusión con Kant se despliega en relación con este segundo punto. Frente a los límites del conocimiento expuestos por el filósofo prusiano, el argentino se pronuncia contundente: “No tengo ninguna duda de la conocibilidad [*sic*] perfecta del Ser...”<sup>14</sup> Macedonio había ya vertido esta conclusión en su famoso verso –“La realidad trabaja en abierto misterio”–, citado después por Borges y por Ramón Gómez de la Serna<sup>15</sup>, así como en su primera redacción de *AB*, en donde Eduardo, conversando con Adolfo en la chacra, comenta:

Siempre he tenido la certeza de que no hay misterio radical; hablando burdamente, de que no hay lo inconocible [*sic*]. Esa certeza no ha significado que yo viera con plena claridad. La triste posición del espíritu que se llama el agnosticismo me repugnó desde la juventud; el materialismo es más metafísico y más sano que el enfermizo agnosticismo. Es tan esencial a la inteligencia la explicación que en sustancia la inteligencia es la explicación. Si hay algo que pueda llamarse inteligencia, es porque la Realidad es totalmente explicable. Que la inteligencia proclame lo ininteligible es un verbalismo asombroso. (p. 118)

---

<sup>13</sup> *Loc. cit.*

<sup>14</sup> *NTV*, en *OC VIII*, pp. 231-232. Cito siempre *NTV* por esta edición; en adelante doy sólo la página entre paréntesis.

<sup>15</sup> Este verso proviene del poema “Al hijo de un amigo” (frase que se refiere a Jorge Luis Borges), escrito por Macedonio y publicado por Borges, en diciembre de 1921, en *La lírica argentina contemporánea*, número especial [36] de la revista literaria de Madrid *Cosmópolis*. Se trata del primer texto macedoniano que Borges dio a la imprenta. Borges citará después este verso al final de “La nadería de la personalidad”, y Gómez de la Serna lo recupera en su prólogo a la segunda edición de *PR*. Para más datos sobre este poema y los itinerarios del verso, véase: C. García, “Crónica de una amistad...”, pp. 48 y ss.

El sesgo epistemológico de su metafísica se nota en el título que Macedonio eligió para su colaboración en el segundo número de *Proa* (segunda época), en 1924: “La metafísica, crítica del conocimiento; la mística, crítica del ser”<sup>16</sup>. Cabe mencionar que es muy probable que éste haya estado entre los primeros textos macedonianos que llegaron a manos de Gómez de la Serna, y que a él se deba el desarrollo de su amistad.<sup>17</sup>

Cadús también aclara que, a pesar de su diversidad, “las metafísicas y lo metafísico se reúnen en algo común, lo común [...] de un *pathos* de la profundidad y el fondo; o bien lo común de un desear ver qué hay detrás, vocación infantil que deja la huella a lo largo de siglos de un preguntar incontinente [...]”.<sup>18</sup> Y el caso de la metafísica macedoniana no es la excepción: “Metafísica es el conocimiento del Ser, no de las leyes, relaciones o modos de ser [...]. Metafísica es la investigación de una sola especial emoción: la de desconocimiento de lo conocido [...]. Metafísica es el retorno a la Visión Pura, o sea al estado místico”.<sup>19</sup> El asombro asociado con el desconocimiento frente a lo conocido, expuesto en esta cita, muestra también la similitud entre la teoría macedoniana y algunos postulados del formalismo ruso, especialmente sus categorías de desautomatización y extrañamiento.<sup>20</sup>

A continuación intentaremos deslindar tanto la filiación como la especificidad de la metafísica macedoniana atendiendo a algunos de sus rasgos principales.

---

<sup>16</sup> *OC VIII*, pp. 193-197.

<sup>17</sup> “Según declarara Ramón, él contactó a Macedonio por carta tras leer algunas cosas suyas, presumiblemente de *Proa*2. Ello debe haber ocurrido hacia septiembre-octubre de 1924, tras el segundo regreso de Borges a Buenos Aires” (C. García, “Crónica de una amistad...”, p. 37).

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

<sup>19</sup> *OC VIII*, p. 63.

<sup>20</sup> Para un análisis más amplio de este tema, véase G. Beltrán, “El formalismo ruso y la Belarte de Macedonio”, en *op. cit.*, pp. 37-50.

## MARCO IDEALISTA

Para dar su salto metafísico, Macedonio apoya un pie en el idealismo y otro en el empirismo. En una conferencia impartida en el Colegio de México, Marcelo H. Sabatés, tras definir la postura frente al “mundo externo” del realismo (afirma que éste existe), del idealismo (afirma que éste no existe; es decir, que es ilusorio o producto de la mente) y del escepticismo (considera que no puede saberse si el mundo externo existe o no; es decir, que es incognoscible), los comparó –con fines didácticos– con posturas teológicas: el realismo sería paralelo al teísmo, el idealismo al ateísmo, el escepticismo al agnosticismo.<sup>21</sup> Berkeley y Schopenhauer son, para este investigador, los dos más grandes idealistas; cabe señalar también que son dos de las principales fuentes macedonianas en *NTV*. El primero, además, es un empirista idealista –la misma fórmula sobre la que descansa la metafísica de Macedonio. De ahí que Andrés Lema-Hincapié haya titulado su trabajo sobre el primer libro de Fernández con la siguiente frase: “¡Sí, Señor Berkeley; no, Señor Kant!”<sup>22</sup>; lo que equivale a: ¡Sí al empirismo idealista; no al realismo escéptico! Esta frase sintetiza bastante bien el punto de partida de la metafísica macedoniana. Para aprehenderlo mejor, conviene hacer las siguientes aclaraciones sobre las posturas filosóficas aludidas:

1) Idealismo: El término, que fue introducido a mediados del s. XVIII, se empleó primero para referirse a la doctrina platónica de las ideas. Después se ha empleado en dos sentidos, principalmente: a) Gnoseológico o epistemológico –el que aquí nos interesa: como rasgo propio de varias corrientes de la filosofía moderna, las cuales admiten que los cuerpos tienen sólo una

---

<sup>21</sup> “Realidad, idealidad y duda en la obra de Jorge Luis Borges”, abril 2008. En dicha conferencia, Sabatés demostró que las referencias filosóficas en la obra de Borges son sobre todo idealistas, pero que Borges defendió, en lo personal, una postura filosófica más bien escéptica (a los intertextos en su ficción –idealistas– el investigador opuso las declaraciones borgeanas en entrevistas y conferencias –escépticas). En otras palabras, podríamos decir que Borges fue un escéptico, algunas de cuyas ficciones pueden ser leídas como metáforas epistemológicas del idealismo (“Las ruinas circulares”, entre ellas). Hay que decir que Macedonio, en cambio, fue idealista radical tanto en su postura personal como en la raigambre de su ficción.

<sup>22</sup> “¡Sí, Señor Berkeley; No, Señor Kant! Exploraciones comparativas en la metafísica de Macedonio Fernández”, en *Las reglas en juego: Algunas relaciones entre filosofía y literatura*, ed. Víctor Alba de la Vega, Perro Azul, San José [Costa Rica], 2003, pp. 215-232.

existencia ideal y por tanto no existen de forma independiente del acto de conocer. Como consecuencia, niegan la existencia real del “Mundo” –lo que Macedonio llama Externalidad. Según Kant, el idealismo declara que la existencia de los objetos en el espacio es dudosa e indemostrable (lo que corresponde al idealismo problemático de Descartes) o falsa e imposible (lo que corresponde al idealismo dogmático de Berkeley –genealogía a la que Macedonio se integra). Kant engloba estos dos polos en lo que llama “idealismo material” para distinguirlas del “idealismo trascendental”, del cual él se considera exponente. Sin embargo, en *NTV* Macedonio argumenta que pese a esta denominación, Kant sólo puede ser interpretado como realista. Esto es fundamental, pues el discurso macedoniano es un embate contra el realismo, cuyos blancos se condensan en Kant, respecto del campo filosófico; en Gálvez, respecto del literario. Tanto su metafísica como su teoría de la novela se exponen en contrapunto con estos autores o con los discursos que representan; ¿qué haría Macedonio sin sus contra-ejemplos? b) Posteriormente se empleó el término idealismo romántico para aludir al común denominador de la filosofía alemana postkantiana, fundada por Fichte y Schelling, quienes llamaron a este idealismo trascendental, subjetivo o absoluto.

2) Kant también acuñó la significación moderna del realismo, dentro del cual distinguió:

a) Realismo trascendental: considera al espacio y al tiempo independientes de nuestra sensibilidad. b) Realismo empírico: reconoce la existencia de las cosas independientes del acto de conocer.<sup>23</sup> Ambos constituyen una de las posturas más reiteradamente combatidas por Fernández.

En *NTV* Macedonio expone su filiación idealista no sólo mediante sus fuentes, sino con declaraciones bastante directas: “Pero mientras no existo para la Externalidad porque duermo (y no existo por ello para la Sensibilidad, lo que en la tesis idealista que sustento significa no existir de ningún modo [...]) estoy despierto a intervalos para los ensueños no accesibles a terceros” (p.

---

<sup>23</sup> Véase N. Abbagnano, *op. cit.*, s.v.

265). O bien: “El subjetivismo o idealismo dice que sólo conocemos estados de nuestra sensibilidad o psiquis; aunque seáis realistas estaréis conforme con esta modificación en la fórmula: sólo conocemos estados como los de nuestra sensibilidad, queriendo decir que puede haberlos fuera de nuestra sensibilidad pero en otra también sensibilidad, no en la materia” (p. 285).

Además, argumenta que aceptar la cognoscibilidad del ser es condición para el idealismo, de donde se deduce que no se puede ser kantiano e idealista al mismo tiempo:

El Ser no es plenitud si no es plenamente conocible. Los que han afirmado el idealismo no han ahondado hasta ver que el conocimiento sin límites le era correlativo, que no hay idealismo cuando no se afirma la constante substancialidad del Ser en cada uno de sus estados en cualquier sensibilidad, estrictamente en la única Sensibilidad que es el Ser mismo, y que esta constante substancialidad es por sí de pleno conocimiento. Completo así el idealismo, y en su tesis total concluyo en que el Ser, el Mundo, No es Dado. (pp. 275-276)

La mayor parte de la crítica, al describir *NTV*, destaca este posicionamiento idealista: “Macedonio Fernández sustenta en su libro inaugural un ‘idealismo absoluto’ según el cual lo único existente es ‘lo sentido actualmente’. Influido por Schopenhauer, William James, Guyau, Unamuno, Emerson, Hume, Carlyle, se manifiesta contra el positivismo que por entonces aún estaba en su apogeo, pero apunta sus baterías sobre todo contra Kant”.<sup>24</sup> Así lo hizo también Borges, en el único comentario que se le conoce sobre *NTV*, emitido 48 años después de su publicación: “Era un largo ensayo sobre el idealismo, escrito en un estilo deliberadamente enrevesado y oscuro, supongo que para imitar lo enredado de la realidad.”<sup>25</sup> Ana Camblong

---

<sup>24</sup> A. Abós, *op. cit.*, p. 127.

<sup>25</sup> J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, p. 59. Sobre la pregunta ¿Dónde está el comentario de Borges a *NTV*? C. García comenta: “Que Borges leyó el libro está fuera de duda: se conserva en Estados Unidos su ejemplar personal, que contiene su firma, numerosos pasajes subrayados y una docena de anotaciones suyas, que demuestran una gran admiración a Macedonio. Lo que no se halla es una reseña, salvo que se afile la vista y se reconozca en algunos pasajes *previos* de Borges un comentario *avant la lettre* a *Vigilia* o un desarrollo propio de algunos de los temas que insuflan el libro. Compárense, por ejemplo, los títulos de Macedonio [...] (‘Palabras descreídas’ y ‘Palabras de pasión’) con el discurso que atraviesa *El tamaño de mi esperanza* [...]. También la afirmación de Borges acerca de la ‘entendibilidad final de todas las

también destaca al idealismo como receptáculo de la fusión que hace Macedonio con los diversos discursos que recoge y transforma:

... el pensador obstinado rescata los escombros de un saber metafísico, en plena decadencia, para construir lo que dio en llamar el Idealismo Absoluto. Una excéntrica alquimia paradójica de sentencias presocráticas, concepciones estoicas, prácticas socráticas, enredos filosóficos que mezclan a Spinoza, a Berkeley, a Hobbes, a Leibniz, a Swedenborg, para rematar en el trascendentalismo americano y la incompatible coexistencia de los máximos maestros macedonianos: A. Schopenhauer y W. James. (2000, p. 140)

Con lo expuesto hasta aquí, podemos ya deslindar algunas de las posturas filosóficas a las que Macedonio se afilia, aunque con sus modificaciones –como empirismo e idealismo– y de las cuales se distancia –realismo, escepticismo, agnosticismo, positivismo. Algunas de éstas están representadas, al inicio de *NTV*, en la figura del Dr. Juan B. Justo –a quien Macedonio sin embargo admiraba y quería, considerándolo “la más completa de las personalidades del Socialismo contemporáneo, ferviente, tierno y generoso” (p. 237). En “Extractos de correspondencias espiritualistas”, uno de los liminares del libro, se incluye una carta de este personaje a Macedonio en la cual le comenta: “No he leído la *Cuádruple raíz del principio de razón suficiente* [...]. Hace tiempo que me basta con el realismo ingenuo” (p. 238). Tras recordar algunas de las lecturas y posturas de Justo, Macedonio concluye: “nunca pude conmovier su actitud moralista y positivista (agnóstica)” (p.239) –nombrando así algunas de las posturas que le repugnan. Esta misiva es respuesta de otra, reproducida en *MF, candidato a presidente y otros escritos*, de Fernández Latour, en donde se lee: “¿Y el ‘realismo ingenuo’, Dr. Justo, aludido por usted más de una vez en su fuerte prosa? ¿Nunca llegó a leer ‘cuádruple raíz del principio de razón suficiente’? Yo me he resuelto muchos casi-misterios y estoy únicamente frente al metafísico” (p. 26). Se constata ahí que Macedonio leyó con detenimiento esta obra de Schopenhauer (a su vez estudio y crítica de la filosofía kantiana) y que la discutió con sus amistades, adelantándoles el desarrollo de sus pronunciamientos en metafísica.

---

cosas’ podría proceder de Macedonio, igual que el tuteo con los grandes de la historia (‘Spengler anoche me dijo ...’)” (“*Vigilia: realia...*”, p. 45).

*Sobre todo creo que la Metafísica es la disciplina más favorable a la felicidad.*

M. F., “Crítica del dolor”

En “La ciencia de la vida”, un artículo de 1897 publicado en *El Tiempo* que puede considerarse el prototexto de los apuntes que después conoceríamos como *Teorías*, Macedonio arroja una definición que deja en claro tanto la primacía que el tema de la muerte tiene en su metafísica, como el objetivo edificante que adjudica a esta disciplina: “Hay una educación para sentir belleza, una educación para amar. En fin, una educación para morir: la metafísica”.<sup>27</sup> En este artículo “la metafísica es pensada [...] desde una sabiduría práctica [...] que correspondería a un ideal del conocimiento que reúne la dualidad místico-práctica que según Macedonio define a la persona”.<sup>28</sup>

La fusión de metafísica y teoría de la salud es una de las especificidades más asombrosas del pensamiento macedoniano. Mediante esta amalgama, la metafísica de Fernández se torna pragmática –orientación que a su vez muestra la herencia de James:

... ya en los escritos de 1905-1908 todos los planteamientos y posiciones tomadas antes descriptas [de corte metafísico] vienen a fundirse con la idea de un conocimiento eudemonológico, el que en algunos pasajes acaba identificándose con el conocimiento metafísico o místico como estado a alcanzar, al mismo tiempo que lo considera una “ciencia-arte”, teoría y táctica de la salud. Como corpus teórico, en la médula de esta

---

<sup>26</sup> El término eudemonología y sus variantes, tan frecuentes en la obra de Macedonio, provienen de un neologismo introducido por Schopenhauer para referirse al estudio y la teoría de la vida feliz para el hombre en la medida de sus posibilidades. Algunos apuntes de MF (especialmente los contenidos en el *Libro para sí mismo*, a los que aludimos más abajo), hacen eco claro de los aforismos schopenhauerianos, en los que el alemán aclara que por “vivir feliz” debe entenderse “vivir menos desgraciado”.

<sup>27</sup> *OC I*, p. 64. Este texto aparece firmado por Macedonio Fernández Gaura que, como señala A. Abós, es “el primero de una larga serie de seudónimos que [Macedonio] iba a usar en su vida de escritor (entre otros, Santiago Juárez, Dionisio Buonapace, Pensador Corto, Pensador Poco, Pensador de Buenos Aires, etc.)” (*op. cit.*, p. 37).

<sup>28</sup> R. Cadús, “El salto metafísico”, en *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX I: Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dirs.), Biblos, Buenos Aires, 2006, p. 75.



tendencia se encuentra la teoría del esfuerzo, la teoría de la salud, la teoría del valor y la crítica del dolor, en fin, toda una serie de temas relacionados con la higiene, el bienestar y la cura...<sup>29</sup>

Respecto de su “Crítica de Dolor”, De Obieta comenta: “Es posible que la comprensión plena de estos estudios eudemonológicos exija relacionarlos con los metafísicos, pues desde sus reflexiones más tempranas [Macedonio] caracteriza al hombre como unidad místico-práctica.”<sup>30</sup>

En una carta de 1926, Macedonio expone al Dr. Justo los misterios a los que se consagra, y en relación con los problemas del conocimiento que aún le quedan por resolver, comenta:

Me queda: la sensación-guía (Biología) y la posibilidad biológica de la Terapéutica, problema que es en suma, el de la sensación-guía. Quizá no prospere en esto porque necesitaría un año de hospital y laboratorio y tengo miedo de distraerme del metafísico, único misterio, no porque sea insoluble, sino porque una vez hecha a perfección la crítica del conocimiento se requiere una actitud: el ejercicio místico, para lo cual puede faltarnos fuerza o tiempo.<sup>31</sup>

En esta cita podemos notar la noción de actitud mística como cumbre de la crítica del conocimiento, la negación de la incognoscibilidad kantiana, y –lo que aquí me interesa resaltar– el estudio de la salud como interés paralelo y complementario del metafísico.

Macedonio concibió su teoría sobre la salud como una Anti-terapéutica: el rechazo de la medicina intervencionista y una serie de recomendaciones para escuchar del propio cuerpo lo que éste necesita para curarse y mantenerse en estado de salud (el antojo de cierto alimento, la necesidad de dormir, el no comer lo que el cuerpo rechaza, el evitar siempre los enfriamientos y cambios bruscos de temperatura, etc.). A partir de observaciones en su propia persona, Macedonio desarrolló ideas muy parecidas a las que fundamentan la homeopatía: “Observándose se conoce toda la medicina, tal es la variedad de pequeños e intensos matices de salud y enfermedad que va con la vida de todo individuo”.<sup>32</sup> En sus cuadernos abundan registros y

---

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

<sup>30</sup> *OC III*, p. 9.

<sup>31</sup> *Apud* E. Fernández Latour, “Documentos literarios. Un episodio epistolar...”, en *MF, candidato a presidente...*, p. 27.

<sup>32</sup> *OC III*, p. 207.

análisis de síntomas físicos. Mantuvo correspondencia y amistad con médicos alópatas, pero discutió siempre con ellos sus métodos, a los que se refirió con el genérico “Terapéutica”, que derivó en el socarrón “Entierrapéutica”. Desde este punto de vista, define medicación como “el arte o ciencia de ayudar a la Enfermedad contra la Naturaleza del enfermo hasta llegar a la redacción técnica perfecta de un certificado de defunción”<sup>33</sup>.

Sus notas recogidas en “Para una teoría de la salud” son probablemente borradores destinados a formar parte de uno de los tantos libros que Macedonio proyectó. En carta de 1932, cuenta a Gómez de la Serna que éste se llamaría *La salud de un abogado (teoría biohistórica de la Salud y del imposible terapéutico)*<sup>34</sup> –título que muestra nuevamente la primacía de la auto-observación. Dichas notas manifiestan una fusión de fuentes científicas (de biología, medicina, psicología y criminología), filosóficas y literarias:

Montaigne tiene la valiosa observación de que la Medicina libra batalla a la enfermedad en el mismo terreno en que ésta se presenta, es decir nuestro cuerpo, que promovido a campo de batalla queda debidamente arrasado (empero Montaigne presta fe a la cirugía, en lo que digo que yerra, pues es tan artificial, tan medicación la cirugía como todo otro intento de atajar y suplir a la naturaleza).<sup>35</sup>

Cabe recordar que Elena de Obieta murió tras una cirugía de hernia crural estrangulada, hecho que probablemente exacerbó la opinión negativa de Fernández sobre este tipo de procedimientos. Ahora bien, Macedonio expuso estas consideraciones también en su narrativa, muchas veces de manera humorística, creando personajes hipocondríacos y víctimas de la Terapéutica. Cósimo Schmitz, en “Cirugía psíquica de extirpación”, es quizá el más memorable. Pero hay otros, como el “Señor Ga” –protagonista de “Un paciente en disminución”–, a quien la medicina ha extirpado incluso las letras de su nombre:

El señor Ga había sido tan asiduo, tan dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era sólo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llegaba el valet del señor Ga a

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>34</sup> *Apud* AO, “Advertencia”, en *OC III*, p. 7.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 212.

llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y “meneando con grave modo” la cabeza resolvió: –Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a un cirujano.<sup>36</sup>

Tampoco en *AB* Macedonio desaprovecha oportunidad para arremeter contra la Terapéutica, ridiculizada en este caso mediante la figura de Paredes –un chef a quien Eduardo conoce en la pensión y cuya hipocondría lo hace asiduo visitante de la clínica en donde se interna Adolfo. Cuando este personaje muere, Eduardo comenta: “un muerto, que no cocinará más, que desde anoche se porta mejor que usted y yo [...], a quien la terapéutica ha salvado completamente de vivir” (*AB*, p. 133). Más adelante, el lector descubre que antes de morir, Paredes dejó una carta para Eduardo en donde dice que “la Entierrapéutica no sirve ni para matar” (p. 134).

En un tono más serio, hay otro episodio en el que Macedonio traslada sus ideas sobre la auto-curación a su alter ego Eduardo. Estando en Tapalqué, Adolfo (ya demente) sufre un ataque de furor y golpea a Eduardo. Alborotado por este arranque, Mustafá, el perro, se lanza también contra De Alto, quien termina doblemente herido. El Sr. Rojas, huésped en la chacra y narrador de este episodio, cuenta que él, sus hermanos y un peón curaron a Adolfo, pero que Eduardo no aceptó ayuda: “... se atendió solo: no quiso desinfectantes ni tira emplástica, sino lavarse continuamente con agua cruda entibiada.” (*AB*, p. 120).

Como ha podido observarse, tanto su metafísica como su teoría de la salud y su noción del arte como medio para producir placer y acrecentar la felicidad (concebidos casi como medicinas o disciplinas-cura), se funden en el discurso mas-hedónico de Macedonio. En uno de los cuadernos que forman el llamado *Libro para sí mismo*, tras sopesar la enorme carga de sufrimiento que la vida conlleva, el “autor” declara: “Con todo, algo se puede hacer para mejorar

---

<sup>36</sup> En *Continuación de la Nada*, en *OC IV*, p. 96.

el aspecto eudemónico de la existencia”.<sup>37</sup> En realidad, la totalidad de la obra macedoniana tiene que ver con completar esta última oración; con responder qué es ese “algo” que puede hacerse para mejorar el aspecto eudemónico de la vida, con aventurar métodos de toda índole (de salud, cuidado de sí, metafísica, negación de la muerte, del yo, ejercicio artístico, etc.) para aumentar el placer y disminuir el dolor en la existencia. Al darle a su metafísica un sesgo práctico relacionado con su teoría sobre la salud, una vez más, Macedonio se aleja del pensamiento institucionalizado de su época:

... en contraste con el contexto local en el que se impulsan los estudios biosociales y las prácticas médicas estrictamente vinculadas con patologías socioculturales, el mismo interés que desde sectores de la élite científica y gobernante se tiene en la eficacia de una higiene social, lo tiene Macedonio Fernández por la salud personal o el cuidado de sí.<sup>38</sup>

La noción de metafísica como llamado a un desarrollo integral de la persona en el que, mediante el ejercicio de la voluntad y del cuidado de sí, se logra un estado superior de conciencia y felicidad, ha llevado a varios críticos a relacionarla con filosofías orientales, especialmente con postulados del budismo Zen. A esto responde uno de los apodos con los que Gómez de la Serna se refirió a Macedonio: “el nirvanático criollo”<sup>39</sup>. También Borges reparó en esta similitud:

Años después de la muerte de Macedonio, leí que en ciertos monasterios budistas el maestro suele avivar el fuego con algunas imágenes santas o destinar a empleos infames los libros canónicos, para enseñar a los novicios que la letra mata y el espíritu vivifica; pensé que esta curiosa noticia se conformaba con los hábitos mentales de Macedonio, pero que a éste le hubiera fastidiado que yo se la refiriera, dado su carácter exótico. A los adeptos del budismo Zen les incomoda que les hablen de los orígenes históricos de su doctrina misma; parejamente, a Macedonio le hubiera incomodado que le hablaran de una práctica circunstancial y no de la íntima verdad, que está ahora y aquí, en Buenos Aires.<sup>40</sup>

Más tarde, recordando el contenido de *Inquisiciones*, Borges hizo un comentario sobre “La nadería de la personalidad” (aunque sin mencionar el título ni del ensayo ni del libro) en el

---

<sup>37</sup> *OC III*, p. 104.

<sup>38</sup> R. Cadús, “El salto metafísico”, p. 75.

<sup>39</sup> “MF”, en *Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1941, p. 165.

<sup>40</sup> Pról. a *MF*, en *OC 4*, p. 54. Sobre las coincidencias entre el budismo y el pensamiento macedoniano, véase también R. Cadús, “Metafísica y literatura...”, s.p.

que vuelve a aparecer una relación entre Macedonio y Buda: “Había un ensayo más o menos largo sobre la inexistencia del yo, plagiado tal vez de Bradley o del Buda o de Macedonio Fernández”.<sup>41</sup>

Estas coincidencias no son privativas de la metafísica macedoniana, sino que se aprecian ya desde los escritos de Schopenhauer, cuyos críticos han advertido la influencia de los Upanishads y de rasgos budistas en su teoría sobre la voluntad. También en “el volumen *Siete Noches* [...] Borges menciona a Macedonio en la conferencia referida al Budismo: ‘Una de las desilusiones capitales es la del yo. El budismo concuerda así con Hume, con Schopenhauer y con nuestro Macedonio Fernández’”.<sup>42</sup>

Sin embargo, hay que notar que “el estado místico de Macedonio no es una experiencia confesional o religiosa. No hay casi ninguna referencia en todos sus escritos a los místicos cristianos [...]. Y en sus contadas alusiones al budismo, hay que ver un interés más bien filosófico que religioso”<sup>43</sup>. En el “Resumen de la Novela de la Eterna” –que a pedido de AO, Macedonio dictó el 28 de julio de 1934–, también ofrece una especie de síntesis de su postura metafísica, en la que explicita algunas de sus fuentes filosóficas:

... sospechosa popularidad de estos grandes nombres de la Metafísica. Descartes, Leibniz, Schopenhauer, Hegel, Pascal, Fichte, Locke, Schelling, Bergson, Kant, Spencer descubriendo por “incognoscibilidad”, el Deber y Dios. (Los entona tanto la incognoscibilidad que con ella ya lo saben todo). ¿Popular un metafísico? Un humilde y desconfiado especialista es lo que hemos de querer, y roguémosle solamente que se vigile de escolástica. Y que no estudie a Dios. Un especialista caído en teologar es una cómica víctima... (*M*, pp. 336-337)

Además de reiterar la negación de la incognoscibilidad kantiana, esta cita nos permite agregar la escolástica a la lista de discursos reprobados en la filosofía de Macedonio, así como

---

<sup>41</sup> *Un ensayo autobiográfico*, p. 60.

<sup>42</sup> C. García, “Crónica de una amistad...”, p. 251.

<sup>43</sup> Diego Vecchio, *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003, p. 41.

insistir en que los objetivos de su metafísica en ningún momento se confunden con los de la teología.

En la amalgama de metafísica y teoría de la salud, Macedonio recupera los ideales helenistas del “arte de vivir” y del “cuidado de sí” y los funde con las teorías voluntaristas. Al dirigirse a la juventud, le imprime además una impronta didáctica o, mejor, edificante. Para él, la metafísica tiene que ver con “la elección de una forma de vida cualitativamente superior”.<sup>44</sup> Así, retoma las ideas sobre la voluntad de Schopenhauer, incluso el concepto de súper hombre nietzscheano, pero los transforma, a la luz del pragmatismo de James, en recomendaciones prácticas que atañen a todas las instancias de la persona: física, emotiva, epistemológica, espiritual. De este modo, en Macedonio, “actualizada desde rendimientos y aperturas propias de la episteme finisecular, la idea del ‘arte de vivir’ viene a coalescer [*sic*] con el activismo o el pragmatismo que prevalece en ámbitos epistémicos, aunque recogiendo el espíritu helenístico del cuidado de sí y una actitud político-social que podríamos denominar im-política”.<sup>45</sup>

#### FUSIÓN CON ESTÉTICA

*Hoy, único modo místico y estético del tiempo.*

M.F., *Papeles antiguos*

Si bien cuando Macedonio escribe, la relación de metafísica con ontología y gnoseología estaba ya solidificada en la tradición, la fusión de metafísica y estética (quizá su principal característica), aunque no inédita, no había sido tan desarrollada. En este caso, la herencia romántica y los textos casi literarios de Schopenhauer fueron determinantes para su pensamiento. Según Rüdiger Safranski, biógrafo del alemán, este filósofo fue el primero en colocar lo estético en el centro de la reflexión sobre el Ser: “Una filosofía que no explica el mundo sino que

---

<sup>44</sup> R. Cadús, “El salto metafísico”, p. 77.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

proporciona información sobre lo que es y lo que significa, tiene que originarse, según Schopenhauer, en la experiencia estética del mundo”.<sup>46</sup> Nietzsche, siguiendo a su maestro, habría de llevar esto a nuevos extremos, en lo que se conoce como su justificación estética de la existencia. Macedonio hereda de ambos esta línea de pensamiento. Y, como se deduce de la misma, coloca al cuerpo en el centro de su reflexión (tanto por la base empirista como por el eje hedónico de su obra).

Al proponerse aclarar la especificidad de la metafísica macedoniana, Raúl Cadús revisa también las distintas acepciones de esta categoría en la historia de la filosofía:

su equivocidad [la de la metafísica] abre un abanico de especulaciones sin par, pudiendo tratarse de la idea del más riguroso de los saberes (aparejado con la lógica y la matemática, hoy con la semiótica y la comunicación) o bien puede tratarse de la idea de un saber que trasciende los marcos epistémicos establecidos, a veces próximo a la religión, el esoterismo y la mística.<sup>47</sup>

Esta última vertiente parece concordar con una de las definiciones macedonianas del término: “la búsqueda no de las causas del Ser sino del asombro de existir y de que algo exista, del asombro ante cualquier existencia que constituye la perplejidad única de la metafísica.” (p. 310). Más adelante, al comparar a Kant con Schopenhauer –criticando al primero y salvando al segundo–, Macedonio transfiere su definición basada en el asombro a la crítico-mística, que plantea como el estado más desarrollado de la metafísica y como el modo de alcanzar el más alto nivel de conciencia: “Pero quizá Kant es un genial analista de la espacialidad [...], un filósofo de la ciencia y un moralista; en suma, un terrenalista completo, un doméstico sin asombros, no un metafísico, es decir, un crítico-místico. Schopenhauer sí, paréceme tocado del asombro del ser” (p. 310). Además, con la palabra “asombro” (que pone, como toda la obra macedoniana, el énfasis en la recepción), se establece el vínculo entre metafísica y estética. El mismo “efecto” (asombro) se logra mediante la disciplina metafísica y mediante el ejercicio del fenómeno

---

<sup>46</sup> *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. José Planells Puchades, Alianza, Madrid, 1991, p. 311.

<sup>47</sup> “Metafísica y literatura...”, s.p.

literario; ya sea al escribir o, mejor aún para Macedonio, al leer. Crítico-mística y lectura serán en su pensamiento las dos experiencias relacionadas con lo epifánico.

Como hemos visto, Macedonio integra su fusión de metafísica y teoría de la salud en un contexto más amplio: sus reflexiones en torno a la felicidad; su discurso pro-hedonismo. El elemento del placer es otra de las claves que nos permiten comprender la trabazón, en su pensamiento, entre metafísica y estética (y por tanto, entre filosofía y práctica artística, que encuentran su espacio común en el ejercicio del “pensar-escribiendo”). Tras afirmar que la metafísica es la disciplina más favorable a la felicidad, Macedonio completa: “y nunca me abstendré de presentar toda perspectiva metafísica que se ofrezca a mi espíritu mientras llevo adelante mi redacción”.<sup>48</sup>

Hay que considerar que la fusión de metafísica y estética permite a Macedonio elaborar, simultáneamente, su crítica a la metafísica de la representación y a la mimesis realista (los ejes de su pensamiento filosófico y literario, respectivamente), nutriéndose una de la otra. Y esto nos permite identificar un origen común a su discusión con Platón, Descartes y Kant –por un lado; y con los autores representativos de la novela decimonónica –por otro. Así parafrasea Samuel Monder la postura macedoniana:

Una vez que hemos pensado el tema del conocimiento en términos de una representación correcta del mundo exterior, estamos en dificultades. Porque nunca podremos comparar el mundo con nuestras ideas; y esto, sencillamente, porque sólo tenemos acceso a los fenómenos de nuestra conciencia. Pero la cuestión no acaba aquí. Habiendo comenzado a pensar nuestra relación con el mundo en términos de representación, ya no podemos parar (nuevamente el cuento del zapallo que se hizo universo): la mente es concebida como teatro de representaciones; la verdad es definida como *adecuación* de la representación con lo representado; el lenguaje refleja estados de cosas; el arte es *mimesis* (me refiero a la idea del arte como espejo de la realidad, siendo la novela realista la forma más alta de este ideal).<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *OC III*, p. 64.

<sup>49</sup> S. Monder, *op. cit.*, p. 63.



Según Diego Vecchio, en el discurso de Macedonio codear fuera a Kant es lo primero, no tanto en metafísica como en estética<sup>50</sup>,

porque en la *Crítica del juicio* Kant pretende establecer una frontera entre juicio de gusto y juicio lógico. Lo bello es aquello que gusta universalmente sin concepto. O lo que es lo mismo: el juicio de gusto no está fundado en un conocimiento. De ahí que sea imposible dar cuenta conceptualmente de un juicio estético. Lo que no quiere decir que en el juicio de gusto no haya universalidad. Según Kant, para poder hablar de juicio estético, tengo que poder atribuirle a mi sentimiento particular un valor universal. Es decir: el juicio estético es sentimiento subjetivo, pero válido para todos los sujetos. Desde esta perspectiva, en materia artística de nada sirven las doctrinas y las teorías.<sup>51</sup>

Nada más alejado del discurso macedoniano, en donde no hay arte sin teoría, en donde conceptualización y ejercicio artístico están fundidos y son intercambiables, y en donde, de concebirse independientemente, la primera resulta hegemónica respecto del segundo: “Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela” (*M*, p. 38). Recuérdese que “Artística Conciencial de la Palabra, Autorística, Dudarte, o bien Belarte, son expresiones con las que Macedonio nombra a la literatura [...] asociada siempre a una reflexión sobre literatura [...]. A la figura del genio kantiano, que hace pero no sabe, se opone el artista macedoniano, absorbido más por el saber que por el hacer...”<sup>52</sup>

En el cap. X de *M*, Macedonio se presenta como “el autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica” (p. 210) –explicitando así la fusión de discursos que constituyó la especificidad de su escritura y también su principal legado.<sup>53</sup> La primera frase describe muy bien

---

<sup>50</sup> El investigador parafrasea aquí el título de un ensayo macedoniano, perteneciente a la constelación de *NIV*: “Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica”, fechado en 1930 por AO, publicado con una presentación de Ika Krupkin en 1966 (Colombo, Buenos Aires) e incluido después en *OC VIII*, pp. 347-350

<sup>51</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, p. 71.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

<sup>53</sup> “Esta definición en quiasmo es clave, no sólo para la producción de Macedonio, sino también por la incidencia que tiene en la concepción estética de sus discípulos, especialmente Borges y Marechal” (AC, 1993b, p. 210, n. b).

