



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

La noción de experiencia en Macedonio Fernández

Autor:

Bueno, Mónica

Tutor:

Piglia, Ricardo

2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

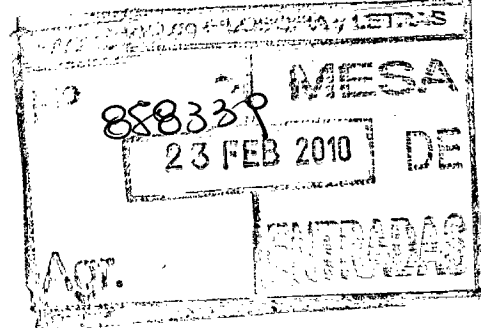


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis doctoral

Tesis
14-5-10



La noción de experiencia en Macedonio Fernández

Tesista: Mag. Mónica Bueno ✓

Director: Prof. Ricardo Piglia

Codirectora: Dra. Adriana Rodríguez Pésico

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

*Programa de doctorado
Secretaría de Investigación y Posgrado
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Febrero de 2010*

Introducción:

El concepto de experiencia

1. La forma de la experiencia

Parece, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia, madre de las ciencias todas.

Miguel De Cervantes

Prefiero el bastón de la experiencia que el carro rápido de la fortuna. El filósofo viaja a pie.

Pitágoras De Samos

La noción de experiencia ha adquirido una importancia central en los debates actuales. Desde las reflexiones de Walter Benjamin y Theodor Adorno sobre la imposibilidad de la experiencia hasta cierto sentido de reconstitución que postulan los postestructuralistas, la experiencia aparece en el campo de la historia intelectual moderna como un núcleo productivo, heterogéneo y múltiple.

Preguntarse por el sentido de la experiencia, por su posibilidad de transmisión, por su definición y sus atributos constituye uno de los temas fundamentales para cualquier investigador sobre el tema. Resulta evidente que la presunción de Walter Benjamin sobre la crisis de la experiencia es un punto de partida que hace volver la mirada hacia una condición fundamental de la naturaleza humana.

Sin embargo, el concepto de experiencia ha sido desde siempre un punto central de la Filosofía. Hans Gadamer señala en *Verdad y Método* que la experiencia es "uno de los conceptos más oscuros que tenemos".¹ Evidentemente esa "oscuridad" parece resultar de una densidad que el término

¹ Justamente en este libro Gadamer va a desarrollar su concepto particular de experiencia. Su hermenéutica se basa en este concepto. Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método, Tomos I y II*, Salamanca: Sígueme, 1999.

posee y que le ha permitido, a lo largo de la historia de la Filosofía, acuñar diferentes sentidos y significaciones y vincularse con conceptos distintos y hasta opuestos. En definitiva, la historia de la filosofía dibuja un mapa de un recorrido sinuoso, lleno de vueltas y contramarchas. La insistencia de la filosofía sobre el tema de la experiencia es, ciertamente, lo que ha transformado el problema en un concepto. Pues bien, este concepto parece haber ofrecido a los filósofos una suerte de peculiar resistencia.

Sin embargo, como bien señala Martin Jay, se trata de un concepto fuerte para pensadores de muchas disciplinas diferentes. La experiencia resulta una suerte de faro, de foco de atracción para todas las épocas. Ya Aristóteles hablaba de “hombres de experiencia” a los que les otorgaba un saber práctico frente a los que poseen un saber teórico:

En la práctica la experiencia no parece diferir del arte, y se observa que hasta los mismos que sólo tienen experiencia consiguen mejor su objeto que los que poseen la teoría sin la experiencia. Esto consiste en que la experiencia es el conocimiento de las cosas particulares, y el arte, por el contrario, el de lo general.²

El sentido común nos dice que tener experiencia es poseer un conocimiento que alcanzamos simplemente por realizar con cierta frecuencia determinados actos o haber tenido determinadas percepciones. La experiencia otorga un saber sobre las cosas, los otros y el mundo. Ese saber puede transmitirse (los pasos o reglas del modo de sembrar, la manera de cocinar, la forma de curar) o puede contarse el proceso de adquisición de ese

² Aristóteles, *Metafísica*, libro 1,1, Madrid: Espasa Calpe, 1988, 12ª ed., p. 35-37.

conocimiento, esto es, el relato de la experiencia.

Martin Jay sintetiza de esta manera la semántica etimológica del concepto:

Para resumir entonces lo que nos ha enseñado la evidencia etimológica, la “experiencia” puede implicar conocimiento empírico y experimentación; puede sugerir lo que nos sucede cuando somos pasivos y cuando estamos abiertos a nuevos estímulos y lo que obtenemos cuando integramos esos estímulos en el conocimiento acumulado que nos ha dado el pasado; también puede connotar un viaje, a veces una travesía peligrosa y difícil, con obstáculos y riesgos, que acaso lleve a un resultado al final del día, al mismo tiempo puede connotar una interrupción dramática en el curso normal de nuestras vidas, cuando sucede algo más vital, algo más intenso, no mediado.³

Dos variantes alemanas del término, “*erlebnis*” y “*erfahrung*”, definen, en la tradición filosófica, dos significaciones muy precisas y complementarias de experiencia. La *erlebnis* designa lo vivido, tiene que ver con la percepción y el conocimiento extraído de esa capacidad perceptual. En contraposición a los animales y las plantas, que tienen vida (*Leben*), sólo el hombre tiene conciencia de sus experiencias vitales⁴. “Sugiere una inmediatez vital, una unidad primitiva que precede a la reflexión intelectual y a la diferenciación conceptual” describe Jay. Para Dilthey, que usa esta noción como instrumento esencial para la comprensión histórica, la *erlebnis* es directamente revelada a la experiencia interna, y manifiesta una unidad estructural de actitud y contenido. La *erfahrung* es la capacidad de obtener un sentido de lo vivido, es decir, darle una capacidad conceptual y una eficacia a un fenómeno. Indica entonces también la estrategia de la repetición como dispositivo que permite reflexionar y

³ Cfr Martin Jay, “La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva” en *La crisis de la experiencia en la época subjetiva* Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003, 23

⁴ Cfr. *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, 23.

diferenciar conceptualmente lo vivido. La *erfharung* -su etimología lo muestra- indica una duración en el tiempo y es, en principio, comunicación, relato.

La alternancia entre los dos términos y la variedad semántica precisan los modos de significación filosófica que la historia del concepto muestra. Así el concepto de experiencia es utilizado en la tradición fenomenológica por autores como Husserl (que la considera como un hecho de conciencia y uno de los contenidos del cogito), Scheler, Moritz Geiger y otros. En general, esta noción va ligada no sólo al ámbito de la experiencia vital, sino también al ámbito de los valores, especialmente de los valores estéticos, y se opone a la noción de conocimiento marcado por la dualidad entre sujeto y objeto. Ortega y Gasset lo tradujo como vivencia. La historicidad del concepto de experiencia se manifiesta en el diseño heterogéneo de sus dimensiones y su especificidad. El recorrido histórico nos muestra cómo la concatenación de elementos permite nuevos ordenamientos y nuevas inscripciones en la trama de la Filosofía.

La experiencia es, entonces, límite y desafío del pensador. Sin embargo, es a partir de los ensayos de Benjamin, escritos luego de la Gran Guerra, que el concepto tiene una emergencia intelectual mucho más amplia. Las conclusiones de Benjamin son taxativas y definen una imposibilidad que deja a la intemperie a los hombres. ¿Ya no es posible conocer el mundo por nosotros mismos? O lo que es peor aún ¿ya no tiene sentido contarle a los otros lo percibido o lo acontecido?

La crisis de la experiencia que Benjamin anuncia tiene que ver con una de sus significaciones: el sentido comunitario de la experiencia. La

imposibilidad de su transmisión es uno de los puntos donde la tensión comunicabilidad/ incomunicabilidad da cuenta de una relación particular entre los sujetos a partir de una suerte de identidad construida en relación con esa experiencia propia y ajena. Las creencias parecen tener un soporte fuerte en el sentido de la experiencia de un sujeto y su transmisión a la comunidad.

Si el primer problema es, para la Filosofía, entonces, la definición del concepto de experiencia, el segundo, planteado por Benjamin, Adorno y Agamben, entre otros, se centra en la posibilidad de la experiencia como relato para los otros. "El concepto de experiencia es de algún modo, el concepto de límite como tal", señala Agamben y retoma la idea de la experiencia propia como desafío o transgresión⁵.

