

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

8112372

SCHIMINOVICH, FLORA HAYDEE

LA BELARTE CONCIENCIAL Y DE LA PALABRA EN MACEDONIO
FERNANDEZ. (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D.

1981

**University
Microfilms
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1981

by

Schiminovich, Flora Haydee

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark .

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages _____
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered 185 . Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Other _____

**University
Microfilms
International**

LA BELARTE CONCIENCIAL Y DE LA PALABRA
EN MACEDONIO FERNANDEZ

by

Flora H. Schiminovich

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1981

© COPYRIGHT BY
FLORA H. SCHIMINOVICH

1981

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 20, 1981
date

Alberto Bellafina
Chairman of Examining Committee

January 20, 1981
date

Martin Rojas
Executive Officer

Marlene Gouches
Luis A. Díaz Cordero M. N.

Supervisory Committee

INTRODUCCION

Macedonio Fernández es un escritor difícil de ubicar y caracterizar. Lo que sabemos de su vida se limita a ciertas anécdotas, que se han ido desfigurando con el tiempo, o a testimonios de los que lo conocieron personalmente: su hijo Adolfo de Obieta, el propio Borges y otros de sus contemporáneos. Para la mayoría de los críticos que lo han estudiado, Macedonio Fernández es una figura a veces sorprendente, otras elusiva o misteriosa.

La producción literaria de este escritor argentino es poco voluminosa si la comparamos con la de otros autores, pero es una obra compleja que se resiste a la interpretación unívoca, en una primera lectura. Sucesivas lecturas de la obra del autor y una concentración en ciertos aspectos que no habían sido suficientemente estudiados nos convencieron, finalmente, de que era posible explicar a Macedonio Fernández si adoptábamos una aproximación que tuviera en cuenta una perspectiva cultural que sólo aparece en su obra en forma implícita. No hay en los escritos de Macedonio Fernández ninguna referencia directa a Breton o a otros integrantes del movimiento surrealista francés y, sin embargo, pensamos que hay una gran afinidad entre el escritor argentino y los surrea-

listas: relación que se manifiesta en el aspecto filosófico o en la propuesta de un proyecto creador.

En este estudio nos proponemos indagar la posible relación de Macedonio Fernández con el surrealismo, teniendo en cuenta todas las dificultades que esa proposición supone, ya que no poseemos ninguna clave específica. Pero la posibilidad de esta interpretación fue la que nos decidió a comenzar esta tesis.

Lo que intentaremos en este trabajo es ver si es posible una lectura surrealista de la obra de Macedonio Fernández por medio de un acercamiento sistemático que considera, primeramente, ciertos aspectos de la vida y del contexto en que se desarrolla la producción literaria del autor. Procederemos luego a examinar detalladamente las teorías del autor, lo que él denomina Belarte concienical, y ver de qué modo se integran con su pensamiento filosófico. Como consideramos que entre las técnicas que Macedonio Fernández propone para la Belarte sólo la "Poemática" no ha sido suficientemente estudiada, dedicaremos parte de nuestro estudio a examinar en profundidad la poesía del autor, para ver si es posible relacionarla con su visión teórico-filosófica. Finalmente, consideraremos la obra de Macedonio Fernández desde un punto de vista integral que, teniendo en cuenta su concepción

teórico-metafísica y su labor poética, puede hacer posible una lectura surrealista de gran parte de su producción literaria. No intentaremos establecer semejanzas de técnica, de estilo o de filiación sino que trataremos de destacar ciertas constantes en la obra de Macedonio Fernández, afines a una cosmovisión surrealista.

Quisiera agradecer, en primer lugar, a la Doctora Angela B. Dellepiane por su estímulo, su atenta dedicación en la lectura del manuscrito, sus correcciones y valiosas sugerencias que han hecho posible la realización de esta tesis.

Agradezco también a Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio Fernández, a Jo Anne Englebert, a Waltraut Flammersfeld, a Juan Carlos Foix y a Antonio Alfredo Navarro por su valiosa ayuda y generosidad.

Dejo constancia de mi reconocimiento al Departamento de Español del CUNY Graduate Center, a mis profesores y amigos, y en especial al Profesor José Olivio Jiménez, por la enseñanza y ayuda que me han brindado.

SUMARIO

INTRODUCCION	iv
CAPITULO I - EL CONTEXTO HUMANO: NOTAS BIOGRAFICAS .	1
Vida de Macedonio Fernández	1
Publicaciones	11
Publicaciones póstumas	15
Los amigos de Macedonio	17
Notas	24
CAPITULO II - EL CONTEXTO ARTISTICO: MOVIMIENTOS LITERARIOS DE LA EPOCA	42
La vanguardia	43
Futurismo	44
Expresionismo	46
Dadaismo	48
Surrealismo	50
El ultraísmo	54
Borges y el ultraísmo porteño	57
El martinfierrismo	62
Notas	73

CAPITULO III - EL CONTEXTO FILOSOFICO: PRESENTACION DE LA "BELARTE"	82
"Belarte" entendida por lo que no es	82
Agrado sensorial	86
Realismo	89
Tema o asuntos	96
"Belarte" entendida por lo que es	100
Arte consciente	100
Duda de arte	102
Técnicas	105
Los géneros de la "Belarte"	109
Novelística	109
Poemática	116
Humorística	126
Notas	140
 CAPITULO IV - LA POESIA DE MACEDONIO: INTENTO DE UNA POEMATICA DE LA "BELARTE"	 157
Poemas iniciales	159
De la presencia a la ausencia	168
Los poemas a Elena: Muerte es beldad	170
Pasión es presencia	177
El lenguaje poético de Macedonio Fernández	185
Poemas a la "Siesta"	189

Poema a la "Luna"	194
Notas	200
CAPITULO V - CONSTANTES SURREALISTAS EN LA OBRA DE MACEDONIO FERNANDEZ	
El amor	211
La eternidad	217
El humor y la libertad	226
El metalenguaje	233
<u>Adriana en Museo</u> y las constantes surrealistas	239
Notas	253
CONCLUSIONES	272
BIBLIOGRAFIA	278

CAPITULO I - EL CONTEXTO HUMANO: NOTAS BIOGRAFICAS

Je suis venu au monde très
jeune dans un temps très
vieux.

Erik Satie

Macedonio Fernández nació en Buenos Aires el 1° de junio de 1874. Hacia 1880 el padre de Macedonio adquirió una propiedad en el barrio del Congreso, en la calle Mitre al 2100,¹ y el futuro escritor residió en esa casa junto con sus seis hermanos y su madre hasta 1901.

Uno de los hermanos de Macedonio, Adolfo Fernández, contribuyó a formar el Partido Socialista argentino junto con Juan B. Justo. Según Adolfo de Obieta, hijo del autor, la familia de su padre era "gente que había tenido fortuna. En la familia no había espíritu comercial, ni en él [Macedonio], ni en nadie. Así que se vivía de terrenos venidos no se sabe de qué época, de generaciones atrás, de casas y de bienes de ese tipo, pero nunca, por lo menos en la generación de mi padre, ninguno de los hermanos hizo más que vivir de esas rentas, gastarlas y consumirlas. De manera que el patrimonio de la familia, campos y estancias, fue disminuyendo: mi padre tuvo una profesión, los otros her-

manos no tuvieron profesión."² Macedonio Fernández se recibió de bachiller en el Colegio Nacional de Buenos Aires y cursó abogacía en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires donde obtuvo el título de Doctor en Jurisprudencia en el año 1897.³ Recibió su diploma de abogado junto con Luis María Campos Urquiza, Horacio Béccar Varela, Jorge Borges, padre de Jorge Luis - a quien conocería más tarde por medio de esta relación fortuita -, Antonio Payrou, padre de Manuel, y Enrique Larreta.⁴

En los años formativos de la educación de Macedonio Fernández visitaban la casa de su madre, Rosa del Mazo, entre otros, el doctor Juan B. Justo, José Ingenieros, Cosme Mariño, Leopoldo Lugones y Julio Molina y Vedia. Este grupo estaba influido por las ideas de Spencer, Fourier y Saint Simon.⁵ Macedonio participaba activamente en las tertulias del grupo de intelectuales argentinos que visitaban su casa y en estas reuniones surgió la idea de intentar un experimento de retorno a la vida primitiva. La familia de los Vedia poseía tierras deshabitadas en el Paraguay y hacia allí se dirigieron Macedonio y sus amigos con la intención de establecer una colonia utópica, en contacto con la verdadera naturaleza. Refiere Francisco Luis Bernárdez que los integrantes del grupo "se fueron vestidos

de jaqué, muchachos muy elegantes, de familias muy distinguidas y conocidas de Buenos Aires. Iban dispuestos a practicar un socialismo... Llegaron allí y los mosquitos los corrían, llegaron y a poco estaban aburridísimos, y suspendieron aquello."⁶

Cuando en 1897 Macedonio Fernández se gradúa de abogado, sus destacados colegas - ya nombrados anteriormente - deciden celebrar el acontecimiento con una cena en el exclusivo Jockey Club. El joven doctor en leyes demuestra su singularidad y celebra su primera "ausencia" pues se niega a asistir mediante una excusa cortés. Tampoco irá a las sucesivas cenas que se realizarán anualmente para festejar el aniversario de dicho acontecimiento y el grupo decide finalmente darlo por muerto. A partir de 1907 ponen en las tarjetas que se enviaban a los invitados una cruz junto al nombre de Macedonio, como en las notas necrológicas.⁷

No se sabe muy bien cómo conoció a Elena de Obieta. Tampoco poseemos suficientes datos biográficos de ella.⁸ Gabriel del Mazo la describe en una entrevista del modo siguiente: "Era una mujer muy agraciada, de hermosos ojos, muy sensible y de recio carácter."⁹ Se casaron en el año 1901 y el matrimonio tuvo cuatro hijos, tres varones y una mujer. El primer hijo, Macedonio Fernández - se llamó igual

que su padre — nació en 1908; los otros hijos — Elena, Adolfo y Jorge — nacieron, respectivamente, en 1910, 1912 y 1914. Estos dos últimos adoptaron el apellido de la madre.¹⁰

Macedonio Fernández ejerció su profesión de abogado durante unos veinticinco años, aproximadamente. En 1904 aparece en la Guía biográfica de Ricardo Hogg la siguiente nota:

Macedonio Fernández: Abogado y propietario, nacido en Buenos Aires el año 1874, hijo de Macedonio Fernández, estanciero, argentino, y doña Rosa del Mazo de Fernández, casado con la señora Elena Obieta de Fernández, educado en el Colegio Nacional y Facultad de Derecho, miembro del Club de Gimnasia y Esgrima. Bartolomé Mitre 2120. 11

En 1910 aceptó el puesto de fiscal en la provincia de Misiones y permaneció allí un corto tiempo.¹²

En 1920 Elena de Obieta muere como resultado de una operación quirúrgica abdominal. Después de la muerte de su mujer, Macedonio deja sus hijos al cuidado de una hermana suya y abandona el hogar. Ya no se le conocerá un domicilio permanente casi hasta el final de su vida, cuando decide ir a vivir con su hijo Adolfo. Entretanto vivirá en pensiones y piezas alquiladas, muchas de ellas de mala ventilación y con pocos muebles.¹³ Una carta dirigida a Fernández Latour refleja su adaptabilidad jovial a la vida bohemia que ha elegido:

Estimado Fernández Latour: he cambiado de domicilio, es decir, estoy en la calle hasta que encuentre pieza. Si es cierto lo que temerariamente adelanta La Prensa de hoy en sus cinco columnas editoriales de "Piezas se alquilan," en la calle Misiones 143 hay una pieza en que se puede estar en la calle. Es mi candidata. Pero espere confirmación: el propietario me alquiló mis 50 pesos y todavía no me ha entregado la pieza. Suyo afectísimo

Macedonio 14

En las pensiones se enamoraba de mujeres de mala vida y se distraía pasajeraamente con ellas. Después de Elena nunca se supo que tuviera una relación estable con otra mujer.¹⁵

Aunque no vivía con sus hijos no los había abandonado completamente, les enviaba cartas y los visitaba de vez en cuando. Adolfo relata esas visitas irregulares de su padre:

...él llegaba, nosotros vivíamos en una casa en medio del campo por Flores y él llegaba no se sabía de dónde, llegaba así lleno de amor y con una valija de dulces y masas, nunca masas y dulces muy formados, tampoco muy definidos, sino todos medio oprimidos y acumulados, apretados dentro de la valija. Ninguna masita muy fresca o geométrica, sino todo más vale aplastado; se notaba que por ellas pasaba un largo recorrido. 16

Hacia 1921 Jorge Luis Borges regresa de España, donde había conocido y participado en el movimiento ultraísta español y al llegar a Buenos Aires descubre a Macedonio afirmando más tarde que ese viaje de retorno sólo valía la pena por ese encuentro.¹⁷ Los amigos de Borges también descubren a Macedonio y éste a ellos. Comienzan los años

del movimiento vanguardista en la Argentina: Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Eduardo González Lanuza y el joven Borges quedan fascinados ante la figura de ese doctor en leyes sin profesión y forman un círculo a su alrededor. Macedonio se reúne con ellos en el café Royal Keller ¹⁸ y en esas peñas literarias se gestará la empresa de renovación de las letras argentinas. Los jóvenes escritores, músicos y artistas - frecuentes colaboradores de la revistas Proa, Martín Fierro y Revista Oral - convierten a Macedonio Fernández, quien era ya un hombre de unos cincuenta años, en una especie de guru. A su vez este mentor que sólo había publicado hasta el momento algunos artículos y poemas en forma muy esporádica, decide colaborar activamente en las revistas mencionadas. Comienza así una nueva etapa de su vida. De ahora en adelante se lo conocerá ya no como abogado sino como escritor. Sin embargo, Macedonio Fernández nunca alcanzó la fama de algunos de sus contertulios del café Royal Keller. Pensamos en Borges, Marechal o Güiraldes.

A partir de ese encuentro que coincide con los años del movimiento vanguardista en la Argentina, Macedonio se dedica intensamente a sus actividades literarias, sin abandonar su vida bohemia. Según Adolfo de Obieta

El escribía en su soledad, sin hogar, sin testigos, sin un escritorio, sin una biblioteca; sin otra compañía en las paredes, acaso, que los retratos tan fieles de William James y Gómez de la Serna; y escribía con apenas luz, casi a tientas, sentado en el borde de la cama o en su silla-hamaca, con el cuaderno sobre las rodillas, a veces escribiendo sobre lo ya escrito, y, desde luego en un cuaderno comenzado por los dos extremos y en varios medios. 19

Hacia el final de su vida, su hijo Adolfo lo convenció de que fuera a vivir junto a él, en un departamento de la calle Las Heras, frente al Jardín Botánico.²⁰ Aceptó porque se sentía sin fuerzas para continuar su vida errante. Recibía pocas visitas de amigos y de familiares. Escribe en una carta al escritor español Ramón Gómez de la Serna: "La vejez debiera ser para después de esta vida; mis 75 años lo sentencian. No se imagina Ramón que insistencia es esto, esto de que los 75 años son para vivirlos. No puedo nada en todo; Ud. está muy lejos de representárselo."²¹

Una mañana de febrero de 1952, en la Recoleta, los amigos de Macedonio se reúnen junto a él por última vez, para rendir homenaje a sus restos. Y Jorge Luis Borges, en su mensaje de despedida, se atrevió a decir: "Macedonio era criollo, con naturalidad y aun con inocencia, y precisamente por serlo pudo bromear (como Estanislao del Campo, a quien tanto quería) sobre el gaucho y decir que

éste era un entretenimiento para los caballos de las estancias"²² Agreguemos el comentario de Fernández Latour sobre este episodio: "toda la asistencia rió, ante sus cenizas aún calientes, sin que nadie viera en ello la mínima irreverencia. Sólo frente a su tumba era posible ese episodio jocundo en que Macedonio está íntegro: el humorista y el metafísico desprestigiador de la muerte."²³

Vista así, en sus líneas fundamentales, la vida de Macedonio Fernández no ofrece hechos destacables, viajes apasionantes ni aventuras maravillosas. ¿Qué es lo que despertó en los jóvenes intelectuales argentinos de los años 20 una atracción inigualable hacia esa figura ya canosa, enigmática y solitaria que "soñaba con vivir en la compañía de los seres queridos..."?²⁴ Lo que los atraía era su imaginación, su humor, la filosofía y lucidez profética de ese hombre iconoclasta que representó en su país el verdadero espíritu surrealista antes de que el movimiento francés se hubiera concretado en la nueva corriente estética que influiría radicalmente en el arte del siglo XX.

A Macedonio Fernández se lo puede comparar con Erik Satie, el músico francés, esa otra figura solitaria y excéntrica que, en 1917, en París, se convirtió en mentor de un grupo de músicos mucho más jóvenes que él,²⁵ para

quienes Satie encarnaba l'esprit nouveau.²⁶ A Satie se lo ha caracterizado como "hermit, saint, philosopher, wit, buffoon, Socratic ironist, enemy of convention, champion of youth and fearless explorer along new and untried paths in art."²⁷ Podríamos atribuir a Macedonio Fernández estas mismas características sin alterar su imagen.²⁸ Como Satie, Macedonio nunca se interesó por la fama o el dinero. Forjó la leyenda de su vida en los cafés de Buenos Aires igual que Satie en los de París.²⁹ Las vidas de estos autores se caracterizan por su intransigencia y su desafío al orden establecido, un inconformismo radical hacia todo tipo de convención.³⁰ Adquirieron reputación de excéntricos pero lo que en verdad se admiraba en ellos era su genialidad.³¹ Confundieron a sus simpatizantes rebelándose contra las cronologías y las leyes de causalidad. Ha dicho un crítico sobre Macedonio Fernández: "His life and work refuse to be accomodated into any known series, chronological order least of all. His prescience and his indolence combined to make his ideas reach him two decades early and the printer two decades late, permanently confounding makers of literary genealogies and users of words such as 'precursor' and 'influence.'"³²

Macedonio Fernández era surrealista en el sentido vital de la palabra, por su pasión por la libertad, la poesía y el amor. Según Adolfo de Obieta, su padre "vivía en amor, en poesía, en libertad, en fantasía."³³ Este "congenial surrealista"³⁴ pretendía cambiar el mundo³⁵ y el lenguaje imaginando un sistema utópico de superación de lo real, un mundo sin muerte.

Hay una dualidad esencial en la persona de Macedonio Fernández, un enigma que nunca llegaremos a resolver del todo. El hombre Macedonio parece un ser creado por otros,³⁶ una obra de lenguaje; a su vez él mismo contribuyó a ampliar el texto de su vida intentando autobiografiarse.³⁷ El resultado de esa mezcla de literatura y vida depara muchos momentos interesantes pero no explica los textos del autor Macedonio Fernández aunque tampoco está él completamente ausente de esos textos. Aparece en ciertos detalles, en algunas imágenes dispersas, recurrentes. Lo que nos llega de la vida de Macedonio, de sus gustos, de sus pasiones,³⁸ coinciden con ciertos momentos de la obra del autor, y en esa serie entrecortada de instantes supremos descubrimos al ser surrealista: "un homme qui ne désespère pas de la vie, un homme impatient de vivre, de vivre davantage, jusqu'aux confins du possible, de vivre au besoin, de

préférence, l'impossible, sans quitter ou noyer pour autant l'idée qu'il se fait de la vie, justement, et qui, particulière, singulière, n'en tend pas moins a l'universel."³⁹

PUBLICACIONES

Damos ahora una visión general de sus obras y sus respectivas fechas de publicación. Con ello se patentizará cómo Macedonio Fernández se adelantó a posturas, a inquietudes que se adjudican exclusivamente a las vanguardias europeas.

Los primeros trabajos publicados de Macedonio Fernández datan de 1892. Aparecieron en el periódico El Progreso.⁴⁰ Encontramos allí siete colaboraciones del autor.⁴¹ Son artículos breves, a la manera de crónica social, irónica o humorística, modalidad que encontramos en la generación argentina "del 80" y que había sido desarrollada también por los escritores del modernismo en Hispanoamérica.⁴² En esos artículos, el joven Macedonio se revela ya como un fino humorista a la vez que como un observador atento y perspicaz. Son retratos y reflexiones sobre la gente y las costumbres de la época.⁴³

En 1896 aparecen en el periódico El Tiempo⁴⁴ tres artículos de Macedonio titulados "Psicología atomística," "El problema moral" y "La ciencia de la vida." Los artículos reflejan preocupaciones sociales y filosóficas, una mezcla de ideas provenientes del positivismo y de su

interés por la biología y la psicología, la sociología y la educación. Los nombres de Herbert Spencer, Fouillé, Guyau, Taine, Stuart Mill y William James, citados en esos artículos de Macedonio, lo revelan como un ávido lector, interesado en gran variedad de temas.⁴⁵

En 1897 aparece otra colaboración de Macedonio Fernández en un periódico socialista. En el artículo, titulado "La desherencia", el autor hace un inventario singular de las contribuciones del siglo XIX a las generaciones futuras. Mostrándose ahora escéptico ante las ideas provenientes del positivismo, siente desconfianza por las ciencias y sus predicciones basadas en el concepto de causalidad.⁴⁶

A partir de 1901 las publicaciones de Macedonio se reducen a unos pocos poemas⁴⁷ y una carta dirigida a José Ingenieros sobre el problema del genio.⁴⁸

Poco después de 1920 el contacto con el grupo de escritores asociados con el ultraísmo argentino — Borges, González Lanuza, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Scalabrini Ortiz, entre otros— hizo que Macedonio Fernández comenzara a colaborar con asiduidad en las revistas más representativas de ese movimiento — Proa y Martín Fierro —⁴⁹ hasta convertirse en un animador insustituible de las mismas por su humor, sus digresiones y escritos fragmentarios.⁵⁰

En 1928 aparece en Buenos Aires el primer libro publicado del autor con el título de No toda es vigilia la de los ojos abiertos.⁵¹ Es un tratado filosófico que recoge ensayos escritos a partir de 1920. Leemos en el prólogo:

Ojos abiertos no son todo vigilia ni toda la vigilia

A cosas de nuestra alma vigilia llama sueños. Pero hay de ésta también un despertar que la hace ensueño: la crítica del yo, la Mística.

Vigilia no lo eres todo. Hay lo más despierto que tú: la mística.

Y ensueños entre párpados recogidos. (NTV, p.75) 52

Esta obra de Macedonio parece responder a la invocación de André Bretón quien, en su Primer Manifiesto se pregunta: "¿Cuándo llegará señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes?"⁵³ NTV presenta serias especulaciones filosóficas — a veces entremezcladas con digresiones y recursos humorísticos— que tienden a demostrar la validez del ensueño frente a la vigilia.⁵⁴ Según Luis Alberto Sánchez: "Macedonio... prefiere hurtar el cuerpo y el lenguaje a la sensualidad de la vigilia y entregarse a otra vigilia, la suprarreal."⁵⁵

En 1929 aparece el segundo libro publicado de Macedonio Fernández bajo el nombre de Papeles de reciénvenido.⁵⁶ Es un libro fragmentario, cuya característica principal es el humor. En él se describen las aventuras de un personaje llamado "Reciénvenido" después de su llegada a Buenos Aires, ciudad que no lo recibe muy bien. Apenas entra en la ciudad,

el personaje sufre un accidente, pero esta breve anécdota es sólo una excusa para que el yo narrador introduzca toda clase de asociaciones inesperadas, digresiones y comentarios acerca de la vida literaria de la época.⁵⁷ Hay también cambios en las voces narrativas, lo que crea una especie de juego de identidades que permiten - a su vez - establecer un nexo inconfundible entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.⁵⁸ Semejante al autor de PR, el personaje "Recienvenido" aparece como un espíritu libre e irreverente quien, al mismo tiempo, siente pasión por la vida y se divierte con sus juegos absurdos.

La paulatina dispersión del grupo martinfierrista⁵⁹ disminuyó en Macedonio Fernández la voluntad de publicar en forma sistemática sus escritos, por lo general, fragmentarios. En 1941 aparece Una novela que comienza,⁶⁰ colección que incluye el relato del mismo nombre y otros textos⁶¹ con un prólogo de Luis Alberto Sánchez. Según este crítico peruano, la publicación de Una novela que comienza fue "un modesto suceso. Tiramos 1,500 ó 2,000 ejemplares; comprobamos que no era un autor popular. Siendo un auténtico creador estaba muy lejos de ser un "best seller."⁶²

En 1944 aparece la segunda edición de PR, considerablemente ampliada y con un prólogo de Ramón Gómez de la

Serna en al que el escritor español señala: "Este libro de Macedonio es el primero de él que va a ser proliferado en bastantes miles de ejemplares y en una editorial de catálogo fijo, escogido y arraigado."⁶³ Paradójicamente, iba a ser la última publicación en vida de Macedonio Fernández.

PUBLICACIONES POSTUMAS

Un año después de la muerte de Macedonio Fernández se editaron, como homenaje póstumo, sus Poemas con un prólogo de Natalicio González quien reconoce en Macedonio a un poeta "profundo e inquietante," síntesis de "metafísica y pasión."⁶⁴ El volumen recoge poemas escritos a partir de 1912.

La mayor parte de las reediciones de los escritos de Macedonio Fernández,⁶⁵ como así también la publicación de los trabajos inéditos de este autor,⁶⁶ han sido posibles gracias a la ininterrumpida labor de su hijo Adolfo de Obieta; muchos de esos escritos inéditos están apareciendo actualmente en sucesivos volúmenes de las Obras completas.⁶⁷

Adolfo de Obieta ha realizado un trabajo escomiable y, gracias a él, la figura de Macedonio Fernández ha alcanzado en los últimos años una gran notoriedad. Una dificultad —poco trivial— que presentan esos textos inéditos es la de descifrar la letra de Macedonio, a veces bastante confusa,

pero esto no representa un problema para Obieta pues los lee sin dificultad.⁶⁸ Otro problema que presenta la recopilación de escritos inéditos es el de organizarlos de un modo "coherente."⁶⁹ La selección de Obieta no ha sido arbitraria ni del todo azarosa, sino que refleja fielmente el orden asistemático de Macedonio Fernández. Este autor escribía algunas veces distintas versiones de los mismos textos, no por descuido, sino porque estaba interesado en elaborarlos y corregirlos mucho más de lo que se piensa habitualmente.⁷⁰ Aunque no se preocupaba por publicarlos, tampoco descartaba la posibilidad de que algún día así sucediera.⁷¹

Dado el esfuerzo singular de de Obieta en la publicación de los escritos de su padre y, por consiguiente, su contribución a la forma en que estos escritos han llegado a nosotros los lectores, cabe preguntarse hasta qué punto Adolfo de Obieta no es autor — o, al menos co-autor— de la obra de Macedonio Fernández. Esto quizás no hubiera estado muy lejos de los deseos de Macedonio quien, en sus sueños de escritura colectiva, buscaba esa comunión anhelando que su hijo fuera el continuador de sus proyectos.⁷² Obieta, sin embargo, no ha cambiado ni deformado los textos. Ha respetado en lo posible el orden y la cronología de los

escritos de su padre. A pesar de que el arte de Macedonio Fernández se caracterizaba por ser esencialmente fragmentario — como lo demuestran sus publicaciones en vida — él fue un escritor bastante organizado y coherente en la totalidad de su obra y es lástima que Obieta no haya hecho suficiente hincapié en demostrarlo. Pensamos que no ha querido destruir del todo la mitología creada en torno a su padre.⁷³

LOS AMIGOS DE MACEDONIO FERNANDEZ

En la historia de la literatura argentina pensamos que son pocos los escritores que han logrado suscitar una atracción comparable a la del autor de PR. Una gran serie de anécdotas e imágenes nutren su inagotable mitología, disfrazando o disminuyendo quizás la verdadera altura estética del escritor. Creemos que un esbozo de la biografía de Macedonio Fernández resultaría incompleto si no tuviera en cuenta el grupo de intelectuales que lo conocieron en vida o mantuvieron correspondencia con él.

Gracias a la publicación del Epistolario podemos hoy confirmar la amplitud de la nómina de amigos que tuvo Macedonio Fernández. Las cartas que él escribió revelan rasgos de su personalidad, lo presentan como un hombre de una gran bondad, con una infinita capacidad de comprensión, lú-

cido y sensible hacia los demás. Las cartas recibidas por él demuestran que los amigos de Macedonio retribuían su afecto y simpatía, respetaban sus ideas. La correspondencia publicada en E parece confirmar lo que dijo Jorge Luis Borges: "la amistad era una de las pasiones de Macedonio."⁷⁴

¿Quiénes eran los amigos de Macedonio Fernández?

Alrededor de 1905 Macedonio escribió al filósofo y psicólogo norteamericano William James y parece que mantuvieron correspondencia por varios años. Según Obieta: "Intercambiaron a través de largos años una correspondencia en que William James, con gran fineza y cortesía, lo alentó a proseguir; tuvo adjetivos muy simpáticos para Macedonio y parece ser que, incluso, llegó a recoger algunas observaciones de mi padre que eran comentarios de aspectos de la filosofía de James. Y James quedó en profundizar ciertos aspectos ante las observaciones que recibía."⁷⁵ Desafortunadamente, hasta el momento, no se han encontrado huellas visibles de esa correspondencia⁷⁶ pero el testimonio de la atracción que ejerció James sobre Macedonio Fernández lo encontramos en los escritos de este autor. Así, leemos en CTN: "De William James debió decirse: Hizo llorar a la Tautología pero sonreír, vivir y ser vividos a los Absurdos. Yo lo imito: soy como su Jefe de Trabajos Prácticos en mi humorismo." (CTN, pp. 32-33).

Otra figura importante con la que Macedonio estableció primeramente una amistad epistolar fue el escritor español Ramón Gómez de la Serna. Macedonio era un lector entusiasta del autor de las Greguerías. En el No. 9 de la revista Martín Fierro, dedicado enteramente a Gómez de la Serna, el escritor argentino declara:

Es para mí la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo. Su inventiva, la suma de sus realizaciones, exceden a toda otra de nuestros tiempos. También supera la proporción de piezas de perfección en el conjunto de su trabajo a la de toda otra obra individual del presente. 77

Gómez de la Serna llegó también a ser un lector entusiasta del autor de NTV. Cuando este escritor español viajó a Buenos Aires en 1931 deseó conocer personalmente a Macedonio. Según sus palabras:

Recuerdo que mi primera noche de Buenos Aires, el año 31, la empeñé en encontrarlo y al fin dí con él y me encontré con una figura de niño que se ha disfrazado de viejecito, eso que suele suceder en los colegios en las representaciones teatrales del día de los premios. Nos abrazamos como antiguos amigos y encontré en él la huella de lo que había sufrido por no haber sido comprendido a lo largo de los años en esta fiesta de claridad que es Buenos Aires y que por eso amarga más al artista desoído. 78

La amistad entre estas dos figuras, la mutua admiración que se demostraron,⁷⁹ pone de manifiesto una profunda afinidad entre ambas. Gómez de la Serna era posiblemente

un surrealista⁸⁰ pero su individualismo esencial lo obligó a rechazar la ortodoxia requerida por el grupo de París. Como advierte Gaspar Gómez de la Serna: "Ramón, que había asistido al nacimiento de la literatura de vanguardia en sus primeras ediciones, sabía ya lo que quería y, desde luego, lo que no quería, que era aparecer como un imitador con retraso de lo que estaba ocurriendo en Francia."⁸¹ De ahí que el autor de las Greguerías se haya resistido siempre a quedar encasillado dentro de una tendencia particular y haya preferido su propio "ismo," lo que los críticos denominarían el "ramonismo."⁸² Por eso no debe sorprendernos que, en la correspondencia entre Macedonio y Gómez de la Serna, no se mencione el surrealismo ni otros "ismos." Ambos escritores compartieron "en secreto" su inclinación hacia los elementos básicos de la literatura de vanguardia: "la capacidad subversiva, un informalismo arbitrario, la erección de la realidad artística como forma autónoma de realidad, la utilización de otras vías que la inteligencia discursiva y lógica para la creación artística, la dinamicidad expresivista, la instantaneidad espontánea, etc."⁸³ Tanto Gómez de la Serna como Macedonio⁸⁴ dejaron huellas surrealistas en sus textos pero se mantuvieron al margen de cualquier tipo de encasillamiento. Y es precisamente ese deseo de máxima libertad individual lo que los une —paradójicamente— a la escuela de Breton.⁸⁵

Fue en la época de la generación martinfierrista cuando Macedonio Fernández amplió considerablemente su núcleo de amistades. En el café Royal Keller y en La Perla del Once Macedonio Fernández se reunía habitualmente con figuras reconocidas en el mundo artístico e intelectual argentino de la época, en su mayoría mucho más jóvenes que él.⁸⁶ Jorge Luis Borges había heredado esa amistad de su padre. Refiriéndose a esas tertulias, nos dice el sutor de Ficciones: "La certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar la semana."⁸⁷

Borges dedicó a Macedonio Fernández un interesante estudio al prologar una selección de sus escritos en Ediciones Culturales Argentinas.⁸⁸ Pero, a pesar de la admiración y reconocimiento que Borges siempre demostró por Macedonio, a pesar de esa rotunda afirmación "Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio,"⁸⁹ Borges ha repetido insistentemente que Macedonio Fernández se distinguía más por ser un "pensador" genial antes que un gran escritor. Así le oímos decir: "Macedonio no está en los libros que ha escrito. Los libros son inferiores a él. Macedonio era un hombre de genio, pero no sé si literariamente; era un hombre de genio oral como tantos grandes maestros: Pitágoras, Buda, personas así que enseñaban hablando..."⁹⁰

No sabemos cuáles son los motivos psicológicos que impulsan a Borges a establecer una separación entre el pensamiento y la escritura de Macedonio Fernández y disminuir la última a favor del primero.⁹¹ Estas afirmaciones no tienen sentido para nosotros puesto que sólo podemos estudiar a Macedonio por sus textos, pero nos parece evidente que las palabras de Borges pueden haber influido de un modo negativo en la apreciación del escritor Macedonio Fernández.⁹²

Con Ricardo Güiraldes, Macedonio mantuvo también una amistad sincera basada en la admiración que éste sentía por el autor de Don Segundo Sombra.⁹³ Le dedicó un "Brindis" en el homenaje que la revista Martín Fierro hizo a Güiraldes y en NTV recordó al amigo fallecido.⁹⁵

Aunque no todos los amigos que tuvo Macedonio lo habrán sido en igual grado, es preciso destacar que ninguno de ellos regateó su admiración por ese maestro singular. Raúl Scalabrini Ortiz le dedicó un importante estudio: "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico."⁹⁶ También fueron amigos incondicionales Leopoldo Marechal⁹⁷ y Leopoldo Lugones.⁹⁸ Un gran poeta español que visitó su casa y apareció junto a él en varias fotografías fue Juan Ramón Jiménez.⁹⁹ Y a esta lista interminable de amigos deberían agregarse los nombres de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Eduardo González Lanuza, Oliverio Girondo, Enrique Fernández Latour, que fue quien leyó el discurso escrito por Macedonio, "La oratoria del hombre confuso," en el homenaje realizado por

el grupo martinfierrista al pintor uruguayo Pedro Fígari.¹⁰⁰ Otro gran amigo de Macedonio fue el poeta y pintor argentino Xul Solar, ese otro "insigne provocador de irrealidades y conjurador de imposibles."¹⁰¹ Xul Solar había inventado su propio lenguaje, "el neocriollo" y él y Macedonio pasaban horas intercambiando juegos lingüísticos.¹⁰²

Aunque la nómina sea incompleta, reconocemos que los amigos de Macedonio Fernández, los más jóvenes y algunos de sus contemporáneos, fueron, por lo general, figuras destacadas del ambiente literario y artístico de su época y su país. Algunas de esas figuras gozan hoy de más fama que él. La admiración por el autor de NTV no produjo una labor crítica considerable sobre sus escritos publicados.¹⁰³ Quizás la explicación se encuentre en las palabras de García Canclini:

Si las grandes obras son las que inauguran una nueva lectura, las que hacen posible comenzar a leer de un modo distinto, Macedonio ha creado una gran obra. Proust afirma que los Cuartetos de Beethoven crearon el público de los Cuartetos de Beethoven, Macedonio inauguró un público pero también una escritura: Borges y Cortázar son sus mejores lectores. 104

Podríamos decir, en consecuencia, que Macedonio Fernández ha creado la amistad intertextual.

NOTAS

¹ La casa - hoy clausurada - es una "clásica vivienda porteña, angosta y larga, de habitaciones enfiladas una tras otra hasta el fondo." Tenía tres patios y "una sobria fachada, aún elegante en sus modestas líneas... de suave reminiscencia greco-romana." León Tenenbaum, "En Buenos Aires hay una casa," Nación, 5 feb. 1978, p.3.

² "Entrevista a Adolfo de Obieta," en Germán Leopoldo García, Macedonio Fernández (Buenos Aires: Carlos Pérez Ed., 1968), p.24.

³ La tesis doctoral de Macedonio Fernández versaba sobre un tema de derecho civil: De las personas. Según una nota de Luis Soler Cañas la tesis fue fechada el 22 de mayo de 1897 y aprobada el 11 de junio de 1897 por A. Montes de Oca y E. Navarro Viola. (Poseemos una copia fotostática de esta nota de Soler Cañas). El manuscrito de la tesis ha desaparecido de la Biblioteca Nacional, No. 249.838 y esto ha sido verificado por Adolfo de Obieta.

⁴ Adolfo de Obieta, "Cronología de Macedonio Fernández," Crisis, No. 15 (jul, 1974), p.29.

⁵ Herbert Spencer subrayaba la importancia del individuo ante los poderes del estado y sostenía que el hombre primitivo había sido más inteligente y emocional que el hombre civilizado. El filósofo francés Saint Simon se adelantó al positivismo de Comte y avanzó ideas sociales de notable influencia en el socialismo político y económico. El filósofo social francés Charles Fourier había desarrollado - siguiendo a Rousseau - la idea de que las pasiones del hombre sólo podrían alcanzar un estado de armonía en contacto directo con la naturaleza, sin las restricciones impuestas al hombre por la "civilización."

⁶ "Entrevista a Francisco Luis Bernárdez," en Germán L. García, p.84.

⁷ Tomás Eloy Martínez relata esta anécdota y comenta que Macedonio "ya iba en camino de convertirse en marginal." "Aún se oye a Macedonio," La Opinión, 27 de junio 1974, p.8.

⁸ Adolfo de Obieta tiene un recuerdo vago de su madre. Notamos que la familia prefiere mantener un cierto misterio alrededor de la figura de Elena de Obieta para no interferir, quizás, con la otra Elena, objeto de la escritura de los textos poéticos de Macedonio Fernández.

⁹ "Entrevista a Gabriel del Mazo," en Germán Leopoldo García, p.30.

¹⁰ Según Adolfo de Obieta es por abreviar el apellido que, completo, sería Fernández Obieta. A pesar de esta afirmación nos atrevemos a decir que Jorge y Adolfo - también escritores - prefirieron diferenciarse de su padre y el apellido distinto era una posibilidad.

¹¹ Ricardo Hogg, Guía biográfica (Buenos Aires: Peuser, 1904), p.75.

¹² Testimonio de este período ha sido suministrado por León Nabulet en su libro La Justicia en Misiones: "El fiscal doctor Macedonio Fernández, cien veces más preparado que todos los de la Themis misionera y bueno al extremo de ser una seguridad para los habitantes de esta jurisdicción, fue fatalmente mordido por la serpiente, y tuvo que emigrar a Buenos Aires. Entonces nosotros iniciamos la guerra, desde la primera línea, franca como una bofetada, contra el juez González, defendiendo al amigo Fernández, merecedor de otra suerte." Este pasaje, citado por Amaro Villanueva en su artículo "El fiscal Doctor Macedonio Fernández, Sueño, ALib (1941), s/p, alude a que Macedonio se fue de Misiones porque no se acomodaba a las intrigas internas del juzgado. En una carta dirigida a Macedonio Fernández, León Naboulet rememora la lucha en común que emprendieron en Misiones "contra los malos jueces y contra la incultura y el negrismo del Alto Paraná." La carta es de mayo de 1949 y aparece publicada en Macedonio Fernández, Epistolario (Buenos Aires: Corregidor, 1976), p.332. En adelante utilizaremos la abreviatura E para referirnos a esta obra. Varias cartas enviadas a su primo Antonio del Mazo desde Posadas evidencian que Macedonio tenía dificultades económicas pues le pedía dinero a del Mazo. La correspondencia es de 1910, E, pp.185-186.

¹³ "El azar lo llevaba a piezas modestas, sin ventanas o con una ventana que daba a un ahogado patio interior, en pensiones del Once o del barrio de los Tribunales; yo abría la puerta y ahí estaba Macedonio, sentado en la cama o en una silla de respaldo derecho. Me daba la impresión de

no haberse movido durante horas y de no sentir lo encerrado, y un poco mortecino del ámbito." Jorge Luis Borges en Macedonio Fernández, Selección y pról. de Jorge Luis Borges (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1961), p.14.

14 Citada por Enrique Fernández Latour en "Invitación a parar rodeo," BAL, núm. 9 (jun. 1953), pp.58-59. Reproducida en (E, p.36).

15 "De sus andanzas por 'el bosque de la vida,' poco se sabe; después de tantos años de matrimonio en los que amó a su bella mujer, muerta ella, al parecer nunca intentó formar una nueva pareja. 'Nadie le conocía nada - comentó algún amigo suyo -, señal de que algo debía tener.' Gironde fue más preciso; recordó que vivía en la calle Lavalle, por donde circulaban entonces las prostitutas; Macedonio elegía, invitaba a subir y ponía a disposición de la mujer todo el dinero que tenía. "Cuando se acabe, te vas," les decía, y nunca ninguna llegó a estafarlo porque 'las trataba como si cada una de ellas fuera la compañera de toda la vida, su mujer." Francisco Urondo, "Papeles de Macedonio," La Opinión, 27 de febrero de 1972, p.5.

16 "Entrevista a Adolfo de Obieta," en Germán L. García, p.12.

17 Jorge Luis Borges, "Autobiographical Notes," Interview with Norman Thomas Di Giovanni, The New Yorker, (Sept. 1970), p.32.

18 El Royal Keller estaba situado en Esmeralda y Corrientes, en el centro de Buenos Aires. El grupo también se reunía en La Perla del Once, según el testimonio de Jorge Luis Borges en La Opinión, 23 de junio de 1974, p.11.

19 "Mi padre Macedonio Fernández," Rev. Univ. de la Plata, No. 3 (1958), p.148.

20 "La casa de Macedonio está frente al Jardín Botánico. Uno se anuncia y aparece la cabeza del mago asomada por el marco, sin cuerpo. La cabeza rara sonríe, si reconoce a alguien que no es cobrador. Entonces van apareciendo poco a poco el cuello, los hombros, el cuerpo y las piernas del mago Macedonio Fernández, que avanza todo él al encuentro. Un momento y ya está con el visitante en el interior, quien puede oír la emisión de una voz suave, pero sin agio; puede ver los ojos claros y bondadosos y abarcar la entrada la

figura singular con la indumentaria famosa en nuestras letras, no descriptible. Famosa no porque las pilchas de Macedonio escriban, sino porque escribe el que las usa. Boina y cabello gris caído sobre la faz. Echarpes, sacones superpuestos, cigarrillos a granel, y una mesita a su frente con todas las pociones acordes con sus poderes sobrenaturales. Macedonio Fernández se dispone a oír y a hablar, si lo dejan, porque él no tiene ninguna intención de hablar por otros." Vicente Trípoli, Macedonio Fernández (Buenos Aires: Plus Ultra, 1971), p. 19 /sic/

21 "Correspondencia de Macedonio Fernández a Gómez de la Serna," Preparación, introducción y notas de Alicia Borinsky, RevIb, núm 70 (enero-marzo 1970) p.116. Reproducida en (E, p.68).

22 Citado por Fernández Latour en "Invitación a parar rodeo," p. 61.

23 "Invitación a parar rodeo," p. 62.

24 Adolfo de Obieta, "Mi padre Macedonio Fernández," p.147.

25 "After the scandal of Parade (1917) - the ballet was too advanced for the Parisian public and had a hostile reception - Satie found himself at the head of a new movement in which he was to play the role of mentor to a group of young musicians who sensed in the composer of Parade a new force in music and the incarnation of l'esprit nouveau, that spirit of rejuvenation of which they felt their art was so badly in need. These young musicians who rallied around Satie were to become famous later as "Les Six," before Satie had dubbed them "Les Nouveaux Jeunes." Rollo Myers, Modern French Music (New York: Praeger Publishers, 1971), p.116.

26 A Macedonio se lo ha comparado muchas veces con otros artistas; por su físico era parecido a Paul Valéry; por su espíritu se lo ha comparado con Marc Twain y con Chaplin. En su reciente visita a New York le hemos preguntado a Julio Cortázar qué opinaba de Macedonio Fernández y nos respondió: "Macedonio es como Leonardo, o, mejor aún como Marcel Duchamp. Estos artistas no han hecho una obra voluminosa pero sí fundamental."

27 Bruce Trunkley, "Notas in Homage to Erik Satie," JGE, No. 1 (Spring 1975), p. 21.

28 Ya que la coincidencia entre estas dos figuras nos parece notable, hemos intentado estudiar más detenidamente esta relación en un trabajo: "Macedonio Fernández & Erik Satie: Humor and Vision," presentado en febrero de 1979 en el CUNY Graduate Center.

29 Erik Satie se reunía con Tristán Tzara, Francis Picabia, André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragón, Paul Eluard y Darius Milhaud en el "Café Certa," Georges Lemaitre, From Cubism to Surrealism in French Literature (New York: Russell & Russell, 1941), p.173.

30 Incluso cuando ejercía su profesión de abogado Macedonio huía de lo convencional. Fernández Latour relata que un día que necesitaba consultar a Macedonio sobre un problema jurídico le escribió pidiéndole una cita y éste le respondió: "El asunto jurídico - comunal que Ud. desea consultarme - no tiene más dificultad que mi ignorancia de lo jurídico y de lo comunal; allanadas esas dos deficiencias mías, respondo de mí como consultor para el caso. Es, pues, necesario que venga usted con algún tomito de legislación y jurisprudencia municipal. "Invitación a parar rodeo," pp. 58-59.

31 "Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye es quizás el más preciso que puede hallarse." Jorge Luis Borges, "Macedonio Fernández," Sur, 209-210 (mar. abr., 1952), p.147.

32 Jo Ann Englebert, "Chronology," Review, Nos. 21-22 (1977), p.119.

33 "Mi padre Macedonio Fernández," p.148.

34 Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández," Inti, Nos. 5-6 (Primavera-Otoño 1977), p.13.

35 Hacia 1927 Macedonio se propuso como candidato a presidente de la República Argentina. "Es más fácil ser presidente que lustrabotas," aducía Macedonio, pues evidentemente "menos personas se proponen ser presidente que lustrabotas." Así comienza su campaña presidencial, con esa lógica implacable. La empresa colectiva de propaganda electoral tiene un verdadero sabor dadaísta. Comenzó planeando "series de llamadas telefónicas recomendando su candidatura; ristras de papelitos con su nombre, dejados caer en los

tranvías; su perdido sello profesional estampado en obras maestras de distintos idiomas que pide en las bibliotecas públicas. En esta forma, pretendía él, iba a conseguir el apoyo de las distintas colectividades: los italianos, por ejemplo, irían a la biblioteca a leer La divina comedia, para encontrarse con el sellito de Macedonio, y así sucesivamente (de paso, ésta era una manera de decir que ni los italianos leen aquí La divina comedia). Pero lo más importante y original de su plan publicitario consistía en crear un verdadero malestar general, para suscitar la venida de un gran caudillo que lo conjurara, o sea el propio Macedonio. Medidas concretas propuestas por él en ese sentido eran: repartir peines de doble filo, que lastimaran el cuero cabelludo de quienes lo usaran; instalar salivaderas oscilantes, que imposibilitaran acertarles; solapas desmontables que se quedarán en las manos del contendor, cuando en el calor de la discusión, se tomara de ellas para convencer al contrario; escaleras desparejas, donde las dificultades para calcular el ascenso o descenso de cada escalón agotarán a quienes pretendieran subirlas o bajarlas..." César Fernández Moreno, La realidad y los papeles (Madrid: Aguilar, 1967), p.74. Jorge Luis Borges recuerda que Macedonio jugó durante uno o dos años con este vasto proyecto de ser presidente de la República. De ahí surgió "el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires," que Borges, Macedonio, César Dabove y otros pensaban escribir en conjunto. La obra se titularía El hombre que será presidente, Jorge Luis Borges en Macedonio Fernández, p.18.

36 Una gran serie de anécdotas nutren la inagotable mitología macedoniana creando una especie de fábula colectiva en torno a su figura.

37 Macedonio Fernández ha escrito una serie de "Autobiografías" en las que se percibe un nexo inconfundible entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. Lo que caracteriza esas autobiografías es, sobre todo, el humor. Erik Satie también publicó una serie de autobiografías bajo el nombre de "Memorias de un amnésico." En ambos autores se percibe una voluntad lúdica frente a la escritora autobiográfica, un deseo consciente o inconsciente de someter al "yo" a una serie de juegos que aseguran su dispersión en diversas imágenes - a veces identificables - pero que por lo general logran provocar la lógica convencional del lector. Las "Autobiografías" de Macedonio Fernández han aparecido publicadas en Papeles de reciénvenido, Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelánea, Pról. de Adolfo de Obieta (Buenos Aires: CEAL, 1966), pp.115-124. En adelante utilizaremos la breviatura PR.

38 "Le gustaba fumar, tocar la guitarra y estudiar filosofía." Luis Alberto Sánchez, Inti, p.8. Adolfo de Obieta piensa que la música fue la mayor pasión de su padre, cree "que la sentía y la buscaba más que a todo otro arte. Y que era más feliz borroneando en la guitarra o al piano que en el papel. Sus sueños también eran musicales, y cuando unos acordes o una melodía fantasmal hendían el silencio de la madrugada, era que se había levantado a contemplar en el piano o la guitarra la música de un sueño." "Mi padre...", p.150. En una carta a Gómez de la Serna, el mismo Macedonio Fernández describe sus intereses: "Predilección por la metafísica, doctrina general de la ciencia, biología, psicología, problema del Arte, música (guitarra); en literatura muy atrasado de criterio y lecturas casi siempre, pero muy interesado en Estética de la Novela. Sin concepto ni gusto en pintura y escultura; algo sensible a arquitectura. He estudiado constantemente los misterios de la salud y desde ha tiempo considero a la terapéutica como una imposible esperanza antibiológica. En 15 años no he hecho medicación alguna ni prohibídomme ningún alimento ni vicio; uso mucho café, mate, té y tabaco, no gusto del alcohol ni del juego, no hago ejercicios físicos ni creo en ellos." Citado por Gómez de la Serna en Retratos contemporáneos (Buenos Aires: Sudamericana, 1944), p.156. Reproducido en E, p.50 Las palabras de un librero que conoció a Macedonio Fernández nos permiten comprobar también que, contrariamente a lo que se cree, el autor de PR leía muchísimo, no sólo en español sino incluso en otros idiomas:

Soler Cañas: ¿Usted lo conoció a Macedonio Fernández?
 Jaime Moreira Marín: ¿Macedonio Fernández? Claro que sí. Era el tipo más original que usted puede imaginarse. Alto, flaco, apenas hablaba.
 --¿Compraba muchos libros? ¿Qué clase de libros?
 --De literatura y de filosofía, principalmente. También de poesía. Libros en inglés, en alemán, en francés, en todos los idiomas. Era muy parco en palabras. Venía siempre solo y se quedaba una, dos, tres horas revisando los anaqueles. Daba la impresión de ser adusto y severo, pero si se le preguntaba algo, contestaba amablemente, con voz suave y pausada. Era un hombre afable, con una sonrisa que no le abandonaba nunca. Muy reservado pero no hosco. Si el tema de conversación no le interesaba, nada decía, pero si le atraía, entonces sí se entusiasmaba y seguía charlando largo rato... Era un espíritu ecléctico, llevaba toda clase de libros, y a veces, recuerdo que me explicaba: "este libro lo llevo por tal cosa y este otro por tal otra. Lo conocí allá por el 19 o el 20, tal vez por el 21... Le gustaba quedarse dos y tres horas mirando los libros. Una vez que terminaba la tarea se aproximaba con lo elegido: ¿Cuánto le debo, Moreira?" ¿Tanto,

señor Fernández." "¿No puede ser un poco menos?" "No, señor Fernández." "Bueno, bueno," y me pagaba. A veces venía y al explicarme por qué llevaba uno y otro libro, me decía; "Este lo llevaré únicamente que fuera tan barato que..." "Déme Ud. lo que quiera," decía entonces yo. Luis Soler Cañas, "Se van las librerías de viejo," Mayoría, núm. 99 (12-3-59), p.27.

39 Philippe Audoin, Les Surréalistes (París: du Seuil, 1973), p.171.

40 Periódico literario, artístico y científico, dirigido por Octavio Acevedo, pariente de Macedonio. Fue en ese periódico en el que Jorge Borges, padre de Jorge Luis, hizo sus comienzos en el mundo de las letras. Apud., Englebert, Review, p.119.

41 No han sido publicadas en volumen todavía. Poseemos copias fotostáticas de la publicación original, que hemos visto en Buenos Aires, en la casa de Adolfo de Obieta.

42 "Se señala muy frecuentemente el carácter fragmentario de los escritores del 80, es decir el aliento corto, la inclinación por el apunte, el brochazo, la "causerie", el retrato, el cuento breve, la rememoración: A todo esto hay que sumarle rasgos de estilo muy diferenciados y fácilmente reconocibles como la frase corta y tajante, típica de Mansilla, la tendencia a la objetividad, etc." Noé Jitrik, El 80 y su mundo (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968), p.100. En los países hispanoamericanos la crónica social - como género literario - se desarrolló paralelamente al auge periodístico. José Martí, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Amado Nervo y otros escritores modernistas colaboraron en los periódicos de la época dándole a la crónica una categoría literaria, pues este género brindaba a esos escritores la oportunidad de proyectar su estilo particular y su personalidad. Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo (México: FCE, 1954), pp. 74-76.

43 En el artículo titulado "La música" (14 de agosto de 1892) el autor pinta la abominable costumbre de las jóvenes pianistas que martillean el piano para deleite (o más bien tortura) de los invitados. En "La casa de baños"

(23 de octubre 1892) reflexiona sobre esos lugares que él considera como el verdadero "símbolo de la democracia" pues todos los concurrentes se encuentran desnudos. En otro artículo describe la multitud que circula por la calle Florida entre los que aparece uno de esos jóvenes que eran "modelo perfeccionado del high life" y que Macedonio describe en estos términos:

Estaba sostenido por un trípode formado por sus dos piernas y un bastón de grueso calibre, el cual no siempre servía de pie, sino que a veces giraba entre los dedos de las extremidades superiores, lo cual lo hacía parecerse mucho a un molino de viento...

Este individuo era más ropa que persona; tenía los pies y las manos metidos en cabritilla negra, las demás prendas del vestido eran del mismo color y otro tanto sucedía con la cornisa del edificio, vulgo sombrero, de modo que por lo oscuro parecía un razonamiento escolástico.

Su nariz conducía un par de lentes colocados a manera de vidrieras delante de los ojos; de los lentes pendía una cadena que iba a esconderse entre los repliegues del ropaje; otra salía de un bolsillo del chaleco y se metía en el vecino, y finalmente otra de más robustos eslabones amanecía por debajo del saco, con lo cual parecía una exposición de cadenas, o si se quiere, el símbolo de la libertad. "La calle Florida," (25 set. 1892).

En otro artículo el autor relata las desventuras de "Don Cándido Malasuerte, un maestro de escuela víctima del tránsito de fin de siglo (18 set. 1892). Encontramos también en los artículos algunas digresiones filosóficas, por lo general sin pretensión científica o pedagógica sino humorística.

⁴⁴ Periódico dirigido por Carlos Vega Belgrano. Poseemos copias fotostáticas de los artículos originales, que hemos consultado en Buenos Aires, casa de A. de Obieta.

45 El joven Macedonio comparte los intereses de la generación del 80 en la Argentina, ideas "sistemáticas... analíticas, de acuerdo con sus concepciones filosóficas o científicas; el positivismo spenceriano, que guía la construcción de la sociedad liberal, instruye también acerca de la necesidad de examinar los resultados con todo el rigor moderno, es decir de acuerdo con lo que marca la sociología y la psiquiatría al uso, disciplinas vividas como verdaderos puentes para el conocimiento de la realidad." Jitrik, p.93.

46 El artículo apareció por primera vez en mayo de 1897, en el periódico socialista La Montaña y está reproducido en Dardo Cúneo, El romanticismo político (Buenos Aires: Ed. Transición, 1955), pp. 85-92. El escepticismo de Macedonio está resumido en una frase irónica: "El siglo que suprimirá la herencia empezará por no heredar casi nada." p.92.