*NTV*; la segunda, *M*. Sin embargo, no conforme con esta terminología macedoniana, ni con la amplia categoría de metaficción, la crítica ha acuñado otros nombres en su intento por aprehender las “migraciones discursivas [...]”; las ‘viajeras razones’ como sugiere Macedonio a propósito de *NTV*, que se propagan en el espacio fronterizo entre filosofía y literatura y, más concretamente, entre las nociones de metafísica y fantasía”.<sup>54</sup>

Samuel Monder ha propuesto recientemente la noción de “ficción filosófica”: “Un género literario de larga tradición. Cultivado por autores tan diversos como Dostoievski, Unamuno, Proust o Kundera, flota libremente entre el ensayo y la narrativa, mezclando módicas cuotas de fantasía con ideas abstractas, reflexiones existenciales y terrores metafísicos.” Advierte, sin embargo, que el desarrollo de la ficción filosófica en Macedonio y Borges “no tiene que ver con un renovado interés por la novela *de ideas*”; se trata más bien de “narrativas que, planteando cuestiones abstractas en el espacio de la ficción, *perturban* categorías centrales de la tradición filosófica”.<sup>55</sup>

Puesto que la escritura macedoniana “tiende a evitar la subordinación de un discurso ancilar a un discurso rector”<sup>56</sup>, exige una tarea difícil a sus lectores:

No se trata de encontrar *temas* filosóficos en ciertas obras; estos textos literarios no deben ser considerados coloridas ilustraciones de problemas metafísicos. Tampoco debemos cifrar esperanzas en que puedan ofrecer una visión más exacta (o menos exacta, según los gustos) de las cuestiones que preocupan a los filósofos desde la más remota antigüedad [...]. En ellos el trabajo de ficción transforma viejos problemas filosóficos en objetos estéticos; debemos preguntarnos, entonces, acerca del significado de esta práctica. ¿Qué pasa cuando el discurso filosófico es estetizado?<sup>57</sup>

Por su parte, Raúl Cadús se refiere a la escritura de Macedonio como “obra de arte del pensar” y revisando ejemplos tanto en su poesía como en sus relatos, distingue una gradación en

---

<sup>54</sup> Julio Prieto, “‘Viajeras razones’. Metafísica y fantasía o el extraño caso de Macedonio y Borges”, *Variaciones Borges*, 20 (2005), p. 197.

<sup>55</sup> S. Monder, *op. cit.*, p. 9-10. La crítica borgeana ha empleado también la categoría de “ficción ensayística” –muy cercana a la propuesta por Monder.

<sup>56</sup> J. Prieto, “‘Viajeras razones’...”, p. 198.

<sup>57</sup> S. Monder, *op. cit.*, pp. 10-11.

el cruce de objetivos estético-metafísicos: la inclusión de elementos ficcionales en textos hegemonicamente filosóficos, el uso de ideas metafísicas en textos fundamentalmente narrativos, la digresión y la conjetura como un paso más en la complejidad de estas relaciones, y la verdadera fusión de ambos discursos, en donde ya es imposible jerarquizarlos.<sup>58</sup>

También caben en esta nómina, puesto que refieren la relación entre filosofía y ficción, los siguientes términos: a) “Fantasías metafísicas”, que Bioy Casares (probablemente con la colaboración de Borges) emplea en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 (elaborada con Borges y Silvina Ocampo) para describir algunos de los textos ahí seleccionados, entre ellos “Tantalia”, de Macedonio. b) “Metáforas epistemológicas”, tanto en la acepción de Umberto Eco como en la de Jaime Alazraki –esta última en relación con lo neofantástico.<sup>59</sup>

En todo caso, cualquiera que sea la herramienta teórica con la que intentemos describirlo, lo importante es notar que en *NTV* “no sólo se trata de derribar con gran estruendo las más célebres construcciones de la filosofía: por sobre todo, se está edificando una estética a partir de los materiales del derrumbe”.<sup>60</sup> Con el ejercicio de este híbrido, más allá de discutir con ciertos filósofos, lo que Macedonio hace es desarrollar su poética belartiana.

Cabe señalar que esta migración discursiva entre metafísica, estética y ficción está también tematizada en *M*, en donde constituye una de las implicaciones metatextuales del “Proyecto de Embellecimiento de Buenos Aires” (núcleo argumental de los capítulos de la novela). Esta maniobra, como también la llama Macedonio, puede ser leída como metáfora tanto de su proyecto estético como de ese camino eudemónico y ético implicado en su metafísica. Así como los personajes entran y salen de la Estancia “La Novela” –entran y salen de la ficción–, así

---

<sup>58</sup> Véase “Metafísica y literatura...”, s.p. y *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*, Alción, Córdoba [Argentina], 2007.

<sup>59</sup> Véase Jaime Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 278 y ss.; y “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 275-301.

<sup>60</sup> S. Monder, *op. cit.*, p. 11.

también el Presidente migra de sus actividades estético-creativas a sus ocupaciones metafísicas. Y ese vaivén sugiere la fusión de ambas disciplinas. En el cap. XVIII, el narrador deja en claro que tras la euforia de la conquista de Buenos Aires, el Presidente ha caído nuevamente en la tristeza. Tras concluir su maniobra estético-ética, su última acción en la novela es retirarse a meditaciones metafísicas:

No hay en él ningún contento; sus actitudes y conducta hacen presentir que la vida en “La Novela” no recobraré el tono de antaño. Hay en todos los personajes el escozor de lo que ha de durar poco o ser desistido o truncado.

Hasta el último intento, dar Vida a la Eterna, se ha frustrado, por la vacilación del Presidente.

La alegría está amenazada de fenecimiento. El Presidente no está en ese tono y otra vez se teme uno de sus cambios de decisión. Al fin, parte para la meditación metafísica. (pp. 244-245)

Como sugiere AC al anotar este capítulo, “lo trunco” y “lo desistido” aparecen nuevamente como alternativas a la causalidad y a las secuencias temporales clásicas del relato realista. Además, la sensación que estos rasgos de lo inconcluso generan en los personajes refleja lo que la novela ha producido en sus lectores (1993b, p. 244, n.c). Pero lo que aquí más interesa es señalar que la reflexión metafísica aparece no sólo como el sustento del proyecto estético, sino también como el refugio frente a su “aparente” fracaso –otro de los motivos recurrentes, como hemos visto, en el discurso de Macedonio, quien en otro sitio habla de la metafísica como “refugio de la frustración artística”.

Hasta aquí hemos constatado que *NTV* expone un concepto de metafísica en estrecha relación con estética y práctica literaria. Veamos ahora, con ejemplos, cuáles son específicamente los elementos narrativos y poéticos que este libro integra en su eje ensayístico.

#### *NTV*: METAFÍSICA EN FICCIÓN Y PRÓLOGO DE PRÓLOGOS

Con sólo leer la primera página de *NTV*, el lector puede percatarse de que la obra macedoniana se instala contundentemente en una zona ancilar, como diría Alfonso Reyes. Esa primera página

del supuesto tratado sobre metafísica está plagada de elementos ficcionales y poéticos; la ironía, la ambigüedad y la paradoja se dejan ver de inmediato. El único libro con tema netamente teórico que Macedonio dio a la imprenta en vida aparece introducido por un subtítulo mediante el cual, con un juego cervantino, queda ligado –o mejor, incluido– en su obra narrativa: *Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza*.

Este subtítulo traza un arco que une el primero con el último (en realidad póstumo) libro de Macedonio. Me refiero, por supuesto, a *M*, que en aquella fase de su gestación llevaba todavía el nombre de *La niña de dolor, la Dulce-Persona de un amor que no fue conocido*. La mención más antigua del personaje Deunamor que se conoce figura en un cuaderno inédito de 1924. Su primera aparición en un texto público ocurre en la antología de Alberto Hidalgo, poeta peruano residente en Buenos Aires, *Índice de la nueva poesía americana*: “Salutación de Deunamor el No-Existente Caballero (Novela de nuestra total Esperanza).”<sup>61</sup> También aparece en los fragmentos publicados en *Libra*, ya citados. Posteriormente, este personaje desempeñará un papel protagónico en su novela de la Eterna. De este modo, mediante el subtítulo, *NTV* y *M* comienzan a tejer sus relaciones.

En el fragmento que Macedonio incluye, a modo de prólogo, para los jóvenes lectores a quienes dedica el libro, afirma: “Si alguna vez vacilas, toma mis páginas otra vez. Sería absurdo que yo te dañe, pues sólo reverencio la Pasión, y tú, joven, eres ella [...]. Lee mi ‘Conclusión’; y no te preocupe el enredo de personajes aquí: *es en vista de futura obra*” (p. 232, las cursivas son mías). Más adelante, en un fragmento titulado “Solución”, Deunamor se presenta y aclara:

Soy Deunamor, que os hablará, personaje del arte.  
El que no fue, por tanto, en el mundo.  
El que, además, se pensó crear sólo en condición de no existente.

---

<sup>61</sup> Véase C. García, “*Vigilia: realia...*”, p. 31, n. 1. La “Salutación de Deunamor...” se ubica en: A. Hidalgo (comp.), *Índice de la nueva poesía americana*, El Inca, Buenos Aires, 1926, pp. 86-87.

Y al que, en fin, como si no bastaran garantías tales de no aparecerse jamás a tu lado, lector, a vosotros todos los que vivís, se le asignó su espacio de no existencia *en una novela nunca escrita* y sólo para tomarme opinión sobre la soberanía de la realidad y cómo la rompe en insumisas posesiones de nuestra alma esa frecuentación misteriosa, el Ensueño, que ilumina en la Sombra cada noche y nos estremece de convicción. (p. 273, las cursivas son mías y señalan alusiones a lo que será *M*)<sup>62</sup>

Son conocidos los métodos a los que Macedonio y sus amigos vanguardistas recurrieron para hacer propaganda de sus textos, *a posteriori* pero sobre todo *a priori*. Macedonio trasladó así al mundo editorial (fuera de los textos, en la vida) lo que AC denomina la estética de la postergación y la promesa, que funciona también como estrategia discursiva (dentro de los textos). En el siguiente ejemplo, una carta dirigida al “Señor redactor de *Crítica*”, Fernández promueve la primera edición de *NTV*, promete la segunda y adelanta el *truc* [como lo llama Carlos García] que después aplicará a sus novelas gemelas:

Cuando la primera [edición de *NTV*] se halle agotada, por el acto memorable de un último comprador que se llevará el ejemplar único que quedaba [...]. Además este libro será seguido dos meses después por otro: los originales de ambos han estado tan juntos en mi mesa de trabajo (de martirio, puedo asegurarlo) que aconteció un trastrueque de carácter entre ellos; *el primero, de ciencia metafísica, me ha salido fantástico, y el segundo, una novela, me ha salido verdadero*. De todos modos, al primero, *No toda es vigilia...*, puede hallársele una causal más de recomendación, en cuanto estará al lado de otro mucho mejor (mi novela, que será una gran obra) [...].<sup>63</sup>

De modo que Macedonio se ocupó de trazar el arco entre *NTV* y *M* no sólo mediante sus mutuas alusiones textuales, sino también por medio de estrategias extra-textuales como ésta. Es famoso su deseo de que *AB* y *M* conformaran una dilogía (tema que estudiamos en el capítulo anterior); menos comentado es éste: que el binomio estuviera constituido por *NTV* y *M*. En todo caso, más allá de la humorada propagandística, esta carta deja ver que Macedonio pensó siempre

---

<sup>62</sup> También en el fragmento titulado “Conclusión” Deunamor vuelve a aparecer en relación con “otras páginas” que quizá aluden a *M*: “Pero también pudiera ser que el No-existente Caballero se ha perdido; ha perdido su inexistencia. Está. Más no para nosotros. Para Ella [refiriéndose probablemente a la Pasión]. Se ha de saber. *Otras páginas lo dirán*” (p. 325; las cursivas son mías).

<sup>63</sup> *OC II*, p. 404; las cursivas son mías y señalan la relación ente *NTV* y *M*, expuesta con rasgos similares a la que Macedonio estableció entre sus novelas gemelas. Recuérdense las citas comentadas en el capítulo anterior sobre la confusión, en la mesa de trabajo del escritor, entre los papeles destinados a formar parte de la última novela mala y de la primera buena.

en un texto-compañero para su “primera novela buena”: fuera su supuesta contraparte teórica (*NTV*), fuera su contraejemplo, parodia del género malo (*AB*). Este deseo confirma la pertinencia del enfoque que guía la presente investigación, cuyo análisis reúne a *M* con sus textos-compañeros.

El subtítulo de *NTV* es importante también porque inaugura una serie de recursos relacionados con la disolución autoral.<sup>64</sup> El libro “se presenta como una serie de manuscritos de un personaje de novela, ‘arreglados’ por otra persona, si bien el volumen contiene algunos textos firmados *Macedonio Fernández* y *M. F.*”<sup>65</sup> La ambigüedad del subtítulo disemina la figura de autor en dos o en tres instancias, pues no queda claro si Deunamor “escribió” y “arregló” los papeles, o si sólo los “dejó” e intervino por tanto un tercero, intermediario entre Deunamor y *M. F.*, en calidad de “editor”. Más adelante se suma a estos recursos el recuento de las voces que se escuchan, según el narrador-enunciador, en este libro (las de Deunamor y las de varios tipos de lectores, las de Hobbes-personaje, Domínguez y Schopenhauer-personaje, etc.).

Lo que parece quedar claro es que la disolución autoral es un recurso literario que funciona como paralelo de la argumentación metafísica en torno a la negación del yo. Mediante el descentramiento y la relativización de la figura del autor (y el descrédito de la noción romántica del mismo), Macedonio traslada su crítica del sujeto al terreno de la teoría del arte y la transforma en estrategia discursiva.

Más allá de que el libro le sea atribuido, es importante la mención –en el subtítulo– de que Deunamor es un personaje creado por el arte.<sup>66</sup> Su discurso (la metafísica), entonces, está generado por el arte y por tanto supeditado a él. *NTV* comienza, así, expresando conciencia

---

<sup>64</sup> La disolución autoral (o, mejor, deslizamiento de la figura de autor) es uno de los tantos ejercicios en los que cuaja la crítica macedoniana del sujeto (su compleja y multifacética negación del yo).

<sup>65</sup> C. García, “*Vigilia: realia...*”, p. 32.

<sup>66</sup> Recuérdese la distinción que Macedonio hace entre “Persona de Arte” y “Persona de Existencia”, a lo largo de toda *M*.

ficcional. Según Macedonio, “un arte es tanto más Belarte cuanto más consciente, es decir respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el ‘asunto’ y por contar el autor lo que siente”.<sup>67</sup> Ha sido lugar común en la crítica de Macedonio (y en buena medida esto justifica el presente capítulo en esta tesis) afirmar que su proyecto literario está dirigido por su metafísica. Pero cuando acudimos a su principal texto sobre metafísica, lo primero que encontramos es su inclusión, mediante los recursos que venimos analizando, en su proyecto narrativo. ¿Qué fue primero, entonces, el huevo o la gallina? ¿Cuál es el discurso hegemónico y cuál el dependiente? Quizá es imposible resolver estas preguntas que, si de algo no dejan duda, es de la tautología en el pensamiento macedoniano: la serpiente se muerde la cola. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la metafísica también se construye y se expresa mediante palabras; es decir, comparte con la ficción su naturaleza textual, discursiva.

En todo caso, la mejor manera de encarar la obra macedoniana es ubicándola en el espacio fronterizo entre ambos discursos (el metafísico y el literario), en donde el escritor quiso fundar un nuevo género, sin afán de jerarquizarlos: llámese metafísica fantaseada, ficción filosófica, ficción ensayística, obra de arte del pensar, novela metafísica, metáfora epistemológica o... Belarte.

Samuel Monder ha notado una razón más por la cual las alusiones a Deunamor en *NTV* son fundamentales: con ellas se inaugura –desde el subtítulo– una presencia intertextual importante: la del autor del *Discurso del método*: “Deunamor, el no-existente caballero, adquiere una función paródica respecto de Descartes, el existente caballero, tan existente que funda una nueva filosofía a partir del dato indubitable de su existencia”.<sup>68</sup>

La filosofía moderna comienza con el gesto mismo de un sujeto que descubre la certeza de su auto-existencia. El primer texto de la filosofía moderna se dice en primera persona. Su invención coincide con la de un personaje: el meditador solitario. Que ese rol sea retomado en *NTV* por Deunamor, un personaje que se reconoce y proclama *no existente*,

---

<sup>67</sup> “Para una teoría del arte”, en *OC III*, p. 237.

<sup>68</sup> S. Monder, *op. cit.*, p. 61.



involucra avanzar en el sentido contrario del camino propuesto por Descartes [...]. *NTV* traza una línea entre los dos extremos de la historia de la filosofía moderna, su comienzo y su fin: Descartes y Kant. Desde luego, no se trata de ofrecer soluciones. La estrategia consiste en crear un efecto de extrañamiento respecto de los problemas de la metafísica de la representación. En el vértigo de las repeticiones, parodias, ficcionalizaciones, chistes y postergaciones, debe suceder *otra cosa* que es producto de la estética y no de la lógica.<sup>69</sup>

La máxima de Descartes –*cogito, ergo sum*– se parodia en una frase de *M*, alusiva precisamente al no existente caballero: “Deunamor sueña; porque mientras sueña existe...” (p. 212). Queda así clara la función de bisagra que este personaje ejerce entre la metafísica de la representación y la metafísica onírica; la primera rechazada, la segunda propuesta por Macedonio.

Con su epíteto, “no existente caballero”, Deunamor pone énfasis en dos ejes del pensamiento macedoniano: desde el punto de vista de la teoría del arte, en el distanciamiento del realismo mediante la conciencia ficcional implícita en el concepto de “Persona de Arte”; desde el punto de vista filosófico, en el distanciamiento de la metafísica de la representación, basada en la categoría de sujeto cartesiano.

Además de eco de Cide Hamete Benengeli e intertexto de Descartes, Deunamor puede leerse en relación con otra fuente de *NTV*: el filósofo inglés Shadworth Hollway Hodgson<sup>70</sup> quien ejerció, probablemente por intermediación de William James, influencia en Macedonio. Para James, el trabajo de Hodgson representa la continuación del proyecto kantiano y constituye el alba del pragmatismo. Sus ideas, conocidas como realismo gnoseológico (y, dentro de éste, el automatismo –su principal categoría), se consideran precursoras de lo que en Estados Unidos se desarrolló como nuevo realismo.

Tras una adhesión al kantismo, [Hodgson] renunció a las tesis capitales de la filosofía trascendental para efectuar un análisis subjetivo de la experiencia destinado a eliminar

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>70</sup> En los textos sobre historia de la filosofía que he consultado hay vacilación en cuanto a la escritura de su apellido, que se consigna ya “Hodgson”, ya “Hogdson”. Puesto que no he podido localizar sus fuentes directas, sigo la ortografía que AC elige en la edición crítica de *M*.

todo supuesto, especialmente los supuestos psicológicos, que tan determinantes son, a su entender, de la crítica kantiana. Intenta analizar los mismos estados de conciencia para averiguar sus elementos fundamentales y sus formas de unión. El realismo gnoseológico de Hogdson, fundado en la descripción pura de la conciencia, es anterior a toda suposición de categorías o formas condicionantes, pues la distinción entre sujeto y objeto se halla en la conciencia misma y no en ningún supuesto. Se llega así a la admisión de lo real extenso y de lo real inextenso o psíquico que constituye la totalidad del mundo de la experiencia. (AC, 1993b, p. 259, n.23)

Hogdson y Macedonio presentan varias coincidencias. Trabajaron de forma aislada, sin filiación académica. Aunque el inglés fue el primer presidente de la Sociedad Aristotélica (1880-1894) y perteneció al club de filosofía londinense al que James se refirió como los “Scratch Eight”, desarrolló la mayor parte de su pensamiento de forma independiente y autodidacta, como Macedonio. La intersección entre literatura y filosofía fue fundamental para ambos (Hogdson afirmó que su pensamiento emanaba de la poesía de Wordsworth y Coleridge). Críticos de Kant, los dos se negaron a aceptar las categorías de sujeto y objeto como principios *a priori* para el trabajo filosófico. El título de la obra más importante de Hogdson, *The Metaphysic of Experience* (1898), resume una de las ideas más reiteradas a lo largo de *NTV*; además, su fecha coincide con la época a la que pertenece la mayor parte de los textos macedonianos de tema metafísico.

Macedonio otorga a Hogdson un papel muy importante dentro de sus influencias, pues afirma que el nacimiento de Deunamor se inspiró en su concepto de automatismo. En uno de los prólogos de *M*, Macedonio hace una de las contadas aclaraciones explícitas de sus fuentes:

Deunamor se debe al máximo descubrimiento que concibió la inteligencia humana; la concepción del automatismo de Hogdson, es decir al impulso que el primer hallazgo perspicuo del automatismo psicológico dio al pensamiento del autor de esta novela, encaminándolo a formular la teoría del automatismo integral, que puede ser estimada como una de las más audaces ideas y claras percepciones.

El autor, partiendo de esta magna lección de Hogdson, no se intimidó de llevarla a su más extrema sistematización. (p. 61)

En esta presentación de Deunamor, el enunciador acude al automatismo de Hogdson para explicar el proceso de desensibilización del personaje, que lo llevó a reducirse en “un cuerpo sin conciencia”. Al dar la causa que explica este proceso, Macedonio atribuye a su personaje datos autobiográficos (y lo constituye así en una de sus máscaras):

El autor conoció a Deunamor durante muchos años tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien parecía amar inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida [...]. Y así poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia.

Si el lector ignora todo lo que yo ignoro (agradezco su compañerismo), debe ignorar cómo explicaba plena y satisfactoriamente, Hogdson el automatismo diré incompleto por él descubierto. Sólo se puede comprender el integral que yo explico. Por eso juraría que Deunamor dejó de ser una conciencia personal desde hace muchos años, y yo mismo observo que su conducta en la novela es la de un hombre que nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera pero sin sentir la espera, de volver a reunirse con la amada y ser feliz, o sea que es actualmente una insensibilidad con perspectiva de ser una sensibilidad. (p. 63)

Recordemos que Deunamor es uno de los vínculos entre *NTV* y *M*. En el primer caso, es –en virtud del subtítulo– el supuesto artífice del texto, así como una de las voces que, junto con las de los distintos tipos de lectores, el enunciador escucha durante el libro. En el segundo, es uno de los “personajes-autor”, uno de los narradores y uno de los protagonistas de los capítulos, así como uno de los alter-ego del autor extra-literario, y uno de los desdoblamientos y a la vez rivales del Presidente.

En el capítulo VII de *M*, conformado por el cuento “Suicidia”, se desarrolla un diálogo entre Quizagenio y Dulce-Persona en el que también interviene “el autor”. Quizagenio se dispone a contar un cuento a Dulce-Persona con la ilusión de que, al hacerlo, ambos se volverán personajes-leyentes y podrán así cobrar vida. En otras palabras, mediante el “método mágico” (así lo llama el narrador) de la estructura metaficcional o abismada (de una novela que contiene personajes-lectores que en ella leen otro texto), Quizagenio pretende lograr que la vida entre en la novela o, en otros términos macedonianos, convertir a Dulce-Persona y a sí mismo de Personajes de Arte en Personas de Existencia. Pero antes de comenzar propiamente el cuento, el discurso de Quizagenio se alarga en digresiones, promesas, paréntesis y un singular exordio. Así, la estética de la postergación y la promesa se desplaza del discurso del autor extra-textual (Macedonio) al de su personaje-autor (Quizagenio). Esto aporta también un ejemplo de la llamada disolución autoral, o deslizamiento de la figura tradicional (o romántica) de autor. En el

primer caso, la obsesión por la digresión se instala en el plano de la escritura; en el segundo, mediante el exordio, ésta simula instalarse en el de la oralidad.

En dicho exordio y conforme a la constante macedoniana de no privilegiar o de descentrar lo argumental, el narrador se refiere al cuento adelantando, no su anécdota, sino los conceptos científicos o filosóficos que en él se discutirán; así, pone sobre la mesa la insolubilidad del proyecto macedoniano entre teoría y ficción. Uno de ellos es el automatismo –y por eso vuelve aquí a mencionar a Hogdson:

Creo que la percepción de Hogdson, su pesquisa del automatismo fue uno de los instantes de máxima lucidez de la inteligencia de la humanidad. Pero bajo el estímulo de esa lección magna, yo llegué creo a integrar la verdad originada en él afrontando la dificultad capital de un automatismo plenamente y por sí solo dominando la actuación de la vida; la dificultad era: cómo la Actividad podía tener *dirección* longevística, sin la percepción, acumulación mental y selección de las secuencias causales, depurándolas de la Accidencia, es decir de las secuencias inmediatas no causales que encubren la accidentalidad aparente la fijeza depurada de las secuencias causales. (p. 190)

Nótese cómo Macedonio, aunque parte de categorías extraídas de sus fuentes, se las apropia y las modifica al integrarlas en su discurso. Así, completa o transforma la noción hogdsoniana de automatismo en otras propias, agregándole como calificativos sus típicos neologismos: habla de automatismo longevístico o integral, lo relaciona con la Accidencia, etc. Nótese también que la discusión, en este párrafo de *M*, tiene que ver con el tema de la causalidad. En *NTV*, la crítica de la causalidad es fundamental para la argumentación macedoniana en contra de la diferencia entre sueño y vigilia.

Comentando el párrafo recién citado, AC señala rasgos importantes de los juicios macedonianos respecto de sus fuentes; éstos suelen instalarse en contradicciones al ser aparentemente arbitrarios o bien sumamente hiperbólicos. Macedonio exagera tanto el descrédito hacia Kant, como la alabanza hacia Hogdson. Y procede igual cuando sus narradores emiten juicios sobre su propio discurso: en ocasiones se guían por un exceso de modestia, que raya casi en la inseguridad, afirmando que no han sido capaces de llegar a ninguna conclusión válida; en

otros, como el que nos ocupa, afirman contundentemente haberle “corregido la plana” a alguna autoridad o haber descubierto una verdad incuestionable:

La afirmación hiperbólica respecto a Hogdson (un *ex abrupto*), irrumpe en una discursividad que se caracteriza por la relatividad, el titubeo, la ambigüedad; empero, cabe advertir que tales aseveraciones enfáticas y disonantes se intercalan en diversos textos de Macedonio, tributarias de la ruptura, de lo heteróclito, de la excentricidad, de lo anárquico, de lo desafiante, que también son configuraciones idiosincráticas de este estilo. (AC, 1993b, p. 190, n.d)

Véase este otro ejemplo, en carta a González Lanuza (30/junio/ 42): “Yo retengo la pretensión de completar a William James que lo supo todo salvo un *casi* que yo creería poder rellenar”.<sup>71</sup>

Si analizamos paralelamente los dos momentos de *M* en donde Macedonio alude a Hogdson, lo que parece ser un caos impenetrable comienza a revelar ciertos paralelismos. En el primer caso (el prólogo-presentación de Deunamor), el automatismo de Hogdson se trae a colación para aludir a la desensibilización de Deunamor; con esto se revela el paso de la vida a la obra (el suceso autobiográfico de la muerte de Elena desencadena la transformación de Macedonio en Deunamor). En el segundo (el capítulo VII relativo al cuento de Suicidia), el automatismo de Hogdson se trae a colación en un diálogo en el que Quizagenio planea su paso de la obra a la vida (su constitución en personaje-leyente y, así, su transformación de Persona de Arte en Persona de Existencia). El periplo vida-obra-vida queda así concluido, con su consecuente cuestionamiento de la frontera entre realidad y ficción; de igual modo que, en *NTV*, queda desdibujada la que separa el sueño de la vigilia.

Al final del prólogo-presentación de Deunamor, se sugiere que éste logrará la resurrección de su amada porque “es el único hombre que no niega sus sueños” (p. 64). Con esta frase, se re-afirma como “autor” de *NTV* –el texto que Macedonio le atribuyó y que contiene los argumentos de esa no-negación de los sueños; con estos detalles, se aprietan cada vez más los nudos que tejen *NTV* con *M*.

---

<sup>71</sup> *OC II*, p. 76.

El análisis de las citas anteriores muestra que Macedonio integró en *M*, en distintos fragmentos y a propósito de varios temas, pedazos de argumentación provenientes de *NTV* o ya ensayados en aquel su primer libro. Éstos, por supuesto, se metamorfosearon en el traslado. Lo que resulta evidente es que las preocupaciones metafísicas de *NTV* no abandonaron al escritor; éste siguió desarrollándolas en sus proyectos narrativos y poéticos y produjo distintas versiones de núcleos temáticos afines.

Vuelvo al recuento de elementos literarios que se aprecian recién abierto *NTV*: tras el largo subtítulo, el lector se topa con un fragmento (“Ediciones pro fantasía y expectación”) conformado por un poema. Su primer verso lanza un enigma que parafrasea el título general: “Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia” (p. 229). Entre las muchas interpretaciones que ha despertado, consigno la glosa de AO: “que con los ojos abiertos también se puede soñar ya que hay lo más despierto aún que la vigilia: la disolución del yo, el estado místico”.<sup>72</sup> La última parte de este texto de tintes poéticos es una enumeración de “lemas” que introducen algunos de los temas del libro:

Lemas  
De Arte y Vida:  
Tragedia y Humorística no sufren límite en el Arte ni  
en la Vida.  
De Pensamiento:  
Haya poder contra la Muerte: El Ser no tiene ley,  
todo es Posible. (p. 229)

A propósito de los rasgos en los que Macedonio se aleja de la exposición netamente ensayística, empleando procedimientos narrativos o poéticos, llama la atención la personificación de la vigilia en este primer poema: ya se habla de ella en tercera persona (“A cosas de nuestra alma vigilia llama sueños”), ya se le interpela directamente, usando la segunda (“Vigilia, no lo eres todo. Hay lo más despierto que tú: / a [sic] la mística” [p. 229]).

---

<sup>72</sup> “Advertencia a la edición de 1967”, en *OC VIII*, p. 11.

Guiño cervantino, disolución autoral, poesía y enigma son entonces la puerta de entrada a lo que, hasta aquí, poco tiene de ensayo filosófico tradicional. Pero hay más... *NTV* está formado por un cúmulo de fragmentos. Se conduce al lector por una reflexión distribuida en pasos, cada uno de los cuales se explora y describe mediante un texto breve; los tradicionales capítulos largos que se esperarían de un “tratado de metafísica” están aquí ausentes. La intención de Macedonio está muy lejos de querer elaborar un programa sistemático de reflexión filosófica – una más de las razones que explican su distanciamiento de Kant, el paradigma del filósofo sistemático. Es preciso detenerse en otras infracciones que *NTV* presenta respecto de los rasgos tradicionales del ensayo filosófico. En su argumentación, Macedonio “se justifica”, adelantándose a la crítica que estos procedimientos podrían generar en el receptor.

En relación con el orden o estructura de su discurso:

Si estos papeles se publican, seré el afortunado autor que presentará el libro más ordenado; pues en la palabra orden la idea es: “como la Realidad”, y ésta, el Ser, libre, sin ley. Lo que los arreglados volúmenes de Kant o Schopenhauer denominan capítulos 1º, 2º, 3º, 4º, etc., que se desempeñan todos en satisfactorias repeticiones, retrocesos, rectificaciones, contradicciones mutuas, renunciados, con igual rigor denomino: “Otro tratamiento”, “Lo mismo”, “Nuevamente”, “De nuevo lo mismo”, Otra vez”, “Conclusión” (era Nota Prefacial, mas tan nutrida, que el tipógrafo vio que no podía quedarme ninguna idea; y como las páginas de hablar sin saber ya se las había dado completas, y muy en carácter, verificó el cambio de nombre y colocación, con gran experiencia), “Respuesta” (unas pocas preguntas), “Solución” (compongo la voz, nada más; aquí imito a todos los autores, dejo de lado mi rutina de innovar: no acierto con nada tan bueno como lo practicado siempre por ellos: no presento solución, ningún lector cree en tal cosa, sino tono de solución, del que no escaseo, sin necesitar aprenderlo en todos mis colegas). (p. 231)

Según hemos visto en otros casos, como reflejándose en un espejo, Macedonio suele señalar e incluso criticar en otros lo que constituye su propio *modus operandi*. De este modo y con auto-ironía, acepta aquí el caos que reina en su texto. Pero también lo justifica y suscribe, no como caos, sino como verdadero orden. Lo que nos muestra, al criticar la sistematicidad de otros escritos filosóficos, es que se trata en ellos de una simulación, de un orden falso. Para ser fieles tanto al funcionamiento del propio pensamiento (recordemos que lo suyo es un “pensar-escribiendo”), como a los temas tratados, no puede sino dejar fluir su orden natural, aun cuando

resulte aparentemente caótico.<sup>73</sup> Cabe advertir que el deseo de mostrar con fidelidad el fluir psíquico fue una obsesión de las vanguardias. Piénsese en la escritura automática del surrealismo o en el libre fluir de conciencia joyceano. La defensa del caos, en la cita anterior, puede leerse como un pronunciamiento de Macedonio en favor de un “libre fluir epistemológico” que practica en *NTV*.

En la cita anterior, el argentino también tematiza la estructura de su texto: su carácter no conclusivo, sus rutas espiroides, su obsesión digresiva, su postergación constante del “entrar en materia”; y advierte que éste no aportará verdaderas soluciones sino más bien preguntas y reflexiones. Es decir, lo introduce exponiendo la conciencia de su carácter atípico pero, por lo mismo, menos falaz. Estos rasgos estructurales dan también forma a su novela de la Eterna, uno de cuyos prólogos (“Prólogo de desesperanza de autor”), por cierto, está dedicado también a la crítica del “orden falaz” y a la consecuente justificación de su paradójico “orden caótico”:

El desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas.

La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo lo artístico y científico.

Es mistificación de Kant, de Schopenhauer, de Wagner casi siempre, de Cervantes, de Goethe, aparentar una congruidad, un plan en sus obras.

Es tan fantástico que haya fuera de alguna obra de texto o tratado una continuidad, congruencia, ejecución efectiva de plan como una continuidad en el lector o estudioso de esas obras.

Completo de mistificación de unidad, Schopenhauer, nos presenta en tres tomos *El mundo como voluntad y representación*, con capítulos numerosos, numerados, en aparente simetría. Este pensador, el más grande metafísico quizá, publica un borrador de investigador como gran libro solidario y definitivo. La distribución de Kant en la compleja *Crítica de la razón pura* es como un batido de números dentro de una bolsa

---

<sup>73</sup> Paradójicamente, en este punto Macedonio sí parece defender cierta mimesis realista, pues piensa que la obra debe ser como la realidad (del pensamiento); es decir, debe reproducir su “desorden” natural. También en el *Libro para sí mismo* critica los escritos filosóficos que se ciñen a la categoría tradicional de orden y que evitan la repetición, e incluso considera que estas prácticas ahuyentan al lector: “Si el autor clasifica sus ideas en un orden estricto, si no repite sus afirmaciones y las enuncia de diferentes maneras, sino que desarrolla su exposición como una demostración geométrica en que la menor distracción obliga a reconstituir todo el pensamiento, nosotros dejamos el libro en la primer página y esperamos un momento de plena energía intelectual para volver a él, lo que ocurre muy pocas veces al año y aun en todo el curso de nuestra preocupada y frágil carrera” (*OC III*, p. 198).



[...]. Por lo que digo en el encabezamiento, no tengo nada de qué disculparme. (pp. 95-96)

Nótese que ese nuevo “orden”, ajeno a los engaños de la unidad y la continuidad, y fundado sobre la paradoja del “variar en la permanencia”, es justo lo que imprime a su literatura la necesidad de un “lector salteado”. Hacia el inicio de *M*, Macedonio declara: “No hay peor cosa que el frangollo, si no es la fácil perfección de la solemnidad”, y presenta su obra como “Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes horizontales...*” (p. 9) –mismos que abundan en *NTV*.

Ya hemos dicho que en su primer libro Macedonio expone claves de lectura, de toda índole, que guían al lector en la descodificación de la compleja “primera novela buena”. Por eso podemos decir que *NTV* describe y hace exégesis, indirectamente y *a priori*, de *M*; y se convierte así, en relación irónica con la novela, en un prólogo de prólogos.