Resultan evidentes, para los investigadores y filósofos, las vinculaciones que la experiencia tiene con la categoría de sujeto. Tal vez sea Montaigne uno de los primeros que, en sus célebres *Essais*, pone en escritura esa relación tan directa entre la figura del yo y el relato de la experiencia de una vida. "Y qué sé yo" acuña Montaigne en su escudo colocando en relieve esa vinculación. No sólo pone a prueba la facultad de juzgar y observar sino que la hace refractar sobre sí mismo⁶

⁵ Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

⁶ Los ensayos de Montaigne se constituyen como la última experiencia de una vida y, al mismo tiempo, el relato de esa experiencia. "Lo consagro a la comodidad particular de mis parientes y amigos para que, cuando yo muera (lo que acontecerá pronto), puedan encontrar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y por este medio conserven más completo y más vivo el conocimiento que de mí tuvieron. Si mi objetivo hubiera sido buscar el favor del mundo, habría echado mano de adornos prestados; pero no, quiero sólo mostrarme en mi manera de ser sencilla, natural y ordinaria, sin estudio ni artificio, porque soy yo mismo a quien pinto". Las estrategias de escritura de Montaigne dan cuenta de esa experiencia de escribir su vida: "Voy inquiriendo e ignorando" dice. En otro momento aclara: "No enseñe, narro." Cfr. Montaigne, Michel de *Ensayos : seguidos de todas sus cartas conocidas*. Buenos Aires : Aguilar, 1962, 23

La tensión entre conciencia y experiencia y la vinculación entre conocimiento y verdad, entonces, se hacen emergentes en esa relación de la experiencia del sujeto en el mundo. La crisis de la experiencia es crisis del sujeto que ya no cree poder dar cuenta de sí mismo y obtener la verdad del mundo a partir de la experiencia. La crisis de la experiencia parece tener que ver con esa imposibilidad de creer que hay una verdad en el mundo y que puede ser revelada por el sujeto y, a partir de esa experiencia, "intervenir" en el mundo. Para algunos analistas, habría la posibilidad en Benjamin, no en Agamben, de pensar una nueva forma de la experiencia como "remisión no totalizable a la totalidad".⁷

No pretendemos seguir el itinerario de las conceptualizaciones que la experiencia ha tenido desde Aristóteles hasta la actualidad. Nos interesa reconocer ciertas constelaciones de sentido que el concepto como núcleo productivo despliega.

2. La experiencia: sentidos múltiples, tonos e intensidades.

Es evidente que hay algo común en los varios sentidos de experiencia; se trata del hecho de que se trate de una aprehensión inmediata de algo que se

⁷ En este artículo el investigador chileno Pablo Oyarzún intenta sentar las bases filosóficas para su teoría de la experiencia. Sus "indagaciones" (así las llama) concluyen con tres postulados que definen el concepto de experiencia en el marco de la modernidad. Señala al respecto: "Quizá lo único que todavía podría llamarse "experiencia" en este contexto apelando al sentido fuerte del término, esto es, a aquel sentido en que se hace valer la *fuerza peculiar de la experiencia, su potencia de alteración, tenga que ver con la frágil o débil trascendencia de una sustracción: apenas una sospecha, casi un malestar, un conato regularmente inhibido de desazón a propósito del hecho de que, en el proceso general de la totalización, se sustrae a cada momento e indefectiblemente, la totalidad" Cfr. Oyarzún, P., "Indagaciones sobre el concepto de experiencia" en *Seminarios de Filosofía*, N 11, 1998, 123-134.*

supone 'dado' por un sujeto. De esta manera, esa capacidad de tomar eso dado implica darle un sentido. Si esto ya no es posible en términos sociales, dónde se esconde el resquicio del hombre experimentando el mundo.

El concepto de experiencia, su pérdida o imposibilidad, la constitución de la experiencia como experimento, la diferencia entre experiencia estética y experiencia de vida son algunos de los puntos de significación que el concepto despliega. Como señala Martin Jay, en esas múltiples "canciones sobre la experiencia" que la historia de la filosofía -y de la cultura- permite observar, existe una pasión y una intensidad que excede la mera definición de un concepto.⁸ Esta intensidad nos lleva a pensar que la experiencia articula relaciones entre la vida y la obra de un sujeto en una interacción singular y diferente cada vez. Las múltiples definiciones de experiencia que los investigadores han mostrado y que en muchos casos resultan opuestas, hace posible conjeturar que en las grandes obras de la literatura circula un concepto de experiencia particular. Podemos suponer, entonces, que Macedonio Fernández construye una noción de experiencia que describe de una manera singular la relación vida/obra.

Se podría aventurar que poner en juego la vida en la escritura instituye un modo particular de la experiencia y, por lo tanto, un sentido de esa experiencia que es puro lenguaje.

⁸ Cfr. Jay, Martin, *Songs of experience*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2005.

El concepto de “vida literaria” aparece como dispositivo y estrategia de la literatura. La figura de autor diseña en el espacio literario otras figuras y se diseña a sí mismo.

En el caso de Macedonio, por un lado, su posición como escritor le hace entrar en debate con el conjunto de la cultura, con sus prefiguraciones y tradiciones -basta pensar en la correspondencia con William James y la particular definición de experiencia del pragmatismo- y por otro, establece la posibilidad de fundar un origen y una tradición propios a partir de los usos locales y específicos.

3. Estado de la cuestión

Dentro de la bibliografía sobre el concepto de experiencia, un libro de singular importancia para dar cuenta de la historia del concepto, es *Songs of experience* de Martin Jay ya citado anteriormente. Jay intenta sistematizar el desarrollo del concepto utilizando la noción de ciclos. La imagen del título es un homenaje y también una condensación del sentido múltiple, difuso e histórico del concepto. El libro de poemas de William Blake así titulado tiene su complemento y su opuesto en las “Canciones de la inocencia” que las preceden.⁹

⁹ La perspectiva hacia el mundo y los hombres en los dos libros de poemas es sustancialmente diferente. Por ejemplo, en el “Jueves Santo” “inocente” la visión es como indica el nombre del libro: los ojos del poeta están menos acostumbrados a ver ese tipo de desgracias e injusticias. En la versión de Canciones de Experiencia, la mirada está más cansada y no repara en criticar más duramente a los injustos.

En los poemas de Blake se muestra uno de los sentidos posibles de experiencia entendida como analogía con el paso del tiempo humano que muestra el desencanto de la vida. La experiencia, dolorosa y reveladora, pero siempre diferente en cada sujeto se opone a la inocencia, entendida como un estadio primero y feliz que pronto desaparece. La experiencia, para Blake, parece tener en el tiempo el aliado de su existencia. La relectura de los poemas de Blake nos muestra el pasaje de un estado a otro como un cambio de perspectiva del poeta. La crítica ha definido ese cambio de la inocencia a la experiencia como una mística, romántica y solipsista y también como una experiencia estética.¹⁰

¿La experiencia es algo singular, único e intransferible? ¿El lenguaje puede dar cuenta de esa experiencia singular? ¿Es posible obtener experiencia en lo cotidiano o la "verdadera experiencia" es siempre causa y consecuencia de un estado excepcional? Los ciclos que Jay rastrea en relación con los cambios que el concepto ha tenido a lo largo del tiempo muestran diferentes respuestas. Más allá de los sistemas filosóficos que los contienen y conectan como así

Cfr. Los excelentes ensayos de: N. Frye, *Fearful Symmetry. A study on William Blake*, Londres, 1947. Harold Bloom, *William Blake. La compañía visionaria*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 1999 reconocen esa relación entre experiencia estética y mística en la obra de Blake. Las dos versiones de *Holy Thursday*, una en *Songs of innocence* y otra en *Songs of experience* es un claro ejemplo de ese cambio de visión que el poeta tiene del mundo.

*Twos on a Holy Thursday, their innocent faces clean,
Came children walking two and two, in read, and blue, and green:
Grey-headed beadles walked before, with wands as white as snow,
Till into the high dome of Paul's they like Thames waters flow.* "Songs of innocence"

Is this a holy thing to see,/ In a rich and fruitful land,/ Babes reduced to misery,/ Fed with cold and usurous hand "Songs of experience"

Por su parte, Bataille reconoce en su ensayo sobre Blake la marca de la experiencia interior como límite con el mundo. Cfr. Georges Bataille, "William Blake", en *La literatura y el mal*, Barcelona: Taurus. 1967

también de los lugares culturales donde la experiencia emerge, esta pluralidad de significaciones y sentidos nos lleva a pensar que un hombre en un cuarto de pensión en el barrio de Tribunales puede construir su propio sentido de experiencia. La literatura puede ser el espacio donde ese sentido fluye.

Ya en la Introducción del libro, Jay pone en la superficie una tensión que el concepto encierra: "The word experience has often been used to gesture toward precisely that which exceeds concepts and even language itself".¹¹ La marca de inefabilidad e individualidad que muchos pensadores le adjudican a la experiencia pone en duda la posibilidad de su comunicación. ¿Cómo transformar una experiencia individual en colectiva? ¿Cuáles son los límites del lenguaje que pueden transformar la comunicación lógica de la experiencia en un sinsentido, en el relato de un delirio? William James ha analizado la débil frontera entre la locura y las diversas formas de la experiencia religiosa a partir de los relatos.¹²

Para Jay, la experiencia puede ser un punto de intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada. La tesis de Jay presentada en la introducción de su libro le permite leer con más eficacia la tensión histórica entre los dos polos. Las diferentes "canciones" de experiencia dicen la forma de esa tensión:

"Experience", we might say, is at the nodal point of the intersection between public language and private subjectivity, between expressible commonalities and the ineffability of the

¹¹ Op. Cit. 5

¹²"La 'experiencia pura' es el nombre que le doy al inmediato flujo de la vida que abastece de material a nuestra posterior reflexión con sus categorías conceptuales." señala James. Cfr. James, William, *Las variedades de la experiencia religiosa: estudio de la naturaleza humana*. Barcelona: Península., 2002, 123

individual interior. Although something that has be undergone o suffered rather than acquired vicariously, even the most seemingly "authentic" or "genuine" experience may be inflected by prior cultural models.¹³

La marca ideológica que Jay advierte determina cómo la experiencia es un hito de la historia de la cultura que interviene en el sistema de creencias de una época, la definición y el modo del conocimiento y la valoración que la transferencia de la experiencia tiene en la sociedad.

La legitimidad de una experiencia está en principio en un efecto y ese efecto es puro lenguaje. La pérdida de de la inocencia frente al mundo puede transformarse en sabiduría y también desencanto. Primer efecto de la experiencia en la subjetividad. Los acontecimientos de una vida son "aprovechados" como conocimiento. Esa experiencia es, entonces, efecto de lo vivido e indica una perspectiva que puede pasar de individual a lo comunitario.