47 Los veremos más adelante en el Capítulo IV de Poesía.

48 La carta fue publicada en la revista de Archivos de Criminología, Medicina legal y Psiquiatría cuyo director era José Ingenieros. Es del 14 de enero de 1902 y ha sido reproducida en Argentina Libre (4-4-1940). Macedonio, interesado en la psicología, se muestra inquieto ante las direcciones que parece que seguirán las investigaciones psicológicas, especialmente las relacionadas con la psicología fisiológica. Le dice a José Ingenieros: "¿La ciencia contemporánea, o más correctamente, la tendencia imperante a estudiar fisiológicamente el espíritu, ha dado algún paso en el esclarecimiento del genio? Yo encarecería las ventajas de estudiar espiritualmente el espíritu, de hacer psicología psicológica (permítaseme la designación) en lo principal, sin perjuicio de utilizar las informaciones de la fisiología." Agregamos la nota que incluye la dirección de la revista Archivos: "Los Archivos acogen con simpatía la idea del doctor Fernández. Esperan que él mismo inicie tan interesante controversia demostrando la tesis antipsiológica que sustenta: puede estar cierto que no le faltarán adversarios. La Redacción." Reproducida en E, pp.98-99.

49 Héctor René Lafleur et al., Las revistas literarias argentinas 1893-1967 (Buenos Aires: CEAL, 1962), pp. 92-103. En el capítulo siguiente hablaremos de estas revistas más detalladamente.

50 Casi todos los artículos reaparecerán más adelante en los libros publicados del autor.

51 El título completo es 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, 1a. ed. (Buenos Aires: Gleizer, 1928). Los títulos de las obras de Macedonio Fernández contribuyen a destacar la singularidad del autor, su deseo de romper con lo habitual, su anhelo de desacralizar la literatura y la filosofía creando - ya desde los títulos de sus obras - una falsa expectativa. Erik Satie también había dado títulos originalísimos a sus obras musicales: "Embryons déssechés," "Avant-dernières pensées," etc. El error - en lo que hace a estos dos autores - consiste en juzgar que, por el título, el contenido de las obras es trivial.

52 No toda es vigilia la de los ojos abiertos, Sel. y pról. de Adolfo de Obieta (Buenos Aires: CEAL, 1967). Todas las citas se hacen por esta edición. Utilizaremos la abreviatura NTV.

53 André Breton, Manifiestos del surrealismo (Madrid: Guadarrama, 1969), p.28. Dice también Breton: "¿Por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo?", p.28. Y más adelante afirma: "Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se la puede llamar." p.30.

54 En Les Vases Communicants (1934), Breton tratará de demostrar "una possibilité de conciliation extreme entre les deux termes que tendent à opposer, au bénéfice d'une philosophie confusionnelle, le monde de la réalité à celui du rêve..." André Bretón, Les Vases Communicants (Paris: Gallimard, 1955), p.10.

55 Luis A. Sánchez, p.10.

56 A partir de 1920, Macedonio Fernández se consideraba un "recienvenido" al mundo literario. Es de notar que, en el mismo año de la publicación de PR aparece en Venezuela, Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. Las diferencias entre una y otra obra son notables, probando el carácter vanguardista de la obra de Macedonio Fernández.

57 Leopoldo Marechal, Ricardo Güiraldes y otras figuras mencionadas pertenecían al grupo "martinfierrista" con el que estaba asociado Macedonio Fernández.

58 Es ésta una característica de gran parte de la obra del autor proveniente de una actitud lúdica singular. Sobre esto volveré en detalle en el Capítulo V.

59 La revista Martín Fierro dejó de publicarse en noviembre de 1927. Apud. Las revistas literarias argentinas, p.103.

60 Una novela que comienza, Prólogo de Luis A. Sánchez (Santiago de Chile: Ercilla, 1941).

61 "Novela de la Eterna," "Suicidia," "Tantalia" "Poemas de trabajos de estudios a las estéticas de la siesta." Todos los textos allí reunidos se reeditarán en ediciones futuras.

62 Inti, p.11.

63 Papeles de reciénvenido. Continuación de la nada, Pról. de Ramón Gómez de la Serna (Buenos Aires: Losada, 1944).

64 Poemas, Pról. de Natalicio González (México: Guaranía, 1953), p.14.

65 Papeles de Macedonio Fernández, pról de A. de Obieta (Buenos Aires: Eudeba, 1965), Papeles de reciénvenido, poemas, relatos, cuentos miscelánea, Pról. de A. de Obieta (Buenos Aires: CEAL, 1966); No toda es vigilia la de los ojos abiertos, Pról. de A. de Obieta (Buenos Aires: CEAL, 1967).

66 Museo de la novela de la Eterna (Buenos Aires: CEAL, 1967); Cuadernos de todo y nada (Buenos Aires: Corregidor, 1972).

67 Hasta ahora se han publicado los siguientes tomos: II. Epistolario, Ord. y notas de Alicia Borinsky (Buenos Aires: Corregidor, 1976), III. Teorías (Buenos Aires: Corregidor, 1974); V. Adriana Buenos Aires (Buenos Aires: Corregidor, 1974); VI. Museo de la novela de la eterna (Buenos Aires: Corregidor, 1975). Todas las citas se hacen por estas ediciones. Utilizaremos las abreviaturas E, T, ABA y MNE para referirnos a estas obras.

68 El manuscrito de ABA, escrito hacia 1922, y que hemos tenido la oportunidad de ver en Buenos Aires en la casa de Obieta, está escrito con una letra clara y prolija. Son los manuscritos posteriores los que presentan más dificultad. Macedonio escribía en condiciones bastante precarias pues en sus piezas alquiladas había pocos muebles, poca ventilación y poca luz. Los cuadernos inéditos que hemos tenido oportunidad de ver llevan una fecha inicial, por ej., Junio de 1929, pero su contenido puede haber sido escrito en épocas distintas, la letra es muy desigual. Adolfo de Obieta nos ha permitido sacar copias fotostáticas de algunos de esos manuscritos, Luis A. Sánchez relata que una vez en que visitó a Macedonio Fernández, éste le dijo: "Yo no soy un escritor, aunque escribo. Pienso con la pluma. No sé escribir a máquina. No tengo momento preferido para escribir. Por eso mis textos son un pandemonium; siempre se pierden." Inti, p.11.

69 Parece paradójico hablar de coherencia con respecto a Macedonio pero sí podemos afirmar que era consistente en la elaboración de sus obras. Como veremos más adelante, sus teorías se materializan con la escritura de obras que intentan representar sus ideas.

70 Hay, por ejemplo, distintas versiones del poema "Elena Bellamuerte." Poseemos una copia fotostática de un manuscrito titulado "Elena de Obieta Bellamuerte" que es algo distinto de las versiones que aparecen en P y en PR. También hemos visto el manuscrito de la Eterna - del cual Obieta nos ha regalado algunas hojas - y esta versión escrita a mano (que es la de las ediciones de MNE) difiere algo del manuscrito escrito a máquina por Adolfo y revisado por Macedonio Fernández (las correcciones de Macedonio están escritas a mano). Esta copia, terminada en 1948, fue entregada a Raúl Scalabrini Ortiz y la mujer de Scalabrini Ortiz se la devolvió a Adolfo de Obieta en 1977. Las publicaciones póstumas - cuando hay varias versiones de los mismos textos - presentan estos problemas pues no se sabe cuál es la versión que hubiera preferido el autor. En este caso ha sido Obieta el que ha tenido que hacer esa elección y es por eso que ha publicado - como en el caso de "Elena Bellamuerte" - las distintas versiones de los textos escritos por su padre.

71 Cosa que puede advertirse en algunas declaraciones que aparecen en MNE: "La publicaré próximamente, pues ya han dicho admirados los críticos de manuscritos, 'es novela que nunca antes se ha escrito.'" p.44. "Yo había proyectado que esta novela se publicara..." p.16. "El mayor peligro que se corre publicando a esta altura de la vida una novela, es

que se nos ignore la edad; la mía es de 73," p.16. También declara Adolfo de Obieta: "Alguna vez, cuando habían sido colmados numerosos cuadernos y las anotaciones cubrían quizá cuarenta o más años, sugerí al autor la posibilidad de que alguna parte pudiera alguna vez ser publicada. No respondió, naturalmente, pero al cabo de un tiempo cuando yo volvía a aludir a esa montaña de anotaciones, él empezó a llamarlos familiarmente Cuadernos de Todo y Nada o El sol y un fósforo, lo que pude interpretar como la primera sílaba de posibilidad, "Inéditos de Macedonio," Hispa, No. 1 (1972), p.49.

72 Obieta nos ha permitido transcribir este texto inédito que refleja esa colaboración deseada por Macedonio:

Adolfo: En mi novela "La Eterna..." trato de dar un interés de tristeza al relato narrando cómo una reunión hecha y hecha feliz por un hombre que la forma, y que dado al Pensar pero sabiendo que el Amor vale más, no está contento y la deshace para la Acción, terminando todo desbaratado porque aunque lograda la empresa, los espíritus están vacíos; se acentúa la tristeza de este fracaso final por iniciarla con la pérdida de un estado bonancible y hasta con un capítulo "maniobra o prueba de buen humor y educación en la Alegría".

Este relato contiene de más fuerte el caso de la Dulce-Persona cuyo padre concibió sin deseo, por extrema exasperación, castigarla con la desfloración irreparable, ya que retos, sacrificios y golpes (era un hombre muy bueno pero tosco - un turco -) no influían en ella para que no llevara a toda la familia a la ruina económica. Por falta de deseo el acto fisiológico fue imposible (lo que purifica la terrible brutalidad planeada) y en su furor - lo que quiere es un castigo indeleble - la desflora con su mano. (Yo adiviné ese pensamiento en un hombre buenísimo, cariñosísimo con su esposa e hijos, que dijo delante de mí a esa muchacha histérica, pura sin embargo aunque enamorada, y de buen sentimiento aunque nula mentalmente, retardada:

- ¿Con que dices que no sirves para los trabajos que te pido te encargues en la casa?
 - Sí, no tengo memoria, no puedo cuidar las cosas.
 - Yo ya sé para qué sirves vos - dijo mirando su figura, que era efectivamente incitante aunque la pobre era una inocente.

La mirada del padre fue lenta y dura; creo firmemente que su pensamiento fue por un segundo el que digo. Pero nada más ocurrió y a poco la muchacha se casó muy bien.

Este tópic novelístico hay que insinuarlo con extrema mesura, para que no parezca que busco lo pornográfico. Y no volver a tocarlo. En la novela después se encuentra con el padre.

En el Cuaderno está otra anotación:

"Es una candidez aparecer inventando "asuntos"; mi extraordinario sin igual asunto: el intento imposible de 'violar por odio' no lo inventé, lo adiviné en una mirada".

La colaboración entre Macedonio y sus hijos - Jorge y Adolfo - tiene un antecedente en la publicación que realizaron juntos de la revista Papeles de Buenos Aires (1943-1945). "Jorge y Adolfo de Obieta, hijos de Macedonio Fernández, volcaron el aire de familia en esa manera tan original de espiar el mundo, tan quevedesca, y así las páginas ordenadas por ellos trajeron en cada entrega lo inesperado y sutil, un oasis para descansar de la literatura de los literatos," Lafleur, Las revistas literarias argentinas, p.196. Oliverio Gironde, Felisberto Hernández, Gómez de la Serna, Enrique Molina y otros escritores renombrados colaboraron en esa revista de aparición irregular. Más adelante, Macedonio Fernández prefirió la colaboración de Adolfo de Obieta y éste respondió realizando la labor editorial que hoy nos permite poseer los textos publicados de Macedonio Fernández.

73 A la que él mismo contribuyó cuando afirmó que a su padre no le interesaba publicar pues "publicar pertenecía a la exterioridad y a él le interesaba la interioridad." "Mi padre....," p.148.

74 Macedonio Fernández, p.18.

75 "Entrevista a Adolfo de Obieta," en Germán Leopoldo García, p.20.

76 De las cartas que Macedonio recibía de William James se ha encontrado sólo una y parte de la misma aparece reproducida en NTV, p.82. Hemos investigado en la biblioteca de Harvard, donde se encuentra el epistolario de James, y no aparece allí ninguna carta de Macedonio Fernández.

77 "Don Ramón Gómez de la Serna," MF, No. 9 (1924),
s/p

78 Ramón Gómez de la Serna, "Macedonio Fernández," en Retratos contemporáneos (Buenos Aires: Sudamericana, 1944), p.157. Gómez de la Serna viajó por primera vez a Buenos Aires, como conferenciante, en el verano de 1931. Esa ciudad será más adelante el "refugio de su senectud." Luis Granjel, Retrato de Ramón (Madrid: Ed. Guadarrama, 1963), p.33.

79 Gómez de la Serna también reconoció en Macedonio Fernández la figura de un creador originalísimo: "Lo que vi que Macedonio había encontrado desde que leí sus primeras líneas fue una nueva arquitectura del espíritu, una nueva arquitectura literaria para encerrarse bajo ella en un cierto tiempo y en un cierto país." Retratos contemporáneos, p.153.

80 "A partir de 1924 el surrealismo fue una escuela francesa encabezada por Breton, pero en 1936 fue percibido de dos maneras distintas. Para los secuaces de Breton seguía siendo una ortodoxia estrictamente definida. Pero esto no fue el caso para observadores independientes como Gómez de la Serna, quien figuraba entre los que practicaban las técnicas surrealistas sin comprometerse con París, "Paul Ilie, "El surrealismo español como modalidad," en Surrealismo/Surrealismos, Latinoamérica y España. Ed. Peter Earle y Germán Gullón (Philadelphia: Univ. of Penn., 1975), p.110.

81 Gaspar Gómez de la Serna, Ramón (Obra y vida) (Madrid: Taurus, 1963), p.107.

82 Luis Granjel, pp.171-172. En un artículo publicado en 1936 Gómez de la Serna demuestra su actitud de rechazo al grupo de Breton: "Este superrealismo que, según Eluard, "es lo nuevo maravilloso," ya fue aludido por Laforgue cuando refiriéndose a la poesía de Rimbaud "que quiso cambiar la vida en el pleno albedrío," dijo que era un "género sonámbulo." "Cuando comenzaron los nuevos estilos nació con ellos una legislación hermética y parecieron de exclusiva pertenencia de los surrealistas. Hemos pasado el momento de hacer caso... Después de doce años, ya es de dominio público, ya pasó el tiempo de su victoria autoritaria y personal...", "Las palabras y lo indecible." ROCC (enero-junio 1936), pp.70-71.

83 Gaspar Gómez de la Serna, p.108.

84 José Camón Aznar analiza el surrealismo ramoniano en Ramón Gómez de la Serna en sus obras (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), pp.50-52. Más adelante, en esta tesis, estudiaremos las constantes surrealistas en la obra de Macedonio Fernández.

85 Etienne rememora sus contactos con el grupo surrealista y afirma: "¿Qué nos unía? La pasión de la libertad, de la poesía, del amor," "¿Breton? un gran clásico," en La revolución surrealista a través de André Breton (Caracas: Monte Avila, 1970), p.115.

86 Ilka Krupkin recuerda haber conocido a Macedonio "en aquellas memorables y a veces escaramuzadoras tenidas en el Royal Keller, junto a Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Raúl Scalabrini Ortiz, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, González Lanuza, Oliverio Gironde, Xul Solar... y otros integrantes de la pléyade de placeros de la generación literaria Martín Fierro." "Memoria de mi amistad con Macedonio Fernández," en Macedonio Fernández, Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica (Buenos Aires: Colombo, 1966), p.5.

87 Jorge Luis Borges, "Macedonio Fernández," Sur, 209-210 (mar. - abril, 1952), p.146. Borges siempre recuerda esos encuentros con Macedonio. En una entrevista del año 74, le oímos repetir: "Todos los sábados iba a la confitería La Perla, en el Once, a reunirme con Macedonio Fernández y su grupo. Allí Macedonio proponía un tema cualquiera..." ¡Ahora! No.565, 9 de sept. 1974, p.13.

88 Macedonio Fernández, ya citado anteriormente.

89 Sur, p.146.

90 ¡Ahora!, p.13.

91 Será porque le resulta difícil compartir su genialidad de escritor con Macedonio. Según Germán Leopoldo García: "Si Borges no puede comprender a Macedonio es porque -una y otra vez- declara que el poder encantatorio de su conversación y su presencia le resultó más poderoso que el encantamiento de sus textos. Pero la obstinación que Borges pone en negar los textos de Macedonio es enigmática, su comprensión nos está velada." Macedonio Fernández: la escritura en objeto (Buenos Aires: Siglo XXI, 1975), p.177.

92 Según Enrique Anderson Imbert, Macedonio "tuvo pocos aciertos literarios - aunque los tuvo en su genial verborrea de 'escritor oral.'" Historia de la literatura hispanoamericana (México: FCE, 1954), II, p.467.

93 "Carta a Ricardo Güiraldes," en E, pp. 79-80.

- 94 Publicado en PR, pp.63-64.
- 95 "Ricardo Güiraldes, el Noble que ya partió. Llámosle también y es más, es todo, el Amante." (NTV, p.183, n.1).
- 96 Publicado en Nosotros, 23, No. 228 (mayo 1928), 235-240.
- 97 "Entrevista a Leopoldo Marechal," en Germán Leopoldo García, Macedonio Fernández (Buenos Aires: Carlos Pérez Ed, 1968), p.67.
- 98 Macedonio se mostró comprensivo y generoso respecto de Lugones: "Hombre generoso, Hombre genial..." (PR, p.320), "Amigo leal, justo, desinteresado, animador ante la obra de otros," (PR, p.319).
- 99 Le escribe Macedonio a Juan R. Jiménez: "cuando nos veamos hállese usted sabedor de que conozco todas sus bondades conmigo y sé lo que le cuestan en impopularidad (aquí)," E., p.100. El subrayado es del autor.
- 100 Publicado en PR, p.62. Fue por ese discurso que Macedonio comenzó a ser reconocido como escritor original.
- 101 Bernardo Canal Feijón, "Teoría de Macedonio Fernández," Davar, No. 1 (jul. - agosto 1945), p.67.
- 102 Dice el autor de MNE: "Ensayo el siguiente prólogo. Y también una palabra alemana nueva en español que he consultado con Xul Solar en su taller: "Idiomas en compostura." MNE, p.47. Xul Solar es también un representante de la visión surrealista en la Argentina: "Since 1917 his works had surrealistic overtones." Juan C. Cobarrubias, "Surrealism in Argentina," Shantih, No. 2 (Fall-Winger 1975), p.32.
- 103 Como hemos dicho anteriormente, es a partir de las reediciones de sus obras y de la publicación de sus escritos inéditos que se ha renovado el interés por la obra de Macedonio Fernández. La crítica ha comenzado a ocuparse seriamente de él a partir de la década del 70.
- 104 Nestor García Canclini, "Macedonio Fernández el fundador," Nuevos Aires, No. 7 (1972), pp.37-46.

CAPITULO II - EL CONTEXTO ARTISTICO: MOVIMIENTOS LITERARIOS
DE LA EPOCA

El ultraísmo consiste en volver el mundo del revés, y en rasgar la originalidad del envés inmáculo.

Proclama de Ultra

Para ubicar a Macedonio Fernández intentaremos una revisión de algunas de las principales tendencias de nuestro siglo en Europa y en la Argentina. Lo primero que podría objetárse nos es justamente el querer relacionar con los movimientos de vanguardia a un escritor que nace en 1874 y pertenecería, por lo tanto, a la generación modernista. Pero Macedonio es quizás un fenómeno "literario" único. Nos resulta difícil encasillarlo dentro de las clasificaciones establecidas por la crítica literaria, y más aún dentro de las generacionales.^I De lo que podemos estar casi seguros es de que su obra no cabe dentro del modernismo. Y en esto coinciden la mayoría de los críticos que lo han estudiado. Refiriéndose al Macedonio Fernández poeta nos dice Guillermo Sucre:

¿Es posible vivir casi la mitad de su vida en una época en que un movimiento poético se desarrolla y llega incluso a ser dominante e ignorarlo

(aunque no desconocerlo) casi completamente? Si lo es, esto sólo podría ocurrirle a seres como Macedonio Fernández: ni iconoclasta ni indiferente, sino un ser siempre perplejo y ensimismado. 2

Empero, al estudiar su obra, se vuelve claro que el pensamiento macedoniano muestra puntos de contacto con las estéticas vanguardistas, razón por la cual creemos pertinente resumir aquí algunos de los postulados de esas estéticas vanguardistas.

LA VANGUARDIA

Ruptura y tradición marcan el denominador común del arte de nuestro siglo a partir de la primera guerra mundial. De un lado, la ruptura representa el rechazo de las formas artísticas del pasado inmediato, de otro lado - e inevitablemente tal vez - hay una continuidad con ciertas actitudes o aproximaciones que vienen del pasado.

El estudio de ese dualismo entre ruptura y tradición podría extenderse al análisis de la historia del arte desde sus orígenes, pero el cambio que representa la vanguardia en nuestro siglo es quizás más radical que los anteriores.

Según Octavio Paz

La vanguardia rompe con la tradición inmediata - simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura - y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el

naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación de las tendencias que la precedieron. 3

El vanguardismo en el arte y el radicalismo en política son las manifestaciones de una juventud, que, nacida junto con el siglo, se enfrenta a un mundo que ha perdido la fe en valores absolutos. Confrontado con el progreso científico, mecánico y material y con el determinismo biológico, el individuo de principios de siglo se vio paradójicamente limitado en su campo de acción. Pronto se percibió, además, que en el orden político el progreso no era necesariamente sinónimo de justicia y razón. La guerra mundial de 1914 llevó a un cuestionamiento de valores; se presentía más bien una tendencia hacia la disolución.

La vanguardia representó para muchos artistas una posibilidad - o imposibilidad - de expresar una nueva imagen del mundo, del hombre y del artista. Emergieron así los numerosos "ismos" con sus particulares tendencias hacia la rebelión.

FUTURISMO

Los futuristas se deslumbraron ante el mundo moderno y la tecnología, los poderes del hombre parecían expandirse

gracias a la nueva era "maquinista." El fundador del movimiento fue el italiano Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) quien, en 1909, lanzó el Primer Manifiesto Futurista.⁴ En este manifiesto se dan las directivas artísticas del movimiento, provenientes de la admiración futurista por el mundo mecanizado. En ese documento los futuristas expresan su deseo de "cantar el amor del peligro, el hábito de la energía y la temeridad."⁵ Los elementos esenciales de la poesía futurista se encuentran en "el valor, la audacia y la revolución."⁶ En este Primer Manifiesto Futurista se alaba también "la belleza de la velocidad."⁷

Era un arte que intentaba exaltar la vida en movimiento. De este modo, el verdadero objeto de la poesía futurista serían las masas obreras en marcha al trabajo, los aviones, los automóviles, las locomotoras, las grandes estaciones de ferrocarril.⁸ En ese Primer Manifiesto encontramos esta sugestiva frase: "Un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia."⁹ En el punto 9 del Manifiesto aparece uno de los elementos característicos del futurismo: "Nosotros queremos glorificar a la guerra, única higiene del mundo, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertadores, las bellas ideas por las que vale la pena morir, y el desprecio a la mujer."¹⁰ Como

consecuencia habrá que destruir sin demóras los museos, las bibliotecas, las academias y evitar el moralismo y el feminismo.¹¹ En literatura, los futuristas se declararon en contra de la armonía tipográfica de la página e introdujeron todo tipo de novedades, combinando cintas mecanográficas de diversos colores y caracteres distintos. La estética futurista apelaba a la sensación y proclamaba una destrucción absoluta de la sintaxis poética. En lo político el futurismo representaba una curiosa mezcla de materialismo marxista y de prefascismo autoritario.¹²

Para dar a conocer sus ideas, Marinetti viajó por las más importantes ciudades de Italia, Francia y Rusia. En París encontró la adhesión parcial de Alfred Jarry y de Apollinaire, en Moscú la del poeta Mayakovsky.¹³

En la Argentina, antes de la visita de Marinetti en 1926, fue la revista Los raros la que ilustró la difusión que habían alcanzado en Buenos Aires las ideas del futurismo italiano.¹⁵

EXPRESIONISMO

El expresionismo aparece hacia 1910 en Alemania, país que había llegado, en ese momento, a una conciencia de nacionalidad bien definida.¹⁶ Según John Willet: "Expressionism was never, like Futurism or Surrealism, a conscious

grouping which can be related to a common programme (however loosely worded) or to certain collective demonstrations and publications. It is one of those rarer concepts which get used more or less retrospectively to describe something already felt to be happening or else a permanent basic element in all art which the times seemed to have brought to the surface."¹⁷

El expresionismo reanudó en Alemania el grito revolucionario del Sturm & Drang dieciochesco, con su insistencia en los valores irracionales,¹⁸ con su crítica realista frente a los tabúes y al estancamiento de la sociedad. Fue el movimiento representativo e iniciador del interés del hombre contemporáneo por el mundo subconsciente.¹⁹

Los artistas expresionistas encuentran que la mejor manera de escapar de un mundo angustioso es mediante la abolición de la realidad. De ahí la tendencia expresionista hacia la creación de un arte abstracto.²⁰ El expresionismo se caracteriza por hacer visible no la realidad sino el mundo interior del hombre. De este modo, la angustia interior se vuelve exterior, se expresa y se encarna en el mensaje expresionista.²¹ Esta exteriorización es como un grito de protesta lanzado hacia los demás. La visión expresionista es la de un mundo deformado, sin esperanza.

Los principales pintores expresionistas son los integrantes del grupo de Dresden Die Brücke (1905): Ernst, Heckel, Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Kokocshka; y los integrantes del grupo de Munich: Der Blaue Reiter (1911): Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee y August Macke.²² Entre los escritores expresionistas más destacados debemos mencionar a Georg Trakl, August Stramm, Else Lasker-Schüler, George Kaiser, Gottfried Benn y Franz Kafka.

Jorge Luis Borges, que estudió en Suiza durante la primera guerra mundial, aprendió allí el alemán y tomó como base la primera antología expresionista - Die Aktion Lyrik -²³ para extraer de ella algunas de las metáforas más llamativas y difundirlas en las revistas españolas ultraístas²⁴ e introducir las luego en el ultraísmo argentino.

DADAISMO

Antes de concluir la primera guerra mundial, brotaron en diversos países europeos manifestaciones de una violentísima reacción en contra de los valores consagrados en el ámbito literario y artístico. En Zürich, en febrero de 1916, hallándose reunidos en un café el poeta rumano Tristán Tzara y un grupo de amigos: los pintores Jean Arp y Marcel Janco y los poetas Richard Huelsenbeck y Hugo Ball, decidieron formar juntos un nuevo movimiento literario llamado Dada. La palabra dada encontrada al azar en un diccionario Larousse, despertó entusiasmo por la misma insignificancia de sus dos sílabas.²⁵

Dada fue un modo de protesta, de revuelta contra todo lo establecido. En literatura propugnaba la destrucción de toda retórica y de todo sentimentalismo. Los dadaístas intentaban eliminar la lógica y la sintaxis académica; el culto del azar y de lo arbitrario fue llevado al extremo de construir poemas con recortes de diario unidos sin ningún sentido.

Las exposiciones de pintura y escultura dadaístas - llenas de objetos deliberadamente antiartísticos - generalmente buscaban el escándalo. Marcel Duchamp contribuyó con un inodoro - llamado La Fontaine - a la exposición de los Independientes realizada en la Grand Central Gallery en New York, en 1917.²⁶

Los miembros del grupo publicaron numerosas declaraciones "contradictorias" sobre lo que creían. Definir Dada era considerado antidadaísta, pero lo intentaban continuamente. En 1918 Tristán Tzara escribe un explosivo manifiesto dadaísta: "Escribo un manifiesto y no quiero nada; digo no obstante, ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos... Estamos contra todos los sistemas, pero su ausencia es el mejor sistema."²⁷ De este modo, los dadaístas manifestaban esa predilección característica por la paradoja y la contradicción mientras perseguían sus fines de provocar:

Dada gênait tout le monde parce qu'il s'opposait à l'art sous toutes ses formes, fussent-elles empruntées a l'avant-garde. Démolisseur d'idées reçues, déboulonneur de réputations assises, tout bien-être de l'esprit s'avérait impossible en dehors

de l'euphorie dada. Tout lui était bon pour arriver à ses fins, la publicité et l'insulte, la confusion et le rire, l'affirmation déroulante et la tonitruante négation. 28

Junto a la agresividad había en Dada cierto deliberado infantilismo, un afán de regresión irracional. Las actitudes desafiantes y burlonas de los dadaístas eran, sin embargo, atemperadas por el humor y la risa.

La vida de Dada fue breve; el afán de pura voluntad destructiva careció de la capacidad de reemplazar, en forma duradera, los valores estéticos y morales destruidos. Según Bigsby: "The significance of Dada does not lie in the methods which it devised or adopted, nor in its role as progenitor of surrealism, but in its assertion of artistic freedom and its radical questioning of values and forms."²⁹

SURREALISMO

Dentro de la vanguardia, el surrealismo es el movimiento estético que representa una de las corrientes de mayor duración e influencia. El término surrealismo fue utilizado por vez primera por Guillaume Apollinaire en su farsa Les mamelles de Tirésias (1917).³⁰

Al escándalo y la subversión manifestados por los integrantes del grupo dadaísta siguió una búsqueda de valores permanentes que abrieran el camino hacia la "surrealidad." El lema fundamental del surrealismo es la emancipación del ser humano y la liberación total de las fuerzas de la imaginación. La filosofía surrealista busca la positiva reali-

zación del hombre, basándose en la creencia en una realidad superior, alcanzable por medio de ciertas formas de asociación y en la libertad total de la imaginación - tanto en el estado de vigilia como en el de sueño - que puedan ser expresados en un lenguaje libre de las ataduras impuestas por el racionalismo.

El surrealismo arranca de Dada. Hacia 1922 Breton, Aragon, Eluard y Péret se apartan del movimiento encabezado por Tzara debido a las tensiones y rivalidades entre este líder y Breton.³¹ La primera obra surrealista, Les champs magnétiques (1921),³² escrita por André Breton en colaboración con Philippe Soupault, dio impulso a esta corriente estética pues allí ya aparecen la explotación del mundo onírico, las investigaciones del inconsciente y la técnica del automatismo que integrarán la búsqueda surrealista experimental.³³

Breton fue reuniendo junto a sí a un grupo de jóvenes pintores y escritores entre quienes estaban Eluard, Péret, Desnos, Crevel, Picabia, Marcel Duchamp, Ernst y, entre todos, se dedicaron intensamente a desarrollar la empresa surrealista aun antes de la publicación del Primer Manifiesto de Breton en 1924. En este documento se definiría el surrealismo como "Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."³⁴ El Segundo

Manifiesto surrealista aparece en 1930, como reafirmación del postulado central pero agregando ahora la idea de conciliación de contrarios: "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones."³⁵ En este Segundo Manifiesto Breton fijaba también su posición política revolucionaria.³⁶

Por los años en que aparece el Segundo Manifiesto, la actividad surrealista dedica gran parte de su esfuerzo al tema del amor.³⁷ En el surrealismo, el amor y el deseo se conciben analógicamente unidos a la creación poética. Al orden lógico y razonable los surrealistas opondrán el sueño, las fuerzas del inconsciente, lo maravilloso y lo imaginario.

El surrealismo no puede ser reducido a un estilo o a un simple conjunto de reglas. Fue ante todo "an attitude of mind - a revolution in consciousness which affected far more than the form and substance of literary and artistic work."³⁸

El surrealismo logró llevar a cabo sus conquistas en el orden de la revolución cultural y política que se proponía gracias a una fuerte dosis de humor y una increíble capacidad de captar lo absurdo de la vida.

El carácter aparentemente dogmático y combativo del movimiento fue disminuyendo después de la Segunda Guerra Mundial pero su influencia ha sido notable en nuestro siglo, tanto en las artes plásticas como en la literatura.

En la Argentina, el surrealismo mantuvo una personal continuidad con el movimiento francés dirigido por André Breton. En 1928 apareció en Buenos Aires el primer número de Qué, revista dirigida por Aldo Pellegrini, de clara orientación surrealista. Fue la publicación más representativa - en el sentido de ortodoxia - del movimiento francés.³⁹ Pero, y como afirma Graciela de Sola, "la aparición de los grupos surrealistas debe ser estudiada en conexión con otras actitudes renovadoras que los preceden y acompañan, y cuyos aportes, en la práctica, resulta difícil discriminar de los de aquellos."⁴⁰

Graciela de Sola presenta la figura de Macedonio Fernández como un posible antecedente de la visión surrealista en la Argentina, pues, según ella, la poesía y la prosa de ese autor "encarnan un pensamiento singular, de sesgo humorístico, que propone la abolición del orden lógico y la consideración de la realidad a la luz de nuevos puntos de vista. La ironía... es el núcleo de su actitud ante el mundo."⁴¹ Alfredo Roggiano ve también a Macedonio Fernández como representante de una cosmovisión surrealista en la Argentina. Es lo que Roggiano denomina "la historia de la 'disidencia' que se inicia con escritores contemporáneos a Lugones como

Macedonio Fernández (1874-1952) y Antonio Porchia (1886-1969), o contemporáneos de Borges, como Oliverio Girondo (1891-1967), el mayor, y Enrique Molina (1910-), el menor."⁴²

EL ULTRAISMO

El ultraísmo español y el argentino fueron manifestaciones independientes del movimiento general de las letras y de las artes de principios de siglo denominado "vanguardismo." A un lado y otro del Atlántico, los numerosos "ismos" divergían en la voluntad de querer ser autónomos; convergían, sin embargo, en la pasión de transgredir, inventar y explorar. ¿Qué fue el ultraísmo español? Según Gloria Videla el ultraísmo no fue una escuela sino un "movimiento de superación de la lírica vigente, una reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación, un "ir más allá" como lo indica su nombre."⁴³ Así lo había afirmado uno de sus mayores representantes, el poeta Rafael Cansinos-Asséns:

Este lema ULTRA señala un movimiento literario, no una escuela. Resume una voluntad caudalosa, que rebasa todo límite escolástico. Es una orientación hacia continuas y reiteradas evoluciones, un propósito de perenne juventud literaria, una anticipada aceptación de todo módulo y de toda idea nuevos. Representa el compromiso de ir avanzando siempre con el tiempo. 44

El comienzo del ultraísmo en España coincide con el paso de Vicente Huidobro por Madrid en 1918.⁴⁵ A través de Huidobro llegaban a España las últimas tendencias europeas y Rafael Cansinos-Asséns, Guillermo de Torre y otros poetas, recibieron entusiasmados ese aire de novedad.

Hasta la aparición del ultraísmo no existía en España la costumbre de publicar "manifiestos" en los que los artistas exponían sus programas estéticos y su inconformismo. El primer manifiesto ultraísta apareció en 1918 en la prensa de Madrid. Según Guillermo de Torre, el denominado "manifiesto" no pasaba de ser una rudimentaria exposición de propósitos:

Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su ultra, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político.

Nuestro lema será ultra, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, esas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. 46

Movimiento esencialmente poético, el ultraísmo se caracterizó, entre otras cosas, "por el culto a la imagen, por la tendencia a la evasión y al juego, la exclusión del mundo sentimental y heroico, el logro ingenioso, la intrascendencia del arte, el humorismo,"⁴⁷ rasgos que había heredado en parte de Ramón Gómez de la Serna y también de las líricas vanguardistas europeas, especialmente de la francesa.

Ocupado en absorber tendencias dispares, el ultraísmo fue, en general, un movimiento carente de direcciones claras. Según Germán Gullón: "El ultraísmo es en gran medida un 'ismo' formado por aluvión de elementos futuristas y dadaístas, con incrustaciones de cubismo, creacionismo y otras novedades excitantes que no hay por qué adscribir a una escuela determinada."⁴⁸

El afán de destruir el pasado artístico llevó muchas veces a los ultraístas a adoptar actitudes extremas tomadas de otras estéticas de vanguardia. Según Germán Gullón

Hay en el ultraísmo un ansia de superación mal precisada; quieren ir "más allá" y saben en qué dirección se encuentra, pero no están seguros de cuál será el medio de llegar ni la forma en qué configurarlo... Los ultraístas disfrutaban con la creación de imágenes chocantes; si de los futuristas les vino el deseo de romper con lo anterior, de ellos, de los creacionistas y de los dadaístas, proviene la tendencia a imponer en la imagen nuevas percepciones. La imagen es el medio poético que más les importa. [sic] 49

La vida del ultraísmo fue breve, produjo pocas obras considerables.⁵⁰ La revista que mejor sintetizó las propuestas del movimiento fue Ultra. En sus páginas se hallan, junto a la producción de otros escritores, poesías de Jorge Luis Borges y prosas de Gómez de la Serna. Además, uno de los rasgos esenciales de la revista es el vínculo que establece entre poetas, artistas plásticos y músicos. Dentro del movimiento ultraísta, Ultra fue el portavoz más atrevido y radical y el que logró una mayor atención del público lector.⁵¹

Un saldo importante del movimiento fue la estrecha vinculación que alcanzaron los escritores españoles con los de otras naciones europeas e hispanoamericanas. Por ejemplo, después de haber pasado una temporada en Suiza, Jorge Luis Borges llegaba a España aportando al ultraísmo su contacto directo con el expresionismo alemán. Y, a su regreso a la Argentina, llevará a su país natal esa expresión vanguardista gestada en España, creando así un puente entre los movimientos europeos y los que nacerán en Hispanoamérica. Otro rasgo que hay que destacar es que esas tendencias hacia la arbitrariedad, el irracionalismo y el humor fueron producto de

un espíritu colectivo, ansioso de libertad. Esto dejaría indudablemente su marca en la lírica española posterior; pensamos en Rafael Alberti, García Lorca o en Vicente Aleixandre. Es revelador que, en 1920, el poeta ultraísta Antonio Espina García había podido afirmar:

El futurismo, el creacionismo, el expresionismo, etc., son tendencias gemelas que significan el mismo fin: la superación real. El mismo medio: la renovación técnica. El mismo principio: la rebelión hacia lo viejo. 52

BORGES Y EL ULTRAISMO PORTEÑO

Jorge Luis Borges había llegado a España - después de su residencia durante los años de la primera guerra mundial en Ginebra - aportando su descubrimiento del expresionismo alemán; del mismo modo, al regresar a Buenos Aires desde España, importará a su ciudad natal el ultraísmo español. En las revistas españolas de ese movimiento Borges ya había publicado algunos manifiestos y poemas ultraístas. Fue el comienzo de una larga labor que se continúa hasta nuestros días. "Borges se inicia en la literatura como poeta y, aún más, como poeta ultraísta,"⁵³ afirma Guillermo Sucre. Hoy Borges preferiría borrar de su historia eso que él llama su "equivocación ultraísta." Pero ¿se puede negar la historia? A lo sumo se la puede rechazar porque, en verdad, la labor ultraísta no constituye lo mejor de la producción borgiana. En una entrevista realizada en 1967 oímos al autor de El hacedor:

Creo que lo mejor sería ignorar totalmente el ultraísmo. Se trata de un movimiento literario que tuvo su origen en España: se quería imitar a poetas, qué diré yo, del género de Pierre Reverdy. Se quería imitar a Apollinaire, al chileno Huidobro. Una teoría, que hoy encuentro totalmente falsa, quería reducir la poesía a la metáfora y creía en la posibilidad de hacer nuevas metáforas. Y bien, yo creí, o yo intenté creer, en este credo literario. ¡Ahora lo encuentro falso de toda falsedad! No veo ninguna razón para suponer que la metáfora sea el único artificio literario posible, cuando lo cierto es que hay otros. Y después, también se hizo lo mismo en Buenos Aires...

Creo que este movimiento no tiene ninguna importancia o, lo que es otra forma de decir lo mismo, que sólo es importante para los historiadores de la literatura. Lo que es una manera de ser insignificante, según yo. 54

El ataque de Borges es bastante duro. Aunque es preciso reconocer que tiene cierta validez, puesto que la historia de la literatura no es tan importante como las obras en sí mismas. Pero es notable que también rechaza el aspecto teórico del ultraísmo. Cuando afirma: "Las teorías en sí no tienen, para mí, ninguna importancia. Lo importante es lo que se hace con ellas y esto depende del genio de cada poeta."⁵⁵

Lo que sucede es que Borges está desvirtuando no sólo el ultraísmo sino casi todos los movimientos de vanguardia que fueron esencialmente teóricos en sus comienzos. Y fue paradójicamente Jorge Luis Borges quien, al llegar a Buenos Aires en 1921, intentó dotar al ultraísmo de un cuerpo teórico. Afirma, con verdad, Gloria Videla: "Borges extrajo de la baraúnda del ultraísmo español los rasgos más significativos y los presentó como programa."⁵⁶ En ese mismo año 1921 Borges publica en la revista Nosotros un artículo en el que define los rasgos esenciales del ultraísmo.⁵⁷ Zunilda

Gertel señala, con acierto, que la crítica se ha detenido repetidamente a considerar los conceptos de estilo y recursos lingüísticos del ultraísmo contenidos en el artículo,⁵⁸ dejando de lado otros elementos esbozados allí que anunciaban el desarrollo de la poética borgiana posterior. Según Gertel, en el ensayo "Ultraísmo" se encuentran ya los elementos básicos que constituyen esa poética: "la identidad y la pluralidad de la personalidad, el anhelo de ahondar en valores permanentes de la literatura, la inquietud metafísica y la metáfora 'como categoría lingüístico-estilística,' en cuya fusión de elementos el poeta cree lograr una realidad transmutada,"⁵⁹ Creemos oportuno incluir aquí el resumen final del artículo de Borges en Nosotros:

La poesía lírica no ha hecho otra cosa hasta ahora que bambolearse entre la cacería de efectos auditivos o visuales, y el prurito de querer expresar la personalidad de su hacedor. El primero de ambos atañe a la pintura o a la música, y el segundo se asienta en un error psicológico, ya que la personalidad, el yo, es sólo una ancha denominación colectiva que abarca la pluralidad de todos los estados de conciencia. Cualquier estado nuevo que se agregue a los otros llega a formar parte esencial del yo, a expresarle lo mismo lo individual que lo ajeno. Cualquier acontecimiento, cualquier percepción, cualquier idea, nos expresa con igual virtud; vale decir, puede añadirse a nosotros... Superando esa inútil terquedad en fijar verbalmente un yo vagabundo que se transforma en cada instante, el ultraísmo tiende a la meta promi- cial de toda poesía, esto es, a la transmutación de la realidad palpable del mundo en realidad interior y emocional. 60

El pasaje es revelador no sólo por el extraño estilo sino por el nexo que podríamos establecer entre esas ideas y la obra escrita más adelante, obra de una marcada tendencia

hacia lo impersonal, en la que la búsqueda de la persona poética elimina o implica la desaparición del yo cotidiano para afirmar quizás otro yo imaginario. Todo el arte de nuestro siglo ha tendido a la disolución del objeto y del sujeto, el yo se ha convertido en una cristalización más o menos fortuita del lenguaje. Borges, en uno de sus poemas de Luna de enfrente (1925) decía: "Mi nombre es alguien y cualquiera."⁶¹ Mucho más tarde, en "Borges y yo," dirá: "No sé cuál de los dos escribe esta página."⁶² Afirma Octavio Paz que en la literatura contemporánea "el poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos."⁶³ ¿Por qué negar entonces - como el mismo Borges pretende - que el germen de la poética que funda la obra borgiana estaba ya en las teorías de la "prehistoria ultraísta?"

Poner de relieve estas conexiones es para nosotros significativo porque ilumina la relación Borges-Macedonio, más íntima quizás de lo que se ha sospechado. Además permite asignar al ultraísmo una importancia mayor que el de mera curiosidad histórica.

Los poemas ultraístas de Borges no poseen una gran calidad estética. "Borges fue ultraísta más por el sentido del juego, de la aventura, que por convicción estética,"⁶⁴ afirma Guillermo Sucre. De acuerdo, el ultraísmo en Borges fue sobre todo intelectual y teórico, pero ¿no lo es toda su literatura? Incluso esas aproximaciones a la metáfora

que parecen tan distantes, desde "la arbitrariedad" en el ultraísmo, hasta la metáfora que nace de la "convicción" en la época de madurez, tienen el rasgo común de representar una actitud crítica frente a la poesía o la creación poética.

En 1921, Borges junto con Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre fundaba la revista mural Prisma, revista que el mismo Borges descalificaría luego como "cartelón que ni las paredes leyeron."⁶⁵ No obstante Borges y su anatema, la importancia de Prisma resulta hoy innegable y residió especialmente en la "proclama" aparecida en su primer número. En su conclusión se afirmaba explícitamente:

Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas - queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas noñerías y trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial; la metáfora, a la que concedemos una máxima independendencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una versión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional y variable. Sus versos, que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marcogramas. 66

La ironía que se desprende de esas frases evoca, indudablemente, al Borges posterior. No cabe duda, opinamos, de que en el comienzo de la obra borgiana está la "equivocación"

ultraísta, lo quiera o no Borges. Con ella se inicia también una nueva etapa de la literatura argentina.

EL MARTINFIERRISMO

Coincidente con el regreso de Borges a Buenos Aires surgen en esa ciudad, en la década del 20 al 30, una cantidad de revistas portavoces del deseo de renovación literaria y artística, tal como ya se había manifestado en España.

Hemos mencionado ya Prisma, la revista mural dirigida por Borges, Guillermo Juan, González Lanuza y Guillermo de Torre. La vida de Prisma fue breve ya que sólo aparecieron dos números.⁶⁷

Inicial apareció en 1923 y tuvo tres años de vida.⁶⁸ En ese período alternaron como directores Roberto Ortelli, Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero Cuglielmini. La revista se inició con "la finalidad simple y no restringida de permitir a los jóvenes la expresión de sus ideas."⁶⁹ Aunque estaba movida por un impulso renovador, la revista carecía de un plan orgánico y no planteó en particular su posición frente al arte, ni adhirió a ninguna tendencia, excepto la de estar "contra todo el mundo conocido."⁷⁰

Es indudable que las revistas más representativas de la nueva sensibilidad fueron Proa y Martín Fierro. Como afirma Marta Scrimaglio: "En el núcleo jerárquico y cronológico del vanguardismo argentino, se alzan Proa y Martín Fierro, revistas íntimamente unidas por su decidido propósito

renovador, por su amplia apertura a las novedades europeas y aun por su lista casi idéntica de colaboradores."⁷¹

En su primera época (1922-1923), Proa fue dirigida por Borges y Macedonio Fernández.⁷² Esta primera Proa fue muy literaria y lírica, aunque también humorística. La influencia de Macedonio Fernández fue allí notoria. Publicó diversos artículos y "fue un tenaz fervorizador de entusiasmos: en buena medida el Borges trascendente es hechura suya."⁷³ La segunda época de Proa se inicia en 1924 teniendo como directores a Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz y Jorge Luis Borges.⁷⁴ Esta segunda Proa surge con la finalidad de unir a la juventud "cuyo patrimonio esencial es la inquietud y el descontento."⁷⁵ Proa "difunde las nuevas ideas, presenta a los nuevos artistas, publica las nuevas poesías, realiza las nuevas críticas, siguiendo con optimista seriedad y relativa certeza el espíritu de vanguardia."⁷⁶ A pesar de un comienzo prometedor la publicación de la revista cesó en 1925.

En 1924 se inicia Martín Fierro, una especie de Ultra porteña cuyo director fue Evar Méndez. Tomó su nombre de otra publicación anterior de carácter político.⁷⁷ Las páginas de Martín Fierro producen cierta nostalgia inexplicable o el deseo de retroceder en el tiempo y recuperar para el presente eso que refleja una época feliz del arte y las letras argentinas.⁷⁸ La revista impresiona ante todo por su formato de tabloid y por su tamaño, mucho más grande que el

de las publicaciones de ese carácter. Luego, por los nombres de sus colaboradores: Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Xul Solar, Ricardo Güiraldes, Ramón Gómez de la Serna, figuras hoy de reconocido valor. El periódico cubre una gama diversa de manifestaciones literarias: poemas, artículos ilustrativos sobre los movimientos europeos vanguardistas, ficción, reseñas sobre cine, música, etc. La revista asombra también por sus ilustraciones y diseños plásticos, siempre en consonancia con la obra literaria que iluminan. Atraen sus reproducciones artísticas, sus caricaturas y fotografías de artistas argentinos y extranjeros. El espíritu juvenil de los colaboradores de la revista y el afán colectivo que los animaba trascendió para convertirse en un verdadero movimiento renovador. De ahí que hoy se conozca como "martinfierrismo" esa etapa creadora coincidente con la duración del periódico. Según Córdova Iturburu:

El movimiento de la generación Martin Fierro fue el primero de los grandes movimientos intelectuales argentinos que abarcó en toda su amplitud el campo de las artes. Su espíritu de innovación, de cambio, de dignificación, incursionó sin reservas en los territorios de la plástica y de la poesía, de la arquitectura y de la música. Es el primer movimiento artístico total que se produce entre nosotros. 79

El martinfierrismo significó, además, en la Argentina, una verdadera puesta al día de la poesía, de la crítica de arte, de música y de arquitectura, de difusión de nuevas formas como el cine y el jazz. Y esta inquietud renovadora se

percibe ya desde el primer número de la revista. En su comentario sobre la aparición de Martín Fierro observa Córdova Iturburu:

...no obstante la diversidad de los temas, están presentes ya en ese primer número algunas de las particularidades que han de singularizar al periódico a través de sus cuatro años de existencia. El espíritu de renovación artística, de indagación y de búsqueda en el ámbito de lo estético se manifiesta ya en un artículo de divulgación acerca de la vida y la obra de Guillaume Apollinaire y en los sustanciosos "membreres" publicados por Oliverio Gironde acerca de temas vinculados con la literatura y el arte internacionales. También está presente en ese número -¡y con qué prodigalidad!- ese buen humor ingenioso, atrevido y desenfadado, que se multiplicó a lo largo de toda la vida del periódico...⁸⁰

La actitud combativa e iconoclasta del grupo martinfierrista, su agresivo desenfadado, se dieron a conocer en el periódico a través de proclamas, manifiestos y encuestas. El primer manifiesto apareció en el cuarto número de la revista.⁸¹ El documento - por su tono y contenido - tiene antecedentes en los manifiestos de otras estéticas de vanguardia europeas.⁸² Sintetiza además la actitud esencial del movimiento. Reacciona primeramente contra "la impermeabilidad hipopotámica del honorable público." Aunque no propone una nueva doctrina estética reacciona contra la caducidad y el anacronismo de las formas de expresión mantenidas por los que despectivamente denomina "bellos espíritus." Reacciona, no contra Darío - a quien se le reconoce el haber iniciado en Hispanoamérica el movimiento de liberación del lenguaje - sino contra los clisés modernistas

de cisnes y princesas. Busca, además, una nueva expresión artística y literaria, un idioma propio, acorde con el espíritu de los tiempos:

"MARTIN FIERRO" tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

"MARTIN FIERRO" artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esa es para él la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos! 83

Es interesante el comentario de Eduardo González Lanuza sobre este último pasaje del manifiesto: "El reclamo de una nueva virginidad para cada nuevo amor es quizás lo más auténtico de todo este documento, como revelador de una actitud de ingenuo apasionamiento."⁸⁴

En los sucesivos manifiestos y proclamas del periódico se continuó con esa actitud combativa. Su común denominador fue la ruptura con el pasado, la asimilación de otras tendencias, una sensibilidad apasionada e irreverente dirigida hacia la búsqueda de una creación original.

Para dar homogeneidad y coherencia a la revista sus colaboradores literarios se adhirieron a los principios ultraístas que les habían llegado desde España a través de Borges. De este modo adoptaron la metáfora como la manera fundamental de comunicar. También adoptaron el versolibrismo y rechazaron la música verbal y los placeres de la rima, prefiriendo el poema a la prosa, dado que la metáfora se vitaliza en el medio natural de la lírica. Martín Fierro

fue, esencialmente, un periódico de poetas. Así lo afirmaba González Lanuza: "Literariamente considerado, Martín Fierro es un periódico de poetas, y esto puede explicarse, entre otras razones, por esa especie de fatalidad de nuestra literatura, donde cada escritor, parece verse obligado a empezar por lo más difícil: la poesía."⁸⁵

Esos poetas intentaban renovar la poesía por medio del culto casi ciego, o la valoración exagerada de la metáfora, tropo que se había convertido en el tema central de las preocupaciones estéticas y teóricas de los martinfierristas. Representativas de esa actitud son las palabras de González Lanuza:

Se ha dicho que toda palabra es una metáfora. Yo voy más lejos; yo sostengo que toda palabra "ha sido" una metáfora... los poetastros usan las palabras como los pibes usan sus cubos en los rompecabezas; como algo sólido, definitivo e impenetrable, amontonan palabras sobre palabras en busca de sonoridades o diversos efectismos; mientras que nosotros, entiéndase que digo nosotros, los poetas, usamos las palabras como el armazón, como el andamio de nuestra obra, como el cañamazo de nuestra emoción, como el panal de nuestros hallazgos.

Pero ello sería imposible si respetáramos su integridad; comenzamos por violarlas, por adentrarnos en ellas, en ocasiones guardan aún el frescor de gruta que en ellas encerraran sus creadores. ¿Y cómo se penetra una palabra? ¡Cómo se labran los diamantes! ¡con otra palabra! Esa es la estupenda función de la metáfora. 85

Por otra parte, muchos colaboradores de la revista se daban cuenta de lo exagerado que era ese culto a la metáfora y la criticaban risueñamente. Así oímos a Francisco Luis Bernárdez:

El último estupefaciente - Ya que la cocainomanía y la morfinomanía van siendo profesiones muy compatibles con la de fregona o la de menestral, nosotros hemos optado por un vicio más caro y más elegante: el de la metáfora. La metáfora posee, además, sobre las otras drogas, la ventaja de proporcionar mayor goce físico y mejor levedad espiritual, aparte de que su uso no puede dar lugar a lamentables escenas domésticas, pues es sumamente fácil de disimular. 87

Una de las características más importantes del periódico fue el humor. El humor es en Martín Fierro algo más que un conjunto de burlas dispersas en epigramas y epitafios: la actitud humorística "condiciona muy a fondo el comportamiento del periódico."⁸⁸

González Lanuza distingue matices diversos entre los tipos de humor de la revista. Destaca, en primer lugar, el humor de las baladas, odeletas, epigramas y epitafios: "Composiciones de cierto tipo de corrección formal, muy característico, con marcada influencia francesa."⁸⁹ Son éstas producciones breves en las que predomina la ironía y el sarcasmo, provenientes de una actitud deportiva y de juego intrascendente. Como ejemplo tenemos:

Aquí reposa González
Lanuza, el vate cuadrado;
El pobre murió atacado
De "Prismas" intestinales.

(MF, No. 22 (set. 10, 1925), s/p)

En aqueste panteón
Yace Leopoldo Lugones
Quien, leyendo "La Nación"
Murió entre las convulsiones
De una auto-intoxicación.

(MF, Nos. 14-15 (en.24, 1925), s/p).

También González Lanuza diferencia el humorismo de Oliverio Girondo, el cual "no busca ejercerse tanto contra las personas como contra las instituciones,"⁹⁰ contra lo establecido. Luego, este mismo crítico pone de relieve el humor del Parnaso satírico, menos agresivo quizás que el de los epitafios, pero siempre dentro de la vena burlona y desenfadada. He aquí algunos ejemplos:

Pettoruti irá al fracaso
Si se baja del Picasso.

L. Barletta, según
todos los datos que tengo,
Murió pisado por un
Espermatozoide rengo.

(MF, No. 22 (set. 10, 1925, s/p)

Aunque no lo mencione González Lanuza, podríamos distinguir también en la revista el humor de Leopoldo Marechal. En su cómico ensayo sobre el "Omnibus" encontramos el siguiente análisis: "El ómnibus ha revolucionado las matemáticas, demostrando que "puede ser mayor el contenido que el continente."⁹¹ En otro número de la revista hallamos una sección del mismo autor, titulada "Mentiras criollas," en que despliega su agudeza con frases breves, cargadas de intención:

Manuel Gálvez leyó algunos versos modernistas.
"El Hogar," la mejor revista del mundo.
Borges ha visto...
Leopoldo Lugones se ha aferrado a una idea.

(MF, Nos 25 (nov. 14, 1925), s/p)

González Lanuza destaca, de manera especial, el humorismo de Macedonio Fernández cuyo "gran secreto consiste en

hallar un derivativo de apariencia lógica a lo ilógico."⁹² Marta Scrimaglio también distingue el humor de Macedonio Fernández en la revista y analiza en detalle una de las contribuciones del autor argentino, aparecida en el número 22 de Martín Fierro, titulada "Un artículo que no colabora."⁹³ Según Scrimaglio, podemos notar en la obra de Macedonio Fernández "una serie de caracteres específicos y de valores individuales que hacen de su humorismo un hecho eminentemente personal."⁹⁴

Como filiación del humor de la revista Martín Fierro, González Lanuza destaca el proveniente de Dada. Así nos dice: "Dada enseña a la Literatura a desarrugar el ceño, y aunque no tuviera otros méritos aducibles, ya es bastante. Su coincidencia en nuestro medio con la aparición de Martín Fierro es, a mi ver, la determinante del tono desenfadado del periódico."⁹⁵ Por el espíritu lúdico que permea la revista, pensamos que se podría hablar también de coincidencias con el movimiento surrealista.⁹⁶ El humor martinfierrista fue parte de una actitud vital liberadora; los martinfierristas "no se limitarán a utilizarlo como simple medio, en la burla minúscula de la obra humana; el humor halla su fin en sí mismo, es juego ameno e irresponsable que desintegra estrechamente el universo. Pero el humorismo no es un más acá de la creación, que destruye los valores aceptados y los objetos comunes sin llegar a producir nada: en el nuevo humor... la destrucción constituye por sí misma una forma de creación."⁹⁷

Gracias al humorismo los miembros del grupo Martín Fierro pudieron enfrentarse risueñamente con sus "enemigos" y conquistar camaradas. Cuando los del grupo de Boedo los acusaban de no querer comprometerse en problemas sociales, los martinfierristas respondían con imaginación e ironía:

Se me ha dicho que la juventud literaria está dividida como la República hasta la reorganización, en dos bandos: el bando de la calle Boedo y el bando de la calle Florida. Yo propongo que ambos grupos se fusionen y continúen sus actividades bajo el rubro único de "Escuela de la calle Floredo." Si mi idea se acepta, podríamos nombrar presidente a Manuel Gálvez, que vive en la calle Pueyrredón, equidistante de ambos grupos, y que tendría la imparcialidad de no oír a ninguno de los componentes. Además, él mismo, podría redactar el manifiesto "floredesta," con lo cual nadie lo leería y sus términos no obligarían, en consecuencia, a ninguno. 98

El 15 de noviembre de 1927 apareció el último número de la revista.⁹⁹ Entretanto, el movimiento de Martín Fierro había traído consigo un cambio fundamental en la sensibilidad intelectual argentina, había creado un clima de interés y un espíritu crítico hacia el arte y la literatura.¹⁰⁰ Fue el comienzo de una labor estructuradora en busca de una nueva expresión. Según González Lanuza, desde que comienza a publicarse el periódico se pinta y se escribe de otro modo en la Argentina.¹⁰¹

Los movimientos de vanguardia - tanto en Europa como en la Argentina - coincidieron en adoptar una actitud crítica frente al mundo, frente al lenguaje y las formas convencionales. Más adelante, en esta tesis, veremos cómo en la

obra de Macedonio Fernández, fragmentaria y cambiante, se patetizan diversas tendencias en consonancia con algunos de los "ismos" señalados. En particular, demostraremos que ciertos aspectos de su producción teórico-literaria revelan notables coincidencias con una cosmovisión surrealista.