En el *Libro para sí mismo*, hablando nuevamente de textos filosóficos ajenos, Macedonio comenta otra práctica clave para comprender lo que él hace en *NTV* –el establecimiento de una terminología particular (que señalo con cursivas en la siguiente cita):

Los grandes libros, Kant o Schopenhauer, obras de mil o dos mil páginas, son repeticiones infinitas de dos o tres afirmaciones y demostraciones, que cabrían en cinco páginas; *ello es indispensable para que el lector domine el vocabulario y acepciones del autor* porque las palabras carecen de toda fijeza de significación; la palabra sensibilidad tiene mil acepciones aproximadas pero diferentes siempre según la emplee Platón, Aristóteles, Leibnitz, Hume, Kant, Schopenhauer, Herbart, Lotze, Mill, Spencer, Berkeley, etc., etc., y *toda la tarea de un libro es absorbida casi por el trabajo de tasar convencionalmente el sentido de ciertas palabras, entre autor y lector*. Por eso un gran libro es una incesante repetición. *Después de fijadas las acepciones verbales, toda una Metafísica, toda la teoría de un pensador puede transmitirse en cinco páginas.*<sup>74</sup>

Cierto que las propuestas de *NTV* pueden resumirse en pocas páginas, y que, sin embargo, el libro es extenso y lleno de repeticiones. Ciertamente también que la mayor parte de sus páginas está dedicada a fijar términos que Macedonio emplea de modo similar pero no idéntico a como lo hacen sus predecesores, lo cual conduce frecuentemente a sus neologismos

---

<sup>74</sup> *OC III*, p. 107.

extravagantes. Para él, el establecimiento de la terminología particular de un autor (ese pacto previo e imprescindible que debe construir con su lector y al que se consagran prácticamente todos sus escritos teóricos) es sumamente importante. Por eso duda de poder penetrar la literatura antigua, pues es más difícil esclarecer los matices de su léxico:

Hay otra figura literaria de la humanidad que parece también un justiciero genial, además de genio artístico. Es Dante. Pero no me entrego a esta impresión porque no fío en entender bien escrituras algo antiguas. El valor de las voces y giros y las acepciones circunstanciales, es de ilusoria interpretación. Me parece temerario fiar en entender el lenguaje de Hipócrates, Platón, Galeno, Petrarca, Dante. El hombre varía poco o nada en tres mil años pero las palabras que usó sólo hace trescientos años cambiaron muchísimo de acepción.<sup>75</sup>

*NTV* puede verse como el “manual de lectura” (y de aquí también la idea de “prólogo de prólogos”) del resto de la obra macedoniana, de *M* sobre todo, puesto que el autor fija ahí la terminología de corte metafísico con la cual se necesita cierta familiarización para transitar con más soltura ya por su teoría del arte, ya por su poesía, ya por su narrativa.<sup>76</sup>

Respecto de su modo de citar, o mejor, de “evadir” las citas –procedimiento que interesa particularmente a los fines de esta investigación–, Macedonio también se aleja de los rasgos tradicionales del ensayo filosófico. Al comienzo de *NTV*, el enunciador hace la siguiente advertencia:

Adopto, por hallar en ello un estímulo a mi esfuerzo de exposición, la figuración de ser el lector y yo los únicos preocupados del tema. Consiéntaseme esta necesidad de intimidad y de lírica en una obra de pura doctrina. Innumerables citas de tantos estudiosos que investigaron donde yo lo hago ahora, nos distraerían, lector; entorpecerían la escasa energía y concentración en mi tarea. (p. 241)

Así, Macedonio se excusa de citar, pide la intimidad entre lector-autor y destierra las alusiones a los que lo precedieron en el estudio del tema; sin embargo, aún por negación (como

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>76</sup> Con esto no me refiero, por supuesto, a que *NTV* preceda cronológicamente el resto de la obra macedoniana, ni a que haya sido escrita con ese único propósito. La primera redacción de *AB*, por ejemplo, plagada de terminología metafísica, es anterior a la redacción de *NTV*.

es su costumbre), no puede evitar mencionarlos.<sup>77</sup> El lector presupone entonces que están hablando en silencio, sedimentados en las muchas voces que se escuchan en el libro. Macedonio pretende desterrar a los interlocutores eruditos o librescos (sus fuentes) para dar primacía al lector. Sin embargo, esto es sólo una simulación, pues *NTV* está plagado de nombres de filósofos. No es, entonces, que Macedonio oculte sus fuentes; en lo que sí cumple su advertencia, en cambio, es en eliminar casi por completo las citas textuales. Recurre a ellas sólo en los fragmentos titulados “Es justificado hablar mal de Kant” (pp. 277-281) y “Nota ateniense a Kant” (pp. 294-297), dedicados a la crítica de argumentos específicos del filósofo prusiano, aunque no menciona el texto de donde los extrae (en este caso bastante obvio: *Crítica de la razón pura*), ni ningún otro dato bibliográfico. Con esto, se aleja rotundamente del modelo argumentativo basado en autoridades o en demostraciones textuales; las fuentes operan en él tras un proceso de transformación y no mediante los mecanismos tradicionales de la investigación documental. Sí introduce notas a pie (y lleva al extremo este procedimiento de escritura en los márgenes, intercalando notas a notas), pero siempre con fines digresivos. Usa también sus consabidos paréntesis de segundo grado, como los llama AO.

Ahora bien, desprovisto de aparato crítico, el receptor supondría la lectura más ligera, o su comprensión más sencilla. No es así. Al no saber a qué obra se alude o con qué argumentos se discute en cada parte, el lector tiene que hacer grandes esfuerzos para seguir el hilo de pensamiento propuesto.

Macedonio suele invertir los “usos y costumbres” de la tradición de la cita. Es decir, en un texto-doctrina, en un ensayo sobre metafísica o sobre humor, donde normalmente esperaríamos aparato crítico, prescinde de él y apela a la “intimidad lírica” entre autor y lector. En cambio, en un cuento (“Cirugía psíquica de extirpación” es el mejor ejemplo) y en las

---

<sup>77</sup> En “Cirugía psíquica de extirpación” ocurre algo similar: “En fin, podría citar a Ramón y Cajal, pero con Ramón y Cajal no basta; hay muchos otros autores y cansaría mucho al lector, aparte de que no me gusta mucho que en unas pocas páginas el lector termine sabiendo más que yo” (*OC VII*, p. 43, n. 3).

novelas –espacios normalmente reservados para la ficción–, así como en la poesía (donde no hace falta construir esa intimidad lírica), ahí sí echa mano de los aparatos críticos, pero les otorga funciones literarias. Este peculiar *modus operandi* del trabajo intertextual en Macedonio apunta nuevamente a la fusión entre las categorías de autor y lector, como explica AC:

El autor-lector de otros autores es un dispositivo semiótico que no sólo sustenta el texto sino que además se lo muestra a cada paso. Una de las características de estas lecturas-escritas es que no se mencionan citas precisas ni se remite a fuentes rigurosas. Cabe conjeturar que obedece a: una protesta contra los remilgos y pedanterías académicas; un manejo global de las lecturas de grandes teorías pasadas por el tamiz de la propia reflexión; una incorporación genuina del acervo cultural sobre el que se ejerce el propio trabajo; un tratamiento humorístico de los grandes temas serio-solemnes con toques intermitentes de ironía, de cinismo, de irreverencia, de alegre desacato, de “cachada” rioplatense. (1993b, pp. 37-38, n. c)

#### A LA VERA DE “CLARAS” CONVERSACIONES CON HOBBS Y SCHOPENHAUER

Al final de *Inquisiciones*, Borges declara que “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, a los que se refiere como escritos metafísicos, “fueron pensados a la vera de claras discusiones con Macedonio Fernández”.<sup>78</sup> Ciertamente, dichos textos muestran similitudes con el discurso de *NTV* –que a su vez se desarrolla, literal y figuradamente, a la vera de conversaciones (aunque no siempre claras) con Hobbes y Schopenhauer. Digo literalmente puesto que no se trata sólo de que estos filósofos se cuenten entre las fuentes macedonianas, sino que se transforman en personajes de ficción que dialogan con el “autor”, a la vista del lector, en algunos fragmentos del libro. Sus visitas (históricamente anacrónicas) a Buenos Aires, en la contemporaneidad de Macedonio, durante las cuales aprovechan para leer y comentar las reflexiones metafísicas del “autor”, son el elemento de ficción que más salta a la vista en *NTV* y el caso más claro de incursión narrativa en la tesitura ensayística de la obra.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> “Advertencias”, en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 160.

<sup>79</sup> “Una de las peculiaridades de la actitud de Macedonio Fernández [...] fue su cordial y curioso interés en mantener trato no sólo con autores argentinos, sino también con escritores latinoamericanos (desde México a Chile, pasando por Brasil), casi hasta el final de su vida” (C. García, “Macedonio y Mario Chabes”, s.p.). También lo hizo con autores estadounidenses y

El lector atento se sorprende frente a la elección de Hobbes como protagonista de dichos fragmentos. Por un lado, siendo Kant uno de los focos centrales de *NTV*, desconcierta que este filósofo no figure entre los personajes de ficción. Por otro, hay que considerar que Hobbes no pasó a la historia por sus aportaciones en metafísica sino por su filosofía política, con la cual, además, la “Teoría sobre el Estado” de Macedonio tiene nulas coincidencias, por lo que resulta extraño que se le privilegie de este modo:

Tanto en *De Cive* (1642) como en *Leviathan* (1651), Hobbes desarrolla una teoría para justificar la monarquía absoluta. Para él, el ser humano en el estado natural vive en constante lucha con sus semejantes y esto sólo puede conducirlo a una existencia indeseable. La única manera de escapar de este destino miserable es formando lo que él llama *the commonwealth*: sacrificar los derechos individuales a la autoridad de un soberano absoluto, quien a cambio debe velar por la seguridad y el bienestar de sus súbditos. Nada más alejado de la teoría política macedoniana (esbozada en algunos aspectos de sus tesis *De las personas* y desarrollada en borradores posteriores reunidos en “Para una teoría del Estado”<sup>80</sup>), basada en la sentencia de “Mínimo de Estado, máximo de Persona; mínimo de leyes, máximo de lazos morales”. Los escritos políticos de Macedonio condenan siempre los maximalismos: la tiranía, la guerra o las

---

europes: James y Arréat, por ejemplo. Esta pasión por la conversación, mantenida por años con interlocutores de varias nacionalidades, nos ha dejado una nutrida correspondencia, clave para comprender algunos aspectos de su pensamiento. Ahora bien, Macedonio conoció a buena parte de estos interlocutores gracias a los viajes de ellos, no a los suyos (entre los que se cuentan sólo la aventura juvenil en Paraguay y sus traslados a Misiones, para fungir ahí como juez). Él fue siempre un “recibidor”. Macedonio, el eterno anfitrión porteño, dio la bienvenida a la familia Borges tras su larga estancia en Europa, acudió varias veces al puerto para recibir a Ramón Gómez de la Serna, escribió el famoso “brindis” con motivo de la visita de Marinetti y hasta fue anfitrión y guía de turistas, en la ficción de *NTV*, de Hobbes y Schopenhauer. Hay que notar que en este último caso, dicho aspecto autobiográfico está representado mediante una parábola, pues no aparece como rasgo del Macedonio ficcionalizado sino de otro personaje –su amigo Domínguez, de quien se dice (aprovechando para ensalzar su querida ciudad natal): “vecino inamovible que fue o es de la siempre inteligente y soñadora ciudad de Buenos Aires, quien venía informado del viaje de Hobbes, a estrecharlo en sus brazos y servirlo, acompañándole a compras, museos, bibliotecas y monumentos...” (p. 249).

<sup>80</sup> *OC III*, pp. 115-195.

policías, que atentan contra el individuo y la libertad, y frente a los cuales prefiere incluso la anarquía. Defienden, en cambio, los elementos que permiten “bastarse a sí mismo”, entre ellos el derecho a la propiedad. AO resume así las posturas de su padre en materia de teoría política:

Macedonio fue un individualista, en eso fue fiel. Él siempre estuvo (todo su esfuerzo giraba alrededor de la libertad y los valores de la persona) enrolado en la posición de Spencer, que era también un gran prevenido contra el Estado. Tenía horror del Estado [...] y desde el momento en que es necesaria alguna organización social para que las personas no estén sueltas, para que las personas no anarquicen la sociedad, a él le hubiera gustado que ésta fuera mínima y espontánea. Era partidario de los lazos morales de compromiso y corresponsabilidad y no de la coerción mediante el Estado.<sup>81</sup>

El propio Macedonio reparó en lo contradictoria que parecía –a primera vista– su elección de Hobbes como personaje, y se adelantó a su crítica, aclarando qué fue lo que llamó su atención sobre este filósofo:

Según Schopenhauer parece que Hobbes insinuó por primera vez las circunstancias en que una escena quedaría por siempre inclasificable, si real o soñada [...]. No he leído el texto de Hobbes porque, conocido para mí como jurista, no lo suponía metafísico, aunque aquí, como en el caso de Berkeley, se revela hondo sentimiento de sospecha mística en una inteligencia poderosa y sin predilección activa por la metafísica. (p. 248)

En *NTV* Macedonio recorre los criterios mediante los cuales sus predecesores (Hume, Kant, Schopenhauer) evaluaron las diferencias entre sueño y vigilia: intensidad, longitud, encadenamiento causal, etc. Y se detiene en el caso de Hobbes, citado en *El mundo como voluntad y representación* al analizarse el hiato que se produce, al despertar, entre la cadena causal del sueño y la de la vigilia: “Schopenhauer recuerda la observación que Hobbes hace en el capítulo II del *Leviatán*. ‘Ahí se dice que es muy fácil tomar por realidad un sueño cuando nos quedamos dormidos sin desvestirnos y aún más fácil cuando un proyecto o un negocio cualquiera absorbe nuestra atención; en tales casos es tan insensible el paso del sueño a la vigilia que el sueño se confunde con la realidad’”.<sup>82</sup> Macedonio narra esta experiencia de Hobbes, referida por Schopenhauer, como si le hubiese ocurrido mientras tomaba la siesta en un hotel de

---

<sup>81</sup> En G. L. García (ed.), *Hablan de MF*, pp. 19-20.

<sup>82</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, p. 37, n. 1.

Buenos Aires; simula después que el filósofo inglés conversa al respecto en el bar del hotel, con Domínguez, quien llega así a la siguiente conclusión, tesis fundamental en *NTV*: “Pues parece que se parecen tanto los ensueños y la realidad, que no vale ya la pena de conservar la clasificación” (p. 252).

Si Hobbes da la pauta para negar la distinción entre sueño y vigilia,<sup>83</sup> Kant, nuevamente, se yergue como antagonista. La discusión con Kant en *NTV* no responde sólo a su noumenismo, a su defensa de la incognoscibilidad del Ser y a sus ideas sobre el juicio estético, sino también a que el filósofo prusiano se aferró a una diferencia, aunque mínima y matizada, entre las representaciones del sueño y la vigilia: el modo subjetivo de las primeras, frente al objetivo de las segundas. Subjetivo aquí significa privado e irregular, y por tanto imposible de compartir; objetivo se refiere a su presentación según conexiones de legalidad regular, por lo que pueden ser compartidas por cualquier sujeto cognoscente.<sup>84</sup>

La ficcionalización de Schopenhauer en *NTV* está menos desarrollada; se limita a esporádicas referencias del tipo: “[Schopenhauer] ... me hizo gloriosa visita ayer” (315). Pero es importante, pues mediante la consulta que el “autor” hace al filósofo alemán en estas visitas, y mediante la simulada aprobación que sus manuscritos reciben de él, Macedonio explicita su voluntaria inserción en la genealogía schopenhaueriana. Cabe aclarar, sin embargo, que su admiración por el autor de *El mundo como voluntad y representación* no es ciega, pues lo juzga también con rigor, reprochándole no haber llegado hasta las últimas consecuencias en la negación del sujeto cartesiano.

---

<sup>83</sup> La importancia de Hobbes en relación con este eje de *NTV* se hace explícita, también mediante un anacronismo juguetón, en el epílogo del libro, titulado “Compensación”, en donde se lee: “Adiós, lector. No poseo nada que regalarte para sobornar en ti el enojo con que puedes quedar de mí por la lectura trabajosa, que nunca pensé publicar así, y [que] por obsecuencia a un pedido de Hobbes y tiranías de Raúl Scalabrini Ortiz te he presentado” (p. 342).

<sup>84</sup> Véase A. Lema-Hincapié, art. cit., s.p., en donde el investigador reproduce y comenta los fragmentos de los *Prolegómenos a toda metafísica del futuro*, en los que Kant expone las ideas que aquí sintetizamos.

Como explica Diego Vecchio, la teoría de la representación de Schopenhauer supone dos principios que Macedonio no acepta: el dualismo del sujeto y el objeto y el principio de razón suficiente (es decir, la sombra de Immanuel Kant). Por eso en *NTV* Macedonio “se dirige a Schopenhauer, entre mate amargo y mate amargo, haciéndole este reproche: ‘¡Ah!, Schopenhauer, si hubiera sido usted tan amigo del lector como es mío, habría renunciado a ese Yo que mantiene vacante en la lamentable gramaticalidad del sujeto-objeto!’ [...]. Léase: para Macedonio, el mundo no es mi representación, sino una representación sin Yo.”<sup>85</sup> También Borges, en el quizá más macedoniano de sus textos, hace esta observación sobre el filósofo alemán: “El yo no existe. Schopenhauer, que parece arrimarse muchas veces a esa opinión la desmiente tácitamente, otras tantas, no sé si adrede o si forzado a ello por esa basta y zafia metafísica –o más bien ametafísica–, que acecha en los principios mismos del lenguaje.”<sup>86</sup>

Sobre los elementos ficticios en el supuesto tratado filosófico de Macedonio (entre ellos los personajes basados en las figuras de Hobbes y Schopenhauer analizados en este fragmento), cabe considerar lo siguiente:

Si la apelación a estrategias ficcionales en *NTV* podría tomarse en principio como una nueva versión del clásico motivo de “dorar la píldora” amarga del conocimiento, esta explicación es claramente insatisfactoria en la medida en que la fantasía en Macedonio raramente funciona como *exemplum*: por el contrario, suele subvertir y enredar, más que contribuir a la legibilidad del argumento filosófico.<sup>87</sup>

Sin embargo, lo anterior no es necesariamente una crítica, puesto que no puede exigirse a un texto aquello que no se propuso, y –como hemos venido explicando– “*NTV* es un texto que opera sobre el lenguaje, no siendo su objetivo reconceptualizar la historia de la filosofía, sino *refigurarla* a partir de un proyecto estético”<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, pp. 16-17; la cita interna: *OC VIII*, p. 315.

<sup>86</sup> “La nadería de la personalidad”, en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, p. 93.

<sup>87</sup> J. Prieto, “Viajeras razones ‘...’”, pp. 199-200.

<sup>88</sup> S. Monder, *op. cit.*, p. 65.



“EL AJEDRECISTA DE LA NEGATIVIDAD”

*Lo que sí vuélvese humo son las grandes continuidades metafísicas: el yo, el espacio, el tiempo...*

Borges, “La encrucijada de Berkeley”

*Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos.*

Borges, “Nueva refutación del tiempo”

En marzo de 1926, dos años antes de la aparición de *NTV* y estando ya redactados la primera versión de *AB* y varios prólogos de *M*, Macedonio escribe al Dr. Justo y le expone su posición y sus avances en cuanto al problema metafísico:

El mundo, la realidad, el ser, el estado, lo que es, es sólo un sueño, todo sueño, un sueño solo y el sueño de uno solo, por tanto el sueño de nadie, un sueño sin soñador. Sólo el estado-sentido, lo sentido, es y es siempre actual; lo que se ha sentido es tan inexistente como lo que se sentirá y lo no sentido como lo sentido por otro nada son; la materia nada es pues ni sueña ni es soñable. Son inexistencias, nada: la materia y el yo (continuidad bajo el cambio de lo externo y de lo interno que son meras palabras) el tiempo y el espacio. En consecuencia el mundo, el ser, no es dado, no está antes que lleguemos ni queda después que nos vamos; el mundo es la sensación, toda sensación es actual, un mundo sin nosotros sería una sensación no sentida. La Inteligencia no tiene ‘principios’ ni ‘formas de juicio’; si los tuviera nada podríamos conocer.<sup>89</sup>

Está ya en esa misiva lo sustancial de *NTV*, que años después AO resumiría como un cúmulo de negaciones:

El libro –como el autor reconoce– insiste y repite las cuatro o cinco afirmaciones que constituyen toda su tesis (negación de Tiempo, Espacio, Yo, Materia o Sustancia, Causalidad, Necesidad, Futuridad, Mundo...); el Ser como una Sensibilidad sin Yo o Almismo Ayoico; el Fenómeno o estado psíquico como todo y no apariencia de ningún “noumeno” o sustancia o cosa en sí...<sup>90</sup>

Como puede observarse, la negación del yo y de la muerte (que se infiere de las demás negaciones de la cita anterior y de los conceptos de Almismo Ayoico y Todo-sensibilidad), así

---

<sup>89</sup> *Apud* E. Fernández Latour, “Documentos literarios. Un episodio epistolar...”, pp. 27-28.

<sup>90</sup> “Advertencia a la edición de 1967”, en *OC VIII*, p. 8.

como la discusión con Kant (que se aprecia en el descrédito del noumenon), son las principales preocupaciones de Macedonio en el ámbito metafísico; de ahí que Diego Vecchio lo haya apodado con la frase que titula este apartado: “El ajedrecista de la negatividad”.<sup>91</sup> Como tal, Macedonio se afilió a una genealogía filosófico-literaria que este mismo estudioso denomina, juguetonamente, la “I.E.” –Internacional Egocida. Se refiere así a un grupo de pensadores para quienes la amputación velada del yo, que debía haberse leído en las *Meditaciones metafísicas* de Descartes (que constituyen el acta de fundación del Yo –*ego sum*– pero también su acta de defunción –*non ego sum*), no había sido suficientemente radical, y quienes pidieron, cada uno a su manera, “que la duda hiperbólica se aplicara también al Ego, franqueando el límite ante el cual Descartes se había detenido.”<sup>92</sup> Al principio la I.E. tuvo pocos adeptos, entre ellos David Hume (otra de las fuentes macedonianas), quien en el *Tratado de la naturaleza humana* dijo que el Yo es una mera ficción gramatical, sin idea.

Pero, a mitad del siglo XIX y en sus postrimerías, cunde una verdadera fiebre egocida en Occidente [...]. No es de extrañar que, al bajar de la montaña, Zaratustra anuncie, no solamente la muerte de Dios, sino también la muerte de su Majestad el Ego [...]. Este asesinato dio un impulso y un brío insospechados a buena parte de la filosofía, la literatura, el arte y la ciencia del siglo XX, siglo egocida por excelencia. La I.E. confederó autores tan disímiles como Joyce, Virginia Woolf, Mach, Michaux, Wittgenstein, Artaud, Gertrude Stein, Bataille, Ferlinghetti, Beckett, Pessoa, William James, Faulkner, Heidegger, Freud, Lacan, Deleuze... y tantos otros [...], entre ellos Macedonio Fernández.<sup>93</sup>

Naomi Lindstrom ha analizado los procedimientos lingüísticos mediante los cuales Macedonio expone y ejerce su negación del yo en el caso de *NTV*. Entre estas formas verbales que intentan desmarcarse del individualismo falaz, se encuentran: a) la pluralización del pronombre de la primera persona del singular (“yos”, “otros-yo”, “otros ‘yo’ nos informan”); b) el dar a este pronombre las funciones de sujeto y objeto en una misma cláusula (“ese estado-yo-necesita un ‘yo’”); c) la creación de neologismos (“almismo ayoico”); d) la añadidura del

---

<sup>91</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, p. 26.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 13.

pronombre “yo” como prótesis de varios verbos (“que el Ser siempre Yo-ocurra, yo-sea, es el Misterio”).<sup>94</sup>

La prosa narrativa de vanguardia, que ejerció una crítica del sujeto, frecuentemente mostró el deslizamiento del yo mediante casi-trabalenguas de pronombres gramaticales. Pienso, por ejemplo, en algunos fragmentos de “La doble y única mujer”. En dicho cuento, Pablo Palacio se detiene en el problema de cómo puede expresarse, desde el plano gramatical, un yo consciente de su duplicidad, de la falaz unidad que aparentemente representa. ¿Con qué pronombre puede expresarse una entidad consciente de su naturaleza múltiple?:

(Aquí me permito [...] pedir perdón por todas las incorrecciones que cometeré. Incorrecciones que elevo a la consideración de los gramáticos con el objeto de que se sirvan modificar, para los posibles casos en que pueda repetirse el fenómeno, la muletilla de los pronombres personales, la conjugación de los verbos, los adjetivos posesivos y demostrativos, etc., todo en su parte pertinente [...]).<sup>95</sup>

A continuación, algunas de esas “incorrecciones”, que marco con cursivas: “Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, *mi pecho de ella*”; “Debo explicar el origen de esta dirección que me colocó en adelante a la cabeza de *yo-ella*...”; “Hay *entre mí* –primera vez que se ha escrito bien *entre mí*– un centro...”.<sup>96</sup> En osadías gramaticales semejantes (como las ya descritas por Lindstrom) incurre Macedonio, en *NTV*, cuando describe la existencia de un mismo Ser a pesar de sus múltiples manifestaciones –base de su concepto de Todo-sensibilidad:

Que algo sea, que una percepción, un dolor, un alborozo, un juicio ocurran, sean, en la subjetividad, único campo o forma del ocurrir, que algo *me* ocurra, pues nada es, ocurre si no es y ocurre en mí, y todo ese ocurrir no es más, no tiene más que lo que es él en mí, o de otro modo inverso: que un yo que no puede ser sino un mi-yo, en suma Yo, le acontezca al ser; que al ocurrir, a los “cambios” les acontezca un yo; que el Ser siempre yo-ocurra, yo-sea, es el Misterio... (p. 310)

---

<sup>94</sup> “Macedonio Fernández y su reinención del discurso metafísico”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21-22 (1985), pp. 154-155. En este tipo de invenciones lingüísticas Lindstrom observa la influencia de Xul Solar en Macedonio.

<sup>95</sup> En *Un hombre muerto a puntapiés*, en *Obras completas*, ed. crítica, coord. Wilfrido H. Corral, ALLCA XX (*Archivos*, 41), Paris, 2000. p. 33.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pp. 33 (las dos primeras citas) y 36 (la última).

Tanto los ejemplos de “La doble y única mujer” como los de *NTV* ponen de manifiesto que para reflexionar sobre el sujeto se tiene inevitablemente que reflexionar sobre la lengua; para expresar la ruptura del yo es necesario violentar la gramática. Esta afirmación, expuesta magistralmente por varios textos vanguardistas, llegará después a fundamentar el pensamiento post-estructuralista. Influído por sus teóricos, Severo Sarduy, en *Escrito sobre un cuerpo*, lo declara así: “... tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios”.<sup>97</sup> En *El mono gramático*, Paz recurre a un juego de pronombres similar al que observamos en “La doble y única mujer” para exponer esta misma idea: “Eres (soy) es una repetición entre las repeticiones. Es eres soy: soy es eres: eres es soy. Demoliciones: me tiendo sobre mis trituraciones, yo habito mis demoliciones”.<sup>98</sup> Analizando textos borgeanos, Bruno Bosteels llega a una conclusión parecida: “... la ley del otro que divide al yo excede siempre la voluntad del individuo, o al menos así parece, para circunscribirse más bien en términos del horizonte insuperable del lenguaje [...]. El lenguaje, en otras palabras, no es expresivo ni instrumental sino constitutivo del sujeto”.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> En *Obra completa*, ed. crítica, coords. Gustavo Guerrero y François Wahl, ALLCA XX (*Archivos*, 40), Madrid, 1999, t. 2, p. 1133. Es sintomático que Sarduy versa sobre la relación sujeto-lenguaje a propósito de un texto que trabaja con la cuestión del doble: *Rayuela*.

<sup>98</sup> Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1998, p. 38. Nótese que al catálogo de términos con los que la crítica se ha referido al cuestionamiento y ruptura de la unidad del yo –diseminación, desmembramiento, deslizamiento, disgregación, egocidio, etc.– Paz añade, en esta cita: demoliciones y trituraciones. En el frag. 19 de *El mono gramático*, el lector asiste al proceso de demolición y trituración del yo mientras éste se escribe a sí mismo, precisamente mediante el uso de una primera persona (y testifica, a su vez, al proceso de escritura de esta demolición). La idea de trituración en este fragmento, claramente un poema en prosa, recuerda el molino del lenguaje de Huidobro, en *Altazor*.

<sup>99</sup> “Breve teoría del sujeto en Borges”, en R. Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 2008, p. 267.

Lo anterior muestra que la única instancia en la que Macedonio acepta la categoría de yo es en su carácter proteico, en eterno deslizamiento, nunca fija y menos aún dada como principio *a priori* (uno de los puntos principales de su discusión con Kant). Asimismo, Fernández establece un paralelismo entre su crítica del sujeto (en el terreno metafísico) y sus estrategias discursivas de disolución autoral (en el terreno de la ficción), de donde se deduce que, para él, el autor es una función gramatical proteica y no una categoría extratextual fija y *a priori*.

Entre la multifacética y arriesgada argumentación de la “egología negativa” de Macedonio –nombre con el que Andrés Lema-Hincapié se refiere a su crítica del sujeto– cabe mencionar el siguiente ejemplo. Se trata de un extraño texto, titulado “Psicología atomística (Quasi-Fantasía)” y dedicado a Carlos Vega Belgrano, que Macedonio publicó en el folletín del diario *El Tiempo*, el 3 de junio de 1896. Emprende en él peculiares reflexiones sobre el sustrato atómico del yo mediante las cuales intenta demostrar la inmortalidad del Ser. Esto es importante pues, más allá de sus excesos, muestra la íntima relación que Macedonio establece entre la liquidación del yo y la negación de la muerte –relación que traza, una vez más, puentes entre *NTV* y *M*.

En “Psicología atomística...” Macedonio no vacila en derivar de su descripción “atómica” del yo: conclusiones éticas, justificaciones para el anarquismo e incluso una reformulación de taxonomías biológicas y de jerarquías cósmicas. Dejando de lado la excentricidad y fragilidad de su argumentación, el texto es un paso importante para su crítica del sujeto: si hay alguna constante entre las perspectivas disímiles que integra, ésta es precisamente la imposibilidad de considerar el yo como unidad:

Un organismo humano es una asociación de millones de átomos (y por consiguiente de conciencias), entre los cuales uno es el substractum del que llamamos por razón ninguna el “yo” del individuo total, la “conciencia” de ese organismo, aunque en realidad ese yo no tiene más importancia en el organismo que los otros [...]. Hace una docena de años se empezó por admitir la existencia de dos conciencias absolutamente extrañas entre sí, en

un mismo individuo, lo que se llamó, impropriamente, a mi juicio, doble conciencia; hemos llegado a la séxtuple conciencia [...]. Toda conciencia es atómica.<sup>100</sup>

Las indagaciones sobre la materia, la memoria y el sustrato del alma a las que Macedonio se consagró por aquellos años, lo llevaron a escribir al filósofo francés Jean Lucien Arréat. Fernández lo había leído, lo admiraba y quiso consultarlo sobre la mejor manera de darle continuidad a sus reflexiones. Si bien su carta a Arréat permanece perdida, la respuesta del francés (fecha en París el 23 de abril de 1896) se publicó en *El Tiempo* el 21 de mayo de 1986.<sup>101</sup> De su respuesta se deduce que Macedonio lo consultó sobre el tema del yo con terminología y símiles físicos, geométricos y biológico-orgánicos. Arréat lo insta a enfocarse en la relación que la constitución del yo guarda con la memoria. Para el francés, la memoria es el principio aglutinador de la fragmentación del yo o, mejor, la base de la continuidad de la conciencia. A las recomendaciones de Arréat, Macedonio agregará su lectura de Bergson, ambas fundamentales para el desarrollo de su ficción: pensemos en la voluntad del escritor por combatir el Olvido –expuesta en “Elena Bellamuerte” y *M*, entre otros.

“Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte” –dice Macedonio en uno de los prólogos de *M* (p. 22), frase que por cierto retomamos para titular este capítulo. *NTV* también responde a esta obsesión que, como en su poesía o en su novela de la Eterna, funde un fin metafísico con un objetivo biográfico: dar sentido a una muerte particular, la de Elena de Obieta. Aunque el apelativo “Compañera” puede ya referirse, en la cita siguiente, a Consuelo, no deja de recordar a la Elena ausente:

Pero hay una inmensidad de hondura en la significación de los hechos; sólo después de muchos años podré definir para mí el sentido de la muerte del amigo, el sentido de ocurrir ella por obra mía, el sentido y valor espiritual de que yo esté hoy y aquí, solo de Ella, sin compañía de la Compañera, con una ausencia en todas mis horas y con mi existir cifrado en conocer el misterio del existir, para saber si “su lado” será otra vez mi cercanía, y “seré” a su lado, como la ausencia de Ella ahora a mi lado es siempre. (p. 272)

---

<sup>100</sup> *OC I*, pp. 42 y 48-49.

<sup>101</sup> Reproducida en *OC II*, pp. 258-259.

En este párrafo el autor funde varios sentidos, ya serios, ya juguetones; ya biográficos, ya metatextuales. La muerte del amigo, causada por él mismo, se refiere a una muerte textual; a la eliminación, en *NTV*, de Dalmiro Domínguez. En este apartado, Macedonio advierte que su destierro (o muerte) textual, así como el de Hobbes-personaje, ha sido necesario para poder pasar a sus conclusiones, a la “Solución final del problema”, a la que el propio Hobbes lo ha supuestamente instado. De modo que, para seguir la recomendación del filósofo inglés, Macedonio ha tenido, paradójicamente, que “matarlo”. Mediante este tipo de discurso paradójico (“sin compañía de la Compañera” o “con una ausencia”), el narrador de *NTV* salta, en su reflexión sobre la muerte, por tres niveles: a) muerte de una persona “real” o extraliteraria (persona de Existencia, para hablar en sus términos), b) muerte como concepto metafísico, c) muerte como estrategia discursiva –esta última emparentada en ocasiones con sus estrategias de disolución autoral que a su vez muestran similitudes con la famosa “muerte del autor” proclamada más tarde por los post-estructuralistas.

En el archivo de Macedonio, en la documentación relativa a *AB*, se conserva un “Índice temático”, elaborado por AO. Dicho documento señala los sitios en los que “la última novela mala” toca temas metafísicos (como “Teoría de la muerte”, “Negación del yo” y “Misterio de Amor: Amor y Tragedia”). Se conserva también un manuscrito de Macedonio titulado “Teoría de la muerte” (y una copia mecanuscrita del mismo) en el que AO señala: “aparece en la edición pero sin el título”. Este testimonio es importante porque constituye una síntesis de la argumentación macedoniana contra la muerte, así como una prueba más de su indisoluble relación con la negación del yo. Además, demuestra la conciencia con la cual Macedonio quiso integrar estas reflexiones en su redacción de la “última novela mala”. Tanto el índice temático como el texto de “Teoría de la muerte” permiten a Adolfo anotar, en el mismo paquete, la siguiente conclusión: “Está en ‘Adriana’ lo esencial de la metafísica de MF, años antes de “No toda es vigilia”. A continuación, transcribo íntegro dicho manuscrito:

La muerte no es problema porque el yo nada es. Si los estados (sentimientos o imágenes), la única realidad, lo único que “es”, fueran sentidos por alguien o algo, ocurrieran en alguien o algo, ese alguien o algo podría morir; la muerte podría no ser una mera palabra. Podría existir el yo y la muerte no afectarlo, pero basta que algo que no sea estado, “sea” sin embargo, para que pueda morir. Los estados no pueden morir porque son siempre lo actual y lo único actual. Ser y ser actual son una sola cosa. Sólo el estado existe, es, es existencia. Si pudiera concebirse algo que tuviera existencia y no fuera estado eso sería el yo y eso podría morir: la terrorífica concepción “muerte” estaría en función de la Realidad: la muerte tendría alimento.

Fuera del estado todo es palabras; el yo pasado, el yo futuro, el yo ajeno, los estados atribuidos a otros yo y al nuestro como pasado o como futuro son meras palabras como la causalidad, el tiempo, el espacio, la materia, lo externo.<sup>102</sup>

Macedonio reúne aquí las tres vías mediante las cuales puede explicarse la negación de la muerte en su discurso: a) Al negar al yo pero aceptar la existencia del Ser, y al entender al individuo como una manifestación del Ser, se acepta que éste muera pero eso es irrelevante pues el Ser permanece: “Liberados de la prisión del yo, resplandece la certeza del ser”<sup>103</sup>. En *AB* lo dice así: “Lo que muere es el individuo, es decir, lo que nunca existió” (p. 121). b) “Macedonio plantea la evidencia de la muerte como la muerte en otros, en el otro que amamos, dice ‘nadie muere para sí’ [...]. Al decir que nadie muere para sí está diciendo que cada uno consigo mismo es eterno”.<sup>104</sup> c) Muy en relación con el punto anterior, la muerte puede ser negada –como lo haría después Blanchot– por la vía del lenguaje (restringiendo su existencia al plano lingüístico). Si la muerte es, como dice Macedonio en el último párrafo del manuscrito recién citado, una “mera palabra”, y si la conjugación del verbo “morir” en primera persona es una inconsecuencia semántica (una ilusión de la lengua), entonces es posible negar la propia muerte.

La negación de la muerte constituyó también el eje de la poesía macedoniana –bajo el tópico de la amada perdida, en contrapunto con la afirmación de la Pasión y junto con el tema metaliterario de la propia creación poética. Así lo demuestra el famoso poema “Elena

---

<sup>102</sup> En este manuscrito hay otro ejemplo del uso vacilante que Macedonio hace de la “g” y de la “j”: “imágenes”.

<sup>103</sup> R. Piglia (ed.), *Diccionario de la Novela de MF*, p. 21.

<sup>104</sup> AO, *apud* G. L. García, *Hablan de Macedonio Fernández...*, p. 22.