La experiencia se efectúa como tal cuando se encuentra el sentido de lo vivido. La segunda cuestión fundamental, volviendo a la paradoja planteada por Jay, resulta de una cuestión absolutamente humana: si mi experiencia personal tiene un sentido, cómo puedo transmitir ese sentido, cuáles son las condiciones para que ese sentido emerja, casi como una epifanía, en el otro. Esto es: cómo encontrar un saber propio de la experiencia ajena hecha simplemente lenguaje.

Gadamer, al final de su vida, reconoce otra paradoja del concepto de experiencia que reside en la infinitud de toda experiencia humana. Tal vez, ese

¹³ Op Cit. 6,7.

sea el elemento más productivo de la experiencia saber que siempre está dada para ser percibida.

Experiencia es entonces un concepto que construye su red de significados, por un lado, mediante la aprehensión sensible de la forma del mundo y sus objetos, dada esa aprehensión como una confirmación o posibilidad de confirmación de datos y, por otro, como vivencia primera del sujeto sobre sí mismo. En este sentido es posible pensarla como algo interno, particular: una suerte de manifestación personal y difícilmente transferible donde el lenguaje debe extremar sus argucias para acercar a esa experiencia subjetiva al otro. La mística y la metafísica dan cuenta de esa significación. La experiencia externa es la que define un modo de concebir el mundo. Transmitir la experiencia implica un relato sobre la experiencia de sí o del mundo que enseña (en el sentido de mostrar, dar ejemplo e indicar) a los otros por medio de ese relato. Las religiones y la cultura popular tienen múltiples ejemplos de ese funcionamiento de la experiencia. Se podría pensar que las parábolas del Nuevo Testamento son una especie de síntesis de las dos formas de experiencia: la metáfora del hijo de Dios constituye la figura de un sujeto que posee la experiencia absoluta y para transmitirla cuenta historias simples de las que se desprende un modo de vida.

En esta primera parte, intentaremos una descripción interpretativa del concepto de experiencia. En un primer momento, nos referiremos a los grandes referentes que definen la crisis de la experiencia. Nos pareció importante ver qué características tiene esa pérdida, cuál es la forma del pasado a la que ya no

podemos acceder y qué posibilidades futuras de un sentido de experiencia atisba el pensamiento actual.

Finalmente intentaremos establecer esas constelaciones de sentido que la experiencia construye y que la perspectiva de los diferentes pensadores permite identificar. Nos referiremos a sus vinculaciones con la percepción y el conocimiento, con el experimento, a su relación con el lenguaje, a sus límites y fronteras, a su especificidad estética y literaria.

Asimismo, el recorrido por la historia de la filosofía nos muestra que es posible periodizar el concepto de experiencia en una obra, tanto en su relación interna cuanto en su vinculación con el contexto. Estas velocidades determinan, por una lado, constelaciones de significación más duraderas o lentas y, por otro, algunas más rápidas y efímeras que se revelan sobretudo en “sus puntos de ruptura”, “su brusco o lento deterioro bajo el efecto de presiones contradictorias”, al decir de Braudel. Intentamos entonces pensar la relación de la experiencia con el tiempo.

4. Walter Benjamin: crisis del relato de la experiencia

El concepto de experiencia es vertebral en la obra de Walter Benjamin. “Experiencia” se llama un ensayo de su juventud donde el concepto queda circunscrito, con un sentido negativo y estratificante, a la marca de la adultez, en la misma dirección que las canciones de William Blake:

Nuestro combate a favor de la responsabilidad está siendo librado contra un ser enmascarado. La máscara de los adultos es la "experiencia" (Erfahrung). Es una máscara inexpresiva, impenetrable, siempre igual a sí misma. Todo lo han vivido ya estos adultos: juventud, ideales, esperanzas, mujeres. Todo resultó ser una ilusión. A menudo se encuentran acobardados o amargados. Probablemente tengan razón los adultos. ¿Qué podemos responderles? Aun no hemos experimentado nada.¹⁴

Benjamin publica este trabajo en 1913 con seudónimo. Tal vez sea el primer ensayo donde alude al término. Retoma uno de los sentidos más conocidos de la palabra experiencia. "Contar la experiencia" (Erfahrung) y obtener sabiduría de ese relato evidentemente está vinculado a ese aspecto que el joven Benjamin rechaza: la experiencia unida a la tradición como forma dada de aprehender el mundo. En los escritos de la madurez, en cambio, reconocerá la imposibilidad que su presente tiene en dar sentido a lo vivido y, por lo tanto, la sociedad ya no podrá inscribirse en esa tradición de transmisión de experiencia de mayores que critica en su juventud.

Este temprano ensayo de Benjamin nos muestra su preocupación no solo por el concepto en clave filosófica sino por su práctica social. En este sentido, el joven filósofo retoma el lugar común de la juventud que descrea y, en consecuencia, rechaza el relato de la experiencia de los adultos y, sobre todo, la creencia de que esa experiencia ajena sirva como regla de vida. No será ese el punto de partida de los ensayos de la madurez que desarrollan su célebre hipótesis.

¹⁴ Cfr "Experiencia" en Benjamin, W. *Metafísica de la juventud*, Paidós: Buenos Aires, 1993, 93 a 97

“Sobre el programa de la filosofía futura” es un ensayo particular en la red de textos que Benjamin escribe sobre la experiencia. Ya que, escrito en 1918, tiene el rango de una utopía en el sentido blochiano, esto es, una reflexión sobre la tarea de la filosofía en el futuro basado en la predisposición utópica que lo aún no acontecido tiene como fisura del presente. Esa tarea es definir las condiciones posibles de un nuevo sentido de experiencia. El punto de partida es el análisis de la teoría del conocimiento de Kant. El tipo de crítica que Benjamin ensaya permite un quiebre de los límites de la filosofía y le lleva a conjeturar que la filosofía pueda dar cuenta de un sentido nuevo de experiencia. Benjamin le da un encuadre histórico al marco filosófico de la experiencia, describiendo la procedencia de su crisis. La filosofía kantiana ha separado, un tanto superficialmente desde su punto de vista, conocimiento y experiencia y le ha sustraído a la experiencia su sentido metafísico profundo, “religioso” en términos benjaminianos. La primera argumentación fuerte de este diagnóstico se funda en el contexto del pensamiento kantiano. El iluminismo es la atmósfera de época de la que Kant no puede sustraerse:

Para el iluminismo no había autoridades –no en el sentido de autoridades a las cuales hubiera que someterse sin posibilidad de crítica- que fueran poderes espirituales capaces de otorgar a la experiencia un contenido importante. Lo constitutivo del plano más bajo y profundo de la experiencia de esa época, de donde proviene su sorprendente y limitada liviandad metafísica específica, sólo puede apuntarse en la percepción, que en cuanto concepto de experiencia ínfimo, también influyó restrictivamente sobre el pensamiento kantiano.¹⁵

¹⁵ Cfr. Benjamin Walter, “Sobre el programa de la filosofía futura” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta- Agostini, 1986, 7 a 19

En la crítica al modelo kantiano, a sus limitaciones, Benjamin despliega su teoría de un sentido futuro de la experiencia. La crisis de la experiencia es para él un periodo que el iluminismo inicia. Kant en la filosofía empobrece la posibilidad metafísica de la experiencia'. Ese empobrecimiento de la experiencia interior *-erlebnis-* culmina con la crisis de la *erfharung*, en el contexto de la guerra. La *erlebnis* y la *erfharung* tienen una relación simbiótica para Benjamin: si la filosofía en el contexto del iluminismo describe una metafísica superficial por la que la experiencia interior deja de tener sentido, el fin de la gran guerra muestra la imposibilidad del relato de esa experiencia. En este ensayo trata de definir los prolegómenos a una metafísica futura partiendo de la tipología kantiana. 9

Su apuesta por la filosofía por venir es aún más alta ya que pretende no sólo un sentido nuevo de experiencia y de metafísica sino un nuevo método para construir esa experiencia. Es la vacuidad de la experiencia de la época de Kant, dice Benjamin, la que no le permite salir de una conceptualización rudimentaria de la metafísica. En sus formulaciones críticas inquiera una nueva relación entre metafísica, experiencia y conocimiento que a su vez podría ofrecer una relación diferente en lo que llama "el reino de la libertad". Lo que Benjamin reclama es la elaboración de un concepto "superior" de experiencia.

Entre aquella experiencia que jamás y nunca podría conducir a las verdades metafísicas, y aquella teoría del conocimiento que no ha podido aún determinar suficientemente el lugar lógico de la investigación metafísica se da una relación muy profunda, en la cual radica el germen histórico de la filosofía venidera. 10

Como a William James, su análisis de la *erlebnis* lo previene sobre la justificación de la locura como negación de la experiencia interior. Para Benjamin, la locura es uno de los dispositivos que hay que explorar en la conciencia individual. Si para la psicología, la conciencia empírica, es decir, esta forma de percepción extrema o construcción de sentido de lo dado, es una "especie de la conciencia insana", el deber de la filosofía futura es, entonces, revisar esos criterios de valoración.¹⁶ Resulta interesante ver cómo en la argumentación de Benjamin, conciencia y experiencia son elementos indisolubles para pensar ese concepto futuro de experiencia que debe tener también un sentido de trascendencia. Se trata de una epistemología que establezca un nuevo campo del conocimiento, un conocimiento puro que funde también una metafísica nueva.