NOTAS

¹ Tal como pretende Cedomil Goić quien coloca a Macedonio Fernández en la generación modernista: Historia de la novela hispanoamericana (Chile: Ed. Universitarias, 1972), p.134.

² Guillermo Sucre, La máscara, la transparencia (Caracas: Monte Avila, 1975), p.72.

³ Octavio Paz, Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1974), p.159.

⁴ Publicado por primera vez el 22 de febrero de 1909 en Le Figaro, Paris, Marinetti, Selected Writings, Edited by R.W. Flint (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971), pp.41-42.

⁵ Marinetti, p.41.

⁶ Marinetti, p.41.

⁷ "Manifiesto", p.41.

⁸ "Marinetti.. exaltaba entusiasta e irreflexivamente el maquinismo, reclamando una vez más la absorción del hombre en la materia." Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia (Madrid: Guadarrama, 1965), p.131.

⁹ Marinetti, p.41.

¹⁰ Marinetti, p.42

¹¹ El movimiento surrealista, por lo contrario, exaltará a la mujer.

¹² Es debido a la simpatía que el futurismo manifiesta por las dictaduras que Macedonio Fernández declara en su "Brindis a Marinetti:" "En materia política soy adversario vuestro (quizás esto no se sabe en todos los continentes). pues... creéis en el beneficio de las dictaduras..." PR, p.73.

13 "El ejemplo del agitador milanés contribuyó a estimular en Mayakovsky el cultivo de las onomatopeyas, exclamaciones y ritmos libres, que se unieron a un tono de arenca, coloquial, popular, subversivo, ya preexistente en él." Guillermo de Torre, pp.175-176.

14 La revista Martín Fierro dedicó a Marinetti un número de homenajes con motivo de su llegada a Buenos Aires, Nos. 29/30 (jun. 8, 1926). Allí aparecen el Manifiesto del Futurismo y otros artículos sobre el movimiento.

15 Marta Scrimaglio, Literatura argentina de vanguardia (1920-1930) (Buenos Aires: Ed. Biblioteca, 1974), pp.16-17.

16 Rodolfo Modern, El expresionismo literario (Buenos Aires: Nova, 1958), p.11.

17 John Willett, Expressionism (New York: McGraw-Hill, 1970), p.7.

18 Guillermo de Torre, p.200.

19 En el plano ideológico y de la cultura, la Weltanschauung expresionista está representada por "la filosofía fenomenológica, el ataque irracionalista y las teorías de Freud," Modern, p.23.

20 R.S. Furness resume así las características esenciales del movimiento: "a movement towards abstraction, towards autonomous colour and metaphor, away from plausibility and imitation; a fervent desire to express and create regardless of formal canons... a predilection for ecstasy and despair and hence a tendency towards the inflated and the grotesque; a mystical, even religious element; an urgent sense of the here and now..." Expressionism (London: Methuen & Co., 1973), p.21.

21 Al contemplar ciertos cuadros de expresionistas como Munch, Nolde y Kokoschka se evidencia inmediatamente el patetismo de las figuras, su angustia y desesperación.

22 Voices of German Expressionism, Ed. Victor H. Miesel, (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1970), p.3.

23 Recopilada por Franz Pfemfert, Guillermo de Torre, p.213.

- 24 Cervantes (oct. 1920), Grecia (dic. 1920), Ultra (oct. 1921), apud. Jorge Lafforgue, El expresionismo teatral (Buenos Aires: CEAL, 1970), p.34.
- 25 "La publication dans laquelle se trouve imprimé pour la première fois le mot dada, s'intitule Cabaret Voltaire," L'aventure Dada, Ed. Georges Hugnet, Préf. Tristan Tzara (Paris: Seghers, 1971), p.19.
- 26 C.W.E. Bigsby, Dada and Surrealism (London: Methuen & Co., 1972), p.17.
- 27 Citado por Guillermo de Torre, p.325.
- 28 Georges Hugnet, L'aventure Dada, p.16.
- 29 Dada and Surrealism, p.34.
- 30 Maurice Nadeau, Histoire du surréalisme (Paris: du Seuil, 1964), p.19.
- 31 Philippe Audoin, Les Surréalistes (Paris: du Seuil), 1973), pp.25-26.
- 32 André Breton, Phillipe Soupault, Les Champs Magnétiques (Paris: Gallimard, 1967).
- 33 La técnica de la escritura automática fue concebida a partir de la técnica de la asociación libre, ideada por Freud. Junto a la escritura automática, el azar y el humor alcanzan también un papel singular en la creación poética surrealista. Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques (Paris: Larousse, 1972), pp.79-146, y pp.209-214.
- 34 André Bretón, Manifiestos del Surrealismo (Madrid: Guadarrama, 1969), p.44. Esta definición parece inoperante hoy, cuando las reinterpretaciones del surrealismo han tendido a restar importancia a este aspecto de la doctrina para, en cambio, destacar más su carácter de filosofía de la vida.
- 35 Manifiestos, p.162.

36 Entre los años 1927 y 1930 el surrealismo se adhirió al comunismo (Cf. Nadeau, pp. 118-119). El surrealismo pretendía como Rimbaud "cambiar la vida" y como Marx "cambiar el mundo." A pesar de su adhesión inicial a las tendencias de extrema izquierda pocos surrealistas se mantuvieron fieles al partido comunista durante mucho tiempo. Breton rompió muy pronto sus lazos con el partido.

37 Durozoi, Lecherbonnier, pp. 163-180.

38 C.W.E. Bigsby, p.75.

39 Marcelo Pichon Rivière, "El surrealismo argentino, de París a Buenos Aires," Crisis, 13 (mayo 1974), p.62.

40 Graciela de Sola, Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina (Buenos Aires: Ed. Universitarias, 1967), p.56.

41 de Sola, p.57.

42 Alfredo Roggiano, "El surrealismo en la Argentina," en Surrealismo/Surrealismos..., p.85.

43 Gloria Videla, El ultraísmo (Madrid: Gredos, 1971), p.90.

44 Rafael Cansinos-Asséns, "Los poetas del Ultra," Cervantes (jun. 1919), p.85.

45 El poeta chileno Vicente Huidobro llegaba a Madrid desde París donde había publicado su libro de poemas Horizón carré y era colaborador activo de la revista Nord-Sud junto a Apollinaire, Reverdy, Tzara y Jacob, entre otros. La intención de los colaboradores de Nord-Sud era la de crear "un mundo poético paralelo al mundo objetivo pero independiente de él; el poema debía bastarse a sí mismo, ser libre de elementos narrativos, descriptivos y anecdóticos." (René de Costa, "Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo pre-polémico," HR, 43 (1975), p.264).

46 Guillermo de Torre, p.538. El documento estaba firmado por Xavier Bóveda, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Garfias, entre otros.

47 Videla, p.22.

48 Germán Gullón, "Limitaciones del ultraísmo, RevIb, Nos. 106-107 (en. - jun. 1979), p.337.

49 "Limitaciones del ultraísmo," pp.339-340.

50 Sus trabajos representativos se hallan esencialmente diseminados en una cantidad de revistas que se sucedieron a partir del primer manifiesto. Desde 1919 -época de gestación- aparecen colaboraciones ultraístas en Grecia, Cervantes, Perseo, Reflector y Los Quijotes (Guillermo de Torre, pp.542-546). Entre los colaboradores más destacados de esas revistas estaban Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Juan Larrea, Gómez de la Serna y Pedro Garfias. Junto a esas contribuciones ultraístas aparecían además poemas de Huidobro y traducciones de Max Jacob, Marinetti, Paul Morand, Tristán Tzara, Reverdy, Picabia, Cocteau, Soupault, etc. (Guillermo de Torre, p.544).

51 Guillermo de Torre, p.547.

52 Antonio Espina García, "Arte nuevo," España, No. 285 (oct. 16, 1920), pp.12-13.

53 Guillermo Sucre, Borges el poeta (Caracas: Monte Avila, 1968), p.32.

54 El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges (México: Siglo XXI, 1970), pp.14-15.

55 El escritor y su obra, p.15.

56 Gloria Videla, p.91.

57 Jorge Luis Borges, "Ultraísmo," Nosotros, 12 (1921). Reproducido en La realidad y los papeles, pp.493-497.

58 "Adopción de la metáfora, la supresión de lo anecdótico, la eliminación de nexos inútiles en los poemas,..." Zunilda Gertel, Borges y su retorno a la poesía (New York: Las Américas, 1967), p.58.

59 Gertel, p.59.

60 La realidad y los papeles, p.497. El subrayado es del autor.

- 61 "Jactancia de quietud," en Poemas (Buenos Aires: Emecé, 1954), p.80.
- 62 "Borges y yo," en El hacedor (Buenos Aires: Emecé, 1960), p.51.
- 63 Los hijos del limo, p.207.
- 64 Borges el poeta, p.43.
- 65 Citado por C. Fernández Moreno en La realidad y los papeles, pp.143-144.
- 66 La realidad y los papeles, p.499.
- 67 Prisma fue la primera revista mural que se publicó en la Argentina. El primer número (el primer cartel) salió en diciembre de 1921 y el segundo en marzo de 1922. Cf. Las revistas literarias argentinas, pp.85-86 y 171).
- 68 Llamada "la revista de la nueva generación" salió en octubre de 1923 y cesó su publicación en mayo de 1929, (Las revistas literarias, p.165).
- 69 Scrimaglio, p.94.
- 70 Las revistas literarias..., p.88.
- 71 Scrimaglio, p.101.
- 72 El nombre completo era Proa, Revista de renovación literaria. (Las revistas literarias..., pp.86-87).
- 73 Las revistas literarias, p.86.
- 74 Las revistas literarias, p.92.
- 75 Proa, No. 1 (agosto 1924), p.8.
- 76 Scrimaglio, p.101.
- 77 Aparecida en marzo de 1919, su director era Evar Méndez, Las revistas literarias..., pp.81-82.

- 78 Hemos consultado los originales de la revista en The Library of Congress, Washington, D.C., en donde se encuentra reproducida en microfilm.
- 79 A. Córdova Iturburu, La revolución martinfierrista (Buenos Aires: Edic. Culturales Argentinas, 1962), p.35.
- 80 Córdova Iturburu, p.10.
- 81 "Manifiesto de Martín Fierro," MF, No. 4 (15 mayo 1924), pp.1-2.
- 82 El documento sintetiza las principales ideas de la vanguardia y está inspirado en los manifiestos futuristas, dadaístas y ultraístas. (Marta Scrimaglio, pp. 102-104).
- 83 Martín Fierro, p.1.
- 84 Eduardo González Lanuza, Los martinfierristas (Buenos Aires: Edic. Culturales Argentinas, 1961), p.38.
- 85 Los martinfierristas, p.41.
- 86 Eduardo González Lanuza, "El instrumento de la creación: la metáfora," MF, No. 26 (20 dic. 1925), s/p.
- 87 Francisco Luis Bernárdez, "Hidalgo simplista," MF, No. 20 (5 de agosto 1925), s/p.
- 88 Scrimaglio, p.110.
- 89 Los martinfierristas, p.74.
- 90 Los martinfierristas, p.75.
- 91 Leopoldo Marechal, "El ómnibus," MF, No. 20 (agosto 5, 1925), s/p.
- 92 Los martinfierristas, p.79.
- 93 Marta Scrimaglio, pp.118-124.
- 94 Scrimaglio, p.121.

95 Los martinfierristas, p.74.

96 El juego como acción liberadora ha sido central en el surrealismo francés: "si les surréalistes se sont tellement intéressés au jeu, c'est parce qu'à travers le jeu, qui constitue une sorte de monde pararéel que a ses propres reglas, différentes de celles du monde extérieur et bien souvent opposées aux reglas lógicas, l'individu trouve un terrain propicio à la libération de ses puissances intérieures." Sylvestre Clancier en Philippe Audoin, "Le surréalisme et le jeu," Entretiens sur Le Surréalisme (Paris: Mouton, 1968), pp.482-483. Aunque aparecieron en Martín Fierro artículos ilustrativos sobre los nuevos movimientos de vanguardia, como el futurismo, el dadaísmo y el ultraísmo, el surrealismo sólo aparece representado en el No. 43 (1927) con la publicación de algunas poesías de Paul Eluard, enviadas desde París por Francisco Luis Bernárdez. Ninguna de las tendencias ilustradas en la revista implica una adhesión particular, pero, las palabras de Marta Scrimaglio - como las de otros críticos - permiten identificar al grupo de Martín Fierro con el grupo surrealista francés. Dice Scrimaglio: "Hay entre los colaboradores de Martín Fierro, mucho más definida que en cualquiera de las otras publicaciones, la clara conciencia de constituir un grupo unido en la realización de una obra común... la compartida visión risueña de las cosas, les hace unirse en un grupo que se ríe de sí mismo y de los demás, que emprende una labor seria con el ímpetu gozoso de un juego en equipo, que se reúne en festivas comidas de camaradería, que se estrecha para el ataque mordaz al enemigo y que lleva sin temor a las páginas del periódico, vitalizándolo, todo ese ímpetu jubiloso y despreocupado." Scrimaglio, pp.110-111.

97 Scrimaglio, p.114.

98 Arturo Cancela, "Carta abierta," MF, No. 19 (jul. 18, 1925), s/p.

99 "Martín Fierro desapareció voluntariamente, después de hacer público el sumario de los números sucesivos hasta el 50, y anunciar la aparición de un índice alfabético completo. La causa fue un desencuentro político: una parte de los redactores quiso volcar la revista en apoyo de la candidatura presidencial de Hipólito Yrigoyen y la otra se negó." Las revistas literarias argentinas, p.103.

100 La revista permea un entusiasmo considerable en la presentación de nuevos artistas europeos y sus obras críticas y pictóricas. Hay también una gran insistencia en destacar obras contemporáneas de música y de cine, como lo demuestran las reseñas sobre el estreno de "Pacific 231" de Arthur Honneger o el "Pierrot Lunaire" de Shöenberg, escritas en 1925.

101 Los martifierristas, p.42.

CAPITULO III - EL CONTEXTO FILOSOFICO: PRESENTACION DE
LA "BELARTE"

Les êtres les plus imaginatifs
ont le sens de la théorie, parce
qu'ils n'ont pas peur qu'elle bride
leur imagination, au contraire.
Mais les faibles redoutent la théorie
et toute espèce de risque, comme
les courants d'air.

Pierre Boulez

"BELARTE" ENTENDIDA POR LO QUE NO ES

Casi toda la obra de Macedonio Fernández presenta la tentativa de una literatura que se piensa,¹ se critica, se construye y se justifica a partir de sí misma.

En este capítulo trataremos de sistematizar algunas teorías formuladas por el autor que pueden relacionarse con su producción literaria. En el caso de Macedonio resulta difícil aislar el pensamiento teórico-literario de sus preocupaciones metafísico-filosóficas. Waltraut Flammersfeld² y Jo Ann Englebert³ coinciden en que la producción literaria de Macedonio tiene su génesis en una necesidad metafísica y en que la obra es la culminación de sus ideas filosóficas. Nosotros preferimos hablar de confluencias en el plano textual, pues la integración de lo filosófico con lo literario es evidente en la obra publicada del autor. Así por ejemplo, y como hemos visto anteriormente, NTV, es un tratado filosófico, excepto que en él aparecen, en forma esporádica, algunas

interrupciones narrativas poco ortodoxas dentro de un tratado filosófico. Por otra parte, en MNE como así también en otros escritos de carácter diverso, abundan las digresiones metafísicas.⁴

Afirmar que el pensamiento de Macedonio era desordenado y poco sistemático, es un lugar común.⁵ Esta idea proviene indudablemente de la actitud vital del autor, tal como tratamos de demostrarlo al esbozar su biografía.⁶ La imagen de un hombre bohemio y de vida irregular suele disminuir la seriedad de su pensamiento. Contrariamente, pensamos que hay quizás pocos ejemplos de personalidades artísticas o literarias que hayan tenido una trayectoria conceptual tan consistente como la de Macedonio Fernández. A través de una larga vida, manifestó una constante inquietud para desarrollar nuevas teorías sobre la poesía, la humorística o la novela y demostró una continua necesidad de integrar esas teorías dentro de su propia creación literaria.

Aunque poco voluminosa, la obra filosófica de Macedonio Fernández revela una similar perseverancia intelectual, visible en los trabajos reunidos en la última edición de NTV.⁷ En este libro, ya se hace manifiesta desde 1908 la seriedad de las preocupaciones metafísicas de Macedonio Fernández en los artículos "Bases en Metafísica" y "La Metafísica."⁸ Esos enunciados iniciales se continúan en 1928, en los escritos que aparecen en la 1a. edición de NTV,⁹ y el autor vuelve a formular esas ideas de un modo más agudo y preciso

en trabajos posteriores.¹⁰ No obstante, a pesar de la existencia de estos verdaderos tratados filosóficos, este aspecto de la obra del autor argentino no ha sido suficientemente estudiado. Como nos dice Adolfo de Obieta: "Todavía hoy - no obstante la republicación de No toda es vigilia... y otros escritos inéditos o no anteriores y posteriores - casi no existe Macedonio Fernández en la historia de la filosofía argentina. Ni como protofilósofo. Ni como metafísico-ficción. No existe para las cátedras, los congresos y los tratados filosóficos; existe sólo en la intuición de algunos."¹¹

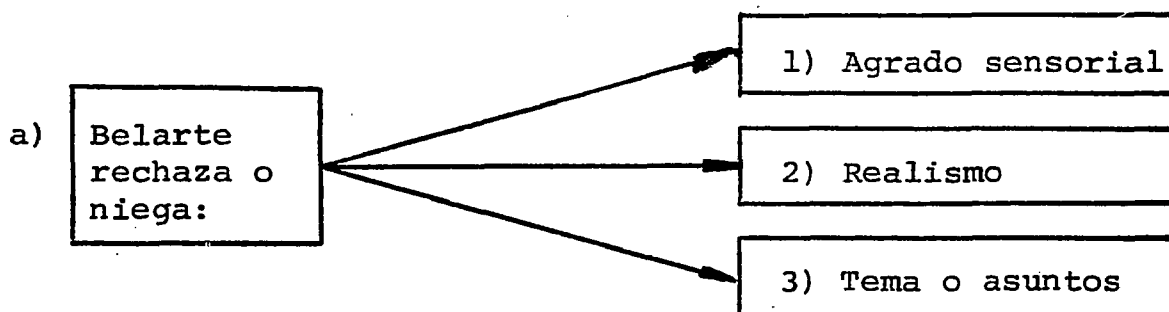
¿Cómo percibía el autor de NTV su producción filosófica? En un pasaje de MNE encontramos una afirmación que parece desmentir la humildad o modestia con la que generalmente se caracteriza a Macedonio Fernández:

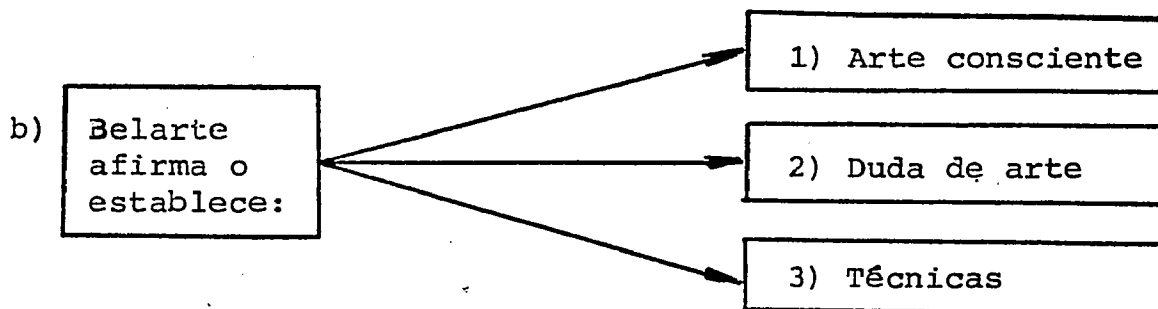
Pero con separación y énfasis asevero ahora que nadie es más fuerte, más severo, más serio y especializado que yo en metafísica no discursiva, la que olvidó Hegel y que se da en la artística, que yo preconizo. No creo que los metafísicos genuinos, no los bibliógrafos, los historistas y enseñantes de la Metafísica, desdeñen la fuerza de la actitud intelectual aquí lograda. No creo que nadie que haya sentido el Misterio (el Misterio de sentir, diría; sentir el misterio de sentir, quizá diría James) aportó una iluminación más clara que la que yo habré traído. La verdad en esas páginas no se resentiría aun si apareciesen ellas en una edición de Kant, Hegel, como parte de obra de éstos. (MNE, p.37).

Para comprender el aspecto teórico de lo que Macedonio ha denominado "Belarte concienical" es necesario relacionar y extraer de la doctrina filosófica del autor aquellos elementos que contribuyen a su definición, ya que la "Belarte concienical" es una suma de las teorías estéticas de Macedonio Fernández, la analizamos a continuación.

¿Por qué el uso de un nuevo término "Belarte"? Macedonio Fernández es un maestro del neologismo y de palabras compuestas cuyo significado surge a partir del nuevo signo creado.¹² Macedonio Fernández considera "Belarte" como el verdadero arte, pero deberemos entender el significado de este término como el de una forma de arte nuevo, una forma quizás en gestación en algunas de las mejores obras de arte del pasado, una forma que él mismo buscó en sus exploraciones literarias, aunque nunca estuvo seguro de haberla alcanzado.

"Belarte" puede llegar a comprenderse ya sea por lo que "no es," como por lo que "sí es," o por sus productos o efectos. En las secciones que siguen analizaremos estos diversos aspectos del concepto creado por Macedonio Fernández. El esquema siguiente es, a su vez, esquema de los tópicos que trataremos a continuación:





Comenzaremos nuestro análisis con las negaciones de la "Belarte." Toda la serie de rechazos, es decir, aquello que para Macedonio Fernández no debe ser la "Belarte," surge de la idea esencial de separar la literatura o, el arte, en general, de su posible relación con la vida. Para destacar las formulaciones teóricas de Macedonio Fernández hemos preferido incluir las citas más representativas de este autor en forma separada al comienzo de cada apartado.

1) Agrado sensorial

Belarte debe llamarse al Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria. (T, p.235).

El Arte nunca nace de sensación y para sensación. (T, p.236).

El estado de emoción artística no debe tener...
2) ninguna sensorialidad. (T, p.237).

Un arte es tanto más Belarte... 5) Cuanto menos grato a los sentidos es su órgano, instrumento o sistema de signos, como en el caso máximo de la escritura. (T, p.237). (El subrayado es nuestro).

Macedonio Fernández excluye lo sensorial -dentro de la obra de arte- porque teme que las sensaciones interfieran con la percepción estética formal. Por ejemplo, si la descripción de un paisaje de la naturaleza, los colores, los sonidos, las imágenes, provocan en el receptor una reacción de dolor, de alegría, de agrado, etc., esto interfiere con la percepción del hecho estético como producto de una técnica artística, que es lo que intenta la "Belarte" macedoniana. Como veremos más adelante,¹³ Macedonio Fernández no rechaza la imagen poética, sino la imagen que no es producto de una técnica artística.

Es interesante destacar que las ideas de Macedonio Fernández coinciden con las formuladas por diversas corrientes críticas a partir del grupo formalista del Opojaz y el "Círculo lingüístico de Moscú"¹⁴ y que continúan hasta nuestros días con las investigaciones de la crítica estructural. Esas escuelas comenzaron como reacción ante la actitud positivista frente al lenguaje. De ahí que de la crítica que se ocupaba ante todo de la función referencial del lenguaje se pasó al estudio de la "palabra en sí." Esto llevó, a su vez, al estudio de la "literalidad" de la obra literaria, aquello que, según Roman Jakobson, hace que "una obra literaria dada sea una obra literaria."¹⁵ Las coincidencias

de Macedonio con los formalistas rusos en el rechazo de lo sensorial en la obra de arte literaria son realmente notables dado que el escritor argentino no tuvo acceso a las ideas de aquellos teóricos.

Así, cuando Macedonio Fernández nos dice que "Un arte es tanto más Belarte... cuanto menos grato a los sentidos es su órgano." (T, p.237), pensamos en las formulaciones de Gustav Špet quien sostiene que "Una imagen visual obstaculiza la percepción poética..."¹⁶, y también en el crítico Victor Žirmunskij quien prevenía contra "la actitud de conceder demasiado peso a las cualidades sensoriales de la imagería poética."¹⁷ Žirmunskij compartía con los formalistas rusos esa preocupación por el lenguaje como objeto principal de la obra literaria ya que, según él, "El material de la poesía, no lo constituyen ni las imágenes, ni las emociones, sino las palabras... La poesía es un arte verbal..."¹⁸

Macedonio Fernández coincide con las formulaciones teóricas de los formalistas rusos pues le concede suma importancia al hecho literario en sí e intenta establecer una nueva percepción estética que se centra en la escritura y no en lo sensorial.

2) Realismo

Realismo es la mentira del Arte, el verdaderismo es lo más fementido pues lo verídico sólo existe por documentación y se llama Historia. (T, p.241).

Excluyo de la Prosa, como he excluido de todo el Arte, todo realismo o arte de copia. Y aún llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo. (T, p.246).

Arte sin realismo o copias. (T, p.242).

La copia del mundo y del vivir, sean musicales, pictóricas y literarias, no son Belarte. (T, p.240).

El concepto de "realismo" se usa constantemente en la literatura pero pocas veces se lo define. Por lo general se asume que los lectores asocian ese concepto con la escuela realista literaria del siglo XIX, cuyo objetivo era notariar de la manera más concreta y objetiva posible, detalles de la vida corriente.¹⁹ En un sentido más amplio, realismo es una teoría que tiene su origen en la idea aristotélica de mimesis,²⁰ imitación de la realidad, y que establece una estrecha correspondencia entre sujeto y representación. La idea de reproducir artísticamente hechos reales ha tenido suma importancia en nuestra cultura occidental. Según el crítico francés Roland Barthes "Toda nuestra civilización tiene el gusto por el efecto de realidad, atestiguado por el desarrollo de géneros específicos como

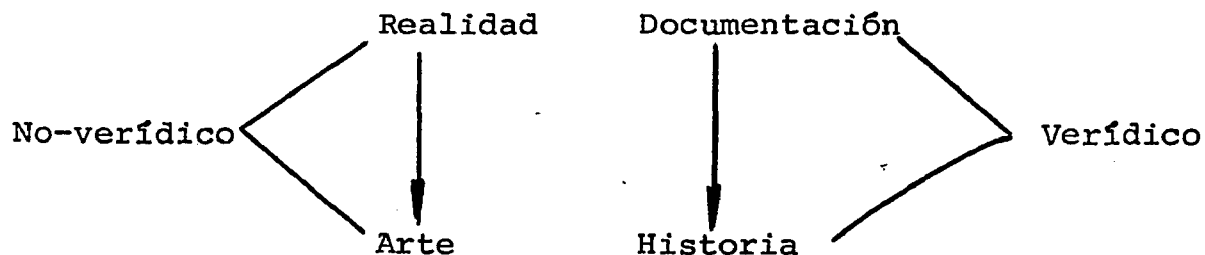
la novela realista, el diario íntimo, la literatura de documento, la miscelánea, el museo histórico, la exposición de antigüedades y sobre todo el desarrollo masivo de la fotografía, cuyo solo rasgo pertinente (con relación al dibujo) es precisamente significar que el hecho representado ha tenido realmente lugar."²¹

De la posición de Macedonio respecto al realismo deducimos, primeramente, que él se opone a la escuela literaria que lleva ese nombre.²² Esto se debe, en parte, a una reacción general contra el realismo positivista que tuvo lugar en la vanguardia, tanto argentina como europea, actitud que él compartía.²³

Macedonio Fernández excluye de la "Belarte" "la copia del mundo y del vivir," es decir que exige para la creación artística una ruptura con lo mimético y lo referencial. Así, el pensamiento de este autor se une al de la crítica literaria contemporánea que -a partir de Lévi-Strauss-²⁴ ataca severamente la presuposición de que existe una correspondencia transparente entre una obra de arte literaria y la realidad. Son también notables las semejanzas que podemos encontrar entre la crítica contemporánea y la formulación que hace Macedonio de la problemática del concepto de lo verosímil en la obra literaria. Según Todorov: "Decir

que el texto literario se refiere a una realidad, que esta realidad constituye su referente, entraña instaurar una relación de verdad y arrogar la capacidad de someter el discurso literario a la prueba de verdad, la capacidad de decir lo que es verdadero o falso... La palabra literaria no es una palabra que puede o tiene que ser falsa, por oposición a la palabra de las ciencias, es una palabra que, precisamente no se deja someter a la prueba de verdad."²⁵ Todorov reacciona ante la posición, algo simplista, de que la literatura es un reflejo de la realidad (Stendhal), aún cuando reconoce que a veces el contexto social tiene relación con la sintaxis narrativa de una obra. Si la literatura, o una obra de arte, establece una relación con algo distinto de sí misma, ese algo es otro discurso y no la realidad.²⁶ De ahí surge el concepto de verosimilitud tal como lo entiende la crítica contemporánea. Para Julia Kristeva, lo verosímil depende siempre de una relación intertextual: "tener sentido es ser verosímil (semántica o sintácticamente); ser verosímil no es tener un sentido. Ahora bien, dado que el sentido, (más allá de la verdad objetiva) es un efecto interdiscursivo, el efecto verosímil es una cuestión de relación entre discursos."²⁷

Macedonio Fernández, como hemos visto anteriormente (T, p.241) establece, por su parte, las siguientes relaciones:



Esta última relación nos remite otra vez a Roland Barthes y sus consideraciones sobre el discurso de la historia. Según él "Para que la historia no signifique, es necesario que el discurso se limite a una pura serie inestructurada de anotaciones, es el caso de las cronologías y los anales (en el sentido estricto del término)."²⁸ Transcribir un hecho que se considera real, recordarlo o notariarlo, implica, para Barthes, un discurso que después de pasar por la intervención del lenguaje, sólo puede dar un "efecto de realidad" pero que tiene únicamente una existencia lingüística.²⁹ Entraríamos así, en otro tipo de problemática, la de la significación del discurso histórico, que se aleja de la concepción estética de Macedonio.³⁰

Su rechazo de toda copia en el arte llega a su posición más extrema cuando afirma que denomina "realista incluso al género literario fantástico pues es copia de lo

interior." (T, p.246). Vemos, pues, que para este autor, el género literario fantástico queda definido como una especie de realismo psicológico. Ante una actitud tan extrema, nos preguntamos cuál será la frontera que, según él, deslinda lo que está más allá del realismo. Un análisis del proceso creativo se hace necesario para diferenciar, de un lado, las técnicas y los procedimientos conscientes y, por otro lado, los contenidos de la imaginación, ya sea ésta consciente o inconsciente. Como nos dicen Wellek y Warren:

Los escritores más dados a hablar de su arte, desean, naturalmente, tratar de sus procedimientos conscientes y técnicos, cuya invención acaso reclamen, más que de su experiencia "dada," de la experiencia no elegida que es su tema, su espejo o su prisma. Hay razones evidentes por las que los artistas conscientes de sí mismos hablan como si su arte fuera impersonal, como si escogieran sus temas por imposición del editor o a modo de gratuito problema estético. 31

Para ejemplificar esta idea, Wallek y Warren citan a Edgar Allan Poe y su ensayo "The Philosophy of Composition." En este estudio Poe explica detalladamente cómo fue componiendo su poema "The Raven," indica cuáles fueron los procesos de selección y las técnicas que utilizó. El escritor norteamericano se lamenta de que otros escritores no hagan lo mismo. Dice el autor: "Most writers -poets in special- prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy -an ecstatic intuition- and would

positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought -at the true purpose seized only at the last moment."³² Como lo demuestra en su ensayo, Poe pretende ser un arquitecto literario, pues construye su obra con una precisión casi científica. Así, nos habla de la intención, extensión, el tono, la originalidad.³³ En su ensayo sobre Hawthorne, Poe define a ese escritor del modo siguiente: "A skillful artist, having conceived of a single effect to be achieved, invents and combines incidents with that end in view, and from his very first sentence thinks out of producing it... Mr. Hawthorne's distinctive trait is invention, creation, imagination, originality."³⁴ Poe insistió en que los temas de sus cuentos fantásticos obedecían a un desarrollo consciente y se disgustaba ante la idea de que se pensara que sus cuentos fueran producto de una imitación literaria.³⁵

Macedonio Fernández sigue a Poe, especialmente en lo que se refiere a la creación de un arte consciente que rechaza las copias de la percepción, ya sea exterior o interior.

Las tipologías contemporáneas del género literario fantástico, ponen su énfasis -al intentar definir el género- en la función del lector. Según Todorov, es el lector quien debe seleccionar entre las categorías real/fantástico o ma-

raviloso/extraño.³⁶ Según Irene Bessièrè, el relato fantástico es un producto textual que surge de la convergencia de dos tipos de narración: "le lieu de la convergence de la narration thétique (roman des realia) et de la narration non-thétique (merveilleux, conte de fées). Historiquement, il n'est pas indifférent que le XVIIIe. siècle ait vu l'épanouissement du conte de fées et celui du roman réaliste: le récit fantastique n'est pas issu directement du premier, mais de la contamination des méthodes de composition des deux types de narration."³⁷

La crítica contemporánea del género literario fantástico no se ocupa de la gestación del texto fantástico sino del producto y resultado de la creación literaria cuya interpretación depende del lector. Pensamos que Macedonio Fernández confunde la acepción "género literario fantástico" con fantasía creadora. De ahí que se limite a considerar lo fantástico como una simple "copia de la imaginación." Los diversos estudios sobre el género literario fantástico, a partir de Todorov, nos demuestran, ante todo, las dificultades inherentes a cualquier intento de definir, delimitar o analizar el género literario fantástico. Y es en este sentido que las diferencias entre la simple reducción de Macedonio Fernández y las aproximaciones críticas contemporáneas del género literario fantástico se hacen notables.

3) Tema o asuntos

Los "asuntos" son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica. (T, p.236).

Un arte es tanto más Belarte... cuanto menos volumen de "asunto," menos gruesa motivación. (T, p.237).

Fuera de la técnica no hay arte, la invención del asunto es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos. (T, p.236).

El tema o asunto es ajeno al arte; cuanto más pobre es el tema -colores, líneas o asociaciones primarias, magnitud trágica, enredo, hechos- tanto más posible es el arte. (T, p.239).

Arte sin asunto como la Música, que es la Belarte tipo (una literatura o prosa sin asuntos y sin sonoridades y asociaciones superaría a la Música en pureza). (T, p.244).

Este rechazo del tema o asunto como elemento central del arte se relaciona con la postura anti-realista del autor. Ya que considera los asuntos como meros pretextos para hacer operar la técnica, podemos establecer un paralelo entre Macedonio y las consideraciones teóricas de los formalistas rusos.

El grupo del Opojaz señaló la división entre trama y argumento. La trama constituye el material básico del relato, los elementos que lo integran. El argumento es la combinación de los elementos de la trama y juntos convergen en la producción del texto. Como nos dice Tomachevski:

Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra.

La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan. 38

A esta distinción entre trama y argumento hecha por Tomachevski podemos agregar la del crítico Víctor Shklovsky en su análisis de la novela Tristram Shandy. Dice Shklovsky:

The idea of plot is too often confused with the description of events -with what I propose provisionally to call the story. The story is, in fact, only material for plot formulation. The plot of Eugeny Onegin is therefore, not the romance of the hero with Tatyana, but the fashioning of the subject of this story as produced by the introduction of interrupting digressions. 39

La crítica formalista rusa disminuyó la importancia del argumento de la obra literaria, considerándolo sólo como uno de los elementos de la forma. Según Boris Eichenbaum:

La composición se vuelve diferente si el argumento -combinación de motivos y de sus causas- deja de desempeñar el papel organizativo, es decir, si el narrador se coloca delante y se sirve del argumento únicamente para ligar los procedimientos estilísticos particulares. El centro de gravedad del argumento, reducido ahora al mínimo, es transferido a los procedimientos del relato. 40

En su estudio de "El capote" de Gogol, Eichenbaum afirma que en Gogol el tema "no tiene más que una importancia marginal y es, por esencia estático... La verdadera dinámica está comprendida en la construcción narrativa."⁴¹

De manera análoga a la de los formalistas rusos, Macedonio Fernández disminuye la importancia del argumento en la obra literaria -lo que él denomina asunto- para concederle especial importancia a la técnica. Y en esto coincide notablemente también con el crítico Víctor Shklovsky, quien otorgó una consideración crítica especial a las obras cuyo único contenido era la forma. El ejemplo más representativo de la posición de Shklovsky es su artículo sobre la novela de Sterne, Tristram Shandy, ya citado anteriormente. En este ensayo Shklovsky intenta ilustrar las leyes generales que convierten el argumento de la obra literaria en una técnica. Trata también de distinguir lo real o natural del método narrativo artístico. Shklovsky concluye que Tristram Shandy "is the most typical novel in world literature."⁴² Con esto, lo que Shklovsky está diciendo realmente es que Tristram Shandy es una de las novelas que más despliegue hace de la técnica. Nos dice Shklovsky: "Formalistically, Sterne was an extreme revolutionary; it was characteristic of him to 'lay bare' his technique. The artistic form is presented

simply as such, without any kind of motivation."⁴³ Y esto parece representar el anhelo artístico de Macedonio Fernández.

Podemos destacar aún otras coincidencias entre Macedonio Fernández y los críticos formalistas rusos. El escritor argentino afirma que prefiere un arte sin asunto y da como ejemplo la "Música que es la belarte tipo." Encontramos una idea análoga en las palabras de Shklovsky en relación con la novela de Sterne. Dice Shklovsky: "The assertion that Tristram Shandy is not a novel is common, for persons who make that statement, opera alone is music -a symphony is chaos."⁴⁴

Las analogías señaladas ponen de manifiesto una actitud que sobrepasa la mera semejanza entre Macedonio y la crítica formalista rusa para reflejar el interés general compartido por la vanguardia: el deseo de liberar la obra de arte de todo realismo ingenuo. De ahí que se le conceda a la técnica literaria más importancia que al argumento. Y en este sentido la novela de Macedonio Fernández, Museo, es tan representativa como Tristram Shandy de esta nueva manera de percepción artística.

"BELARTE" ENTENDIDA POR LO QUE ES

1) Arte consciente

Un arte es tanto más Belarte... 1) cuanto más consciente, es decir responsable a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el asunto. (T, p.237).

Arte consciente en el artista, es decir con posición clara de toda la teoría estética de su arte y obra. (T, p.242).

Macedonio Fernández, admirador de Poe,⁴⁵ parece imitarlo en cuanto al interés de someter el arte a un cierto control consciente. Como ya hemos visto antes, en "La filosofía de la composición" Poe trata de dar una exégesis de la composición de su poema "The Raven" y ese análisis es semejante al anhelo teórico de Macedonio Fernández, pues para Poe la composición del poema debe responder a un plan voluntario de técnica, obedecer a un "arte consciente en el artista." Esta relación de causa a efecto en la creación artística es un problema que no se puede resolver fácilmente. Está en el centro de toda creación de arte y, sin embargo, afirmar que el producto de una obra obedece a una intención consciente o inconsciente por parte del autor, es todavía imposible. Como nos dicen Wellek y Warren:

Del proceso creador mismo no se ha dicho gran cosa en el grado de generalización aprovechable en teoría literaria. Disponemos de los históricos personales de determinados autores; pero es

claro que estos autores sólo suelen ser de épocas recientes... Todo estudio moderno del proceso creador suele dedicarse, principalmente, al papel relativo desempeñado por lo inconsciente y lo consciente. Sería fácil contraponer períodos literarios, distinguir entre períodos románticos y expresionistas que exaltan lo inconsciente, y períodos clásicos y realistas que recalcan la inteligencia, la revisión, la comunicación. Pero tal contraposición fácilmente puede caer en lo exagerado: las teorías críticas del clasicismo y del romanticismo difieren entre sí más abiertamente que la práctica creadora de sus mejores exponentes. 46

Breton y los surrealistas, cuando intentaron reivindicar a Poe como parte de su movimiento, concluyeron que en "Poe había una voluntad de análisis, pero también fracaso del análisis... en Poe, apóstol intransigente de la conciencia clara y las estructuras sumamente ajustadas, el azar ha obtenido una de sus victorias más brillantes... No se explica cómo este amante del azar no haya querido contar con los azares del lenguaje."⁴⁷ Este malabarismo analítico muestra lo difícil que es indagar en el proceso creador.

Encontramos otro ejemplo de la dificultad que ofrece el debate entre la creación consciente o inconsciente en el arte contemporáneo en el poeta chileno Vicente Huidobro. Este escritor rechazaba el surrealismo porque, según él, el artista no podía producir sin la intervención del raciocinio o lo consciente.⁴⁸ Pero, y a pesar de las afirmaciones de Huidobro, no podemos dejar de notar una dualidad entre su

concepción teórica, que rechaza el surrealismo, y su obra, sus poemas que "a veces nada difieren de algunas composiciones de aceptado corte surrealista."⁴⁹

La obra de Macedonio Fernández ¿responde a esa voluntad consciente del autor? ¿Podemos explicar su creación literaria en base a sus concepciones teóricas? El mismo autor admite muchas veces el fracaso ante la obra concebida. Así, leemos en MNE:

Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienical que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud... (MNE, p. 24).

Lo que Macedonio Fernández revela, ante todo, es una capacidad crítica, un cuestionamiento de la literatura y de la realidad que son los mismos que están en la base de la conciencia artística contemporánea.

2) Duda de arte

En Arte, mayor confianza merecen las obras de duda de Arte que las de certidumbre de Arte. (T, p.236).

Con esta afirmación lo que Macedonio Fernández estaba proponiendo era el autocuestionamiento de la obra literaria, la obra que se critica a sí misma. Casi toda la literatura

o el arte contemporáneo está dominada por esta idea. Como nos dice Hugo Friedrich:

Desde Poe y Baudelaire, los líricos desarrollan una reflexión poético-teórica que avanza paralelamente a su propia obra. Y no lo hacen precisamente por razones didácticas, sino más bien obedeciendo a la convicción moderna de que la tarea poética es una aventura del espíritu operante que al mismo tiempo se observa a sí mismo, aumentando así la alta tensión poética por el hecho de teorizar acerca de su propia tarea. 50

El signo reflexivo que caracteriza la obra de Macedonio Fernández, esa dimensión metalingüística que se da continuamente en sus escritos,⁵¹ proviene de una actitud crítica en consonancia con el espíritu artístico contemporáneo. En Hispanoamérica, el crítico Octavio Paz ha sido uno de los que más ha señalado esta característica del arte contemporáneo.⁵² En una carta enviada a Silvina Ocampo, Macedonio confiesa:

Los escritores de conflicto de arte apenas puedo leerlos sin caer en el ensimismamiento de esa embriagadora problemática; y las obras del "apacible-producir libros" son para mí bloques recién comprados. Y aún hay celebridades que parecían innovadores, dadores, que cuando hacen novelas son autores de block. ¿Maurois, Cercle de famille, no es un novelón? ¿Qué quedó de la innovación de Proust? Poderosos, finos en la prosa suelta o poema se truecan en folletinos en la novela: falta teoría, doctrina de arte en ellos. (E, p.107).

Más adelante, en la misma carta, Macedonio habla del despertar de la conciencia crítica como si fuera un equiva-

lente de lo que debe ser el arte, pues, según él lo que se hizo anteriormente es "Palabra y Paleta," los artistas refinaron sintaxis y régimen, vigilancia del vocabulario, física de los colores, y física del Sonido que pasa por Música a veces." (E, p.107). Luego dedica a Silvina Ocampo un texto titulado "La literatura del Dudar del Arte" en la que -con un tono muy irónico- hace una propuesta de "Duda de Arte" para la Argentina, afirmando que en ese país la estadística del dudar de arte es promisoría para concluir diciendo: "No digamos más de las Belartes, digamos las Duda- artes." (E, p.108).

El carácter reflexivo que Macedonio Fernández busca para el arte, el suyo inclusive, es precisamente el que funda, como ya lo hemos dicho anteriormente, la literatura moderna. Roland Barthes ya lo había hecho notar en Le Degré Zéro de l'Écriture. Según este crítico, la nueva literatura surge como reacción a la conciencia burguesa, cuya ideología "Donnait elle - même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle."⁵³

A partir del momento en que el escritor rechaza su condi-

ción burguesa, surge la duda y la ambigüedad. Como nos dice Barthes: "Chaque fois que l'écrivain trace un complexe de mots, c'est l'existence meme de la Littérature qui est mise en question."⁵⁴

Es esta conciencia crítica, el cuestionamiento y reflexión del lenguaje, lo que Macedonio Fernández propone para la "Belarte."

3) Técnicas

Un arte es tanto más Belarte... 2) cuanto más pura, más exclusiva su técnica... 3) cuanto más técnico e indirecto; debe ser versión, mejor dicho procedimiento, nunca enunciación ni comunicación (T, p.237).

Todo el Arte está en la Versión o Técnica, es decir en lo indirecto... (T, p.236).

Arte de trabajo a la vista... (T, p.242).

Para comprender cuáles son las técnicas que Macedonio propone para la "Belarte" debemos relacionar su concepción teórica con algunas de sus premisas filosóficas y sus corolarios.

Macedonio Fernández busca un procedimiento artístico que "conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes 'principios de razón,' nuestra seguridad intelectual." (T, p.303). Este es el único fin que persigue para la "Belarte" y las técnicas que propone: el chiste

conceptual, la metáfora y el personaje de novela. Estos serán los medios que permitirán llegar a la esencia teleológica de la "Belarte." Pero y, como hemos dicho anteriormente, en el caso de Macedonio resulta difícil aislar el pensamiento teórico-literario de sus indagaciones filosófico-metafísicas. Sin embargo, trataremos de destacar algunas de las premisas filosóficas de Macedonio Fernández que pueden relacionarse con las tres ramas de la "Belarte" que analizaremos más adelante.

La filosofía de Macedonio es un idealismo absoluto que va más allá de todo previo idealismo. Dice el autor: "Mi idealismo es de tres tesis y es el único enunciado de un idealismo absoluto; que sólo hay lo sentido; que es totalmente conocible y que el estado o Ser es ayoico, pues el Yo sería para el estado de externalidad tan genuino como la Materia. Sería idealista el idealismo con sujeto." (NTV, p.180).

De la filosofía de Macedonio podemos deducir tres premisas, de particular interés para nuestros propósitos, y que podríamos enunciar del modo siguiente:

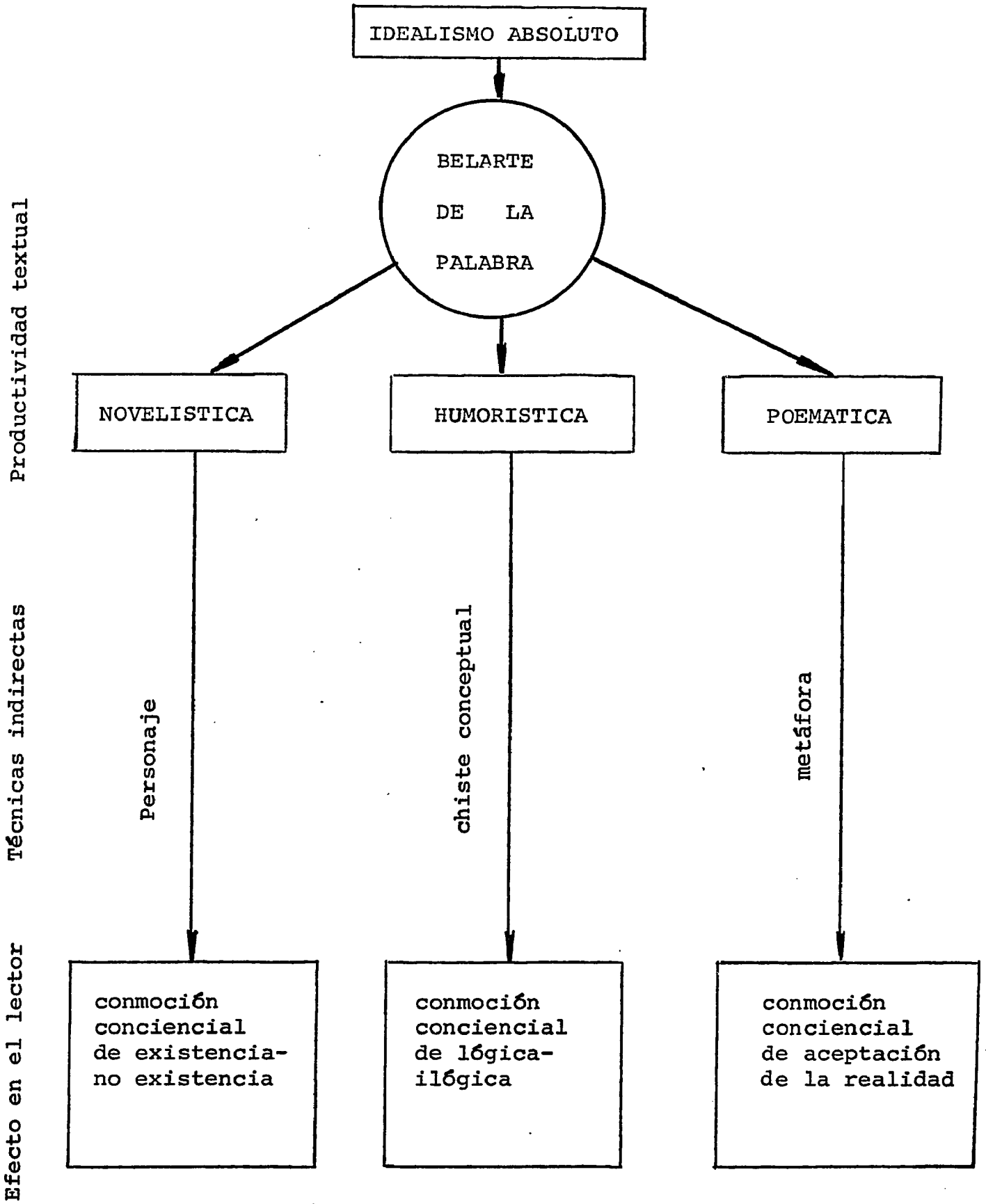
- 1) Las proposiciones: yo existo/yo no existo son vacías de contenido.
- 2) La proposición: siento algo irreal carece de contenido.

- 3) La proposición: concibo un absurdo lógico carece de contenido.

Es el objeto de la "Belarte" producir conmociones en la conciencia del lector por las cuales su estabilidad se ve trastornada, y esto se produce por la momentánea creencia en una de las tres proposiciones mencionadas. Esas premisas filosóficas son las que llevan a la concepción de un cuerpo teórico general para los tres géneros de la "Belarte," tal como los concibe el autor:

El arte literario tiene tres géneros puros: la Metáfora o Poesía (que incluye lo Fantástico Tierno, no las futilidades de invención del Ensueño y la Imaginación), la Humorística conceptual y la Prosa del Personaje o Novela. Son las solas belartes puras de la Palabra, o Prosa. (T, p.247).

Las premisas enunciadas anteriormente generan distinciones teóricas para esos tres géneros mencionados: la Novelística, la Poemática y la Humorística. El estudio de las técnicas indirectas de la "Belarte" está estrechamente ligado al de las formas textuales y su eficacia en el lector, entendida ésta como una "conmoción concienical" que se origina en las categorías fundamentales determinadas por la metafísica del idealismo absoluto de Macedonio Fernández:



Consideraremos a continuación cada una de estas formas de Belarte, tal como las concibió el autor. Es decir, en relación con su metafísica, en tanto que ésta es considerada como escritura⁵⁵ que interactuando con un corpus literario sincrónico⁵⁶ cristaliza en un texto, el texto macedoniano. También estableceremos una posible conexión entre las ideas formuladas por Macedonio y otras teorías estéticas de principios del siglo veinte.

LOS GENEROS DE LA BELARTE

LA NOVELISTICA

Es en la Novelística donde se concentra en mayor grado la intención de Macedonio Fernández. Es aquí donde la relación con su metafísica resulta más clara e incluso, donde se puede establecer un vínculo más directo entre la teoría y la experimentación puesto que el autor convierte sus ideas en una praxis con la escritura de MNE.

Así como la "Belarte" no responde a lo que habitualmente entendemos por teoría estética del arte -o al menos, como la hemos entendido hasta el presente- sino a un arte nuevo, en gestación, un arte del futuro, del mismo modo, la Novelística implica una forma nueva de novela que el autor intenta en MNE.

La definición de la Novelística que da Macedonio no es formal sino operacional: no se nos indica una forma o estructura de la novela sino su propósito o eficacia.⁵⁷

Lo que se busca es una conmoción concienical en el lector, cuyo objeto principal es la conquista de la disolución de la muerte, o, dicho de otro modo, la liberación del temor o la muerte. Así nos dice el autor en MNE: "Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo." (MNE, p.35).

Según Macedonio Fernández, la Novelística no se caracteriza por tener o tratar de personajes -como se podría inferir de un tratamiento ortodoxo de la novela- sino porque durante esa breve conmoción que la lectura produce en el lector, éste siente por un momento que él mismo es personaje, que él está siendo leído, y ésa es su única realidad. Dentro de la metafísica del autor, ése es el único modo de poder concebir por un momento aquello que es inconcebible por principio: la no-existencia. En NTV dice el autor:

Ambos estados, el pasional y la conmoción de la conciencia producida por el uso del personaje novelístico o persona de arte, ejemplifican la deleznablez de la ligazón causal de la conciencia con una materia, y la no validez de la noción o abstracción "ser," "no ser." Lo uno prueba que yo no vivo con un cuerpo con el cual viví, sino con otro; ahora, la otra emoción prueba que son nulas nuestras nociones de "no-ser," "existencia." Con cuyo efecto se desvanece la noción de la muerte, la ligazón a un cuerpo, aunque el cuerpo no tenga nada necesario a mi sentir. (NTV, p.178).

De ahí que las proposiciones yo existo/yo no existo carezcan de todo sentido en la metafísica de Macedonio. En uno de los prólogos de MNE también afirma el autor: "Quien experi-

menta por un momento el estado de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción "no ser" es la creencia de no ser." (MNE, p.40). Según Macedonio, por medio de la Novelística se puede experimentar la concepción idealista del ser que forma parte de su filosofía: "No concibo un instante de mi no-ser, de mi no-sentir; lo que soy, es decir mi sensibilidad, no empezó ni cesará ni se interrumpe un instante, ni se discontinuará nunca la identidad individual en mi memoria. Un tiempo sin mundo, el no ser del ser, es una noción imposible." (MNE, p.67). Y como consecuencia de esta afirmación, desaparece el temor a la muerte: "así nombro, defino al ser: lo autoexistente eternamente, lo eterno en mística de la intelección; es decir que la categoría "ser" no es pasajera, no puede perderse." (MNE, p.67).

En la época en que Macedonio Fernández postulaba sus teorías sobre la novela y la técnica del personaje, habían aparecido en Europa no sólo las obras de Proust, Joyce y Kafka⁵⁹ sino también varios ensayos teóricos sobre la novela, algunos de los cuales podemos relacionar con las teorías de Macedonio Fernández.

Ya hemos mencionado antes al formalista ruso Víctor Shklovsky. Su ensayo sobre la obra de Sterne, "Tristram Shandy and the Theory of the Novel," es del año 1921. Para Shkvlosky, el arte, en vez de hacernos familiarizar con lo

desconocido, hace precisamente lo contrario, nos desfamili-
 riza,⁶⁰ es decir, desarrolla técnicas que impiden una com-
 prensión directa y consiguen, de este modo, llamar la aten-
 ción sobre sí mismas. Al mismo tiempo, esas técnicas pro-
 vocan al lector para que multiplique su percepción. Dice
 Shklovsky: "The technique of art is to make objects 'unfa-
 miliar,' to make forms difficult, to increase the difficulty
 and length of perception because the process of perception
 is an aesthetic end in itself and must be prolonged."⁶¹ La
 técnica de "extrañamiento" destacada por Shklovsky podría
 relacionarse con la conmoción que Macedonio busca para el
 lector.