Bellamuerte” y tantos otros, entre los que se cuenta el siguiente, integrado también en la “última novela mala”. Macedonio lo pone ahí en boca de Eduardo, quien lo recita frente al personaje de Estela:

No a todo alcanza Amor pues que no puede  
romper el gajo con que Muerte toca.  
Mas poco Muerte logra  
si en corazón de Amor su miedo muere.  
Mas poco Muerte logra, pues no puede  
entrar su miedo en pecho donde Amor.  
Que Muerte rige a Vida; Amor a Muerte. (AB, p. 223)

Los ejemplos anteriores nos muestran, una vez más, lo estrechamente ligados que están *NTV* y las novelas gemelas. El último poema, además, añade un cuarto tipo de argumentación para negar la muerte: la supremacía que sobre ella tiene el Amor. Y esta supremacía nos permite apuntar una conclusión importante: la metafísica macedoniana no se compone sólo de negaciones. Macedonio no es un nihilista y *NTV* no es un texto dedicado sólo a derruir categorías filosóficas.

El “no” de Macedonio es un procedimiento homeopático que busca combatir el ‘no’ de las distintas filosofías del sujeto [convirtiéndose en un “sí”]. En las innumerables versiones de la metafísica de Macedonio, encontramos siempre una misma afirmación: liberar la inmanencia [...]. Para esto, Macedonio propone tres formas de egocidio. Esto es: tres formas de liquidación del Yo. A saber: Percepción, Pasión y Novela.<sup>105</sup>

De modo que si Macedonio niega el Yo, el Mundo y la Muerte, ¿qué afirma en *NTV*? La Todo-posibilidad, la Todo-sensibilidad, el Ensueño, el Altruismo y una estética particular de la Novela. Es decir, una serie de conceptos que reúnen vetas éticas y estéticas y que se aglutinan en el de la Pasión –encumbrada por sobre todas las afirmaciones de *NTV*. De ahí que Samuel Monder describa el pensamiento macedoniano (ese “alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante” [*NTV*, p. 232]) como un viaje que inicia negando la metafísica de la representación para arribar a la propuesta de una metafísica de la Pasión. El descrédito de la primera y la

---

<sup>105</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, p. 26.

supremacía de la segunda se aprecian en las siguiente cita, en la que Macedonio intenta aclarar el propósito de *NTV*:

La presente publicación se inspira principalmente en el deseo de dejar argumentada una protesta, contra el “noumenismo”. Asombra que los pensadores, más aún, los artistas, y sobre todo los hombres de la pasión –única justificación y fin de la vida y del arte y única condición en que hay una felicidad posible– no se hayan unido en protesta y para trabajar en la liberación del pensamiento humano de las impuras sombras que Kant le insufló... (p. 241).

En un precioso ensayo dedicado a la fusión de Consuelo en la figura de Eterna (que por cierto se ocupa de uno de los temas menos tratados en relación con Macedonio: el del erotismo), AC sintetiza muy bien la ecléctica fuente de donde bebe el concepto macedoniano de Pasión:

La Pasión ocupa el máximo rango valorativo en el pensar-escribiendo de Macedonio; vestigio romántico, que se amalgama con ecléctica y desprejuiciada libertad, con propuestas estoicas, con rasgos heracliteanos, con posturas cónicas, con conceptismo barroco, con creencias pragmáticas, con juicios estéticos vanguardistas, con una impronta nietzscheana y así podríamos seguir recorriendo la ecléctica convergencia de componentes tomados de las más diversas procedencias para lograr esa mixtura de extravagante originalidad. (2006a, p. 185)

En el segundo fragmento de *NTV*, al dedicar su libro a los jóvenes lectores, Macedonio presenta así este concepto rector:

... con su Acción [la Pasión] (que es máxima, sobre toda otra [...]), con su Memoria exaltada que recobra el pasado de amor, cada capítulo de la compañía vivida, en cada coloquio del presente amor, anula las magias del Tiempo, es sin límites en poder y en conocimiento. Para esta exaltación la Realidad (como limitante) sólo es un descuido de su poder de Ensueño.

De ella tomo mis dogmas, amigo joven: busca la soledad de dos, la Altruística, y no te extravíen de tu fe en la Pasión, las solemnidades de la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie [...]. Si alguna vez vacilas, toma mis páginas otra vez. Sería absurdo que yo te dañe, pues sólo reverencio la Pasión, y tú, joven, eres ella [...].

¡Oh, Pasión nunca humilde, siempre cierta! (pp. 232-233).

Nótese que Macedonio comienza un libro sobre el conocimiento alegando que hay algo más importante: la Pasión, que corresponde a la vida. En el umbral de un texto dedicado a sus fuentes filosóficas, él opta por lo que en el capítulo segundo de esta tesis hemos llamado “la salida de la biblioteca”. En *NTV*, la tensión entre voluntad y hedonismo desarrolla el *leitmotiv*

macedoniano que hemos descrito como “la pugna entre la biblioteca y la vida”: “Que el conocimiento se desconcierte, poco importa; la Pasión vive cierta” (p. 325).

La larga cita anterior también nos da claves para leer la Eterna, en *M*, como una metáfora del concepto macedoniano de Pasión: su capacidad para “anular las magias del Tiempo”. Recuérdese que sus varias descripciones en la novela insisten en señalar su poder para cambiar el pasado de quienes la conocen –una de las formas mediante las cuales la Pasión puede, según Macedonio, negar la muerte.

Hay que aclarar, sin embargo, que para Macedonio Pasión no es sólo sinónimo de amor, en el sentido tradicional de relación sentimental (aunque por los ejemplos que da en *NTV* referentes a los amores de Goethe, Schopenhauer y Dante, y los que desarrolla en *M* con la historia entre Presidente y Eterna –en la que vierte, además, una carga autobiográfica– tampoco puede negarse que lo incluye). En *NTV* también se ocupa de diferenciarla de la “frenética sexual” (p. 334). Tampoco es, como en los filósofos antiguos, el estado en que algo se ve afectado por una acción. La Pasión es, en su metafísica, “una forma de egocidio por traslación”<sup>106</sup>. Esto es: “La muerte del Ego sustituido por el ego-otro”.<sup>107</sup> Como motor que nos obliga a salir de sí en aras de otro, la Pasión es la fuerza privilegiada para negar al Yo. Y el Altruismo, en terminología macedoniana, es la máxima expresión de esta fuerza.

En la cita anterior, de *NTV*, se le define como “soledad de dos”. En *AB* lo presenta así: “la única virtud, la única belleza, el único asunto ético-estético de las cosas es el Altruismo, el amor, la ruptura del yo” (p. 153). De modo que Macedonio entiende Altruística “no como experiencia intersubjetiva de filantropía, sino como experiencia transubjetiva. Esto es: experiencia de translación que provoca una destitución del Yo”.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>107</sup> *OC VIII*, p. 147.

<sup>108</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, p. 53.

Para concluir este apartado, conviene considerar una lectura distinta pero muy sugerente que Piglia ha hecho de la relación, en Macedonio, entre Pasión, Muerte y epifanía epistemológica. Relacionando este tratamiento con la tradición del tango, el autor de *La ciudad ausente* ha visto que la obra de Fernández se inserta en una genealogía de textos en los que la pérdida de la mujer amada desencadena la epifanía metafísica:

En el *Museo*, la historia de la Eterna, de la mujer perdida, desencadena el delirio filosófico [...]. Lo mismo pasa en “El Aleph” de Borges, que parece una versión microscópica del *Museo*. El objeto mágico donde se concentra todo el universo sustituye a la mujer que se ha perdido. Curiosamente varias de las mejores novelas argentinas cuentan lo mismo. En *Adán Buenosayres*, en *Rayuela*, en *Los siete locos*, en el *Museo de la novela de la Eterna*, la pérdida de la mujer (se llame Solveig, La Maga, Elsa, o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica [...].<sup>109</sup>

Esta lectura aporta una manera más de describir las relaciones entre *NTV* y *M*.

#### LA SIESTA EPIFÁNICA

*Su obra no es muy caudalosa ni lo será,  
porque en el nirvanático criollo la siesta es  
lo supremo y toda la vida la pasa sesteando.*

R. Gómez de la Serna, “MF”, en *Retratos contemporáneos*

La famosa carta perdida, que Macedonio enviara a William James en 1906, exponía (según lo refieren apuntes en sus cuadernos tempranos, así como comentarios en *NTV*) una teoría de la psiquis, fundada en una experiencia producida en el borde de la vigilia y el sueño. Macedonio transcribió esta experiencia en su “Ensayo de una nueva teoría de la psiquis, metafísica preliminar, psicología psicológica” en donde, mediante un análisis introspectivo, descubre una “sensación que no se deja asimilar a ningún dominio o cualidad sensorial en particular y que por tanto puede pasar, con inusitada agilidad, de lo visual a lo auditivo o de lo frío a lo caliente”.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> “Notas sobre MF en un diario”, p. 25.

<sup>110</sup> D. Vecchio, *op. cit.*, p. 19.

Diego Vecchio llama “Sensación anfibia” a esta experiencia sinestésica, cuya exposición necesariamente se tiñe de elementos oximorónicos. “Para Macedonio, la aparición de este tipo de sensaciones está estrechamente asociada a un sentimiento de falsa sorpresa, en que la psiquis cree desconocer algo que en realidad le es muy conocido; se trata de una sensación arcaica que nos permite reconstituir los orígenes de la vida psíquica”.<sup>111</sup>

Los apuntes macedonianos en torno a esta “sensación anfibia” son precursores de la teoría sobre la Visión Pura, expuesta en *NTV* como reformulación de lo que William James llamó Experiencia Pura. La Visión Pura macedoniana “designa un sueño en que aún no hay soñador. Esto es: las primeras percepciones de un recién nacido, el hombre sin experiencia. O lo que es lo mismo: la experiencia sin Ego”.<sup>112</sup> Y llegamos así a lo que aquí interesa: las nociones de sensación anfibia y visión pura forman en *NTV* una constelación a la que también pertenece el Ensueño, el cual –al designar esa zona nebulosa entre el sueño y la vigilia, y al constituir una posibilidad de experiencia fuera de la prisión del yo– adquiere tintes epifánicos en la poética macedoniana, prefigurando o fundiéndose con otro de sus conceptos clave: la Siesta.

La siesta es una “matriz narrativa y argumental, que se ramifica y prolifera en las exploraciones discursivas de Macedonio; que vuelve y vuelve [en su poesía, cuadernos, ensayos y ficción] con variaciones múltiples, cada vez más crípticas y sofisticadas”; pero que funciona siempre como “metáfora de las experiencias extremas de la Sensibilidad y el Intelecto” (AC, “Con Macedonio, a la siesta”, en 2006a, p. 170). En el tropel de terminología adyacente o confluyente con su concepto de Siesta, puede incluirse el de Tropezón, cuando con éste Macedonio se refiere a un súbito descubrimiento epistemológico o a una “caída” en el estado místico.<sup>113</sup> Recuérdese que el descubrimiento de Hobbes respecto de la nula diferencia entre

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>113</sup> En el capítulo primero de esta tesis revisamos otras acepciones del multifacético concepto macedoniano de “tropezón”. En *NTV* lo usa también con sentido despectivo, cuando se

sueño y vigilia, ficcionalizado en *NTV*, ocurre precisamente durante el duerme-vela de una siesta. Así parafrasea Gómez de la Serna lo que su amigo entendió como “siesta de la intelección”:

La siesta dormir de perfil, es decir, dormir de lo individual, es el hecho mayor de las cosas, el mayor dato de la inteligibilidad. Nos dice: ‘Ahora sé tú el deslumbrado que ve’. En otra hora lo real y la inteligencia se [*sic*] son extraños”.Macedonio cree que la intelección prospera en la siesta y no en la noche y eso me hace pensar que América no es nocturna sino diurna [...]. Es admirable la concepción de la siesta que él llama “la sin estrellas noche de la Reverberación Siestal” y la ve en “Discusión con los noes totales del silencio” y hasta supone “el gallo insomne en la noche de la Siesta”.<sup>114</sup>

En la definición de “dormir de lo individual” se nota cómo la siesta es un estado que le sirve a Macedonio para simular y describir la desindividualización, tan importante para su crítica del sujeto. También Borges recordó la pasión de su mentor por la siesta, y sus tintes epifánicos: “En un traspatio de la calle Sarandí, nos dijo una tarde que si él pudiera ir al campo y tenderse al mediodía en la tierra y cerrar los ojos y comprender, distrayéndose de las circunstancias que nos distraen, podría resolver inmediatamente el enigma del universo.”<sup>115</sup>

*NTV* nos da herramientas para comprender el contexto metafísico y terminológico, así como las implicaciones del concepto macedoniano de Siesta. Veamos ahora cómo lo desarrolla en las novelas gemelas, en donde lo vincula también con su negación del Yo y en donde –en oposición con la noche– sirve asimismo para enfrentar los universos metatextuales de Eterna y Adriana. Comencemos con un ejemplo de la “última novela mala”: Cuando Eduardo de Alto, intentando contribuir a la recuperación de Adolfo, se lo lleva a pasar una temporada en una estancia campirana, tiene una “experiencia de la noche”. Las reflexiones que rescata de ella se dan a conocer al lector por mediación del señor Rojas (es uno de los pocos momentos de la

---

le aplica a Kant, por ejemplo. En estos casos, le sirve para señalar un error en el procedimiento de su análisis, o bien el descubrimiento de un buen argumento pero sin “merecerlo” (por no haberlo buscado adecuadamente), el cual por lo general conduce a un planteamiento teórico débil o incompleto.

<sup>114</sup> “MF” en *Retratos contemporáneos*, p. 165.

<sup>115</sup> Pról. a *MF*, *OC 4*, p. 54.

novela no narrados por la primera persona de Eduardo y en los que, como consecuencia, éste aparece aludido en tercera persona):

Sirviéndonos mate a Adolfo y a mí, y mirando de continuo la noche, [Eduardo] dijo: Pálida es Noche en la tierra [...]. Jamás contemplé una noche que diera tan precisamente la palabra de la Muerte [...]. Todas las luces de la Noche tienen también la Muerte. *Lo que muere es el individuo, es decir, lo que nunca existió* [...]. La noche lunar habla más bien de la muerte que del ser. Habla del individuo más que del existir. Es la hora plena diurna, la siesta, la que nos da el modo como se hace secreto el ser, nos manifiesta que el ser es sin misterio, es misterio por deslumbramiento, por *exceso de visión*. Cuando la siesta estival esplende, somos ciegos de luz y hasta *las formas límites de cada cosa se borran. Las formas humanas en un aire punzante de sol se licuan, todo se desindividualiza* [...]. Si, como le dije a Adolfo, nos suponemos desnudos, reposando de espaldas sobre arena blanda [...], nada hay en la imagen o presentación que llena nuestros ojos que nos hable de límite, de duración, de separaciones, ni menos de causaciones de un estado o imagen sobre otro. En lo más sereno de este estado *el yo desaparece. Nada nos exige pensar que el cielo, el mar nos sea externo, que además del cielo haya un yo que lo mira. Pero la noche...* (pp. 121-122)

He marcado con cursivas las frases más significativas para el siguiente análisis: a la noche, que reconoce como espacio asociado al individuo, se opone la Siesta. Macedonio considera que esta experiencia –que ocurre en un ambiente diurno– supera a la noche en posibilidades, pues logra la disolución del yo. Por su efecto borrador de límites, la Siesta se configura como experiencia epifánica que participa de cierto panteísmo.<sup>116</sup> Así lo confirma en

---

<sup>116</sup> En este sentido, la epifanía macedoniana se asemeja a la trabajada por James Joyce. Para el irlandés, este tipo de experiencia tiene la capacidad de disolver las fronteras del individuo integrándolo en una unidad superior, o bien reinsertándolo en la unidad con el mundo, ya que rompe la oposición entre fragmento y totalidad: “El concepto de epifanía aparece definido de un modo bastante impreciso por Stephen en *Stephen Hero* [... como] ‘a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.’” (Susana Pajares Tosca, “¿Abismo entre investigación literaria y su docencia? El caso del *Portrait of the Artist as a Young Man*”, *Especulo*, 23 (2003), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/joyce1.html> [consultado: 25 abril 2011]). Según Klaus Reichert, la epifanía joyceana “is a theory of fragmentation: a significant moment or a detail, a thing seen at some specific angle, that can contain the totality of the meaning [...]. Note that there is a direct relationship between fragment and totality: they are mutually dependant: the one conditions the other: the fragment points to the totality of which it is a part, and the totality it is that gives meaning to that fragment” (“Fragment and Totality”, en *New Alliances in Joyce Studies*, ed. Kime Scott, University of Newark, Newark, 1988, p. 86).

otro texto, en donde también la opone y la prefiere a la noche: “De la noche estrellada no nació metafísica; en la Siesta duerme el individuo; nace el panteísmo”<sup>117</sup>.

Es fácil suponer influencia nietzscheana en esta relación entre la Siesta (como epifanía poética) y el panteísmo (o integración con lo Uno Primordial, para usar la terminología del alemán). Nietzsche desapruueba los géneros artísticos que son hegemónicamente apolíneos, precisamente porque se basan en la afirmación del *principium indivituidionis*. Rescata, en cambio, aquellos –como la tragedia o la lírica– que integran aspectos dionisiacos capaces de romper la unidad del yo y reintegrar al sujeto a esa realidad pre-consciente que llama “lo Uno Primordial”.<sup>118</sup>

La creación del arte verdadero, entonces, ha de ser una síntesis (que aunque integra opuestos, resulta armónica) de elementos dionisiacos y apolíneos, sin que uno excluya al otro. Este resumen del planteamiento nietzscheano cae como anillo al dedo al concepto macedoniano de Siesta. Como epifanía creativa o metáfora de la *poiesis*, ésta permite integrar elementos dionisiacos (la ruptura del yo como posibilidad aportada por lo nocturno), pero al mismo tiempo mantiene la experiencia bajo los dominios de la conciencia (dada por la primacía de lo diurno). La Siesta funde armónicamente los opuestos: sueño (noche) y vigilia (día). A veces Macedonio se refiere a esta síntesis con el término “Ensueño”, que, aunque puede integrar lo onírico, tiene para él implicaciones distintas al duerme-vela surrealista. En “Poema de trabajos...” queda muy claro que la Siesta incluye pero supera a la Noche; entre los muchos versos que definen ahí a la

---

<sup>117</sup> “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”, *OC VII* p. 133. Es preciso dejar por ahora de lado la hibridación genérica de este texto abrumadoramente complejo. Hay que señalar, sin embargo, que sus abundantes elementos ensayísticos y su contenido teórico hacen polémica su consideración como poesía. En todo caso, este texto es fundamental ya que, al sintetizar el concepto macedoniano de Belarte Conciencial, puede leerse como su manifiesto individual o su arte poética. La Siesta aparece en él como metáfora de la epifanía creativa que cataliza la producción de Belarte.

<sup>118</sup> Véase *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introd., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997, pp. 26-32, 213-220 y 230-235.



Siesta, se lanza el siguiente: “Noche mejor para la intelección, porque no turba con las pavuras que habitan la noche...” (p. 71).

Hemos visto que Eduardo (el personaje más autobiográfico de *AB*) experimenta la Noche en la estancia campirana donde mora con Adolfo y el señor Rojas. En una escena de *M*, paralela pero opuesta, el Presidente (que, como metáfora del autor puede ser considerado el personaje más autobiográfico de esta obra) experimenta la Siesta en “La Novela” –estancia también campirana en donde mora junto con Eterna, Quizagenio, Dulce-Persona, y demás personajes:

Oculto por la *luz* colgada del día de la siesta, hay frente a la casita de la Estancia lo único que la luz puede ocultar: otra luz; hay una llamita que nadie de los que habitan allí vio, que quiere existir y no ser vista.

Esta llamita –quizá la mirada de la Eterna cuando *piensa* en su sueño del todoamor tan deslumbrante que esa mirada en ese *ensueño* rebotante y reverberante se desvanece: no sabe que el *Día* y la *Llamita* en él perpetuos en torno de la casa son *el todoamor pensado* por la Eterna y la mirada de ella con que lo mira. (p. 90)

Nuevamente he señalado con cursivas los elementos significativos para el análisis que vengo desarrollando y que muestran las oposiciones entre los rasgos nocturnos (que predominaban en la cita de *AB*) y los diurnos o luminosos (que priman en la de *M*). En esta última alusión a la Siesta, su campo semántico se funde con el de Eterna, revelando ambas figuras como metatextos hermanados. La Siesta tiene que ver con la atmósfera y el estado mental propicios para la génesis poética; la Eterna, con la inspiración, el objeto y el producto de dicha génesis. Más que con lo que Eterna sueña, la luz –aquello revelado por la siesta epifánica– tiene que ver con lo que ella piensa sobre lo soñado: esto muestra una vez más la integración, en el proceso creativo, de las dos fases opuestas de las que hablamos arriba: una dionisiaca (lo onírico) mediada siempre por otra apolínea (la razón).

Tanto en “Poema de trabajos...” como en *AB* y *M*, el tratamiento de la Siesta conlleva estilísticamente un trabajo con claroscuros que ha sido estudiado como manifestación del

barroco macedoniano.<sup>119</sup> La primacía de la luz en su noción de Siesta (aludida en la cita de *AB* como “exceso de visión” y en la de *M* con la “Llamita”) se relaciona con el papel hegemónico que la conciencia y la intelección tienen en la poética de Macedonio, y se refuerza con el epíteto “Estival”, que acompaña casi siempre sus menciones. En “Poema de trabajos...”, la Siesta es descrita como “Fiesta de la Intelección” y como “Exaltación de la Vigilia”.<sup>120</sup>

Por las experiencias de la Noche y de la Siesta, privilegiadas respectivamente en la última novela mala y en la primera buena, Adriana y Eterna pueden ser consideradas representantes de estos conceptos, cuya oposición es fundamental para la teoría macedoniana del arte. De modo similar a como lo hacen las gemelas, la Noche y la Siesta aluden también a los códigos estéticos que Macedonio rechaza y reivindica, critica y propone, respectivamente: romanticismo y Belarte. Tanto el romanticismo como el surrealismo fueron adoradores de la oscuridad y promulgaron el culto al sueño y otros estados alternos de la conciencia. Macedonio incorpora esta fascinación por la noche, pero le imprime una vuelta de tuerca insertándola, paradójicamente, mediante su noción de Siesta, en un ámbito diurno y luminoso (consciente, racional, intelectual). De este modo, la Belarte puede aceptar ciertas implicaciones del sueño sin renunciar a la hiperconciencia y a la vigilia que la caracterizan.

---

<sup>119</sup> Con relación a la dinámica ocultación/revelación en la cita anterior, AC comenta: “No se oculta por la oscuridad sino por la luz/llamita/día/siesta; el barroquismo lírico construyendo lo sombrío e inexplicable con la luz es idiosincrásico en Macedonio” (1993b, p. 90, n. b).

<sup>120</sup> *OC VII*, pp. 133 y 134, respectivamente.

*En la literatura, no hay herencia sino desherencia. Léase: la tradición funciona como una colección de malentendidos [...]. La herencia es inseparable de una tergiversación, en que el precursor da lo que no tiene y el discípulo recibe lo que no quiere o no puede recibir. Y de aquellos de quienes se reniega se hereda. Y de aquellos a quienes se celebra se deshereda. Quien dice leer, dice claramente leer mal.*

D. Vecchio, *Egocidios...*

Claramente marcado por la teoría de las influencias de Harold Bloom, en la cita que sirve de epígrafe a este apartado Diego Vecchio enfatiza algo importante: si bien es cierto que Kant es el blanco principal contra el que Macedonio lanza su crítica a la metafísica de la representación, también es cierto que en más de un aspecto el argentino es heredero y seguidor de Kant. Es decir, en *NTV* se aprecia lo que podemos llamar una crítica lógica de Kant (con esto me refiero a los argumentos macedonianos que mejor se sostienen desde el punto de vista filosófico y que tienen que ver con su negación de la incognoscibilidad del Ser), y una crítica ilógica o, mejor, paradójica de Kant (en donde, más que un distanciamiento, lo que se observa es una imitación).

En varios momentos, Macedonio critica la longitud de los textos de Kant (a quien juzga complacerse en el “palabrerío largo” [p. 278]) y la utilización en ellos de vocabulario vago y argumentación defectuosa. Lo anterior resulta casi risible puesto que *NTV*, si bien está compuesto por fragmentos breves, es en su conjunto un texto también extenso y repetitivo, y ciertamente contiene términos confusos y argumentos débiles o enredados. Los críticos de Kant se han quejado de ciertos rasgos en el estilo del filósofo que coinciden con las dificultades que *NTV* impone a sus lectores: estructura laberíntica, sintaxis enrevesada, proliferación de neologismos...

Ludwig Wittgenstein once remarked, and he may well have had Immanuel Kant in mind, that reading philosophy is “a kind of agony”. Kant’s writing is spectacularly labyrinthine.

Kant's flair for inventing technical vocabulary is sometimes lost on those who notice the subtly different ways he uses those inventions, leaving the reader to keep track of the shifts with increasingly panic-stricken notes in the margins. His apparently morbid fear of punctuation results in sentences with lengths one never imagined possible –pages seem to float past as one loses all hope of a full stop.<sup>121</sup>

Curiosamente, uno de los sitios de *NTV* en donde Macedonio se muestra más cercano a Kant es precisamente en el apartado titulado “Es justificado pensar mal de Kant”, en donde comenta el tercer paralogismo de la personalidad.

Macedonio no pudo haber elegido peor ejemplo. Porque en el tercer paralogismo de la personalidad, Kant intenta demostrar la imposibilidad de producir un discurso filosófico sobre el sujeto. Es decir: Macedonio elige para criticar la filosofía del sujeto de Kant un fragmento en que Kant critica la filosofía del sujeto. Al pensar mal de Kant, Macedonio lee mal a Kant, en el momento en que la filosofía argentina se declaraba fervorosamente neokantiana. Garrotazo contra Alejandro Korn.<sup>122</sup>

Ahora bien, las similitudes entre el discurso macedoniano y el kantiano se multiplican si consideramos un libro bastante atípico y menos conocido del filósofo prusiano, cuya presencia intertextual en *NTV* –aún no advertida por la crítica– señalo como hipótesis. Se trata de *Sueños de un visionario aclarados por sueños de la metafísica*<sup>123</sup>, en donde, mediante un punzante sarcasmo intelectual (similar al que ejerce Macedonio en *NTV*), Kant analiza las comunicaciones del célebre místico y teósofo sueco Emanuel Swedenborg.

Este texto no se menciona en *NTV* y no encontré alusiones al mismo ni en la biblioteca ni en el archivo de Macedonio, por lo que no puede asegurarse que él lo haya leído. Sin embargo, por las siguientes razones, es fácil suponer que al menos tuvo conocimiento del mismo. Primero, puesto que manifestó interés tanto en el objeto del libro (Swedenborg), como en su autor (Kant). Swedenborg fue presencia importante en las bibliotecas de Borges y de Xul Solar, frecuentadas

---

<sup>121</sup> Jeremy Stangroom y James Garvey, *The Great Philosophers. From Socrates to Foucault*, Metro Books, New York, 2007, p. 76.

<sup>122</sup> D. Vecchio, *op cit.*, p. 47.

<sup>123</sup> Publicado primeramente en 1766, en Königsberg, por el editor Johann Jacob Kanter. En adelante abrevio siempre el título (*SV*) y lo cito siempre por la siguiente edición, indicando entre paréntesis la página correspondiente: Immanuel Kant, *Sueños de un visionario*, trad. pról. y notas Carlos Correas, Leviatán, Buenos Aires, 2004.

por Macedonio, así como en la obra de estos autores, y Macedonio compartió su lectura con éstas y otras amistades (como Guillermo Borges). Recuérdese el comentario de Borges (ya citado en el cap. II de esta tesis), en una conferencia sobre Xul Solar que impartió en la Fundación San Telmo el 3 de septiembre de 1980: “Solíamos pasar la tarde leyendo a Swedenborg, leyendo la música de Swedenborg, leyendo a Blake, leyendo no solamente la música de Blake, sino lo místico de Blake, la magia de Blake”.<sup>124</sup> Xul fue también místico y visionario, y reunió en su biblioteca materiales diversos sobre estos temas: varias ediciones del *Libro de las mutaciones*, textos sobre el I Ching, la Cábala, el Tarot y la astrología.<sup>125</sup> Recuérdese, finalmente, que Borges, Bioy y Silvina Ocampo incluyeron un texto de Swedenborg en su *Antología de la literatura fantástica*, en donde también figura “Tantalia”, de Macedonio.<sup>126</sup> Segundo y más importante, puesto que *SV* y *NTV* muestran coincidencias asombrosas, como describo en detalle a continuación.

---

<sup>124</sup> *Recuerdos de mi amigo Xul Solar*, Fundación San Telmo (*Comunicaciones*, 3), Buenos Aires, 1990, p. 3.

<sup>125</sup> El Museo Xul Solar (Laprida 1212, Buenos Aires) exhibe un juego de varillas para consultas del I Ching y un juego de cartas del Tarot decoradas por Xul. Entre sus libros, ahí expuestos, se encuentran: *I Ching das Buch der Wandelungen: Erstes und Zweites Buch aus dem Chinesischen Verseurscht und Erläutert von Richard Wilhelm*, Verlag bei Eugen Dederichs, Jena, 1924; y Meister Yüan-Kuan, *I Ging: Prexis Chinessischer Weissagung*, Planegg-Otto-Wilhem Barth Verlag G.M.B.H., Munich, 1951. En la museografía, se lee: “Desde 1925 y durante los años siguientes, Xul organizó su propio sistema de consulta del I Ching, al que sumó elementos de la Cábala y de la astrología. Al mismo tiempo, *El libro de las mutaciones* se constituyó en una herramienta básica para concretar sus visiones. El trabajo sobre los 64 hexagramas daría lugar a la redacción de su *San Signos*, uno de sus textos más importantes: el conjunto de las 64 visiones producto de un largo proceso de selección, reescritura y reorganización, considerado por el artista como su legado a la humanidad”. Sobre este texto, véase: Daniel E. Nelson, “Los *San Singos* de Xul Solar”, en “*El libro de las mutaciones*” en *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, Fundación Eduardo F. Constantini, Buenos Aires-São Paulo, 2005, pp. 49-59.

<sup>126</sup> De hecho, “la difusión de Borges ha dado lugar a cierta difusión *literaria* del teósofo sueco Emanuel Swedenborg: el prólogo a las *Mystical Works*, un soneto reiterado, la eficaz y artística traducción que lleva el título de ‘Un teólogo en la muerte’ (el destino en ultratumba del teólogo luterano Philip Melanchton) contenida en la *Antología de la literatura fantástica*, los textos dispersos del *Libro del Cielo y del Infierno*, etc.” (C. Correas, “Prólogo” a Kant, *SV*, ed. cit, p. 7).

Ambos son textos atípicos en su calidad de “tratados filosóficos”. A diferencia de los futuros y clásicos escritos sistemáticos de Kant, *SV* es fragmentario, posee subtítulos enigmáticos o literarios (por ejemplo “Viaje extático de un delirante a través del mundo de los espíritus”, aunque habría que considerar la posibilidad de que éstos sean obra del editor), epígrafes poéticos (de Horacio y Virgilio, por ejemplo), fragmentos narrativos y otros rasgos de “contaminación ficcional”, como el tratamiento de personaje que da al autor con el que dialoga: Swedenborg – procedimiento que ya analizamos en *NTV*, con los casos de Hobbes y Schopenhauer. En este texto, la sintaxis y los argumentos de Kant son particularmente laberínticos; sus descripciones son extensas y no escatima el uso de adjetivos; también tarda en entrar en materia, pues lanza primero varios paratextos o liminares, y emplea con frecuencia neologismos. Es decir, en *SV* se lee a un Kant más “suelto” o libre, como si estuviera vertiendo sus reflexiones en un ensayo literario y no en uno de rígido corte académico: “El iniciado, habiendo acostumbrado ya su instinto grosero, enviscado en los sentidos externos, a los altos conceptos abstractos, puede ahora ver formas espirituales despojadas de ropas corporales en ese crepúsculo con el que la débil luz de la metafísica hace visible el reino de las sombras” (p. 71). Se permite, además, varias bromas, por lo que su texto mezcla, como *NTV*, metafísica con humor. En el siguiente ejemplo, Kant recurre a una humorada para desacreditar la seriedad filosófica de quienes han tratado el tema de los espíritus, a partir del juego con el verbo “purgar”, que introduce tras establecer una analogía entre el visionario y el enfermo mental:

Yo, por lo tanto, no censuro de ningún modo al lector si, en lugar de ver en los visionarios semiciudadanos del otro mundo, los despacha breve y buenamente como candidatos al hospital, y, de ese modo, se exime de investigaciones ulteriores [...] y mientras antiguamente se consideraba necesario *quemar* a veces a algunos de ellos, actualmente uno se contentará con *purgarlos*.

Mejor todavía, para llegar a ello no habría habido que remontarse tan lejos y hacerse ayudar por la metafísica para buscar secretos en el cerebro afiebrado de los delirantes engañados. El perspicaz Hudibras habría podido, por sí solo, explicarnos el enigma, pues según su opinión, “cuando un viento hipocondríaco se desencadena en los

intestinos, todo depende de la dirección tomada: si baja hay un p... [sic], y si sube hay aparición o inspiración sagrada.” (pp. 103-104)<sup>127</sup>

Macedonio presenta *NTV* como un “alegato pro pasión contra el intelectualismo extenuante” (p. 232). Con frases como ésta y mediante otros procedimientos ya analizados, critica el academicismo y se deslinda de sus prácticas eruditas. Algo similar hace Kant, cuando en *SV* declara: “La charlatanería metódica de las universidades no es a menudo más que un acuerdo para escamotear mediante palabras ambiguas un problema difícil de resolver, pues las Academias no se resignan fácilmente al yo no sé” (pp. 55-56). “Swedenborg es el protagonista histórico de *Los sueños de un visionario*, pero también es para Kant un ejemplo del error intelectual, de la pedantería, de la vanidad y, finalmente, del delirio de una metafísica que sólo subsiste en su propia ofuscación”<sup>128</sup> –función que adquiere precisamente el pensador alemán en *NTV*.

El sueño es la forma de las visiones de Swedenborg y por tanto la naturaleza de éstas, en oposición a las de la vigilia, es objeto central del análisis kantiano en *SV*, como lo es también, aunque por otras razones, en el análisis macedoniano en *NTV*. Para analizar y criticar las comunicaciones que Swedenborg hizo de sus visiones, en *SV* Kant trata los temas de la relación entre alma y cuerpo y de la causalidad (este último tema le sirve para distinguir el universo de la magia y cuestionar si éste se escapa o no del determinismo que reina en otros ámbitos de la experiencia). Al tratar estos asuntos, Kant se ve obligado a exponer un análisis del concepto de metafísica y a desarrollar su propia noción sobre esta disciplina, lo cual hace de *SV* una especie de borrador de lo que después integraría la *Crítica de la razón pura*. En *NTV*, para analizar y criticar ciertos postulados kantianos, Macedonio trata los temas de la relación entre sueño y vigilia y pone también especial atención en el de la causalidad (que sirvió a otros autores para

---

<sup>127</sup> Sobre esta humorada, C. Correas comenta: “La humorada mencionada aquí por Kant se encuentra en el Canto VI de *Hudibras* de Samuel Butler (1612-1680), en la réplica de Hudibras a Sidrophel” (Kant, *SV*, ed. cit., p. 104, n. 11).

<sup>128</sup> C. Correas, “Prólogo” a Kant, *SV*, ed. cit, p. 12.

distinguir estos universos). Al tratar estos asuntos, él también se ve obligado a desarrollar su propia noción de metafísica, discutiendo con sus predecesores. Es decir, aunque no es su objetivo central, ambos textos sirven a sus autores para establecer su noción de metafísica; en ambos casos, además, ésta se coloca en un sitio privilegiado respecto de las demás disciplinas y se le confiere un valor eudemónico. Compárese el siguiente comentario, emitido por Kant a propósito de su redacción de *SV*, con los ya revisados sobre metafísica y felicidad, en *NTV*: “... desde hace tiempo, desde que comprendo su naturaleza y su propio lugar en el conocimiento humano, estoy convencido de que el verdadero y auténtico bienestar del género humano depende de ella [la metafísica]”.<sup>129</sup>

La gran diferencia es que el camino sirve a Kant para establecer límites al conocimiento humano, mientras que éste conduce a Macedonio a negarlos; además, Kant termina por despreciar la metafísica onírica, mientras que Macedonio se instala en ella. Cabe aclarar, sin embargo, que la metafísica onírica de Macedonio se aparta también de la de Swedenborg, como se advierte en este comentario extraído del epílogo de *NTV*: “Yo he quedado prendado de la manantialidad de Fantasía (de fantasía almista, no de esas fantasías de la mecánica y la química que usan los ingleses, o de figuras, y visualidades que usaba Swedenborg)...” (p. 342).