Este nuevo concepto de experiencia, fundado en nuevas condiciones del conocimiento, sería el mismo lugar lógico y la misma experiencia lógica de la metafísica. *... Así pues la Filosofía venidera puede concebirse como la de descubrir o crear un concepto de conocimiento que, mientras simultáneamente y en forma excluyente refiere el concepto de conocimiento a la conciencia trascendental, haga posible no solamente la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa. No se pretende decir con ello que ha de lograrse el conocimiento de Dios, pero sí que ha de hacerse posible su experiencia y la teoría

¹⁶ Op. Cit p.11 "El programa de la filosofía futura". Benjamin encuentra en la experiencia límite, en la mística una posibilidad para un nuevo sentido de la experiencia. Su refutación de las afirmaciones de la psicología acerca del sujeto cognoscente (aquel que experimenta su vida) como loco, insano muestra su perspectiva de exploración de la percepción que claramente lo emparenta con las vanguardias artísticas "El conocimiento psicológico clasifica sistemáticamente a la conciencia empírica entre las especies de la locura. El hombre cognoscente, la conciencia empírica cognoscente, es una especie de conciencia insana. Con ello no quiere decirse más que, sólo se dan distinciones de grado entre sus diversas manifestaciones. Las distinciones con todo, son puramente valorativas, no pudiendo tener como criterio la corrección de los conocimientos, de la cual jamás se ocupan en la esfera de la psicología empírica; establecer el verdadero criterio de las distinciones valorativas entre las especies de conciencia será una de las tareas más importantes de la filosofía venidera"

que a Él se refiere.¹⁷

Consecuentemente, el lugar del arte, entonces, en relación con el conocimiento y la experiencia también debería ser revisado.¹⁸

Si bien Benjamin reconoce que Kant logra analizar con claridad la relación entre experiencia y conocimiento, en "Sobre la percepción", sin embargo, realiza una crítica a las notas descriptivas de la experiencia. Es posible mantener las más elevadas determinaciones del conocimiento que dio Kant y, no obstante, contradecir su concepción teórico-cognitiva de la estructura sobre conocimiento natural o experiencia. Para Benjamin, el concepto kantiano de experiencia resulta de un empobrecimiento del concepto de experiencia anterior.¹⁹ La confusión prekantiana de experiencia y conocimiento de experiencia, que también contaminó a Kant, tiene que ver con una imagen de mundo que para la época de Kant empezaba a desaparecer. En este sentido, la limitación de la experiencia como empiria y experimento está circunscripta al ámbito de la ciencia e indica la modernidad. La falta del sentido de conocimiento de la experiencia tiene que ver con el valor trascendental de la percepción. La experiencia absoluta es, para la intuición de la filosofía, lenguaje

¹⁷ Op. Cit. 12/13.

¹⁸ "Pero es justamente en relación con la lógica trascendental que de inmediato surge uno de los problemas mayores del sistema, a saber, la pregunta por la parte tercera, en otras palabras, la pregunta por aquellos tipos de experiencia científicas (biológicas) que Kant no tomó en cuenta en la lógica trascendental y la pregunta de por qué no lo hizo. Además también la pregunta por la relación del arte con ese tercer campo" Op. Cit. 15

¹⁹ Aquel concepto de experiencia que Kant relaciona con el concepto de conocimiento, por lo demás nunca a la manera de continuidad en relación, no tiene la riqueza del concepto de experiencia de los filósofos anteriores. Es, a saber, el concepto de experiencia científica.

señala en su ensayo "Sobre la percepción"²⁰:

La experiencia absoluta es, para la intuición de la filosofía, lenguaje; lenguaje, no obstante, entendido como concepto simbólico sistemático. Ella se especifica en modalidades del lenguaje, una de las cuales es la percepción; las doctrinas sobre la percepción así como sobre todos los fenómenos inmediatos de experiencia absoluta, pertenece, en sentido más amplio, a las ciencias filosóficas. La filosofía entera, incluyendo las ciencias filosóficas, es doctrina.

El programa de una filosofía por venir debe afincarse en un sentido de experiencia como "totalidad unitaria y continuada del conocimiento" propone Benjamin. De esta manera se hace posible la experiencia en un sentido cotidiano y metafísico, al mismo tiempo; siempre y cuando se entienda que el concepto de experiencia debe estar "alcanzado en una reflexión sobre su esencia lingüística permitirá elaborar un concepto de experiencia correspondiente, que abarcará regiones cuya sistematización efectiva Kant no logró"²¹

Marin Jay define la propuesta de Benjamin como la búsqueda de una

²⁰ La 'experiencia' que experimentamos en la experiencia es la misma, idéntica, que conocemos en el conocimiento de experiencia. Bajo esta suposición, se tendrá que preguntar en qué descansa la identidad de la experiencia y en qué yace, en ambos casos, la distinción del comportamiento ante ella, allí se la experimenta en la experiencia pero se la deduce en el conocimiento. Cfr "Sobre la percepción" I. Experiencia y Conocimiento Traducción: Omar Rosas_ Departamento de Filosofía/Universidad Nacional de Colombia. (Cfr. Benjamin,Walter: "Über die Wahrnehmung," Gesammelte Schriften, Bd VI, Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1986, S.33 -38.) p.38

²¹ Evidentemente lo que Benjamin reclama es ese sentido holístico, integrador de la experiencia, Sus ensayos van a buscar esa epifanía de la experiencia religiosa, absoluta en las huellas de lo cotidiano, que resulta solo efectuada, como él mismo propone, en la magnificencia del lenguaje. Op. Cit. 17

experiencia sin sujeto que dé cuenta de una nueva *erfahrung* y recupere la sabiduría que la experiencia encerraba: "Prefería una alternativa cercana a lo que Gadamer ha llamado el concepto dialéctico de la experiencia"²² La búsqueda no debe centrarse, señala Jay, en la recuperación de un sentido perdido premoderno de experiencia, tampoco debe afincarse en un lamento inútil acerca de su pérdida y su crisis sino debe intentar la elaboración de un concepto de experiencia nuevo, comunitario, comunicable. Religión, marxismo y lenguaje son las vías de acceso a ese sentido de la experiencia. Señala Jay al respecto:

La experiencia religiosa es particularmente importante, según Benjamin, porque trasciende la problemática dicotomía entre sujeto y objeto, que subyace tanto a la noción científica de *erfahrung* como a la noción antirracionalista de *Erlebnis*. (...) Más adelante, en su etapa marxista, Benjamin contrastó una experiencia subjetiva colectiva, la de la comunidad que se crearía después de la revolución, con la *Erlebnis* individual aislada de la vida moderna

Como lo muestra Jay, es evidente que la búsqueda por parte de Benjamin de una experiencia totalizante se funda en una redefinición del sujeto y de la comunidad. Para Benjamin, la filosofía debe recuperar esa relación prekantiana entre conocimiento y experiencia donde reside la "verdadera religión":

La filosofía parte del supuesto de que en la estructura del conocimiento se encuentra también la estructura de la experiencia

²² Recordemos que para Gadamer, la experiencia es un proceso a la vez temporal y una combinación de negaciones y afirmaciones de acuerdo con los episodios vividos. Esa combinación concluye en sabiduría que es posible transmitir, Cfr. Jay Martin, "Experiencia sin sujeto: Benjamin y la novela" en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago: Universidad Diego Portales, 2003, 67-97

y de que corresponde extraerla de ella. Esa experiencia corresponde también a la religión - a saber a la verdadera religión-, donde ni Dios ni hombre son objeto o sujeto de la experiencia, sino donde esa experiencia reposa en conocimiento puro a partir de cuya esencia la Filosofía solo puede y debe pensar a Dios. Es tarea de la epistemología futura encontrar para el conocimiento un campo de total neutralidad con respecto a los conceptos de "objeto" y "sujeto"; en otras palabras, alcanzar la esfera autónoma propia del conocimiento, en la cual ese concepto no designa ya una relación entre dos entes metafísicos²³

"Experiencia y pobreza", el ensayo de Benjamin publicado Praga, entre las dos guerras, en 1933, es una marca decisiva acerca del sentido de crisis de la experiencia. Su conclusión es taxativa y determina de algún modo la reflexión sobre las formas de la experiencia a partir de la segunda mitad del siglo pasado:

Pobreza de la experiencia, no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su experiencia, la externa y también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso

En su ensayo sobre Leskov de 1938, describe las características de ese cambio

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. ²⁴

²³ Jay, Martin "Introducción" en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago: Universidad Diego Portales, 2003, 12

²⁴ Cfr Benjamin, W. "El narrador" en *Para una crítica de la violencia de otros ensayos*, Madrid Taurus, 1991, 112

No hay experiencias que contar. No tiene sentido contarlas. No se cree en el relato de la experiencia. No hay narrador que pueda contar la experiencia propia o ajena. Contar la experiencia ya no implica transmitir sabiduría. Este parece ser al mismo tiempo una conclusión y un lamento, la certeza de una pérdida y la nostalgia de una forma del pasado. Adorno y Agamben también reflexionan sobre la imposibilidad de la experiencia y delimitan las implicancias futuras de esta premisa benjaminiana. Esta afirmación siempre nos ha resultado de una extraña incomodidad. Su lucidez extrema está teñida del dolor de la guerra. Esto es evidente. ¿No hay acaso una especie de sobrevaluación a posteriori de las formulaciones de Benjamin? ¿No es necesario relativizar ese postulado y reflexionar sobre las huellas que esa pérdida implica? Como habitantes de un mundo sin experiencia, ¿dónde queda entonces la posibilidad de escribir, como Montaigne, San Agustín o Rousseau, un relato de la propia vida y encontrar en ese relato un sentido para sí y para los otros? Creemos ver en la obra de Macedonio Fernández un concepto particular de experiencia. Este concepto se diseña en los textos macedonianos en un cuarto de pensión de Buenos Aires, en el mismo momento en que Benjamin describe su crisis en Europa. Nuestra hipótesis se funda en que es posible pensar que sea justamente la conciencia de la crisis de la experiencia social la que puede llevar a un escritor a buscar una forma nueva y particular de la "erfharung".