Aunque no lo nombre directamente, pensamos que Macedo-
 nio Fernández debía de conocer las ideas de Ortega y Gasset.⁶²
 Para Ortega, la novela es un género autónomo incompatible
 con la realidad exterior. El autor debe atrapar al lector
 en ese mundo autónomo de la novela, permitiéndole trasla-
 darse al mundo ficticio creado por el arte. Herméticamente
 aislada del mundo exterior, la novela debe hacer que el lec-
 tor pierda contacto con la realidad. Dice Ortega:

Observémonos en el momento en que damos fin
 a la lectura de una gran novela. Nos parece que
 emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido
 de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico.
 Esta incomunicación es evidente, puesto que nos ha-
 llábamos en Parma con el conde Mosca y la Sanseverina
 y Clelia y Fabricio; vivíamos con ellos, preocupados
 de sus vicisitudes, inmersos en el mismo aire, espacio
 y tiempo que sus personas. Ahora, súbitamente, sin
 intermisión, nos hallamos en nuestro aposento, en

nuestra ciudad y en nuestra fecha; ya comienzan a despertar en torno a nuestros nervios las preocupaciones que nos eran habituales. Hay un intervalo de indecisión, de titubeo. Acaso el brusco aletazo de un recuerdo vuelve de un golpe a sumergirnos en el universo de la novela, y con algún esfuerzo, como braceando en un elemento líquido, tenemos que nadar hasta la orilla de nuestra propia existencia. Si alguien nos mira, entonces descubrirá en nosotros la dilatación de párpados que caracteriza a los naufragos. Yo llamo novela a la creación literaria que produce este efecto. Ese es el poder mágico, gigantesco, único, glorioso, de este soberano arte moderno. Y la novela que no sepa conseguirlo será una novela mala, cualesquiera sean sus restantes virtudes. 63

Macedonio Fernández coincide con Ortega cuando considera la novela según el efecto que ella produce en el lector y por su búsqueda de una conmoción. Para Ortega, las novelas históricas o de tesis son un género inferior, no permiten el salto hacia el mundo artístico. Ambos autores, Macedonio y Ortega, cuando quieren dar un ejemplo de obra clásica en la que se encuentra el germen de la idea que ellos tienen en cuanto al género literario novela, recurren al Quijote, no considerándolo en su totalidad sino refiriéndose a una parte de la obra. Ortega elige la escena del "Retablo de Maese Pedro,"⁶⁴ mientras que Macedonio se refiere al fragmento en que Don Quijote se lamenta de que Avellaneda publique una historia inexacta de él.⁶⁵ Aunque no sean los mismos pasajes la finalidad sí lo es pues con ellos se intenta ilustrar lo que estaba expresado en la teoría; que esos pasajes pueden provocar la conmoción del lector, marearlo por ese juego sutil que el autor produce entre dos ámbitos

del ser: el de la realidad y el de los personajes, produciendo una inestabilidad que anula el significado del yo existo/yo no existo.

Por su parte, Miguel de Unamuno también reacciona contra la concepción novelesca del siglo XIX. Da poca importancia al argumento mientras que el lector se convierte en el principal factor llegando a ser autor de la novela que lee.⁶⁶

El rasgo común que caracteriza las teorías de la novela señaladas es de producir una conmoción en el lector. Podríamos decir también que esas teorías -aparentemente aisladas- se unen por el rechazo -o insatisfacción- de la novela realista del siglo XIX. No podemos deducir de ellas -excepto por el efecto de conmoción en el lector o teoría del personaje- una poética de la novela que determine los elementos estructurantes del cambio anhelado. Podríamos decir de esos escritores lo mismo que se dijo de la actitud surrealista frente a la novela: "The surrealists share no closely defined theories of the novel. Instead, what they have in common is an instinctive antipathy for certain attitudes and techniques, characteristic of the novel as codified by nineteenth-century practice."⁶⁷

Macedonio Fernández se distingue de los otros escritores mencionados, no porque sus ideas sean realmente diferentes sino quizás por la manera de expresarlas, por el uso de un nuevo término "Belarte," por la relación que esas ideas

tienen con un cuerpo filosófico previo. Además, él mismo ha intentado llevar esas teorías a la práctica con la escritura de novelas, mientras que, con la excepción de Unamuno -que mezcla la teoría con una recapitulación de lo que ha hecho en sus novelas- ni Ortega ni Shklovsky escribieron novelas. La diferencia reside en que Macedonio Fernández propone sus teorías con el fin de llevarlas a la práctica, lo cual intenta hacer con la escritura de MNE.

Tomadas independientemente las ideas de Macedonio sobre la novela no constituyen un cuerpo original. Sólo adquieren un sentido novedoso si se las relaciona con otras teorías del autor. Solamente en esta relación podemos apreciar una coherencia significativa que tiene por objeto una estética del cambio literario, estética que, rechazando un sistema previo, se erige sobre aquél, oponiéndose y construyéndose sobre la base de una escritura que trata de eliminar el contexto para concentrarse en el texto como único referente, con el objeto de conmover al lector: "La Prosa no tiene otro fin artístico que el metafísico obtenido, perseguido no discursivamente sino por impresión de absurdo creído, o de auto-inexistencia creída, luego de una preparación, no racionante, progresiva, preanunciada hasta una Conclusión, sino sorpresiva." (T, p.249). (El subrayado es del autor).

POEMATICA

Si la Novelística es la "Belarte" que se ocupa del ser concienzual, y como ya veremos más adelante, la Humorística se ocupa de la lógica conceptual, dentro del sistema macedoniano la Poemática está relacionada con el problema de la realidad del mundo contingente. Las ideas de Macedonio sobre la Poemática están expuestas en las introducciones a sus dos últimos poemas en prosa: "Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta" y "Poema al astro de luz memorial," especialmente en la introducción a este último poema.⁶⁸

En cuanto a las técnicas que Macedonio Fernández persigue para la Poemática como obra de "Belarte," sus ideas al respecto se encuentran no sólo en las introducciones a los poemas mencionados sino también en otros escritos y ensayos teóricos, que identificaremos a medida que desenvolvamos nuestra argumentación en este apartado.

Nos ocuparemos primeramente del aspecto teórico-metafísico de la Poemática que, para nuestro autor está relacionado con el problema de la percepción de la realidad exterior. Macedonio Fernández, idealista absoluto, que afirma que "sólo hay lo sentido," (NTV, p.180), cuando se confronta con la problemática de la percepción de la realidad del mundo exterior, la resuelve siguiendo -a grandes rasgos- las ideas formuladas por William James.

El filósofo William James es una de las figuras más admiradas por Macedonio Fernández; lo leyó incesantemente⁶⁹ y lo nombra seguido en sus ensayos y otros escritos.⁷⁰ Macedonio Fernández ofrece amplias pruebas de ser no sólo lector de James sino de poseer un conocimiento profundo de las principales teorías del filósofo americano y sobre cómo se originan.⁷¹

En este trabajo nos limitaremos a relacionar las ideas esbozadas en la Poemática con algunos conceptos enunciados en The Principle of Psychology del filósofo americano. O, para ser más precisos, creemos que las ideas de Macedonio se hacen más claras a la luz de los conceptos desarrollados por James en ese libro, conceptos que nos ayudan a comprender por qué la proposición "siento algo irreal" carece de contenido dentro del sistema filosófico de Macedonio Fernández.

Tanto para Macedonio como para William James, la realidad es un atributo que no agrega nada a los objetos y procesos del universo. Según ellos, la esencia de este atributo reside en la voluntad, en un acto de convicción y de ahí, su carga emocional. Dice William James:

The quality of arousing emotion, of shaking, moving us or inciting us to action, has much to do with our belief in an object's reality as the quality of giving pleasure or pain... Our tendency to believe in emotionally exciting objects (objects of fear, desire, etc.) is thus explained without resorting to any fundamentally new principle of choice. Speaking generally, the more a conceived object excites us, the more reality it has. 72

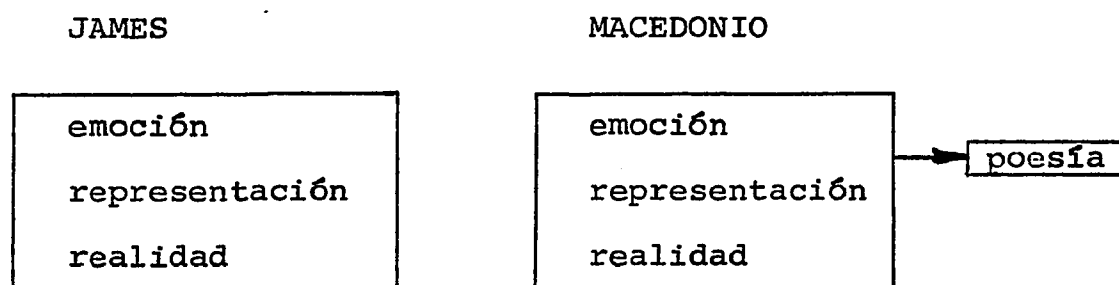
Para James, la creencia o el sentido de la realidad de un objeto está asociado a las emociones, lo que él denomina "the emotion of conviction,"⁷³ pero que en la psicología de la voluntad se denomina consentimiento.

El filósofo austríaco Franz Brentano -citado por James-⁷⁴ había desarrollado una teoría de la percepción de la realidad⁷⁵ semejante a la del filósofo americano, pero con la diferencia de que para Brentano la representación está sometida a un juicio que puede aceptar o rechazar algo como verdadero,⁷⁶ mientras que para James la creencia está asociada a la representación. Dice William James: "Is it a real object? is this proposition a true proposition or not? And in the answer Yes to this question lies the new psychic act which Brentano calls "judgment," but which I prefer to call "belief."⁷⁷

Según James, las emociones, el deseo, la voluntad o el amor en relación con un objeto no se diferencian de la creencia en ese objeto como algo real: "the difference between the objects of will and belief is entirely unmaterial, as far as the relation of the mind to them goes. All that the mind does is in both cases the same; it looks at the object and consents to its existence, espouses it, says "it shall be my reality."⁷⁸ Y más adelante agrega James: "Will and Belief, in short, meaning a certain relation between objects and the Self, are two names for one and the same psychological phenomenon."⁷⁹

En "Poema de poesía del pensar" Macedonio Fernández nos dice: "La máxima esperanza de Poesía es que el mundo (la Contingencia) sólo exista por consentimiento de la Conciencia en su naturaleza de amor, que como tal vive de lo idéntico y por ello aquiesce a ese modo de lo idéntico que es la regularidad, la uniformidad." (PR, p.263).

Vemos, pues que, en lo que Macedonio Fernández intenta para su Poemática, se encuentra una reformulación de la teoría de William James; la conciencia convierte en realidad un objeto en sus sucesivas reapariciones por un acto de aceptación amorosa. El elemento original en Macedonio es la conexión que establece con lo poético:



Nos dice Macedonio: "la metafísica del poeta es la naturaleza de la conciencia en su aptitud de recepción activa del acontecer o contingencia." (PR. p.263). Pensamos que el deseo, la voluntad y la creencia, según las concibe James, encuentran justificación en el sistema macedoniano a partir de y por la poesía. Así, vemos que Macedonio incluye en su Poemática reflexiones que se relacionan directamente con las teorías de James sobre las emociones.⁸⁰ Dice Macedonio Fernández:

¿necesito, cuando sueño que estoy asustado, la imagen del asesino?; estoy asustado durmiendo, nada más; para qué el mundo, si no por eso voy a dejar de sentir odio, ternura, deseos. (PR, p.264).

¿para qué invento la imaginería de una agresión o incendio de una fiesta? ¿Por qué no me contento con sentir miedo o alegría sin motivación conocida, sin imaginería? Los tigres que causan miedos y los miedos que causan tigres -Realidad, Ensueño- son dos parejos modos de la Pretextación. ¿Y ésta para qué? No lo sé. (PR, p.265).

Para Macedonio, una estética de lo poético encuentra su justificación en las teorías psicológicas de James:

Mi poemática del Pensar intentará la transcripción de lo que pasa en la conciencia en los momentos en que acepta emocionalmente un modo doloroso del darse real; pero la poesía está en cada uno de estos actos de consentimiento. Artista es el que transmite de algún modo esos momentos concienenciales, describe, historia un momento de aceptación de la contingencia no antes querida por el alma. (PR, p.264).

Según el autor, la poesía no explica ni comunica sino que transcribe aquellas emociones -momentos concienenciales- que crean la realidad del mundo contingente. La particularidad poética reside en que no puede ser interpretada según un razonamiento inteligible (James), o explicada según un orden causal, pues para Macedonio "explicación" equivale a hallar una justificación estética (PR, p.265), es decir, que lo poético evidencia actividades psicológicas que no pueden someterse a un orden racional. De ese modo, lo que James intenta aclarar en The Principles of Psychology se convierte en una justificación estética en la teoría macedoniana pues, según este autor, se puede explicar

"poéticamente" por qué hay imágenes, memoria, el pasado, la realidad y el ensueño, la muerte y la inmortalidad.⁸¹ Para Macedonio Fernández esas antinomias sólo adquieren realidad en el orden poético o a partir de la poesía. Dice Macedonio: "Lo mismo puede ser que hayamos inventado así al cosmos: como el total paisaje de las pretextaciones de la conciencia para su sentir." (PR, p.265).

Esta última cita es reveladora, también, de las ideas que provienen de la filosofía idealista del autor: el universo es quizás una invención poética.⁸² pero como tal -y en esto sigue las ideas de James- el universo es real, es la voluntad la que crea esa realidad. La proposición "siento algo irreal" carece de contenido en la metafísica de Macedonio porque sentir un objeto, el deseo de ese objeto, es sinónimo de su realidad y esa existencia real no puede someterse a un juicio de verdadero o falso simplemente porque es poesía.

Como veremos más adelante⁸³ Macedonio Fernández intenta llevar a la práctica sus teorías con la escritura de sus dos últimos poemas en prosa.

En la introducción al "Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta," Macedonio intenta también establecer el programa estético de su poesía como objeto de "Belarte." Así, busca una poesía "sin sonoridades, compás, simetría, ritmo; sin emoción asociada sino sólo de percepción y de emoción directa; no psiquismos o borrosidades

asociativas o analógicas." (PR, p.272). Esta introducción al poema -que tiene el carácter de un verdadero manifiesto artístico- podría relacionarse, por el tono ascético de lo predicado, con algunas manifestaciones del arte contemporáneo, por ejemplo, el de Reinhardt en pintura.⁸⁴ Macedonio nos revela también una preocupación metatextual dirigida a un lector cómplice: "Al lector: lectura de ver hacer; sentirás lo difícil que la voy tendiendo ante ti. Trabajo de formularla; lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada." (AR, p.272).

La técnica que Macedonio Fernández prescribe para la "Belarte" es la metáfora, una metáfora sin contexto.⁸⁵ Sin embargo, y como afirma Roberto Echavarren, la metáfora es el procedimiento o técnica artística "que más plantea dudas a Macedonio."⁸⁶ Efectivamente, Macedonio Fernández no está convencido de que la metáfora actúe sobre la totalidad de la conciencia, anulando la concepción o concepto "ser," que es lo que él exige de la "Belarte," pero reconoce que la metáfora es "una autenticación del sentir," En sus palabras: "el Arte nació para hacer labor concienzual, no para hacer Vida; pero acepta la Autenticación por pruebas, y la única prueba de un haber sentido es el logro de la Metáfora. Quien no logra la metáfora no ha sentido." (CTN, p.19).

Es precisamente porque la metáfora permite esa "autenticación del sentir" del autor que Macedonio la considera

"dudosamente artística," aunque reconoce que al menos "no es Efusión." (T, p.247). Debemos entender entonces que la metáfora -que según él es sinónima de poesía-⁸⁷ debería liberarse de toda "noción" referencial, incluso del autor.⁸⁸ De ahí que Macedonio Fernández considere la música como la "Belarte" por excelencia: "la motivación o causación de un sentimiento debe desterrarse del Arte, como lo logra la Música, que es la belarte tipo (una Literatura o Prosa sin asuntos y sin sonoridades y asociaciones superaría a la Música en pureza)." (T, p.244).

Para comprender por qué la música sería la "Belarte" tipo es quizás importante aproximarnos a Leonard Bernstein, quien en una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Harvard reflexiona sobre las particularidades del lenguaje musical. Dice Leonard Bernstein:

Language leads a double life; it has a communicative function and an aesthetic function. Music has an aesthetic function only. For that reason, musical surface structure is not equatable with linguistic surface structure. In other words, a prose sentence may or may not be part of a work of art. But with music there is no such either-or; a phrase of music is a phrase of art. It may be good or bad art, lofty or pop art, or even commercial art, but it can never be prose in the sense of a weather report, or merely a statement about Jack or Jill or Harry or John. To put it as clearly as possible, there is no musical equivalent for the sentence I am now speaking. Language must therefore

reach even higher than its linguistic surface structure, the prose sentence, to find the true equivalent of musical surface structure. And that equivalent must of course be poetry. 81

Siguiendo a Chomsky,⁹⁰ Bernstein aplica el método transformacional a la música y reconoce en ésta una estructura superficial que puede convertirse en una estructura profunda, aunque advierte el problema particular del lenguaje musical, ya esbozado anteriormente: "A verbal surface structure, or prose sentence, can be converted into verbal art by certain transformational processes; whereas musical surface structure already is musical art, has already been converted by those same processes."⁹¹ Pero, como afirma Bernstein, esta conversión debe provenir de algo, de la prosa musical, y da entonces como ejemplo los ejercicios de Hanon.⁹² El músico norteamericano llega incluso a hablar de "metáforas musicales," las cuales, según él, tienen una ventaja sobre las literarias, pues no necesitan de una carga semántica para ser aprehendidas. Las transformaciones musicales que resultan en metáforas logran esa conversión en base al ritmo o a progresiones armónicas.

Esto nos ayuda en la interpretación de las ideas macedonianas. La validez de las explicaciones de Bernstein eliminaría la duda de Macedonio respecto a la metáfora, pues,

según el compositor norteamericano, si la música posee el poder de expresión, la manera en que se expresa es por la metáfora: "In any sense in which music can be considered a language, it is totally metaphorical language."⁹³

Así como la gramática generativa de Chomsky le permite a Bernstein llegar a sus conclusiones,⁹⁴ del mismo modo, Bernstein nos permite una interpretación de la "Bellarte" poética como transformación de la estructura superficial de un lenguaje, en otro lenguaje de estructura profunda. Pero debemos de tener en cuenta que para Macedonio Fernández ese lenguaje original debería ser ya preferiblemente un hecho estético porque este autor rechaza todo nivel denotativo para el arte. Es por esa razón que la música le proporciona el mejor ejemplo analógico.⁹⁵

Aunque ya lo hayamos señalado antes, insistimos en que el autor de "Poema de poesía del pensar" no solamente teoriza sino que intenta llevar a la práctica esas preocupaciones con la escritura de textos poéticos que analizaremos en el Capítulo de Poesía. Además -y aunque tampoco sea necesario indicarlo- notamos que la teoría ocupa un espacio mínimo al compararla con el resto de la producción literaria del autor.⁹⁶ En su caso, es la obra misma la que intenta responder a todos esos problemas que el autor considera "investigables:"

Todo es indagable, por ejemplo por qué una cosa es poética y en qué estriba que lo sea; segundo: hay necesidad de indagarlo, porque hay necesidad de saber hasta qué punto el que está leyendo se emociona por lo extrínseco y estricto del texto en lectura, o por el asunto y los sonidos, el largo o brevedad de las cláusulas; el tema que es grato o suscita asociaciones, y cuándo se emociona por lo específicamente poético, no por la composición de gustos en la vida, extrínseca al arte.

Y así tantos problemas, todos investigables.
(CTN, P.21).

HUMORISTICA

Como en el caso de las teorías analizadas anteriormente, la "Humorística o Belarte de Ilógica" ha de ser considerada en un nivel estético, lo cual implica tener en cuenta el concepto de creación literaria y la transformación del lenguaje en materia artística a través de una técnica -el chiste conceptual-, técnica que el autor intentará ejemplificar con la creación de textos humorísticos, como veremos en el Capítulo V de esta tesis. Al mismo tiempo, es necesario considerar que la estética macedoniana es inseparable de una concepción filosófica de la que el humor constituye una parte integral.

La teoría humorística del autor surge sobre la base de otras teorías sobre el humor conocidas por él e intenta establecer entre aquéllas y la suya propia un grado de di-

ferenciación subjetivo relacionado con su concepción estético-filosófica. Como en el caso de las otras "Belartes" la Humorística se establece con la finalidad de conmover a un receptor, sea este lector u oyente.

Dado que la cantidad de estudios y tratados que se han hecho sobre el humor, el humorismo, el chiste, lo cómico y la ironía es sumamente extensa,⁹⁷ como nos dice Santiago Vilas:

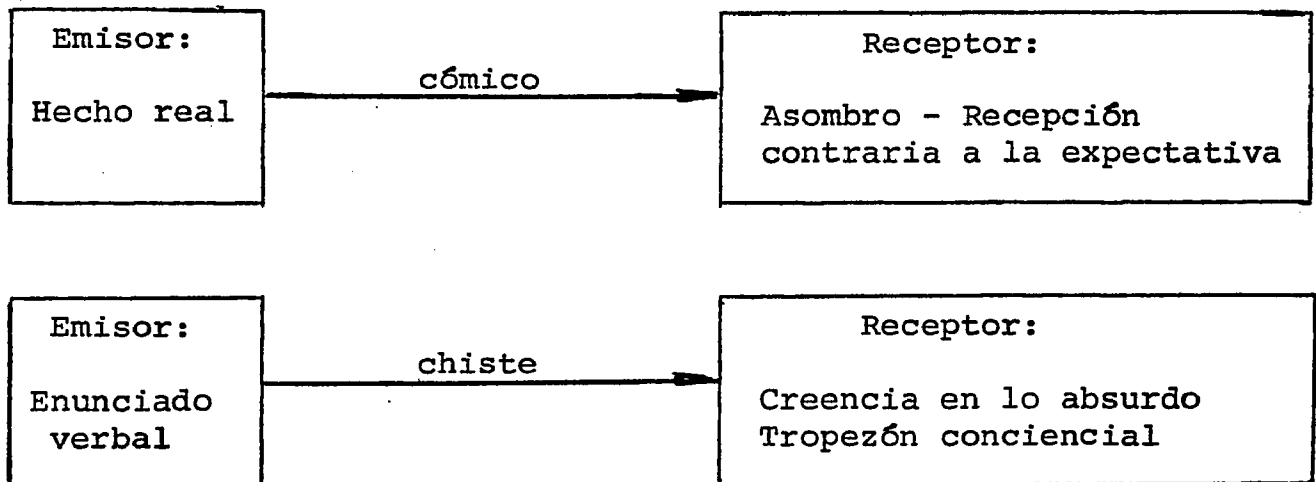
El número de teorías y de funciones del humor rebasa el millar. Entre los tratadistas más profundos destacan Aristóteles, Thomas Hobbes, Schopenhauer, Richter, Spencer, Lipps, Sully, Bergson, Freud, Eastman, Fabre... Nadie parece ponerse de acuerdo con nadie. Aunque todas las teorías encierran evidente interés, añaden algo para el conocimiento del humor, los autores no pretenden crear un concepto sino simplemente llegar a una definición, y aquellos que lo intentaron se apoyan sistemáticamente y sin discriminaciones en la idea de lo cómico como origen sin auscultar otras posibilidades. 98

aquí nos ocuparemos solamente de aquellas teorías del humor que están en estrecha relación con la de nuestro autor. Y también veremos hasta qué punto esas teorías difieren de la de él. Macedonio Fernández nos aclara, desde el comienzo de su ensayo sobre la humorística, que él no se propone indagar lo que es el chiste sino que intenta desarrollar lo siguiente:

a) hay muchas personas que experimentan placer (emocional) cada vez que toman conocimiento de un acto, probable o conducente a placer o bienestar, en otro.

b) cuando este placer (simpático) es motivado por un hecho no esperado o cuando se preveía, temía lo contrario, ese placer va acompañado de risa. Cuando ello ocurre en hechos reales se le llama cómico; cuando se provoca la situación por signos verbales que alguien usa para crear en el oyente un hecho psicológico de creencia en lo absurdo, yo le llamaría chiste, y el sujeto del hecho sería el oyente y el dicente sería el espectador del tropezón concienencial por él provocado. (T, p.259). 99

Es decir que, para Macedonio, hay dos clases de situaciones que producen placer en un emisor y receptor:



Después de proponer su intención, el autor pasa a considerar diversas teorías sobre el humor, las cuales, a pesar de ser muy diversas y abarcar distintos niveles de análisis, no le satisfacen porque según él todavía "no se ha investi-

gado cuál es la razón esencial que explica, no la risa ni el mecanismo psíquico de ese placer cómico sino el signo afectivo de la causa de ese placer, la condición hedónica fundamental sin la cual ese placer no se produce." (T, p.261).

Macedonio no rechaza las otras teorías del humor sino que pretende ampliarlas con un elemento que él cree que es requisito esencial de lo cómico: "que el suceso sea feliz o de algún modo aluda a felicidad." (T, p.262).

El autor de Teorías no aclara qué es lo que él entiende por felicidad o suceso feliz.¹⁰⁰ Pensamos que una revisión detallada de su ensayo sobre el humor nos permitirá aclarar ese concepto particular.

Aunque menciona a Kant, Schopenhauer, Spencer y Kraepelin,¹⁰¹ Macedonio Fernández concentra su estudio en las teorías sobre el humor de Lipps, Bergson y Freud, tomando de ellas especialmente la interpretación de los chistes. Esto le permite exponer con más claridad lo que él propone, es decir, establecer una diferenciación en base a lo que él denomina "signo afectivo."

Deberemos señalar, primeramente, que esas teorías del humor analizadas por Macedonio Fernández, aunque surgen y se desarrollan en base a motivaciones distintas -psicológicas, filosóficas o literarias- tienen en común el presentar

lo cómico como reacción producida por el choque de dos o más niveles referenciales incompatibles, así sean enunciados verbales o parte de sucesos de la realidad. Esa reacción debe ser percibida por un receptor, generalmente dentro de un contexto social o psicológico determinado. El análisis de por qué la unión de dos maneras distintas e incompatibles de representación provoca el suceso fisiológico denominado risa, varía según el enfoque de cada autor.

Veamos, en rasgos generales, las ideas dominantes de las teorías sobre el humor de Lipps, Bergson y Freud.

Theodor Lipps en su libro Komik and Humor une las ideas de Kant, Jean Paul Richter and Herbert Spencer. Según Lipps, lo cómico es algo pequeño disfrazado o que aparenta ser algo grande. Dice Lipps:

The little, the less impressive, the less significant and weighty (and therefore not sublime), which steps into the place of the relatively large, impressive, weighty, and sublime. It is the little behaving as the big, puffing itself out and playing the role of the big, and then contrary appearing as the little, and dissolving into nothingness. 102

Cuando estamos preparados para recibir algo que creemos trascendente nos encontramos en cambio con algo insignificante y sin importancia, y esto es, para Lipps, lo que produce la situación cómica y la risa: la montaña que para un ratoncito.

Macedonio Fernández no cree que la explicación de Lipps sea suficiente para explicar el placer de lo cómico.

Nos dice el autor argentino:

El solo contraste entre lo esperado ("eratque in terris maxima expectatio") y lo acontecido ("peperit murem") ¿es suficiente explicación? Pienso que el placer proviene de la liberación de una expectativa no sólo máxima sino temerosa ("genitus immanesciens"): debió haber miedo; no era una montaña que no pudiera hacer daño aquélla a que se estaba mirando, aquélla que llamaba con gemidos extraordinarios. Hay la sorpresa feliz, sorpresa de lo conveniente. Si no hubiera habido la expectativa no hubiera habido la convulsión del placer de saber que la montaña no hacía daño, o sea no hubiera habido risa, pero sí un placer igual y muy verdadero. (T, p.264).

Vemos, pues, que Macedonio Fernández agrega un elemento a la teoría de Lipps, al convertir la relación de máxima expectativa en temor para que la sorpresa sea feliz, esto es, de signo afectivo. Por otra parte, Macedonio retiene de Lipps su teoría del Einfühlung, la proyección de uno mismo en lo que ve, es decir "apreciar las reacciones de los demás en tanto uno se siente dentro del otro."¹⁰³

En su libro La risa,¹⁰⁴ Henri Bergson señala que lo cómico depende siempre de lo humano: "Fuera de lo que es humano no hay nada cómico,"¹⁰⁵ afirma el autor. Para él, lo cómico siempre "se dirige a la inteligencia," y agrega además que la risa sólo se produce en la sociedad: "La risa debe tener una significación social."¹⁰⁶

Según Bergson, lo cómico es siempre lo rígido, lo inflexible, en sus palabras: "lo mecánico insertado en lo vivo."¹⁰⁷ Bergson utiliza la palabra mecánico para referirse a todo lo que él considera inhumano, así sean las máquinas insensibles o la bestialidad de los animales. Debemos también destacar que, para este autor, la risa tiene siempre una finalidad ética, ya sea consciente o inconsciente. Tomando algunos de los ejemplos citados por Bergson para ilustrar su teoría de lo mecánico, Macedonio Fernández hace lo mismo que en el caso anterior con la teoría de Lipps, es decir, cambia la interpretación y la ajusta a su propia teoría. Bergson toma de Pascal este ejemplo: "Dos caras, ninguna de las cuales hace reír por sí sola, juntas mueven a risa por su parecido,"¹⁰⁸ lo que le permite demostrar que toda repetición deja vislumbrar lo mecánico funcionando tras lo vivo y, por lo tanto, mueve a risa. Para Macedonio, no es la repetición ni lo mecánico los que mueven a risa, sino que, por el contrario, "la alegría se debe en este caso a la revelación de la riqueza de posibilidades del acontecer. Es alegría... es un sonreír del agrado, de la complacencia, y éste es optimístico porque se presenta una prueba de la variedad, aunque sea en el caso de la repetición." (T, p.266-267).

Según Sigmund Freud, el humor, el chiste y lo cómico son tres elementos distintos y están siempre relacionados con el placer -como ahorro de energía psíquica-. En el

chiste el placer surge "por un gasto de coerción ahorrado; el de la comicidad, por un gasto de representación (de carga) ahorrado, y el del humor, de gasto de sentimiento ahorrado."¹⁰⁹

Aunque reconoce que tanto el chiste como la comicidad constituyen métodos para reconquistar un placer, Freud dedica la mayor parte de su estudio al chiste. Lo considera análogo al sueño "pues produce como éste una abreviación y crea formaciones sustitutivas de idéntico carácter."¹¹⁰ Nos ofrece también una clasificación de las técnicas del chiste que permite un reconocimiento según las formas lingüísticas, la estructura y el sentido.¹¹¹

Freud divide el chiste en dos clases: los chistes inocentes y los tendenciosos (intencionados). A la primera división pertenece el chiste verbal e intelectual que produce, según él, un sentimiento de placer mientras que el chiste abstracto y tendencioso produce una gratificación sexual.¹¹² Freud sitúa la fuente del placer del chiste en el inconsciente y la fuente del placer cómico en el pre-consciente: "la fuente del placer cómico es la comparación de dos gastos, localizados ambos en el pre-consciente. El chiste y la comicidad se diferencian, pues, ante todo en su localización psíquica, y el primero es, por decirlo así, la aportación que lo inconsciente procura a la comicidad."¹¹³

Por el lugar que ocupan las ideas de Freud -es el autor más citado- en la teoría humorística macedoniana, pensamos

que indudablemente son las que más han influido en su estudio. Freud dio mucha importancia al aspecto comunicativo del chiste, al proceso que se establece entre un emisor y un receptor y que encierra la codificación de un mensaje compartido, y esto es fundamental en la teoría de Macedonio Fernández. El principio de placer que Freud estudia en el nivel psicogenético sirve de base a Macedonio para desarrollar su teoría del signo afectivo de lo cómico. Dice Freud:

Todas las teorías de lo cómico han incurrido, según los críticos, en un mismo defecto: el de olvidar en su definición aquello que constituye precisamente la esencia de la comicidad. Lo cómico -dicen estas teorías- reposa en un contraste de representaciones; sí, pero sólo cuando este contraste produce un efecto cómico y no de otro género. El sentimiento de lo cómico procede de la decepción que nos causa algo que esperábamos, desde luego, pero sólo cuando la decepción no es dolorosa. 114

Macedonio Fernández reconoce que Freud "parece acertar con la explicación," (T, p.271), pues, en efecto, los teóricos del humor no incluyen en la definición cuál es la esencia de la comicidad, pero el autor argentino concluye que Freud tampoco "da la fórmula positiva de la comicidad." (T, p.271). Del mismo modo Macedonio no admite la idea freudiana de que para que el chiste sea aceptado como tal debe prevalecer una disposición favorable. Así nos dice: "Toda emoción, todo interesamiento aparece cuando simultáneamente no hay un motivo más importante de interesamiento diverso; en cambio sí es preciso afirmar que el hecho o tema debe de algún modo aludir a felicidad." (T, p.272).¹¹⁵

Sin embargo, a pesar de esas afirmaciones, pensamos que Macedonio Fernández construye su propia teoría a partir de la explicación de Freud. Lo que hace el argentino es modificar el reconocimiento freudiano, convertirlo en una fórmula positiva por la alusión a la felicidad:

lo que separa al hecho cómico de todas las otras expectativas, sorpresas, absurdos, tristes o trágicos, es la mención a una dicha. (T, p.274).

Toda alegración no esperada y más si se espera lo contrario es cómica; por tanto la comicidad alude a una alegría para nosotros, para nuestro porvenir, pasando de la indiferencia o insipidez, por excitación preparada de la atención o intimidación, a la alegría. (T, p.275). (El subrayado es nuestro).

Esta afirmación de la felicidad y la alegría que se proyecta hacia el futuro agrega, de cierto modo, una característica positiva al mecanismo del placer freudiano, pues para Macedonio, el chiste y la comicidad no son sólo medios de conseguir placer por una economía de las energías psíquicas sino que representan en sí mismos la esencia de la felicidad, es decir, sin felicidad no hay chiste o comicidad.

Para ejemplificar su teoría Macedonio Fernández reinterpreta a su manera varios de los chistes que utiliza Freud para ilustrar sus ideas. En el caso de los chistes tendenciosos,¹¹⁶ Freud explica que producen un "ahorro de gasto psíquico" por eliminación de una necesidad de mantener reprimida una tendencia agresiva, mientras que para Macedonio es "el ahorro de un dolor y en el espectador placer de percepción de placer, con sorpresa." (T, pp.282-283). En el

caso de los chistes inocentes que, según Freud, producen una economía psíquica al ofrecer algo conocido allí donde se esperaba encontrar algo nuevo, Macedonio Fernández afirma que lo que produce el placer es el mero reconocimiento de lo conocido. Según él, es el "placer de la facilidad para la percepción y uso" (T, p.284), siempre que ese uso sea agradable.

Macedonio Fernández ha realizado un estudio profundo de la obra de Freud y concluye:

Reconociendo en todo su mérito el esfuerzo consumado y honesto de Freud, pienso que a veces su terminología -como en otras doctrinas sobre lo cómico y el chiste- no es la más adecuada y no favorece la comprensión de los hechos... (Freud se vio llevado a su estudio sobre el chiste en su afán de corroboración de una teoría general); pero parece que si en vez de decir "ahorro de gasto psíquico o de gasto de representación" pudiera decirse ahorro de esfuerzo o aún ahorro de sufrimiento, nos acomodaríamos más a los procesos psíquicos y a una sencilla universal terminología. (T, p.287).

Sin embargo, Macedonio utiliza las ideas de Freud para convertirlas en un ideal estético. De ahí que de las técnicas del chiste analizadas por Freud con un interés psicológico-científico pasemos a la técnica del chiste conceptual, esto es, como objeto de "Belarte."¹¹⁷

Macedonio Fernández sólo distingue dos tipos de chiste, el realista y el conceptual. La primera categoría será rechazada por motivos evidentes: "El chiste real ocurre," y esto va en contra de la filosofía idealista y de la concepción estética del autor, mientras que mediante el chiste

conceptual -chiste verbal, i.e., hecho por medio de la palabra- se realiza el ideal estético que persigue Macedonio: conmover por la creencia en un absurdo.

Esta finalidad que el autor busca para el humor conceptual está ligada a su concepción filosófica. Habíamos dicho anteriormente que la proposición "concibo un absurdo lógico" carece de contenido en el pensamiento de Macedonio Fernández relacionado con la Humorística. Según este autor, el chiste verbal tiene que hacernos creer en un absurdo, pero ese reconocimiento no proviene de una contradicción lógica¹¹⁸ sino que está relacionado con su filosofía idealista. Así nos dice el autor: "absurdo es un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera." (T, p.304). Para Macedonio Fernández, el placer que genera el chiste, esa conmoción por la creencia en lo absurdo, produce en nosotros una liberación de la lógica y de nuestras formas habituales de pensamiento racional. Según él, "lo cómico es: 1) emoción, 2) placentera, 3) inesperada, 4) nacida: a) de percepción súbita de un trámite o acto cualquiera sin daño de impulso hedonístico, no el malvado pero sí el enteramente egoístico sin maldad que se equivoca por prudencia excesiva o ilusión imposible; b) o de la creencia súbita en un absurdo." (T, p.p.307-308).

Pero para que lo cómico sea arte -según lo entiende el autor- tiene que surgir a través de una transformación del lenguaje, es decir, por medio de una técnica verbal: "...sólo hay Belarte de Ilógica o Humorismo en el caso del chiste conceptual o sea de absurdo mental creído." (T, p.308). Para Macedonio Fernández, lo que es esencial en la creación humorística es la ingeniosidad (invención de un absurdo) y la voluntad de hacer creer en ese absurdo (juego con el lector). Es esto lo que singulariza el chiste conceptual y su logro depende de la habilidad del autor, de su manera especial de utilizar el lenguaje pues, según Macedonio Fernández, "hay que ser tan hábil en el enunciado verbal como para los cuidados poemáticos de Mallarmé." (T, p.299). Para ilustrar esta idea el autor presenta un texto elaborado en base a un chiste inicial: "Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe," (T,p.2), y en el que con un verdadero juego de tema con variaciones¹¹⁹ pone de manifiesto las infinitas posibilidades de la creación humorística conceptual, la habilidad de juego con el lenguaje como verdadero artificio literario.¹²⁰

Lo que distingue la teoría humorística macedoniana de las otras analizadas, es la insistencia en la alusión a la felicidad y la conmoción provocada en el lector por la creencia en un absurdo. Pero lo más importante quizás es que se presenta como anuncio o cimiento de una práctica estética futura, que él mismo intentará en algunas de sus

contribuciones humorísticas. Como veremos en el Capítulo V de esta tesis, Macedonio Fernández asigna al humor una categoría sumamente importante dentro de su programa estético renovador, y en esto parece coincidir con los románticos alemanes y -especialmente- con los surrealistas.¹²¹ Y es por eso que no podemos considerar la Humorística macedoniana aisladamente sino en relación con las otras teorías estudiadas: la Novelística o teoría del personaje, la Poemática o teoría de la percepción de la realidad, pues, juntas constituyen un programa estético que tiene por objeto liberar al lector,¹²² conmoverlo y obligarlo a percibir la literatura de un modo distinto.

Aunque moldeadas por una concepción metafísica particular, las teorías de Macedonio Fernández se presentan como una aventura del pensamiento en busca de un nuevo lenguaje literario. Constituyen en su totalidad, un proyecto artístico que aspira a romper toda convención dominada por la lógica. El ideal del autor es transformar el arte en una "Belarte" "que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción del ser de la conciencia en un todo, y que para ello no se valga nunca de raciocinios." (T, p.260). Programa estético futuro que, como veremos más adelante, encontrará su realización en la libertad, el amor y la poesía.

NOTAS

¹ Waltraut Flammersfeld en Macedonio Fernández (1874-1952) Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität, Diss. 1976 (Frankfurt: Peter Lang, 1976), señala que una de las características principales de la obra del autor argentino es precisamente la de la literatura como reflexión de sí misma, "Literatur als Reflexion."

² En la tesis citada, Flammersfeld afirma que el deseo de romper con la tradición no es en Macedonio Fernández un simple capricho de juventud sino que obedece a una necesidad metafísica: "Die Zerstörung der Tradition ist bei ihm keine jugendliche Laune, sondern metaphysische Notwendigkeit," p.57.

³ El estudio de Jo Anne Englebert, Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel (New York: New York Univ. Press, 1978), se centra en la idea de que para comprender a Macedonio novelista y teórico es necesario un acercamiento a su filosofía. Dice Englebert: "The shortest route to Museo de la novela de la Eterna may thus be the circuitous path through No toda es vigilia la de los ojos abiertos," p.62. También afirma la autora más adelante: "Macedonio's Museo epitomizes the dynamic world of his own philosophic Idealism," p.98.

⁴ Especialmente en los prólogos de MNE y en CTN.

⁵ Como nos dice Jorge Oscar Pickenhayn: "...ensayistas, críticos e historiadores, coincidieron en afirmar que la obra de Macedonio Fernández fue desarticulada y elemental, arbitraria, caprichosa y confusa." La Prensa, 4 junio 1978, p.1.

⁶ En el Capítulo I de esta tesis.

⁷ Como hemos dicho en el Capítulo I, gracias a Adolfo de Obieta se conocen hoy muchos de los escritos inéditos de Macedonio Fernández. La última edición de NTV recoge ensayos filosóficos escritos a partir de 1908.

⁸ NTV, pp.15-60.

⁹ Reeditados en la última edición de NTV, pp.75-184.

¹⁰ NTV, pp.185-249.

11 "Reportaje sin reporteador a Adolfo de Obieta," Crisis, No. 15 (jul. 1974), p.29. Después de la afirmación de Obieta han aparecido algunos trabajos sobre la filosofía de Macedonio Fernández, pero son estudios parciales (Flammersfeld, pp.11-42; Englebert, pp.61-95). Aunque todavía inédito merece citarse el trabajo de Antonio Alfredo Navarro, "Mística y metafísica en Macedonio Fernández," estudio realizado para el Seminario Interdisciplinario: "Macedonio Fernández, Investigación de sus fuentes doctrinarias" dictado por el profesor Dr. Gastón Teran en la Universidad de Buenos Aires, 1978. Antonio Navarro nos ha facilitado una copia de su trabajo, en Buenos Aires.

12 Michael Riffaterre analiza la función del neologismo en su libro Semiotics of Poetry (Indiana: Indiana University Press, 1978). Según Riffaterre, el neologismo produce un efecto especial en el lector porque se produce por la unión de dos formas opuestas (generalmente un sinónimo de la palabra pero que no es neológico) y esto obliga al lector a descifrar la nueva palabra de un modo consciente e incluso lo obliga a memorizarla. Riffaterre, p.29. Fredric Jameson observa que una de las características distintivas del estilo de Roland Barthes es el uso de neologismos que -y como admite el mismo Barthes- le permiten expresar conceptos para los que nuevas palabras se hacen necesarias. Ver Fredric Jameson The Prison House of Language (Princeton: Princeton Univ. Press, 1972), pp.152-154.

13 Analizaremos las ideas del autor sobre la poesía más adelante en este mismo capítulo en la sección titulada "la Poemática," y también en el Capítulo IV de la tesis.

14 Según Todorov: "Formalismo fue el nombre que designó, en la acepción peyorativa que le daban sus adversarios, la corriente de crítica literaria que se afirmó en Rusia entre los años 1915 y 1930... Debemos a los formalistas una teoría elaborada de la literatura (título de una obra aparecida entonces, de la que la nuestra ha tomado el nombre) que debía ensamblarse naturalmente con una estética que, a su vez, forma parte de una antropología," Tzvetan Todorov, "Presentación," en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, ed. T. Todorov (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976), p.11. El movimiento formalista tuvo dos centros importantes, uno en San Petesburgo con el grupo de Opojaz y el otro en Moscú, "el círculo lingüístico de Moscú." Waltraut Flammersfeld ha sido la primera en destacar una relación entre Macedonio Fernández y las ideas del grupo de Opojaz. Ver su estudio citado, p.59.

15 Roman Jacobson, "Fragments de 'La nouvelle poésie russe,'" en Questions de Poétique (Paris: du Seuil, 1973), p.15.

16 Citado por Victor Erlich en El formalismo ruso (Barcelona: Seix Barral, 1974), p.249.

17 Erlich, p.249.

18 Erlich, p.259.

19 Para una explicación más detallada véase el estudio de Roman Jakobson "Sobre el realismo artístico," en Teoría de la literatura..., pp.71-79. Ver también el estudio de René Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship," en Concepts of Criticism (New Haven: Yale University Press, 1964), pp.222-255.

20 Idea desarrollada en su Poética. The Poetics of Aristotle (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1970).

21 Roland Barthes, "El discurso de la historia," en Estructuralismo (Buenos Aires: Nueva Visión, 1972), p.49.

22 En varios pasajes de MNE se hace explícita la postura anti-realista del autor. Así leemos: "La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela." p.39. "O el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros. Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir, confeccionar copias. Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su misión en espejos, no en cosas. (MNE, p.126).

23 Macedonio Fernández es netamente vanguardista por su crítica al arte del siglo XIX. En un pasaje de MNE se manifiesta explícitamente esta actitud: "La literatura tendría sólo arte y mucha más obra bella.../si estuviésemos/... libros del realismo científicante de Ibsen, víctima de Zola, y este magnífico artista a su vez desmantelado por sociología y teoría de la herencia y patología, en lugar de la docena de obras maestras poseeríamos cien, de verdad de arte, intrínseca,

no de copia de realidad. Y típicamente literarias, de Prosa, no de didáctica, ni de palabra musicada (metro, rima, sonoridad) ni de pintura escrita, descripciones." (MNE, pp.46-47).

24 Claude Lévi-Strauss, La Pensée-Sauvage (París: Plon, 1962).

25 Tzvetan Todorov, "Poética en ¿Qué es el estructuralismo? (Buenos Aires: Losada, 1971), p.154.

26 Todorov, "Poética," p.154.

27 Julia Kristeva, "La productividad llamada texto" en Lo verosímil (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970), p.66.

28 "El discurso de la historia," p.47.

29 "El discurso..." p.49.

30 En una carta dirigida a Francisco Luis Bernárdez, Macedonio Fernández manifiesta su preocupación en torno al realismo como hecho estético. Dice el autor: "...un realismo que use de los sucesos, no como aseverados, como asunto, sino como signos, como técnica de suscitación de "estados", se salva?" (E, p.16).

31 René Wellek y Austin Warren en Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1962), p.105.

32 Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition," en The Golden Age of American Literature (New York: Braziller Inc., 1959), p.66.

33 "The Philosophy of Composition," pp.67-68.

34 Edgar Allan Poe, "Review of Hawthorne," en The Golden Age..., p.77.

35 Teoría literaria, p.106

36 Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).

37 Irene Bessièrre, Le Récit Fantastique la Poétique de l'Incertain (Paris: Larrouse, 1974), p.37.

38 Boris Tomachevski, "Temática," en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, pp.202-203.

39 Victor Schklovsky, "Tristram Shandy and the Theory of the Novel," en Lee T. Lemon and Marion J. Reis, Russian Formalist Criticism Four Essays (Nebraska: University of Nebraska Press, 1965), p.57.

40 Boris Eichenbaum, "Cómo está hecho El Capote de Gogol," en Teoría de la literatura..., p.159.

41 Eichenbaum, p.163.

42 Shklovsky, "Tristram Shandy...", p.57.

43 "Tristram Shandy," p.27.

44 "Tristram Shandy," p.57.

45 Junto a Ramón Gómez de la Serna y William James, Edgar Allan Poe es también una figura muy admirada por Macedonio Fernández. Así lo denomina "el sublime Poe," (T, p.32). En una carta a Ramón Gómez de la Serna leemos: "Poe nació en un país de 7.000.000 de habitantes mercaderes y fue el mayor lírico sentimental... de todo tiempo." (E, pp.56-57).

46 Teoría literaria, p.105.

47 Claude Richard, "André Breton y Edgar Poe," en La revolución surrealista a través de André Breton (Caracas: Monte Avila, 1970), p.80.

48 Para Vicente Huidobro, el efecto poético era como una descarga eléctrica que resultaba del choque entre las palabras, revelando una nueva realidad. Era la misma teoría de los surrealistas, pero a diferencia de éstos, Huidobro insistía en que la imagen "era producto cerebral, controlada por el yo del poeta." David Bary, Huidobro o la vocación poética (Granada: Univ. de Granada, 1963), p.106.

49 E. Caracciolo Trejo, La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia (Madrid: Gredos, 1974), p.79.

50 Hugo Friedrich, Estructura de la lírica moderna (Barcelona: Seix Barral, 1974), pp.190-191.

51 Estudiaremos la dimensión metalingüística en la obra de Macedonio Fernández en el capítulo V de esta tesis.

52 Dice Octavio Paz: "El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica. La modernidad se identificó con el cambio, identificó al cambio con la crítica y a los dos con el progreso. El arte moderno es moderno porque es crítico." Los hijos del limo (Barcelona: Seix Barral, 1974), p.194.

53 Roland Barthes, Le Degré Zero de l'écriture (Paris: du Seuil, 1953), p.86.

54 Le Degré Zero..., p.88.

55 Como nos dice Noé Jitrik: "Macedonio formula una 'poética del pensar' que descarta tanto una poesía rellena de pensamiento como un pensar que se oculta detrás de una poesía o, para el caso, de una novela, del mismo modo que una forma razonante y sistemática del 'pensar,' así como la conocemos por tradición. Esta aproximación nos propone una serie de problemas; en primer lugar, su 'poética del pensar' es ante todo la búsqueda de un punto en el que estilo -que ahora más propiamente llamaremos 'escritura'- y pensamiento, se van organizando; punto de encuentro y único o, según la fórmula anterior, práctica de una teoría que no preexiste sino que se constituye junto con la práctica, que también ahí va tomando forma; en segundo lugar, si el 'pensar' acompaña a la 'escritura,' si es 'escritura' él mismo, no hay una 'filosofía' de lo que proceda esta concepción concreta, no hay una relación de la parte con el todo o, más bien, lo que en Macedonio Fernández es considerado como una 'filosofía' puede muy bien engendrarse en dicha 'poética' y ser un subproducto de una experiencia más completa..." Noé Jitrik, "La 'novela futura' de Macedonio Fernández," en Nueva novela latinoamericana, Ed. J. Lafforgue, Vol. 2 (Buenos Aires: Paidós, 1972), pp.31-32.

56 Julio Kristeva reconoce que Bakhtine es el primero en introducir en teoría literaria este descubrimiento: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la

noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble. Así, el estatuto de la palabra como unidad mínima del texto resulta ser el mediador que vincula el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el regulador de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria)." Julia Kristeva, "La palabra, el diálogo y la novela," en Semiótica 1 (Madrid: Ed. Fundamentos, 1978), p.190. El subrayado es de la autora.

57 Esto podría relacionarse con la teoría de Poe, ya mencionada, de producir "efectos" para el lector pero, como veremos, en Macedonio se trata no sólo de "efectos" sino de producir una conmoción total en la conciencia del lector.

58 Adolfo de Obieta advierte que a partir de 1921 "la experiencia estética se hace preocupación creciente en Macedonio Fernández." (T, p.233). La "Teoría del Arte" del autor se escribe alrededor de 1927. "Para una teoría de la novela" es primeramente una conferencia para Radio Cultura, del año 1928. La versión última aparece publicada por primera vez en Revista de las Indias en el año 1940 y es la que se incluye en T con el agregado de la introducción circunstancial leída por "Radio Cultura." (T, p.252).

59 Nos dice Juan Carlos Ghiano: "En los años en que Macedonio desarrolló su renovante teoría del 'personaje,' se habían publicado en Europa algunas de las obras que fundamentan de manera más abarcadora y decidida la revolución de la novela: A la recherche du temps perdu de Proust. Ulysses de Joyce, los relatos de Kafka. La lectura de estos autores no aparece probada por las declaraciones del argentino..." Juan Carlos Ghiano, "Macedonio Fernández y la novela," ROcc, Nos. 113 y 114 (ag. - set. 1972), p.141. La publicación del Epistolario nos confirma, por el contrario, que Macedonio conocía a esos autores. Ver en (E, pp.106-107 y 123).

60 La palabra en ruso es ostranenie. En Teoría de la literatura de los formalistas rusos la traducen como "singularización." Por su parte, en Victor Erlich aparece como "extrañamiento," que es quizás más adecuada. Nosotros preferimos, sin embargo, el término "desfamiliarización."

61 Victor Shklovsky, "Art as Technique," en Russian Formalist Criticism..., p.12.

62 Ghiano confirma nuestra idea, pues él también piensa que Macedonio Fernández conocía "los incitantes ensayos de Ortega y Gasset sobre la novela y la deshumanización del arte, "Macedonio Fernández y la novela," p.141. En Buenos Aires se conocían las ideas de Ortega y produjeron gran influjo entre la juventud, Scrimaglio, p.3

63 José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela (Madrid: Revista de Occidente, 1970), pp.188-189.

64 Ortega, pp.118-119.

65 "Para una teoría de la novela," en (T, pp.257-258).

66 "Y yo quiero contarte, lector, cómo se hace una novela, cómo haces y has de hacer tú mismo tu propia novela. El hombre de dentro, el intra-hombre cuando se hace lector, contemplador, si es viviente, ha de hacerse lector, contemplador del personaje a quien va, a la vez que leyendo, haciendo, creando; contemplador de su propia obra." Miguel de Unamuno, Cómo se hace una novela (Madrid: Alianza Ed., 1971), p.185.

67 J.H. Mathews, Surrealism and the Novel (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966), p.2.

68 Nos ocuparemos de analizar estos poemas en el Capítulo IV dedicado a la poesía del autor. Aquí nos referiremos al aspecto teórico-metafísico de la poemática.

69 El hijo de Macedonio, Adolfo de Obieta, ha donado a la SADE los libros de William James que Macedonio Fernández poseía: The Principles of Psychology y Pragmatism. No hemos podido ver esos libros en Buenos Aires pero, según testimonio de Obieta, las anotaciones que aparecen en los márgenes son buena prueba de que Macedonio Fernández los había leído cuidadosamente. En una carta a Jorge Luis Borges, reproducida en E, p.19, Macedonio Fernández explicita que ha leído también otra obra de James, A Pluralistic Universe.

70 El nombre de James reaparece continuamente en NTV y en T.

71 Dice Macedonio Fernández: "Dos ideas preciosas tiene el médico yanqui William James: la absolutamente propia de la teoría de la Emoción (simultánea se dice con la de Lange) y la importantísima de pragmatismo que quizá arrancó en aquello de "creer que se cree," de Spencer, idea que se decide mejor en James... (T, p.100).

72 William James, The Principles of Psychology (London: William Benton, 1952), p.652.

73 James, p.636.

74 James, p.638.

75 La obra de Brentano que cita James se titula Psychologie vom empirischen Standpunkt (1874).

76 La palabra representación es usada por Brentano en un sentido muy amplio: un pensamiento, una idea o una imagen. "A todo lo que me es presente a la conciencia llama Brentano representación. Y Brentano formula un antiguo principio escolástico... que se conoce con el nombre de principio de Brentano: 'Todo acto psíquico, o es una representación o está fundado en una representación.' Hay... un primer grado de intencionalidad, que es la referencia simple al objeto representado, y un segundo grado en el que, sobre la base de una representación tomo posición en un segundo acto intencional. El juicio consiste en admitir o rechazar algo como verdadero," Julián Marías, Historia de la filosofía (Madrid: Revista de Occidente, 1957), p.368. El subrayado es del autor.

77 James, p.638.

78 James, p.661.

79 James, p.661.

80 Para Julia Kristeva éste sería un ejemplo perfecto de intertextualidad. El nombre de James aparece en "Poema de poesía del pensar," (PR, p.265).

81 Esas antinomias recuerdan, de cierto modo, las que el surrealismo propone para llegar a un punto conciliatorio en que ellas quedan abolidas. Cf, Breton, Segundo manifiesto del surrealismo.

82 Vemos aquí coincidencias con Borges quien en su cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" nos dice que en Tlön los metafísicos "juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica." Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius," en Nueva antología personal (Buenos Aires: Emecé, 1968), p.108.

83 En el Capítulo IV de esta tesis.

84 En "Twelve Rules for a New Academy," Ad Reinhardt prescribe las reglas técnicas que persigue para su arte: "No texture, no forms, no design, no colors, no light, no space, no movement..." en Americans 1963 (New York: The Museum of Modern Art, 1963), pp.83-85.

85 En "Leccioncita de psicoestética" nos dice Macedonio: "Honestamente aseguro al lector que las refinadas conciencias artísticas de autores y oyentes de los humanos del futuro no tolerarán las construcciones, no usarán sino el Chiste sin contexto, la Metáfora sin contexto, la frase de la Pasión sin contexto." (PR, p.138).