De haber leído *SV*, Macedonio seguramente habría reparado en la concepción de los sueños como un arma contra la muerte:

El sueño es, según Kant, una función de la vida. Un puro dormir sin sueños, con la voluntad y la percepción en reposo, y por cuanto más profundo, amenaza aproximarnos a la muerte; el sueño, entonces, mediante su fantasmagoría, mantiene excitada nuestra fuerza vital llevándola de una emoción a otra. Se puede decir, por tanto, que soñamos para no morirnos del todo.<sup>130</sup>

Como *NTV*, *SV* tiene el aspecto de *work in progress* (o “trabajo de ver hacer”, según diría Macedonio), lo cual hace que el lector no reciba una obra terminada sino que se sienta invitado a

---

<sup>129</sup> Carta a Moises Mendelssohn del 8 de abril de 1766, *apud* C. Correas, pról. cit., p. 22.

<sup>130</sup> C. Correas, pról. cit., p. 12.



observar su proceso de composición. En el capítulo segundo, por ejemplo, Kant advierte de pronto que insertará un ensayo que ha escrito antes y que se ajusta sólo parcialmente al tema que viene tratando. Esta técnica digresiva (que rompe los capítulos, de por sí breves, en fragmentos aún más breves y pertenecientes, por lo menos hipotéticamente, a distintos períodos en la reflexión y redacción del escrito) es muy frecuente en *NTV*. En ambos casos, esta técnica de la interrupción implica constantes interpelaciones al lector: “Por consiguiente, he de contar con la indulgencia del lector para atreverme a insertar aquí un ensayo de este tipo, el cual está por cierto un poco lejos de mi camino y también muy lejos de la evidencia, pero que sin embargo parece dar lugar a conjeturas que no son desagradables” (*SV*, p. 79). Esta cita también muestra que lo importante no es el fin (la conclusión) sino el camino del pensamiento. Kant justifica la introducción de este ensayo más por fines hedónicos (para usar un término macedoniano) que por necesidad argumentativa. Para Macedonio lo importante es también el placer del camino y no su fin; el pensar-escribiendo y no la conclusión.

El ensayo intercalado por Kant en el segundo capítulo trata sobre la preocupación que terminará por producir su segunda *Crítica*: la moral. Habla en él de dos fuerzas: “por un lado el particularismo [*sic*] que refiere todo a sí, y por el otro el bien común por el que el alma es atraída o impulsada fuera de sí hacia los otros” (p. 80). Al tratamiento de esta segunda fuerza, cabe señalar, está dedicado el *Leviatán*, la obra más famosa de Hobbes –precisamente el filósofo que Macedonio ficcionaliza en *NTV*. De la interrelación entre ambas fuerzas, Kant deduce la regla de la voluntad universal, con base en la cual afirma la unidad moral en el mundo de las naturalezas pensantes.

El capítulo tercero de *SV* es fundamental para la comparación que estamos desarrollando, pues Kant emprende en él, aunque con otros fines, un análisis cuyo objetivo coincide con el eje de *NTV*: compara el sueño con la vigilia, cuestiona su diferencia y determina si ésta es cualitativa o cuantitativa. Al analizar las imágenes percibidas y comunicadas por los visionarios, Kant las

compara con los sueños, para lo cual deslinda primero las imágenes y percepciones del sueño, de aquellas experimentadas en la vigilia. Ahora bien, si el análisis tiene un mismo objetivo y se desarrolla de forma similar, los resultados, en cada uno de los autores, serán distintos: Kant defiende la distinción entre las imágenes producto del sueño y de la vigilia (y además emplea para ello la categoría del yo):

Ahora bien, pido que se me conceda que la principal diferencia entre el movimiento de los nervios en la imaginación y el de la sensación consiste en que las líneas directrices del movimiento se cortan en el primer caso dentro del cerebro, y en el segundo fuera de él; por consiguiente, porque el *focus imaginarius* en el que el objeto es representado es puesto fuera de mí en las sensaciones claras de la vigilia, y el de las fantasías que puedo tener simultáneamente es puesto fuera de mí, yo, en la vigilia, no puedo fallar en diferenciar las ficciones, mis propios fantasmas, de la impresión de los sentidos (p. 99).

Si Kant diferencia aquí sueño de vigilia apelando a la diferencia entre imaginación y percepción, Macedonio los igualará apelando al común efecto que tanto imaginación como percepción tienen en la sensibilidad, a lo cual llama Afección. Nótese que en su metafísica, Macedonio privilegia la Afección de modo paralelo a como privilegia la Recepción en su teoría literaria.

A lo largo de *SV*, Kant toca los temas centrales de sus futuras *Críticas*: la afirmación del yo, los límites de lo cognoscible, la diferencia entre los procedimientos filosóficos *a priori* y *a posteriori* y la necesidad que la filosofía tiene de los primeros, la realidad neumónica, la necesidad que el bien común tiene de la regla de la voluntad universal, etc. Se nota que Kant estaba trabajando en estos temas y que decidió escribir este libro movido por su incomodidad frente a los textos de Swedenborg, como para darse un remanso lúdico.

En su análisis no ya de las visiones del sueco sino de la estructura lingüística en que las vierte, Kant distingue tres tipos de visiones-relato y describe así la que resulta más difícil de lograr y la que adquiere mayor poder revelador: "... la primera consiste en estar liberado del cuerpo: estado a medio camino entre el sueño y la vigilia, y en el que Swedenborg ha visto, oído e incluso tocado a espíritus; sólo tres o cuatro veces le ha sobrevenido este estado" (p. 129). En

la obra de Macedonio, el medio camino entre sueño y vigilia, nombrado en ocasiones con la palabra “ensueño” y referido, en otras, con su concepto de Siesta, es también el estado más propicio para las distintas formas de la epifanía.

Finalmente, Kant termina su libro de modo similar a como Macedonio cierra *NTV*: disculpándose con el lector por sus probables fallas, aclarando que la “culpa” de la publicación de un texto tan *sui generis* ha de imputarse a la iniciativa de amigos (como aclara Macedonio a propósito de las gestiones de Raúl Scalabrini Ortiz) y señalando que, pese a la frivolidad del tema que encaró, su trabajo y el tiempo invertido por el lector han valido la pena, pues han alcanzado otro objetivo –señalar la verdadera función de la metafísica:

He trabajado una materia ingrata, que me fue sometida por la demanda y el acoso de amigos y curiosos y desocupados [...]. Pero en realidad yo me proponía un fin que me parece más importante [...], y creo haber alcanzado ese fin. La metafísica –y mi destino es estar enamorado de ella [...]. La metafísica es una ciencia de los límites de la razón humana; y como un pequeño país tiene siempre muchas fronteras y como en general importa más para él conocer bien y afirmar sus posesiones que partir ciegamente a la conquista, esta ventaja de la ciencia citada es la más desconocida y a la vez la más importante... (pp. 139-140)

Y más adelante:

Aquel a quien las anteriores consideraciones han fatigado sin instruirlo puede aquí reanimarse, en medio de su impaciencia, con el llamado lanzado por Diógenes, según se dice, a sus oyentes que bostezaban [...]: “Valor, señores, veo tierra”. Hace poco caminábamos como Demócrito por el espacio vacío, adonde nos habían llevado las *alas de mariposa* de la metafísica, y ahí nos entreteníamos con figuras espirituales. Ahora que la virtud *estíptica* del conocimiento de sí mismo ha replegado las alas de seda, nos volvemos a encontrar en el humilde suelo de la experiencia y del entendimiento común; felices de nosotros si lo miramos como nuestro lugar asignado, del que nunca saldremos impunemente, y que además concierne todo lo que puede satisfacernos mientras nos atengamos a lo útil. (p. 141)

En estas conclusiones están condensados los dos ejes de sus *Críticas*: los límites del conocimiento y la aplicación práctica del mismo (moral). Como puede observarse, delimitar el campo del conocimiento es el objetivo fundamental en Kant; su procedimiento opera siempre marcando fronteras. Macedonio, en cambio, procede siempre borrándolas pues para él no hay límites para el conocimiento: *NTV* es un texto sobre la Todoposibilidad.

Con este apartado hemos intentado mostrar la multifacética y contradictoria presencia de Kant en *NTV* y, sobre todo, insistir en que lo importante no es si Macedonio lo entendió o no, si lo explicó bien o no, si argumentó sólidamente en su contra o no. Lo que interesa es descifrar qué hace Macedonio, en su propio pensar-escribiendo, con la figura del gran filósofo prusiano: en términos de Umberto Eco, lo sustancial es reflexionar cómo *usa* Macedonio a Kant; qué función le atribuye en su discurso metafísico-literario.

#### CODEAR FUERA A MACEDONIO, ¿ES LO PRIMERO EN METAFÍSICA?

La recepción crítica de *NTV* ha discutido mucho si realmente Macedonio aporta en términos filosóficos, o si su texto tiene sólo valores literarios. “La crítica literaria es todavía conceptualmente débil en su lectura de las doctrinas filosóficas presentes en la obra de Macedonio”.<sup>131</sup> Creo que para fortalecer nuestros juicios sobre el primer libro de Macedonio es preciso tomar en cuenta dos aspectos: a) Contextualizarlo en su momento histórico, y no leerlo siempre en contrapunto con la filosofía y la teoría literaria posterior, pese a que muestre con ellas múltiples coincidencias.<sup>132</sup> b) Aceptar que su discurso es una mezcla inseparable de metafísica y ficción y que los acercamientos críticos que se ciñen exclusivamente a una de estas perspectivas resultarán inevitablemente fallidos. Sin pretender saldar definitivamente este problema, cabe señalar también lo siguiente.

Si damos valor creativo y epistemológico al concepto de interpretación (siguiendo la propuesta sostenida por el propio Macedonio), si aceptamos que todo discurso es una versión, reelaboración y apropiación de discursos anteriores (siguiendo su concepto de Belarte), entonces tenemos que aceptar que la metafísica de Macedonio (que es interpretación, versión y

---

<sup>131</sup> A. Lema-Hincapié, “¡Sí, Señor Berkeley; No, Señor Kant!...”, p. 215.

<sup>132</sup> En este aspecto, tanto N. Lindstrom como R. Cadús, en sus obras citadas, han hecho importantes avances.

apropiación de ideas previas) aporta tanto epistemológica como estéticamente. La frase con la que Lindstrom titula un trabajo ya clásico sobre el pensamiento de Macedonio sugiere lo que vengo argumentando; ella habla de “su reinención del discurso metafísico”<sup>133</sup>.

El valor de la obra de Macedonio, sea filosófica o literariamente hablando, está en la particular interpretación y fusión que hace de sus lecturas; en la forma en la que dialoga con la tradición transformándola en este proceso, en la “recuperación oblicua y apretada de las posiciones filosóficas que están en juego”.<sup>134</sup> Cuando Cadús intenta definir la filiación de la metafísica macedoniana, no puede sino recurrir a la descripción de sus osadas “mixturas”.<sup>135</sup>

Si aceptamos que tanto la literatura como la filosofía viven en variantes, que todo texto es una versión (como afirma Macedonio en las notas a pie de “Cirugía psíquica de extirpación” y como sostiene Piglia en su texto más macedoniano, *La ciudad ausente*, mediante su metáfora de la máquina), entonces, ¿cómo establecer la línea divisoria entre lo que realmente aporta en términos filosóficos o literarios y lo que es sólo una interpretación? A la luz de estas ideas, la propia pregunta resulta ociosa. Para contestarla, tendríamos que recurrir al concepto romántico de originalidad, y éste se niega a lo largo de toda la obra de Macedonio. Los críticos que se preguntan sobre los valores de la obra de Macedonio dividiéndolos en filosóficos y literarios, o teóricos y prácticos, son los mismos que dedican páginas enteras a describir el modo en que Macedonio funde estos discursos; y se suman así a las múltiples contradicciones y tautologías de su obra. Las palabras de Borges que sirven de epígrafe para este capítulo podrían muy bien responder esta pregunta: “... bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil novecientos veintitantos, un hombre repensó y descubrió cosas eternas”.<sup>136</sup> Borges pudo haber pensado en los

---

<sup>133</sup> N. Lindstrom, art. cit., pp. 151 y ss.

<sup>134</sup> A. Lema Hincapié, “¡Sí, Señor Berkeley; No, Señor Kant!...”, p. 215.

<sup>135</sup> “El salto metafísico”, p. 74.

<sup>136</sup> *OC 4*, p. 60.

verbos “repensar” y “descubrir” como actividades diferenciadas, o bien pudo sugerir que repensar implica descubrir.

## V. EL FUNDADOR DE LA BELARTE Y SU DIÁLOGO CON FUENTES LITERARIAS

*Sería yo escritor original si no fuera ante todo por una sanísima memoria que me conduce a hacer figurar chistes que no son míos con otros que son de Mark Twain, Sterne o Quevedo, que sumados todos constituyen mi obra, cuya severa crítica ha dejado tan maltrechos a dichos autores...*

MF, “Parte completo y masculino...”

En los capítulos anteriores, el rastreo de las huellas que las lecturas de Macedonio dejaron en su obra, así como el análisis de su función en las novelas gemelas y de su impacto en la metafísica y en la estética de este autor, nos ha llevado ya a descubrir y estudiar algunas de sus fuentes literarias. En virtud de los pronunciamientos explícitos de Macedonio contra el realismo, su conversación con la estética decimonónica es la que más ha llamado la atención de la crítica, y nosotros hemos tenido oportunidad de revisarla, sobre todo en el capítulo tercero de este trabajo. Sin embargo, hay otro universo estético que ocupa un sitio hegemónico en el diálogo macedoniano con la tradición, a cuyo análisis dedicamos este último capítulo: el barroco.

### LA POÉTICA BARROCA DE MACEDONIO

*El escándalo comienza a existir con la paradoja.*

S. Kieerkegaard, *Migajas filosóficas..*

*La contradiction est un élément essentiel de notre vie intellectuelle.*

F. Paulhan, *La logique de la contradiction*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta frase aparece subrayada en un ejemplar de este libro de Paulhan que perteneció a Macedonio (Félix Alcan, Paris, 1911, p. 1), que se conserva en el archivo de San Telmo, y en cuya guarda aparece la siguiente frase (paradójica) escrita a lápiz (no pude identificar si por MF o por AO): “Hechos: la joie fait peur”.

El término “barroco” ha sido empleado de modos tan diversos y con fines tan variados en la historia de la cultura, que se ha transformado en una categoría compleja y susceptible de ambigüedad.

Cuando nuestro discurso usa palabras de trayectorias tan extensas, con orígenes tan lejanos, con siglos y siglos de utilización en los discursos más disímiles, en contextos muy diversos, habiendo pasado de una lengua a otra, de un marco cultural a otro, las resonancias polifónicas se vuelven un ensordecedor griterío que viene desde el fondo de la Historia. El desbrozamiento de sus campos semánticos, los deslindes de sus alcances y variaciones conceptuales, requieren una ímproba tarea que supone un fin en sí misma. (AC, 2003, p. 97)

El estudio exhaustivo de las acepciones de este término, “rico en peripecias” (Carpentier *dixit*), excede los objetivos de este trabajo. Sin embargo, es importante señalar que buena parte de la teoría y de la crítica del barroco distingue dos vertientes en su significación: el barroco como estilo artístico propio del siglo XVII y lo barroco como *episteme*; como una visión del mundo y una actitud frente a la tarea creativa basadas, sobre todo, en la obsesión por la síntesis de lo disímil, por la simultaneidad de lo opuesto. Nótese lo barroco que resulta, desde este segundo punto de vista, el eje de la poética macedoniana que estudiamos en el capítulo tercero como “doble textualidad”: es decir, la paradójica simultaneidad de lo excluyente que rige la relación entre las novelas gemelas; la contaminación de los contrarios que vertebra el tránsito propuesto por Macedonio desde el “género malo” hasta el “género bueno” (o novela futura): “Dos contrarios en uno, dos configuraciones estéticas y novelescas cuyas fronteras se marcan y al mismo tiempo se cruzan y entrecruzan, la continuidad de lo discontinuo. Tal vez una importante metáfora de la falacia de la unidad, que siempre resulta al menos doble, es decir, plural...” (AC, 1993a, p. lii). El discurso paradójico de Macedonio tiene como uno de sus objetivos exponer dicha falacia de la unidad, ya sea la del orden o estructura de los discursos – que discute en *Diario de vida e ideas*, *NTV* y *M-*, ya la del yo, en tanto que individuación –una de las principales “negaciones” de su metafísica, tal como observamos en los textos pertenecientes a la “constelación” de *NTV*, en nuestro capítulo previo.



En los varios ensayos y conferencias que dedicó al tema, Alejo Carpentier, siguiendo a Eugenio D'Ors, concibió lo barroco como “una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias como plásticas, arquitectónicas o musicales”.<sup>2</sup> Esta visión de lo barroco como una latente cultural que emerge en determinados momentos históricos (anteriores o posteriores al s. XVII y asociados, no necesariamente con lo decadente, como quiso la crítica dieciochesca, sino con “la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza de una civilización determinada”<sup>3</sup>) cayó como anillo al dedo a su visión spengleriana –cíclica– de la historia, y le permitió pensar en lo barroco como una “constante humana”, o bien distinguir un “eterno retorno del barroquismo”. De modo que tanto el arte indostánico como el azteca, el gótico, el romanticismo y el surrealismo tienen, para este escritor, una impronta barroca. En cuanto al último ejemplo, la definición de imagen que André Breton expone en el “Manifiesto surrealista” de 1924 no deja duda de su cuño barroco (ni de su talante paradójico); fundamentada en la hermandad entre lo disímil, recuerda la intención que tuvo la metáfora en la poesía áurea –cuya oscuridad se basó también en emparentar lo racionalmente irreconciliable: “La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades acercadas, más fuerte será la imagen”.<sup>4</sup>

Las reflexiones carpenterianas sobre el barroco están marcadas por dos objetivos específicos que poco tienen que ver con la poética de Macedonio: describir la especificidad de lo latinoamericano y definir los rasgos de lo real maravilloso. Sin embargo, nos sirven para

---

<sup>2</sup> “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Obras Completas XIII: Ensayos*, Siglo XXI, México, 1990, p. 169. [Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975].

<sup>3</sup> *Loc. cit.*

<sup>4</sup> *Nord-Sud*, marzo 1918, *apud* A. Breton, “Manifiesto surrealista (1924)”, en *Antología (1913-1966)*, trad. Tomás Segovia, pról. y selec. Marguerite Bonnet, Siglo XXI, México, 1997, p. 46.

enfaticar que el barroco ha de concebirse como un espíritu y no sólo como un estilo histórico, y para distinguir la pasión por este ímpetu o visión creadora como constante en el contexto de la vanguardia hispánica.<sup>5</sup> Piénsese, por dar sólo algunos ejemplos, en los casos de poetas que se dedicaron con devoción al estudio de autores barrocos, pero que produjeron textos de corte surrealista: García Lorca, miembro de la generación del 27, o Xavier Villaurrutia, miembro del grupo Contemporáneos; o bien en los ecos quevedianos en la poesía experimental de Oliverio Girondo<sup>6</sup>. El propio Carpentier es ejemplo del caso inverso: se inició en el surrealismo pero llegó después a su negación-asimilación-transformación en su poética de lo real maravilloso que sí se expresó en estilo barroco, como también lo hicieron otros escritores del neobarroco cubano.<sup>7</sup> Miguel Ángel Asturias, un ejemplo más, también se inició en el surrealismo y también se imbuyó en la lectura de textos novohispanos de los Siglos de Oro, produciendo una obra con rasgos surrealistas metamorfoseados en realismo mágico. Los rasgos barrocos de la poética macedoniana han de ubicarse en este contexto de osadas y productivas lecturas vanguardistas de escritores áureos.

Desde otro punto de vista, Bolívar Echeverría señala que, si consideramos los usos que se le han dado al término “barroco” desde el siglo XVIII, desembocamos inevitablemente en una encrucijada semántica, en la que los mismos adjetivos que unos emplean para criticar el arte barroco, otros usan para elogiarlo. En general, pueden distinguirse tres conjuntos de calificativos relacionados con lo barroco:

---

<sup>5</sup> Preferimos los términos de “visión”, “espíritu” o “ímpetu” barroco, o bien el de “*ethos*” barroco –propuesto por Bolívar Echeverría en *La modernidad de lo barroco* (Era, México, 1998)– al de “pulsión” barroca –empleado por Carpentier–, para evitar el eco freudiano que empantana innecesariamente la reflexión.

<sup>6</sup> Véase Pablo Lombó, “Las octavas reales de Oliverio Girondo”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 336 (2001): pp. 45-47.

<sup>7</sup> Cabe mencionar que Macedonio publicó tres breves textos en la revista *Orígenes*: “Psicología del Caballo de Estatua Ecuestre”, “Una Novela Para Nervios Sólidos” y “Símbolos”, 5 (1948), pp. 3-5.

a) *ornamentalista*, en el sentido de falso (“berrueco”), histriónico, efectista, superficial, inmediatista, sensualista, etcétera. b) *extravagante* (“bizarra”), tanto en el sentido de: rebuscado o retorcido, artificioso, exagerado, como en el de: recargado, redundante, exuberante (“tropical”), y c) *ritualista* o ceremonial, en el sentido de prescriptivo, tendencioso, formalista, esotérico (“asfixiante”) [...].<sup>8</sup>

Si bien la poética macedoniana rechaza el arte asociado al primer grupo de adjetivos, el segundo –que señala el lado transgresor o de-formador respecto de una forma “clásica”– puede muy bien aplicársele, pues nos permite describir la fuerza transgresora que la Belarte de Macedonio imprime sobre la *doxa* o “norma clásica” del realismo, en busca de su superación.

Más allá de la descripción de un estilo artístico, Echeverría también piensa en lo barroco como un *ethos* que surge en manifestaciones culturales posteriores a las del segundo Siglo de Oro, y lo emplea incluso para caracterizar el “cuarto momento” de la modernidad<sup>9</sup>; la actitud ecléctica, el auto-distanciamiento crítico y la voluntad de ruptura y fundación de este “cuarto momento de la modernidad” –cabe señalar– son afines a la creación macedoniana.

La técnica barroca [...] parte del canon clásico o tradicional –entendiendo canon más como un “principio generador de formas” que como un simple conjunto de reglas–, se desencanta por las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno [...]. Es la desesperación ante el agotamiento de este canon, lo que lleva [al barroco] a someterlo todo a ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de permutación de vías y de funciones semióticas...<sup>10</sup>

Es justo esto lo que le ocurre a Macedonio frente al realismo –el canon, la *doxa* o la tradición contra la que yergue su maquinaria barroca. Tal como apunta Jitrik en “La novela futura...”, frente al agotamiento que Macedonio percibe en la estética decimonónica, más que negarla, recupera sus elementos, pero toma distancia crítica respecto de ellos, los rejerarquiza y

---

<sup>8</sup> B. Echeverría, *op. cit.*, pp. 41-42.

<sup>9</sup> Véase *ibid.*, pp. 41-56.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

los resignifica en una búsqueda obsesiva y paradójica –barroca– por crear un nuevo género: la Belarte concencial o la “novela buena”.<sup>11</sup>

Si aplicamos las reflexiones anteriores al caso que nos ocupa, podemos decir que lo barroco se observa, en la obra de Macedonio, en por lo menos tres aspectos: a) Las fuentes provenientes de los Siglos de Oro: Cervantes y Quevedo, entre los admirados; Góngora, Gracián y Calderón, entre los repudiados. b) El estilo. A pesar de que, teóricamente, el argentino criticó el ornamentalismo vinculado con el estilo barroco –identificándolo con su concepto de Falsete literario–, lo cierto es que su sintaxis dio varias muestras de barroquismo, en ocasiones no muy afortunado. c) El *ethos* barroco; es decir, lo que hemos descrito como visión, voluntad o actitud creadora de espíritu barroco; la *episteme* de carácter oximorónico que sustenta la poética paradójica de este autor. Dedicaremos el presente apartado a los dos últimos puntos, dejando la revisión de sus fuentes áureas para el siguiente.

La sintaxis enrevesada, las enormes cadenas de subordinación (no siempre libres de anacoluto); las enumeraciones sinonímicas, dispares o, en ocasiones, caóticas; el hipérbaton recurrente, la proliferación desbocada de lenguaje (a veces casi verborreica) y la creación de neologismos son rasgos de barroquismo apreciables en algunos pasajes de la escritura macedoniana –vertidos, en el caso de sus manuscritos, en el carácter también barroco de su caligrafía. Como hemos visto en otros sitios de esta tesis, cuando se trata de planteamientos metafísicos, sobre todo, Macedonio se “justifica” argumentando que la complejidad de su

---

<sup>11</sup> Véase “Los ‘elementos’ de la novela” en *La novela futura de Macedonio Fernández*, Universidad Central de Venezuela (*Nuevos Planteamientos*, 11), Caracas, 1973, pp. 87-93. En este apéndice a su famoso ensayo, Jitrik señala que, a pesar de su voluntad de ruptura y renovación, Macedonio no pudo escapar de los “elementos” o unidades tradicionales (principios generadores de formas, como señala Echeverría en la cita anterior) que componen el género de la novela y que por tanto se emplean en el realismo (como por ejemplo la categoría de “personaje” cuyo estudio Jitrik amplía en *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*, Megápolis, Buenos Aires, 1975). Lo que Fernández hizo fue insertar estos “elementos” en una escala distinta de valores y asignarles funciones diferentes. Es decir, llevó a cabo una serie de variaciones en relación con ellos, en la que descansa su proyecto de “novela futura”.

escritura tiene que ver con la de los asuntos tratados, y que los vericuetos de su sintaxis corresponden a los laberintos del pensamiento (exponiendo, como excepción, un planteamiento realista: el orden en la estructura de un discurso o en su estilo resultan “falsos”; el “pensar-escribiendo” debe imitar la naturaleza caótica de la materia tratada): “Cuando molesto vuestra lectura es justamente cuando estoy diciendo o voy a decir lo mejor de mis hallazgos”<sup>12</sup>, advierte Macedonio. Y es cierto que su sintaxis se vuelve más barroca en los pasajes dedicados a los temas prioritarios, bajo la lógica de su sistema, constituyéndose así en una especie de marca jerárquica. En *M*, por ejemplo, son los fragmentos que el Presidente dedica a la Eterna en los que se acentúa el hipérbaton y se acumulan los adjetivos: “Profundamente, decisivamente: la fórmula de realización de mi alma con que llama el destino en esta hora inesperada, convulsa de desconcierto y dolor, de íntima, despreciable, torpe por inferioridad mía humillación, es ésta: [...]” (p. 145). En otros momentos, son las confesiones con carga biográfica cuyo discurso busca cifrarse mediante el barroquismo: “Acumulada irritación de continuo obstáculo menudo a mi posibilidad material de escribir ha labrado lesión en mi temperamento; y maduró la decisión que en este día se hizo clara y consumó, de comenzar y concluir con el presente libro mi carrera de escritor.” (*M*, p. 311). Sin embargo, en muchas ocasiones éste se tiñe más bien de una complejidad gratuita que ha provocado fuertes dolores de cabeza aun a sus lectores más entusiastas.

En “Notas sobre MF en un Diario”, Piglia comenta varios aspectos responsables del hermetismo en la escritura de su maestro –otro de sus rasgos identificables con lo barroco. Algunos de ellos son de carácter formal, como los que acabamos de señalar: “El fraseo macedoniano; los verbos en infinitivo; el hipérbaton. La sintaxis arcaizante del habla popular. ‘Una gramática onírica’, dice Renzi” (p. 21). Otros traspasan este nivel y manifiestan lo barroco como *ethos*: “El pensamiento negativo en Macedonio Fernández. La nada: todas las variantes de

---

<sup>12</sup> *OC IV*, p. 125.

la negación (paradojas, *nonsense*; antinovela, antirrealismo). Sobre todo la negatividad lingüística: el placer hermético. El idiolecto, la lengua cifrada y personal. Creación de un nuevo lenguaje como utopía máxima: escribir en una lengua que no existe” (*loc. cit.*).<sup>13</sup>

Apelando a los ejemplos arquitectónicos para describir la oposición entre clasicismo y barroco, Carpentier comenta que, además de la pasión por la simetría, en el primer caso, “la presencia de los espacios vacíos, de los espacios desnudos, de los espacios sin ornamentación, son valores tan importantes como los espacios adornados”. En cambio, el barroco se caracteriza por “el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal geométrica. Se trata de un estilo en donde en torno al eje central –no siempre manifiesto ni aparente– se multiplican lo que podríamos llamar los núcleos proliferantes”.<sup>14</sup> Exactamente así puede describirse la estructura de *M*: su eje central no existe o no está manifiesto como tal; frente a la proporción que tradicionalmente se esperaría entre paratextos y cuerpo del texto, la novela nos ofrece una asimetría entre prólogos y capítulos; y todos ellos funcionan como “núcleos proliferantes”, como variaciones sobre un tema, a la vez centrales y marginales, a la vez fragmentos de ficción y trozos de crítica y de teoría sobre esa ficción, que descentran todos los demás elementos estructurales. Se trata, como la arquitectura barroca a los ojos de Carpentier, “de un arte en movimiento [...], un arte que va rompiendo, de cierto modo, sus propios márgenes”.<sup>15</sup> Esto es precisamente lo que hacen los paradójicos prólogos macedonios, que funden los espacios del umbral y del centro, negando o deslizando su estatuto paratextual. Se trata de “galerías

---

<sup>13</sup> Hay que tomar en cuenta que esta idea (de tintes creacionistas) de escribir en una lengua nueva es una de las hipérboles de la lectura-invenición que hace Piglia de Macedonio – explotada, por cierto, en *La ciudad ausente*, en donde se cruzan elementos macedonios y joyceanos, provenientes de *M* y del *Finnegans Wake*. Lo que Macedonio buscó fue un nuevo tipo de discurso (que fundiera teoría y ficción), un género nuevo que superara el realismo, y lo que Piglia hace es llevar esto al extremo –hablando de una lengua nueva– para señalar así la radicalidad de su proyecto. Sin embargo, no quise prescindir de la cita puesto que el placer por lo hermético, consecuencia inevitable de esa búsqueda, es en efecto uno de los aspectos barrocos en la escritura macedoniana.

<sup>14</sup> “Lo barroco y lo real maravilloso”, p. 172.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 173.

interminables que se van construyendo con un previsible y canónico modelo textual. Se toma la *norma*, que supone una modelidad, una ley general que cubre todas las ocurrencias, y se ejercita sobre tal modelo un trabajo de repetición que atenta contra el fundamento mismo de la definición canónica” (AC, 2003, p. 131). Recuérdese el epígrafe con el que abrimos el primer capítulo, en el cual Macedonio afirma haber escrito su novela en “las afueras amplias de sus prólogos”.

En otro de los muchos trabajos en donde estudia los prólogos de Macedonio, AC los describe también mediante una analogía con la arquitectura barroca:

Nuevamente escogemos un tópico o lugar común en la producción macedoniana, la famosa *serie de prólogos* que antecede a su novela; este laborioso *umbral* abigarrado, conteniendo todo un universo (como el tímpano de un templo barroco), despliega un sinnúmero de componentes teóricos del proyecto estético y filosófico, que no responden al orden de lo “necesario” sino de lo “alternativo”. (2003, p. 136)

También debe considerarse que los paratextos macedonianos incluyen discurso paródico e irónico respecto de los panegíricos, las autorizaciones y la *captatio benevolentiae* típicos de los prólogos con que solían abrirse los libros impresos durante los Siglos de Oro; tal es el caso del “Prólogo modelo” (*M*, pp. 113-114), en donde se alude, entre otros casos, al de Cervantes.<sup>16</sup> Sobre los aspectos del “modo de ser” de la literatura áurea sutil y lúdicamente retomados por la de Macedonio, cabría considerar lo siguiente: su poética del “mientras escribo” se configura, en ocasiones, mediante el viejo truco literario, popular en el barroco, del soneto sobre la escritura del soneto, cuyas dificultades, al mencionarse, paradójicamente se libran; la práctica de entregar manuscritos a los amigos, sin preocupación por que éstos vivan, se reproduzcan y circulen en variantes; sus ideas sobre “la literatura de encargo” y sus brindis concebidos como “literatura de circunstancia”, etc.

Como recordará el lector, comenzamos esta tesis presentando la obra macedoniana, juguetonamente, pero haciendo honor a la verdad, como “el cuento de nunca acabar”. Nos

---

<sup>16</sup> Véase Eva Cserhádi, “Prólogos: Cervantes y Macedonio”, en *Cervantes y la narrativa moderna*, eds. László Scholz y László Vasas, University of Debrecen, Debrecen [Hungary], 2001, pp. 178-183.

referíamos con esto a su estética de lo inconcluso, y a su consiguiente proliferación constante de lenguaje, que puede interpretarse –estéticamente– como una manifestación barroca en el sentido del *horror vacui*. También puede leerse como una de las muchas expresiones de los intentos macedonianos por negar la muerte, en este caso la “muerte o fin del discurso”; en este sentido, estaríamos frente a la transformación de un postulado metafísico en estrategia discursiva, práctica común de nuestro autor (cuya poética tendió a imprimir un carácter metatextual a todos sus recursos).

El trabajo de AC en el archivo de Macedonio –al que por cierto calificó como taller barroco<sup>17</sup>– tuvo, entre sus muchos objetivos, el de rastrear la “dinámica de producción” de este escritor, mediante el análisis de sus manuscritos. Al describir sus procesos de corrección y reescritura, la investigadora comenta lo siguiente sobre su barroco horror al vacío, su empedernida negación de la conclusión y su “incontinencia verbal”:

Una vez puesto el punto final, después que se pasa a máquina el manuscrito, Macedonio, casi siempre, a partir del punto final agrega algo. Una especie de *horror vacui* o de continuación infinita. Volvía a pasar [en limpio] Adolfo y otra vez, a cada punto final, incorpora nuevos agregados. Aclaremos que esto ocurre, no sólo con el punto final, sino también entre párrafos, donde inserta extensiones. En ese renglón que queda siempre hay una expansión del texto. (2001b, p. 11)

La postergación infinita como antídoto contra el *horror vacui* da como resultado una estética expansiva basada en la amplificación y la variación, así como en la reescritura como *modus operandi*: a Macedonio le gusta decir lo mismo pero de muy diversas formas o desde distintas perspectivas, repetir con variantes; su obra es un cúmulo de núcleos que viven en versiones. En este sentido, su poética se distancia de la de Borges –sobre todo la del Borges maduro–, caracterizada más bien por la condensación y la síntesis.

---

<sup>17</sup> “Estamos asomándonos al taller del Maestro [Macedonio], del que podríamos decir con palabras de W. Benjamin: ‘No se debe considerar en modo alguno accidental esta relación de lo alegórico con lo que los gabinetes de magia o los laboratorios de alquimia, tal como precisamente se los conocía en el Barroco, tenían de fragmentario, desordenado y agobiante’” (2000, pp. 145-146).



En su ensayo citado, Carpentier percibe, a propósito de Proust, una relación entre la estructura de “núcleos proliferantes” –con la que ha descrito el arte barroco– y el ejercicio de la digresión, en la narrativa del francés: “Marcel Proust nos da unos momentos de la prosa barroca universal, prosa en la cual –y esto lo observa D’Ors– se intercalan unos ‘entre paréntesis’ que son otras tantas células proliferantes, frases metidas en la frase, que tienen una vida propia y que a veces enlazan con otros ‘entre paréntesis’ que son otros elementos proliferantes” (p. 178). Mediante su poética de la interrupción, Macedonio puso en práctica éstos y otros modos de “entre paréntesis” (hay textos suyos que comienzan con un paréntesis y hay veces en que los abre pero no los cierra), y en su caso esta técnica catalizó también la multiplicación de “núcleos proliferantes”, responsables del carácter fragmentario de su escritura que, entre muchos otros elementos, la alejan de la linealidad y de la simetría, tornándola barroca.

La “digresión en segundo grado” (el paréntesis del paréntesis, la nota de la nota, la historia dentro de una digresión que ha interrumpido ya una primera historia) es uno de los modos mediante los cuales Macedonio exacerbó (empleando este verbo en su acepción pigliana) la puesta en abismo –otro de sus rasgos barrocos. En una conversación entre “autor” y “lector”, en el capítulo quinto de *M*, el primero comenta:

(Hablaré en paréntesis sobre el paréntesis: he mandado hacer paréntesis de primer y segundo tamaño (yo no sé por qué la aburrida literatura enfática, casi toda de gramáticos, desafortunados a artistas, repudia los paréntesis enfáticos segundo tamaño y emplea dos o tres centenas de adjetivos; es decir organización del instrumento Palabra en léxico y sintaxis, como los ferreteros preparan las paletas sin estimarse por ello pintores)... (p. 176)

“Lo magno de Macedonio es la voluta, es la espiral nueva del humorismo, es la mezcla de lejanías en la paradoja...” –afirma Ramón Gómez de la Serna, en el texto que dedicó a su amigo en sus *Retratos contemporáneos* (p. 153). Con la última frase de esta cita llegamos al elemento más importante en relación con los aspectos barrocos de la poética macedoniana: el papel fundamental que desempeña en ella la paradoja.