Como bien lo analizara Adorno, las imágenes de Benjamin tienen siempre una constitución dialéctica. En sus Tesis de la historia, el *Ángel* de Paul Klee funciona como condensación dialéctica del presente en relación con el pasado y el futuro.²⁵ En el germen de la negación de la posibilidad de experiencia está implícito ese sentido futuro de la experiencia que anunciaba en su "Programa de la Filosofía futura", dos décadas antes de este ensayo. El final de una forma de la experiencia puede encerrar incipientemente las formas futuras de otro sentido de la experiencia.²⁶

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco: a construir desde poquísimos y sin mirar a diestra ni a siniestra.²⁷

El estribillo del poema de Brecht le sirve a Benjamin para definir con claridad esa dimensión dialéctica de la descripción de su época. "Borra las huellas" dice el verso de Brecht y la imagen sintetiza esa doble mirada que

²⁵ Como Adorno reconoce, el dispositivo del pensamiento de Benjamin es la imagen dialéctica. El ángel de Klee es una suerte de escena del concepto de la imagen dialéctica:

"Las imágenes de Benjamin no están relacionadas con la Naturaleza como momentos de una ontología que se mantiene igual a sí misma, sino en nombre de la Muerte, de la caducidad como categoría superior del ser natural, hacia la que avanza la especulación de Benjamin. Lo único eterno en él es lo perecedero. Con razón calificaba de dialécticas a las imágenes de su filosofía. el plan del Libro de los *Pasajes de París* apunta tanto a un panorama de imágenes dialécticas como a su teoría. El concepto de imagen dialéctica se empleaba en un sentido objetivo no psicológico; la representación de lo moderno como lo nuevo, de lo ya ido como lo invariable en uno, se habría convertido en el tema filosófico central y en la imagen dialéctica central" Cfr. Adorno, T. "Introducción a los escritos de Benjamin" en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra., 1995. 43/44

²⁶ En "El programa de la filosofía venidera" hemos visto como define el carácter futuro de una filosofía que debe darle un sentido nuevo a la experiencia.

²⁷ Op. Cit. 169.

encierra la frase: saber que los trazos del pasado existen y decidir anularlos. La experiencia cobra, entonces, un sentido que está por venir, un sentido a descubrir en lo aun no acontecido, para decirlo en términos blochianos.

El abanico de significaciones que el concepto de experiencia despliega, diseña también figuras humanas. Si el místico o el guerrero definen ese lado de la experiencia que tiene que ver con la exploración de una vivencia que puede, excepcionalmente, transformarse en epifanía (*erlebnis*), la posibilidad de dar sentido para sí y para otros (*erfahrung*) requiere la figura del narrador.

El narrador- por familiar que nos suene ese nombre- de ninguna manera lo percibimos de presente en su viviente eficacia. Constituye una figura de por sí alejada, y que tiende a alejarse cada vez más.

La cita con la que Benjamin abre su ensayo sobre el narrador deja claro que la ubicación de esa figura pertenece al pasado. Como el guerrero o el mago, el narrador -según Benjamin.- casi ha dejado de existir. El relieve de la figura del narrador está en el sentido que le adjudica a la experiencia para sí y para los otros. Su relato opera sobre el mundo y los hombres. Luchar, ganar territorios y someter voluntades son acciones básicas del hombre sobre el mundo; narrar estas experiencias es constituir en comunitario ese sentido individual de la experiencia. Aprendemos del mundo y de los hombres, adquirimos un saber sobre las cosas a partir del relato. El análisis de Benjamin está marcando un corte en la larga duración: la imposibilidad de narrar define un tramo de la cultura occidental que tiene como procedencia el final de la Gran

Guerra pero como origen filosófico, según vimos, la pérdida del sentido metafísico de la experiencia a partir del pensamiento kantiano. ²⁸

5. Giorgio Agamben: un mundo sin experiencia

En *Infancia e historia* Agamben toma la posta dejada por Benjamin y analiza la crisis de la experiencia en la segunda mitad del siglo pasado (el texto es de los años setenta). El ensayo comienza con una definición muy precisa acerca del tema:

En la actualidad cualquier discurso sobre la experiencia debe partir de la constatación de que ya no es algo realizable. Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado de su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo.

¿Por qué Agamben se inclina a esta posición tan extrema? Por Benjamin. La cita del regreso del campo de batalla es indicativa para el filósofo italiano. Sin embargo, Benjamin habla de un acontecimiento definitorio de un cambio de época pero no determinante del futuro como él mismo lo muestra. Agamben, por el contrario, concluye que el siglo XX es el tiempo de un mundo sin experiencia. Reconoce que esta crisis parte de la ausencia del concepto de

²⁸ La imposibilidad de narrar es consecuencia de la pérdida de la experiencia. Si la experiencia "está en trance de desaparecer" porque los hombres han enmudecido ante el horror de la guerra, es evidente que una parte de la tesis de Benjamin se efectuó. Hoy por hoy, la información tiene el reinado y hace uso del relato como explicación y sostén del culto a la información. Basta pensar en la forma de cualquier aviso publicitario, de cualquier noticia periodística para entender como siempre, por mínimo que sea, se cuenta una historia que sostiene los datos que se muestran.

autoridad que en el pasado determinaba la transmisión de la experiencia. La autoridad se adquiría por la experiencia y su transmisión era la evidencia de esta relación. ²⁹

Agamben, siguiendo la tradición filosófica, reconoce los dos sentidos de experiencia: por un lado, la manera de conocerse a sí mismo, de conocer el mundo y, por otro, la transmisión de ese conocimiento. Comunicar es entonces la prueba de la experiencia del sujeto. Así ve en la desaparición del proverbio y la máxima, y su reemplazo por el slogan, la pobreza de la experiencia social. Más aún, arriesga, en la actualidad las experiencias existen pero fuera del hombre. La efectuación de la experiencia como acontecimiento fuera de lo humano indica, entonces, esa incapacidad de explorar el mundo. El ejemplo de Agamben resulta eficaz pero no contundente:

Desde este punto de vista, resulta particularmente instructiva una visita a un museo o aun peregrinaje turístico. Frente a las mayores maravillas de la tierra (por ejemplo, el *Patio de los leones* en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la máquina de fotos.

Sin embargo, la fotografía -pensamos en los ensayos del mismo Benjamin, de Barthes o de John Berger- no implica necesariamente la destrucción de la experiencia sino su transformación. Basta sólo recordar la

²⁹ "Cada acontecimiento, en tanto que común e insignificante, se volvía así la partícula de impureza en torno a la cual la experiencia condensaba, como una perla, su propia autoridad. Porque la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato." Agamben, G. *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2004 p.9

fuerza que tiene el *punctum* en la fotografía, según Barthes, como modo de construir una experiencia que se actualiza en el espectador.³⁰

En esa negación de la experiencia Agamben, sin embargo, vislumbra “un germen de sabiduría donde podamos adivinar la semilla en hibernación de una experiencia futura”.³¹ En clara consonancia con el ensayo de Benjamin, esboza esa utopía de una recuperación futura de la experiencia:

La tarea que nos proponemos -recogiendo la herencia del programa benjaminiano “de la filosofía venidera” - es preparar el lugar lógico donde esa semilla pueda alcanzar su maduración

6. La experiencia como consuelo e imaginación

De las reflexiones de Agamben, nos interesa tomar algunas cuestiones que nos resultan sumamente productivas para entender la complejidad del concepto de experiencia y la imposibilidad de pensar en un sentido único.

En principio, nos muestra en su análisis histórico de la experiencia, la separación que el concepto ha tenido respecto del conocimiento y la certeza.

La idea de una experiencia separada del conocimiento se ha vuelto tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio. Y no sólo esto, también era diferente el sujeto del

³⁰ El concepto de *punctum* barthesiano se relaciona con la presencia de un tiempo subjetivo en la imagen. El *punctum* se define por contraposición al *studium*: “En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada por mis ojos con un valor superior. Este «detalle» es el *punctum* (lo que me punza). No es posible establecer una regla de enlace entre el *studium* y el *punctum* (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir...” (p. 87). El *studium*, en cambio, supone “dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. Cfr. Barthes, R. *La cámara lúcida nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, Colección: Paidós comunicación, 2002, 66-67

³¹ Cfr. Agamben, Giorgio *Op. Cit.*, 15.

cual dependían. Sujeto de la experiencia era el *sentido común*, presente en cada individuo 15

La experiencia en el pasado está vinculada a la incerteza y al límite. La idea de preparación para la muerte es una suerte de "leit motiv" en los escritos antiguos y, por eso mismo, contar la experiencia de la muerte de alguien cercano funciona, al mismo tiempo, como consuelo y como un deber hacia la comunidad. Este sentido comunitario de escribir sobre la muerte y la experiencia propia resulta tan determinante que se constituye en un género literario y filosófico donde se pretende, a partir del relato, una preparación reflexiva para la experiencia más extrema. La literatura provee un espacio productivo ya que funda autoridad, (en ese sentido el nombre de autor certifica lo dicho) y permite el uso de la primera persona como una legitimación escrituraria de esa autoridad.