86 Roberto Echavarren, "La estética de Macedonio Fernández," Revlb, Nos. 106-107 (en. - jun. 1979), p.96.

87 Los martinfierristas consideraban la metáfora como el elemento esencial de la lírica. Ver Capítulo II de esta tesis.

88 En "The Death of the Author" Roland Barthes destaca este descubrimiento de la crítica contemporánea: "The removal of the Author... is not merely an historical fact or an act of writing; it utterly transforms the modern text (or -which is the same thing- the text is henceforth made and read in such a way that at all its levels the author is absent)... we know that to give writing its future it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author." En Image, Music, Text (New York: Hill and Wang, 1977), pp.147-148.

89 Leonard Bernstein, The unanswered Question, Six Talks at Harvard (Cambridge: Harvard University Press, 1976), p.79.

90 Noam Chomsky, Studies on Semantics in Generative Grammar (Paris: Mouton, 1972).

91 Bernstein, p.81

92 Dice Bernstein: "Hanon was the author, if you can call it that, of those horrible, endless five finger piano exercises we all had to practice when we were very young." p.81. Los ejercicios de Hanon le permiten a Bernstein ilustrar su idea de lo que no es prosa musical.

93 Bernstein, p.139.

94 Debemos reconocer que, como todo modelo lingüístico, esa aplicación de la teoría transformacional es también una metáfora.

95 Como dice Bernstein: "A piece of music is a constant metamorphosis of given material, involving such transformational operations as inversion, augmentation, retrograde, diminution, modulation, the opposition of consonance and dissonance, the various forms of imitation (such as canon and fugue), the varieties of rhythm and meter, harmonic progressions, coloristic and dynamic changes, plus the infinite interrelations of all these with one another. These are the meanings of music. And that is as close as I can come to a definition of musical semantics." p.153.

96 En los Capítulos IV y V veremos cómo se manifiestan las concepciones teóricas de Macedonio Fernández en su producción literaria.

97 La bibliografía al final de la tesis incluye una lista (parcial) de estudios sobre el humor que son los que hemos consultado. A ellos debemos agregar los siguientes (leídos una vez que la bibliografía había sido ya preparada en forma definitiva); J.Y.T. Greig, The Psychology of Laughter and Comedy (New York: Dodd, Mead & Co., 1923). Este autor hace un interesante resumen de las teorías más sobresalientes del humor (alrededor de cien). Julio Casares, El humorismo y otros ensayos (Madrid: Espasa Calpe, 1961), pp.19-89. Arthur Koestler, The Act of Creation (New York: Macmillan Co., 1964). La primera parte del libro está dedicada al humor. Santiago Vilas, El humor y la novela española contemporánea (Madrid: Guadarrama, 1968), Ragnar Johnson, "Two Realms and a Joke: Bisotiation Theories of Joking." Semiotica, 16:3 (1976), pp.195-221.

98 Vilas, p.34.

99 Para Macedonio Fernández, el chiste conceptual provoca en el receptor una conmoción que le permite liberarse momentáneamente de su fe en la lógica. Lo que el autor denomina "Tropezón concienical" es ese efecto liberador que produce el chiste de creencia en lo absurdo, el momento en que se produce ese efecto en la conciencia del receptor.

100 Una posible explicación de lo que Macedonio Fernández entiende por felicidad la encontramos en otro ensayo del autor titulado "Eudemonología." Allí nos dice: "Cuando hablemos de felicidad no aludiremos a ninguna entidad misteriosa, a ningún tipo emocional, o estado especial psicológico o fisiológico del hombre, sino a todo lo que comporte más goce que sufrimiento, de cualquier naturaleza." (T, p.30). El autor asocia la felicidad con el placer y presenta la búsqueda del placer como una evasión del dolor. Según Macedonio, "el Placer es tan real como el Dolor y... alcanzan iguales intensidades y duraciones." (T, p.30).

101 T, p.261.

102 Theodor Lipps, Komik und Humor (Berlín, 1898), citado por J.Y.T. Greig, p.268.

103 Vilas, p.58.

104 Henri Bergson, La risa (Buenos Aires: Losada, 1962).

105 Bergson, p.11.

106 Bergson, pp.14-15.

107 Bergson, p.43.

108 Bergson, pp.32-33.

109 Sigmund Freud, El chiste y su relación con lo inconsciente (Madrid: Alianza Ed., 1973), p.222. El subrayado es del autor.

110 Freud, p.26.

111 Freud, p.35.

112 Freud, pp.75-106.

113 Freud, pp.194-195.

114 Freud, p.204.

115 Macedonio Fernández reprocha a los otros teóricos del humor que requieran condiciones favorables o alegres del espíritu para que el chiste produzca placer (es decir, que exista una condición favorable previa). Según Macedonio, para que el chiste produzca placer, el tema de ese chiste debe excluir notas sombrías o dolorosas: "la percepción de un automatismo es cómica en tanto no implique un resultado dañoso; reiré de una caída benigna, pero no de una caída al mar, aunque ambas resulten de una marcha automática, pero no según el estado en que se encontraba mi ánimo previamente a esas percepciones." (T, pp.272-273). El chiste es cómico cuando alude a la felicidad, es decir, cuando denota una situación desprovista de daño o crueldad.

116 Alicia Borinsky incluye en su tesis doctoral algunos de los chistes que aparecen en el ensayo de Macedonio, por lo que no creemos necesario repetirlos aquí. Borinsky señala que, según Freud, el chiste tendencioso satisface una tendencia que de no haber habido chiste hubiera quedado incumplida, gastando energía de represión mientras que para Macedonio el significado humorístico de los chistes tendenciosos no es la satisfacción de una tendencia agresiva, sino, precisamente, la ausencia de agresión. ("Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández," Diss, Univ. of Pittsburgh, 1971, pp.44-56).

117 Es importante notar que Freud, aunque admite que su "conocimiento de la estética es harto escaso," reconoce sin embargo que el humor puede proporcionar un placer que, como el estético, no tiene otra finalidad que sí mismo. Dice Freud: "Los filósofos que agregan el chiste a lo cómico

e incluyen esta materia dentro de la estética, caracterizan la manifestación estética por la condición de que en ella no queremos nada de las cosas; no las necesitamos para satisfacer una de nuestras grandes necesidades vitales, sino que nos contentamos con su contemplación y con el goce de la manifestación misma," p.84.

118 Para los teóricos de la "Bateson School of Logical Paradoxes," el mecanismo que genera el humor es la "paradoja lógica," Reconocer estas paradojas es para estos teóricos, parte de la percepción humana: "Our thinking, the logical structure of our language and our perception of reality in general are so firmly based on Aristotelian law that A cannot at the same time be not A, that this contradiction is too obviously wrong to be taken seriously." P. Watzlawick, J.H. Beavin and D.D. Jackson, Pragmatics of Human Communication: Study of Interactional Patterning, Pathologies, and Paradoxes (London: Faber and Faber, 1968), p.216. Citado por Ragnar Johnson, p.206. La teoría de Macedonio Fernández se distingue por no querer apelar a la lógica.

119 Macedonio Fernández propone proseguir el chiste de este modo:

A: Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe.

B: ¿Y cuál fue el que faltó último?

A: Recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más.

Y si aun el oyente tratara de que no se apague el chiste:

B: En estas ocasiones, sería bueno hacer una lista en orden sucesivo del nombre de las personas que van faltando, como se hace en el "Instituto de Disertaciones".

A: No me parece, pues al día siguiente, cuando uno encontrara a las personas que no asistieron, habría disputas y sobre prioridad: "Yo falté antes que usted"; "Yo fui el número 10 y no el 14"; "Yo falté en seguida después de Gómez"; "Usted me ha anotado mal". Uno que sabría disculparse diría: "Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros".

B: Bueno, si mi proposición no acierta, ¿qué se debiera hacer en estos casos? ¿Qué le parece a usted? Porque si se dejan las cosas así, sin más, que vayan como quiera, la oratoria va a ser un género que se pierde.

A: Yo también lo pensé. Creo que podrían darse primero las conferencias y anunciarlas después; o, como en el "Círculo de Intelectuales": "Hoy no da conferencia el novelista Tal". Porque no teniendo hora asignada, no cabe la faltancia, así que siempre tendríamos lleno completo.

B: También podría difundirse: que el notorio conferencista Acuña acostumbra publicar después de sus conferencias las opiniones más comprometedoras de los insistentes. "Dominguez, que faltó a la última, ha manifestado que es la única conferencia que merece ser atendida." Otro expresará que es tal la nulidad de los conferencistas de Buenos Aires que si no fuera por la genialidad del conferencista Acuña estaríamos arruinados en la opinión del mundo. Con lo que todos los asiduos faltantes a sus conferencias tendrán temor de faltar otra vez, para no caer en el odio de todos los demás conferencistas que resultan menoscabados por estos elogios (y con este miedo tendremos asistencia regular). En suma, que al cabo de cierto tiempo a nadie se le tendría más temor de no asistirle que al conferencista Acuña, y a los juicios de nadie temeríase tanto como a los juicios de los famosos faltantes a conferencias del famoso Acuña.

A: Me pongo en el caso de Acuña: para desautorizar las opiniones elogiosas que les atribuye a sus faltantes y que les han traído la malquerencia de los demás conferencistas, deberá dar certificados de insistencia a los que concurren, para que los otros disertadores no los maltraten en represalia de asistirle a Acuña.

B: "Acredito que el señor Dudino Domínguez es el más asiduo faltante a mis conferencias", dirán los certificados de faltancia.

A: Pero entre los faltantes hay no sólo de los más asiduos sino de los mejores.

B: De alguno se dirá: "Sólo una vez y por enfermedad, dejó de faltar."

A: Con esta diplomacia extraoficial del Faltar...

B: Y así podrá Acuña proclamar que era un embuste notorio el que se propalaba de que sus conferencias no cabían de faltantes cuando las de los otros no cabían de concurrentes. (T, pp.299-300).

120

Es interesante la relación que podemos establecer con lo que afirma Michael Riffaterre: "...if we recognize that literature can be defined as a linguistic phenomenon in which form is above all playing with words, then humor offers the most extreme and easily observable examples of these two features." Semiotics of Poetry, p.125.

121

Los poetas románticos alemanes como Schlegel, Tieck y Kleist dieron sumo valor a la ironía en la obra de arte. Así lo manifiesta Schlegel en su credo poético: "We demand irony, we demand that the events, the people, in brief the whole play of life, should really be conceived and represented as play... Irony is a form of paradox. Paradox is what is at the same time good and great." Citado por René Wellek en A History of Modern Criticism 1750-1950. Vol II (New Haven: Yale University Press, 1955), p.14. Las técnicas empleadas por los románticos alemanes para producir el efecto de ironía "tended to destroy the illusion of reality which normally sustains a work of art." Laurence Le Sage, Jean Giraudoux, Surrealism, and the German Romantic Ideal (Urbana: The Univ. of Illinois Press, 1952), p.29. Los surrealistas variaron la idea de "ironía romántica" en "humor negro" -a partir del concepto hegeliano de "humor objetivo-". Si los románticos alemanes le dieron sumo valor a la ironía en la obra de arte, los surrealistas consideraron el humor como un aspecto importante de la creación. Refiriéndose al humor nos dice Breton: "Se trata de un valor que se revela, no sólo como ascendente entre los demás, sino incluso capaz de someter a los restantes hasta conseguir que buen número de ellos cesen universalmente de ser apreciados... Poseemos, en efecto, más o menos obscuramente, el sentido de una jerarquía en la que la posesión integral del humor aseguraría al hombre su más alto puesto..." André Breton, Antología del humor negro (Barcelona: Anagrama, 1966), p.8.

122

Dice Borinsky: "Para Macedonio Fernández, el momento en el cual se suspende el curso racional del pensamiento, haciéndole incurrir en el absurdo, es liberador. Es un momento que libera de la racionalidad, al menos momentáneamente, de la fe en la lógica. Esta libertad ensaya las posibilidades del ser que permanecen ocultas en la vida diaria," p.56.

CAPITULO IV - LA POESIA DE MACEDONIO FERNANDEZ

INTENTO DE UNA POEMATICA DE LA "BELARTE"

Alma a quien todo un Dios pasión ha sido,
 venas que humor a tanto fuego han dado,
 medulas que han gloriosamente ardido,
 su cuerpo dejarán, no su cuidado;
 serán ceniza, mas tendrá sentido;
 polvo serán, mas polvo enamorado.

Quevedo

Call us what you will, we are made such by love,
 ...we two being one, are it
 So to one neutral thing both sexes fit,
 We die and rise the same, and prove
 Mysterious by this love.

John Donne

A poem should not mean
 but be

Archibald Mac Laish

La crítica contemporánea se concentra en el estudio de la obra en prosa de Macedonio Fernández, sobre todo en su novela MNE. Lo que se recuerda poco y se estudia aún menos es su poesía. Toda la obra de este autor presenta una característica particular: sin el conocimiento de su filosofía nos resulta difícil entender sus novelas, sus cuentos y ensayos, su humorismo. Del mismo modo, sin el conocimiento de su poesía es difícil aproximarnos a sus obras.

Aunque no formen un todo indivisible, esas maneras de expresión, aparentemente diversas, se complementan, forman un tejido de nexos y de relaciones que caracterizan la visión del mundo del autor, constituyen una poética de la inmanencia.

La obra poética de Macedonio Fernández no es voluminosa pues sólo la integran una veintena de poemas. El crítico Guillermo Sucre reconoce en ella dos tendencias: una en la que predomina la pasión amorosa y otra regida por el pensamiento especulativo.¹ Como hemos intentado demostrar en el Capítulo de Teorías, pensamos que esas dos tendencias visibles en la poesía de Macedonio Fernández forman una unidad, constituyen una "belarte de la palabra."²

Intimamente ligada a sus especulaciones filosóficas, la poesía de Macedonio "responde a esa peculiar interpretación de la realidad que desde la perspectiva de un idealismo absoluto caracteriza como línea de pensamiento a toda su labor creadora," afirma Nélide Salvador.³ Si reconocemos que, como formas de aprehender la realidad, el hombre ha optado por lo científico o lo poético, es indudable que Macedonio ha elegido este último camino. Poesía y vida, filosofía y literatura se integran en un todo, constituyen su experiencia verbal del mundo, no sólo para expresar la realidad, sino para cuestionarla, interrogarla y desafiarla.

En una carta enviada por Macedonio a su tía Angela del Mazo, en 1905, decía el autor: "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." (E, p.236). Macedonio convirtió su obra en la búsqueda de esas claves, y su poesía es también parte de esa búsqueda.

POEMAS INICIALES

Aunque manteniéndose siempre dentro de la generación posmodernista, Leopoldo Lugones había anunciado el futuro vanguardismo con su repertorio de metáforas sorprendentes.⁴ Macedonio Fernández permaneció inmune a la influencia de Lugones y del modernismo por su rechazo de lo sensorial. "No sirvo para lector de soniditos," afirma el autor en una carta. (PR, p.49). La diferencia más radical entre Lugones y Macedonio consiste en que la obra lírica del primero "está signada por una básica y variable preocupación formal, en tanto la de Macedonio sigue un constante proceso de profundización intelectual."⁵ A Macedonio no lo sedujeron el esplendor de las formas o de las sensaciones raras, pues "opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en una justificación estética del universo."⁶

Una revisión de los primeros poemas de Macedonio nos depara, sin embargo, ciertas sorpresas. El primer poema publicado del autor es de 1893. Apareció en el periódico El Progreso⁷ y lo reproducimos a continuación:

GATOS Y TEJAS

Gatunos alaridos
 Llegaban resonando a mis oídos,
 Una noche en que el sueño.
 A mis ojos negaba
 Los blandos goces ¡ay! que yo anhelaba
 (Este ¡ay! no viene a pelo,
 Pero yo me consuelo
 Pensando que actualmente no hay poeta
 Que no eche a veces mano de este ripio,
 Y yo para mí no tengo
 Que siendo todos cojos no hay mal rengo.)
 Considerando que era inoportuno
 El concierto gatuno
 Determiné acallar la algarabía,
 Y armado de un garrote corpulento
 Al tejado subí de mi aposento.

Vi allí con grande pasmo
 Una reunión de gatos numerosa
 Discutiendo en su lengua quejumbrosa
 Con fuertes voces y pujantes bríos
 Cuestiones que, como diré más tarde,
 Si es que llego hasta el fin oyentes míos,
 Versaban sobre gatas y donaires.
 Pues amor entre gatos
 No produce menores desazones
 Que entre aquellos que gastan pantalones.

Reposaba sobre una chimenea
 Un gato, cuyo grave continente
 Indicaba evidente,
 Que de aquella asamblea
 Era el solemne y digno presidente.
 Tenía este en sus fauces apretado
 Un ratoncillo de tamaño escaso,

El cual en este caso
 Servía de campanilla en el senado
 Gatuno, a lo que creo
 Pues cuando acalorado
 En el debate, fiero un gato alzaba
 Su zarpa poderosa, el presidente,
 Tratando de evitar entre su gente
 Discusiones civiles, apretaba
 Con sus dientes al pobre prisionero.
 Este chillando entonces se quejaba
 Y los gatunos gritos acallaba

No notaron los gatos mi presencia
 ¡Tanto era su entusiasmo! y con prudencia
 Acerqueme a escuchar sus discusiones.
 Eran aquellos gatos delegados
 De diversos tejados
 Que discutiendo estaban gravemente
 El asunto siguiente:
 A la bella Minona,
 Del jefe de la tribu digna esposa,
 La gata más garbosa
 Que haya dormido en la falda regalona:
 Reina de los tejados proclamada
 Y de todos los gatos codiciada,
 En una noche en que densa neblina
 De la luna los rayos ocultaba,
 Un gatazo insolente
 De una tribu vecina.
 Le dió un sonoro beso en la alba frente.

Minona pudorosa
 Huyó por los tejados temerosa
 De algún otro incidente
 Llamando en altas voces a su gente,
 Corriendo desalada
 Hasta caer del todo desmayada.
 Punto tan delicado
 Era el que en esa noche discutía
 El augusto senado
 Y aquella algarabía
 Que me causó tan justas desazones
 Resultado era de estas discusiones.

Pido el maullido
 Exclamó un gato de mostachos blancos,
 Y dijo el presidente "concedido"
 "Quiero que se declare sobre tejas
 La guerra a ese vil pueblo que ha insultado
 A la más bella gata del Estado"
 Agregó el gato con semblante adusto
 Y mirada indignada.
 Quise yo echar también mi cuarto a espada
 Creyendo que era justo
 Lo que este insigne gato había pedido.
 Dije entonces, Senado ilustre y grave,
 Es menester que tan inicua afrenta
 Con la guerra "se lave"
 Porque...¿Más que tormenta
 Se produce? Es que un serio desacato
 Cometí. ¡Hasta lo siento!
 Pues por él no podrá acabar mi cuento
 Por olvidar que es hábito entre gatos
 No lavarse jamás
 Así, no bien oyeron
 La palabra lavar, cuando salieron
 Con estupenda furia
 Huyendo con la cola enarbolada
 Sin acordarse de vengar la injuria
 Y dejando a Minona así ultrajada,

Yo me quedé pensando
 Que sin comedimientos
 Nada se obtiene en este mundo, aun cuando
 Sean buenos los intentos.

M. Fernández

Buenos Aires 1803.

Este poema "Gatos y tejas," escrito en heptasílabos y
 endecasílabos de rima consonante en la mayoría de sus versos,
 evoca indudablemente las fábulas de animales. Por su tono
 irónico y humorístico, pensamos que podría formar parte de
 la colección de T.S. Eliot, Old Possum's Book of Practical

Cats (1939). "Gatos y tejas" representa una creación singular dentro de la obra poética de Macedonio Fernández, tanto por su tono como por su tema.

Con excepción de este primer poema, las otras composiciones de esta época inicial están regidas por un tono melodramático y romántico -aunque nunca excesivo y recargado- que, de cierto modo, se opone a la labor lírica posterior. Son los poemas del comienzo y de la presencia. Como ya veremos más adelante, la pérdida de Elena producirá un cambio en su trayectoria poética.

El segundo poema publicado que se conoce, es una composición del año 1901. Se titula "Súplica a la vida" y está dedicada a Elena de Obieta. Se percibe en él cierta preocupación formal, versos de 5 y 10 sílabas, y un ritmo acentuado por la repetición de algunos versos de rima consonante a lo largo de la primera estrofa:

Luz de la vida
 engañadora
 voluble oleaje de la existencia
 con brisa amarga
 o embriagadora

 cruel o sonriente ¿quien lo supiera?
 el alma frágil nos has traído
 sobre la cresta de una quimera.

PR, p.245.⁸

Como en el romanticismo, la presencia del amor, imagen lumínica, se ve amenazada por la fugacidad de la vida. Los adjetivos: engañadora, amarga, cruel, frágil, simbolizan la antítesis del placer y la felicidad que proporciona el instante amoroso. De ahí el ruego -"súplica a la vida"- que permita perpetuar ese instante (segunda estrofa), el "sueño único," en la playa del "suspiro único," donde las dos "almas" se unen en el amor. La unión se produce en un plano espiritual: "y hasta la playa del suspiro único/estas dos almas/llévanos." (PR, p.245).

El tercer poema que se conoce del autor se titula "La tarde." Se publicó en 1904 en la primera revista Martín Fierro.⁹ Como en "Súplica a la vida," su tono es más romántico que modernista. Las imágenes sensoriales traducen un estado anímico melancólico, en consonancia con el ambiente marino crepuscular. Veamos aquí un pasaje:

Como de amor transida, la Tierra ante mí, tiéndese
Dormida en el recuerdo del beso de la Siesta.
Desde mis pies partiendo, desborda el horizonte
El ser inmenso y claro del Mar incontrastable. 10

Además del título, y la mención de la Siesta -con mayúscula- apenas podemos reconocer en este poema, al autor de "Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta,"¹¹ o al teórico que dirá: "Excluyo la Versificación como ajena al arte literario y a todo arte, porque además de pretender demasiadas artes juntas, no es Prosa ni Música, pues el compás y la rima son antimusicales." (T, p.250).

Pero sólo dos meses después de la publicación de "La tarde," en noviembre de 1904, Macedonio Fernández nos sorprende con el poema "Suave encantamiento," que reproducimos a continuación:

Profundos y plenos
 cual dos graciosas, breves inmensidades
 moran tus ojos en tu rostro
 como dueños;
 y cuando en su fondo
 veo jugar y ascender
 la llama de un alma radiosa
 parece que la mañana se incorpora
 luminosa, allá entre mar y cielo
 sobre la línea que soñando se mece
 entre los dos azules imperios,
 la línea en que nuestro corazón se detiene
 para que sus esperanzas la acaricien
 y la bese nuestra mirada;
 cuando nuestro "ser" contempla
 enjugando sus lágrimas
 y, silenciosamente,
 se abre a todas las brisas de la Vida;
 cuando miramos
 las cenizas de los días que fueron
 flotando en el Pasado
 como en el fondo del camino
 el polvo de nuestras peregrinaciones.
 Ojos que se abren como las mañanas
 y que cerrándose dejan caer la tarde.

(PR, p.246)¹²

El poema fue recogido unos veinte años más tarde, por la segunda revista Martín Fierro y, como vemos por el comentario que lo acompañó, gracias a este poema, Macedonio ingresó en la línea de precursores del ultraísmo:

Verso libre, desdeñoso del ritmo silábico y la rima, pero grandemente eufónico. Poesía pura, recóndita, de acento misterioso. Hasta la casi ausencia de puntuación que caracteriza a los nuevos. Pero, sobre todo, el amor a la imagen, en el gusto particular de los ultraístas. He aquí la composición aludida, que se publicó el 14 de noviembre de 1904 en Martín Fierro, y que se cierra con un par de versos admirables, de esos que largamente hacen soñar. 13

En el transcurso de sólo dos meses, Macedonio Fernández había pasado del romanticismo al vanguardismo.

Borges ha dicho que el futuro puede influir sobre el pasado, y esto parecería poder aplicarse al análisis del poema que estamos considerando. Nuestra visión se agudiza si pensamos en el personaje central de la última novela de Macedonio, la Eterna, y la relacionamos con la amada de "Suave encantamiento." En efecto, la persona a quien va dirigida el poema, la amada de "ojos profundos y plenos," posee en sí la esencia de la eternidad, la unión del poeta con ella se realiza en un plano superior: "la línea en que nuestro corazón se detiene," entre el mar y el cielo, en un punto fuera de la realidad cotidiana, donde el pasado y el futuro quedan abolidos. Hay en todo el poema una sensación de éxtasis, de existencia casi edénica, fuera del tiempo y del espacio. La amada representa la totalidad del universo, en ella encarnan los procesos cósmicos:

Ojos que se abren como las mañanas
y que cerrándose dejan caer la tarde.

Vicente Huidobro dirá mucho más tarde en el canto II de "Altazor:"¹⁴ "La cabellera que se desata hace la noche" o "Se hace más alto el cielo en tu presencia;" y Octavio Paz, en su poema "Piedra de sol:" "Voy por tu cuerpo como por el mundo," "Voy por tus ojos como por el agua."¹⁵ También se establece en esos versos una analogía entre la mujer y el universo.¹⁶ En el poema de Macedonio, el encuentro del ser, por el amor y la pasión, reintegra al poeta con "lo otro," con el universo que es misterio. Más tarde dirá el autor de MNE, al explicar su teoría de la Afección o Pasión: "...dentro del misterio hay una claridad plena, la Certeza y sólo una: la Pasión. La certeza es esencial al estado místico, pero el único estado místico no es la religiosidad, es la Pasión. No son las religiones todas enfermas de negación de nuestro ser, de subordinación que nos torna aparentes sin realidad, sino la Pasión, conciencia de plenitud y eternidad a nada supeditada." (MNE, p.215).

La última imagen del poema "Suave encantamiento," prefigura la poesía contemporánea, como ya lo advirtió Mario Trejo:

Cuando en 1913 Apollinaire publicó "Alcools" se dijo que su (ya famosa) imagen: "La ventana se

abre como una naranja/el bello fruto de la luz" inauguraba oficialmente la poesía del siglo veinte. Y sin embargo, en 1904, Macedonio ya había dicho en "Suave encantamiento:" "Ojos que se abren como las mañanas/y que cerrándose dejan caer la tarde." imagen que unía palabras (no meras palabras, sino su carga emotiva) de un modo mucho más provocador que en el caso de Apollinaire. 17

También el crítico César Fernández Moreno afirma que "Suave encantamiento anticipa la pureza expresiva perseguida por el ultraísmo y prefigura "ese estilo denso y a la vez natural que no se generalizará hasta las actuales generaciones argentinas."¹⁸

DE LA PRESENCIA A LA AUSENCIA

"Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar."¹⁹ Aunque esta frase de Octavio Paz encierra varios significados, en estrecha relación con la poesía contemporánea, aquí nos apropiamos de ella para explicar el retorno de Macedonio Fernández a la poesía. Desde 1904 hasta 1920, año de la muerte de Elena, sólo se conoce un poema publicado del autor: "Hay un morir," de 1912. Si nos ocupamos de este poema aquí, es porque proyecta un angustioso presentimiento de lo que va a ocurrir. El tema de "Súplica a la vida" se torna ahora sentencioso y dramático: "No me llesves a sombras de la muerte/donde se hará sombra

mi vida... No quiero vivir del recuerdo/Dame otros días como éstos de la vida." (PR, p.254). En la segunda estrofa el poeta anticipa su rebelión, su desafío a la muerte con el arma invencible del amor; sólo puede ocurrir la muerte cuando no existe la pasión: "Hay un morir si de unos ojos/se voltea la mirada de amor/...esto es muerte: Olvido en ojos mirantes." (PR, p.254).

¿Qué extraña inquietud le habrá llevado a escribir este poema? Sigue un silencio de ocho años. Cuando Elena muere, Macedonio Fernández vuelve a la poesía. Sin embargo, hubiera sido más natural el silencio ya que la pérdida de Elena, encarnación de la eternidad, ¿no representa la pérdida del universo? Huidobro lo dice en "Altazor:" "Si tú murieras.../ ¿Qué sería del universo?"²⁰ Pero el autor de "Elena bellamuerte" elige el camino del lenguaje poético, un lenguaje que es a la vez silencio y conquista verbal. Por medio de la palabra, por medio del poema, Macedonio Fernández puede negar la muerte y recuperar la pasión: "Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en ella,"²¹ dirá en uno de sus poemas. Y así, como para los surrealistas -aunque por rumbos distintos- el poema se convierte en el lugar donde los contrarios pactan y se funden, como en el amor, creando una nueva realidad: "Que Muerte rige a Vida; Amor a Muerte." (PR, p.255).

LOS POEMAS A ELENA: MUERTE ES BELDAD

"Voz de un dolor se alzó del camino y visitó la noche/
 ...Grito que ensombreció la sombra..."²² Un sentimiento hondo y angustioso invade ahora al poeta Macedonio Fernández. Es el año 1920, fecha a la que se asocia la pérdida de Elena, el dolor de la soledad del cuerpo y de la "presencia." "Hay que reinventar el amor," había dicho Rimbaud. Macedonio debe reinventar el mundo, desafiar la inexistencia o, mejor dicho, "la existencia," y encontrar el secreto del amor para que se perpetúe más allá de la muerte, en una especie de eternidad querida. "J'ai trouvé le secret/De t'aimer toujours pour la premiere fois" dirá André Breton.²³ ¿Podrían aplicarse al autor de "Elena bellamuerte" esos versos?

La experiencia de la muerte le permite a Macedonio ser el poeta del amor. Ya el título de la serie "Muerte es beldad," nos enfrenta a esa antinomia cuya comprensión es 'esencial' para un acercamiento a los poemas. Juan Ramón Jiménez, quien supo ahondar en el sentido de la poesía de Macedonio, nos dice:

"Muerte es beldad" no es título pensado por el extraordinario creador de estos poemas. Lo he arbitrado yo. Pero tuyas son las palabras que lo componen, en el mismo orden espacial y lógico. Suya -y tan mía- la tensa carga de adolorida ternura que contienen. 24

Los poemas de esta serie fueron escritos entre 1921 y 1941. Predomina en ellos el versolibrismo y un lenguaje que, sin llegar a la ruptura, es, sin embargo, original: el lenguaje de la pasión despojado de las barreras de lo temporal y de la realidad exterior.²⁵

Ligada a la metafísica idealista del autor, la introducción a esta serie de poemas -un pasaje en prosa titulado "Manera de una psique sin cuerpo-" establece la posibilidad de una comunicación entre estados psíquicos fuera del tiempo y del espacio, dado que "los cuerpos no son más que intermediarios, no poseedores, de un Psiquismo Universal siempre existente." (PR, p.247). Se trata de transformar la realidad exterior, para así anular la muerte que impide la relación corporal. En L'evidence poétique nos dice Paul Eluard: "es la esperanza o la desesperanza quien determinará para el soñador despierto -para el poeta- la acción de su imaginación. Basta que el poeta formule esta esperanza o desesperanza y sus relaciones con el mundo cambian inmediatamente."²⁶ Macedonio Fernández comienza la serie "Muerte es beldad" con esta frase: "Antes una palabra para las esperanzas."²⁷ Esta advertencia es reveladora de una perspectiva optimista, refleja una ilusión, no una desesperanza.

El poema que sigue a "Manera de una psique sin cuerpo" es el ya muy conocido "Elena bellamuerte," (nótese bellamuerte y no bellamuerta). El movimiento ondulatorio del poema, sus imágenes que oscilan entre lo subjetivo y lo objetivo, un contenido sentimiento que tiende a la abstracción, las estrofas suspendidas en esferas liberadas del tiempo y del espacio, evocan intuitivamente, en el lector, la visión mística de los paisajes de Tanguy.

En diálogo directo con la muerte, el poema comienza con una negación símbolo del desafío y del rechazo:

No eres, Muerte, quien
 Por nombre de Misterio
 Pueda a mi mente hacer pálida
 Cual a los cuerpos haces. ¡Si he visto
 Posar en ti sin sombra el mirar de una niña!

(P, p.25).

Las doce estrofas del poema, con versos que van desde 4 a 16 sílabas, se desarrollan sin una estructura semántica o discursiva muy perceptible; es un incesante entrecruzamiento de diálogos y un flujo de imágenes que, casi desprovistas de matices sensoriales, crean la textura de un onirismo conceptual. Se trata, en realidad, de un poema en que los nexos se establecen, no por la presencia de la muerte, sino por los signos de la pasión, cuyo significado es el amor, y que requieren la "existencia" del ser amado.²⁸ De

ahí que Elena, la "Criatura de porfía de amor," "La Niña del fingido morir," del "Despertar mañana," sea una "presencia" y no una "ausencia" en el poema, una voz capaz de entablar diálogo con los vivos y convencer al poeta de que no se ha ido con la muerte:

Mírala bien a la llamada y dejada: la Muerte,
 Obra de ella no llevo en mí alguna

 Su cetro en mí no ha usado
 Su paso no me sigue
 Ni llevo su palor ni de sus ropas hilos
 Sino luz de mi primer día.

(P, p.25).

Si el mundo de la muerte está impregnado de sombras, Elena sólo aparece unida a imágenes lumínicas que, en una progresión reiterativa a lo largo del poema, llegan a identificarla con lo sagrado: "luz de mi primer día," "la luz de su primer sagrado Día," "que en luz de su primer día se hizo oculta con sumisión de Luz," "partir sin muerte en luz de un primer día/es Divinidad." (P, pp.25-28).

Como vemos, se trata, además, de "la luz del primer día," en la que la antinomia nacer-morir se funda en una imagen que niega su carácter contradictorio y se convierte en morir es nacer.²⁹ Así, Elena es como una niña que juega a ocultarse en "un dulce querer partir," es la "Niña del fingido morir," y el poeta le reprocha su actividad lúdica:

"Del más hondo capricho en levísimo juego/ ¡Oh qué juego de niña quisiste!" "¡Oh cuál juego de niña/Lograste, niña vencedora!" Estas imágenes reflejan una transformación de la actividad lúdica que precede al acto amoroso.

Macedonio Fernández logra hacernos olvidar que la amada del poema está muerta. Tanto en esta composición, como en otras de la serie "Muerte es beldad," notamos esas transmutaciones del sentido tradicional: aquí, la vida se impone ante la muerte, la ausencia se convierte en presencia, el dolor se transforma en deseo, de modo tal que podríamos decir que se crea en esos poemas "un nuevo mundo amoroso." Como afirma Guillermo Sucre, "de inmediato el lector percibe, además del tema y del estilo mismo, que estos poemas no están dominados por el lamento, mucho menos por el patetismo. En efecto, lo que prevalece en ellos es la pasión, es decir, lo contrario para Macedonio Fernández, de cualquier sentimiento "elegíaco." La pasión niega la muerte y aun la desmiente..."³⁰

La muerte no llega a intimidar los poderes de la pasión: "Porque amor la regía/Porque amor defendía de muerte allí," nos dice en "Elena bellamuerte," (P, p.26). Esta "criatura de porfía de amor" no está muerta, su ausencia tiene la temporalidad del sueño:

Invento de pasión quisiste esta partida

 Fue tu partir así suave triunfando
 Como se aquieta ola que vuelve
 De la ribera al seno vasto
 En tu frente un fin de ola se durmió
 Por caricia y como en fantasía
 De serte compañía
 Cual si fuera -la fría frente amada- un hondo de mar
 Y de mostrar que allí
 Ausencia o Sueño pero no muerte había.

(P, p.26).

La memoria actúa, no como añoranza, sino como símbolo de separación: "Mi primer conocerte fue tardío," se reprocha el poeta. Ya había dicho el autor en un poema escrito ocho años antes: "No quiero vivir del recuerdo."³¹ El recuerdo, como la muerte, reaviva la separación. El poeta busca la unidad del ser con el otro, en una eternidad que anule la irreversibilidad del tiempo lineal. Octavio Paz encontrará esa revelación mucho más tarde, en su poema "Piedra de sol." Allí nos dice Paz que, cuando hay amor, "no hay tú, ni yo, mañana, ayer ni nombres."³² Macedonio Fernández logra esa fusión en un verso del poema "Elena bellamuerte," que tiende hacia un punto donde "la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, dejan de ser vistos como contradicciones."³³ Así, llegamos al verso:

Muerte es beldad

(P, p.29).

Sólo el lenguaje de la pasión podía lograr ese encuentro que identificamos con el surrealismo. Como nos dice Guillermo Sucre: "Breton ¿no hubiera reivindicado a Macedonio como un surrealista aunque à distance?"³⁴ Es, sobre todo, la concepción que Macedonio Fernández tiene del amor, del deseo o la imaginación del deseo, lo que lo acerca al surrealismo. En L'amour fou dice Breton: "J'aimerais que ma vie ne laissât après d'elle d'autre murmure que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qu'est magnifique."³⁵ Más de quince años antes, Macedonio Fernández había escrito en "Elena Bellamuerte:"

Pruebe otra vez, la eterna vez del alma
 El mirar de quien hoy sólo el ser de
 Esperada tiene
 Cual sólo de Esperado tengo el Ser!

(P, p.29).

La ausencia de Elena sólo ha logrado acrecentar la pasión, crear una expectativa, una espera que es el deseo mismo, pues "la soledad no mata al deseo sino que lo hace más vivo."³⁶ Los poemas de Macedonio Fernández revelan esa ansiedad del deseo que precede al encuentro, porque "La Espera es de amor amiga," nos dirá en una segunda versión del poema que estudiamos, titulada "Otra vez." (PR, p.257).

En su comentario sobre "Elena Bellamuerte," oímos a
 Juan Carlos Ghiano:

"Poe -en la filosofía de la composición- afirma que la muerte de una mujer bella es indudablemente el tema más poético." Macedonio Fernández sufrió la experiencia de una muerte; supo así la verdad de la muerte y pudo reflexionar sobre sus realidades. Aceptó la muerte como una de las manifestaciones de la contingencia y aprendió que nada puede sobre el amor; logró así los dos objetos -que según el mismo Poe- alientan al poeta: el objeto Verdad, que satisface al intelecto, y el objeto Pasión, que exalta al corazón. Si la Verdad exige precisión y la Pasión sencillez (continuando con la estética de Poe) es indudable que "Elena Bellamuerte" cumple con ambas condiciones. 37

PASION ES PRESENCIA

Resignarse ante la muerte no estaba en el espíritu de Macedonio. La experiencia de la muerte es en él un proyectarse hacia adelante, encontrar la plenitud del ser; es amar, es luchar contra la muerte. Una de las más logradas imágenes de esa confrontación aparece en el poema ya citado, "Otra vez:"

"Porque no mueras"
 con rosas apartaré de ti a la Simple
 -a la que llamo Simple porque cree matar-;
 mordiendo de sus hojas mortales un día y otro día
 creará Muerte de tus mejillas gustar.
 Verás de rosas llenos sus finos, pálidos labios.
 La horrible, apiadante visión, en boca de Muerte rosas.
 Las de tu faz convulsará quizá
 mas pronto de ver dolor enojará
 la llama de tu rostro

y ostentarás más cierta la inviolable vivencia de
 tu ser
 viendo en Dolor a hojas de las Rosas.
 Porque no mueras
 con rosas apartaré de tu camino
 la hora pálida. A Muerte
 daréle a morder de sus pétalos mortales, un día y otro.
 Quizá logre que así
 ella olvide tener hambre de tus mejillas.
 Dura visión: en boca de muerte mordidas rosas
 pero será así que su mirada
 lejos de ti pondrá.

(PR, p.256).

En este pasaje, y sobre todo en la imagen "en boca de muerte mordidas rosas," el poema adquiere la tonalidad dramática de la visión expresionista.³⁸

En otros momentos, el poeta le niega a la muerte sus fuerzas misteriosas: "Nada eres y no la nada. Amor no te conoce poder y pensamiento no te conoce incógnita." (PR, p.255). Y vuelve, más adelante, a reiterar el poder del amor sobre la ausencia:

Muerte es Beldad. Sólo de amor es Muerte y es la Beldad de Amor...
 Ella está todo oculta pero todo real vive.

(PR, pp.256-257).

Los otros poemas de este ciclo "Muerte es beldad," son una variante de ese mismo tema que se repite con energía encantatoria: la pasión es presencia, sólo el olvido es muerte. La palabra poética va creando así esa sucesión de

instantes que anulan la muerte y eternizan al ser amado. De ahí la necesidad de repetir su nombre, Elena, y de conferirle otros: niña, fingidora, muerta mimosa, Layda, engañosa, Ella, la Amorosa, Eterna, que van perpetuando su ser.³⁹

Según Denis de Rougemont "La passion prendesa source dans cet élan de l'esprit qui par ailleurs fait naître le language. Dès qu'elle dépasse l'instinct, dès qu'elle devient vraiment passion, elle tend du même mouvement à se raconter elle-même, que ce soit pour se justifier, pour s'exalter, ou simplement pour s'entretenir."⁴⁰ Denis de Rougemont ubica los orígenes del amor-pasión en occidente en el siglo XII, en Provenza: "l'amour-courtois."⁴¹ La pasión macedoniana es inseparable del lenguaje, el discurso amoroso de su poesía idealiza a la mujer. Podemos afirmar, junto con Guillermo Sucre, que la producción lírica de Macedonio Fernández se inscribe en la tradición del amour-courtois, que alcanza, en nuestro siglo, su mayor reconocimiento precisamente entre los poetas surrealistas franceses.⁴²

En algunos momentos de los poemas que estudiamos, el deseo de poseer, lleva al poeta a una desesperación que anula su existencia para fundirla con la imagen de su deseo: "Soy Ella/Soy su ausencia/soy lo que está sólo de ella."⁴³ En un pasaje de "El arco y la lira" Octavio Paz nos da una síntesis de esta particularidad del amor:

Como todo movimiento del hombre, el amor es un "ir al encuentro." En la espera todo nuestro ser se inclina hacia adelante. Es un anhelar, un tenderse hacia algo que aún no está presente y que es una posibilidad que puede no producirse: la aparición de la mujer. La espera nos tiene en vilo, es decir, suspendidos, fuera de nosotros. Hace un minuto que estábamos instalados en nuestro mundo y nos movíamos con tal naturalidad y facilidad entre cosas y seres que no advertíamos su distancia. Ahora, a medida que crecen la impaciencia y el anhelar, el paisaje se aleja, el muro y las cosas de enfrente se retiran y repliegan sobre sí mismas, el reloj marcha más despacio. Todo se ha puesto a vivir una vida aparte, impenetrable. El mundo se hace ajeno. Ya estamos solos. La espera misma se vuelve desesperación, porque la esperanza de la presencia se ha trocado en certidumbre de soledad. No vendrá. No habrá nadie. No hay nadie. Yo mismo no soy nadie. 44

Por otra parte, la angustia de la espera puede llevar, algunas veces, a la posibilidad de una aceptación de la realidad, negada por el poeta. Si la muerte de Elena fuera real, si ella realmente no regresara ¿habría que aceptar la contingencia? Pensamos en ese momento dramático que se da en Borges: "and yet, and yet... el mundo desgraciadamente es real, yo, desgraciadamente, soy Borges."⁴⁵ El silencio (la falta de respuesta) provoca esa lucidez y su contrario, la duda. En un poema, también del año 1920, Macedonio Fernández dice: "Ya es de día, el presentido día..."⁴⁶ Despertar ¿sin Elena? En el amor, la mirada es iluminación, es lenguaje, pero sobre todo "correspondencia." Mas no en la soledad, no en la revelación del amanecer de un poeta junto a unos ojos "sin mi-

rada," unos ojos que "cubrieran/De miradas a los que ya eran ojos sólo para ser vistos." (P, p.41).

Cuando el silencio se prolonga, la duda puede llegar a convertirse en una tortura agónica. En un poema del año 1930, el poeta manifiesta ese sentimiento: "¿buscáis las palabras en Layda?/-Es que no sabemos las palabras por Layda/las palabras que devuelven Layda.../¿Hay en lo Real una muerte de Layda?/¿Pudo saberse un día: Layda ha muerto?/Hubo que creerlo ahora: Layda tenía muerte/Oh, no: la hora es de no creer muerte en Layda.../Es mucho silencio: es el mayor silencio que se ha Dado."⁴⁷

Esos pasajes reviven la experiencia de la soledad, la fugacidad de "lo otro," pero son momentos aislados dentro de esa poesía cuyo eje central es el optimismo, animado por la intensidad de la pasión. Establecen sí una dialéctica, aunque como hemos visto en el Capítulo de Teorías, en la filosofía del autor, el pensamiento binario tiende hacia la resolución de los contrarios en una unidad. Del mismo modo, el pensamiento poético expresa una esperanza, o mejor dicho, crea esa esperanza. La posibilidad del encuentro supera en intensidad a esos breves momentos de caída o desolación, y cristaliza en una búsqueda obsesiva de ese punto de reunión que servirá de acceso a la eternidad: "...el Todo Misterio/en que nos sabemos eternos,"⁴⁸ donde se oye una voz de mujer repetir "siempre y solamente amado mío."⁴⁹ Es la conquista de un nuevo mundo amoroso, "un nuevo encuentro, un despertar juntos." (P, p.67).

Dos poemas en prosa⁵⁰ completan la serie de composiciones dedicadas a Elena de Obieta. El primero de esos poemas se titula "Son pasos en perdido," escrito en 1930. Es el relato de un personaje, "el muerto que sueña."⁵¹ Está dividido en cuatro pasajes que presentan imágenes discontinuas y vagas. El poeta intenta darles forma, hacerlas realidad, desde una frontera que oscila entre lo real y lo imaginario:

El hondo sueño consintió en sí al ardiente
ensueño al que la vigilia fuerte no da cabida.
Mas él mismo, violento, el Ensueño aflictivo me
despertó; se temió a sí mismo y a morar en mi
sueño ya no quiso. Súbito me despertó, puso fin
al dormir que le dió morada y a nueva ribera de
la vigilia me desplazó.

(P, p.81).

Desde esa "nueva ribera de la vigilia" el poeta cree oír palabras soñadas de Elena (aquí la llama Lalia, también Armida). A causa de la intensidad de ese sueño las palabras adquieren una realidad más tangible que en la vigilia: "Y así oí de mí mismo como ajeno, como soñando esas palabras que es cierto pronuncié, y eran las palabras sin las cuales el ensueño y su aflicción de nada me noticiaran, palabras con las que no hubiera acertado yo sin ese instante de resonancia del ensueño en la vigilia." (P., p.81).

Si Elena es imagen de un sueño, el poeta desea transformar el mundo en ese sueño: "los anhelos hacen el Mundo (sueño)." (P, p.81). La fuerza alucinante del amor lo lleva

a una búsqueda continua de la imagen deseada, que sólo puede conseguirse en el ensueño:

Es que también ocurría en aquel ensueño que yo veía y a par no veía a una mujer cuya presencia tras un amplio y alto cortinado yo conocía por un sentido que no era de la común sensorialidad... y que mi vista más bien me negaba.

(P. p.82).

La presencia femenina se convierte luego en un "perfil animado," en las tinieblas:

Es que también tuve una vez ensueño de una penumbra que por instantes mostraba y recogía un perfil animado que llamaba a mi memoria... todo mi pasado hacía agolparse a reconocerla.

(P. p.82).

El sueño ha ido transformando la voz, la presencia de la mujer, en una vaga silueta difícil de distinguir sin la memoria. Al final de la composición, el poeta señala el lugar donde reside esa "ciudad de las almas sin cuerpo donde se está, y estoy, después de muerte y donde Memoria es todo y cesó su rectificación por percepciones y subsisten de la vigilia sólo los gestos, el creer hacer, el creer decir." (P, p.82).

Si los cuatro pasajes del poema estaban dominados por el uso de tiempos verbales en pretérito, en esa explicación final predomina el presente. Para unirse a la imagen de su deseo, el poeta ha renunciado a la realidad y se instala en el mundo "de las almas sin cuerpo," donde puede poseer esa imagen.

El poeta surrealista Robert Desnos ha logrado esa misma transformación entre sueño y realidad por medio del amor, en un poema de la colección Corps et biens (1930). "Son pasos en perdido" es de la misma fecha. El poema de Desnos se titula "A la Mystérieuse," y lo reproducimos a continuación:

J'ai tant rêvé de toi
 que tu perds ta réalité
 Est-il encore temps d'atteindre ce corps vivant
 et de baiser sur cette bouche la naissance
 de la voix qui m'est chère.
 J'ai tant rêvé de toi
 que mes bras habitués en étreignant ton ombre
 à se croiser sur ma poitrine no se plieraient pas
 au contour de ton corps peut-être.
 Et que, devant l'apparence réelle de ce qui me hante
 et me gouverne depuis des jours et des années
 Je deviendrais une ombre sans doute,
 O balances sentimentales.
 J'ai tant rêvé de toi qu'il n'est plus temps sans doute
 que je m'éveille. Je dors debout le corps exposé à
 toutes les apparences de la vie et de l'amour et
 toi, la seule qui compte aujourd'hui pour moi,
 je pourrais moins toucher ton front et tes lèvres
 que les premières lèvres et le premier front venu.
 J'ai tant rêvé de toi
 tant marché, parlé, couché avec ton fantôme qu'il ne me
 reste plus peut-être, et pourtant, qu'à être
 fantôme parmi les fantômes et plus ombre cent fois
 que l'ombre qui se promène et se promènera
 allègrement sur le cadran solaire de ta vie. 52

En "A la Mystérieuse," la presencia de una mujer real, a fuerza de ser el centro de los sueños del poeta, comienza a perder su imagen real para convertirse en su propio fantasma, en una mujer imaginada. La presencia del sueño va a sustituir a la mujer verdadera y, al mismo tiempo, el poeta se aleja del mundo de la realidad, pues es la única manera de poder reunirse con la imagen de su deseo, "la misteriosa"

que lo persigue, pero a quien no cree poder encontrar ya en la vida real. Estas coincidencias entre ambos escritores pueden encontrarse también en varios pasajes de MNE⁵³ (la Eterna, la Misteriosa), de los que nos ocuparemos más adelante. Tanto Macedonio como Desnos logran comunicar la fuerza alucinante del amor, con la misma intensidad.

En casi todos los poemas de Macedonio Fernández dedicados a Elena, encontramos esa atmósfera que borra las fronteras entre lo real y lo irreal, la vigilia y el ensueño, porque el amor-pasión crea su propio universo, sujeto a otras leyes. "En todo el sueño de lo real/Hay Belleza," dirá Macedonio Fernández en MNE.⁵⁴

Esa transformación por medio del amor se logra, una vez más en el último poema en prosa de la serie "Muerte es beldad."⁵⁵ Veamos el comienzo:

Aquello que, en mi amor a ti, más es amor el pensarte increada, eterna, y verte frágilmente, dócilmente, vestida de todo lo que es mortal; y pensar que tendrás también tú un día en que en tu rostro, en tus manos, la muerte estará fingida.

(PR, p.261).

Es un pasaje que podríamos relacionar con el poema de Desnos mencionado. El poeta expresa el miedo de que esa mujer increada, eterna, la que domina sus sueños y su imaginación, pueda convertirse de pronto en algo mortal (¿real?). La palabra poética, la creación, aseguran, sin embargo, la eternidad del amor: "Certeza tengo que de ese sueño te alzarás." (PR, p.261).

Un momento de gran intensidad lírica se da al final del poema. La seguridad del encuentro anima ahora el espíritu y mueve al poeta a participar en el pacto trascendental del amor-pasión:

Si tú o yo ha de ser quien escuche último
pálpito, si tú o yo ha de ser quien conozca por
vez primera el silencio de un corazón, el mío, el
tuyo, de nosotros dos quien así conozca mayor dolor,
parta también... corra a un nuevo encuentro, a un
despertar juntos, que lo hallarán tan cerca como
está todo despertar, del sueño.

(PR, p.262).

EL LENGUAJE POETICO DE MACEDONIO FERNANDEZ

Para mantener vivos la pasión y el deseo, Macedonio Fernández busca crear un espacio poético que proyecte su experiencia con precisión e intensidad. Esa búsqueda se manifiesta no sólo en el lenguaje sino también en la variedad formal. Es como si la voluntad de insistir, conmovér, ¿eternizar?, necesitara de la experimentación: que el pensamiento sea forma, se haga forma, por medio de la multiplicidad, eliminando la fijeza.

Según Roland Barthes "la multiplication des écritures est un fait moderne qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite et provoque une éthique de l'écriture."⁵⁶ Macedonio elige en su obra el camino de la libertad -deseo de romper con las formas y los géneros- y en su poesía opta por el versolibrismo, el poema en prosa,

relato de sueños o una mezcla diversa de estos modos de expresión, en el nivel formal.⁵⁷

Encontramos también, en su lírica, un anhelo de evocar formas del pasado, aunque siempre de un modo original. Un ejemplo lo proporciona este poema de sabor netamente conceptista y quevedesco:

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. 58

Las parejas de contrarios: amor-muerte, vida-muerte, ese último verso bimembre: "Que muerte rige a Vida; Amor a Muerte," evocan, indudablemente, a un Quevedo todavía influido por la huella de Petrarca.⁵⁹ Como en los sonetos del poeta español, Macedonio Fernández logra en ese poema una expresión exacta y condensada, a la vez que una prodigiosa carga de afectividad.

Por los ejemplos que hemos dado de los textos de Macedonio Fernández, podemos percibir que el lenguaje de esos poemas no está hecho a base de lugares comunes, retoricismos o exornos verbales, patetismo o metáforas sorprendentes. Se trata, por el contrario, de una poesía despojada de efectismo superficial. Su lenguaje representa una búsqueda ansiosa de sobriedad. Si el tema profundo de esos poemas es la pasión "No se requería?" -como nos dice Guillermo Sucre-

"un lenguaje que como la pasión esté también fuera del tiempo? No un lenguaje nuevo, menos un nuevo lenguaje, sino un lenguaje original."⁶⁰

Guillermo Sucre ha analizado las características léxicas y semánticas del lenguaje poético de Macedonio Fernández. Sucre señala con acierto el uso de arcaísmos junto a neologismos que dan la impresión de un lenguaje nuevo y original.⁶¹ Este crítico destaca además "la sutileza conceptual"⁶² que se advierte en el plano semántico de la poesía de Macedonio Fernández, lo cual revela un pensamiento que no se complace en simples asociaciones imaginativas.

En el aspecto formal, encontramos en los últimos poemas que hemos estudiado, una evolución desde el verso libre hacia el poema en prosa, como también la mezcla de ambas formas, usadas según las necesidades expresivas de cada momento.

En "Otra vez," -mezcla de verso y prosa- Macedonio Fernández ya nos había dado indicios de esa búsqueda de la multiplicidad. A medida que evoluciona, su poesía tiende a la eliminación del distingo entre tales categorías.

En un escritor que ha hecho de su vida y de su obra un símbolo de la rebelión contra lo establecido, no nos sorprende la elección del poema en prosa como forma de expresión, sino, por el contrario, creemos que reafirma su voluntad de transgredir. Precisamente, como nos dice Suzanne Bernard: "Le poème en prose est né d'une volonté

d'affranchissement, d'une révolte contre los conventions dites 'poétiques,' métrique, prosodie, conventions de langage. On voulut désormais disjoindre poésie et versification, et l'on chercha dans la prose les éléments d'une nouvelle poésie."⁶³ Según Bernard, el poema en prosa surge, por una parte, de una voluntad anárquica y destructiva que niega las formas existentes y, por otra parte, de una fuerza organizadora que tiende a construir un absoluto poético, dualidad que su mismo nombre expresa: "poema en prosa." En la evolución de esta forma poética, los poemas en prosa contemporáneos responden a esa "grande tentative de création d'un langage et de conquête métaphysique que haute los poètes depuis le siècle dernier."⁶⁴ Así, desde Baudelaire y Rimbaud, el poema en prosa, por la plasticidad y la infinita variedad de medios que ofrece, se ha convertido en uno de los géneros que mejor permiten afirmar la libertad humana.⁶⁵

En la poesía de Macedonio Fernández, esa evolución hacia el poema en prosa se hace más acentuada en los dos últimos poemas que estudiaremos a continuación. En ellos, la búsqueda de las esencias poéticas está íntimamente ligada a las especulaciones filosóficas del autor, lo cual se evidencia en la forma de esos poemas, ya que ambos están precedidos por un prólogo que tiene el carácter de un verdadero manifiesto estético. Esta modalidad -que ya estaba presente en el poema "Elena Bellamuerte," a su vez precedido por un

prólogo titulado "Manera de una psique sin cuerpo"- podría establecer otro punto de comparación con los escritores del surrealismo francés.⁶⁶ El propósito estético de esas introducciones a los poemas ya ha sido analizado en el Capítulo de Teorías. Los últimos poemas de Macedonio Fernández substantian, a modo de epílogo, el discurso poético del autor. Veamos, pues, esos poemas.

POEMA A LA "SIESTA"

Según Michael Riffaterre en su libro Semiotics of Poetry,⁶⁷ un poema surge de la transformación de una matriz que genera la secuencia de las variantes textuales que lo componen. La característica esencial del poema en verso reside en una unidad semántica y formal.⁶⁸ En el poema en prosa, en cambio, la matriz tiene dos funciones: además de generar las derivaciones ya mencionadas, genera una constante formal que se mantiene a lo largo del texto y es inseparable del significado.⁶⁹

La matriz generadora puede ser descubierta generalmente en el título del poema en prosa, título que puede considerarse como la oración matriz. En el poema que analizamos, Macedonio Fernández nos ofrece no sólo un título, sino también un subtítulo, dos introducciones explicativas, una invocación y una dedicatoria, los cuales son a su vez expansiones y variaciones de la matriz que podría resumirse como "Siesta Evidencial." El sujeto de la matriz: "Siesta,"

genera una variable que opera en el nivel figurativo y que da lugar a los sucesivos detalles de la siesta vivida como "una noche sin estrellas de luces y sombras." Por otra parte, el predicado de la matriz genera una constante que es la evidencia místico-metafísica de la percepción de la realidad.