Paradox is the word that best summarizes the impressions left on scholars and critics by the works and life of Macedonio Fernández. The conclusion –or presumption– that paradox is the primary characteristic of Macedonio’s corpus is reflected in commentary that persistently emphasizes qualities seen as corollary to paradox: whimsy, irrationality, confusion, arbitrariness, antilogic, disorderliness and, above all, irreducibility.<sup>18</sup>

Mediante su pensar-escribiendo, “Macedonio concibió un universo místico, metafísico, teórico, artístico y humorístico sostenido por la tensión de la paradoja”.<sup>19</sup> En términos generales, podemos entender ésta como una

figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima *dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables*, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra [...], pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado [...]. La paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la *contradicción* es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente anunciado.<sup>20</sup>

Su fundamento en la contigüidad de lo opuesto explica su *ethos* barroco y su capacidad para producir intenso extrañamiento –precisamente el sabor de boca que la escritura de Macedonio deja en sus lectores. Tomando en cuenta la definición anterior, nótese el sustrato paradójico del concepto macedoniano de “Metáfora” (término que, en sus escritos teóricos, no alude a una figura retórica sino que equivale a “poesía” y constituye uno de los tres subgéneros de la Belarte<sup>21</sup>): “distante y sutil pesquisa de semejanza”, así como en su inmediata aclaración:

---

<sup>18</sup> Todd S. Garth, *The Self of the City. Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde, and Modernity in Buenos Aires*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005, p. 17.

<sup>19</sup> Tras años de dedicarse al estudio de Macedonio, luego de producir numerosos artículos sobre su obra y de coordinar la edición crítica de *M*, AC eligió precisamente este tema para su tesis doctoral, transformada después en libro: *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*, Eudeba, Buenos Aires, 2003 (la cita, en 4ª de forros). En este estudio, la investigadora se sirve también de otras categorías teóricas afines a la paradoja (aporía, antinomia, oxímoron) y las funde en la noción de “umbralidad”, desde donde propone leer la retórica macedoniana.

<sup>20</sup> H. Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1991, s.v. (las cursivas son mías). Para una discusión más amplia sobre esta categoría, que toma en cuenta su etimología y su trayectoria (desde el “núcleo griego”, pasando por las acepciones latinas, los usos medievales, renacentistas y áureos, y hasta algunas aportaciones de teóricos contemporáneos), véase AC, 2003, especialmente pp. 97-125.

<sup>21</sup> “El arte literario tiene tres géneros puros: La Metáfora o Poesía [...], la Humorística Conciencial y la Prosa del Personaje o Novela” (*OC III*, p. 247).

“verdad de arte es venerar las Diferencias antes que ser fácil en las Semejanzas; aunque todo es la Metáfora, lo peor es su uso ocioso, el fácil comparar”.<sup>22</sup> Obsérvese también la similitud entre este concepto de Macedonio y la definición bretoniana de la imagen surrealista, también de cuño barroco, ya citada.

En su búsqueda de distantes y sutiles pesquisas de semejanza, Macedonio ejerció la paradoja en el nivel de la frase y más allá de ella; en figuras retóricas claramente identificables como paradojas y en procedimientos más complejos, en los que éstas se esconden, se multiplican y entrelazan, o se funden con la ironía (discurso basado, también, en la antítesis). Además de en su poesía –que ha quedado fuera de nuestro corpus– y en los casos con los que nos hemos topado ya a lo largo de esta tesis, la encontramos, por ejemplo:

a) En sus títulos y subtítulos: *Continuación de la Nada*, “Hoy hay más pasado que ayer” (*M*, p. 233); b) En sus chistes: “huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que antes de ello los termino”, “un muerto interrumpido”, “Y aun las librerías nos ahorrarían trabajo si algunos libros los expendieran ya leídos” (*OC IV*, p. 30, 51 y 53, respectivamente). c) En frases como “sin compañía de la Compañera” (*OC VIII*, p. 272) o “la más desdichada y la más feliz” (*M*, p. 235) –referentes a la Eterna; y en su multicitada afirmación de la intertextualidad como manantial creativo: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada” (*M*, p. 8). d) En su tópico de la inclusión de omisiones o en los elogios del silencio que inevitablemente lo rompen: “La sutilidad de nuestra frase inicial representa a la imitación ¡por fin literaria! del silencio [...]; ese esfuerzo, señores, de transcripciones del silencio”; “Cordero imaginará cuánto debe gustarme esa tan decretada cesantía de la alocución” (*OC IV*, p. 54 y 57). e) En los efectos de la “última novela mala”, dedicada al lector seguido, a quien lo fuerza, sin embargo, a leer salteado; y la “primera novela buena”, dedicada al salteado, que lo transforma, sin embargo, en seguido: “El lector

---

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido...” (M, p. 119). f) En las expresiones alusivas a su “doble textualidad”: “próxima novela malabuena, primerúltima en su género” (M, p. 268). f) En su noción del orden como caos y viceversa. g) En su *modus operandi* intertextual, descrito por AC como una “excéntrica alquimia paradójal” (2000, p. 140) regida por la incompatible coexistencia de sus maestros; mediante ella, Macedonio hace dialogar sin problema pensamientos tan disímiles como los de Schopenhauer y James, o personalidades tan opuestas como las de Unamuno y Gómez de la Serna. h) En su auto-denominación como “autor inédito” y en la calificación simultánea de su proyecto creativo como exitoso y fallido. En el siguiente ejemplo, escondido tras la máscara del Presidente, Macedonio se burla de sí mismo: “Y también le haré ver al Presidente el ridículo de su vida: que desde hace treinta años estudia al mismo tiempo biología, es decir cómo no morir, y metafísica, es decir cómo nadie muere” (M, p. 213).

La paradoja, y su radicalización en la aporía, esbozan las fronteras de “lo imposible”. Doblemente paradójal es el uso que hace de ellas Macedonio, en cuya obra éstas más bien sugieren el umbral de la “Todoposibilidad”. Es importante tomar en cuenta que, conforme a la fusión metafísico-estética del discurso macedoniano, la paradoja se concibe no sólo con fines artísticos, sino también epistemológicos. Se trata de una forma privilegiada de ir en busca de sentido; de ahí que constituya la estructura más frecuente del “pensar-escribiendo”: “La presencia transversal y operativa de la paradoja comporta, en primera instancia, una opción epistémica que lleva adelante la crítica del conocimiento” (AC, 2003, p. 435). Y hay que decir también que la paradoja, en Macedonio, traspasó incluso el ámbito textual, matizando también la *praxis* de su vida como escritor.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> “La obra incompleta, interrogativa, hecha con infinitos pequeños-grandes esfuerzos, con una voluntad endeble y displicente, con una parsimonia desentendida del tiempo, del éxito y de toda publicidad, supone un tramado ético insoslayable. Todos los puntos desplegados anteriormente convergen en una ética del trabajo intelectual que solicita honestidad con sus propias reglas y con el otro, con la escritura y con la lectura” (AC, 2003, pp. 435-436).

De modo que la tensión paradójica se observa en todos los niveles del universo macedoniano; el escritor ejerció la antinomia y el oxímoron como figuras retóricas, pero también concibió una metafísica aporética, y estructuró su ficción conforme a lo que la crítica reciente ha denominado “narración paradójica”. Con este término se han estudiado las obras en donde la paradoja deja de ser sólo una figura de pensamiento para convertirse en una estructura narratológica<sup>24</sup> –precisamente lo que ocurre en el caso de Fernández.

Al entrelazar la distinción de “o lo uno-o lo otro” [...], con la operación de un “tanto-como” inclusivo y un “ni lo uno-ni lo otro” exclusivo [...], la paradoja reúne y superpone a un mismo tiempo y en un mismo lugar todo lo que es lo uno y lo otro, es decir, la unidad y la alteridad, o, más bien, lo idéntico y lo no-idéntico. Convirtiendo así la oposición entre la identidad y la diferencia en la “identidad de lo diferente”, pone al descubierto el proceso mismo de la distinción.<sup>25</sup>

Ahora bien, cuando estas operaciones (de distinción, negación y transgresión simultánea de límites) se trasladan a toda una estructura narratológica, las fronteras que resultan cuestionadas pueden ser las de la ficción o las de determinados géneros. En otras palabras: etimológicamente, “paradoja” implica “discurso contra la *doxa*”, entendiéndose por *doxa* la norma, el acuerdo, el “sentido común” o lo que convencionalmente es aceptado por un sistema cultural determinado. Cuando hablamos de narración paradójica, la *doxa* contra la que se enuncia la ficción puede equivaler a lo que tradicionalmente se entiende por “literatura”, a lo que se acepta como un género específico, o a otras pre-concepciones sobre aspectos de la creación (nociones de autor, lector, etc.).<sup>26</sup> La narración paradójica construye así un distanciamiento

---

<sup>24</sup> Véase Sabine Lang, “Aproximación a una definición de (la) *narración paradójica*”, en “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006, pp. 21-26.

<sup>25</sup> N. Grabe, S. Lang y K. Meyer-Minnemann, “De paradojas y paradojas: de un concepto epistemológico a un principio narratológico”, en N. Grabe, S. Lang y K. Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica...*, p. 9.

<sup>26</sup> Para mostrar este cuestionamiento de los límites genéricos, S. Lang propone el siguiente título de Diderot como paradigma de la narración paradójica: “Ceci n’est pas un conte” (véase “Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, p. 26).

crítico respecto del propio estatuto ficcional, catalizando la metatextualidad: “la narración paradójica puede cumplir la función metanarrativa de un medio de autorreflexión”<sup>27</sup>.

Veamos cómo se aplica todo esto al caso macedoniano: a) La cita larga anterior describe muy bien las operaciones paradójicas mediante las cuales Macedonio construye la relación entre sus novelas gemelas: se propone con ellas deslindar el “género bueno” del “malo” (distinción de “lo uno-o lo otro”), pero, en virtud de sus “contaminaciones”, las novelas resultan ser “tanto lo uno como lo otro”, y su innovación está en que terminan siendo “ni lo uno ni lo otro”. b) La narración paradójica de Macedonio se yergue contra la *doxa* literaria cuestionando lo que se concibe como “literatura” y como “ficción” (reflexionando sobre lo que debe y no debe ser la Belarte), y lo que se concibe como el género de “novela” (presentando su discurso teórico como ficción; fundiendo filosofía y literatura, o ensayo y narrativa; empleando los espacios “reservados” para la crítica como espacios de “creación”, etc.). c) La narración paradójica se convierte, en su obra, en un “lugar de auto-observación poetológica”<sup>28</sup>; es decir, el *Museo* de Macedonio es, en virtud de su metatextualidad, una “vitrina” que exhibe el proceso de creación literaria; una ventana a través de la cual puede observarse (y analizarse) el ejercicio de las funciones con él vinculadas: las de “autor” y “lector”.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 25. Entendida como un caso de metaficción, algunos rasgos de la narración paradójica pueden equivaler a lo que otros teóricos (G. Genette y L. Dällenbach, por ejemplo) han estudiado bajo los nombres de metalepsis, duplicación interior o puesta en abismo. Revisamos algunos de sus planteamientos en el primer capítulo de esta tesis, por lo que los ejemplos allí comentados pueden completar la reflexión actual.

<sup>28</sup> “Aplicada a la literatura, la paradoja se puede considerar como un medio de puesta en entredicho poetológico [...]”; “En términos de teoría de sistemas, la paradoja literaria también puede concebirse como ‘lugar de auto-observación poetológica’” (N. Grabe, S. Lang y K. Meyer-Minnemann, “De paradojas y paradojas...”, p. 9).

## EL QUEVEDO CRIOLLO Y SUS FUENTES ÁUREAS

*A los españoles [Macedonio] prefería juzgarlos por Cervantes, que era uno de sus dioses, y no por Gracián o por Góngora, que le parecían unas calamidades.*

J. L. Borges, pról. a *MF*

Entre los “muertos” a quienes Macedonio “escuchó con los ojos”, retirado en la paz de sus frecuentes aislamientos, estuvo precisamente el autor del soneto con cuya extraordinaria metáfora de la lectura –“conversación con los difuntos”– comenzamos la presente tesis. La lista de quienes han notado ecos quevedianos en Macedonio es amplia, así como variados los aspectos de su obra en donde los han ubicado:

Borges recuerda que el estilo de Quevedo fue modelo importante para el proyecto de creación colectiva *–El hombre que será Presidente–*, liderado por Macedonio: “para el primer capítulo elegimos el tono conversado de Pío Baroja; el último hubiera correspondido a las páginas más barrocas de Quevedo”.<sup>29</sup> Ramón Gómez de la Serna reparó en la sátira quevediana como fuente de la “guasa ontológica” de su amigo, refiriéndose sobre todo a sus famosos brindis. Sin embargo, más que en estrategias discursivas específicas, los juicios de Gómez de la Serna destacan la presencia de Quevedo en el carácter “español” que atribuye a Macedonio.<sup>30</sup> Para él, Fernández reúne lo mejor de los caracteres peninsular y americano –de ahí el mote de “Quevedo

---

<sup>29</sup> Pról. a *MF*, en *OC 4*, p. 59.

<sup>30</sup> “Con la picardía respetuosa a lo divino, Macedonio se arrebujaba en palabras y gana tiempo para que se ‘adiade’ –como dicen en Portugal– la ejecución; la ventaja mayor que se puede lograr, viviendo la rogativa de miedo y valentía de Quevedo, el gran español, el más absoluto español de los españoles y el que más ha influido en Macedonio, en Oliverio, en Borges y en mí. ¡Lo españoles que revelan ser estos americanos cuando han fijado en Quevedo sus ojos de búho, ya que Quevedo no se puede decir que influya en nadie como intelectual ni como estilista, ni como nada antes que como españolazo tremebundo y tronador!” (Pról. a *PR. CN*, 2ª ed., Losada, Buenos Aires, 1944, p. 18).

criollo” con que lo bautizó.<sup>31</sup> Entre sus contemporáneos, también Francisco Luis Bernárdez y Alfonso Reyes atribuyeron “prosapia quevediana” al humor de Macedonio.<sup>32</sup> Pero, aunque el propio Fernández declaró haber “plagiado” chistes al poeta madrileño (véase, por ejemplo, el epígrafe del presente capítulo), es sobre todo su poesía la que ha despertado la tentación de leerse en relación con el conceptismo de Quevedo. Según AC, “la concepción metafísica y el tratamiento poético macedoniano acerca de la muerte es una trabajada y creativa lectura de Francisco de Quevedo” (1993b, p. 21, n. a).

#### LA BELLAMUERTA: SONRISA POSTRERA Y POLVO ENAMORADO

*Más allá de ti, Muerte, fuimos con Ella.*

MF, “Palabras terminan”

En la entrevista que tuve oportunidad de hacerle en 2009, Noé Jitrik comentó que es la relación entre amor y muerte, con su dejo de filosofía senequista, lo que puede sugerir la presencia de Quevedo en los textos de Macedonio; y mencionó los ecos de “Amor constante más allá de la muerte” que resuenan en “Elena Bellamuerte”. En el poema de Quevedo, es el amor pero, sobre todo, la memoria quien burla o trasciende la muerte:

mas no, de esotra parte, en la ribera,  
dejará *la memoria*, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama el agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
médulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, *no su cuidado*;

---

<sup>31</sup> Entre otros sitios, el apodo aparece en una dedicatoria de 1953: “En memoria de Macedonio Fernández, el Quevedo criollo, como homenaje de imperecedera admiración” (Véase C. García, “Crónica de una amistad...”, p. 38, n. 25).

<sup>32</sup> Véase *ibid.*, p. 214.



serán ceniza, mas tendrá sentido;  
 polvo serán, mas polvo enamorado.  
 (vv. 5-14, las cursivas son mías)<sup>33</sup>

También en el universo lírico macedoniano el Olvido es la única verdadera muerte (“No es Muerte la libadora de mejillas, / esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes” [“Hay un morir”, vv. 15-16, en *OC VII*, p. 106]), trascendida sólo por el amor: “Que Muerte rige a Vida, Amor a Muerte” (“Creía yo”, v. 7, en *OC VII*, p. 108). “Elena Bellamuerte” coincide también con el soneto recién citado de Quevedo en los contrastes entre lo ardiente y lo frío, así como en la metáfora de la ribera:

Fue tu partir así suave triunfando  
 como se quieta ola que vuelve  
 de la ribera al seno vasto  
 cual si fuera la fría fuente amada un hondo mar  
 (vv. 49-52, en *OC VII*, p. 100)

Sin embargo, según las investigaciones de Carlos García –quien encontró un recorte de periódico no identificable que contiene “Amor constante más allá de la muerte” en el “Cuaderno 1922-1923” de Macedonio–, Fernández parece haber conocido el soneto de Quevedo por intermediación de Borges y después de haber escrito “Elena Bellamuerte” (su primera versión, por lo menos). Si esto es así, Macedonio, ya embarcado en elaborar filosófica y literariamente la pérdida de Elena y la relación con “Isolina”, fue el primero en sorprenderse (como lo hicimos después sus lectores) por el modo en que el soneto “condecía con algunas de sus intuiciones”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Poesía original completa*, ed. introd. y notas José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1990, pp. 480-481.

<sup>34</sup> Véase “Crónica de una amistad...”, pp. 154-155. Ahí mismo, C. García registra lo siguiente sobre la lectura borgeana de este soneto: “Borges había reparado en el intenso poema del español hacia septiembre de 1922, según muestra el siguiente párrafo de una carta suya, sin fecha, a Sureda: ‘Hay que pensar en cosas fundamentales. Anoche, arrumbado en un cafetín de arrabal, mientras un piano, un violín y otras herramientas de aturdir apaleábanme las orejas con el quejoso tango ‘Milonguita’, se me ocurrió que la cesación total de la vida sería, quizá, más asombrosa, más inexplicable y desatinada que la idea de la inmortalidad. ¿Cómo puede acabarse el vivir, tan enrevesado, tan lleno de cuanto Dios creó? La ocurrencia es vieja, pero convence. En Quevedo encontré 4 versos que copio, casi panteístas y que mucho tienen que ver con el asunto’ [y copia los vv. 11-14]. La apasionada doctrina de Quevedo halla eco en Borges porque, a fines

La influencia del conceptismo se asoma también en ciertas reflexiones teóricas de Macedonio: además de como “pesquisa de semejanzas”, nuestro autor definió la Metáfora como “interjección conceptiva” (*OC III*, p. 247) o como “hallazgo conceptivo” (*OC II*, p. 16), y se preocupó por enfatizar que la Belarte no busca ornamentos (“soniditos”, “arte culinaria”, o “Falsete literario”) sino “hallazgos de la Afección”, obtenidos mediante el “pensar-escribiendo” (*OC III*, pp. 247-249).

La crítica genética ha llegado a conclusiones semejantes analizando los procedimientos creativos en los manuscritos de Macedonio:

En cuanto al trabajo con las microestructuras, casi no se registra. Macedonio no aprecia el pulido, el detalle de una microestilística. Trabaja más bien el párrafo completo. No se van a encontrar correcciones lexicales, salvo casos aislados en los que se empecina y cambia dos o tres veces, pero, en general [...] no hay un trabajo de microestilística. Esto, me parece que tiene una exacta articulación con su modo de concebir la escritura, es decir, *el conceptismo, la escritura muy apegada al pensamiento*. Se atiende entonces, un ritmo global del discurso, *un desarrollo que acompaña las búsquedas de la meditación*. El pensar-escribiendo no es una cuestión de cuidar el pulido. (AC, 2001b, pp. 11-12; las cursivas son mías)

Tanto la filiación conceptista como la poca atención en la búsqueda de perfección estilística parecen explicar, a primera vista, la admiración de Macedonio por Quevedo y su repudio de Góngora –a quien ubica, junto con Gracián, en la categoría del “Falsete literario”. Sin embargo, esta explicación peca al concebir el conceptismo y el culteranismo mediante una dicotomía ramplona. En la entrevista aludida, Jitrik señaló que, a pesar de tanta tinta corrida al respecto, la crítica no siempre ha expuesto claramente la distinción entre estas corrientes, y entre las poéticas de sus representantes, pues tanto hay concepto en Góngora como perfección estilística en Quevedo.<sup>35</sup>

---

de 1922, las evoluciones del noviazgo con Concepción Guerrero lo atribulan, según él mismo confiesa al principio de la misma carta”. Más tarde, Borges publicará dicho soneto en *La Prensa*, 15 mayo 1927.

<sup>35</sup> La crítica ha preferido el adjetivo “conceptista” para calificar la escritura macedoniana. Sin embargo, conviene registrar una excepción: Ramón Gómez de la Serna optó por asociarla con el culteranismo: “Cuando en la lejana España leí sus primeros párrafos [los de Macedonio], indagué en seguida su dirección y le escribí cartas admirativas y estimuladoras. Había

De modo que las razones de la poca simpatía de Macedonio frente a la obra del cordobés han de buscarse en otras sutilezas, y muchos de los rasgos que en su escritura se han interpretado como quevedianos han de leerse más bien como realizaciones de tópicos frecuentes en la poesía áurea, y no como referencias directas a la obra del madrileño. Es decir, se explican mediante lo que Macedonio llamó el procedimiento del “entrecomillado Mayor de la Cita Universal”: como parte de su crítica a las nociones románticas de autoría y originalidad, en una carta a Elena Duncan y Marcos Fingerit, lanzó este concepto para referirse al hecho de que, constituyéndose siempre de préstamos, su obra lleva estas comillas tácitas, y a que sus poemas beben del caudal de la tradición sin afiliarse a ninguno de sus “falsos firmantes” exclusivamente:

Vendrá un día un tipógrafo inteligente [...] que inventará el signo de la “cita universal folklórica”, el entrecomillas Mayor; y honesto y modesto tendrá que hacerse en adelante todo el Arte, las Sabidurías y las Místicas, todo el Autorismo Individual hasta ahora concesivo, condescendido [...]; es folklore el 90 % de todo lo que se ha *firmado* hasta ahora: Horacio, Gracián o Manrique [...]. En este poema yo uso sin comillas el saber y sentir popular [...]. Aclaro: quiero agradecer; y autorizar cualquier editación de cosas mías por ustedes [...]; explicar que el verso aludido pudo ir con las comillas folklóricas pues me parece reminiscencia, aunque no sé exactamente; creo que poetas italianos lo usaron sin ellas y yo lo devuelvo a la tradición y uso libre inautorístico, aunque me expongo a que dicho tipógrafo cure la mudez de la Cita Folklórica.<sup>36</sup>

En todo caso, la predilección de Macedonio por Quevedo, en el momento en que la vanguardia hispánica se ocupaba de revalorar la figura de Góngora, es significativa y muestra su gusto por “nadar contra corriente”. Además, pudo haber influido en la admiración que también Borges le profesó.<sup>37</sup>

---

encontrado en el panorama del mundo la nueva expresión de un pueblo, el aparente *culteranismo* de una tierra que vagamente conocía sólo como americana y que en la andanza del estilo de este escritor quedaba captada” (“MF”, en *Retratos contemporáneos*, p. 155; la cursiva es mía).

<sup>36</sup> *OC II*, pp. 42-43.

<sup>37</sup> Véanse, por ejemplo, “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, en *Inquisiciones*, Seix Barral, México, 1994, pp. 43-49 y “Quevedo”, en *Otras inquisiciones*, en *OC 2*, pp. 38-44. Véase también el análisis del diálogo de Borges con Quevedo en: Gabriel Linares, “Borges y Quevedo: conversación con los difuntos”, en R. Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, pp. 295-322. Cabe señalar que Borges también compartió con Macedonio la valoración de la obra literaria por razones distintas de la perfección estilística, como se aprecia en su siguiente descripción de “clásico” (que hoy muy bien podría aplicarse a algunas páginas de su

Los tópicos de “la beldad de la muerte” (a cuya veta barroca se añaden matices románticos) y de “la sonrisa postrera” abundan en la poesía macedoniana:

Muerte es beldad y me quedó aprendida  
 por juego de niña que a sonreída muerte  
 echó la cabeza inventora...  
 Muerte es Beldad.  
 Mas muerte entusiasta...  
 Grave y gracioso artificio  
 de muerte sonreída...

(“Elena Bellamuerte”, vv. 108-110, 131-132, 135-136, en  
*OC VII*, pp. 101-102)

Sin embargo, traspasaron este ámbito y se desarrollaron también en varios pasajes de *M*, “insertos siempre en el contexto lírico referido a la Eterna” (AC, 1993b, p. 23, n. a): “Es decir que mi novela tiene lo sagrado, la fascinación de ser el Dónde a que descenderá fresca la Amada [...], fresca de muerte, no resucitada sino renacida, *sonriente como partió*” (p. 23; las cursivas son mías).

En *AB* encontramos una versión tragicómica del regodeo en el “gesto final”, cuando Eduardo de Alto contempla el rostro del cadáver de Paredes –su amigo cocinero: “... le apreté la mano, le dije ‘adiós amigo’ y con el impulso de la despedida dirigí la mirada a su cara. En aquella poca luz el rostro parecía expresar más descanso que muerte” (p. 139). Su último comentario recuerda los versos de “Elena Bellamuerte”: “... allí / ausencia o Sueño pero no muerte había” (vv. 56-56, en *OC VII*, p. 100), en donde el deíctico se refiere al rostro de Elena.

Ahora bien, en el caso de las novelas gemelas, los tópicos barrocos aludidos se trocan generalmente en una variante atenuada: la contemplación de la mujer dormida. En la “última novela mala”, Eduardo comenta, refiriéndose a Adriana: “Dos veces había contemplado su sueño. El dormir de un ser que sabemos apasionado y manso, de una mujer enamorada, nos

---

maestro): “La página perfecta, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página ‘perfecta’ es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba” (“La supersticiosa ética del lector”, en *OC I*, pp. 203-204).

conquista más que su vivir ¡Y en qué circunstancias! Y, además, parece que quien ha contemplado a una mujer en su dormir ya tiene, o se ilusiona ser algo del esposo, del amante” (p. 149).

Inmediatamente después de esta escena (durante la cual, por cierto, De Alto besa por única vez a Adriana), Macedonio repite el tópico pero en una versión más bien chusca, basada en enredos cómicos: En una noche durante la cual Eduardo se pasea insomne por la cocina oscura de la pensión, se topa ahí con una vecina desconocida, quien lo confunde con el fantasma del cocinero recién muerto. Ella cae presa del pánico y, para tranquilizarla, el protagonista la lleva a su alcoba. La desconocida termina en su cama, finalmente logra dormirse, y él observa su sueño –con implicaciones muy distintas de las de su reciente contemplación del sueño de Adriana. En otro momento, Eduardo se ve también obligado a velar el sueño de Susanita –amante de un amigo suyo– durante una crisis de fiebre y, tras observarla dormir, acaba también compartiendo su cama (véanse pp. 152-153).

Mediante las variantes del motivo del sueño femenino, las novelas gemelas despliegan un rompecabezas de paralelismos contrastados, y su análisis pone de manifiesto la especularidad entre los binomios femeninos de Macedonio. El sueño de Adriana, en la “última novela mala”, refleja el de la Eterna, en *M*. Por supuesto, cada uno tiene implicaciones distintas: el de Adriana es una versión menos trágica (por el contenido hiperbólico de la parodia romántica que hay en él); el de la Eterna tiene una carga metatextual: es casi un planteamiento teórico. Además, cada uno se refleja o reproduce, a su vez, en otros personajes de su propio hábitat textual: el de Adriana en el de la vecina desconocida o en el de Susanita; el de la Eterna, contemplado por el Presidente, en el de Dulce-Persona, velado por Quizagenio. Se aglutinan así versiones trágicas, melodramáticas, metaficcionales y cómicas del mismo núcleo temático.

Hay que señalar también que los tópicos de la sonrisa postrera, la belleza de la muerte y la velada del sueño femenino, forman –en las novelas gemelas– una constelación semántica que

enfatisa la importancia de la contemplación masculina: un signo de búsqueda intelectual y artística; un síntoma de sensibilidad privilegiada y de potencialidad creativa. En una conversación entre Quizagenio y Dulce-Persona, éstos comentan sobre el Presidente (personaje que reúne las funciones masculinas, autorales y auto-biográficas en el texto): “–Sin embargo, el Presidente tiene también sus calmas: a veces deja quemarse el cigarrillo mirándolo irse en cenizas. / –Es cierto. Qué vida más intensa, bajo su aparente placidez, la del Presidente” (*M*, p. 153). “La placidez y la serenidad del protagonista-pensador en el semblante y en sus modales son la fachada de un mundo interior rico, agitado, creativo, inquisitivo” (*AC*, 1993b, p. 153, n. b). Eduardo de Alto, el protagonista de *Adriana*, que comparte estas características, es también un “contemplador”. De hecho, en la narrativa anti-anecdótica de Macedonio, la contemplación (con estas implicaciones) es de las pocas “acciones” (si se puede llamar así a una palabra que denota inacción) que realizan los personajes masculinos.

Ya que nuestra reflexión anterior se detuvo en fragmentos cómicos de *AB*, cabría hacer, a propósito de ellos, una observación más sobre los ecos barrocos en la “última novela mala”: en algunos de sus episodios, las relaciones amorosas se construyen, en el nivel de la lógica de las acciones, mediante enredos típicos de la comedia de capa y espada –contienen el mismo tipo de diálogos; introducen la función del mensajero; abundan en encubrimientos, confusiones y falsas identidades; y trabajan paralela y especularmente la relación entre los amos y entre los criados (en este caso, personajes secundarios). Así sucede en la escena en donde Racq intenta conquistar a Isabel, inaugurando un triángulo amoroso paralelo al principal (p. 105 y ss.), o bien en la que describe las estrategias y los engaños de los que se vale Eduardo para llevarse a Adolfo al campo, así como los malentendidos que éstos provocan (p. 115 y ss.). Estos fragmentos, que construyen intriga en el nivel de la trama –en vez de destruirla o interrumpirla, como suele hacer Macedonio, tanto en la “novela mala” como en la “buena”– son una de las pocas muestras de genuino ejercicio del “género malo” en *AB*.

## CERVANTES Y LA “NOVELA DE LEYENTES”

*La conmoción metafísica obtenida artísticamente, lo que sólo se logra por personajes, es lo que llamo Novela; personajes que hagan personaje al lector, aunque sea por un instante, es una novela consumada.*

MF, “Resumen de la Novela de la Eterna dictado a AO”

*... poco tiempo antes de que la paradoja de Pierre Menard fuera enunciada, hubo uno – [...]Macedonio Fernández– que como Menard, y a lo mejor también el propio Borges, da la impresión cada vez más viva de haber cifrado en la reescritura del Quijote buena parte de su originalidad, por no decir de su inmortalidad.*

D. Attala, MF, lector del Quijote

Tanto por el número de alusiones –explícitas y veladas–, como por la carga semántica condensada en ellas, y por su relación con conceptos claves en la teoría belartiana, Cervantes es un interlocutor fundamental de Macedonio. El estudio de su “conversación”, sin embargo, es tarea compleja, pues el argentino lo menciona a propósito de temas diversos y emite opiniones sobre su figura, obra y personajes que parecen contradictorias. A continuación, un botón de muestra de los contextos variopintos en los que Macedonio lo trae a colación:

a) En ocasiones alude a la relación de Cervantes con sus personajes –Quijote y Sancho – como “la única gran actitud de genuina ironía, el único pesimismo auténtico presentado en arte literario” (M, p. 87); b) Otras veces lo menciona entre fuentes románticas o medievales, como ejemplo de sus obras favoritas, cuyos misterios de creación le gustaría resolver: “¿Cómo fue, cómo ocurrió la inspiración en Quijote, en la Quinta Sinfonía, en Tristán e Isolda?” (M, p. 107). c) O entre los sitios donde probablemente pueda encontrarse la Belleza: “... hay belleza para darnos toda la intelección del Misterio, y para parar todo el dolor. Mas ¿dónde está? [...] ¿En Cervantes, en Beethoven, en Wagner...?” (M, p. 180). d) A pesar de que lo considera entre las

mejores obras artísticas (y por tanto, precursor del “género bueno”), Macedonio recurrió también al *Quijote* como ejemplo del realismo, es decir, de “novela mala”: “El Realismo es la mentira del Arte [...]. Realismo es para mí todo el arte que no es pura técnica, lo mismo el *Quijote* que un poema de Poe, salvo sus metáforas, o *Madame Bovary*, o *Werther*; Proust o Pirandello” (*OC III*, p. 241). e) En el “Prólogo modelo” lo incluye en “una serie de tres grandes artistas que cumplen en sus prólogos con los correspondientes protocolos que los pórticos literarios exigían, o al menos suponían necesarios” (AC, 1993b, p. 113, n.b) –lo cual resulta irónico respecto de lo que ocurre en los paratextos del argentino: “Aun Cervantes, Dante, Manzoni suplicaron a la indulgencia que tuviera por perfectas sus obras, pues lo hubieran sido si no fuera ‘por las miserias y desamparos de la prisión’, o porque con ‘lungo studio e grande amore’ habían sido hechas mal, o porque los grandes contemporáneos no saben juzgar: ‘ai posteri l’ardua sentenza’” (*M*, p. 113). f) El *Quijote* aparece también en reflexiones sobre el genio y la locura, generalmente en relación con el personaje de Quizagenio, y en meditaciones de corte ético.

Para comenzar a desentrañar esta multifacética relación con Cervantes, acudiremos a las cuatro tesis que vertebran el libro de Daniel Attala, dedicado recientemente a este tema. Según este investigador, la larga treintena de menciones a Cervantes que pueden extraerse de las *Obras completas* de Macedonio, se relaciona con alguno de los siguientes cuatro planteamientos:

- 1) El *Quijote* es la suprema creación literaria de la historia, Cervantes el mayor literato, y el propio Don Quijote la más acabada “Persona de Arte” de todos los tiempos.
- 2) El *Quijote* es la más triste y pesimista de las obras literarias.
- 3) En cuanto obra realista, las virtudes de esta novela son sin embargo apenas naturales, o lo que es lo mismo, no artísticas.
- 4) Pero desde otro punto de vista por completo diferente, el *Quijote* es la primera y casi única obra genuina de “arte literario”, mejor llamado *Belarte* o *arte concencial*; la primera y casi única verdadera “novela” [...].<sup>38</sup>

Como bien señala Attala, “el autor de esta dispar teoría no examinó ni desplegó cada una de las cuatro afirmaciones con parecido cuidado. La que más atención le mereció fue la última,

---

<sup>38</sup> Macedonio Fernández, *lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges*, Paradiso, Buenos Aires, 2009, p. 21.



que representa su lectura más personal del *Quijote* y la más fructífera”<sup>39</sup>; por lo tanto, nos dedicaremos a ella en seguida. Pero antes de hacerlo, conviene enfatizar que la cuarta tesis cobra relevancia en su relación paradójica con la segunda:

Así, todo en el *Quijote* es asunto, belleza natural no artística, arte no consciente, humorístico y serio, espontáneo producto de entusiasmo [...], no de técnica. Es la más grande de las casi novelas, mucho más psicológica que las menudencias de psicoanálisis de los novelistas del monólogo interior, pero no es belarte: es producción humana de belleza natural, realismo psicológico [2ª tesis]. *Mas en una misma obra máxima de arte no consciente se inauguró la prosa técnica o consciente* [4ª tesis].<sup>40</sup>

El hecho de que el *Quijote* sea para Macedonio, simultáneamente, ejemplo de realismo y de Belarte constituye un planteamiento similar al que sostiene la fusión de sus novelas gemelas en lo que hemos llamado su “doble y única novela”; con su carácter clausurante y fundador, el *Quijote* se presenta como precursor de la “primerúltima novela malabuena”.

Merece también atención la aparición de estas mismas dos tesis en la lectura que hizo Borges de la novela cervantina. Al inicio de “Magias parciales del Quijote”, se lee: “Cotejado con otros libros clásicos (la Ilíada, la Eneida, la Farsalia, la Comedia dantesca, las tragedias y comedias de Shakespeare), el Quijote es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX”<sup>41</sup> –2ª tesis macedoniana. Y más adelante: “Cervantes no podía recurrir a talismanes o a sortilegios, pero insinuó lo sobrenatural de un modo sutil, y, por ello mismo, más eficaz”. Este “otro modo sutil y más eficaz” corresponde con el “otro punto de vista por completo diferente” con el que Attala define la 4ª tesis macedoniana. “¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? –se pregunta Borges al final de su ensayo. Y responde: “Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>40</sup> *OC III*, p. 257; las cursivas son mías.