La llamada "literatura de consolación" tiene en autores como Séneca, para quien la filosofía no solo consuela sino que también cura ("Voy a intentar de la manera que pueda ser tu consolador, no porque confíe en mi ingenio, sino porque puedo ser para ti la consolación más eficaz" le escribe Séneca a su madre"), o Boecio que muestra el consuelo que la filosofía (la alegoría le sirve como estrategia) le da a un condenado a muerte.³² El motivo de la consolación

³² Nos referimos a la "Consolación a Helvia" de Séneca, donde plasma con cierta amargura la ausencia de su madre durante su vida en Roma. Esta obra fue escrita en su exilio y es el diálogo más delicioso y lleno de detalles personales. Las consolaciones a Polibio y a Marcia muestran también esta idea de compartir la pena de la experiencia de la muerte ajena. Su obra más famosa es, sin embargo, *Philosophiae consolatio*, mencionada en la Edad Media como *De consolatione Philosophiae*. Se trata de un diálogo entre el propio Boecio y Filosofía, personaje alegórico femenino que se le aparece a Boecio para aclararle el problema del destino, de por qué

construye un género donde se desarrollan tópicos de consuelo que se aplican según cada situación concreta. Así, por ejemplo, existen las *Consolatio De morte* o las de *De exilio*, que tienen el mismo rango experiencial que las primeras.

La naturaleza misma del consuelo que se ofrece y del modo de ofrecerlo hace que quien lo busca deba acercarse a la filosofía. El género resulta un marco apropiado para un registro particular de la experiencia. Sabemos que Chaucer se inspira en fuentes clásicas, francesas e italianas; así es que traduce las “consolaciones” y, por supuesto, Séneca y Boecio aparecen citados en los diálogos de los personajes de los *Cuentos de Canterbury*: “Lee a Séneca, y lee también a Boecio: allí verás claramente, sin duda alguna, que es noble el que ejecuta acciones nobles.”³³ Chaucer da una vuelta de tuerca al género de la consolación al ponerlo a funcionar en la ficción de sus relatos. Por un lado, muestra el correlato de la experiencia de lectura de los escritos de consuelo y, por otro, el funcionamiento de la consolación que se torna enseñanza que sustenta las conductas y acciones de sus personajes. Por ejemplo, en el cuento de Melibeo los personajes reflexionan ante el dolor humano y citan estos libros.³⁴ Chaucer ficcionaliza la experiencia de lectura de la literatura de

los malvados logran recompensa y los justos no. Filosofía intenta suavizar su aflicción demostrándole que la verdadera felicidad consiste en el desprecio de los bienes de este mundo y en la posesión de un bien imperecedero, que coincide con la Providencia universal que gobierna todas las cosas, concepto este que toma del estoicismo.

³³ Chaucer se inspira en fuentes clásicas, francesas e italianas, traduce la Consolación, algunos de cuyos temas aparecen en sus *Cuentos de Canterbury*, como el de la nobleza del alma y no por dignidades exteriores, cuando recomienda: “Lee a Séneca, y lee también a Boecio: allí verás claramente, sin duda alguna, que es noble el que ejecuta acciones nobles.”

³⁴ Citamos un fragmento de este cuento: “La respuesta de Melibeo fue inmediata. Dijo: -¿Cómo puede uno dejar de llorar cuando existe una razón profunda para lamentarse?

El mismo Jesucristo Nuestro Señor lloró la muerte de su amigo Lázaro.

-Sé muy bien -respondió Prudencia- que al afligido no se le prohíbe llorar con moderación. El apóstol San Pablo, en su Epístola a los romanos, escribe: «Uno debe reír

consolación y pone a funcionar en su escritura la curiosa relación entre la literatura y la vida.

Los textos de Séneca no sólo muestran su filosofía sino su estilo de vida, su experiencia y la cotidianeidad de la Roma imperial. Séneca quiere enseñar cómo vivir una vida mejor. La frase de Chaucer alude a ese orden social fijo de la Antigüedad que explica por qué la transmisión de la experiencia aparece unida al lugar de la autoridad ³⁵

Es la *Comedia* de Dante la que explora la imposible experiencia de franquear la barrera entre la vida y la muerte. La ficción se hace real para los coetáneos del poeta toscano. "El que estuvo en el infierno" hace de la ficción del género, un dispositivo de verdad. Si Dante construye ficcionalmente la

con los que ríen y llorar con los que lloran»²¹. Pues si un llanto moderado está permitido, no así el desmesurado, ya que la máscara del llanto debe medirse según la doctrina de Séneca: «A la muerte de tu amigo no permitas que tus ojos se inunden de lágrimas ni que estén excesivamente secos, y aunque las lágrimas acudan a tus ojos, no las dejes correr libremente»²². Así, en cuanto pierdas a un amigo, has de intentar buscarte otro. Esta conducta es más inteligente que llorar al amigo perdido, pues la pérdida no tiene remedio. En consecuencia, si te dejas llevar por la sabiduría, expulsarás el dolor de tu corazón" Cfr. Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, Madrid: Cátedra,, 1987 Chaucer se inspira en fuentes clásicas, francesas e italianas, traduce la Consolación, algunos de cuyos temas aparecen en sus *Cuentos de Canterbury*, como el de la nobleza del alma y no por dignidades exteriores, cuando recomienda: "Lee a Séneca, y lee también a Boecio: allí verás claramente, sin duda alguna, que es noble el que ejecuta acciones nobles."

³⁴ Citamos un fragmento de este cuento: "La respuesta de Melibeo fue inmediata. Dijo: -¿Cómo puede uno dejar de llorar cuando existe una razón profunda para lamentarse?

El mismo Jesucristo Nuestro Señor lloró la muerte de su amigo Lázaro.

-Sé muy bien -respondió Prudencia- que al afligido no se le prohíbe llorar con moderación. El apóstol San Pablo, en su Epístola a los romanos, escribe: «Uno debe reír con los que ríen y llorar con los que lloran»²¹. Pues si un llanto moderado está permitido, no así el desmesurado, ya que la máscara del llanto debe medirse según la doctrina de Séneca: «A la muerte de tu amigo no permitas que tus ojos se inunden de lágrimas ni que estén excesivamente secos, y aunque las lágrimas acudan a tus ojos, no las dejes correr libremente»²². Así, en cuanto pierdas a un amigo, has de intentar buscarte otro. Esta conducta es más inteligente que llorar al amigo perdido, pues la pérdida no tiene remedio. En consecuencia, si te dejas llevar por la sabiduría, expulsarás el dolor de tu corazón" Cfr. Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, Madrid: Cátedra,, 1987, 178-179

³⁵ El consuelo para sí y para los otros parece ser una forma perdida. Las tres Consolaciones de Séneca muestran eficazmente esa forma de la persuasión por la que la palabra cura. El escritor y sus lectores comparten esa creencia.

experiencia imposible, su comedia recupera la forma cristiana de la vida después de la muerte y resume una suerte de corroboración ficticia del relato del límite. Dante encuentra en la primera persona el artificio que hace de la ficción la forma de la experiencia.³⁶

Lejos de parecer una representación ajena a la realidad, la *Comedia* descubre en la intimidad del poeta, la posibilidad de un deseo: la amada muerta, recuperada en un lugar más allá de la muerte. La imaginación resulta entonces un requisito esencial que la obra de Dante tiene para construir una experiencia figurada, hecha de ficción: narrar experiencia allí donde no puede haberla. En este relato sobre el límite entre la vida y la muerte, Dante nos muestra cómo su sentido de experiencia tiene como marco el sistema de creencias de su época.

Es posible conjeturar que la literatura es un lugar donde la experiencia adquiere, sobre la marca de época, la forma de un exceso, una posibilidad, un experimento.

³⁶ Solo unos versos para recordar es primera persona que desde el comienzo predispone al lector a creer lo que se va a contar
A mitad del camino de la vida,
en una selva oscura me encontraba
porque mi ruta había extraviado.

¡Cuán dura cosa es decir cuál era
esta salvaje selva, áspera y fuerte
que me vuelve el temor al pensamiento! 6

Es tan amarga casi cual la muerte;
mas por tratar del bien que allí encontré,
de otras cosas diré que me ocurrieron. 9

Yo no sé repetir cómo entré en ella
pues tan dormido me hallaba en el punto
que abandoné la senda verdadera.
Evidentemente es la primera persona que da autoridad, verosimilitud y construye los marcos de un relato que desafía el límite entre la vida y la muerte. Cfr. Alighieri, D. *Comedia*, Madrid: Cátedra, 2007,34

Agamben reconoce que ese sentido de experiencia es una marca específica del pasado por la que el conocimiento se adquiriría a partir de la imaginación: "Pues la imaginación, que actualmente es expulsada del conocimiento como "irreal" era en cambio para la antigüedad, el médium por excelencia del conocimiento."

Nos interesa subrayar esta segunda nota que Agamben reconoce como fundamento de la experiencia:

Y desde el momento en que la fantasía, según la Antigüedad, forma las imágenes de los sueños, se explica la relación particular que en el mundo antiguo vincula el sueño con la verdad (como en las adivinaciones *per somnia*) y con el conocimiento eficaz (como en la terapia médica por *incubatione*)³⁷

Según el filósofo italiano, la relación entre verdad, conocimiento e imaginación o fantasía define el mundo en el pasado y, por lo tanto, constituye una nota de la experiencia. La literatura tiene, entonces, un lugar social que se describe en esa eficaz función de consuelo -como veíamos antes-, suspensión del tiempo real y experiencia como imaginación y conocimiento.