Desde el comienzo del poema el lector percibe que la relación entre poema y realidad se encuentra invertida: no se trata de dar la realidad evidencial del estado de emoción que provoca la siesta, sino, por el contrario, el poema intenta descubrir cuál es la esencia metafísica que esa realidad puede expresar metafóricamente.

La siesta se presenta como un estado onírico opuesto al sueño nocturno o a la vigilia diurna: "La sin Estrellas Noche del Deslumbramiento." (PR, p.272). La parte inicial del poema nos presenta una imagen estática del universo, el cual, dentro de su inmovilidad, está lleno de tensión, movimiento y vibración: "un Presente no fluente." (PR, p.273). Siguen cinco partes que describen el estado de pura "sensorialidad" que oscila entre el sueño y la vigilia en el que "los cuerpos vivientes, en el embebimiento de Luz transparente, invisibles de luz." (PR, p.273). No sólo se trata de la luz que baña tantas visiones surrealistas, sino de los contrastes de luz y de sombra, sombras más negras que la noche. Pero lo que se quiere transmitir no es lo sensorial sino la emoción del ser.

El poema se presenta así como vía de acceso al conocimiento. Todas las secuencias del nivel figurativo tienen como base la "Siesta" o su metonimia considerada, en su aspecto temporal, como el mejor instante para la intelección porque no la distraen los miedos de la noche. La siesta es el momento que mejor permite intuir la unidad del universo:

El todo decir de la Siesta: Presente no fluente, Moción sin Traslación; lo Ser, el Todo hace un mundo sin Marcha que es y que no va; el Ser se da una sola vez; Vibración, Oscilación, sin Repetición Idéntica o Casualidad hacen al Tiempo un solo Hoy.

(PR, p.275).

Si para Lezama Lima, el ocio es "un reposo que parejamente es actividad; una desposesión que es también posesión,"⁷⁰ para Macedonio Fernández la siesta es, igualmente, un estado de reposo y actividad. Es además, un momento de exaltación y de negación, está en el tiempo y fuera de él, "está en el ángulo de la Oscuridad y del Deslumbramiento." (PR, p.276). La siesta es un estado de tensión "estática," oscila entre la noche y el día, la luz y la sombra, la poesía y el pensamiento. Además, su exceso de luz borra el contorno de las cosas y hace desaparecer lo individual:

La luz se ensecretada en la reverberación, seca los Perfiles, agua los cuerpos de los seres: la sombra ancha, libre, lava y empalidece; la sombra fija de lo enhiesto y vertical, ennegrece al pie de los cercos, de los muros. Y todo esto vale por cómo a las psiques toma, por qué les propone: la intelección (PR, p.274).

Las oposiciones luz-sombra, claridad-oscuridad, noche-día, forman una constante textual que se deriva de la matriz generadora de significado y que da unidad al poema: la siesta como vía de acceso al conocimiento.⁷¹ De la sombra -que es misterio- surge la luz, el momento de iluminación: "Qué claro es todo; qué claro es ser" (PR, p.275).⁷²

El texto se baña de luz y de sombras que actúan como fuerzas aleatorias frente al misterio, ondulando los movimientos de la visión: "los cuerpos vivientes, en el embobamiento de Luz transparentan, invisibles de luz. Sólo los pies de cerco y los muros pisan sombra" (PR, p.273). "Elevación en luz de las cosas y sombras tintas al pie, caídas, sin tenderse ni alzarse en tanto todo lo que parte de lo terrenal, perfumes, rumores, en un Ascenso. ¿Por qué cortas las sombras, por qué tanto más negras como cortas, por qué, Siesta, son así tus sombras?" (PR, p.274).

La oscuridad se interpone a la clarividencia; el poeta le dice a la siesta: "Tu luz es la Intelección ¿pero estas manchas espesas calzando todo pie? ¿Por qué la Intelección está siempre defendiéndose y atacada de las sombras?" (PR, p.275). El camino hacia lo absoluto está poblado de "Fantasmas de la Siesta Evidencial... fantasmas de palidecimientos de la fulgencia verticante; fantasmas de pie, cabeceando, oscilando, aunque enhiestos" (PR, p.275).

Hacia el final del poema, las secuencias del nivel metatextual que estaban anteriormente implícitas, se encuentran

ahora explícitas. Dice el autor: "Para mí la Siesta es el Llamado al Camino de la Evidencialidad Mística, y está en el ángulo de Oscuridad y Deslumbramiento, lo oscuro por reverberación, la claridad del darse del Ser por supresión de la Figura y Rumbo que se nos antoja imposible. El mundo en Siesta no marcha; a la Noche las estrellas le ponen direcciones múltiples. Por ello la Inteligencia prospera en la Siesta y no en la Noche." (PR, pp.275-276).

En No toda es vigilia... el autor nos dice que "la Metafísica es el retorno a la Visión Pura, o sea al estado místico." (NTV, p.19). El poema, como vía de conocimiento metafísico, intenta lograr esa visión, al punto que podríamos decir que para Macedonio Fernández se trata de "la Siesta oscura del alma."

Pero ese camino hacia lo absoluto debe lograrse por lo poético: "Esto ha de ser dado en versión, es decir en metáfora, no en definición." (PR, p.276). El texto del poema, en su nivel figurativo, ha sido un intento de lograr eso que el poeta propone. Hay, sin embargo, un reconocimiento de fracaso, esa metáfora constituye todavía una búsqueda:⁷³ "Quien tenga la metáfora de la Siesta, la dé. Yo se la pediré al gallo insomne de la Noche de la Siesta." (PR, p.276). De este modo, el poema queda abierto hacia otros niveles de significación que debe resolver el lector.

POEMA A LA "LUNA"

El último poema en prosa de Macedonio Fernández, "Poema al astro de luz memorial," fue escrito en 1942 y tiene una estructura semejante a la del poema a la "Siesta." Está precedido de una introducción, "Poema de poesía del pensar" que sintetiza los fundamentos filosóficos del autor. A éste le sigue otro prólogo, más específico que el anterior, y que sirve de comentario al poema.

Como en el poema que hemos analizado anteriormente, la matriz generadora de significado se encuentra en el título: "Poema al astro de luz memorial." De aquí se derivan las secuencias del nivel gnoseológico, de carácter figurativo. Hay además un subtítulo: "Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en ella," que podría ser una prolongación del título, ya que las secuencias forman parte del nivel precedente. La diferencia reside en que este nivel está implícito dentro del otro y depende de una relación intertextual entre este poema y otros del mismo autor -ya estudiados anteriormente en este capítulo. Me refiero a los poemas de amor dirigidos a su mujer Elena. Hay también en el poema otra derivación en parte explícita, la del nivel metatextual.

En la secuencia del nivel metafísico-filosófico, el significado gira en torno al problema de la identidad en la realidad exterior, junto a los problemas concomitantes de la presencia y la ausencia. Según lo hemos explicado anteriormente, en la filosofía de Macedonio Fernández -en consonancia con la de William James- el amor y la pasión son los que posibilitan la aceptación activa por la conciencia de la realidad exterior o contingencia. En este poema, la luna, tan cambiante y fugaz dentro de su regularidad mecánica, da lugar a un juego de imágenes que permiten expresar, líricamente, el proceso activo de la conciencia, por la cual esa aceptación de la identidad, tiene lugar como acto de puro amor aun a riesgo de su inserción dentro de la regularidad de las leyes de la mecánica: "¿Por qué aceptó la Conciencia que la Luna apareciera y desapareciera por su inserción fija en series fenomenales mecánicas? La conciencia pudo negarse, no sentirla ni verla, como a todo lo que no quiere que ocurra mecánicamente." (PR, p.266).

La aceptación del fenómeno "lunar" se relaciona, además, con la regularidad del suceso; la aparición de la luna se identifica implícitamente con el amor y la conciencia la recibe segura de su eternidad "para que así la Luna sea siempre la Luna, porque sólo lo idéntico es amado, lo que"

pierde su identidad instante por instante nunca es amado, amor repugna a lo no idéntico." (PR, p.266).

El poema está dividido en cuatro partes. La primera de ellas trata de la fugacidad de la luna, su carácter ambiguo -mezcla de lo celestial y de lo terrenal- su luz dulce pero prestada, sus ausencias misteriosas y sus visitas regulares.

La segunda parte está dedicada a la memoria, a la fidelidad, únicas capaces de sobreponerse a la ausencia y anular la muerte. Aquí se establece una relación intertextual implícita con los poemas de la serie Muerte es beldad, ya mencionados. Toda esta segunda parte es un juego de variaciones sobre el motivo de la memoria: memoria del sol ausente, memoria de fidelidad en la ausencia, de fidelidad en compañía, confianza de ser recordado en la ausencia.

Notamos el cambio sutil que se ha operado desde la primera parte a la segunda; en la primera, nuestra conciencia activa, muestra pasión y nuestro amor eran los que cristalizaban en memoria, en fidelidad, en suma, en reconocimiento de la identidad de algo tan fugaz y pasajero como la luna. En la segunda parte, esa memoria o actividad de la conciencia se transfiere al objeto mismo, a la luna. La constante formal del nivel figurativo genera ahora una serie de imágenes que tienen como sujeto "la luna" o su

metonimia, en su carácter de "luz memorial." Así, la luna es el "Astro terranalicio de la luz segunda, Astro terranalicio de la luz dulce, Astro terranalicio de un día sí y otro no," Astro memorioso que esmeras un día de cada dos en tocar de diurnidad la noche terrenal." (PR, p.267. Esa transformación se acentúa en la tercera parte, el objeto mirado, la luna, se convierte en "astro que mira:"

Cuando tú quieres ser el ojo del ciprés y con un mirar
obseso aferras

nuestra contemplación

debemos comprenderte dolorida (...)

Oh único astro que mira

(pues todos los otros saetean ásperos de chispas que
nunca miraron)

Oh único astro de mirada,

nos revolvemos clamando hacia el no ser

(PR, p.268).

De este modo ella cobra vida y puede jugar ligeramente "cayendo con ladeado mirar distraído hacia el borde del mundo." (P, p.269).

Esta reciprocidad era necesaria para que pudiéramos sobreponernos a la angustia del no ser, era necesaria para que la luna alcanzase, en la parte final, su atributo mayor, el de convertirse en compañera: "pero es que tú Luna que también sufres, miras y acompañas. Eres más sabia y afortunada en la mitigación participante." (PR, p.269).

Hacia el final del poema aparecen explícitamente las secuencias del nivel metatextual. Lo que se anhelaba explicar -la poesía es para Macedonio Fernández una de las formas del conocimiento- no era el por qué, motivo de la ciencia, sino el para qué, cuál es el significado del mundo que nos rodea y "de qué manera concierta con el misterio total único." (PR, p.270). Y, como en el poema a la "Siesta", el reconocimiento del fracaso "Todavía no es poeta, no soy poeta, pues que esto no se sabe." (PR, p.270).

Conciencia crítica y búsqueda metafísica desarrolladas en una constante formal dan unidad al poema. La derivación figurativa se ha apartado del estereotipo de la imagería lunar.⁷⁴ El juego entre las dos derivaciones queda sintetizado al final, demostrando la circularidad del texto.

Dice el poeta:

Oh Luna, que puede amarse, bien me pareces
Pobrecita del Cielo

(PR, p.270)

Final que podría ser una respuesta a un verso de un poema de Jorge Luis Borges -el título de la colección es precisamente Luna de enfrente-. El verso de Borges dice así:

He cantado lo eterno: la clara luna volvedora y
las mejillas que apetece el querer. 75.

La lectura de los textos poéticos macedonianos es inseparable de esa concepción que busca un equilibrio entre teoría, pensamiento filosófico y ejecución del poema. El lenguaje de esa poesía surge de la coexistencia de estos órdenes, alcanzando una síntesis entre actitud crítica y creación. Es, al mismo tiempo, una poesía esencialmente erótica que gravita sobre la realidad del amor o la de la soledad suscitada por la ausencia del amor. Del espíritu metafísico que envuelve los poemas surge una expresión sentimental efusiva que anhela llegar a un absoluto amoroso: el todoamor.

Las palabras compuestas creadas por Macedonio Fernández nos dan, de cierto modo, la clave de su poesía. En ellas los significantes pactan y se funden para crear una nueva realidad: bellamuerte, el amor más allá de la muerte, la palabra poética generando la belleza de la eternidad del amor.

NOTAS

¹ Guillermo Sucre, La máscara, la transparencia. (Caracas: Monte Avila, 1975), p.74.

² "La obtención de estados de ánimo de tipo emocional, es decir, ni activos ni representativos, con el instrumento más noble de todos: la palabra escrita." Macedonio Fernández, "Sobre belarte poesía o prosa," Poesía, 1, Nos. 1-2 (junio 1933), p.43.

³ Nélide Salvador, "Macedonio Fernández y su poética del pensar," Comentario, XI, No. 38 (1961), p.45.

⁴ Jorge Luis Borges afirma que Lugones en su Lunario sentimental presenta una de las mayores colecciones de metáforas originales de la literatura española. Por otra parte, el autor de Ficciones señala que esas metáforas de Lugones tienen la desventaja de "ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o emoción que describen." Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Pleamar, 1965), p.33.

⁵ César Fernández Moreno, Introducción a Macedonio Fernández (Buenos Aires: Talia, 1960), p.29.

⁶ Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1961), p.19.

⁷ Esto desmiente la afirmación de César Fernández Moreno, pues, según este crítico el primer poema publicado de Macedonio Fernández se titula "La tarde." Introducción a Macedonio Fernández, p.29. Adolfo de Obieta nos facilitó el texto de "Gatos y tejas" que reproducimos aquí.

⁸ Usamos para las transcripciones poéticas los textos que aparecen en P y en PR.

- ⁹ Según lo afirma César Fernández Moreno en Introducción a Macedonio..., p.29.
- ¹⁰ Reproducido en César Fernández Moreno, Introducción a Macedonio Fernández, pp.29-30.
- ¹¹ Escrito en el año 1940. Ver PR, pp.272-276.
- ¹² La versión que usamos -reproducida en PR- es la misma que posee Adolfo de Obieta. Como hemos dicho en el Capítulo 1° de esta tesis, Macedonio Fernández escribía distintas versiones de sus poemas. Las variantes que ofrece la versión que reproduce César Fernández Moreno pueden deberse a un error editorial: "pequeñas inmensidades" en lugar de "breves inmensidades" disminuye la calidad lírica del texto.
- ¹³ Evar Méndez, comentario sobre "Suave encantamiento," en Macedonio Fernández, II, Nos.14-15 (enero 1925), s/p.
- ¹⁴ Vicente Huidobro, "Altazor," canto II, en Obras completas de Vicente Huidobro, tomo I (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964), pp.385-389.
- ¹⁵ Octavio Paz, "Piedra de sol," en La centena (Poemas 1935-1968) (Barcelona: Barral Ed., 1969), pp.98-99.
- ¹⁶ En Arcane 17 encontramos esta imagen de Breton: "La journée sera belle, je la vois se filtrer dans tes yeux où elle a commencé, plus trouble, par être si belle." André Breton, Arcane 17 (Paris: J.J. Pauvert, 1965), p.29.
- ¹⁷ Mario Trejo, "Introducciones a Macedonio Fernández," El Nacional, 141 (4/1/1959), s/p.
- ¹⁸ César Fernández Moreno, La realidad y los papeles (Madrid: Aguilar, 1967), p.73.
- ¹⁹ Octavio Paz, Corriente alterna (México: Siglo XXI, 1970), p.74.

- 20 "Altazor," canto II en op.cit., p.386.
- 21 "Poema al astro de luz memorial," en PR, pp.266-271. El subrayado es nuestro.
- 22 "Cuando nuestro dolor fíngese ajeno," PR, p.253.
- 23 André Breton, Poèmes (Paris: Gallimard, 1948), p.150.
- 24 Juan Ramón Jiménez, "Lado de Macedonio Fernández," en La corriente infinita: crítica y evocación (Madrid: Aguilar, 1961), pp.183-184. La serie de poemas dirigidos a Elena de Obieta se titula "Muerte es beldad." El título fue sugerido por Juan Ramón Jiménez; consciente de que ese título es igual a uno de los versos del poema "Elena Bella-muerte," el poeta español así lo admite en su comentario.
- 25 Estudiaremos ese lenguaje más adelante, en la sección titulada "El lenguaje poético de Macedonio Fernández."
- 26 Paul Eluard, L'evidence poétique (1937). Traducción de Luis Cernuda para la Gaceta de Arte, No. 35 (set. 1935), pp.1-2. Citado por C.B. Morris en Surrealism and Spain (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1972), p.203.
- 27 "Manera de una psique sin cuerpo," PR, p.247. El subrayado es nuestro.
- 28 "Dans la femme aimée, le signifiant et le signifié ne font qu'un; c'est pour quoi, encore, elle se confond avec la poésie, ... Signal de soi-même, la femme aimée a pour mérite suprême d'exister..." Pierre Albouy, "Signe et signal dans Nadja," en Les critiques de notre temps et Breton (Paris: Garnier, 1974), p.129.
- 29 Para los surrealistas, eso que se logra con el amor, se confunde, además, con la actividad poética: "El poema, como el amor, es un acto en que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden. Amar es morir, han dicho nuestros místicos; pero también,

y por eso mismo, es nacer." Octavio Paz, "El surrealismo," en Las peras del olmo (Barcelona: Seix Barral, 1971), p.148.

30 "Un sistema crítico," en La máscara, la transparencia, p.74.

31 "Hay un morir," PR, p.254.

32 "Piedra de sol," en La centena, p.107.

33 André Breton, "Segundo Manifiesto," en Manifiestos del surrealismo (Madrid: Guadarrama, 1969), p.162.

34 La máscara, la transparencia, p.77. Breton decía que Saint John Perse era un surrealista "a distancia."

35 André Breton, L'amour fou (Paris: Gallimard, 1937), p.33

36 Guillermo Sucre, La máscara, la transparencia, p.398.

37 Juan Carlos Ghiano, "Los poemas de Macedonio Fernández," Sur, No. 231 (nov. - dic. 1954), p.113.

38 Imagen que viene del romanticismo y es retomada por el expresionismo alemán. En el poema "Senna-hoy" de Else Lasker-Shüller encontramos estos versos que evidencian una relación con el poema de Macedonio Fernández:

Oh, las rosas de tu sangre
impregnan dulcemente a la muerte.

Ya no tengo miedo
a la muerte.

Sobre tu sepulcro florezco ya,
con las flores de la enredadera.

Este poema de Else Lasker-Shüller aparece reproducido en Rodolfo Modern, El expresionismo literario (Buenos Aires: Nova, 1958), pp.121-122.

- 39 "El estilo del deseo es la eternidad," Jorge Luis Borges en Historia de la eternidad (Buenos Aires: Emecé, 1953), p.37.
- 40 Denis de Rougemont, L'Amour et l'Occident (Paris: Plön, 1939), p.160.
- 41 Denis de Rougemont, p.57.
- 42 Sucre, p.73. En el siglo XX la tradición del amor cortés encuentra una continuidad y desarrollo entre los integrantes del grupo surrealista francés. Así, oímos a Breton: "c'est précisément par l'amour et par lui seul que se réalise au plus haut degré la fusion de l'existence et de l'essence, c'est lui seul qui parvient à concilier d'emblée, en pleine harmonie et sans équivoque, ces deux notions, alors qu'elles demeurent hors de lui toujours inquiètes et hostiles." André Breton, Arcane 17, p.26.
- 43 "Cuando nuestro dolor fíngese ajeno," PR, p.253.
- 44 Octavio Paz, El arco y la lira (México: F.C.E., 1956), p.151.
- 45 Jorge Luis Borges, Otras inquisiciones (Buenos Aires: Emecé, 1960), p.256.
- 46 "A manos temblorosas cayó el ahora de lo que tembló en el presentir," P, p.41.
- 47 "Layda," (P, pp.77-78). El poema está incluido en la segunda parte del libro, en la sección titulada "Otros poemas."
- 48 "Palabras terminan," (P, p.57). Escrito en 1922.
- 49 "Es la sombra en el día de amor (Poema a la eterna)," (P, p.67).

50 Analizaremos esta forma poética más adelante, en este capítulo.

51 Según el poeta surrealista Paul Eluard existe una diferencia entre el relato de sueños y el poema. Dice en Donner à voir: "On ne prend pas le récit d'un rêve pour un poème. Tous deux réalité vivante, mais le premier est souvenir, tout de suite usé, transformé, une aventure, et du deuxième rien ne se perd, ni se change." Donner à voir (1939) en Paul Eluard, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1968), pp.979-980.

52 Robert Desnos, "Poèmes a la Mystérieuse," en Pierre Berger, Robert Desnos (Paris: Pierre Seghers, 1965), p.132.

53 Especialmente en los capítulos II y XV.

54 (MNE, p.183).

55 "Es la sombra en el día de amor (Poema a lo Eterno)."
PR, pp.261-262. El poema es del año 1941 y aparece reproducido en MNE, p.243.

56 Roland Barthes, Le Degré Zéro de l'écriture (Paris: du Seuil, 1953), p.121.

57 Según Suzanne Bernard la elección de estas formas es una señal de ruptura con la tradición lírica precedente. Ver "L'esthétique du poème en prose," en Le poème en Prose de Baudelaire Jusqu'au Nos Jours (Paris: Nizet, 1959) pp. 408-463.

58 "Creía yo," (PR, p.255). El poema fue escrito en 1922.

59 Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo," en Poesía española (Madrid: Gredos, 1971), pp. 502-512.

60 Sucre, p.75.

61 Entre los arcaísmos "ya vetustos y confinados al solo uso 'poético,'" Sucre destaca: palor, veste, papura, beldad... Entre los neologismos este crítico señala: verticación, ensecretar, alenajaba... En el plano de la sintaxis Guillermo Sucre destaca el uso continuo del hipérbaton, de retruécanos y perífrasis en alternancia con expresiones directas. La máscara, la transparencia, pp.75-76.

62 Sucre, p.76.

63 Suzanne Bernard, p.435. Como características que distinguen el poema en prosa de otras formas poéticas, la autora señala: "Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité: autant d'expressions qui nous confirment dans l'idée que le poème est un monde clos, fermé sur soi, et, en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions et capable d'ébranler notre être en profondeur." pp.439-440.

64 Barnard, p.766.

65 Los surrealistas aspiraban a la eliminación del distingo entre poesía y prosa. Como nos dice Anna Balakian, para Breton "The old antinomy built into the designation "prose poem" no longer exists. Poetry in its extended sense, as understood by the surrealists, has to do with the channeling of the mind, freed of the exigencies of logical direction; it is not the injection of assonance, rhythm, alliteration, and other devices that makes prose more poetic." Ann Balakian, André Breton Magus of Surrealism (New York: Oxford University Press, 1971), p.103.

66 Esas introducciones a los poemas de Macedonio son un arte poética que tiene el carácter de "Manifiesto surrealista," dado que sintetiza la visión o la búsqueda filosófica a la que aspira la obra del autor. Los manifiestos de Breton no son "true manifestoes, neither are they essays in the strict sense of the word... They constitute philosophical meanderings... communications of philosophical attitudes without categorizing them into a system." Anna Balakian, p.87.

67 Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry (Indiana: Indiana Univ. Press, 1978).

68 Riffaterre, pp.1-22.

69 Riffaterre, pp.116-124.

70 Sucre, p.202

71 "Appositions of diametrically opposed elements are the basis for much surrealist writing. The contrasting images are not in themselves of an extreme intricacy, but form the basic and even simple structure which holds together the complexities of vision... the great majority by far are oppositions of light and dark, clarity and shadow. Such oppositions reappear constantly in most of the poetry associated with Surrealism, and especially in that of Tristan Tzara and Paul Eluard; for any of these poets, one can make an almost endless catalogue of light/dark alternations." Mary Ann Caws, André Breton (New York: Twayne, 1971), p.95.

72 Hay coincidencias con el momento de iluminación que persigue el surrealismo: "Le navigateur ayant 'découvert' une nouvelle côte, le savant témoin d'une phénomene jusqu' alors inconnu connaissent une illumination surréaliste." Gerard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, Breton, l'écriture surréaliste (Paris: Larousse, 1974), p.194.

73 Es interesante destacar el comentario de Guillermo Sucre sobre este mismo pasaje del poema. Dice Sucre: "Esa metáfora, podría decirse en su descargo, es todavía una búsqueda de la poesía contemporánea; no creo que se la pueda identificar completamente con la metáfora de los movimientos de vanguardia de los años veinte, aunque son obvias sus afinidades con ella," en La máscara, p.78.

74 Ver Riffaterre en su análisis del poema de Paul Claudel: "Splendeur de la lune," pp.119-120.

75 Jorge Luis Borges, "Casi juicio final," de Luna de enfrente en Poemas 1923-1928 (Buenos Aires: Emecé, 1954), p.94. En "Poema de poesía del pensar" Macedonio Fernández hace varias referencias directas a Luna de enfrente, prueba de una relación intertextual deseada por el autor de "Poema al astro de luz memorial."

CAPITULO V - CONSTANTES SURREALISTAS EN LA OBRA DE
MACEDONIO FERNANDEZ

Cada crítico, quiéralo o no, proyecta sus propios intereses en la obra que estudia; cada generación la incorpora a su mundo según particulares valores. De ahí las diferencias, a veces tan radicales, que se tienen en su enfoque.

Guillermo Sucre

En este capítulo proponemos una lectura surrealista de la obra de Macedonio Fernández, sin implicar que no haya otras lecturas igualmente válidas de su producción literaria, pues lo que la distingue es precisamente su carácter fragmentario y diverso, un politonalismo que invita a diferentes interpretaciones.¹

Distinguiremos primeramente dos conceptos. Por un lado, el surrealismo como actitud vital que incluye una forma de expresión estética y que se ha manifestado -de un modo u otro- a través de la historia; por otro lado, una de sus materializaciones concretas, la escuela o movimiento que floreció en Francia después de la primera guerra mundial.²

Cuando hablamos de surrealismo en Macedonio no nos referimos a una afiliación directa de este autor al movimiento francés, sino más bien a un desarrollo paralelo independiente.³ Como señala María Rosa Pereda:

Macedonio no debía nada, cronológicamente al surrealismo, pero, como advierte Cortázar, es un espíritu afín al movimiento, a instancias de los tiempos. Le alejó de él su argentinismo esencial, el haber nacido en Buenos Aires, en una época muy 1874. 4

María Rosa Pereda coloca a Macedonio Fernández en una línea surrealista porque, según ella, "Macedonio Fernández... en vida y obra encarnó la escuela sin pertenecer a ella."⁵

Otros críticos han señalado también una posible relación de Macedonio con el surrealismo,⁶ aunque generalmente reconocen que este autor, a pesar de tener innumerables semejanzas con la escuela de Breton, no las tiene particularmente con los recursos y técnicas creados por el movimiento europeo. Esto ya lo había señalado González Lanuza en 1941:

Lo que sucede es que dado el empequeñecedor concepto que tenemos de la Realidad, a lo que Macedonio aspira (Totalidad Conciencial) es a un auténtico super-realismo bien distinto, por cierto, de la maquineta para fabricar pequeños monstruos en un subconsciente de laboratorio psicoanalítico -mortal automatismo- que con ese nombre funcionaba en París. 7

Los textos de Macedonio Fernández rechazan el encasillamiento o una interpretación unidimensional. Nuestra propuesta de una lectura surrealista de la obra de este escritor argentino se basa en que podemos detectar en ella ciertas constantes afines a una cosmovisión surrealista,

cuyo estudio será el objeto de este capítulo. Esas constantes son: el amor, la eternidad, la libertad o el humor y, finalmente, el metalenguaje. Discutiremos primero cada una de estas constantes por separado, para luego ver cómo se manifiestan en las novelas del autor, Adriana Buenos Aires y Museo de la Novela de la Eterna.

EL AMOR

La propuesta de Aragon en Le paysan de Paris: "Il est temps d'instaurer la religion de l'amour,"⁸ señala la importancia que los surrealistas le darían al amor. Efectivamente, como indican algunos críticos, a partir de 1926 el amor se convierte en uno de los temas centrales del surrealismo francés.⁹ Casi ningún otro movimiento literario se dedicó tan intensamente a investigar, analizar y convertir en materia estética el tema del amor.¹⁰ Los libros de Bretón, Nadja, Arcane 17, Les vases communicants y L'amour fou exploran las múltiples posibilidades de la relación amorosa considerada como una de las experiencias humanas más importantes. Como nos dice Ferdinand Alquié: "C'est de l'amour que les surréalistes attendent la grande révélation... En lui se retrouvent tous les prestiges de l'Univers, tous les pouvoirs de la conscience, toute l'agitation du sen-

timent; par lui s'effectue la synthèse suprême du subjectif et de l'objectif."¹¹

Los signos del amor y la pasión representan también una de las claves fundamentales de los textos macedonianos, pero para comprender esos signos es preciso integrarlos dentro de la concepción que el surrealismo ofrece.

El sujeto destinatario de los signos del erotismo surrealista es una mujer idealizada, símbolo de la "gran promesa."¹² Para los poetas del surrealismo francés el deseo de comunión se convierte en la búsqueda de una presencia femenina que pueda asumir el universo, mujer que encarna el amor como un absoluto que permite la salvación. Parte integral de una concepción estética que tiene por finalidad la conciliación de contrarios como forma de acceso a una realidad superior, el amor y la mujer atraen el interés de la actividad surrealista. Como nos dice Jean Pfeiffer: "L'amour est, pour Breton, la valeur suprême, celle en laquelle il met tout son espoir, celle, entre toutes de laquelle il entendit ne jamais démeriter."¹³ La pasión se transforma así en un lenguaje capaz de confundirse con los mitos,¹⁴ el deseo se convierte en imágenes y los textos surrealistas reflejarán la aventura de este triple proyecto creador simbolizado en la libertad, el amor y la poesía.¹⁵

Hemos visto anteriormente -en el Capítulo IV- que la poesía de Macedonio Fernández se ilumina por el deseo y la búsqueda de una figura femenina que lo encarne. Esta constante de su poesía permea asimismo muchos de sus textos en prosa, incluso sus ensayos teóricos y filosóficos.¹⁶ Los textos de Macedonio revelan una preocupación fundamental: el deseo de amar a una mujer, la búsqueda de un ser que encarne ese amor como posibilidad de comunicación y de apertura hacia una realidad superior.¹⁷ En el relato "Una novela que comienza" leemos:

Estudio mucho a la mujer desde años atrás y cada día desespero más de sentir alguna vez como ella siente, de sentir siquiera por un instante una de esas emociones de gracia con respecto a sí mismas o al vivir de otros o de desesperación absoluta que el hombre no conoce. ¿Cómo será ser mujer?

(PR, p.184). 18

El texto es como un punto de partida hacia el descubrimiento del ser femenino encarnando la posibilidad de identificación de un ser en otro ser. Atraído por esa presencia que condiciona su manera de ver el mundo, el escritor se interesará especialmente en la mujer para quien "la vocación de amor se anuncia decidida, inminente en su rostro pulsado de pasión." (PR, p.194).

Señala Germán Leopoldo García que "Mirar equivale a identificarse con lo mirado."¹⁹ La mirada se centra en la imagen de un rostro femenino para destacar que "ese rostro, en ese momento, expresa el amor, única virtud de la vida. Expresa el orgullo de amar." (PR, p.288).

Afirma André Breton que la idea del amor es la "única que puede reconciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no con la idea de la vida."²⁰ Esta parece ser también la noción del autor de Adriana Buenos Aires. En esta novela encontramos un notable paralelismo con la idea de Breton:

El asunto de mi relato es Adriana, es decir el amor, y no soy importuno por esta vez, con la precedente digresión, pues quisiera llevar al lector al pensamiento del amor con la grandeza y exclusividad de valía que yo le atribuyo como finalidad y explicación única de la Vida, como estética de la Vida.

(ABA, p.202).

En el surrealismo la mujer "est la preuve vivante qu'autrui peut aussi donner est se donner."²¹ Este descubrimiento se logra por la experiencia erótica, la cual permite la identificación de dos seres en uno solo. Macedonio atribuye a la mujer el poder de este descubrimiento: "La tesis total femenina es que la vida es nula si no es vivir en otro que a su vez vive en ella, olvidado de sí." (CTN, p.95).

Entre los cuadernos inéditos del autor de Museo hemos encontrado esta dedicatoria:

A la maga mujer
 Hecha tal que no puede olvidarse
 que pueda dar olvido
 y cambiar el pasado 22

Este texto es revelador pues sintetiza una concepción de la mujer curiosamente afin a la del movimiento surrealista. El escritor le confiere a la mujer poderes mágicos²³ con los que ella puede transformar la vida del hombre con su misteriosa atracción. Resistente al olvido, dotada para cambiar el pasado en un presente eterno, la "maga mujer" representará la búsqueda de los textos macedonianos, iluminando la creación literaria:

Rostro creado cada día.
 En la urdidumbre de la luz de cada hora creándose
 A cada mirada.
 En los senos del Día de luz (Día-Luz) dormido
 Para ser despertado, recién creado cada vez por
 mi mirada.

(ABA, p.76).

Breton nunca cesó de manifestar la esperanza de que el hombre encontraría en su camino una mujer única en el mundo, capaz de responder a su amor.²⁴ Esta mujer única, esencia de la búsqueda del erotismo surrealista, pasará, sin embargo, por sucesivas metamorfosis. Pensamos en los

distintos seres femeninos de Nadja, Les vases communicants, Arcane 17 y L'amour fou, pero, y como afirma Anna Balakian, "The unique love changes in terms of the person it embodies but does not change face."²⁶ Así, la Elena de los poemas de Macedonio Fernández, se transforma también en sucesivos personajes de sus novelas y cuentos: Adriana, Eterna, Dulce-Persona, Ella, La Ella-sin sombra, personajes que, como Adriana, encarnan el amor, un amor sucesivo y recurrente, distinto e inmutable a la vez; amor que no excluye el fracaso (Adriana) pero cuya esencia, como la de la creación poética, reside en el deseo.

En Fragments d'un discours amoureux señala Roland

Barthes:

Je rencontre dans ma vie des millions des corps, de ces millions je puis en désirer des centaines, mais de ces centaines je n'aime qu'un. L'autre dont je suis amoureux me désigne la spécialité de mon désir. 27

Elena, Adriana, Eterna, son los sujetos ideales que designan la particularidad del deseo del autor de MNE. El encuentro con esos seres se realiza por el azar.²⁸ "El azar es deseo" -afirma Maurice Blanchot- "lo cual significa que el deseo o desea el azar en lo que tiene de aleatorio, o lo seduce para hacerlo inconscientemente semejante a lo deseado."²⁹ El deseo surge siempre a partir de una ausencia

que se intenta reemplazar con una presencia, totalizadora y constante. Las figuras del erotismo macedoniano se crean por el deseo y convergen en la escritura. "It is not too much to say" -señala Fredric Jameson- "that for Surrealism a genuine plot, a genuine narrative is that which can stand as the very figure of Desire itself."³⁰ Macedonio Fernández escribe en su cuento "Tantalia" -el relato del deseo-:

Tentar y no dar... El mundo es una mesa tendida de la Tentación con infinitos embarazos interpuestos y no menor variedad de estorbos de cosas brindadas. El mundo es de inspiración tantálica: despliegue de un inmenso hacerse desear que se llama Cosmos, o mejor la Tentación. Todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado.

(PR, pp.199-200).³¹

LA ETERNIDAD

El surrealismo es mucho más que una técnica pictórica o literaria, es una actitud de la mente humana, una forma de vida, una manera de ver el mundo que no puede confinarse sólo a la pintura o a la literatura sino al arte en general y aún más, a la vida en general. Como nos dice Ferdinand Alquié:

Le surréalisme comporte une véritable théorie de l'amour, de la vie, de l'imagination, des rapports de l'homme et du monde. Toute cela suppose une philosophie... 32

La filosofía surrealista busca la emancipación intelectual y moral para crear un nuevo tipo de relación entre el hombre y el mundo. Partiendo de la creencia en una realidad superior, el surrealismo intenta liberar totalmente la imaginación humana para que el hombre pueda realizarse. Esta realización implica una esperanza latente: el deseo de eternidad. El hombre es capaz de dar vida a sus sueños y deseos, de conquistar la eternidad, una eternidad verdadera porque es producto de la creación humana. "Vivir y dejar de vivir" -dice Breton en el Primer Manifiesto- "son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte."³³

Los textos surrealistas siempre reflejan una dimensión metafísico-filosófica, van a la búsqueda de una revelación o de un descubrimiento. El comienzo de Nadia, con la pregunta "Qui suis-je?"³⁴ es un ejemplo significativo.

En casi toda la obra de Macedonio Fernández -ensayos teóricos, poesía, novelas- se patentiza una actitud filosófica que proviene de su idealismo absoluto. Esta dimensión metafísica de su obra se manifiesta en la repetición infinita de una esperanza: el deseo de eternidad, anhelo que parece coincidir con la declaración del Segundo Manifiesto de Breton: "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto en que la vida y la muerte,

lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones."³⁵

El surrealismo reconoce la irreductibilidad de las antinomias metafísicas fundamentales, como la de materia-espíritu: "S'il est absurde de nier purement et simplement la matière ou l'esprit, il n'est guère moins absurde de prétendre faire de l'une le sous-produit de l'autre ou inversement. Le moins qu'on puisse dire est que ces thèses antagonistes sont également indémonstrables. Tout concourt au contraire à montrer à la fois qu'elles ne se laissent ni dissocier ni réduire l'une a l'autre."³⁶ De ahí que los surrealistas hayan recurrido al concepto de surrealidad: "Le surréel est un principe inmanent. Il ne se laisse pas réduire a l'irréel et ne s'oppose donc pas au réel. Il unit en lui en effet toutes les formes du réel. Il y intègre même ce qu'on nomme trop facilement l'irréel, car l'irréel est pour le moins un élément de l'imaginaire et l'imaginaire une forme de l'existence humaine."³⁷

Por su parte, en su sistema filosófico, Macedonio Fernández somete a una crítica exhaustiva o niega directamente los atributos de tiempo, espacio, materia y causalidad que generalmente asociamos con la "realidad." La

posición filosófica del idealismo absoluto -adoptada por el autor- hace posible la manifestación de una esperanza de eternidad semejante a la que expresa la filosofía del surrealismo. Nos dice el autor en NTV:

Ni la Conciencia ni el Mundo tienen existencia
 Ni la Conciencia ni el Mundo tienen perfil, unidad,
 Por ello sus inmortalidades. Somos individual-
 mente inmortales
 porque no existimos.

(NTV, p.202).

El idealismo absoluto de Macedonio Fernández llega probablemente a exceder el concepto de la conciliación de los contrarios. El autor de NTV considera que una de sus contribuciones máximas a la filosofía es haber superado el concepto de las antinomias, tales como "existencia-no existencia,"³⁸ demostrando que carecen de sentido.

Es preciso aclarar ciertas divergencias entre Macedonio Fernández y los surrealistas. El surrealismo comenzó adoptando la filosofía del idealismo absoluto pero muy pronto la abandonó porque no se avenía a sus fines. Como lo expresa Victor Castre:

Depuis 1925 environ le fondateur du surréalisme procédait à la revision des postulats métaphysiques de sa philosophie. Le ciel philosophique de Breton fût longtemps orageux. Parti de l'idéalisme absolu il est venu au matérialisme historique -au moins

par un temps- en demandant à Hegel une difficile conciliation. L'idéalisme absolu, en effet, devenait intenable pour un esprit qui exigeait la transformation du monde. Il est difficile de s'intéresser à la condition matérielle de l'homme quand on affirme que tout est apparence, que l'être est un fantôme errant dans un monde irréel. 39

A pesar del cambio manifestado en la actitud filosófica, la empresa surrealista continuó siendo la búsqueda de la unidad y de la síntesis de esos aspectos contradictorios del mundo, expresados en el Segundo Manifiesto de Breton.⁴⁰

Dos cuentos cortos de Macedonio Fernández ejemplifican la visión particular de esa búsqueda que sugiere el surrealismo. El primero de ellos "Cirugía psíquica de extirpación," relata la historia del herrero Cósimo Schmitz, quien para romper la monotonía de la vida se somete a una operación quirúrgica cerebral que transforme su pasado en otro más audaz y novedoso. Desafortunadamente, el pasado que obtiene el herrero es peor que el anterior. Después de la operación Cósimo ha resultado ser el asesino de toda su familia y es condenado a muerte. Para aliviar su culpa, el pobre Cósimo decide recurrir a otra operación que extirpe su noción de futuridad. De ese modo, sin pasado ni futuro, el herrero puede vivir en un presente eterno -como el de los animales- en una eternidad apacible y placentera:

El futuro no vive, no existe para Cósimo Schmitz, el herrero, no le da alegría ni temor. El pasado, ausente el futuro, también palidece, porque la memoria apenas sirve; pero qué intenso, total eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que en seguida todo habrá pasado.

(PR, p.204).

Cósimo logra que su vida se detenga en una serie de instantes supremos que dan acceso a lo eterno y obtiene así "Vivacidad, colorido, fuerza, delicia, exaltación de cada segundo de un presente en que está excluida toda mezcla así de recuerdos como de previsión: Cósimo vivía en el embelesamiento constante, total y continuo, y se compadecía del apagado vivir y gustar de lo actual de las gentes." (PR, pp.204-205). El personaje muere finalmente en la silla eléctrica, pero muere feliz pues no ha tenido conciencia de lo que le ocurriría: "Murió en sonrisa; su mucho presente, su ningún futuro, su doble pasado, no le quitaron en la hora desierta la alegría de haber vivido." (PR, p.21).

El otro relato se titula "Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día." Aquí se reitera el anhelo de eternidad manifestado en una trama narrativa también original. Un anciano próximo a morir es revivido por el sabroso olor de pan fresco que le ofrece su sobrina día a día, asegurándole ésta que no ha quedado pan del día

anterior. Solano Reyes no había saboreado pan fresco en más de 21 años y ante esa nueva perspectiva que le ofrece la joven, el personaje se aferra a la vida, convencido de lograr la eternidad: "Una vez que contó con que la sobrina tendría siempre ganas de pan a la hora en que lo visitaba, se dio a sí mismo por eterno." (PR, p.219). La única preocupación que le queda a Solano Reyes es asegurar ahora la eternidad de su sobrina: "¿cuál era la condición de eternidad de su sobrina?... No le interesaba su vida por depender de la existencia de su sobrina la eternidad propia." (PR, p.219).

El símbolo del pan fresco en el relato establece una extraordinaria coincidencia con los signos que producen asombro en los descubrimientos fortuitos surrealistas, encuentro de lo maravilloso en lo cotidiano, relaciones que posibilitan el acceso a lo surreal.

La idea del amor y la pasión que hemos analizado anteriormente está muy relacionada con la búsqueda surrealista del absoluto y de la eternidad. En los poemas de Clair de Terre, André Breton anuncia ya -en imágenes- uno de los temas fundamentales de sus libros posteriores. Así, leemos en el poema "Au regard des divinités:"

Un peu avant minuit près du débarcadère
 Si une femme échevelée te suit n'y prends pas
 garde
 C'est l'azur. 42

Esta mujer que se presenta a medianoche, es el amor que llega al encuentro del poeta, amor ligado a la imagen de la poesía y la eternidad: l'azur. El tema se repite en otros poemas de la colección. En "L'aigrette" leemos: "Si le plaisir dirigeait sous l'aspect d'une passante éternelle."⁴³ La imagen del deseo, la mujer y la eternidad unidos en el verso anticipan los textos de Nadja y de L'amour fou.

También un poema de Macedonio Fernández, "Suave encantamiento,"⁴⁴ parece anticipar esa búsqueda que unirá más adelante en su obra eternidad y pasión. Expresa el autor en NTV:

Yo sigo a la Pasión, que tiene toda certeza y cuyo dogma es: 'Nada me aminore; sólo yo soy preciosa en el Ser, sólo en mí hay un Yo; no el mío sino el de Ella, dice el Amante: no el mío sino el de El, dice la Amada.' Ni Dios, ni el Mundo, ni el Noumeno, aminorantes; ni la Ley (Causalidad) limitante, poniéndonos sus Imposibles (los de su Infracción) son temidos, siquiera contados, por la Pasión; con su Acción (que es máxima, sobre toda otra... con su Memoria exaltada... anula las magias del Tiempo, es sin límites en poder y en conocimiento. (NTV, p.77)

Para eliminar toda posible duda de lo que él mismo entiende por pasión, aclara el escritor: "Amar la persona que aparen-

cialmente hay en otro cuerpo y conocerla más que la nuestra, es la sola Pasión." (NTV, p.176).⁴⁵

Según Aragón, el amor y la pasión posibilitan y originan la actividad metafísica. Leemos así en Le Paysan de Paris:

Que la passion obcurcisse l'esprit, on y consent d'une maniere trop aisée. Elle ne dérouté en lui que ce qu'il a de vulgaire, l'appliqué. Dans l'amour, par le mécanisme même de l'amour, je découvrais ce que l'absence de l'amour me retenait d'apercevoir... L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source. 46

De manera semejante, encontramos en MNE la síntesis de lo que funda el sistema filosófico de Macedonio Fernández, lo que explica su anhelo de eternidad, lo que pone en movimiento su escritura:

La Metafísica... es un trabajo que tiene el placer reflejo de una perspectiva de poder; es un poder lo que se busca; un poder directo del amor... la sola aparición en una psique de un anhelo, deseo, traería la presencia total (visual, táctil, audible, térmica) de la amada a cualquier presente del tiempo, al mismo presente del tiempo, al mismo presente en que está ese deseo.

(MNE, p.36).

Es un poder lo que se busca; el motivo de la búsqueda es una revelación; lo que engendra y lo que se repite es el deseo del amor, el deseo de la eternidad del amor..

Independiente y original, el autor de MNE coincide con Breton. En las últimas páginas de L'amour fou, leemos:

Toujours et longtemps, les deux grands mots ennemis qui s'affrontent dès qu'il est question de l'amour, n'ont jamais échangé de plus aveuglants coups d'épée qu'aujourd'hui au-dessus de moi, dans un ciel tout entier comme vos yeux dont le blanc est encore si bleu. De ces mots, celui qui porte mes couleurs, même si son étoile faiblit a cette heure, même s'il doit perdre, c'est toujours... J'ai parlé d'un certain point sublime' dans la montagne. Il ne fut jamais question de m'établir à demeure en ce point. Il eût d'ailleurs, à partir de là, cessé d'être sublime et j'eusse, moi, cessé d'être un homme. Faute de pouvoir raisonnablement m'y fixer, je ne m'en suis du moins jamais écarté jusqu'à le perdre de vue, jusqu'à ne plus pouvoir le montrer. J'avais choisi d'être ce guide, je m'étais astreint en conséquence à ne pas démeriter de la puissance qui, dans la direction de l'amour éternel, m'avait fait voir et accordé le privilège plus rare de faire voir. Je n'en ai jamais démerité, je n'ai jamais cessé de ne faire qu'un de la chair de l'être que j'aime et de la neige des cimes au soleil levant. 47

EL HUMOR Y LA LIBERTAD

Con la publicación de la Antología del humor negro, André Breton hizo patente el valor y la importancia del "humor negro" e implícitamente, del humor⁴⁸ pero la Antología... nos permite ver el contexto de ese interés particular. Comprobamos así que, en el surrealismo, la idea del humor nace de una tradición literaria: Swift, Fourier, Lewis Carrol, Jarry, Raymond Roussel; de un pensamiento psicoanalítico, el de Freud; de un concepto metafísico, el de Hegel.⁴⁹

El humor implica un ataque contra la realidad, una rebeldía contra el orden establecido, una alteración de la causalidad lógica. "Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica,"⁵⁰ se lamenta Breton en el Primer Manifiesto. El surrealismo, por lo tanto, concentrará todo su esfuerzo en combatir la lógica de la realidad -lo que en la historia del arte se denominará la crisis del objeto y del sujeto- y el humor se convierte así en un arma esencial. Como nos dice Ferdinand Alquié:

En cette déréalisation universelle, il n'est pas douteux que l'humour, et particulièrement ce que les surréalistes appellent l'humour noir, ne joue un rôle privilégié. 51

El interés de Macedonio Fernández por el humor es -como hemos visto anteriormente en el Capítulo de Teorías- de orden teórico-estético. Está unido a una concepción metafísica, es una de las tres ramas de la "Belarte concien- cial," y converge en una ética: el humor debe producir felicidad.

¿Dentro de qué contexto podríamos inscribir el interés del autor argentino por el humor? "Nuestro país es pobre en humoristas," -nos dice Florencio Escardó- "fundamentalmente porque nuestro ambiente es pobre en resonancias para las intenciones de la reforma y el humorista es siempre

un sujeto que viene a desacomodar e intentar nuestra mejoría... nuestras letras poseen, tal vez, no más de cuatro humoristas de cabo a rabo: Wilde, Payró, Macedonio Fernández y Fray Mocho."⁵² Podríamos quizá relacionar el humorismo macedoniano con la "cachada porteña."⁵³ Según Luis Alberto Sánchez:

La cachada argentina o, mejor porteña, es algo muy parecido al choteo cubano... La cachada es una superación de la realidad, con un poco de humor negro, aunque nunca personal. Macedonio amasó con paradojas y contrastes su estilo de cachada. 54

En la definición -evidentemente personal- que el crítico peruano nos da de la cachada porteña, está implícita una semejanza con la concepción surrealista del humor.

Para superar la realidad cotidiana, regida generalmente por el interés en lo material, los surrealistas desean ofrecerle al hombre un mundo de invención y de fantasía que reemplace aspectos comunes de la existencia. El humor rompe las relaciones familiares de los objetos, permite descubrir nexos inesperados que revelan una realidad nueva e insospechada. El humor de Macedonio Fernández sintetiza este aspecto de la búsqueda surrealista. Encontramos en la obra del escritor argentino varios textos que bien podrían integrar -con su carácter fantástico y desrealizador- una antología del "humor negro." Un ejemplo es el texto titulado "Un paciente en disminución:"

El señor Ga había sido tan asiduo, 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 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."

(PR, p.129).

Un motivo frecuente en la literatura fantástica es el de las partes separadas del cuerpo humano que llevan una vida independiente.⁵⁵ Con la intención esencial de burlarse de los cirujanos, el autor de "Un paciente en disminución" usa una de las técnicas de la literatura fantástica. Según el crítico Louis Vax, en la literatura fantástica son las partes nobles del cuerpo humano -como el ojo, la mano o el cerebro- las que separadas de sus funciones normales perturbaban e inquietan al lector.⁵⁶ Macedonio Fernández logra desconcertarnos, cuando, humorísticamente, reduce al Señor Ga a "un pie" (que pronto desaparecerá también en una mesa de operaciones). El autor consigue así romper con los moldes habituales -aún dentro de la literatura fantástica- y producir un efecto inesperado y liberador. La disolución del objeto y del sujeto perseguida por los surrealistas está

además excepcionalmente representada en este texto de Macedonio Fernández. Pensamos que una caracterización de su humor podría coincidir con la que describe el "humor negro" surrealista:

Processus mental qui oblitère le caractere répressif des événements, qui donne au principe de plaisir le pas sur le principe de réalité, jusqu'à dénier à la mort son angoissante menace: l'humour noir joue de la mort, du temps, il recrée le monde à son plaisir. En ce sens, il est un véritable mode de penser le monde. Refus global de la réalité, il est l'expression même de la subversion, dénonciation de la contradiction de l'homme avec ses désirs et du monde avec sa réalité: Il ne cesse de miner la réalité pour la plus forte explosion du plaisir possible. D'où son pouvoir libérateur. 57

El análisis de Durozoi y Lecherbonnier abarca una dimensión estético-filosófica del humor que encontramos en consonancia con la del escritor argentino. Macedonio Fernández, en forma similar a la de los surrealistas, niega como atributo de la realidad, la causalidad lógica que nos obliga a aceptar la muerte. Como ellos, Macedonio se resiste a las leyes del racionalismo y las transgrede con una forma artística -en este caso, el humor- que ofrece novedad, provoca un carácter alucinatorio de inexistencia y libera el espíritu haciéndolo penetrar -aunque sea momentáneamente- en el mundo del "absurdo lógico." Una prueba de esa afinidad de Macedonio Fernández con el surrealismo la ofrece el ejemplo siguiente:

Antes de cumplir los veintinueve años de edad, el autor de estas páginas, después de contradecirse cien veces entre el 7 y el 10 de enero de 1925, fecha en la que estamos, sobre un punto capital, esto es, el valor que debe concederse a la realidad, pudiendo variar ese valor de 0 a ∞ , cabe preguntar en qué medida él será más afirmativo al cabo de once años y cuarenta días. En caso de que la realidad fuese positiva, decir también para cuántas personas aproximadamente escribió esto, sabiendo que los poetas tienen tres veces menos lectores que los filósofos, y éstos doscientas menos que los novelistas. 58

Este texto es falsamente macedoniano, pues pertenece a André Breton. Descubrimos así una escritura coincidente, como si fuera producto de una intuición colectiva y sincrónica. En el texto de Breton encontramos un juego conceptual que intentando precisar "la realidad de la realidad" sólo consigue ponerla en duda. Breton da una apariencia lógica a lo que intenta representar como ilógico. Rompe el orden causal y temporal utilizando datos y valores matemáticos que simulan una clasificación y un orden racional. Es esta misma voluntad de anular el orden lógico por medio del humor, el mismo deseo de desafiar lo real instaurando la ambigüedad, lo que encontramos en este texto de Macedonio:

De mí sé decir -suerte que me tengo a mí hoy
y aquí: si no no sabría nada de lo que piensa una
persona en tal emergencia...

(PR, p.43).

El "hoy" y el "aquí" dan una apariencia de realidad lógica al absurdo de no estar en ese momento en ese lugar.

Aproximándose a la posición surrealista ante el humor, Macedonio Fernández crea un lenguaje original, el cual -como el de las imágenes surrealistas debe su éxito al choque entre incompatibilidades semánticas o anomalías sintácticas que produce un efecto que nos libera de la prisión de la lógica causal:

Tan es así que si tan es así no fuera todo lo que de él se sabe no se ignoraría todavía.

(PR, p.23).

Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe.

(PR, p.153). 59

Era tan obstinado y de mal gusto que hasta un instante antes de morir, vivía.

(PR, p.153).

En consonancia con este tipo de humor conceptual característico de Macedonio Fernández encontramos en la Antología del humor negro de Breton, los aforismos de Georg-Christoph Lichtenberg. El ejemplo que damos a continuación podría confundirse con una creación macedoniana:

"Aquel hombre tenía tanta inteligencia que no servía para casi nada en el mundo." 60

Breton señala que Lichtenberg es el inventor "de aquella sublime necedad filosófica, que configura a través del absurdo la obra maestra dialéctica del objeto: "un cuchillo sin hoja, que carece de mango."⁶¹ Esto nos hace pensar de inmediato en el humorismo de la "nada" del autor argentino.

Del mismo modo que a los surrealistas, el humor le permite a Macedonio Fernández romper con los mecanismos mentales convencionales. "Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme,"⁶² había dicho Breton. Más allá de lo real y de lo fantástico, el humor de Macedonio Fernández ejemplifica el afán de libertad perseguido por los surrealistas. El juego de relaciones inesperadas que crea su humorismo abre ante nosotros un universo rico en fantasía, donde la razón y la lógica ceden lugar a la imaginación.

EL METALENGUAJE

En arte, interrogarse sobre lo que se intenta representar -ya sea para afirmarlo o negarlo- equivale a introducir un pensamiento crítico reflexivo sobre la representación, manifiesta una necesidad de teorizar acerca de lo creado, expone una poética.

Ya hemos señalado anteriormente el carácter autorreflexivo de la creación en la vanguardia.⁶³ Entre los movimientos que la integran, el surrealista es quizá el que más pruebas ha dado de mantener una preocupación constante en torno a lo que trata de expresar artísticamente. Podemos incluso afirmar que el movimiento surrealista es mucho más rico en teorías que en el producto de esas teorías. Los Manifiestos de Breton y otros innumerables escritos del movimiento surrealista reflejan, más que una inclinación

Breton... theorized as he created, and created as he theorized -the idea of diurnal experience and dreaming as communicating vessels in Les Vases Communicants; the concept of mad love in L'Amour Fou. Breton never felt the need to draw a line between theory and practice, between the language of theory and the language of creative action, even in that initial formulation of basic ideas which he issued as a manifesto. 68

No nos sorprende, por lo tanto, encontrar en los escritos surrealistas -y especialmente en los de André Breton-⁶⁹ una dimensión metalingüística que relativiza la práctica creadora. En L'amour fou, Breton introduce un texto escrito catorce años antes, el poema "Tournesol," para ofrecer el comentario que le sugiere la relectura de ese texto poético: "L'activité critique, qui m'a suggéré ici a posteriori certaines substitutions ou additions de mots, me fait tenir maintenant ces corrections pour des fautes; elles n'aident le lecteur en rien, au contraire, et elles ne parviennent, de-ci de-la, qu'à porter gravement préjudice a l'authenticité."⁷⁰

Aunque André Breton no sienta la necesidad de distinguir entre lenguaje poético y lenguaje teórico, nosotros reconocemos que ese lenguaje en que se realiza la crítica del poema "Tournesol" dentro del texto de L'amour fou, es un metalenguaje, según lo define Roland Barthes:

La logique nous apprend a distinguer heureusement le langage objet du méta-langage. Le langage-objet, c'est la matière même qui est soumise à l'investigation logique; le méta-langage, c'est le langage, forcément artificiel, dans lequel on mène cette

investigation. Ainsi- et c'est là le rôle de la réflexion logique- je puis exprimer dans un langage symbolique (méta-langage) les relations, la structure d'une langue réelle (langage-objet). 71

El metalenguaje funciona de modo parecido al lenguaje de la connotación, pues se ocupa de un sistema de signos ya constituido, con la diferencia de que la connotación usa la denotación como significante mientras que el metalenguaje usa el sistema denotativo como significado.⁷²

La técnica del metalenguaje es utilizada frecuentemente por Macedonio Fernández.⁷³ Aparece en sus poemas en prosa, en sus relatos y en sus novelas. El autor de Papeles de reciénvenido expresa en uno de sus cuentos:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más... la continuidad de la narrativa la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y cumplo acá. Es imposible tomar en serio un cuento, me parece infantil el género, pero no por eso resulta que éste sea burla de cuento porque mi sistema digresivo ya lo dejó defendido y la continuidad y apretado narrar me preocupó hacerlos lucir mediante las y.