<sup>41</sup> En *OC 2*, p. 45.

lectores o espectadores, podemos ser ficticios”.<sup>42</sup> Años antes, Macedonio creyó también haber dado con la causa, que constituyó su cuarta tesis: el reconocimiento del *Quijote* como “novela de leyentes”, estructura privilegiada para desatar la “conmoción conciencial” –efecto definitorio de la Belarte que consiste precisamente en hacer que el lector extraliterario, sintiéndose ficticio, dude (aunque sea por un instante) de su existencia. En un par de conferencias que Macedonio dio por radio sobre “teoría de la novela”, entre 1928 y 1930, fue muy explícito al respecto:

Leed nuevamente el pasaje en que el Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una inexacta historia de él; pensad esto: un “personaje” con “historia”. Sentiréis un mareo; creeréis que Quijote vive al ver a este “personaje” quejarse de que se hable de él, de su vida. Aun un mareo más profundo: hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creer lo fantástico, tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un “personaje” sin realidad.<sup>43</sup>

El concepto de “conmoción conciencial” fue tan importante para Macedonio que pueden rastrearse definiciones del mismo a lo largo de toda su obra. A continuación, algunos ejemplos:

En *CN*: “Y nótese que lo que espero [...] es que el lector, usted, viviente, dude por instantes de ser un existente que lee, y se estremezca de creerse por instantes sin más ser que el de personaje leído” (*OC IV*, p. 91)<sup>44</sup>. En carta a Canal Feijoo: “... lo artístico es la duda de ser, el relámpago de conciencia de no-ser que es la única prestidigitación a que aspira la única belarte, para mí, la Conciencial” (*OC II*, p. 26). En *M*: “En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir que por un instante crea él mismo no vivir. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle” (p. 37). En sus “*Teorías*”:

Sostengo que el arte literario o belarte de la Palabra (pura, es decir exenta de pretensiones musicales, pictóricas, de gesto y de inflexión, de agrados sexo-sensoriales, de asuntos “fuertes” y de manejos alucinatorios, de realidad; y de pretensiones didácticas, científicas, sociológicas) debe aspirar a obtener en el lector únicamente aquellos estados

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>43</sup> *OC III*, pp. 257-258.

<sup>44</sup> Este fragmento forma parte de una de las autobiografías ficticias incluidas en *CN*, la cual precedió la publicación de “Cirugía psíquica de extirpación” en *Sur*.

de ánimo que ni la Vida ni otra belarte puedan suscitar, y por esto debe ser arte de técnica pura. (*OC III*, p. 245)

En una misiva a Germán Arciniegas: “El lector ‘personaje’, el lector leído, es una conmoción concienical única; ninguna de las llamadas belartes puede dar el no-ser en vida al viviente y ninguna conmoción sino ésta es artística” (*OC II*, p. 13). Es significativo que el texto titulado “A quien quiera escribir esta novela (Prólogo final)” con que cierra *M*, verse *in extenso* sobre el concepto de “conmoción concienical”, allí llamado efecto de contrachoque en el lector, o “confusionismo deliberado de una fecundidad concienical liberadora” (véase *M*, pp. 253-254).

Los tres últimos fragmentos transcritos son fundamentales pues definen la especificidad de la Belarte, sobre todo en oposición al realismo: la conmoción concienical es una sensación que, mediante técnicas indirectas, sólo el arte (y dentro de éste, sólo el “género bueno”, y dentro de éste, especialmente la “novela de leyentes”) es capaz de suscitar una sensación que no se da en la vida. Mientras que el realismo (con su efecto de Alucinatoria) pretende producir en los lectores efectos idénticos o similares a los que le suscitan los acontecimientos de la vida, la Belarte lo enfrenta a una sensación verdaderamente novedosa.

Esta sensación –la que años después Borges percibiría también como efecto del *Quijote*– lleva, en los escritos de Macedonio, los nombres de duda, mareo, estremecimiento o escalofrío, pero sobre todo los de contragolpe, caída, resbalón o tropezón del lector; Fernández presenta la “conmoción concienical” como una súbita “caída” del lector dentro de la ficción. Por eso, el “tropezón concienical” puede relacionarse, en ocasiones, con otras realizaciones del tópico de la caída (que nada tiene que ver con el concepto judeocristiano de este término): el accidente de Recienvenido, el resbalón de Juan Pasamontes, los traspies de Kant, las “caídas” de los textos (alusión a las interrupciones), etc. Por su intensidad, su relación con el instante revelador y por generarse en una zona fronteriza (entre la “realidad” y la “novela”), se vincula además con otros conceptos de la metafísica macedoniana –la Sensación Anfibia y la Siesta–, los cuales son también instantes epifánicos que surgen en el umbral (entre el sueño y la vigilia). Macedonio

llevó esta relación hasta el extremo, equiparando la conmoción concienical, como efecto de su arte, con el estado místico y la negación del yo como individuo, de su metafísica: “El arte se propondría lo mismo que la metafísica; sería una forma diversa de provocar el estado místico que es enucleación [*sic*] de la noción de ser, de la identidad personal y de la continuidad histórica personal”.<sup>45</sup> Así lo explica Alicia Borinsky:

La *verdad* que buscaba Macedonio era accesible a través de un “tropezón concienical” en el cual el lector abandonaba su ilusoria identidad individual para reconocerse en aquello que Macedonio llamaba el “almismo ayoico”. Estado más allá del yo, independencia de una suerte de sujeto puro, explicado en *No toda es vigilia...* y en algunas partes de *Papeles de Recienvenido*, este ensueño privilegiado es alcanzable a través de la literatura.<sup>46</sup>

El Tropezón, por tanto, es un sema clave que aglutina toda una constelación de sentido en la obra de Macedonio, llamando la atención sobre el efecto de la Belarte.

Ciertamente *M* provoca dicho efecto mediante su estructura abismada de “novela de leyentes”. Esto ocurre generalmente en fragmentos donde Quizagenio cuenta o lee historias a Dulce-Persona, pero llega a su apoteosis en el cap. XI (ya analizado en el cap. tercero de esta tesis). Ahí, así como en la segunda parte de la novela de Cervantes, los personajes leen la primera, los personajes de la “gemela buena” leen un fragmento de la “mala”. Tras la lectura, Quizagenio y Dulce-Persona comentan las vicisitudes de la relación entre Eduardo de Alto y Adriana Buenos Aires, ante lo cual la protagonista de la “novela mala” –quien se traslada así súbitamente al hábitat textual de la “buena”– exclama: “Por favor, van a dejar en paz nuestra vida privada?” (p. 218). Su comentario parece provenir de alguien instalado en la Vida; de un lector extra-textual; sin embargo, sabemos que se trata también de un personaje, cuyo estatuto ficcional es idéntico al de aquellos a quienes increpa con esta frase. Esto supone, por supuesto, una estructura de abisamamiento con todas sus implicaciones. Deja ver también la relación de Adriana con aspectos biográficos de Macedonio. Pero también pone de manifiesto algo

---

<sup>45</sup> *OC IX*, p. 141.

<sup>46</sup> “El aprendizaje de la lectura”, en el Dossier de MF, *M*, ed. crítica, pp. 439-440.

fundamental para los intereses de esta tesis: la materia prima de toda obra literaria, incluso más que la vida, es la literatura precedente.

Además de producir la “conmoción concienical”, Macedonio hizo de ella un tema de conversación en el que los personajes de *M* se dilatan. Y, no conforme con esto, decidió presentar el reverso de esta estructura. Esto es, aludir a la “conmoción concienical” en negativo y en positivo, empleando terminología fotográfica: simular no sólo el paso de “Persona de Existencia” a “Persona de Arte” –experimentado en el lector–, sino también el de “Persona de Arte” a “Persona de Existencia” –ansiado por los personajes–; no sólo el “mareo de ser” del lector, sino también el “merger vivencial” del personaje. Este “viceversa” es una suerte de bovarismo invertido –otra de sus burlas frente al realismo decimonónico.

El “derecho” de este planteamiento coloca a Macedonio entre los muchos escritores y críticos seducidos (en buena medida a raíz de Cervantes y de Shakespeare, pero también a raíz de otros autores, algunos anteriores y otros posteriores, como los practicantes del *nouveau roman*) por la estructura ficcional de “novela de leyentes”, sobre la que tanta tinta teórica ha corrido bajo los términos de: metaficción, caja china, duplicación interior, *mise en abyme*, *narcissistic narrative*, narración paradójica, etc. Sin embargo, creo que en la presentación de esta teoría mediante su “reverso” –el “brote vivencial” de los personajes– puede ubicarse la vuelta de tuerca en la que descansa la originalidad de Macedonio. En todo caso, la tematización de ambos efectos hace de su novela un laberinto de idas y venidas entre la “realidad” y la ficción (o, mejor, entre deseos de entrar y salir de estos ámbitos):

En un fragmento analizado en nuestro capítulo previo, Deunamor –consciente de su estatuto ficcional– buscaba el “salto a la vida”; en el siguiente, en cambio, los personajes se creen en la “realidad” y ansían la no-existencia del relato. Habla la Eterna refiriéndose al Presidente y a sí misma:

Pobrecito, pobre de mí, que antaño y hace unos meses no más leíamos a la Bovary, destrozada su alma a cada paso de su existir, nos mirábamos al hacérsenos intolerable la

lectura de un triste destino, pero siempre con esa envidia o emulación infantil por el ser de personaje de novela. Y ahora somos nosotros atropellados por la vida, que es furia enigmática, y ahora quizá la vida le hace a él, y a mí, pobrecillos, ansiar ser sólo personajes leídos, nada sentir, ese ser de personaje que todo lector ingenuo halla envidiable lo mismo en la ventura que en las desesperaciones con que lo aflija su novela. Enloqueceremos soportando esto y ansiáramos escapar de la Vida a un capítulo de Relato. Quién me mostrará que él nunca existió, que sólo lo leí, que yo misma no soy sino una sombra, una silueta en páginas! (*M*, p. 147).

Más adelante, chocan nuevamente estos deseos opuestos:

–Lector: [...]. ¡Oh si yo pudiera colarme de noche a vuestras conversaciones y tener siquiera por una hora el ser de personaje! Vida de “La Novela” ¿quién no la suspira?

–Dulce-Persona, que parece escuchar este eco de la Vida: Respirar; ese alzarse de los pechos; los nuestros no se alzan, y ese palidecer y teñirse las mejillas de los que se aman. Siquiera al pensar en la nada de lo que tú y yo somos, Presidente, palideceríamos.

Unos quieren la vida, otros quieren al arte. Sólo Deunamor está feliz en su ser. (*M*, p. 176)

Hasta aquí podemos decir que la “novela de leyentes” y “la conmoción concienical”, que condensan, en una propuesta estructural, la teoría macedoniana sobre la Novela, tienen una enorme deuda con el *Quijote* de Cervantes, en el que Fernández supo leer las paradojas metaficcionales del lector leído, las cuales se aventuró a reescribir.

Además de haberle inspirado las categorías de “Persona de Arte” y de “novela de leyentes”, Piglia sugiere que Macedonio encontró en el *Quijote* un precursor del concepto de “lector salteado”, así como una imagen de los “papeles” que tanta importancia tendría en su obra. En *El último lector*, plantea que la genealogía del “lector tipo Joyce” –relacionado con el lector salteado de Macedonio– tiene su origen en Cervantes:

El *Finnegans Wake* es un laboratorio que somete la lectura a su prueba más extrema [...]. Leemos restos, trozos sueltos, fragmentos, la unidad del sentido es ilusoria. La primera representación espacial de este tipo de lectura ya está en Cervantes, bajo la forma de los papeles que levantaba de la calle. Ésa es la situación inicial de la novela, su presupuesto diríamos mejor. ‘Leía incluso los papeles rotos que encontraba en la calle’, se dice en el *Quijote* (I, 5).

Podríamos ver allí la condición material del lector moderno: vive en un mundo de signos; está rodeado de palabras impresas (que, en el caso de Cervantes, la imprenta ha empezado a difundir poco tiempo antes); en el tumulto de la ciudad se detiene a levantar papeles tirados en la calle, quiere leerlos. (p. 20)

Detengámonos ahora en el “espacio” en que Macedonio ubicó su “novela de leyentes”, pues también hay en él una huella, aunque más indirecta, del *Quijote*. La estancia campirana “La Novela”, donde se reúnen los personajes, en los capítulos de *M*, para contarse historias –entre ellas lo que experimentan durante sus visitas a la ciudad de Buenos Aires– y para leerse textos, es el sitio donde Macedonio decidió fundar el “género bueno”:

Era la Estancia un campo de unas cien hectáreas, en litigio eterno [...]. Congregados así al azar como personajes puestos juntos a arbitrio del artista en páginas de fantasía, acompañaban al Presidente desde casi dos años en aquella estanzuela vieja, tierra ribereña a espera de frecuentes decisiones judiciales.

Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse allí reunidos, y al inestable sentamiento de ellos, por el azar de un encuentro con el Presidente, en aquel suelo pasajero como ellos, que podía serles quitado en un instante, asociaban el sentimiento de los grandes soñadores, cual ellos, que se veían en aquel grato vivir libre, fino, afectuoso, cambiante, múltiple de simpatías nuevas, viviendo lo que habían soñado... (*M*, p. 140)

Esta elección tuvo que ver, como analizamos en el capítulo tercero, con aspectos biográficos: su amor por el campo y las temporadas que efectivamente pasó leyendo y escribiendo en la quinta “La Verde” y otras chacras, que lo hicieron concebirlas como espacios privilegiados para su “pensar-escribiendo”. Pero se explica también intertextualmente o en términos de su diálogo con la tradición. Desde este segundo punto de vista, implica una filiación, por un lado; una transformación, por otro. Es decir, Macedonio rescata un elemento caro al realismo, pero lo hace mediante una operación paródica, y le asigna funciones metatextuales:

La estancia se afilia a toda una genealogía de espacios ficcionales en la que figuran, entre otros, la villa del *Decameron*, la posada o taberna de *The Canterbury Tales*, las ventas del *Quijote* y las pensiones de las novelas realistas y naturalistas. Estas últimas, sobre todo, funcionan como microcosmos de la sociedad que la novela decimonónica pretende retratar. Tómese en cuenta que, además de su carga biográfica, la pensión en donde vive Eduardo de Alto es uno de los elementos paródicos del realismo en *AB*. En el caso de *M*, Macedonio recupera esta representatividad de la pensión, trocada en estancia, pero la usa de un modo distinto; sustituye sus virtudes realistas por capacidades metatextuales: la emplea como microcosmos capaz de

reunir a los distintos tipos de lectores; usando otra analogía: la estancia es un “zoológico” (término afín al de museo, si pensamos que en ambos se exhiben ejemplares en vitrinas-jaulas) que alberga no a los tipos sociales, como quiso la estética folletinesca, sino a la taxonomía de lectores, como propone la Belarte.

En las “ventas-posadas-pensiones-estancias” de la tradición literaria, los personajes hacen un alto en sus viajes o peregrinaciones (“vida”), y se reúnen para contarse historias (“ficción”). Trocan así su función de tipos sociales en la de narradores y escuchas, permitiendo que un relato adquiera estructuras cercanas a la “novela de leyentes”. Macedonio fue muy sensible a la posibilidad que este espacio había tenido para catalizar dicha transformación, y quiso ubicar en él el tránsito del género “malo” al “bueno”. Las “ventas-posadas-pensiones-estancias” de esta genealogía, como espacios de conversación, propician los encuentros entre emisores y receptores; no en vano Macedonio las recupera en su estancia-metáfora de la ficción. Su finca “La Novela” cumple así la función de “morada del lector”, que en otros momentos asocia con las “tapas” de los libros. La tapa está en el umbral entre la realidad extratextual y el texto, así como la Estancia está en el umbral entre la vida y la ficción.

Además, con los traslados de los personajes entre la estancia y Buenos Aires –que conllevan una reflexión sobre la oposición ciudad/campo–, Macedonio alude también al cruce de fronteras entre realidad y ficción. Esto constituye un desarrollo paralelo a la dinámica entre “conmoción concienical” y “emergencias vivenciales”, recién analizada, mediante la cual los lectores, en la novela de leyentes, “caen” en la ficción mientras los personajes “saltan a la vida”: “Por eso cuando andan por calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela; van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la Estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad” (*M*, p. 140).



## LA SALIDA DEL QUIJOTE A BUENOS AIRES O LOS CABALLEROS ANDANTES EN LAS NOVELAS

## GEMELAS

*Por la opresión involuntaria que infunde su vasto renuevo en fuerza de cada día, por el poder silenciador, eclipsador, de su espectáculo de poder, con todo ello todavía Buenos Aires no ha escrito el Quijote. Pero grandes pasos se han dado y la pulsación almática de la ciudad crece. Además, para lo que falta creo que pronto se podrá contar conmigo.*

MF, “Parte completo y masculino...”

Con importancia similar a la del “Tropezón”, en la obra macedoniana hay otro *leitmotiv* que se relaciona con las dinámicas analizadas en el apartado anterior, y al que el escritor quiso insuflar también un halo quijotesco: “la Salida”. Entre otros casos, aparece en:

a) La maniobra teatral de “novela salida a la calle”, que Macedonio propuso como estrategia propagandística tanto en el marco de su campaña presidencial como en el de la publicidad –el anuncio y la promesa, siempre postergada– que precedió la publicación de sus textos. Por su fusión de aspectos políticos y estéticos, de texto e improvisación, este proyecto puede considerarse precursor del performance contemporáneo.<sup>47</sup> La idea de novela (ficción) salida a la calle (vida) fue importante para Macedonio, pues implicó un *truc* sobre la mimesis realista: en este proyecto la ficción irrumpe o contamina a la vida, no la imita. b) La “maniobra de personajes”, es decir, la tarea que el Presidente impone a sus amigos, denominada también “Proyecto de Embellecimiento de Buenos Aires”, constituye el objeto de sus salidas de la Estancia, en *M*. c) La salida de Eduardo a la chacra de Tapalqué, con la misión de curar la locura de Adolfo, en *AB*. d) Los “personajes de transmigración”, que entran y salen de varias novelas a lo largo de la tradición literaria. e) El *modus operandi* del lector salteado, que sale

---

<sup>47</sup> Sobre el aspecto performativo de algunos proyectos macedonianos, véase Julio Prieto, *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2010, cap. 3, pp. 61-67.

constantemente del texto, o de sus fragmentos, y el de otros lectores, como el de tapas o comienzos, caracterizados por “salir” pronto de la ficción.

En la mayor parte de estos trabajos con el motivo de la “Salida”, Macedonio alude directa o indirectamente a las del Quijote –al emprendimiento entusiasta de sus aventuras. Es decir, las empresas del caballero manchego hacen algún eco en las suyas: ya porque se trate de proyectos percibidos como locuras, ya porque integren fines éticos y estéticos, ya porque confundan la realidad con la ficción, ya porque los emprendan personajes configurados sobre el modelo del caballero andante, ya porque se hagan en nombre de una dama idealizada (a la vez ridícula y seriamente) y con absoluta fidelidad a la misma.

Como Alonso Quijano, Macedonio decidió un día abandonar su vida pasada, y con su cortesía y sus modales caballerescos, se lanzó a los caminos de la vida cultural bonaerense; con un entusiasmo lírico y anacrónico, se consagró a un proyecto inspirado en buena medida por sus lecturas febriles, que resultó risible para muchos, y que fue tachado de locura. Además, lo dedicó a una mujer que, por haberle sido arrebatada por la muerte, le resultaba ya inalcanzable y se había idealizado en la figura de la Eterna.<sup>48</sup>

Todos estos rasgos quijotescos pasaron también a los alter ego macedonianos (el Presidente, Eduardo de Alto, Quizagenio, Deunamor) y a sus relaciones, ya con sus proyectos creativos, ya con sus respectivas damas. “No resultaría desatinado proponer que el universo macedoniano sea leído alegóricamente como un monumento cortés y caballeresco al misterioso género femenino. La Pasión y el Amor encuentran en la pareja hombre-mujer la máxima perfección humana, una alternativa segura de felicidad y un punto de certeza en el saber” (AC, 2003, p. 435).

En sus andanzas, no por la Sierra Morena sino por las calles de Buenos Aires, Eduardo de Alto va en pos del socorro a mujeres menesterosas y desamparadas (Estela, Susanita, Adriana, la

---

<sup>48</sup> Recuérdese que más tarde, identificada ya la Eterna con Consuelo, tanto Macedonio como sus amigos se refirieron a ella, en su correspondencia, como “su Dama”.

vecina desconocida); se consagra así a la resolución de entuertos que, como en su hipotexto cervantino, están marcados por la ironía de que las “doncellas” son en realidad “señoritas que parecen de alcurnia pero no lo son”. Como el Quijote (como el Presidente de *M* y como el propio Macedonio), no es un caballero joven, fuerte y galán, sino un hombre maduro, poseedor de una cultura letrada algo “desviada” por su fantasía, de un corazón sensible, de muchas debilidades y de un físico que ya muestra signos de decrepitud.

Macedonio fue consciente del impacto que su mezcla quijotesca de madurez (o incluso vejez) y juventud (e incluso aire infantil) ejercía en quienes lo conocían, y depositó estas características en Eduardo. Las escenas en donde el Quijote se encuentra con las posaderas en la oscuridad de las ventas donde pernocta, desatándose series chuscas de falsos galanteos, identidades confusas y juegos con la tentación del encuentro amoroso, dejan huella en algunos episodios de *AB* que, en la oscuridad de la pensión porteña, narran encuentros azarosos de Eduardo con mujeres diversas y de muy distintas intenciones. En uno de estos casos, una chica refiere la extraña sensación que la invade al estar sola con un hombre que creyó viejo pero que la atrae como joven. Por un lado, lo compara con su padrino de 60 años y le advierte que la sustitución del mate dulce por el mate amargo (que él está tomando) marca en los hombres el comienzo de su vejez; por otro, tiene impulsos de coquetear con él. Es uno de los muchos núcleos de tensión entre amistad y amor; entre actitudes paternales y actitudes eróticas mediante las cuales *AB* despliega las relaciones entre un hombre maduro y mujeres jóvenes.

Podemos cerrar este recuento de caballeros andantes que pululan por las novelas gemelas con la mención de Deunamor –la apoteosis de esta categoría–, pues además de reunir las características quijotescas ya descritas, este personaje hace honor al Quijote mediante su epíteto, el cual resume la lectura cervantina de Macedonio: “El No Existente Caballero”. Mediante esta frase, Macedonio enfatiza que el caballero de la Mancha es la más genuina “Persona de Arte”, no

de “Existencia” –razón por la cual puede hacer funcionar la “novela de leyentes”– y resalta así su interés en lo que el *Quijote* tiene de Belarte, y no sólo de realismo.<sup>49</sup>

Ahora bien, todas las empresas quijotescas en las novelas gemelas tienen un lazo con la ciudad natal de Macedonio que parece ir más allá de la veta biográfica. Especialmente significativo es el “Proyecto de Embellecimiento de la Ciudad”: “El grupo se propone una ‘aventura’ quijotesca, utópica, poética, toda una broma loca y gigantesca tomada con preocupación y seriedad” (AC, 1993b, p. 195, n. d). En el primer capítulo de la novela, donde se plantean los pormenores de la empresa, el narrador declara lo siguiente: “... hay para todos la oportunidad del ‘lanzamiento’ y de las dos salidas de Quijote a la Pasión. Buenos Aires, la Pasión, Dulce-Persona...” (p. 135). En esta breve y enigmática cita, al vincular “la maniobra de personajes” con las aventuras del personaje de Cervantes, Macedonio establece una extraña relación entre Buenos Aires y el *Quijote*, a la que imprime además la enorme carga semántica de la Pasión –concepto clave en su poética. Asocia así su adorada ciudad con su adorada novela cervantina y con su adorado proyecto del pensar-escribiendo. En otro sitio, habla de sí mismo, también quijotesicamente, como “el guardián de la fantasía y vocación de amor de esta ciudad [Buenos Aires]” (OC VII, p. 181).

Macedonio eligió Buenos Aires como escenario de sus andanzas quijotescas (las propias y las de sus personajes), lanzó como al vuelo la idea de que el *Quijote* se escribiera en Buenos Aires (véase el epígrafe de este apartado) e incluso planteó aspectos de su “novela de leyentes” como una reescritura del *Quijote* en Buenos Aires. Según Daniel Attala, Macedonio sembró así “la simiente de la que una década más tarde germinaría una de las obras capitales de Borges”.<sup>50</sup>

Por eso lanza el siguiente reproche a la crítica:

---

<sup>49</sup> Existe una dedicatoria manuscrita de Ramón Gómez de la Serna a Macedonio que parece responder a la obsesión de Fernández por los No Existentes Caballeros y a su relación con la novela de Cervantes: “Los dos mejores hombres de la humanidad, Sancho y Quijote, no existieron!” (véase C. García, “Crónica de una amistad...”, p. 38).

<sup>50</sup> MF, *lector del Quijote...*, p. 25.

... mientras que mucho se ha escrito con el fin de echar alguna luz sobre “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, casi ninguno parece haber sido el esfuerzo consagrado a encender una que no obstante prometía aclarar no poco los arcanos de ese cuento de Borges. La lucecita [...] estaba más cerca de París [...], cuyas lejanas y potentes luminarias, de cuyos Palmerines y Amadisés (Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gérard Genette, Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida y tantos otros buenos Caballeros de la Crítica Redonda) nuestras lumbreras suelen aguardarlo todo. Me refiero a la nítida lectura que Macedonio Fernández supo hacer, en las oscuras pensiones en las que pasaba sus años y a la luz socarrona de su cigarrillo, del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.<sup>51</sup>

Si bien es cierto que el análisis de la lectura macedoniana de Cervantes puede enriquecer la historia y la interpretación de “Pierre Menard...”, otorgarle al maestro el estatuto de precursor o culpar al discípulo y a su crítica por sus omisiones, no deberían ser los objetivos de dicha tarea. Parecería entonces que sólo Borges puede justificar los estudios macedonianos. Sin embargo, no ocurre así en el resto del texto de Attala, cuyas indagaciones en realidad iluminan el modo en que las perspicaces lecturas que ambos hicieron de Cervantes y el diálogo que sostuvieron o pudieron haber sostenido al respecto, condujo sus respectivas obras por sendas afortunadas y, en muchos casos, coincidentes.

Además, Attala reconstruye el panorama de la discusión sobre Cervantes en el Buenos Aires de la época e indaga sobre interpretaciones específicas del *Quijote*, tanto de escritores como de críticos, con las que estos autores tuvieron contacto. En el caso de Macedonio, por ejemplo, comenta su oposición a la lectura de Alberto Gerchunoff (en *La jofaina maravillosa. Agenda cervantina*, publicada en 1922 y reeditada en 1927 por la editorial Gleizer), o la influencia que la interpretación del primer romanticismo tuvo en él, en buena medida por la vía de Salvador de Madariaga (en su *Guía del lector del Quijote*, publicada en Madrid en 1926 pero que recoge artículos aparecidos en *La Nación* de Buenos Aires entre 1923 y 1925). También se detiene en los ecos de Darío, Carriego y Lugones en los planteamientos que identifica como “la 2ª tesis” de Macedonio.

---

<sup>51</sup> *Ibid*, pp. 14-15.

En la vasta y compleja obra de Macedonio, hay todavía muchos ecos barrocos y fuentes áureas por explorar, así como –por supuesto– intertextos de otros períodos que han quedado también en el tintero. En este capítulo hemos revisado sólo dos casos, elegidos tanto por la importancia de las funciones que adquirieron en su poética, como por haber sido capitales en su diálogo con la tradición hispánica. Sin embargo, podemos concluir por ahora lo siguiente: con la libertad transformadora de su “entrecomillado mayor de la cita Universal”, Macedonio transitó por la literatura de los Siglos de Oro, bebió de ella la pasión por la paradoja y se encontró ahí con el Quijote; ambos elementos marcaron indeleblemente su obra.

## VI. CODA: LEO, LUEGO ESCRIBO

*La literatura [...] no es un mero conjunto de obras sino las relaciones de esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por su predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente.*

O. Paz, *Inmediaciones*

“Nadie aprende a hablar solito” –me comentó Noé Jitrik, en la entrevista que le hice con motivo de esta investigación. “Aprende a hablar porque otros han hablado”. De igual modo, nadie escribe solo; escribe puesto que otros han escrito y por tanto escribe porque lee. Y es esta simple verdad la que ha motivado el enfoque de esta tesis, a lo largo de la cual hemos buscado en las huellas de Macedonio como lector, claves para comprenderlo como escritor.

Con planteamientos similares a los que expuso Alfonso Reyes en su famosa conferencia sobre “La inteligencia americana”, en “El escritor argentino y la tradición”, Borges consideró que la posición periférica de los sudamericanos les ha permitido manejar los temas europeos –o dialogar con la tradición occidental– “sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.<sup>1</sup> En la dedicatoria de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Oliverio Girondo expresó una idea similar: “... en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mayor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla”.<sup>2</sup> Como ha pretendido mostrar esta tesis, Macedonio poseyó un “estómago lector” de este tipo, y su obra es una de esas “consecuencias afortunadas”.

---

<sup>1</sup> *OC I*, p. 273.

<sup>2</sup> En *Obras. Poesía*, pról. Enrique Molina, Losada, Barcelona, 1998, p. 55.

Al margen de la admiración que siempre le profesó, es sabido que Borges depositó la lápida del genio exclusivamente oral sobre la figura de Macedonio. Felizmente, conforme se ha investigado y publicado el inmenso archivo de Fernández, ésta ha sido levantada: hoy lo reconocemos no sólo como un gran conversador, sino como un escritor influyente. Sin embargo, aunque Borges afirmó (como se verá más abajo) que Macedonio fue decisivo en su formación como lector, no lo recordó como gran lector en sí mismo:

Los lectores de Hume y de Schopenhauer hallarán pocas cosas nuevas en Macedonio, pero lo notable en él es que llegara a sus conclusiones por sí mismo. Más tarde leyó efectivamente a Hume, Schopenhauer, Berkeley y William James, pero sospecho que no leyó mucho más que eso, y siempre citaba a los mismos autores [...]. Me imagino a Macedonio leyendo una o dos páginas de aquellos filósofos, para luego ponerse a pensar por su cuenta.<sup>3</sup>

Con el presente trabajo, hemos querido levantar también esa segunda lápida. Como ha quedado mostrado, Macedonio leyó perspicazmente bastante más que una o dos páginas de Schopenhauer, aunque ciertamente lo hizo desdeñando la erudición, con voluntad autodidacta y –como afirma Piglia– con una “lectura salteada, parcial, episódica, suspendida”<sup>4</sup> y, cabría añadir: arrasada siempre por la experiencia. Y es que, además de haberlo descrito en su taxonomía, Macedonio encarnó al “lector salteado”. Precisamente por eso, entre las virtudes de su obra, destaca su capacidad para transformarnos como lectores; uno no puede leer igual después de transitar por sus textos. También Borges lo reconoció así: “Antes de Macedonio yo había sido siempre un lector crédulo. Su principal don fue hacerme leer escépticamente”.<sup>5</sup> Las características con las que Piglia describe la imagen del “último lector” muy bien podrían aplicarse, después de nuestro viaje crítico, a la figura de Macedonio:

... el que persevera, sosegado, en el desciframiento de los signos. El que construye el sentido en el aislamiento y la soledad [...]; en medio de cualquier situación, por la fuerza de su propia determinación. Intransigente, pedagogo de sí mismo y de todos, no pierde nunca la convicción absoluta de la verdad que ha descifrado. Una figura extrema del

---

<sup>3</sup> *Un ensayo autobiográfico*, p. 59.

<sup>4</sup> “Notas sobre MF en un diario”, p. 26.

<sup>5</sup> *Un ensayo autobiográfico*, p. 60.



intelectual como representante puro de la construcción de sentido (o de cierto modo de construir el sentido, en todo caso).<sup>6</sup>

Una de las conclusiones más importantes que ha arrojado nuestro análisis es que la integración de intertextos, en la obra de Macedonio, está indisolublemente ligada a la exposición metatextual de su teoría sobre la Belarte, y no puede estudiarse si no se consideran las íntimas relaciones entre sus textos. Asimismo, constatamos que Macedonio no sólo ejerce la intertextualidad, sino que la trabaja como tema, al exponer una noción de literatura como cadena de relecturas, apropiaciones, reescrituras y variantes.

Macedonio teje sus genealogías distinguiendo entre: fuentes mediadas por una relación de distanciamiento o antagonismo (la filosofía de Kant o la estética realista), cuyas alusiones funcionan generalmente como contra-ejemplos; y fuentes con las que media una relación de filiación, adscripción o suscripción (Schopenhauer, James, Quevedo y Cervantes), cuyos intertextos generalmente muestran algún aspecto de la Belarte Conciencial o del “género bueno”. Sin embargo, entre estos polos media siempre una compleja red de “contaminaciones” productivas, por lo que no se trata nunca de simples dicotomías, sino de arriesgadas y barrocas síntesis de contrarios. Algunos casos (Flaubert o Hobbes, por ejemplo) son especialmente paradójicos y su valoración y función imponen al lector retos severos.

Nuestro recorrido ha mostrado que los principales planteamientos del diálogo macedoniano con la tradición literaria tienen que ver con su filiación, rechazo o transformación de elementos que pertenecen, fundamentalmente, al barroco y a la estética decimonónica. Y es que Macedonio volteó hacia el primero, en busca de una maquinaria paradójica que le permitiera superar los desgastes que percibía en la segunda.

Quedaron en el tintero, para futuras investigaciones: el diálogo de Macedonio con sus contemporáneos (especialmente con exponentes del modernismo y las vanguardias) –nos ocupamos aquí sólo de los “difuntos”–, y con la tradición argentina en particular; en lo relativo a

---

<sup>6</sup> *El último lector*, p. 137.

sus fuentes barrocas, es necesario ocuparse también de sus lecturas de Calderón y Shakespeare; merecen mayor atención las coincidencias entre su escritura y la de autores como Sterne o Musil, así como sus intertextos provenientes de la música, la plástica o las ciencias, entre otros.

Parafraseando otro gran texto borgeano, podemos decir que, a lo largo del presente ensayo, hemos visto a Macedonio creando a sus precursores. Hemos constatado cómo, al afiliarse, rechazar, transgredir, transformar, usar (en términos de Eco) o mal-leer (en términos de Bloom) sus fuentes filosóficas y literarias, Macedonio –cual “hermeneuta salvaje”– deconstruyó la tradición de la novela para construir, con los materiales de demolición, ese híbrido de teoría y ficción que es su doble y única novela. Y hemos descubierto que su “pensar-escribiendo” es, antes que nada, un “pensar-leyendo”.

“El lenguaje y la escritura son fenómenos inherentemente colectivos y transpersonales, en los cuales el ‘yo’ se disuelve en las palabras, que siempre son –como [Borges] dice en la última línea de su relato ‘El inmortal’–palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros”.<sup>7</sup> Y precisamente porque Macedonio, ese gran lector *sui generis*, desplazó y mutiló las palabras de otros, logró su cometido metafísico y estético, pues su obra –su fructífero diálogo con la tradición–, librando el Olvido, permanece inmortal.

De modo que los no tan pocos libros doctos con los que Macedonio conversó, si no siempre entendidos, estuvieron siempre abiertos; enmendaron y fecundaron sus asuntos; y en músicos callados contrapuntos, al sueño de su vida hablaron despiertos.

---

<sup>7</sup> Aníbal González, “‘La imagen de su cara’: vida y opiniones de Jorge Luis Borges”, en J. L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, p. 7.

APÉNDICE

I. ANTECEDENTE: Jan Davidsz de Heem, *A Table of Desserts*, 1640. Oil on canvas; 149 x 203 cm. Musée du Louvre, Paris:



II. CUADROS DE MATISSE:

Matisse, *La desserte* (after Jan Davidsz de Heem), 1893. Oil on canvas; 72.5 x 100 cm. Musée Matisse, Nice:



Matisse, *Still Life* after Jan Davidsz de Heem's *La desserte*, 1915. Oil on canvas; 180.9 x 220.8 cm. Signed: *Henri-Matisse*. The Museum of Modern Art, New York:



## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

#### A) LIBROS: PRIMERAS EDICIONES

(En orden cronológico. Llevan asterisco al final [\*] las consultadas en el Archivo de Macedonio Fernández, en la Fundación San Telmo.)

- Fernández, Macedonio, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza*, Manuel Gleizer (*Índice*, 6), Buenos Aires, 1928.\*
- , *Papeles de Recienvenido*, Proa (*Cuadernos del Plata*, 3), Buenos Aires, 1930. [colofón: 1929]\*
- , *Una novela que comienza*, pról. Luis Alberto Sánchez, Ercilla (*Contemporáneos*), Santiago de Chile, 1941.\*
- , *Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada*, pról. Ramón Gómez de la Serna, Losada (*Prosistas de España y América*), Buenos Aires, 1944.\*
- , *Poemas*, pról. Natalicio González, Guaranía (*Nezahualcóyotl*), México, 1953.
- , *Macedonio Fernández*, pról. Jorge Luis Borges, Ediciones Culturales Argentinas (*Biblioteca del Sequicentenario: Antologías*), Buenos Aires, 1961.
- , *Papeles de Macedonio Fernández*, pres. y sel. Adolfo de Obieta, Eudeba (*Siglo y Medio*, 79), Buenos Aires, 1964.\*
- , *Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica*, pres. Ika Krupkin, Colombo, Buenos Aires, 1966.\*
- , *Museo de la novela de la Eterna*, advertencia Adolfo de Obieta, Centro Editor de América Latina (*Libros de Mar a Mar*, 7), Buenos Aires, 1967.
- , *Obras completas V: Adriana Buenos Aires. Última novela mala*, ordenación y notas Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1974.