La fenomenología se ha ocupado en particular de este modo de la experiencia vinculada más con la imaginación que con "lo real". Gastón Bachelard, por ejemplo, encuentra en la imaginación la base de la experiencia estética. Para Bachelard, toda experiencia estética es también una forma de conocimiento y la imaginación está indefectiblemente ligada al ensueño como

³⁷ Completamos la cita de Agamben: "Lejos de ser algo irreal, *el mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre *el mundo sensibilis* y *el mundus intelligibilis*, e incluso es la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento" Agamben, G. Op. Cit p.25-26

estructura contrarreal. Es factible pensar esta vinculación entre experiencia e imaginación como un hito para entender los cambios históricos de la literatura en la sociedad.³⁸

Otra de las transformaciones que deciden la crisis de la experiencia es, para Agamben, el cambio de la noción de sujeto. Si en la antigüedad, la experiencia está regulada por la noción de autoridad, en la modernidad, la noción de sujeto cambiará y esa idea de autoridad que narra experiencia empezará a borronearse. La aparición de un nuevo sujeto pondrá en escena una separación definitiva de la experiencia y el conocimiento en dos universos irreconciliables:

En la fórmula con que el aristotelismo medieval recoge esa función mediadora de la imaginación (*nihil potest homo intelligere sine phantasmate*"), la homología entre fantasía y experiencia todavía es perfectamente evidente. Pero con Descartes y el nacimiento de la ciencia moderna la función de la fantasía es asumida por el nuevo sujeto del conocimiento: el *ego cogito* (debe advertirse que con el vocabulario técnico de la filosofía medieval *cogitare* designaba más bien el discurso de la fantasía y no el acto de la inteligencia). Entre el nuevo *ego* y el mundo corpóreo no hace falta ninguna mediación.³⁹

Ese sujeto moderno, se constituye en y por el lenguaje. "Cada interlocutor posee su representación del yo (y por ende su concepto particular de yo)" señala Husserl y este va a ser el gran dilema de la modernidad: la

³⁸ Bachelard señala "no es, como lo sugiere la etimología la facultad de formar imágenes de la realidad, es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad" Cfr. Bachelard, G. *La poética del espacio*, México: F.C.E., 1975, 8

³⁹ Don Quijote y Sancho muestran en el desdoblamiento la desaparición del viejo sujeto de la experiencia. Señala magistralmente Agamben "Don Quijote, el viejo sujeto del conocimiento, ha sido encantado y solo puede hacer experiencia sin tenerla nunca. A su lado, Sancho Panza, el viejo sujeto de la experiencia, solo puede tener experiencia, sin hacerla nunca" Op. Cit. Pp25-26.

filosofía, pero también la psicología, la sociología y la lingüística definirán diferentes perspectivas de ese *ego*. La experiencia de sí se hace experimento en el sentido que Nietzsche le hace decir dice a Zarathustra al final de la peregrinación "Uno sólo se experimenta a sí mismo".

Peter Sloterdijk en *Extrañamiento del mundo*, da cuenta de la transformación del sujeto y de su manera de experimentar su relación con el mundo. El "ocúpate de ti mismo" de la Antigüedad refiere una individuación más fuerte y definida que la del sujeto contemporáneo que persiste en "hundirse en la ambigüedad del propio yo"⁴⁰. Esta configuración dispersa, incierta del sujeto implica la búsqueda de otras formas de la relación del yo con el mundo.⁴¹

7. La experiencia interior: el límite de la *erlebnis*

Evidentemente esta idea de construir experiencia como experimento de sí mismo, tiene una huella extrema que se basa en la experimentación de la anulación del yo, del conocimiento del ser, o de la unión con Dios. Todos estos sintagmas definen la experiencia mística como un estado prelingüístico. Husserl denominó "experiencia pura, muda" y Agamben la llama la "infancia del hombre". La "*erlebnis*" entendida en el sentido de la nuda vida.

⁴⁰ Completamos la cita: "Lo que hay entre los antiguos héroes del sufrimiento y la modernidad (Sísifo o Prometeo) es la Stoa y el psicoanálisis, las dos filosofías vitales de la resignación en sordina que han concertado el compromiso con la inevitable dureza del mundo" Sloterdijk, Peter *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-textos, 2004, p. 68.

⁴¹ La Stoa y el psicoanálisis indican en la modernidad, para Sloterdijk, los relatos sobre el mundo que se hacen forma de vida. El estoico, bien lo reconoce Deleuze, es una figura que define a aquellos que tienen la obligación de todo ser viviente: "soportar la vida" como lo determinaba Freud. OP. Cit , 76

Para la mística, decíamos, ese experimento es un camino hacia la unión con lo divino. Basta pensar en las vías de la mística cristiana que muestran cómo el sujeto deja de ser un yo para constituirse en nueva identidad fundada en su fusión con lo sagrado⁴²

La experiencia interior o pura tiene en la mística religiosa una de sus formas más preciadas de ese sentido en contra del mundo. ⁴³Toda experiencia pura implica, por definición, una suerte de movimiento de saturación, de pugna en contra de lo dado del mundo, entendido como lo natural, lo cotidiano, lo constitutivo de lo humano. Toda experiencia pura es tal porque prescinde de los vaivenes de la contingencia de la vida. Es entonces cuando se puede traspasar el límite que el mundo le impone al sujeto, de ahí el exceso y la transgresión que constituye para el sujeto el desafío de su identidad. “La experiencia límite es la respuesta que encuentra el hombre cuando ha decidido ponerse radicalmente en entredicho.” define Blanchot refiriéndose a Bataille. La experiencia interior se transforma entonces en un desafío a las máscaras profanas del sujeto.

Dice Bataille:

Mi experiencia supone siempre el conocimiento de los objetos que pone en juego (son, en el erotismo al menos, los cuerpos; en la religión, las formas estabilizadas sin las cuales la práctica religiosa *común* no podría existir). Esos cuerpos sólo nos son

⁴² Las tres vías o momentos que distinguen los tratadistas en el camino hacia la unión con la Divinidad parecen referir las etapas de la “experiencia pura” de la que habla Husserl. La poesía, ya se ha dicho bastante, resulta ser la forma del lenguaje para poder narrar esa experiencia. La “Vía purgativa” es aquella en la que el alma se libera poco a poco de sus pasiones y se purifica de sus pecados. Podríamos traducirlo como una liberación de los ropajes del yo.

⁴³ Basta pensar, como decíamos, que los místicos reconocen como primera etapa o vía la purgativa como forma de desprendimiento del mundo y sus efectos.

dados en la perspectiva en la que históricamente adquirieron el sentido que tienen (su valor erótico). No podemos separar la experiencia que tenemos de ellos de esas formas objetivas y de su aspecto exterior, ni tampoco de su aparición histórica. En el plano del erotismo, las modificaciones del propio cuerpo, que responden a los movimientos vivos que nos remueven interiormente, están relacionadas con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados.

No solamente estos datos precisos, que nos llegan de todos lados, podrían oponerse a la *experiencia interior* que responde a ellos, sino que la ayudan a salir de lo fortuito que es propio de la individualidad. Aun asociada a la objetividad del mundo real, la experiencia introduce fatalmente lo arbitrario y, de no tener el carácter universal del objeto al cual está ligado su retorno, no podríamos hablar de ella. Del mismo modo, sin experiencia, no podríamos hablar ni de erotismo ni de religión.⁴⁴

George Bataille ha definido con claridad la experiencia de la transgresión, en el borde del yo. La particularidad de su concepto de experiencia reside en que la experiencia erótica tiene un carácter peculiar y arbitrario que diluye las marcas físicas del yo. El cuerpo disuelto en el cuerpo del otro. El exceso es, para Bataille, el dispositivo que construye experiencia. Su definición de experiencia tiene que ver con esa exploración de la *erlebnis* que él llama "experiencia interior".

Llamo experiencia a un viaje hasta el límite de lo posible para el hombre. Cada cual puede no hacer este viaje, pero, si lo hace, esto supone negadas las autoridades y los valores existentes, que limitan lo posible."⁴⁵

⁴⁴ Bataille, G., *El Erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1985^a ed. En su *Prefacio a la transgresión* Michel Foucault define la experiencia interior como la "experiencia de lo imposible (lo imposible como aquello que hace la experiencia y que la constituye" Cfr. Foucault, M. *Prefacio a la transgresión*, Buenos Aires: Trivial, 1993, 41.

⁴⁵ Bataille, G. *La experiencia interior*, p. 17.

Su lectura de Sade permite entender la *erfharung* –el relato de la experiencia- como una forma de la experiencia pura. Así Bataille encuentra que, para Sade, el acto de escribir es el exceso. En la escritura está la transgresión, no en las prácticas sexuales y eróticas que Sade considera del orden de lo natural. Bataille encuentra que en ese relato se levanta, como un edificio de una solidez extraña, definida en el “el no-yo en el otro”, la negatividad liberadora. Sin amarras no hay yo, sin ego, la experiencia se acerca a la muerte. En ese exceso que desafía el límite y vence al yo, la figura del Otro emerge como una epifanía. El diálogo es entonces, al decir de Blanchot, habla plural.⁴⁶ Lo religioso y lo erótico son los modos privilegiados de la exploración del límite de sí mismo: el cuerpo es frontera que se franquea. Es posible pensar que la experiencia pura (la mística y el erotismo son, entonces, formas privilegiadas de ese modo de la experiencia) describe una metafísica que le da al mundo un sentido nuevo. El conocimiento del ser nos es dado únicamente por un desborde, (“en esos momentos intolerables en que nos parece que morimos, porque el ser ya no está en nosotros más que por exceso, cuando la plenitud del horror y del placer coinciden” dice uno de los personajes de una novela de Bataille) Ese “salirse de sí” puede ser horroroso o intolerable pero se intensifica, como experiencia del límite, en la escritura.