Las y y los ya hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y "precipitan." Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas.

(PR, p.214, n.6).

El comentario del autor nos ilumina sobre la intención que manifiesta acerca del uso del metalenguaje. El escritor quiere que su escritura se desdoble⁷⁴ y se objetivice obligando al lector a tomar conciencia del plano ficticio de la narración, lo cual -al mismo tiempo- compromete a ese lector a una lectura atenta y cuidadosa. El análisis revela también un aspecto importante de la preocupación metatextual del autor, el cuestionamiento de la literatura y de los géneros: "Es imposible tomar en serio un cuento." (PR, p.214). Esta provocación que se repite en su obra -especialmente en sus novelas- nos permite una vez más establecer coincidencias entre Macedonio Fernández y los surrealistas, pues lo que distingue la estética surrealista es, precisamente, su ataque a las formas. Aún más, podemos afirmar que el movimiento surrealista surgió como reacción contra la forma artística y literaria que prevaleció durante muchos siglos en la tradición estética occidental, y lo que rechaza es la posibilidad de un pensamiento poético encerrado en una forma; lo que intenta el surrealismo es salir de las formas fijas, abrirse hacia lo que podríamos denominar una ausencia de forma. De ahí que los escritos surrealistas se caractericen por su diversidad. Como nos dicen Durozoi y Lecherbonnier:

L'écrit surréaliste se caractérise par une "confusion de genres" systématiquement entretenue: théorie, descriptions, réflexions personnelles, lyrisme... sont mêlés dans le texte, qui, de plus,

est en prise directe sur la vie (consciente ou inconsciente) de son auteur (et cherche à établir un contact semblable avec celle du lecteur). 75

El comentario de estos críticos podría aplicarse a la obra de Macedonio Fernández pues lo que la distingue es precisamente la multiplicidad discursiva que mezcla teoría, lirismo, descripciones y análisis subjetivos en sus escritos. En PR el autor expone su proyecto literario, en el mismo espíritu de la búsqueda surrealista:

...con la presente obra entendemos hacer el lanzamiento, la primera entrega, la soltura, des-pavorido lector, de la inesperada y acreditada Literatura Confusiva y Automatista, de lectura fácil (de omitir), en la que se espera tanto... del lector, de su originalidad; inaugurámosla en vista del reducido resultado de la otra cuya perdición se preveía, desde que el público se obstinó en utilizarla principalmente para lectura.

(PR, p.26).

En la obra de Macedonio Fernández, el metalenguaje, a la vez que establece una interrogación sobre el ser de la literatura, intenta destruir esa existencia (langage-objet) o reemplazarla por la búsqueda de un nuevo lenguaje (méta-langage). Y en ese movimiento que engendra una escritura que gira incesantemente en torno a su propia intención, encontramos que el metalenguaje en la obra de Macedonio Fernández es -aplicando la fórmula de Roland Barthes- como "un masque qui se montre du doigt."⁷⁶

ADRIANA EN MUSEO Y LAS CONSTANTES SURREALISTAS

En el Capítulo XI de MNE un personaje, Quizagenio, le propone a otro, Dulce-Persona; "ahora quiero leerte un capítulo de la novela que leí anoche. Se llama Adriana Buenos Aires..." (MNE, p.210). La lectura subsiguiente de algunas escenas de la novela Adriana Buenos Aires introduce así en Museo una relación intertextual cuya función nos es preciso aclarar pues permite una posible aproximación a los textos macedonianos.

En un sentido estricto, el intertexto pone al descubierto algunos aspectos del vínculo entre ABA y MNE; en un sentido amplio ofrece algunas claves sobre la relación yo/tú/él o su equivalente literario escritor/lector/texto.⁷⁷

Primeramente, la presencia del intertexto es específica, alude a un texto que precede a MNE, la novela Adriana Buenos Aires. Sabemos también que Macedonio Fernández quería publicar juntas "la Última Novela Mala Adriana Buenos Aires" y la "Primera Novela Buena "Novela de la Eterna."⁷⁸ La categoría de "Última Novela Mala" asignada por el autor moldea nuestra percepción y nos induce a considerar a ABA como parodia o negación de un posible modelo de novela buena: MNE. Si lo que se pretende con la novela buena es un modelo de escritura anti-realista,⁷⁹ la novela mala debe oponerse a ese modelo por medio de un sistema que refleje la realidad. En otras palabras, para funcionar como parodia ABA tiene que definirse según un código distinto, realista y

monológico.⁸⁰ El comienzo de Adriana nos permite quizás ilustrar esas consideraciones:

La conocí en febrero de 1921, ella de diecinueve años, soltera, empleada, yo de cuarenta y cinco, sin compañera, profesional de abandonada profesión y limitados recursos, encontrándome en mi alojamiento Libertad 44 cuando pasó acompañada de un niño a examinar y tratar la habitación en ángulo con la mía, que ocupó sola, únicamente cuatro días, después de los cuales cesé de verla por varias semanas.

(ABA, p.19).

La narración en primera persona, el uso del pretérito, el inevitable nexo autobiográfico que se establece entre el sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado, las referencias a un tiempo definido, a un marco real, la acumulación de detalles en las descripciones, sugieren una escritura realista y anuncian un posible modelo de novela tradicional. Los personajes de Adriana Buenos Aires tienen nombres propios reconocibles: Eduardo, Adriana, Adolfo, Estela. Son hombres y mujeres identificables -dentro del contexto narrativo-. Esos personajes se mueven en espacios geográficos concretos: Buenos Aires, Tapalqué, Mar del Plata; viven en ambientes "reales:" pensiones, apartamentos, hospitales; viajan en tranvías. Por el contrario en Museo, los personajes "carecen de cuerpo físico, de órganos de sentido, de cosmos." (MNE, p.220), y se mueven en un ámbito supratemporal y supraespacial -denominado "La Novela-." Los nombres de los personajes de MNE revelan su carácter impersonal: Dulce-Persona, Quizagenio, el Presidente, Deunamor,

la Eterna. Según se nos advierte, son personajes "que tienen que vivir de ideas y estados psíquicos." (MNE, p.220).

La novela casi carece de descripciones físicas y sensoriales, evita los detalles y la representación, transgrede las formas y el género novela tradicional pues ofrece una mínima trama narrativa, 56 prólogos, 20 capítulos y tres apartados finales. En cambio, en Adriana, el lenguaje intenta ser una entidad transparente que trata de reflejar la "lógica" de la realidad y la continuidad de la vida.⁸¹ En diálogo con Museo, el texto de Adriana Buenos Aires representa esa escritura que al leerse como otra, se parodia y se relativiza en una constante oposición entre lo representable y lo no representable, la vida y el sueño.

Un análisis más específico del intertexto de Adriana en Museo nos lleva a una segunda interpretación. La escena que se lee en MNE reproduce el momento en que Eduardo, solo ante el cuerpo dormido de Adriana, se siente dominado por un ardiente deseo de besarla. El personaje Eduardo reflexiona así: "Apasionada joven dormida... inocente, maestra de tentación..." (MNE, p.210). La escena leída, a la vez que revela una relación subyacente e inquietante entre el cuerpo, el sueño y el deseo, estimula la siguiente reacción de Dulce Persona: "Yo quisiera ser ese personaje." (MNE, p.21). El intertexto establece, de este modo, un diálogo más amplio dentro de la escritura macedoniana, diálogo implícito en la afirmación de Dulce-Persona, pues remite a la "Belarte" y

a la metafísica del autor. Como hemos visto en el capítulo de Teorías, según Macedonio, la "Novelística," como rama de la "Belarte," busca la conmoción concienical del lector. La lectura de una novela debe producir ese efecto para que el lector sienta por un momento que él mismo es personaje, que él está siendo leído, y que ésa es su única realidad. Dentro de la metafísica del autor, éste es el modo singular de concebir aquello que es inconcebible por principio: la no-existencia que nos libera del temor a la muerte.

Se crea así un nuevo vínculo entre las dos novelas a través del intertexto, la posibilidad de ABA como objeto de Belarte (Novela Buena), Adriana como afirmación de una escritura que se lee como otra y la misma. Aún el autor de MNE introduce esta posibilidad cuando en uno de los prólogos de esta novela afirma: "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 acaba de ocurrírseme para Novela de la Eterna." (MNE, p.11). "Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena." (MNE, p.12).

De esta ambivalencia surge ahora la necesidad de revalorizar el texto de ABA. Descubrimos así que bajo la estructura aparente de una novela tradicional se encuentra enmascarado un texto que rompe a su vez con los géneros establecidos. Esto que se manifiesta en el nivel formal -un sistema que se erige sobre la discontinuidad- refleja a su vez una selección original al nivel de los significados.

Semajante a Museo, Adriana Buenos Aires tampoco tiene un tema bien específico.⁸² Los encuentros personales reemplazan a la trama, los personajes sólo se definen en función de esos encuentros. Más que reflejar la realidad, la novela evidencia una naturaleza onírica.⁸² Algunas veces, los cambios en el nivel sintáctico se realizan de un modo imperceptible,⁸⁴ pero es generalmente por medio de una lectura en espiral que el lector recupera los hilos temáticos.⁸⁵

El personaje Adriana evoca a la Nadja de Breton. La joven protagonista de la novela de Macedonio Fernández parece ser también "une héroïne du 'roman-verité.'" Como Nadja, Adriana es un ser libre e intuitivo: "Muy desordenada en cuanto a la alimentación y al sueño, dormía de día y de noche por cuartos de hora... No leía jamás; entretenía sus pesares, sus esperas, sus perezas, con las echadas de cartas." (ABA, p.53). Podríamos decir de este personaje lo mismo que Breton dijo acerca del personaje Mathilde de la novela El monje de Lewis: "Mathilde no es tanto un personaje cuanto una constante tentación. Y si un personaje no es una tentación, ¿qué otra cosa puede ser?"⁸⁶

La novela ABA en su totalidad se aproxima a varios textos de Desnos, Aragón y Breton -La Liberté ou l'amour!, Le Paysan de Paris, Nadja, entre otros- textos cuya escritura múltiple los torna inclasificables a pesar de estar inscritos bajo la denominación de "género novela."⁸⁷ Vista así, en su pluralidad textual ambivalente, Adriana Buenos

Aires designa a su vez la unión de sistemas de signos distintos y el texto se erige sobre la novedad subversiva y la transgresión.

Otra consideración posible -a partir del intertexto- sería la de ver los textos de Adriana y Museo como estructuras superficiales que se manifiestan a través de una transformación generativa.⁸⁸

Para comprender el aspecto formal que reflejan esas estructuras es necesario tener en cuenta la intención del autor de desvalorizar la novela realista tradicional.⁸⁹ Los cambios sutiles que se perciben en ABA, al nivel discursivo, se hacen explícitos en Museo por un constante despliegue de la técnica.⁹⁰ Siendo así que las repetidas referencias al uso de la misma adquieren una importancia tal que la novela parece, por momentos, representar esa obsesión del autor. Se crea de este modo una tensión particular e irónica con respecto al género novela y, al mismo tiempo, se valoriza la noción de texto literario.

Al proceso de transformación al nivel de los personajes⁹¹ se une la generación de complejos narrativos que, en ambas novelas, evolucionan en torno a ciertas constantes: el amor, la metafísica o la filosofía de la eternidad, el humor y el metalenguaje. Estas constantes -ya estudiadas en este capítulo en relación con el surrealismo- expresan, por el discurso, las variantes de la relación "sujeto de la enunciación/sujeto del enunciado" a la vez que permiten

asociar la escritura con su contexto, en este caso particular, la teoría de la "Belarte" en sus tres ramas: Novelística, Poemática y Humorística.

El personaje destinatario del discurso amoroso en las novelas estudiadas es una mujer idealizada, la cual encarna el amor o la posible vía de acceso a una realidad superior. "Usted es el Amor," dice el personaje Eduardo a Adriana. (ABA, p.24). Y en una reflexión, ése mismo personaje afirma:

Cuando conocí a Adriana supe que sí y supe sin transición que era ella exclusivamente el amor posible a mí...

Todo el amor; el todo-amor, no un casi amor para engañar la vida y disimular la carrera de la mera longevidad, del respirar días. La vida bajo el plan de no morir, de respirar mientras podamos hacer entrar el aire a la boca. Como vemos un pez llegado a la superficie del océano palpitando la boca...

(ABA, p.66).

El amor permite la conciliación de los contrarios en un instante supremo: "la beldad que somos cada uno en nuestro afán de pluralidad, el yo que dramatiza el "ser," que sólo se hace conocer a amor y que en un instante de conocido así se pierde y funde por él. Todo es belleza: Yo, Amor, Muerte." (ABA, p.141) Si para André Breton el amor implica "el sentido de vinculación total a un ser humano,....el ineludible reconocimiento de la verdad, de nuestra verdad en un alma y un cuerpo que

son el alma y el cuerpo de aquel ser;"⁹² también en Adriana la idea del amor abarca el sentido de vinculación total en un alma y un cuerpo:

Es esencial quizá a todo afecto y, de todas suertes, al amor, el conocimiento de todas las formas, es decir, de todas las frases con que el cuerpo dice una por una todas las fases de la persona espiritual. Es verdaderamente vivir a oscuras en el afecto, querer, amar y vivir con un ser enmascarado si hemos de ignorarle su cuerpo, envuelto siempre en un disfraz que casi en nada es fiel a las formas que cubre.

(ABA, p.193).

Como el personaje Adriana, la Eterna es también el amor: "Ella es lo que la Realidad ama: la Perfección... Ella sabe que es la amada del Ser, del mundo, y ello hace la felicidad de su frente." (MNE, p.247). La Eterna posibilita el acceso a una realidad superior: "El que la ve, debe al siguiente día aclarar el misterio de la Eternidad de ella y de sí." (MNE, p.93). El Presidente vive por el deseo y la esperanza de encuentros con la Eterna, ella representa para él el "todo-amor." El deseo de la presencia del ser amado se transmite en MNE en un lenguaje que, como el poético, sólo remite a sí mismo:

Todavía no sé esperarte antes que llegues: en tus cambios geniales te me adelantas y aunque te sigo entusiasta, mi amor no te adivina antes todavía.

Algún día presentiré lo que has de ser y querer ser cada mañana... Sólo aprendiz soy aun del misterio de amor que se enseña en las luces de tus ojos, y en tu movable acento, y puedo vacilar, perdido en el reconocerte por las hechicerías y mutaciones en que te transfigura la avidez de renovaciones de tu beldad eterna.

(MNE, p.234).

El amor permite una posibilidad de conciliación entre el yo y el mundo y la poesía fija ese deseo en imagen: "Como si pensaste haberte tus ojos pedido ser una vez parte en el atavío de la noche: luces estelares en ella... -el día no tiene luz ni posesión la noche si no lo consientes-" (MNE, pp.234-235).

En ambas novelas, el discurso filosófico reitera lo que estaba expuesto en NTV, la posición filosófica de Macedonio Fernández. Dice el personaje Eduardo en Adriana: "Yo me paso varias horas en meditar el concepto de causalidad, en negar el tiempo, el yo, la materia." (ABA, p.180). "Estan poca cosa la locura ante la contemplación metafísica del Ser, si la muerte misma nada es. La locura única es la ilusión del yo... La metafísica es el conocimiento del Ser." (ABA, p.118-119). Esta búsqueda metafísica se intensifica en Museo; en los prólogos y capítulos se repite al infinito la posición filosófica del idealismo absoluto:

Si dentro de mi mente no hay extensión y en cualquier imagen mía puedo representarme todo lo que he visto, es sencillamente porque no hay la Extensión, todo el Universo no es más que una idea, una imagen en mi alma. (MNE, pp.94-95).

Por medio del discurso filosófico se ponen en duda todas las categorías lógicas mismas, las relaciones de causa-efecto, antes-después, aquí-allá, ser-no ser. Este cuestionamiento encierra una esperanza latente: el deseo de eternidad, "la todoposibilidad, la eternidad," "La teoría de la Eternidad exige idóneos ejercicios de Emancipación de limitaciones absurdas." (MNE, pp.91-92). La pasión posibilita esta quimera: "La Metafísica... es un trabajo que tiene el placer reflejo de una perspectiva de poder; es un poder lo que se busca; un poder directo del amor..." (MNE, p.36). "Amor que eterniza el presente, ocupa totalmente la memoria, hace de la eternidad que nos espera solamente un instante, o sólo la memoria de un instante eternizado del sentir, y es el acontecimiento supremo del Ser: para todos hay eternidad pero sólo la Pasión plenamente cumplida puede eternizar un instante, es decir la memoria triunfa de la Eternidad, la reemplaza por el instante de la Pasión, del todoamor, acontecido en cualquier etapa de la totalidad del tiempo, totalidad que es nuestra pues ninguna vida tiene comienzo; la eternización no de la vida sino de un instante, el más alto de ella en el sentir..." (MNE, p.154).

Otras constantes que se dan en estas novelas son el humor y el metalenguaje. En ABA el humor menoscaba el sentimentalismo y crea una especie de subversión frente a la gravedad de otros discursos:

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 el Amante. Lo que habló su boca y el callar de él son lo supremo hablado y callado jamás...

La pulsión de mi pensamiento me intimidó. Huí a oír cantar a Paredes en su pieza, que decía:

Y dice el gran Hipócrates
que el perro en caso tal
suele ladrar mu-chí-si-mo
(silencio)
Y suele no ladrar (confidencialmente)

Con las orejas gachas
Y triste la mirada
Y la cola caída
Y trémulas las patas
Bien todo lo evidencia
Que el perro ha de rabiar (silencio)
O está el animalito
Harto de caminar (confidencia)

(ABA, p.68).

En MNE el humor alcanza su máxima expresión en el Capítulo IX, cuando los personajes -incitados por el Presidente- deciden conquistar Buenos Aires para la "Belleza y el Misterio" en el momento en que esa ciudad se encuentra agitada por la tensión antagonista de dos bandos: Enternecientes e Hilarantes:

Cada uno de estos bandos buscaba dominar; uno con la poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes, y otro con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco.

Entre los recursos del Bando Hilarante, se recuerda el que impusieron manu militari de hinchar y retorcer los espejos de la ciudad, imaginación que se ordenó y ejecutó en veinticuatro horas y por la que estalló una verdadera crisis de histerismo hilarante que acabó con todo el tránsito, el oficinismo, los negocios de Buenos Aires por una semana...

La semana siguiente había sido dominada por los Enternecientes. Apoderados de todos los altoparlantes de la ciudad, hicieron repetir todo el día, unánimemente, el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de facciones muy desairadas, que con muy hermosa voz juvenil había enamorado a un joven ciego; cuya mujer, la tarde en que debía esperar la llegada de su novio a quien un genial cirujano acababa de lograr devolverle la vista, se suicida quemándose en una pira tan poderosamente preparada que redujo en instantes su rostro y su cuerpo a cenizas, en tanto el joven novio, creyendo que preparándose ansiosa a recibirlo con sus mejores vestiduras había ella perecido en un incendio casual enloquecido se arroja del balcón. Este relato versificado fue repetido por toda la población como desayuno, almuerzo, merienda y cena, con el resultado de que un niño hubiera podido apoderarse del gobierno de Buenos Aires al finalizar la semana enterneciente.

(MNE, pp.199-200).

En relación con otros textos de Macedonio Fernández y su teoría humorística de "creencia en lo absurdo," el humor en las novelas permite una liberación de la lógica y de las formas habituales del pensamiento racional.

Si el humor permite socavar la fijeza de lo establecido, el metalenguaje hace posible que la escritura se libere de un encasillamiento lógico que la encierra y codifica. El metalenguaje permite que el sujeto del enunciado se vuelva

consciente de su discurso y, al mismo tiempo, la escritura se objetiviza y se relativiza, parodiándose. Así, leemos en ABA: "Esta sería la página en que una novela del género 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." (ABA, p.96). En Museo, el metalenguaje es una práctica constante hasta el punto de que la novela se convierte en un verdadero meta-libro dentro del cual la "forma dice la forma incesantemente."⁹³

Quisiéramos referirnos ahora a algunas ideas sobre la relación "yo/tú/él." Por medio del intertexto el escritor de MNE se vuelve lector de un texto específico, ABA, texto que -como hemos visto- se lee como negación o afirmación de otros textos. Pero ese texto que precede a Museo pertenece también a Macedonio. El intertexto permite que el escritor se lea a sí mismo como otro y ese texto que lee es a su vez réplica y diálogo de otros textos. El escritor aparece así como un yo escindido, un yo disperso en una serie de significantes engendrándose y recreándose en un movimiento continuo de afirmación y de negación. El "tú" macedoniano, ese lector oscilante de la construcción textual y fuera de ella, descubre que bajo la máscara de esa dinámica incesante aparecen y reaparecen los dobles del escritor generando un sentido único y trascendental.

Oculto entre las formas, objetivizándose por el metalenguaje, parodiándose por el humor, refugiándose en las redes de los significantes metafísicos, surge el significado de esa escritura, pues lo que esa escritura afirma, en una repetición circular e infinita, es el deseo de amar, el deseo de conocer, saber, vivir eternamente en el amor: "El motivo de la individuación, del nacimiento, el motivo del individuo es el amor." (ABA, p.71).

Punto de encuentro entre lenguaje y pensamiento, dominada por el deseo,⁹⁴ la escritura macedoniana se resiste a concluir en la muerte: "Lo dejo libro abierto..." (MNE, p.265). Podríamos decir que frente al "Pienso, luego existo" de Descartes, los textos de Macedonio oponen la afirmación de Francis Ponge: "Puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi)."⁹⁵

NOTAS

¹ La obra de Macedonio Fernández se presta a una diversidad de lecturas, especialmente en relación con las aproximaciones críticas contemporáneas. Germán Leopoldo García en Macedonio Fernández: la escritura en objeto (Buenos Aires: Siglo XXI, 1975), ofrece un modelo de lectura lacaniana. Naomi Lindstrom vincula a Macedonio Fernández con Derrida en su artículo "Macedonio Fernández and Jacques Derrida: Co-Visionaries." Review, 21-22 (Fall-Winter 1977), pp.149-154.

² En el Capítulo II señalamos las características principales de este movimiento.

³ Por ser de particular interés para nuestro estudio hemos interrogado especialmente a Adolfo de Obieta sobre la posible relación de Macedonio con el surrealismo. Obieta no recuerda que su padre haya mencionado obras de autores surrealistas o que poseyera libros de Breton u otros autores del movimiento francés. El silencio de Macedonio nos sorprende pues en la Argentina se tenían noticias de lo que pasaba en París. Como hemos visto en el Capítulo II de esta tesis, en 1928, Aldo Pellegrini funda en Buenos Aires la revista Qué, de tendencia surrealista. Parecería, pues, que las constantes surrealistas que se dan en la obra de Macedonio Fernández surgen independientemente del movimiento francés.

⁴ María Rosa Pereda, "El surrealismo en la narrativa latinoamericana," Urogallo, 5, Nos. 29-30 (set. - oct. nov. - dic. 1974), p.133.

⁵ Urogallo, p.132.

⁶ Francisco Urondo nos dice que Macedonio Fernández "se enrola también en el circuito propuesto por los grandes movimientos renovadores de este siglo; es el primero en hacerse cargo integralmente adelantándose un poco, sin saberlo tal vez- a las propuestas dadaístas y surrealistas, hacer de la poesía una forma de vida." CuH, No.270 (dic.

1972), pp.262-263. También Alicia Borinsky señala: "El afán de libertad que tiene Macedonio Fernández fue comparado por casi todos los movimientos de vanguardia. Pero fueron sobre todo los surrealistas quienes lo articularon en una forma de vida, una perspectiva... El surrealismo logró una consistencia vital de que Macedonio careció por su excesivo misticismo. Pero hay una parte de su meditación que coincide con la búsqueda de una nueva sensibilidad." "Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández," Diss. Univ. of Pittsburgh, 1971, pp.107-108.

⁷ Eduardo González Lanuza, "Reseña de Una novela que comienza," Sur, No. 79 (abr. 1961), p.117.

⁸ Louis Aragon, Le Paysan de Paris (Paris: Gallimard, 1926), p.218.

⁹ Durozoi y Lecherbonnier señalan: "... à la fin de cette première grande période que clôt la publication du Second Manifeste, les intentions morales du mouvement déterminent plus que jamais son avenir. On le voit s'orienter vers la célébration de l'amour, moteur de la vie, de la poésie, de l'acte qu'il soit, de l'acte véritablement libre. Desnos publie en 1927 la Liberté ou l'amour!, Eluard, en 1929, L'Amour la poésie. Nadja est attente de l'amour qui donnera un sens à la vie." Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques (Paris: Larousse, 1972), pp.48-49.

¹⁰ Como nos dicen Durozoi y Lecherbonnier: "...dans le Second Manifeste, Breton, avec les sciences occultes, introduit l'amour dans le champ des investigations du groupe. Mais non seulement à ces dates avec Breton lui-même (dernières pages de Nadja), avec Desnos (La Liberté ou l'amour!) avec Eluard (L'Amour la poésie), l'amour impose ses exigences aux poètes, mais bien avant et en particulier chez Aragon et Eluard, et ceci des leurs premiers textes, une réflexion suivie sur les pouvoirs de l'amour et la fonction mythique de la femme, se dégage." Le Surréalisme..., p.163. En una entrevista realizada por André Parinaud, André Breton habla de la importancia del tema del amor entre los participantes del grupo surrealista: "Los más hermosos poemas de Eluard, Desnos y Baron, publicados en aquella época son poemas de amor. Esta concepción del amor, exaltada entre

nosotros al máximo, poseía una naturaleza capaz de hacer saltar todas las barreras." En la misma entrevista Breton discute las numerosas encuestas realizadas por el grupo en torno al amor. El Surrealismo, Puntos de vista y manifestaciones (Barcelona: Barral Ed., 1972), pp.142-143.

11 Ferdinand Alquié, Philosophie du Surréalisme (Paris: Flammarion, 1955), p.117.

12 Como dice André Breton: "En el surrealismo, la mujer ha sido amada y celebrada en concepto de gran promesa, de la gran promesa que subsiste como tal después de haber sido cumplida. La mujer lleva en sí el signo de la elección (y a cada cual corresponde la tarea de descubrirlo) que solamente tiene significado para uno solo, y esto basta para solventar el pretendido dualismo de alma y carne." Manifiestos del surrealismo (Madrid): Guadarrama, 1969), p.333.

13 Jean Pfeiffer, "Breton, le Moi, la Littérature," en Les Critiques de Notre Temps et Breton (Paris: Garnier, 1974), p.71.

14 Nos referimos esencialmente al mito de "l'Androgyne Primordial," búsqueda de la mitad perdida por la furia de un Dios, mito de la pareja monogámica referido en el Banquete de Platón. Como explica Xavière Gauthier: "Ce mythe de l'Androgyne primordial, que Platon évoque par la bouche d'Aristophane, a hanté Breton." Surréalisme et Sexualité (Paris: Gallimard, 1971), p.72. A partir de ese mito Breton crea la concepción del "amor loco" que anima y permea casi toda su obra, confundiéndose con el lenguaje pues, como afirma Roland Barthes, "le mythe est un langage." Mythologies (Paris: du Seuil, 1957), p.9.

15 La síntesis del proyecto surrealista queda expresado por Breton en Arcane 17: "L'étoile ici retrouvée est celle du grand matin, qui tendait à eclipser les autres astres de la fenêtre... Et cette lumière ne peut se connaître que par trois voies: la poésie, la liberté et l'amour qui doivent inspirer le même zèle et converger, à en faire la coupe même de la jeunesse éternelle, sur le point moins découvert et le plus illuminable du coeur humain." Arcane 17 (Paris: Pauvert, 1965), pp.118 y 121.

16 Dice el autor en NTV: "Sólo reverencio la Pasión, y tú, joven, eres ella." NTV, p.77.

17 "La Pasión tiene como condición la exclusión de la prueba de realidad, única manera de introducir el postulado de la eternidad." Germán Leopoldo García, Macedonio Fernández: la escritura en objeto, p.69. El subrayado es del autor.

18 Dice Breton: "El problema de la mujer es lo único maravilloso e inquietante que en el mundo existe." Manifiestos..., p.228. Y en la "Introducción a los Contes Bizarres de Achim Von Arnim" expresa el autor: "...el amor y las mujeres constituyen la más clara solución de todos los enigmas." André Breton, Apuntar del día (Caracas: Monte Avila, 1974), p.117.

19 Macedonio Fernández: la escritura..., p.120

20 Manifiestos..., p.288.

21 Jean-Ives Debreuille, Eluard ou le Pouvoir du Mot (Paris: Nizet, 1977), p.151.

22 Cuadernos comenzados en Junio de 1929. Hemos consultado estos trabajos inéditos de Macedonio Fernández en la casa de Adolfo de Obieta, en Buenos Aires.

23 Resulta inevitable la asociación con el personaje La Maga en Rayuela, la novela de Julio Cortázar.

24 "Selon Breton, l'homme doit un jour rencontrer une femme, une femme unique au monde, la seule qui soit digne de son amour; il la découvrira, il la reconnaîtra sans peine comme sa moitié perdue, puisque, de même qu'il l'aimera jusqu'à sa mort, il l'a aimée depuis sa naissance sans le savoir, en somme de toute éternité. Cette femme lui est, au sens strict du terme, destinée." Xavière Gauthier, Surréalisme et Sexualité, p.72.

25 En cada una de estas obras el personaje destinatario de la búsqueda amorosa es una mujer distinta, Nadja, X, Elisa. El autor de Les Vases Communicants expresa así la toma de conciencia de su fracaso amoroso: "X n'était plus là... Ainsi en allait-il d'une certaine conception de l'amour unique, réciproque, réalisable envers et contre tout que je m'étais faite dans ma jeunesse et que ceux qui m'ont vu de près pourront dire que j'ai défendue plus loin peut-être qu'elle n'était défendable, avec l'énergie du désespoir. Cette femme, il fallait me résigner à ne plus en rien savoir ce qu'elle devenait, ce qu'elle deviendrait: c'était atroce, c'était fou." André Breton, Les Vases Communicants (Paris: Gallimard, 1967), p.34.

26 Anna Balakian, André Breton Magus of Surrealism (New York: Oxford Univ. Press, 1971), p.139.

27 Roland Barthes, Fragments d'un discours amoureux (Paris: du Seuil, 1977), p.26.

28 "El juego de los encuentros se realiza gracias a un fenómeno sobre el que Breton teorizó, el azar objetivo. El designa así al conjunto de coincidencias y signos exteriores que anuncian que el encuentro era inevitable, o que hacen que éste se produzca bajo tales auspicios que puede esperarse de él la máxima exaltación posible." Sarane Alexandrian, Breton según Breton (Barcelona, Laia, 1974), p.72. Dice uno de los personajes de ABA: "Lo que es raro es tener la suerte de cruzarse con estos caracteres selectos: lo que con ellos nos ocurra ya no sorprende." ABA, p.87.

29 Maurice Blanchot, "El mañana jugador." en La revolución surrealista a través de André Breton (Caracas: Monte Avila, 1970), p.28.

30 Fredric Jameson, Marxism and Form (Princeton: Princeton Univ. Press, 1971), p.100.

31 El relato "Tantalia" ofrece material rico en posibilidades para una interpretación psicoanalítica. Los personajes son "El y Ella," una pareja de enamorados que consienten en representar el deseo erótico por medio de un sím-

bolo externo: una plantita de trébol. El impulso de rechazo o de placer y sublimación del deseo queda expresado en función del cuidado o tortura a que es sometida la planta de trébol.

32 Philosophie du Surréalisme, p.8.

33 Manifiestos..., p.70.

34 Durozoi y Lecherbonnier comentan así a la pregunta formulada por Breton: "Cette question, on la trouve déjà en 1924 dans L'Introduction au discours sur le peu de réalité, sous une forme légèrement différente: peut-on affirmer l'unité et la réalité de la personnalité psychique? Cinq ans après Nadja la réponse sera définitivement négative:

Toute l'histoire de la poésie depuis Arnim est celle des libertés prises avec cette idée du "Je suis," qui commence à se perdre en lui.

Dans ce champ s'effectue la médiation fondamentale de Nadja. Savoir qui je suis revient à connaître qui je hante, c'est-à-dire l'espace mien dont je suis le fantôme, espace qui m'échappe dans la vie courante, mais que je reconnais si par hasard j'ai l'occasion de le parcourir." Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, André Breton, l'écriture Surréaliste (Paris: Larousse, 1974), pp.113-114. El subrayado es de los autores.

35 Manifiestos..., pp.162-163.

36 Michel Carrouges, "Le Surréalisme," en André Breton, Essais et Témoignages. Ed. Marc Eigeldinger (Neuchatel: Baconnière, 1960), pp.67-68.

37 Carrouges, p.68.

38 "La existencia no existe. Repito una vez más que carece de todo sentido decir: 'yo soy,' como no lo posee decir: 'yo no soy.' Yo no percibo además del dulce del azúcar, su 'existencia': nada puedo sentir de esa 'existencia':

es una tautología; como nada puedo sentir o decir del no-ser; durante el no-ser nada puedo decir de que no soy." NTV, p.201.

³⁹ Victor Castre, André Breton, Trilogie Surréaliste (Paris: SEDES, 1971), p.59.

⁴⁰ Los surrealistas, a pesar de haberse inclinado hacia el materialismo dialéctico, nunca abandonaron la tendencia místico-metafísica manifestada en el concepto de "punto supremo." Según Carrouges "Cette conception du point suprême, supérieur à toutes les antinomies, n'est sans analogie avec celles du tao et de l'atman, mais surtout elle est explicitement formulée dans certains écrits de la Cabbale. Selon le Zohar, le point suprême, c'est le point initial à partir duquel Dieu a créé le monde. Le surréalisme tel que Breton l'a défini est une philosophie athée, mais il a repris sous une forme complètement profane et laïque, cette idée d'un point suprême, foyer vivant de l'univers." Michel Carrouges, "Le Surréalisme," p.69. Para Macedonio Fernández la búsqueda metafísica está relacionada con la posibilidad de una revelación mística: "Ciencia y Filosofía son Apercepción; Metafísica es Visión," NTV, p.36.

⁴¹ En forma semejante a los surrealistas, Macedonio Fernández explicitó que el arte y el artista posibilitan el acceso a la eternidad: "Nosotros, autores efímeros, colaboramos gratuitamente en la eternidad de ajenas personas sin que nos asalte la mala gana de deseternizar, siquiera por un impulso de resquemor, de inferioridad, a otras personas cuya eternidad depende de nosotros y las que probablemente no han pensado, ni les pesará nunca, dejar atrás por siglos al cuentista muerto." "Donde Solano Reyes...", PR, p.224.

⁴² André Breton, Clair de Terre (Paris: Gallimard, 1966), p.67.

⁴³ Clair de Terre, p.87.

⁴⁴ Analizado anteriormente en el Capítulo IV de Poesía.

⁴⁵ El autor siempre destaca la idea de la eternidad, la no-muerte, en relación con la pasión y la conmoción con-ciential del personaje de novela. Ver NTV, p.178.

⁴⁶ Louis Aragon, Le Paysan de Paris, p.244.

- 47 André Breton, L'amour fou (Paris: Gallimard, 1937), p.172.
- 48 Leemos en la Antología: "se nos escapa, y está, sin duda, destinada a escapársenos durante mucho tiempo, cualquier definición global del humor." André Breton, Antología del humor negro, p.8.
- 49 Dice Breton: "...creemos que Hegel ha hecho dar al humor un paso decisivo en el dominio del conocimiento al invocar el concepto del humor objetivo." Antología..., p.10.
- 50 Manifiestos, p.25.
- 51 Philosophie du Surréalisme, p.111.
- 52 Florencio Escardó, Humorismo argentino (Buenos Aires: EUDEBA, 1964), p.8.
- 53 Hemos analizado la relación entre el humor de Macedonio Fernández y la cachada porteña en "El bobo de Buenos Aires' de Macedonio Fernández: texto y contexto," en Latin American Fiction Today, Ed. Rose S. Mine (Maryland: Hispamérica, 1980), pp.99-108.
- 54 Luis Alberto Sánchez, "Macedonio Fernández," Inti, Nos. 5-6 (Primavera-Otoño 1977), p.8. También Juan Carlos Foix relaciona el humorismo de Macedonio Fernández con la "cachada," estableciendo algunas diferencias: "La cachada aplícase siempre a algún otro; es por lo tanto de índole sustancialmente legislativa. Macedonio la desvió del falso camino, hízola volver sobre sí misma. Cada cosa que decía de su persona era un poner algo para en seguida suprimirlo." Macedonio Fernández (Buenos Aires: Bonum, 1974), p.30.
- 55 Louis Vax, Arte y literatura fantásticas (Buenos Aires: EUDEBA, 1965), p.26.
- 56 Louis Vex, p.28.
- 57 Durozoi, Lecherbonnier, Le surréalisme..., p.212.
- 58 André Breton, "Discurso sobre la poca realidad," en Apuntar del día (Caracas: Monte Avila, 1974), p.15.

Algunos textos "autobiográficos" de Macedonio Fernández ejemplifican esa escritura coincidente que señalamos. Veamos algunos de esos textos:

Nací tempranamente; en una sola orilla (aún no me he secado del todo) del Plata. Me encontraba en Buenos Aires a la sazón; era en 1875; fue el año de la revolución del 74, como después tuvimos un año para la revolución del 90. Pocas personas han empezado la vida tan jóvenes (si hace 50 años ya era tanta mi juventud ¿cómo no lo sería mucho más la de Alcibíades hace 3,000 y qué extraordinario puede ser que las bellas se enamoraran de su perro?). Durante un minuto fui el americano de menos edad; y creo que ya en ese instante oí tres himnos a Sarmiento y Rivadavia fundó las escuelas.

(PR, p.48).

El Universo o Realidad y yo nacimos en 1° de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como dicen algunos.

(PR, p.115).

Por el momento no tengo más que cincuenta años, lo que no es mucho, si se tiene en cuenta mi primera fecha. Contando los que viviré todavía algunos me dan sesenta; descontando lo dormido con los ojos abiertos (he leído tanto, se hace tanta política en mi país, hay tantos vegetalistas, moralistas, salvacionistas, tantas estatuas de hombres abnegados, tantas hondas y agudas sentencias jurídicas con "acopio de doctrina" acerca de si los pasadores de las ventanas debe reponerlos el propietario o el locatario, tantos mártires de la obra pedagógica, tantos centenarios de hombres ilustres a causa de que cada uno de ellos tuvo su respectivo nacimiento, fecha que se soporta cada año por impulsión aniversaria, tantos conferencistas, tantos discursos de "piedra fundamental" de inauguración), me atengo, por contradecirlos, a cuarenta.

(PR, p.118).

59 En el trabajo antes mencionado, "El bobo de Buenos Aires...", hacemos un estudio de las técnicas humorísticas del autor en el plano de la incompatibilidad lógica, aplicando el concepto matemático de "complemento" tomado de "Teoría de conjuntos." Por ejemplo, en el chiste de Macedonio: "Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe" la técnica consiste en reemplazar el "presente" por su complemento lógico el "faltante." El resultado inesperado y paradójico se obtiene al preservar todas las restantes relaciones lógicas.

60 Georg-Christoph Lichtenberg. "Aforismos," en André Breton, Antología del humor negro, p.49.

61 Antología del humor negro, pp.45-46.

62 Manifiestos..., p.19.

63 En el capítulo II de esta tesis.

64 En "Les Mots sans Rides," Breton señala esa preocupación compartida por el movimiento: "Empezábamos a desconfiar de las palabras. De pronto nos habíamos dado cuenta de que requerían ser tratadas de modo distinto que como esos pequeños auxiliares por los que las habíamos tomado siempre; algunos pensaban que a fuerza de servir se habían refinado mucho, otros, que por esencia, podían aspirar legítimamente a una condición distinta que la suya; en resumen, se trataba de liberarlas. A la "alquimia" del verbo había sucedido una auténtica química que en principio se había dedicado a despejar las propiedades de esas palabras, una sola de las cuales especificaba el diccionario su significado. Se trataba: 1° de considerar la palabra en sí; 2° de estudiar lo más de cerca posible las reacciones de unas palabras sobre otras. Solamente a este precio se podía esperar devolver al lenguaje su auténtico destino..." Los pasos perdidos (Madrid: Alianza Editorial, 1972), p.125.

65 L'écriture Surréaliste, p.106.

66 "Mille et Mille Fois," en Clair de Terre, p.80

67 André Breton. Trilogie Surréaliste, p.5.

68 J.H. Mathews, "Fifty Years Later: The Manifesto of Surrealism," TCL, 21, No. 1 (Feb. 1975), p.6.

69 Podríamos dar numerosos ejemplos que aparecen en su obra, en Nadja, en Les Vases... o en Arcane 17 se hace manifiesta una intención reflexiva sobre la escritura poética. También en Le Paysan de Paris encontramos esta afirmación de Aragon: "Le vice appelé Surréalisme est l'emploi dérégulé et passionnel du stupéfiant image, ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup vous force à reviser tout l'Univers." Le Paysan, p.80. El subrayado es del autor.

70 L'amour-fou, p.82.

71 Roland Barthes, Essais Critiques (Paris: du Seuil, 1964), p.106.

72 Como lo explica Barthes: "a connoted system is a system whose plane of expression is itself constituted by a signifying system... a metalanguage is a system whose plane of content is itself constituted by a signifying system; or else, it is a semiotics which treats of a semiotics." Roland Barthes, Elements of Semiology (New York: Hill & Wang, 1968), pp.89-90.

73 Es parte de una reflexión teórica. En el capítulo de Teorías, en la sección "Duda de arte," hemos analizado esa reflexión.

74 Es lo que Julia Kristeva denomina "la función doble" del engendramiento textual: "situada lo más cerca de su otro que es para ella el relato, e incluso redoblándolo, la producción significativa se realiza como abertura hacia lo que el relato no es (cf. Roussel: La doublure). "El engendramiento de la fórmula," en Semiotica 2 (Madrid: Fundamentos, 1978), p.177. El subrayado es de la autora.

75 Le Surréalisme..., p.88.

76 Essais Critiques, p.107

77 El discurso literario puede ser reconocido esencialmente por la presencia de las entidades pronominales "yo/tú(nosotros)/él," los cuales delinear la triple estructura "emisor/receptor/mensaje." Las entidades pronominales "yo/tú/él" adquieren sentido por medio de la operación de ciertos

procesos inherentes al proceso literario que se origina en el sistema lingüístico. La función gramatical de los pronombres limita la posición de los interlocutores en el discurso comunicativo. Según Roger Fowles; "Discourse is the property of language which mediates the interpersonal relationships which must be carried by any act of communication. In fiction, the linguistic of discourse applies most naturally to point of view, the author's rethorical stance towards his narrator, towards his characters (and other elements of content), towards his assumed reader," Linguistics and the Novel (London: Methuen & Co., 1977), p.52. En el discurso comunicativo las relaciones interpersonales son sensibles a los principios que articulan y generan los pronombres personales "yo/tú/él." La 1a. y 2a. persona forman una relación subjetiva: "la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste. Je n'emploie 'je' qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un 'tu.' C'est ce condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens 'tu' dans l'allocation de celui qui à son tour se désigne par 'je.'" Emile Benveniste, Problemes de linguistique générale (Paris: Gallimard, 1966), p.260. La tercera persona "él" se opone a la pareja que representa la subjetividad "yo/tú" en una relación personal: "je et tu son inversibles, celui que 'je' définis par 'tu' se pense et peut s'inverser en 'je' et 'je' (moi) devient un 'tu.' Aucune relation pareille n'est possible entre l'une de ces deux personnes et 'il' puisque 'il' en soi ne désigne spécifiquement rien ni personne." Benveniste, p.230. El discurso literario genera una relación correspondiente a los pronombres entre los enunciados "escritor/lector/texto." Julia Kristeva establece dos modelos que organizan el significado novelesco: "1) Sujet/Destinataire 2) Sujet de l'énonciation/Sujet de l'énoncé." Le Texte du Roman (Paris: Mouton, 1971), p.96. Estas categorías designan la relación "yo/tú(nosotros): escritor/lector," mientras que la entidad pronominal "él" designa el texto mismo en tanto que produciendo su propia realidad, según la naturaleza particular del proceso semiótico. Para Kristeva, la productividad textual depende de un proceso intertextual: "los textos poéticos de la modernidad... se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual; son, por así decirlo, alter-junciones discursivas." Poesía y Negatividad," en Semiotica 2, p.69.

78 "Con esta edición se restaura el plan original de Macedonio Fernández de publicar juntas y mellizas la "última novela mala (Adriana Buenos Aires) y la "primera novela buena" (Novela de la Eterna). Advertencia de Adolfo de Obieta en Adriana Buenos Aires (Buenos Aires: Corregidor,

1974), p.7. En MNE el autor indica: "Damos hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra hemos ordenado que la venta sea indivisible." "Lo que nace y lo que muere," MNE, p.11.

79 "La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada." Macedonio Fernández en MNE, p.39.

80 "Pour lui [pour Baxtin] le discours narratif qu'il assimile au discours épique est un interdit, UN MONOLOGISME, une subordination du code au 1, au Dieu. Par conséquent, l'épique est religieux, théologique, et tout récit 'réaliste' obéissant à la logique 0-1, est dogmatique. Le roman bourgeois réaliste que Baxtin appelle monologique (Tolstoi) tend à évoluer dans cet espace. La description réaliste, la définition d'un caractère, la création d'un personnage, le tissage d'un sujet: tous ces éléments du récit narratif et descriptif appartiennent à l'intervalle 0-1, donc sont MONOLOGIQUES. Le seul discours dans lequel la logique poétique 0-2 se réalise intégralement serait celui du carnaval: il transgresse les règles du code 1 linguistique, de même que celles de la morale sociale, en adoptant la logique du phantasme." Julia Kristeva, Le Texte du Roman, p.92.

81 Con el empleo de "intenta ser" o de "trata de" queremos hacer hincapié en que Macedonio Fernández moldea nuestra manera de leer sus textos, especialmente cuando el autor le asigna a ABA la categoría de "Novela Mala." Una lectura sin prejuicios nos convence de lo contrario.

82 La trama narrativa de Museo -perdida entre las formas- es adelantada por el autor en uno de sus prólogos:

Un señor de cierta edad, el Presidente, en un paraje de nuestro país, va reuniendo a todas las personas que en sus excursiones fuera de su casa se le hacen simpáticas, y quieren vivir con él.

Esta tertulia de la amistad se prolonga un tiempo feliz, pero el huésped no lo es: incita a sus amigos a entrar en una Acción.

La Acción se cumple con éxito pero él continúa infeliz. (MNE, p.77).

Germán Leopoldo García resume así la trama narrativa de Adriana Buenos Aires: "La trama de la novela parodia un triángulo: Adriana está embarazada de Adolfo, quien está a punto de realizar un casamiento por 'conveniencia' con Isabel -amiga de la infancia y reciente amante- en complicidad con la primera. El 'narrador' los convence de que es necesario que ellos afronten con su amor las contrariedades y que renuncien a ese plan. Adolfo habla con Isabel, quien le dispara un balazo que lo vuelve loco.

A partir de ese triángulo surgen una serie de microtriángulos. El narrador se enamora de Adriana, pero debe ahogar su pasión para no mancillar la pureza de ese amor y por respeto al loco. Esto no impide que se lo lleve a Tapalqué donde, en una situación confusa, está a punto de matarlo -aunque lo ha llevado a ese lugar para que la naturaleza le restituyese la razón. Siendo Adolfo un apasionado por el juego, será arrastrado al casino de Mar del Plata: el narrador hace complejos cálculos matemáticos para demostrar su identificación con el jugador. Si Adolfo recobrarse a la vez, la razón y la pasión por el juego, Adriana y el narrador (Eduardo) podrían amarse." Macedonio Fernández: la escritura en objeto, pp.101-102. La trama así narrada parece simple y definida pero el arte de Macedonio consiste precisamente en su rechazo del análisis o de la explicación temática. La naturaleza de los acontecimientos y de las relaciones en ABA permanece oscura e inquietante. ¿Cómo explicar la locura de Adolfo o la pasión de Eduardo por Adriana sino dentro de la estética surrealista? Son personajes movidos por el deseo y la pasión trascendente.

83 Lo cual se manifiesta explícitamente en el texto. Dice el personaje Eduardo: "los memorables cuatro días de trato con la dulce criatura se tejían más con mis sueños que con mi vida: parecían un sueño." ABA, p.90. También aparecen ya en esta novela anuncios de los poemas en prosa del autor: "Lo que se sueña en los nidos, que se agitan por la opresión de belleza de la fastuosa presencia de la Noche, es la segunda versión del misterio del Ser, de la Vida, es lo dicho por el Día vuelto a decir por la Noche." ABA, p.117. Soñar con los ojos abiertos en toda luz, obstruyendo el ingreso del mundo exterior, tornándolo fantásmico y sin poder, desatendido por el alma, es una de las agilidades exquisitas y significativas del espíritu." ABA, p.121. "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 la luz y hasta las formas límites de cada cosa se borran." ABA, p.122.

84 Los múltiples registros del texto exigen una lectura flexible y comprometida; los cambios en el nivel discursivo sólo pueden ser aprehendidos relacionando la escritura con su contexto. En el pasaje que damos a continuación podemos percibir esas diferencias, del nivel filosófico al metalingüístico y a la descripción detallada:

La muerte no es la nada. Al contrario, ella nada es. ¿Pero qué es? Antes de despedirme de este libro ensayaré mi respuesta. 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.

¿Qué podía ser el pensar de un hombre desparovido, que por muchos meses hizo la muerte en su memoria, la muerte del olvido para atajarse del enloquecimiento del recuerdo?

César, acompañado de Mitchell, me estaba mirando parado junto a la mesa.

Mi relato podrá ser desentonado a veces; otras caído, oscuro; podrá ser a veces una frase y actitud desleal a la grandeza de la vida. Mal emprendido, en poquedad y turbiedad, hablar quiere, sin embargo, de la vida-misterio, de la vida-pasión en sus entonaciones eternistas.

Y por mi suerte de hombre, de narrador sumiso, tentado a explicar y comentista en ciertos instantes de claridad, he tenido el conocimiento de César en mi carrera...

Alto, delgado, abundante cabello negrísimo, enrulado, marcando su tez de rostro empalidecida, en la que se señala otra negrura, la de sus ojos de recto mirar valiente y entregado...

(ABA, pp.80-81).

85 Una característica de Macedonio Fernández fue su manera de escribir en papeles sueltos y cuadernos o la de continuar sus escritos en tiempos distintos, algunas veces, años después de haberlos comenzado, como es el caso en ABA. Los capítulos XI-XV y el IV fueron escritos en 1938, mientras que la novela fue redactada en 1922. Ese fragmentarismo evidente nos permite también asociar la novela Adriana Buenos Aires con Nadja, pues como dice Robert Jouanny: "On ne saurait exiger une structure narrative ordonnée d'une oeuvre qui se présente comme une succession de notes. Nadja constitue un dossier toujours susceptible d'être complété. Une lecture linéaire ne peut que méconnaître l'ordre profond du livre et en scléroser le tissu vivant." Robert A. Jouanny. Nadja, André Breton (Paris: Haitier, 1972), p.15.

86 Manifiestos, p.32.

87 En su comentario sobre Nadja y Le Paysan de Paris señala Germaine Brée: "In each case we are offered, not simply the immediate expression of the poetic imagination but a methodical investigation of the poetic imagination at work. The result is neither poetry nor criticism. The negative influence of the conventional novel form is frequently apparent, however, and this negative influence is a connecting link -of sorts. Nadja and Le Paysan de Paris are perhaps best defined as 'anti-novels:' a deliberate transgression of the established rules of the game." "The Surrealist Anti-Novel," en Germaine Brée & Margaret Guiton. An Age of Fiction. The French Novel from Gide to Camus (New Jersey: Rutgers University Press, 1957), p.136.

88 Roger Fowler en Linguistics and the Novel y Julia Kristeva en Le Texte du Roman, aplican el concepto de "transformación generativa" a la novela, a partir de los modelos lingüísticos de Zellig Harris y Noam Chomsky. Tanto Kristeva como Fowler reconocen las dificultades inherentes a tal aplicación, no porque la idea de transformación sea difícil en sí, sino porque al definirla en función del análisis sintáctico se vuelve compleja y técnica. Usar ese concepto con respecto a la novela implica a su vez una transformación abstracta y metafórica de la idea original. Dice Fowler: "The theory and methods for describing sentences are by now well advanced; the theory and criticism of narrative some-

what less so. If the structure of narrative corresponds to that of sentences, then the criticism of fiction may profit from the application of linguistic concepts to the broader structural patterns of novels." Fowler, p.24.
Este crítico propone la siguiente substitución terminológica:

Sentence	Prose Fiction
Surface structure	Text
Modality	Discourse
Preposition	Content

Fowler, p.45.

Por su parte, Julia Kristeva, para aplicar la idea transformacional a la novela divide su análisis en dos niveles: "le niveau de la Génération Textuelle qui correspond à la compétence, et le niveau de Phénomene Textuel, qui correspond à la performance." Le Texte du Roman, p.69. Al primer nivel corresponde una analogía abstracta del método transformacional, mientras que para el segundo nivel, Kristeva sustituye:

Performance

mots	actants
complexes	complexes narratifs

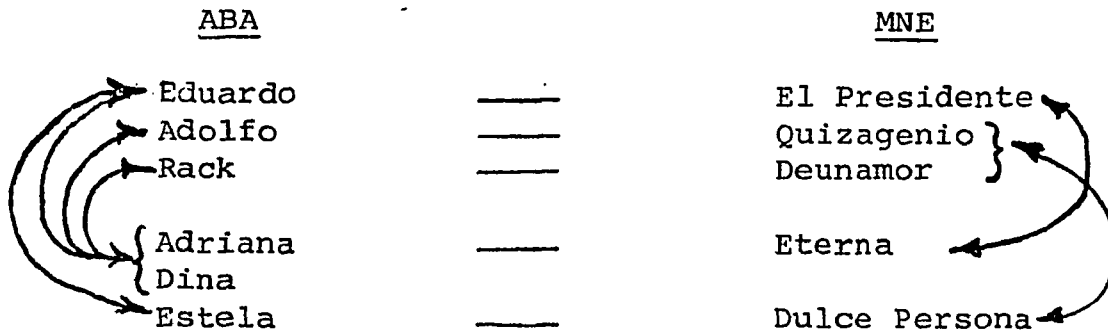
Le Texte du Roman, p.69

Kristeva denomina "Productivité textuelle" al mecanismo de transformación global de un texto. Esta productividad sólo puede ser aprehendida -según Kristeva- en base al concepto de "Intertextualidad:" "Cette productivité n'est saisissable, au niveau de la Performance Textuelle, que dans l'intertextualité, c'est -à-dire dans le croisement de la modification réciproque des unités appartenant à des différents textes." Le Texte du Roman, p.68. Estas ideas son de particular interés en nuestro estudio. Las dos novelas de Macedonio reflejan -al nivel de la "performance"- ciertas constantes que evolucionan junto a la productividad textual. Esto nos indica que hay una relación de continuidad en la manera en que se generan esos textos (a partir de una estructura profunda) y no una disociación como pretende su autor. Podríamos decir que a Macedonio lo traiciona la escritura.

89 La postura de Macedonio Fernández frente al realismo literario -ya analizada en el capítulo de Teorías- encuentra un eco en las palabras de Breton en su Primer Manifiesto: "la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio, y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes... Una consecuencia agradable de dicho estado de cosas estriba, en el terreno de la literatura, en la abundancia de novelas. Todos ponen a contribución sus pequeñas dotes de observación." Manifiestos, p.24. Incluso la idea de Macedonio de denominar a Adriana Buenos Aires "Ultima novela mala," parece reproducir lo que expresa Breton en su texto irónico: "Cómo escribir falsas novelas." Manifiestos, pp.51-52.

90 El formalista ruso Victor Shklovsky también consideraría MNE como la novela más típica de la literatura universal. La intención de Macedonio Fernández, como la de Sterne en Tristram Shandy "is to lay bare his technique." V. Shklovsky, "Tristram Shandy and the Theory of the Novel," p.27. Es interesante señalar lo que dice David I. Grossvogel sobre la novela de Sterne: "Few works prior to the 'surrealists' experiments with the printed word have attempted in such a variety of ways to turn the book into an object, something external to both the author and his reader, which will allow them both to view it from the same spatial perspective." Limits of the Novel (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1968), p.151.