B) VOLÚMENES DE LA SERIE *OBRAS COMPLETAS* EN ED. CORREGIDOR, CON LAS ABREVIATURAS CORRESPONDIENTES EMPLEADAS EN LA TESIS

(Al final de las fichas, entre corchetes, se señala el año de la primera aparición y, en su caso, de las reimpressiones o ediciones subsiguientes de cada título en dicha editorial.)

*OC I: Obras completas I: Papeles Antiguos (Escritos 1892-1907). Datos para una biografía. Bibliografía completa, ordenación y notas* Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1981.

*OC II: Obras completas II: Epistolario, ordenación y notas* Alicia Borinsky, apéndice Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 2007. [1976, 1991, 1997]

*OC III: Obras completas III: Teorías, ordenación y notas* Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 1990. [1974, 1988, 1996]

*OC IV: Obras completas IV: Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ordenación y notas* Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 2007. [1989, 1996, 2004]

*OC V: Obras completas V: Adriana Buenos Aires. Última novela mala, ordenación y notas* Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 2005. [1974]

*OC VI: Obras completas VI: Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena), ordenación y notas* Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 2007. [1975, 2005]

*OC VII: Obras completas VII: Relato, cuentos, poemas y misceláneas, ordenación y notas* Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, 2004. [1987, 1997]

*OC VIII: Obras completas VIII: No todo [sic] es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos, Corregidor, Buenos Aires, 2001. [1990]*

*OC IX: Obras completas IX: Todo y nada, Corregidor, Buenos Aires, 1995.*

C) ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS, TRADUCCIONES Y OTRAS EDICIONES

Fernández, Macedonio, *Adriana Buenos Aires* [fragmento], *Crisis*, 15 (julio 1974): pp. 22-25. [sel., reportaje y cronología de Juan Carlos Martini Real]

---, *Adriana Buenos Aires (última novela mala)*, Península (*Vidas imaginarias*, 12), Barcelona, 1998.

---, *Cuadernos de todo y nada*, Corregidor, Buenos Aires, 1972.

- , *Elena Bellemort et autres textes*, édition bilingue, texte de présentation Jorge Luis Borges, trad. Silvia Baron Supervielle, José Corti, Paris, 1990.
- , “Macedonio Fernández ‘no seguir ni acatar’”, *Crisis*, 15 (julio 1974): pp. 21-29. [fragmentos de correspondencia y miscelánea]
- , *Macedonio. Selected Writings in Translation*, ed. Jo Anne Engelbert, trad. William Clamurro, Edie Grossman *et al.*, Latitudes Press, Fort Worth [Tx], 1984.
- , *Manera de una psique sin cuerpo y otros textos*, Mate, Buenos Aires, 2001.
- , *Museo de la Novela de la Eterna*, sel., pról. y bibliografía César Fernández Moreno, Ayacucho, Caracas, 1982.
- , *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. crítica, coords. Ana Camblong y Adolfo de Obieta, ALLCA XX (*Archivos*, 25), Madrid, 1997. [1ª ed. 1993. En referencias cruzadas, se identifica como “MF, M, ed. crítica”, por ser la única –hasta el momento– de esta naturaleza.]
- , *Museo de la Novela de la Eterna*, ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Cátedra (*Letras Hispánicas*, 394), Madrid, 1995.
- , *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*, advertencia Adolfo de Obieta, Centro Editor de América Latina (*Serie del Encuentro*, 32), 1967.\*
- , “Novela de la ‘Eterna’ y la Niña de Dolor, la ‘Dulce-Persona’ de un Amor que no fue sabido”, *Libra*, 1 (1929), en *Libra 1929*, ed. facs. preparada por Rose Corral, El Colegio de México, México, 2003, pp. 33-46.
- , *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea*, sel. y pres. Adolfo de Obieta, Centro Editor de América Latina (*Serie del Encuentro*, 1), Buenos Aires, 1966.
- , *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, Barataria, Barcelona, 2010.
- , *Para una metafísica argentina (Antología)*, comp., pról. y notas Rubén Ríos, Secretaría de Cultura de la Nación-Corregidor, Buenos Aires, 1994.
- , *Poesías completas*, ed. Carmen de Mora, Visor, Madrid, 1991.
- , “Psicología del Caballo de Estatua Ecuestre”, “Una Novela Para Nervios Sólidos” y “Símbolos”, *Orígenes*, 5 (1948): pp. 3-5.
- , *Selección de escritos*, comp. Carlos Mastronardi, Centro Editor de América Latina (*Capítulo: Biblioteca Argentina Fundamental*, 39), Buenos Aires, 1968.
- , *Textos selectos*, sel. Adolfo de Obieta, pról. Ana María Camblong, Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- Fernández, Macedonio y Jorge Luis Borges, *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad*, ed. y notas Carlos García, Corregidor, Buenos Aires, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- Abós, Álvaro, *Macedonio Fernández. La biografía imposible*, Plaza & Janés, Buenos Aires, 2002.
- Achugar, Hugo, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Hugo J. Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México-Equilibrista, México, 1996, pp. 7-40.
- Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001, pp. 265-282.
- , “Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas”, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 275-301.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica (*Breviarios*, 89), México, 1954.
- , *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica (*Breviarios*, 156), México, 1970.
- Antúnez, Rocío, “Doblando a *Rayuela*: Un encuentro en novela con Macedonio Fernández”, en *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, ed. Fernando Burgos, Edi-6, Madrid, 1987, pp. 185-190.
- Arrieta, Rafael Alberto, *Historia de la literatura argentina*, Peuser, Buenos Aires, 1959.
- Attala, Daniel, *Macedonio Fernández, lector del Quijote. Con referencia constante a J. L. Borges*, Paradiso, Buenos Aires, 2009.
- Attala, Daniel, (ed.), *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*, Corregidor, Buenos Aires, 2007.
- Barcia, Pedro Luis, “Introducción biográfica y crítica” a Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, ed. Pedro Luis Barcia, Castalia (*Clásicos Castalia*, 210), Madrid, 1994, pp. 9-117.
- Barrenechea, Ana María, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, *Buenos Aires Literaria*, 9 (junio 1953): pp. 25-38. [Incluido también en *Nueva novela latinoamericana*, comp. J. Lafforgue, Paidós, Buenos Aires, 1974, pp. 71-88; en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 105-123; y en el Dossier de MF, *M*, ed. crítica, pp. 472-480.]
- Beltrán Félix, Geney, *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, Conaculta-Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (*Fondo Editorial Tierra Adentro*, 258), México, 2003.

- Bernárdez, Francisco Luis, “Espectro de Macedonio Fernández”, *Sur*, 52 (enero 1939): pp. 28-31. [Reproducido en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 101 (1953): pp. 53-55.]
- Bold, Stephen C., “Labyrinths of Invention from the New Novel to OuLiPo”, *Neophilologus*, 82 (1998): pp. 543-557.
- Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925.
- , “Macedonio Fernández”, *Sur*, 209-210 (marzo-abril 1952): pp. 145-147.
- , “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”, en *Inquisiciones*, Seix Barral, México, 1994, pp. 43-49, 93-104 y 117-127.
- , *Obras completas*, Emecé. A continuación, los datos de los volúmenes de esta serie empleados en la presente tesis, con las abreviaturas correspondientes:
- OC 1: Obras completas I: 1923-1949*, ed. Carlos V. Frías, Emecé, Barcelona, 1989.
- OC 2: Obras completas II: 1952-1972*, ed. Carlos V. Frías, Emecé, Barcelona, 1989.
- OC 3: Obras completas III: 1975-1985*, Emecé, México, 1989.
- OC 4: Obras completas IV: 1975-1988*, Emecé, Barcelona, 1996.
- , *Recuerdos de mi amigo Xul Solar*, Fundación San Telmo (*Comunicaciones*, 3), Buenos Aires, 1990.
- , *Un ensayo autobiográfico*, pról. y trad. Aníbal González, epílogo María Kodama, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- Borges, Jorge Luis, (pról. y sel.), *Macedonio Fernández*, Ediciones Culturales Argentinas (*Biblioteca del Sesquicentenario, Col. Antologías*), Buenos Aires, 1961.
- Borinsky, Alicia, “Correspondencia de Macedonio Fernández a Ramón Gómez de la Serna”, *Revista Iberoamericana*, 70 (1970): pp. 101-123.
- , “El aprendizaje de la lectura”, en MF, *M*, ed. crítica, pp. 431-443.
- , “El maestro exagerado”, *Primer Plano*, Supl. de *Página/12* [Buenos Aires], 13 diciembre 1992, pp. 2-3.
- , *Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández*, tesis doctoral, University of Pittsburgh, 1971.
- , *Macedonio Fernández y la teoría crítica. Una evaluación*, Corregidor, Buenos Aires, 1987.
- Bosteels, Bruno, “Breve teoría del sujeto en Borges”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, pp. 265-291.
- Brioso Santos, Héctor, “Macedonio Fernández a destiempo, a ‘contratiempo’”, *Cuadernos Americanos*, 58 (1996): pp. 175-189.
- Bueno, Mónica, *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo. Genealogía de un vanguardista*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.



- Bueno, Mónica (comp.), *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, Corregidor, Buenos Aires, 2001.
- Burgos, Fernando (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986.
- Bustos Fernández, María José, *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*, tesis doctoral, University of Colorado, Boulder, 1990.
- Cadús, Raúl, “El salto metafísico”, en *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XXI: Identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Hugo E. Biagini y Arturo A. Roig (dirs.), Biblos, Buenos Aires, 2006, pp. 67-80.
- , *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*, Alción, Córdoba [Argentina], 2007.
- , “Metafísica y literatura en Macedonio Fernández”, *El Interpretador*, 30 (marzo 2007), <http://www.elInterpretador.net/30RaulCadus.html> (consultado: 12 junio 2009). [Publicado originalmente en *Nombres* (Córdoba) 20 (agosto 2006).]

Camblong, Ana [AC]:

[Por ser su producción amplia y frecuentemente citada en esta tesis, para aligerar el aparato crítico referimos sus trabajos mediante un modelo parentético que los identifica por año]:

- 1983a: “Macedonio Fernández: relaciones textuales más-hedónicas”, en *Ensayos de crítica literaria*, Belgrano, Buenos Aires, pp. 159-269.
- 1983b: “Los ensayos mas-hedónicos de Macedonio Fernández”, *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias*, 8: pp.169-177.
- 1993a: “Estudio preliminar”, en MF, *M*, ed. crítica, pp. xxxi-lxxix.
- 1993b: Notas a MF, *M*, ed. crítica.
- 1994: “¿Cómo se construyó el Museo de Macedonio?”, *Filología*, 27: pp. 121-132.
- 1999: “Prólogo” a Macedonio Fernández, *Textos selectos*, sel. Adolfo de Obieta, Corregidor, Buenos Aires, pp. 7-12.
- 2000: “Macedonio Fernández: archivo de la vanguardia”, en Rose Corral (ed.), *Norte y Sur...*, pp. 139-152.
- 2001a: “Borges y Macedonio con ironía y humor”, *Variaciones Borges*, 12: pp. 51-70.
- 2001b: “Cuarta conversación”, en Mónica Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles con MF*, pp. 5-25.
- 2001c: “De Macedonio a Borges un testamento lunático”, *Variaciones Borges*, 11: 35-60.

- 2003: *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*, Eudeba, Buenos Aires.
- 2006a: *Ensayos macedonianos*, Corregidor, Buenos Aires.
- 2006b: “Otros avatares del plagio”, *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 3 (2006), <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=36&layout.html> (consultado: 25 marzo 2010).
- 2007a: “El archivo que se hizo cosmos”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina VIII: Roberto Ferro* (dir.), *Macedonio*, Emecé, Buenos Aires, pp. 185-204.
- 2007b: “El paisaje del pensar. Macedonio en Misiones”, <http://www.elortiba.org/macedonio.html> (consultado: 20 septiembre 2011).
- Cserháti, Eva, “Prólogos: Cervantes y Macedonio”, en *Cervantes y la narrativa moderna*, eds. László Scholz y László Vasas, University of Debrecen, Debrecen [Hungary], 2001, pp. 178-183.
- Corral, Rose (ed.), *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*, El Colegio de México, México, 2007.
- , *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, El Colegio de México, México, 2006.
- , *Libra 1929*, ed. facsimilar, El Colegio de México, México, 2003.
- , con la colab. de Hugo J. Verani y Ana María Zubieta, *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, El Colegio de México, México, 2000.
- Cúneo, Dardo, *El romanticismo político: Leopoldo Lugones, Roberto J. Payro, José Ingenieros, Macedonio Fernández, Manuel Ugarte, Alberto Gerchnoff*, Transición, Buenos Aires, 1955.
- Díaz, Lidia, “La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina”, *Revista Iberoamericana*, 151 (1990): pp. 497-511.
- Di Tella, Andrés (dir.), *Macedonio Fernández*, documental, guión Ricardo Piglia y Andrés Di Tella, producido por la Secretaría de Cultura de la Nación, 1995.
- Dudley, Janet E., *El proyecto de Macedonio Fernández para una “primera novela buena”*, tesis doctoral, El Colegio de México, 1985.
- Elaine, A. “La significación del género: estudio semiótico de los ensayos y las novelas de Ernesto Sábato”, <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHome.Lsdg1.html> (consultado: 29 marzo 2011).
- Engelbert, Jo Anne, “El proyecto narrativo de Macedonio”, en MF, *M*, ed. crítica, pp. 373-391.

- , *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*, New York University Press, New York, 1978.
- , *The Narrative Art of Macedonio Fernández*, tesis doctoral, New York University, 1975.
- Epple, Juan Armando, "Novela fragmentada y micro-relato", *El Cuento en Red*, 1 (2000), [http://cuentoenred.xoc.uam.mx/ce/numeros/no\\_1index.html](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/ce/numeros/no_1index.html) (consultado: 22 noviembre 2010).
- Fernández Latour, Enrique, "Macedonio Fernández", *Sur*, 209-210 (marzo-abril 1952): pp. 147-149.
- , "Macedonio Fernández, candidato a presidente" y "Documentos literarios. Un episodio epistolar entre Juan B. Justo y Macedonio Fernández", en *Macedonio Fernández, candidato a presidente y otros escritos*, carta-pról. J. L. Borges, Eds. Agón, Buenos Aires, 1998, pp. 17-23 y 24-33.
- Fernández Moreno, César, "La poesía argentina de vanguardia", en Rafael Alberto Arrieta (dir.), *Historia de la literatura argentina*, Peuser, Buenos Aires, t. 4, pp. 614-621.
- Figueroa, Marie-Claire, *Ecos, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*, Almadía, Oaxaca, 2007.
- Flores, Enrique, *Los tigres del miedo. Páginas fantásticas de Macedonio Fernández*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.
- Foix, Juan Carlos, *Macedonio Fernández*, pról. Jorge J. Saurí, Bonum, Buenos Aires, 1974.
- Fornet, Jorge, *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Letras Cubanas, La Habana, 2005.
- Galasso, Norberto, "¿Boedo o Florida?", "Las noches del 'Royal Keller'", "Florida y la cultura nacional", "La peña del Tortoni", "El doctor Macedonio Fernández", y "Macedonio y la 'superstición por lo argentino'", en *Vida de Scalabrini Ortiz*, Eds. del Mar Dulce, Buenos Aires, 1970, pp. 67-81.
- García, Carlos, "Arqueología de *Papeles de Recienvenido* (Macedonio entre Borges, Méndez y Reyes)", en *Macedonio.net*, <http://www.macedonio.net/critical/recienarque.htm> (consultado: 14 septiembre 2007).
- , "Borges y Macedonio: un incidente de 1928", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585 (1999): pp. 59-66.
- , "Crónica de una amistad. Notas a la correspondencia", en Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, *Correspondencia 1922-1939. Crónica de una amistad*, ed. y notas Carlos García, Corregidor, Buenos Aires, 2003, pp. 23-259.

- , "Historia de una gestación: *Papeles de Recienvenido* y la atmósfera intelectual porteña", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina VIII*: Roberto Ferro (dir.), *Macedonio*, Emecé, Buenos Aires, pp. 47-66.
- , "Macedonio y Carlos Malagarriga", en *Macedonio.net*, 13 febrero 2005, <http://www.macedonio.net/critical/macmalagarriga.htm> (consultado: 28 octubre 2008).
- , "Macedonio y Mario Chabes", en *Macedonio.net*, 14 octubre 2005, <http://www.macedonio.net/critical/macchabes.htm> (consultado: 28 octubre 2008).
- , "Macedonio y Ramón. Ensayo de datación de la correspondencia (1928-1951)", en *Macedonio.net*, 1º diciembre 2005, <http://www.macedonio.net/critical/corramon251105.php> (consultado: 28 octubre 2008).
- , "Vigilia: realia. La edición princeps de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928)", en Daniel Atalla (ed.), *Impensador mucho...*, pp. 31-79.
- García, Germán, *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000 [1ª ed. 1975].
- García, Germán Leopoldo (ed.), *Hablan de Macedonio Fernández*, Atuel, Buenos Aires, 1996. [1ª ed. Carlos Pérez Ed., Buenos Aires, 1968.]
- Garth, Todd S., "Confused Oratory: Borges, Macedonio and the Creation of the Mythological Author", *Moderno Language Notes* 116 (2001): pp. 350-370.
- , *The Self of the City. Macedonio Fernández, the Argentine Avant-Garde, and Modernity in Buenos Aires*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2005.
- Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago de Chile, 1972.
- Goic, Cedomil (dir.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana III: Época contemporánea*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Goloboff, Gerardo Mario, "El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández", *Revista Iberoamericana*, 130-131 (1985): pp. 167-175.
- , "Liminar: Macedonio Fernández, el autor anónimo", en MF, *M*, ed. crítica, pp. xix-xxi.
- , "Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127 (1982): pp. 168-176.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Macedonio Fernández", en *Retratos contemporáneos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1941, pp. 153-173.
- , "Silueta de Macedonio Fernández", *Sur*, 28 (enero 1937): pp. 75-83.
- , "Prólogo" a Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada*, Losada, Buenos Aires, 1944, pp. 7-46.

- González, Aníbal, “‘La imagen de su cara’: vida y opiniones de Jorge Luis Borges”, en Jorge Luis Borges, *Un ensayo autobiográfico*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp. 7-11.
- González, Horacio, *El filósofo cesante. Gracias y desdicha en Macedonio Fernández*, Atuel, Buenos Aires, 1995.
- González, Horacio (dir.), *Hipólito Yrigoyen. Macedonio Fernández. Los hombres del misterio. Manifiestos y correspondencias para un croquis del siglo XX*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2008 (catálogo de exposición).
- González Álvarez, José Manuel, “La alargada sombra de Macedonio Fernández”, en *En los bordes fluidos. Formas híbridas y autoficción en la obra de Ricardo Piglia*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2009, pp. 167-178.
- González Echevarría, Roberto, “El Cervantes de Borges: fascismo y literatura”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, pp. 79-100.
- , *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 2004.
- González Martínez, Henry, “El minicuento en la narrativa de Macedonio Fernández”, *El Cuento en Red*, 2 (2000),  
[http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no\\_2/no2\\_index.html](http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_2/no2_index.html) (consultado: 24 noviembre 2010). [Publicado originalmente en *Thesaurus* 53.3 (1998): pp. 605-616.]
- Gross, David, *The Past in Ruins. Tradition and the Critique of Modernity*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1998.
- Guerra Vargas, Rosa Luisa, *El lector huésped en “La novela”. Lector personaje: una propuesta de Macedonio Fernández*, tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- Hadatty, Yanna, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2003.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Tanager (eds.), *La invención de la tradición*, trad. Omar Rodríguez, Crítica, Barcelona, 2002.
- Hochberg, Elizabeth, *Text as Life, Text as Literature: Thinking the New Novel with Juan Emar and Macedonio Fernández*, tesis de licenciatura, Harvard College, Cambridge [Mass.], 2007.
- Infante Villa, Paola, “Influencia de *Museo de la novela de la Eterna*”, en *Ecos del movimiento vanguardista en De donde son los cantantes de Severo Sarduy*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 67-71.

- Isaacson, José, “Macedonio Fernández, maestro de Borges”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas IV: Literatura Hispanoamericana*, eds. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Cuesta, Newark, 2004, pp. 253-258.
- , *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*, Belgrano, Buenos Aires, 1981.
- Jiménez, Juan Ramón, “Lado de Macedonio Fernández”, en *La corriente infinita. (Crítica y evocación)*, recop., sel. y pról. Francisco Garfias, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 183-186.
- Jirón-King, Shimberlee, “The Second Tower of Babel: Ana Castillo’s Borgesian Precursors in *The Mixquiahuala Letters*”, *Philological Quarterly*, 82 (2003): pp. 419-440.
- Jitrik, Noé, “Cuarta conversación”, en Mónica Bueno (comp.), *Conversaciones imposibles con MF*, pp. 91-102.
- , *El no existente caballero. La idea de personaje y su evolución en la narrativa latinoamericana*, Megápolis, Buenos Aires, 1975.
- , “La novela futura de Macedonio Fernández”, en *Suspender toda certeza. Antología crítica (1959-1976). Estudios sobre Cambaceres, José Hernández, Echeverría, Macedonio Fernández, García Márquez, Roa Bastos, Donoso, Cortázar y otros*, sel. y pról. Gonzalo Aguilar y Gustavo Lespada, Biblos, Buenos Aires, 1997, pp. 97-124. [El ensayo “La novela futura de Macedonio Fernández” apareció primero en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971. Después fue reproducido y ampliado con un “Retrato discontinuo de Macedonio Fernández (por orden alfabético)”, un “Apéndice: Los ‘elementos’ de la novela”, una breve antología de textos de MF y una “Contribución a la bibliografía de Macedonio Fernández” (ésta por Horacio Jorge Becco), en *La novela futura de Macedonio Fernández*, Universidad Central de Venezuela (*Nuevos Planteamientos*, 11), Caracas, 1973, pp. 39-93; y se incluyó también, junto con el Apéndice “Los ‘elementos’ de la novela” en el Dossier de MF, *M*, ed. crítica, pp. 480-500.]
- , *Panorama histórico de la literatura argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2009.
- Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1999-2007.
- Kefala, Eleni, “Ricardo Piglia and the Syncretist Machine: ‘Moral Stories’ in the Postcontemporary Wor(l)d”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.3 (2005): pp. 585-604.
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- Lema-Hincapié, Andrés, “¡Sí, Señor Berkeley; No, Señor Kant! Exploraciones comparativas en la metafísica de Macedonio Fernández”, *Las reglas en juego: Algunas relaciones entre*

- filosofía y literatura*, ed. Víctor Alba de la Vega, Perro Azul, San José [Costa Rica], 2003, pp. 215-232.
- Libertella, Héctor, “Borges por Macedonio Fernández”, en *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas*, eds. Pablo Brescia y Lauro Zavala, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, pp. 330-309.
- Linares, Gabriel, “Borges y Quevedo. Conversación con los difuntos”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, pp. 295-322.
- Lindstrom, Naomi, *Macedonio Fernández*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Lincoln, 1981.
- , “Macedonio Fernández y su reinención del discurso metafísico”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21-22 (1985): pp. 151-164.
- Losada, Alicia, “Novela de síntesis... novela total”, en *Literatura de Ernesto Sábato*, <http://ernestosabato.bligoo.com/content/view/492229.html> (consultado: 29 marzo 2011).
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Martini Real, Juan Carlos, “Nueva dimensión de Macedonio”, *Crisis*, 15 (julio 1974): p. 22.
- Mattalía, Sonia, “Del tropezón concienical. Humorística, deriva del placer y del goce en Macedonio Fernández”, *Compar(a)ison*, 1 (1997): pp. 29-28.
- , “Macedonio Fernández / Jorge Luis Borge: la superstición de las genealogías”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (1992): pp. 497-505.
- McVicker, Elizabeth Ruth, *The Poetry and Poetic Theory of Macedonio Fernández*, tesis doctoral, New York Univesity, 1987.
- Molloy, Sylvia, “Argentinos en el espejo: una reflexión sobre Borges”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, pp. 413-420.
- Monder, Samuel, *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*, Corregidor, Buenos Aires, 2007.
- Murchison, John C., “The Visible Work of Macedonio Fernández”, en *The Cardinal Points o Borges*, eds. Lowell Dunham e Ivar Ivask, University of Oklahoma Press, Norman, 1971, pp. 55-62. [Traducido en: “La obra visible de Macedonio Fernández”, en *Asedio a Jorge Luis Borges*, ed. Joaquín Marco, Ultramar, Madrid, 1981, pp. 181-196.]
- Nelson, Daniel E., “Los *San Singos* de Xul Solar”, en “*El libro de las mutaciones*” en *Xul Solar. Visiones y Revelaciones*, Fundación Eduardo F. Constantini, Buenos Aires-São Paulo, 2005, pp. 49-59.

- Niemeyer, Katharina, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid, 2004.
- Núñez, César, “Nadie cuenta nada. El sujeto y el ‘vacío de la vulgaridad’ en la narrativa de vanguardia (Macedonio Fernández, Pablo Palacio y Julio Garmendia)”, en Rose Corral (ed.), *Ficciones limítrofes...*, pp. 35-64.
- Obieta, Adolfo de [AO], “Advertencia” en Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos, cuentos, miscelánea*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966, pp. 5-6. [Clas. Colmex: A867.4 F363p]
- , “Advertencia a la edición de 1967”, en *OC VIII*, pp. 7-16.
- , “Macedonio Fernández”, en MF, *M*, ed. crítica, pp. xxiii-xxvi.
- , *Macedonio. Memorias errantes*, Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- Olea Franco, Rafael “‘Deshonrar el patíbulo. Fatigar la infamia’. El inteligente y urbano arte de injuriar”, en Rafael Olea Franco (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, pp. 163-190.
- , “El íntimo cuchillo en la garganta: ¿civilización o barbarie?”, en *Los dones literarios de Borges*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2006, pp. 37-66.
- , *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.
- , “La lección de Cervantes en Borges”, *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 45 (1997): pp. 97-103.
- Olea Franco, Rafael (ed.), *In memoriam Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 2008.
- Ontiveros Valdés, Adriana, *El humorismo vegetal de Macedonio Fernández: análisis textual de lo vegetal como estrategia para el humor en “Tantalia” y “El zapallo que se hizo cosmos”*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Orquera, Fabiola, “Procedimientos constructivos en el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández”, *Revista Chilena de Literatura*, 45 (1994): pp. 53-80.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1995-2001.
- Pagés Larraya, Antonio, “Macedonio Fernández, un payador”, *Buenos Aires Literaria*, 9 (junio 1953): pp. 39-50. [Reelaborado para *Cuadernos Hispanoamericanos*, 56 (1963): pp. 133-146. Reproducido en *Sala Groussac, Kraft (Cúpula)*, Buenos Aires, 1965, pp. 118-133.]
- Pagni, Andrea, “Macedonio Fernández o la escritura del lector”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano...*, pp. 201-212.



- Pajares Tosca, Susana, “¿Abismo entre investigación literaria y su docencia? El caso del *Portrait of the Artist as a Young Man*”, *Especulo*, 23 (2003), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/joyce1.html> (consultado: 25 abril 2011).
- Pereira, María Antonieta, *Ricardo Piglia y sus precursores*, Corregidor, Buenos Aires, 2001.
- Piglia, Ricardo, *Conversación en Princeton*, eds. Arcadio Díaz Quiñones, Paul Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido, Princeton University Press (*PLAS Cuadernos*, 2), Princeton, 1998.
- , *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- , “El escritor como lector”, en Rose Corral (ed.), *Entre ficción y reflexión...*, pp. 17-31.
- , *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- , “Notas sobre Macedonio Fernández en un diario” y “La novela polaca” en *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2001 [1ª ed. 2000], pp. 13-28, 69-80.
- Piglia, Ricardo (ed.), *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*, Fondo de Cultura Económica, São Paulo, 2000.
- Pineta, Alberto, *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida*, Eds. Antonio Zamora (*Argentoria*, 15), Buenos Aires, 1962.
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- Prieto, Adolfo, “Galvez. Una peripecia del realismo”, “Boedo y Florida” y “El hombre que está solo y espera”, en *Estudios de literatura argentina*, Galerna, Buenos Aires, 1979, pp. 7-27, 29-55 y 57-82.
- Prieto, Julio, *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2010.
- , *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.
- , “‘Viajeras razones’. Metafísica y fantasía o el extraño caso de Macedonio y Borges”, *Variaciones Borges*, 20 (2005): pp. 197-213.
- Reichardt, Dieter, “Macedonio Fernández y Omar Viñole: dos caras del vanguardismo en Argentina”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano...*, pp. 213-228.
- Reichert, Klaus, “Fragment and Totality”, en *New Alliances in Joyce Studies*, ed. Kime Scott, University of Newark, Newark, 1988.

- Rodríguez-Luis, Julio, “*El Quijote según Borges*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36.1 (1988): pp. 477-500.
- Romano Thuesen, Evelia, “Macedonio Fernández: su teoría de la novela en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *Alba de América*, 22-23 (1994): pp. 213-226.
- Sabatés, Marcelo H., “Realidad, idealidad y duda en la obra de Jorge Luis Borges”, El Colegio de México, abril 2008 (conferencia).
- Salvador, Nélica, “La poesía metafísica de Macedonio Fernández”, *Estudios de Literatura Argentina*, 7.2 (1982): pp. 169-189.
- , *Macedonio Fernández creador de lo insólito*, Corregidor, Buenos Aires, 2003.
- , *Macedonio Fernández. Precursor de la antinovela*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1986.
- , *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.
- Sánchez, Luis Alberto, “Prólogo” a Macedonio Fernández, *Una novela que comienza*, Ercilla (*Contemporáneos*), Santiago de Chile, 1941.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Schiminovich, Flora H., *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Pliegos, Madrid, 1986.
- Scholz, László, “El no-existente caballero (Unamuno y Macedonio Fernández)”, en *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía*, eds. Dezso Csejtei, Sándor Laczkó y László Scholz, Szeged [Hungria], Fundación Pro Philosophia Szegediensi, 1999, pp. 144-154.
- Shils, Edward, *Tradition*, Faber and Faber, London, 1981.
- Soberón Fabián, “El cínico y el crítico”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 39 (2008), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/cinicro.html> (consultado: 25 marzo 2010).
- Sotomayor Miletti, Aurea María, *Los parámetros de la narrativa en Macedonio Fernández*, tesis doctoral, Stanford University, Stanford, 1980.
- Trípoli, Vicente, *Macedonio Fernández (Esbozo de una inteligencia)*, Colombo, Buenos Aires, 1964.
- Vecchio, Diego, *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.
- Verani, Hugo J. (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, sel. y pról. Hugo Achugar y Hugo J. Verani, Universidad Nacional Autónoma de México-Equilibrista, México, 1996.
- Vicente de Álvarez, Sonia, “El pensamiento metafísico de Macedonio Fernández”, *Cuyo: Anuario de la Historia del Pensamiento Argentino*, 15 (1982): pp. 183-236.

Waisman, Sergio, “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 38 (2004): pp. 277-291.

Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano: actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*, Vervuert-Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

#### TEORÍA LITERARIA Y FILOSOFÍA

Abad, Francisco, “La ‘Poética’ de Roman Jakobson”, en Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, 4ª ed., trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 9-24.

Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, trad. Alfredo N. Galletti, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester* 19 (1990): pp. 21-33 [Reproducido en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pp. 265-282].

Arnaud, Claude, “L’aventure de l’autofiction”, *Magazine Littéraire*, 11 (2007): pp. 22-26. [Número especial, bajo el título de *Les écritures du moi: autobiographie, journal intime, autofiction.*]

Bajtín, Mijail, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 13-75.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1991.

Bloom, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York, 1980.

Carpentier, Alejo, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Obras Completas XIII: Ensayos*. Siglo XXI, México, 1990, pp. 167-193 [Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975].

Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, trad. Ramón Buenaventura, Visor, Madrid, 1991 [1977].

Eco, Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Lumen, México, 1992.

Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 1998.

Genette, Gérard, *Introduction à l’Architexte*, Seuil, Paris, 1979.

----, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, trad. Luciano Padilla López, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.

----, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989 [1982].

---, *Umbrales*, trad. Susana Lage, Siglo XXI, México, 2001.

- Grabe, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006.
- Heidegger, Martin, *Kant y el problema de la metafísica*, trad. Gred Ibscher Roth, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Hobbes, Thomas, *Leviatan*, 2 ts., trad. Ana Stellino, Gernika, México, 2005.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", trad. Pilar Hernández Cobos, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.
- , *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, Routledge, London, 1995.
- , *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Routledge, London, 1991 [1980].
- Jakobson, Roman, *Lingüística y Poética*, 4ª ed., trad. Ana María Gutiérrez Cabello, Cátedra, Madrid, 1988 [1960].
- James, William, *Pragmatism and Other Writings*, ed. e introd. Giles Gunn, Penguin, New York, 2000.
- Jiménez de Báez, Yvette, "Intertextuality and History", *UCR Commemorative Series: Bordering Difference: Culture and Ideology in 20th Century Mexico*, 10 (1991): pp. 70-95.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, ed., introd., notas y anexos Juan José García Norro y Rogelio Rovira, trad. Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2004.
- , *Los progresos de la metafísica*, trad. Mario Caimi, Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.
- , *Sueños de un visionario aclarados por sueños de la metafísica*, trad., pról. y notas Carlos Correas, Leviatán, Buenos Aires, 2004.
- Kristeva, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité...*, pp. 1-24.
- Lang, Sabine, "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica", en Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2006, pp. 21-47.
- Livingstone, Leon, *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974.
- Liotard, Jean-François, "El realismo", en "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?", en *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, trad. Enrique Lynch, Gedisa, Barcelona, 2008, pp. 14-18.

- Navarro, Desiderio (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC-Casa de las Américas-Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- Nietzsche, Federico, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introd., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997.
- Olea Franco, Rafael, “El concepto de literatura fantástica”, en *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2004, pp. 23-73.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, trad. Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge [Mas.], 1968.
- Riffaterre, Michael, “La silepsis intertextual” u “El intertexto desconocido”, en Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité...*, pp. 163-172.
- , “La trace de l’intertexte”, *La pensée*, 1980, núm. 215, pp. 4-18.
- Roas, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco, Madrid, 2001.
- Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. José Planells Puchades, Alianza, Madrid, 1991.
- Santiago, Teresa, *Breve introducción al pensamiento de Kant*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007.
- Schopenhauer, Arthur, *Crítica de la filosofía kantiana. Apéndice a El mundo como voluntad y representación*, trad., introd. y notas Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 2000.
- , *Schopenhauer en sus páginas*, ed. Pedro Stepanenko, varios trads., Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Stangroom, Jeremy y James Garvey, *The Great Philosophers. From Socrates to Foucault*, Metro Books, New York, 2007.
- Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Signos, Buenos Aires, 1970.
- Tuck, Richard, *Hobbes*, Oxford University Press, 2002.

#### OBRAS LITERARIAS Y OTRAS FUENTES DIVERSAS

- Borges, Jorge Luis: Los datos de los volúmenes de la serie *Obras completas*, en Emecé (y sus abreviaturas, empleadas en esta tesis), y de otras fuentes citadas de Borges están en la entrada correspondiente, en la sección de “Bibliografía crítica”.

- Breton, André, *Antología (1913-1966)*, trad. Tomás Segovia, pról. y selec. Marguerite Bonnet, Siglo XXI, México, 1997.
- Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, ed. Roberto González Echevarría, Cátedra, Madrid, 1985.
- D'Allesandro, Stephanie y John Elderfield, *Matisse: Radical Invention 1913-1917*, The Art Institute of Chicago-The Museum of Modern Art-Yale University Press, Florence, 2010.
- Girondo, Oliverio, *Obras. Poesía*, pról. Enrique Molina, Losada, Barcelona, 1998.
- Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, ed. Pedro Luis Barcia, Castalia (*Clásicos Castalia*, 210), Madrid, 1994.
- Mármol, José, *Amalia*, pról. Juan Carlos Ghiano, Porrúa, México, 1991.
- Palacio, Pablo, *Un hombre muerto a puntapiés*, en *Obras completas*, ed. crítica, coord. Wilfrido H. Corral, ALLCA XX (*Archivos*, 41), Paris, 2000.
- Paz, Octavio, *El mono gramático*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1998.
- Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, Anagrama, Barcelona, 2003 [1992].
- Poe, Edgar Allan, *Complete Tales and Poems*, Vintage Books, New York, 1975.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. introd. y notas José Manuel Bleuca, Planeta, Barcelona, 1990.
- Sarduy, Severo, *Obra completa*, 2 ts., ed. crítica, coords. Gustavo Guerrero y François Wahl, ALLCA XX (*Archivos*, 40), Madrid, 1999.
- Schwanitz, Dietrich, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, trad. Vicente Gómez Ibáñez, Taurus, Madrid, 2003.
- Shakespeare, William, *La Tempestad*, trad. Jaime Clark, Oceano, Barcelona, 1999.
- , *The Tempest*, Penguin Books, London, 1994.
- Ugalde, Sergio, *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana de José Lezama Lima*, tesis doctoral, El Colegio de México, 2006.
- Wilson, Jason, *Buenos Aires. A Cultural History*, Interlink, Northampton [Mass.], 2007.