91 Noe Jitrik en "La 'novela futura' de Macedonio Fernández," estudia las variantes de los personajes (once) que Macedonio introduce en Museo como 'elementos' constitutivos de su procedimiento de modificación del género novela. Nueva novela latinoamericana, pp.65-70. A pesar de la autonomía que esas variantes reflejan en MNE, hay entre Museo y Adriana un grado de relación evidente al nivel de los personajes:



92 Manifiestos, p.229.

93 Como nos dice Barthes sobre la obra de Fourier: "El meta-libro es el libro que habla del libro. Fourier pasa su tiempo hablando de su libro, de modo que la obra de Fourier, que nosotros leemos, mezclando los discursos en forma indisoluble, forma finalmente un libro autónomo, dentro del cual la forma dice la forma incesantemente." Roland Barthes, Sade, Loyola, Fourier (Caracas: Monte Avila, 1977), p.97.

94 "Toute l'oeuvre d'André Breton est éclairée par le désir." Jean Pfeiffer, "Breton, le moi, la littérature," p.70.

95 Francis Ponge, Pour un Malherbe (Paris: Gallimard, 1965), p.203.

CONCLUSIONES

Al comienzo de nuestro estudio hemos intentado situar al autor dentro de un contexto que no es el de su tiempo cronológico pues, como hemos visto, en la época del apogeo vanguardista en la Argentina, Macedonio Fernández era un hombre ya maduro. La inserción de este autor fuera de su tiempo puede crear incertidumbre pero establece la responsabilidad del lector frente a los textos: es el lector quien debe determinar el contexto.

Macedonio Fernández dejó en sus escritos numerosas indicaciones de sus gustos literarios y filosóficos pero éstos no siempre ayudan al lector a descifrar el sentido de sus textos. Además, los reconocimientos o las inclinaciones explícitas del autor se presentan, por lo general, de un modo ambivalente e incluso irónico, como lo prueba este pasaje de PR:

Juro: "por las arrugas y agujeros del agua del mar" y "por no faltar al lado de los que despotrican," que me dispongo a entrar en el interminable coloquio y controversia o Confusión Universal sobre Superrealismo, Politonalismo, Inconscientismo, Dadaísmo, Posimpresionismo, Neorrealismo, para que la polémica sobre Picasso-Le Corbusier-Alban Berg-Eliot no se extinga por falta de confusión.

(PR, p.306).

El estudio de las teorías literarias de Macedonio Fernández nos ha permitido captar detalladamente ciertos aspectos de la estructuración dialéctica que Macedonio Fernández perseguía para el arte. Hemos visto que lo que el autor denomina "Belarte" se presenta como un acto de rechazo del arte que denota lo referencial o mimético y como una afirmación del proceso de la escritura por medio de una continua reflexión sobre el hecho literario en sí. Es decir que, de un lado, se niega la realidad pero, por otro se afirma la realidad de la escritura. Por medio de las técnicas de la "Belarte," el autor de Teorías persigue una finalidad no sólo estética sino también metafísica: la "Belarte" debe conmover al lector, debe lograr cambiar su percepción del hecho literario y también liberarlo del temor a la muerte o incluso liberarlo del concepto de la muerte.

Como hemos visto en nuestro estudio, las ideas estéticas de Macedonio Fernández coinciden con algunas aproximaciones de la crítica contemporánea, en particular, con las de los formalistas rusos; coincidencias muchas veces asombrosas dado que el escritor argentino no pudo haber conocido aquéllas. Quizás lo más interesante de las teorías estéticas de Macedonio Fernández es comprobar la relación que mantienen con su pensamiento filosófico. El idealismo

absoluto del autor resuelve las antinomias fundamentales vida/muerte, sueño/vigilia, imaginación/realidad, subjetividad/objetividad. Esta construcción filosófica le permite justificar sus formulaciones estéticas puesto que elimina la problemática que presenta la percepción de las ambivalencias esenciales. Es decir, que la filosofía de este autor intenta conciliar de antemano esas antinomias, propone un sistema previo que resuelve esas contradicciones por encima de la razón y de la lógica. Esta solución metafísica relaciona de un modo evidente a Macedonio Fernández con el proyecto surrealista de llegar a un punto supremo de conciliación de los contrarios.

Asimismo hemos podido reconocer en la obra de Macedonio Fernández ciertas constantes que, a la manera de estructuras profundas, generan un nexo de equivalencias significantes y que se manifiestan en la pasión por la libertad, el amor y la poesía. De este modo, un sistema que aparenta un desarrollo lógico de sus elementos -como es el caso de las teorías macedonianas- culmina reflejándose en una especie de delirio poético, en la repetición de ciertas constantes que revelan una esperanza afín a la manifestada por la búsqueda surrealista.

Podríamos decir que la "Belarte" se presenta como "una réflexion sur l'espoir,"¹ puesto que no se trata solamente de negar la realidad o la muerte reemplazándolas por la imaginación o la vida, sino de postular un sistema que garantiza la liberación del peso de esas nociones antitéticas. En otras palabras, lo que se persigue es una surrealidad, una escritura que la funde y la eternice. Pero el autor de NTV no hace explícita su relación con la filosofía surrealista sino que -y en el caso de que la hubiera conocido- prefiere ocultarla. Incluso, el lector se encuentra desconcertado por la insistencia de este autor en un arte "consciente." Obsesionado por el afán de libertad, Macedonio Fernández prefirió no comprometerse con ninguna escuela, ninguna técnica que lo encasillara o determinara su identidad. De ahí su insistencia en un arte libre de relaciones referenciales externas, un arte en el que el autor desaparece en la figura del lector. Macedonio Fernández no se dio cuenta, posiblemente, de que la libertad del lector se ve amenazada si se lo incluye dentro de los textos en la explícita relación yo/tú. La libertad del lector está fuera del texto, en la infinita potencialidad de cada lectura que lo renueva y modifica.

No hemos querido encerrar a Macedonio Fernández dentro de un código específico sino explicarlo por medio de una interpretación que ponga de manifiesto la multiplicidad del sujeto de la escritura, su competencia para ocultarse bajo diversas máscaras que cambian según la lógica del juego que articula los significantes. Pero ese sujeto que se adapta a las exigencias de sus sucesivas metamorfosis se da a conocer en la repetición circular de ciertas imágenes.

Las constantes que se reiteran en la obra de Macedonio Fernández -la libertad, el metalenguaje, el amor y la eternidad- adquieren su ímpetu y su sentido cuando las confrontamos con una cosmovisión surrealista. Para reconocer esas constantes ha sido preciso examinar el contexto filosófico y, especialmente, el contexto poético que las crea. Es sobre todo la poesía de Macedonio Fernández la que nos permite descubrir la intensidad de su pasión; es su poesía la que nos deja captar una escritura dominada por el deseo.

Reconocer las coincidencias de las constantes en la obra de Macedonio Fernández con una cosmovisión surrealista nos ha permitido, creemos, aprehender la naturaleza particular del arte del escritor argentino, en lo que tiene de proyecto literario.

NOTAS

¹ Ferdinand Alquié, Philosophie du Surréalisme (Paris: Flammarion, 1955), p.165.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE MACEDONIO FERNANDEZ

NOVELAS Y CUENTOS

Ordenación alfabética:

Adriana Buenos Aires (Ultima novela mala). 1a.ed. Buenos Aires Corregidor, 1974.

Museo de la novela de la eterna. 1a.ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

----- . Buenos Aires: Corregidor, 1975.

Una novela que comienza. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile: Ercilla, 1941.

ENSAYOS, OBRAS FILOSOFICAS Y OTROS ESCRITOS

Ordenación cronológica:

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. 1a.ed. Buenos Aires: Gleizer, 1928.

Papeles de reciénvenido. 1a.ed. Buenos Aires: Proa, 1929.

----- . Buenos Aires: Cuadernos del Plata, 1920.

Papeles de reciénvenido. Continuación de la nada. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires: Losada, 1944.

No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos. Prólogo de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica. Presentación de Ilka Krupkin. Buenos Aires: Ed. Colombo, 1966.

Cuadernos de todo y nada. Buenos Aires: Corregidor, 1972.

Teorías. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

CARTAS

Epistolario. Ordenación y notas de Alicia Borinsky. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

POESIA

Poemas. Prólogo de Natalicio González. México: Guaranía, 1953.

ANTOLOGIAS

Ordenación cronológica:

Macedonio Fernández. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Papeles de Macedonio Fernández, Relatos, humorismo, cuentos, poemas, miscelánea. Prólogo de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

Papeles de reciénvenido, Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelánea. Prólogo de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

Macedonio Fernández. Selección de escritos. Compilación de Carlos Mastronardi. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

Manera de una psique sin cuerpo. Relatos, cuentos, poemas, metafísica. Edición y prólogo de Tomás Guido Lavalle. Barcelona: Tusquets, 1973.

CUENTOS Y OTROS ESCRITOS EN ANTOLOGIAS

Ordenación cronológica:

"Carta a Jorge Luis Borges." "Una novela para nervios sólidos." En Literatura hispanoamericana, Antología e introducción histórica. Ed. Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960, pp. 502-503.

- "Suicidia." En 20 Ficciones argentinas 1900-1930. Ed. Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Eudeba, 1963, pp. 71-80.
- "Cirugía psíquica de extirpación." En El cuento argentino 1840-1940. Ed. Mario A. Lancelotti. Buenos Aires: Eudeba, 1965, pp. 81-87.
- "Tantalia." En Antología de la literatura fantástica. Ed. Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. Buenos Aires: Sudamericana, 1971, pp. 179-186.
- "Boletería de la gratuidad." En 35 Cuentos breves argentinos siglo XX. Selección y notas de Fernando Sorrentino. Buenos Aires: Plus Ultra, 1973, pp. 80-81.

POEMAS EN ANTOLOGIAS

Ordenación cronológica:

- "Elena Bellamuerte y prosas poemáticas." En Índice de la nueva poesía americana. Ed. Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro. Buenos Aires: El Inca, 1926, pp. 80-87.
- "Suave encantamiento," "Amor se fue," "Creía yo," "Elena Bellamuerte," y "Poema al astro de la luz memorial." En Antología lineal de la poesía argentina. Ed. Horacio Jorge Becco y César Fernández Moreno. Madrid: Gredos, 1968, pp. 233-243.
- "Suave encantamiento'" En Suma de la poesía argentina. Ed. Guillermo Ara. Buenos Aires: Guadalupe, 1970, p. 264.
- "Suave encantamiento," "Creía yo," "Hay un morir," "Cuando nuestro dolor fíngese ajeno," "Elena Bellamuerte," "Poema al astro de luz memorial." En Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza Editorial, 1978, pp. 43-51.
- "Suave encantamiento." En Los mejores poemas de la poesía argentina. Ed. Juan Carlos Martini Real. Buenos Aires: Corregidor, 1974, pp. 58-59.

ARTICULOS EN REVISTAS Y PERIODICOS

Ordenación cronológica:

- "La música." El Progreso, 14 agosto, 1892, pp. 1-2.
- "Don Cándido Malasuerte." El Progreso, 18 set. 1892, s.p.
- "El teatro aquí." El Progreso, 18 set. 1891, s.p.
- "La calle Florida." El Progreso, 25 set. 1892, s.p.
- "Digresiones filosóficas." El Progreso, 16 oct. 1892, s.p.
- "La casa de baños." El Progreso, 23 oct. 1892, s.p.
- "Psicología Atomística (Quasi - Fantasía)." El Tiempo, 3 jun. 1896, s.p.
- "El problema moral." El Tiempo, 21 jun. 1896, s.p.
- "La ciencia de la vida." El Tiempo, 11 y 12 en. 1897, s.p.
- "La Desherencia." La Montaña, No. 3, 1 mayo 1897, s.p.
- "La tarde." MF, No. 26 (1 set. 1904), s.p.
- "Confesiones de un recién llegado al mundo literario." Proa, No. 3 (jul. 1923), s.p.
- "Desperezo en blanco." Proa, No. 3 (jul. 1923), s.p.
- "El Recienvenido." Proa, No. 3 (jul. 1923), s.p.
- "La Metafísica, crítica del conocimiento. La Mística, crítica del ser." Proa, No. 2 (oct. 1924), p. 30.
- "La oratoria del hombre confuso." MF, Nos. 10-11 (set. - oct. 1924), s.p.
- "El Capítulo Siguiente de la autobiografía de Recienvenido." Proa, No. 4 (nov. 1924), p. 15.
- "Evar Méndez." Proa, No. 6 (en. 1925), p. 12.
- "A propósito de los derrumbes." MF, No. 19, (jul. 1925), s.p.

- "Un artículo que no colabora." MF, No. 22 (set. 1925), s.p.
- "Artículo diferente." MF, No. 24 (oct. 1925), s.p.
- "El capítulo siguiente. Sobreviene dicho capítulo." Proa, No. 14 (dic. 1925), pp. 5-7.
- "Brindis a Ricardo Güiraldes." MF, No. 36 (dic. 1926), s.p.
- "Autobiografía." La Gaceta del Sur, No. 3, mayo 1928, s.p.
- "Palabras descreídas. Palabras de pasión." La Gaceta del Sur, Nos. 4-5 (jun. - jul. 1928), s.p.
- "Boletería de la gratitud." Pulso, No. 1 (jul. 1928), s.p.
- "Brindis a Gerardo Diego." Pulso, No. 2 (agosto 1928), s.p.
- "El dato radical de la muerte." Pulso, No. 3 (set. - oct. 1928), s.p.
- "Brindis inasistente." Carátula (jul. 1929), s.p.
- "Fragmento sobre la metáfora." Libra, No. 1 (Invierno 1929), p. 83.
- "Novela de la Eterna." Libra, No. 1 (agosto 1929), s.p.
- "Cartas: sobre 'Belarte,' poesía o prosa." Poesía, 1, Nos. 1-2 (jun. 1922), pp. 43-44.
- "Metafísica no va sin prólogo." Destiempo, nov. 1926, s.p.
- "La conferenciabilidad y la cachada." Destiempo, nov. 1927, s.p.
- "Fragmento de una carta." Destiempo, dic. 1927, s.p.
- "Leopoldo Lugones, o la Psique, pistolera también." Columna, mar. 1927, s.p.
- "La nueva obra literaria de muy próxima publicación en cuya tapa se leerá 'Novela de la Eterna' y 'Niña de Dolor Dulce - Persona de un Amor que no fue sabido'." Columna, No. 11, mar. 1928, s.p.

- "Doctrina estética de la novela o sea ideas estéticas del peluquero, del modisto, del manicuro y del masajista de una bella dama... de ajedrez." Rev. de las Indias No. 19 (nov. - dic. 1940), pp. 412-417.
- "Una teoría de la humorística." Rev. de las Indias, (nov. - dic. 1940), pp. 96-97.
- "El intelectual frente a la guerra europea." Argentina Libre, 22 abr. 1940, s.p.
- "Prólogo de 'Museo de la novela de la Eterna.' El hombre que fingía vivir." Huella, No. 1 (mar. 1941), pp. 10-13.
- "Cirugía Psíquica de Extirpación." Sur, No. 84 (set. 1941), pp. 30-38.
- "Descripción metafísica: El todo pensado como no-ser, como un 'todo' de 'no-ser'." Sustancia, No. 3 (abr. 1942), p. 62.
- "Dos de los 29 prólogos de la obra 'Museo de la novela de la Eterna y de Niña de Dolor la dulce Persona de un Amor que no fue sabido'." Rev. de las Indias, No. 53 (mayo, 1943), pp. 203-210.
- "Sobre la guerra." Papeles Bs.As. (set. 1943), s.p.
- "Una imposibilidad de creer." Davar, No. 22 (abr. 1944), s.p.
- "Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas por día." Papeles Bs.As., No. 5 (mayo 1945), s.p.
- "Solicitada de agradecimiento." Papeles Bs. As., No. 5 (mayo 1945), s.p.
- "Hechizada memoria de Güiraldes." Bol. de la SADE, 15, No. 30 (1947), s.p.
- "Psicología del Caballo de Estatua Ecuestre. Una novela para nervios sólidos, Símbolos." Orígenes, 5, No. 19 (otoño 1948), pp. 3-5.
- "Esquema para arte de encargo. (Literatura). 1, La Ella sin sombra, 2. El asesino y donador de días felices previos a su victimación. (Cine). 3." Reseña, No. 1 (mayo 1949), pp. 3.4.

- "No más literatura condescendida." BAL, No. 9 (1953), s.p.
- "Inéditos de Macedonio." Hispa., No. 1 (1972), pp. 51-58.
- "Cuadernos de todo y nada." Clarín, 19 oct. 1972, p. 8.
- "De todo y nada." La Opinión, 21 en. 1973, pp. 10-11.
- "El arte de vivir." La Opinión, 23 jun. 1974, p. 12.
- "No seguir ni acatar." Crisis, No. 15 (jul. 1974), pp. 21-29.

POEMAS EN REVISTAS Y PERIODICOS

Ordenación cronológica:

- "Gatos y Tejas." El Progreso, 1892, s.p.
- "Suave encantamiento." MF, No. 36 (nov. 1904), s.p.
- "Es la sombra en el día de amor." Teseo, No. 3 (1941), s.p.
- "Elena Bellamuerte." Sur, No. 76 (en. 1941), pp. 14-20.
- "Poemas." Guaranía, No. 2 (ag. 1942), pp. 141-152.
- "Poema de poesía de pensar." Sur, No. 108 (set. 1943), pp. 43-51.
- "Layda." Sur, No. 143 (set. 1946), pp. 23-24.

CARTAS EN REVISTAS Y PERIODICOS

Ordenación cronológica:

- "Carta a Ricardo Güiraldes." Proa, No. 11 (jun. 1925), s.p.
- "Carta abierta Argentino-Uruguaya." MF, No. 34 (oct. 1926), s.p.
- "Carta a Francisco Luis Bernárdez, Fragmento sobre la metáfora." Libra, No. 1 (ag. 1929), s.p.
- "Carta al autor del oberlisco." Columna, (dic. 1937), s.p.

- "Una carta a José Ingenieros." Arg.Lib., 4 abr. 1940, s.p.
- "Dos cartas, carta a su tía Angela y a su primo Gabriel."
BAL, No. 9 (jun. 1953), pp. 22-24.
- "Correspondencia de Macedonio Fernández a Gómez de la Serna."
Preparación, introducción y notas de Alicia Borinsky.
RevIb, 34, No. 70 (en. - mar. 1970), pp. 101-123.

TRADUCCIONES

- "Le Potiron qui devint Cosmos." Ailleurs, No. 1 (1963),
pp. 71-73.
- "Gli amici della città," "Lettera a Jorge Luis Borges," "Un
raconti pernervi solidi," "Sbadiglio a vuoto," "Un pa-
ziente in diminuzione," "Facezia," "Invocazione finale
(a cura di Adolfo de Obieta)." Il caffè politico e
letterario, 12, No. 1 (maggio 1964), pp. 86-93.
- "Les amis de la ville et autres textes." LetN, (juillet -
août - sept. 1963), pp. 76-90.
- "Chirurgia psichica di estirpazione." En Le mappe immagi-
naire. Ed. Marcelo Ravoni. Italia: Garzanti Editore,
1972, pp. 314,324.
- "The surgery of Psychic Removal." Review (Winter 1973),
pp. 44-48.
- "La materia del nulla." La biblioteca Blu, No. 15 (maggio
1974), pp. 3-13.

OBRAS CRITICAS SOBRE EL AUTOR

LIBROS

Ordenación alfabética:

- Engelbert, Jo Anne, Macedonio Fernández and the Spanish
American New Novel. New York: New York University Press,
1978.
- Fernández Moreno, César. Introducción a Macedonio Fernández.
Buenos Aires: Talia, 1960.

- Flammersfeld, Waltraut. Macedonio Fernández (1874-1952)
Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität.
Diss. 1976. Frankfurt: Peter Lang, 1976.
- Foix, Juan Carlos. Macedonio Fernández. Buenos Aires: Bonum,
1974.
- García, Germán Leopoldo et al. Macedonio Fernández. Buenos
Aires: Carlos Pérez Ed., 1968.
- . Macedonio Fernández: la escritura en objeto.
Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.
- Rodríguez Urruty, Hugo. Sobre los seudónimos de Enrique
Amorim: Lázaro Riet y una polémica con Macedonio Fer-
nández. Montevideo: Cuadernos Aires, 1970.
- Trípoli, Vicente. Macedonio Fernández: esbozo de una inte-
ligencia. Buenos Aires: Plus Ultra, 1964.
- CAPITULOS EN LIBROS, PROLOGOS, ETC.
- Ordenación alfabética:
- Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana,
3a. ed. México: de Andrea, 1966, p. 140.
- Barrenechea, Ana María. "La creación de la nada en el hu-
morismo de Macedonio Fernández." En La literatura fan-
tástica en Argentina (en colaboración con Emma S.
Speratti Piñero). México: Imprenta Universitaria,
1957, pp. 37-53).
- Bartholomew, Roy. "Macedonio Fernández." En Cien poesías
rioplatenses 1800-1950. Ordenación, prólogo y notas
Roy Bartholomew, Buenos Aires: Raigal, 1954, p. 271.
- Jorge Luis Borges. "Macedonio Fernández." En Prólogos con
un prólogo de prólogos, Buenos Aires: Torres Agüero,
1977, pp. 52-61.
- Brushwood, John S. The Spanish American Novel, Austin:
Univ. of Texas Press, 1975, pp. 77-79, 136.
- Cúneo, Dardo. El romanticismo político. Buenos Aires:
Transición, 1955, pp. 85-90.

- Escamilla Molina, R. "El cuento fantástico y la metafísica en la novela porteña." En Julio Cortázar: visión de conjunto. México: Novaro, 1970, pp. 32-39.
- Ghiano, Juan Carlos. Poesía argentina del siglo XX. México: Fondo de Cultura Eco., 1957, pp. 98-101.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Macedonio Fernández." En Retratos contemporáneos. Buenos Aires: Sudamericana, 1944, pp. 153-173.
- Gómez Gil, A. Historia crítica de la literatura hispanoamericana. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968, pp. 537-538.
- Hidalgo, A. Diario de mi sentimiento. Buenos Aires: Ed. privada, 1937, pp. 316-317.
- Jiménez, Juan Ramón. "Lado de Macedonio Fernández." En La corriente infinita: crítica y evocación. Madrid: Aguilar, 1971, pp. 181-186.
- Jitrik, Noé. "La novela futura de Macedonio Fernández." En Nueva novela latinoamericana. Ed. Jorge Lafforgue. Vol. 2, Buenos Aires: Paidós, 1972, pp. 30-88.
- Mastronardi, Carlos. "Macedonio Fernández." En El movimiento de Martín Fierro. Buenos Aires: CEAL, 1967, pp. 929-932.
- Murchison, John C. "The visible work of Macedonio Fernández." En The Cardinal Points of Borges. Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1971, pp. 55-61.
- Orgambide, Pedro y Yahni, Roberto. Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, pp. 229-234.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El increíble precursor." En El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, pp. 80-81.
- "Macedonio Fernández, un balance preliminar." En Narradores de esta América. Vol. 2. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974, pp. 47-63.

- Escamilla Molina, R. "El cuento fantástico y la metafísica en la novela porteña." En Julio Cortázar: visión de conjunto. México: Novaro, 1970, pp. 32-39.
- Ghiano, Juan Carlos. Poesía argentina del siglo XX. México: Fondo de Cultura Eco., 1957, pp. 98-101.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Macedonio Fernández." En Retratos contemporáneos. Buenos Aires: Sudamericana, 1944, pp. 153-173.
- Gómez Gil, A. Historia crítica de la literatura hispanoamericana. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968, pp. 537-538.
- Hidalgo, A. Diario de mi sentimiento. Buenos Aires: Ed. privada, 1937, pp. 316-317.
- Jiménez, Juan Ramón. "Lado de Macedonio Fernández." En La corriente infinita: crítica y evocación. Madrid: Aguilar, 1971, pp. 181-186.
- Jitrik, Noé. "La novela futura de Macedonio Fernández." En Nueva novela latinoamericana. Ed. Jorge Lafforgue. Vol. 2, Buenos Aires: Paidós, 1972, pp. 30-88.
- Mastronardi, Carlos. "Macedonio Fernández." En El movimiento de Martín Fierro. Buenos Aires: CEAL, 1967, pp. 929-932.
- Murchison, John C. "The visible work of Macedonio Fernández." En The Cardinal Points of Borges. Oklahoma: Univ. of Oklahoma Press, 1971, pp. 55-61.
- Orgambide, Pedro y Yahni, Roberto. Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1970, pp. 229-234.
- Rodríguez Monegal, Emir. "El increíble precursor." En El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, pp. 80-81.
- ". "Macedonio Fernández, un balance preliminar." En Narradores de esta América. Vol. 2. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974, pp. 47-63.

Sánchez, Luis Alberto. Nueva historia de la literatura americana. Asunción: Guaranía, 1950, pp. 525 y 537.

----- . Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1953, pp. 191-193.

----- . Escritores representativos de América. Vol. 3, Madrid: Gredos, 1963, pp. 95-106.

Santillán, Diego A de. Gran Enciclopedia Argentina, Vol. 3. Buenos Aires: Ediar, 1957, p. 291.

Zum Felde, Alberto. "Macedonio Fernández, humorista metafísico." En Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Vol. 1. Los ensayistas. México: Guaranía, 1954, pp. 565-573.

ARTICULOS EN REVISTAS

Ordenación alfabética:

Alonso, Rodolfo. "A nosotros, Macedonio Fernández." Norte, 7, No. 6 (nov. - dic. 1966), 121-124.

Alvarez, José M. Reseña de Manera de una psique sin cuerpo. El noticiero Cartagena, 5 de enero de 1974, s.p.

Arréat, L. "El filósofo Arréat a un joven argentino." El Tiempo, 21 mayo, 1896, s.p.

Barbieri, Vicente. "Mascarilla de Macedonio." BAL, No. 9 (jun. 1953), pp. 54-56.

Barrenechea, Ana María. "Macedonio Fernández, su humorismo de la nada." Clarín, 20 de abril, 1972, p. 7.

Bartholomew, Roy. "Carta macedónica a la calle Macedonio Fernández." Hogar, 17 agosto 1956, pp. 24 y 68.

Bernárdez, Francisco L. "Espectro de Macedonio Fernández." Sur, No.52 (en. 1939), pp. 28-31.

----- . "Imagen de Macedonio Fernández." CritBA, 26 (1953), 762-763.

Borges, Jorge Luis, "Macedonio Fernández." Sur, Nos. 209-210 (mar. - abr. 1952), pp. 145-147.

----- . "Macedonio Fernández." Nación, 21 jul. 1924, p. 1.

Borinsky de Risler, Alicia. "Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández." Diss. Univ. of Pittsburgh, 1971.

----- . "Macedonio: su proyecto novelístico." Hispa., No. 1 (1972), pp. 31-48.

----- . "Macedonio y el humor de Julio Cortázar." RevIb (jul. - dic. 1973), pp. 521-535.

Canal Feijóo, Bernardo. "Teoría de Macedonio Fernández." Davar, No. 1 (jul. - agost. 1945), pp. 61-67.

----- . "A los ciento uno (101). Donde las paralelas se juntan." LaGacBA, 30 nov. 1975, p. 1.

Carella, Tulio. "Si hubiesen oído a Macedonio Fernández ya no habría accidente, propuso la supresión de la parte delantera de todos los vehículos." La Razón, 13 oct. 1954, p. 7.

Casasbellas, Ramiro de. "La fuerza y el sueño." La Opinión, 27 jun. 1974, pp. 6-7.

Coq. J. "El libro de Macedonio." Claridad, No. 170 (nov. 1928), p. 18.

Devoto, Daniel. "Imagen de Macedonio Fernández." BAL, No. 9 (jun. - jul. 1953), pp. 51-53.

Eggers, Eduardo. "Macedonio Fernández, pájaro azul de nuestra literatura." Hogar, 8 abr. 1955, s.p.

Fernández Latour, Enrique. "Macedonio Fernández." Sur, Nos. 209-210 (mar. - abr. 1952), pp. 147-149.

----- . "Invitación a parar rodeo." BAL, No. 9 (jun. 1953), pp. 57-61.

----- . "Un episodio epistolar entre Macedonio Fernández y Juan B. Justo." Nación, 5 feb. 1956, p. 10.

- Fernández Moreno, César. "Harto de los laberintos." Entrevista a Jorge L. Borges. MN, No. 7 (1967), pp. 10-15.
- Foix, Juan Carlos. "El ingenioso porteño Macedonio Fernández." Síntesis, No. 10 (1961), pp. 73 y 78.
- ". "Macedonio Fernández, experto en ausencias." Nación, 10 enero 1971, p. 2.
- ". "Macedonio Fernández, un presocrático." Nación, 15 dic. 1974, pp. 1 y 2.
- García Canclini, Néstor. "Macedonio Fernández - Museo de la novela de la Eterna." Caravelle, No. 13 (1969), pp. 148-150.
- ". "Macedonio Fernández el fundador." Nuevos Aires, 2, No. 7 (1972), 37-46.
- García Martínez, J.A. "Macedonio Fernández: metafísico paradójal. (Intento de aproximación)." Sexto Cont., No. 6 (oct. 1950), pp. 11-15.
- ". "Macedonio Fernández, filósofo presocrático." Capricornio, 11, No. 7 (set. - dic. 1954), 1-7.
- Ghiano, J.C. "Los poemas de Macedonio Fernández." Sur, No. 231 (nov. - dic. 1954), pp. 109-114.
- ". "Macedonio Fernández y la novela." ROcc., Nos. 113 y 114 (agost. - set. 1972), pp. 129-147.
- Gómez de la Serna, Ramón. "Silueta de Macedonio Fernández." Sur, No. 28 (en. 1937), pp. 75-83.
- González Lanuza, Eduardo. "Macedonio Fernández: Papeles de reciénvenido." Sur, No. 79 (abr. 1941), pp. 115-118.
- ". Res. de Una novela que comienza. Sur, No. 79 (abr. 1961), pp. 115-118.
- Halac, Ricardo. "Macedonio Fernández, una mesa de diez metros y un día infinito." La Opinión, 21 en. 1973, pp. 9-10.
- Jurado, Alicia. "Aproximación a Macedonio Fernández." Ficción (mayo - jun. 1957), pp. 65-79.

- López Palmero, M. "Macedonio Fernández, Papeles de recién-venido." Nosotros, 24, No. 250 (set. 1930), 328-329.
- Martínez, Tomás Eloy. "Macedonio Fernández." Humanitas, 2, No. 6 (1955), 365-366.
- . "Comentarios a la poesía de Macedonio Fernández." Gaceta, 25 mayo 1957, p. 11.
- . "Aún se oye a Macedonio." La Opinión, 27 junio 1974, pp. 8-10.
- . "Testimonio de Borges." La Opinión, 27 junio 1974, p. 11.
- Martini Real, Juan Carlos. "Nueva dimensión de Macedonio." Crisis, No. 15 (jul. 1974), p. 22.
- Nebuyse, Estanislao, "Un gran desconocido." Res. de Manera de una psique sin cuerpo. Ultima hora, 28 dic. 1973, s.p.
- Obieta, Adolfo de. "Mi padre, Macedonio Fernández." Rev. Univ. La Plata, No. 3 (1958), pp. 147-150.
- . "Criaturas danzando una infinita ronda de Museo de la novela de la Eterna." Clarín, 16 nov. 1967, s.p.
- . "Testimonio de Adolfo de Obieta." La Opinión, 21 enero 1973, p. 9.
- . "Macedonio Fernández. Reportaje sin reporteador a Adolfo de Obieta." Crisis, No. 15 (jul. 1974), p. 29.
- Obieta, Jorge de. "Jorge de Obieta nos habla de su padre Macedonio Fernández." El Territorio, 17 nov. 1965, p. 2.
- Olaso, Pedro Ezequiel. "Un idealista a la defensiva." Nación, 28 mar. 1965, s.p.
- Ortíz, Daniel. "Sobre Macedonio Fernández." LLib, No. 7 (en. 1970), p. 20.

- Pagés Larraya, Antonio. "Renace en la obra de Macedonio Fernández todo lo esencial y expresivo del arte de los payadores." La Razón, 5 oct. 1957, p. 7.
- . "Macedonio Fernández, un payador." Humanitas, No. 3 (1962), pp. 315-328.
- Pereda, María Rosa. "El surrealismo en la narrativa latinoamericana." Urogallo, 5, Nos. 29-30 (set. - oct. - nov. - dic. 1974), 130-136.
- Pereda Valdés, Ildefonso. "Macedonio Fernández." Nosotros, 55 (1927), 234-236.
- Perrone, Jorge. "Macedonio Fernández." Octubre, 2, No. 38, 28 agosto 1948, p. 11.
- Petit de Murat, U. "No muere Elena Bellamuerte." La Gaceta, 20 set. 1965, s.p.
- Pickenhayn, Jorge Oscar. "Los amigos de Macedonio Fernández." La Prensa, 4 junio 1978.
- Porcio, César. "Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño." Nación, 26 enero 1930.
- Quinta, Juan C. "Macedonio el magnífico." PP, 12 oct. 1965, s.p.
- Rein, Mercedes. "Macedonio, Buenos Aires y nosotros." Marcha (set. 1968), pp. 30-31.
- Rodríguez Feo, José. "El pragmatismo del absurdo, o la humorística de Macedonio Fernández." Orígenes, 1, No. 4 (Inv. 1944), 43-45.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo." Núm, No. 19 (abr. - jun. 1952), pp. 171-183.
- Rossler, Osvaldo. "Macedonio Fernández o el silencio entre palabras." Clarín, 1 de set. 1966.
- Salvador, Nélica. "Macedonio Fernández y su poemática del pensar." CBA, 11, No. 38 (1964), pp. 45-54.

- Salvador, Nélica. "Papeles de Macedonio Fernández." Nación, 31 oct. 1965, s.p.
- . "Negación de la realidad en los cuentos de Macedonio Fernández." CBA, 14, No. 56 (1957), pp.9-18.
- . "Técnicas narrativas de Macedonio Fernández." Filología, No. 14 (1970), pp. 127-143.
- Sánchez, Luis Alberto. "Macedonio Fernández, metafísico." Rev. de Indias, No. 22 (mayo 1940), pp. 377-388.
- . "Macedonio Fernández." Ciclón, 1, No. 6 (nov. 1955), 66-71.
- . "Macedonio Fernández, apuntes sobre la sátira argentina." Tiempo, 20 agosto 1958, s.p.
- . "Macedonio Fernández." Inti, Nos. 5-6 (Primavera - Otoño 1977), pp. 7-13.
- Scalabrini Ortíz, Raúl. "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico." Nosotros, 23, No. 228 (mayo 1928), 235-240.
- Sofovich, Luisa. "Macedonio y los banquetes." El Nacional, 10 marzo 1960, s/p.
- Soler Cañas, Luis. "Algunos colaboradores de El Tiempo." Clarín, 3 agosto 1958.
- . "Se van las librerías de viejo..." Mayoría, No. 99 (mar. 1959), pp. 25-28.
- . "Macedonio Fernández, filósofo, poeta y niño grande," El Chasqui, No. 142 (abr. - jun. 1967), pp. 14-16.
- . "Testimonio de un joven singular." Clarín, 11 abril 1974, pp. 1-2.
- Sosa López, Emilio. "Macedonio Fernández, la trivialidad de escribir." Nación, 21 julio 1974, p. 1.
- Soto, Luis Emilio. "Macedonio Fernández inventa el prólogo novelado." Arg.Lib., 29 mayo 1941, s.p.

- Tenenbaum, León. "En Buenos Aires hay una casa." Nación, 5 feb. 1978, p. 3.
- Trejo, Mario. "Introducciones a Macedonio Fernández." El Nacional, 11 enero 1959.
- Urondo, Francisco. "Macedonio." GuH, No. 270 (dic. 1972), pp. 558-563.
- . "Papeles de Macedonio." La Opinión, 27 feb. 1972, p.5
- Vanasco, Alberto. "Macedonio Fernández." Fichero, No. 1 (jun. 1958), pp. 6-7.
- Victoria, Marcos. "El humorismo en la literatura argentina actual." CuAm, 11, No. 5 (set. - oct. 1943), pp. 206-221.
- Villanueva, Amaro. "El fiscal Dr. Macedonio Fernández, sueño..." Arg.Lib., 1940, s.p.
- Virasoro, Miguel A. "Macedonio Fernández: No toda es vigilia la de los ojos abiertos." Síntesis, 2, No. 17 (oct. 1928), pp. 224-227.
- Zía, Lisardo. "Instantánea de Macedonio Fernández." Gaceta Sur, No. 8 (oct. - nov. 1928), s.p.
- . "Macedonio Fernández." CritBA, No. 255 (en. 1933), s.p.

BIBLIOGRAFIAS

- Becco, Horacio Jorge. "Bibliografía de Macedonio Fernández." BAL, No. 9, pp. 62-68.

OBRAS DE CONSULTA GENERAL

- Aguirre, Gustavo Raúl, El dadaísmo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Alberes, R.M. Histoire du Roman Moderne. Paris: Albin Michel, 1967.

- Alquié, Ferdinand. Philosophy of Surrealism. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1965.
- Ara, Guillermo. Los argentinos y la literatura nacional. Estudios para una teoría de nuestra expresión. Buenos Aires: Huemul S. A., 1966.
- Aragón, Louis. Traité du Style. Paris: Gallimard, 1928.
- Audoín, Philippe. Le surréalisme: Entretiens sur le surréalisme. Paris: Mouton, 1968.
- . Breton. Paris: Gallimard, 1970.
- Balakian, Anna. The Literary Origins of Surrealism. New York: New York University Press, 1966.
- . Surrealism: The Road to the Absolute. New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1970.
- . André Breton Magus of Surrealism. New York: Oxford Univ. Press, 1971.
- Barthes, Roland. Le Degré Zéro de l'Écriture. Paris: du Seuil, 1964.
- . Essais Critiques. Paris: du Seuil, 1964.
- . Le plaisir du texte. Paris: du Seuil, 1973.
- . Sade, Loyola, Fourier. Caracas: Monte Avila, 1977.
- . Fragments d'un discours amoureux. Paris: du Seuil, 1977.
- Becco, Horacio J., Fernández Moreno, César. Antología lineal de la poesía argentina. Madrid: Gredos, 1968.
- . Fuentes para el estudio de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Benayoun, R. Anthologie du Nonsense. Paris: Pauvert, 1957.
- . Erotique du Surréalisme. Paris: Pauvert, 1964

- Bergson, Henri. La risa. Buenos Aires: Losada, 1962.
- Bernard, Suzanne. Le Poème en Prose de Baudelaire Jusqu'a Nos Jours. Paris: Nizet, 1959.
- Beverido, Francisco et al. Magia de la risa. México: Sep./ Setentas, 1971.
- Bigaby, C.W.E. Dada & Surrealism. London: Methuen & Co., 1972.
- Blanchot, Maurice. La Part du Feu. Paris: Gallimard, 1949.
- . Le Livre à Venir. Paris: Gallimard, 1959.
- Bodini, Vittorio. Los poetas surrealistas españoles. Barcelona: Tusqueta, 1971.
- Bonet, Carmelo M. Escuelas literarias. Buenos Aires: Columba, 1965.
- Bonnet, Marguerite et al. Les Critiques de Notre Temps et Breton. Paris: Garnier, 1974.
- Borges, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 1963.
- . Nueva antología personal. Buenos Aires: Emecé, 1971.
- . Libro de sueños. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.
- Bremond, Henri. La Poésie Pure. Paris: Bernard Grasset, 1926.
- Breton, André. La Clé des Champs. Paris: Sagittaire, 1953.
- . Nadja. Paris: Gallimard, 1964.
- . Arcane 17. Paris: Pauvert, 1965.
- . Manifiestos del surrealismo. Madrid: Guadarrama, 1969.
- . L'Amour Fou. Paris: Gallimard, 1971.

- . El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones. Barcelona: Barral, 1972.
- . Antología del humor negro. Barcelona: Anagrama, 1972.
- . Los pasos perdidos. Madrid: Alianza, 1972.
- . Apuntar del día. Caracas: Monte Avila, 1974.
- Brun, Jean. Héraclite ou le Philosophe de l'Eternel Retour. Paris: Seghers, 1969.
- Butor, Michel. Essais Sur les Modernes. Paris: Gallimard, 1964.
- Carrouges, Michel. André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme. Paris: Gallimard, 1950.
- Cawa, Mary Ann. Surrealism and the Literary Imagination. Paris: Mouton, 1966.
- . The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Eluard & Desnos. New Jersey: Princeton University Press, 1970.
- Corbalán, Pablo. Poesía Surrealista en España. Madrid: Ed. del Centro, 1974.
- Córdova Iturburu, A. La revolución martinfierrista. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Cortázar, Julio. "Un cadáver viviente." Realidad, 5, No. 15 (mayo - jun. 1949), pp. 349-350.
- . "Irracionalismo y eficacia." Realidad, 5, Nos. 17-17 (sept. - dic. 1949), 250-259.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Ed. du Seuil, 1967.
- . De la Grammatologie. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.
- . La diseminación. Caracas: Editorial Fundamentos, 1975.

- Durozoi, Gérard. Lecherbonnier, Bernard. Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques. Paris: Larrousse, 1972.
- . André Breton. L'écriture Surréaliste. Paris: Larrousse, 1974.
- Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Erlich, Victor. El formalismo ruso. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Escarpit, Robert. L'Humour. Paris: Presses Univ. de France, 1960.
- Fernández Moreno, César. La realidad y los papeles. Madrid: Aguilar, 1967.
- Foix, Juan Carlos. Humorismo y Dios. Buenos Aires: Emecé, 1963.
- . ¿Qué es lo cómico? Buenos Aires: Columba, 1965.
- Foster, E.M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt & Brace, 1958.
- Freud, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Alianza Ed., 1973.
- Frye, Northop. Romanticism Reconsidered. New York: Columbia University Press, 1963.
- . Anatomy of Criticism. New York: Atheneum, 1967.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Furst, Lilian R. Romanticism in Perspective. New York: Humanities Press, 1970.
- Garfield, Evelyn Picon. "The exquisite cadaver of surrealism." Review (winter 1972), pp. 18-21.
- . ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Madrid: Gredos, 1975.

- Gershman, Herbert S. The Surrealist Revolution in France.
Michigan: Michigan Univ. Press, 1969.
- Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea.
Buenos Aires: Columba, 1970.
- Ghiano, Juan Carlos. Constantes de la literatura argentina.
Buenos Aires: Raigal, 1953.
- . Testimonio de la novela argentina. Buenos
Aires: Leviatán, 1956.
- Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana.
Chile: Edic. Univ. de Valparaíso, 1972.
- González Lanuza, Eduardo. Los martinfierristas. Buenos
Aires: Edic. Culturales Argentinas, 1961.
- Grossman, Manuel L. Dada, Paradox, Mystification and Am-
biguity in European Literature. New York: Pegasus,
1971.
- Grossvogel, David. Limits of the Novel. New York: Cornell
University Press, 1968.
- Halsted, John B. Romanticism, Problems of Definition, Ex-
planation and Evaluation. Boston: Heath & Co., 1965.
- . Romanticism. New York: Walker & Co., 1969.
- Hamburger, Michael. Contraries, Studies in German Litera-
ture. New York: E.P. Dutton & Co., 1970.
- Harvey, N.J. Character and the Novel. New York: Cornell
Univ. Press, 1965.
- Howe, Irving. The Idea of the Modern in Literature and the
Arts. New York: Horizon Press, 1967.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. Boston: Beacon Press, 1955.
- Illie, Paul. The Surrealist Mode in Spanish Literature.
Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1968.
- Jacobson, Roman et al. Teoría de la literatura de los for-
malistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires:
Siglo XXI, 1970.

- James, William. The Varieties of Religious Experience. New York: Longmans & Green, 1902.
- . Psychology. Intr. Ralph B. Perry. Ohio: World Publishing Co., 1948.
- . The Principles of Psychology. London: William Benton, 1952.
- . Essays in Radical Empiricism and A Pluralistic Universe. Massachussets: Peter Smith, 1967.
- . The Moral Philosophy of William James. Int. John K. Roth. New York: Thomas Y. Crowell Co., 1969.
- Jitrik, Noé. "Destrucción y formas en las narraciones." En América Latina en su Literatura. Ed. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1972, pp. 219-242.
- . Ensayos y estudios de literatura argentina. Buenos Aires: Galerna, 1972.
- Kahler, Erich. The Disintegration of Form in the Arts. New York: Brazillier, 1968.
- Kirk, G.S., y J.E. Raven. Los filósofos presocráticos. Madrid: Gredos, 1969.
- Knapp, Bettina. French Novelists Speak Out. New York: Whitston Publishing Co., 1976.
- Kraushaar, Otto F. "Lotze's influence on the pragmatism and practical philosophy of William James." JHI, 1, No. 4 (Oct. 1940), pp. 439-458.
- Lafleur, Hector René et al. Las revistas literarias argentinas 1893-1967. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Langer, Susan K. Feeling and Form. New York: Scribner's, 1953.
- . Mind: An Essay on Human Feeling. Baltimore: The John Hopkins Press, 1967.
- Larrea, Juan. Del surrealismo a Machupicchu. México: Guayamas, 1967.

- Lawler, James R. The Language of French Symbolism. New Jersey: Princeton University Press, 1969.
- Lemaitre, Georges. From Cubism to Surrealism in French Literature. New York: Russell & Russell, 1941.
- Libertella, Héctor. Nueva escritura en Latinoamérica. Caracas: Monte Avila, 1977.
- Lipps, Theodor. Psychological studies. Baltimore: The Williams & Wilkins Co., 1926.
- Loveluck, Juan. "Notas sobre la novela hispanoamericana actual." Hisp., 48, No. 2 (1965), pp. 220-225.
- . La novela hispanoamericana. 2a. ed. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1969.
- Lukass, Georg. Teoría de la novela. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Mañach, Jorge. Indagación del choteo. Florida: Mnemosyne Publishing Co., 1969.
- Marcuse, Herbert. An Essay on Liberation. Boston: Beacon Press, 1969.
- Mastronardi, Carlos. El movimiento de Martín Fierro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Matthews, J.H. An Introduction to Surrealism. Penn.: Penn. State University Press, 1965.
- . Surrealism in the Novel. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1969.
- Mauriac, Claude. André Breton. Paris: Ed. de Flore, 1949.
- Méndez Calzada, Enrique. "El humorismo en la literatura argentina." Nosotros, 48, Nos. 219-220 (agost. 1927), pp. 111-114.
- Modern, Rodolfo E. El expresionismo literario. Buenos Aires: Nova, 1958.
- Monegal, Emir Rodríguez. El boom de la novela latinoamericana. Venezuela: Tiempo Nuevo, 1972.

- Morin, Violette. "El chiste." En Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.
- Morris, C.B. Surrealism and Spain. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1972.
- Muschg, Walter. La literatura expresionista alemana. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Nadeau, Maurice. Histoire du Surréalisme. Paris: du Seuil, 1964.
- Nin, Anais. The Novel of the Future. New York: The Mac-Millan Co., 1968.
- Nuñez, Estuardo. "Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés." RevIb, No. 75 (abr. - jun. 1971), pp. 311-324.
- Ortega, Julio. "La escritura plural (Notas sobre tradición y surrealismo)." RevIb, Nos. 76-77 (jul. - dic. 1971), pp. 599-618.
- Ortega y Gasset, José. Meditaciones del Quijote. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- Paulson, Ronald. The Fictions of Satire. Baltimore: The Johns Hopkins Press. 1967.
- Paulhan, Jean. Les incertitudes du langage. Paris: Gallimard, 1970.
- Pellegrini, Aldo. "El movimiento surrealista." CyC (set. 1950), pp. 300-315.
- Pollman, L. La nueva novela en Francia e Iberoamérica. Madrid: Gredos, 1971.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México: F.C.E., 1956.
- . "El surrealismo." En Las peras del olmo. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- . Traducción: literatura y literalidad. Barcelona: Tusquets, 1971.

- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Peyre, Henri. "The Significance of Surrealism." YFSt., No. 31 (1964), pp. 23-36.
- Pichon Rivière, Marcelo. "El surrealismo Argentino." Crisis, No. 13 (mayo 1974), pp. 61-69.
- Pinto, J. Breviario de la literatura argentina contemporánea. Buenos Aires: La mandrágora, 1958.
- Pirandello, Luigi. L'Umoreismo. Firenze: R. Battistelli, 1920.
- Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: Belknap Press. 1968.
- Porterfield, Allen Wilson. An Outline of German Romanticism. New York: Ginn & Co., 1914.
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid: Ed. Fundamentos, 1971.
- Raymond, Marcel. De Baudelaire au Surréalisme. Paris: Corti, 1960.
- Remos y Rubio, Juan J. Las ideas estéticas de Lipps. Habana: El Fígaro, 1925.
- Rest, Jaime. La novela tradicional. Buenos Aires: CEAL, 1967.
- Ricardou, Jean. "Nouveau Roman, Tel Quel." Poétique, No. 4 (1970), pp. 433-454.
- . Pour une Théorie du Nouveau Roman. Paris: du Seuil, 1971.
- Richter, H. Dada and Anti-Art. New York: McGraw Hill, 1965.
- Riffaterre, Michael. "Criteria for Style Analysis." Word, No. 15 (1959), pp. 154-174.
- . "La Métaphore filée dans la Poésie Surréaliste." LF, No. 3 (1969), pp. 46-60.

- Riffaterre, Michael, Essais de Stylistique structurale. Paris: Flammarion, 1971.
- . Semiotics of Poetry. Indiana: Indiana University Press, 1978.
- Robbe-Grillet, Alain. Pour un Nouveau Roman. Paris: Gallimard, 1963.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Aguilar, 1971.
- Sandrow, N. Surrealism, Theater, Arts, Ideas. London: Harper & Row, 1972.
- Sarraute, Nathalie. L'ère du soupçon. Paris: Gallimard, 1956.
- Schumaker, Wayne. Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds. New Jersey: Prentice Hall, 1960.
- Sewell, Elizabeth. The Field of Nonsense. London: Chaldot & Windus, 1952.
- Shattuck, Roger. The Banquet Years. New York: Random House, 1968.
- Sobejano, Gonzalo. El epíteto en la lírica española. Madrid: Gredos, 1970.
- Sola, Graciela de. Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina. Buenos Aires: Un. Ed., 1967.
- Sontag, Susan. Against Interpretation. New York: Dell-Laurel Ed., 1969.
- Stankiewicz, Edward. "Linguistics and the Study of Poetic Language." En Style in Language. Cambridge: M.I.T. Press, 1960, pp. 69-81.
- Steiner, George. Language and Silence. New York: Atheneum, 1967.
- Stern, Alfred. Philosophie du Rire et des Pleurs. Paris: Presses Univ. de France, 1949.

- Stevich, Phillip. The Theory of the Novel. New York: The Free Press, 1967.
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Caracas: Monte Avila, 1975.
- Svanascini, Osvaldo. "La metáfora en el surrealismo." BAAL, No. 16 (1949), pp. 61-147.
- Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1973.
- Templier, Pierre-Daniel. Erik Satie. Paris: Ed. Rieder, 1932.
- Thomson, Phillip. The Grotesque. London: Methuen & Co., 1977.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Torre, Guillermo de. ¿Qué es el superrealismo? Buenos Aires: Columba, 1959.
- . Historia de las literaturas de vanguardia. 3 vols. Madrid: Guadarrama, 1965.
- . Ultraísmo, Existencialismo y objetivismo en literatura. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Valenzuela, Víctor. Contemporary Latin American Writers. New York: Las Américas, 1971.
- Vax, Louis. Arte y literatura fantásticos. 3a. ed. Buenos Aires: Eudeba, 1973.
- Victoria, Marcos. Ensayo preliminar sobre lo cómico. Buenos Aires: Losada, 1941.
- . "El humorismo en la literatura argentina actual." CuAm, 11, No. 5 (set. - oct. 1943), pp. 206-221.
- Videla, Gloria. El ultraísmo. Madrid: Gredos, 1963.
- Walzel, Oskar. German Romanticism. New York: Putnam & Sons, 1932.

Wellek, René, Warren, Austin. Teoría literaria. Madrid: Gredos, 1962.

Wheelwright, Philip. Heraclitus. Princeton: Princeton Univ. Press, 1969.

Wild, John. The Radical Empiricism of William James. New York: Doubleday & Co., 1970.

Willson Allen, Gay. William James. New York: The Viking Press, 1967.

ABREVIATURAS DE REVISTAS Y PERIODICOS

- Arg.Lib. Argentina Libre. Periódico.
- BAAL: Boletín de la Academia Argentina de Letras. Buenos Aires.
- BAL: Buenos Aires Literaria. Revista literaria.
- Bol. de la SADE: Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores. Revista.
- Capricornio: Revista. Buenos Aires.
- Carátula: Revista. Buenos Aires.
- Caravelle: Cahiers de littérature Hispanique et Luso-Brésilien. Université de Toulouse. France.
- CBA: Comentario. Buenos Aires. Publicación del Instituto Judío Argentino de Cultura. Revista.
- Ciclón. Revista. La Habana.
- Claridad: Periódico. Buenos Aires.
- Clarín: Periódico. Buenos Aires.
- Columna: Buenos Aires. Revista.
- Crisis: Buenos Aires. Revista.
- CritBA: Criterio. Revista Internacional de Teología. Buenos Aires.
- CuAm: Cuadernos Americanos. Revista de cultura. México.
- CuH: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. Revista literaria.
- CyC: Cursos y Conferencias. Revista de cultura. Buenos Aires.
- Davar: Revista literaria de la Sociedad Hebraica Argentina. Buenos Aires.

Destiempo: Periódico. Buenos Aires.

El Chasqui: Revista de cultura. Buenos Aires.

El Nacional: Periódico. Buenos Aires.

El Noticiero Cartagena: El Noticiero de Cartagena. Periódico.

El Progreso: Periódico literario, científico y artístico.
Buenos Aires.

El Territorio: Periódico. Buenos Aires.

El Tiempo: Periódico. Buenos Aires.

Ficción: Buenos Aires. Revista literaria.

Fichero: Revista bibliográfica. Buenos Aires.

Filología: Revista del Instituto de Filología Hispánica.
Universidad Nacional de Buenos Aires.

Gaceta: Periódico. Tucumán.

Gaceta del Sur: La Gaceta del Sur. Revista. Rosario.

Guarania: Buenos Aires. Revista.

Hisp.: Journal of the AATSP.

Hispa.: Hispamérica. Revista literaria. Maryland.

Hogar: Revista. Buenos Aires.

Huella: Revista. Buenos Aires.

Humanitas: Revista de cultura. Monterrey. México.

Inti: Revista literaria. Universidad de Connecticut.

La Gaceta Bs.As.: La Gaceta de Buenos Aires. Periódico.

La Montaña: Periódico. Buenos Aires.

La Opinión: La Opinión Cultural. Periódico. Buenos Aires.

- LF: Langue Française. Revista Literaria. París.
- La Prensa: Periódico. Buenos Aires.
- La Razón: Periódico. Buenos Aires.
- Libra: Revista. Buenos Aires.
- LLib.: Los Libros. Revista de cultura. Buenos Aires.
- LLN: Les lettres nouvelles. Revista literaria. Paris.
- Marcha: Revista. Montevideo (Uruguay).
- Mayoría: Revista. Buenos Aires.
- MF: Martín Fierro. Revista literaria. Buenos Aires.
- MN: Mundo Nuevo. Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales. Revista. Buenos Aires - París.
- Nación: La Nación. Buenos Aires. Periódico.
- Norte: Revista literaria hispánica de Amsterdam.
- Nosotros: Buenos Aires. Revista literaria.
- Nuevos Aires: Buenos Aires. Revista literaria.
- Núm.: Número. Revista literaria. Montevideo. (Uruguay).
- Octubre: Organó Oficial de la liga por los derechos del trabajador. Periódico. Buenos Aires.
- Orígenes: La Habana. Revista literaria.
- Papeles Bs.As.: Papeles de Buenos Aires. Revista.
- Plural: Revista de cultura. México.
- Poesía: Buenos Aires. Revista literaria.
- Poétique: Revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris. France.
- PP: Primera Plana. Buenos Aires. Revista de noticias.

Proa: Buenos Aires. Revista literaria.

Pulso: Buenos Aires. Revista.

Realidad: Buenos Aires. Rhvista literaria.

Reseña: Buenos Aires. Revista.

RevIb: Revista de literatura del Instituto Internacional de literatura Iberoamericana. University of Pittsburgh. Pittsburgh. Penn.

Review: Revista. Center for Inter-american Relations. New York.

Rev. de las Indias: Revista de las Indias. Revista literaria. Bogotá.

Rev.Univ. de La Plata: Revista de la Universidad de la Plata. Argentina.

RHM: Revista Hispánica Moderna. Casa Hispánica. Columbia University.

RoCC: Revista de Occidente. Madrid.

Sexto Cont.: Sexto Continente. Buenos Aires. Revista.

Síntesis: Revista. Buenos Aires.

Sur: Buenos Aires. Revista literaria.

Sustancia: Tucumán. Revista.

Teseo: La Plata. Revista literaria.

Ultima hora: Palma de Mallorca. Periódico.

Urogallo: El Urogallo. Revista literaria. Madrid.

Word: Periódico de la Asociación Lingüística Internacional. Clark Univ. Worcester, Mass.

YES: Yale French Studies. Yale University. Revista literaria.