La “experiencia interior” de Bataille tiene la estructura de la mística pero el signo del erotismo -cualquiera sea el rango de lo otro- porque lo que está en

⁴⁶ “El ego es seguro. El Otro no lo es, inubicado, inubicable, sin embargo hablan siempre y en esa habla, más Otro que todo lo otro. El habla plural sería esa única donde lo que está dicho una vez por *ego* es repetido otra vez por el “Otro” y así devuelto a su Diferencia esencial” Cfr. Blanchot, M, “La experiencia límite” en *El diálogo inconcluso*, Caracas: Monte Ávila Ed, 1970, 346-347.

juego es siempre "una disolución de las formas constituidas". Podemos pensar que el sentido de la experiencia interior se vincula a esa idea de experiencia pura a la que se refiere Agamben. Ambos pensadores coinciden en que se trata de una transgresión al ego que implica rebasar lo dado, entendido en el marco de la prohibición.⁴⁷

La experiencia interior es, entonces, un marco operativo donde la transgresión promete el olvido del yo que es, al mismo tiempo, la percepción interna del otro (humano o divino, erótico y sagrado). Es por eso que el erotismo desarma el límite del cuerpo para fundirlo en el cuerpo del otro. Sin embargo, esa percepción es siempre fragmentaria, intermitente. Martín Jay encuentra que el sentido de experiencia que Bataille construye lo separa definitivamente de la mística y de cualquier forma de totalidad: "Porque Bataille repudiaba expresamente -aunque no en todo, a cada momento - cualquier esperanza en la superación exitosa de las fisuras y agujeros del ser a través de la experiencia totalizante que haría del ser y del mundo un todo armonioso".⁴⁸ Sin embargo, pensamos nosotros, la experiencia en el sentido de Bataille, no puede efectuarse sin el otro, medida y cauce de un yo que desaparece; como consecuencia, lo comunicativo se torna una forma nueva.

⁴⁷ "No solamente estos datos precisos, que nos llegan de todos lados, podrían oponerse a la *experiencia interior* que responde a ellos, sino que la ayudan a salir de lo fortuito que es propio de la individualidad. Aun asociada a la objetividad del mundo real, la experiencia introduce fatalmente lo arbitrario y, de no tener el carácter universal del objeto al cual está ligado su retorno, no podríamos hablar de ella. Del mismo modo, sin experiencia, no podríamos hablar ni de erotismo ni de religión." Tanto si se trataba de erotismo o, más generalmente, de religión, su *experiencia interior* lúcida era imposible en una época en que no se evidenciaba el juego de contrapeso entre lo prohibido y la transgresión, juego que ordena la posibilidad de ambos. Y además no basta saber que este juego existe. El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y de la transgresión. Op. Cit Bataille, G, 17

⁴⁸ Op. Cit. 137

La noción de experiencia pura o interior se efectúa como acontecimiento por y en la noción de límite. Para Foucault esa es la definición de experiencia que separa este tipo de pensamiento del fenomenológico. Pensadores como Bataille, Nietzsche y Blanchot buscan el punto más extremo donde la vida “yace tan cerca como es posible de la imposibilidad de vivir” a diferencia de la fenomenología que pretende mostrar el arco de posibilidades de la experiencia cotidiana ⁴⁹

Esta noción de experiencia que también Foucault acuña como límite desestabiliza la noción de sujeto y con ella la de mundo, esto es, el marco epistemológico en el que el hombre se define. La experiencia como transgresión del límite resignifica los dos sentidos primarios de experiencia: percibir (erlebnis) y transmitir (erfahrung). El sujeto se constituye en esa doble marca del límite; el lenguaje es la frontera y la conexión entre la percepción del cruce del límite y el relato de esa experiencia. Jay describe de esta manera las notas de ese doble movimiento de la experiencia pura:

Una noción tan paradójica de experiencia – al mismo tiempo la-autolaceración personal y activa y la ficción escrita retrospectiva que la hace disponible a otros para apropiársela en su propia vida- desafía formulaciones fáciles. Mientras el primer uso implica experiencia sin una noción fuerte de subjetividad, incluso conduciendo a su subversión, el segundo supone alguna suerte de persona autoral que es lo suficientemente poderosa para representar la experiencia en una suerte de “elaboración secundaria” suficientemente coherente para hacer sentido a aquellos que no la compartieron desde el comienzo.⁵⁰

⁴⁹ Cfr “Los límites de la experiencia límite” en Martin Jay OP. Cit. P.138.

⁵⁰ Completamos la cita de Jay: “Lo que Foucault parece querer decir con experiencia límite es, entonces, una mezcla cuidadosamente contradictoria de autoexpansión y autoaniquilación, espontaneidad inmediata y preactiva con retrospectión ficcional, interioridad personal e interacción comunitaria” Cfr. Op Cit. 140.

La elaboración del relato de esa experiencia exige nuevas figuraciones. La ficción juega entonces su papel más relevante y paradójico: viste de verdad la narración de lo incommunicable. Las nociones de autoridad e imaginación, que antes analizáramos en relación con el concepto, encuentran en el relato de la experiencia como límite su necesidad más certera y su concreción ficcional. La pregunta, es, entonces, cómo se construye esa noción de autoridad que da sentido al relato de una zona de la experiencia en la que el receptor no puede identificarse. Por el contrario, “ese pensamiento del afuera” al que alude Foucault se define por el distanciamiento y la ajenidad. La respuesta no puede separarse del sentido histórico de ese poder del sujeto autoral. Si Dante era “el que había estado en el Infierno”, su autoridad estaba en la eficacia de esa creencia no cuestionada desde el marco del cristianismo, por el contrario, absolutamente verosímil. El exceso de Sade resulta, entonces, de su pretensión de construir autoridad en función de lo que no puede decirse. Sus relatos se fundan en la prohibición, entendida como fisura de lo social. No puede haber autoridad en el relato de esa experiencia que es inmediatamente estigmatizada con la figura del loco/perverso.

8. Experiencia y percepción

Dentro de la multiplicidad de significaciones que el concepto de experiencia despliega, la de experiencia límite resulta un modo de experimentar sobre sí mismo que parte de los datos de la realidad como paso necesario para hurgar más allá de esa superficie que la percepción muestra.

La percepción como modo de adquirir conocimiento sobre el mundo constituye el punto primario y elemental de la experiencia. La "erlebnis" -decíamos anteriormente- parte de la exploración a través de los sentidos. Agamben describe que, mientras en la modernidad el valor de este tipo de experiencia aparece desplazada por la eficacia de la ciencia, sobreabundan los ejemplos de la antigüedad que depositan en la percepción la fuerza reveladora del mundo. Es el empirismo la corriente filosófica que sostiene como principio este sentido de experiencia y es claramente George Berkeley quien lleva esta posición al extremo. Su frase "Esse est percipi" condensa su posición acerca del conocimiento del mundo como percepción directa. Por lo tanto, el conocimiento de las cosas es sólo de las cosas percibidas "Porque en cuanto a lo que se dice sobre la existencia absoluta de las cosas no pensantes sin relación alguna con el hecho de ser percibidas, me parece perfectamente ininteligible" afirma Berkeley en sus *Principios del conocimiento humano*.⁵¹

La experiencia es subjetiva y se funda entonces en esa percepción. La "realidad" de un objeto-está dada sólo por su posibilidad de ser percibido. Así por ejemplo en *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Berkeley intenta demostrar que la distancia es comprendida por la experiencia antes que por el sentido.⁵²

⁵¹ Completamos la cita de Berkeley: "Su esse consiste en *percipi* y no es posible que tengan ningún tipo de existencia fuera de las mentes o cosas pensantes que las perciben" Berkeley, G. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Buenos Aires: Aguilar, 1980, 34. A propósito resulta sumamente interesante observar la génesis de las teorías gnoseológicas y metafísicas del autor en su *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Este libro ofrece una teoría sobre la percepción espacial que da por tierra con la concepción geométrico-óptica vigente en su época. Berkeley prueba que la distancia no es perceptible directamente sino mediante otra cosa.

⁵² "Encuentro admitido también que el cálculo que hacemos de la distancia de objetos considerablemente alejados es más un acto de juicio fundado en la experiencia que un acto del sentido. Por ejemplo, cuando percibo un gran número de *objetos* intermedios, tales como casas,

Schopenhauer define al pensador inglés como el padre del idealismo: "Berkeley fue, por tanto, el primero en tratar el punto de partida subjetivo realmente en serio y en demostrar irrefutablemente su absoluta necesidad. "

Es precisamente Descartes en sus *Meditaciones* que pone en cuestión el valor de la percepción como forma de conocimiento a partir de la imposibilidad de verificación. Descartes define como impostura la utilización de los sentidos para definir el mundo. Esta impugnación se hace tradición filosófica. Merleau Ponty sostiene que las vanguardias reponen ese sentido absoluto de la percepción como experiencia y retoman la premisa del empirismo: cuando se habla de un objeto *real* se está hablando, en verdad, de la percepción del objeto.⁵³ Para Merleau Ponty, en la modernidad, el valor de la percepción como conocimiento queda resguardado por el arte.

Pensar las vanguardias como una forma nueva de percepción –como lo hace Merleau Ponty- parece dar sentido a una definición particular de experiencia pura. Percibir es entonces, redefinir lo real a partir de experimentos

campos, ríos y otros semejantes que, según conozco por experiencia, ocupan un espacio considerable. Formo entonces el juicio o conclusión de que el objeto que veo más allá de ellos está a una gran distancia. Asimismo, cuando aparece débil y pequeño un objeto que a corta distancia he experimentado como teniendo una apariencia vigorosa y grande, concluyo inmediatamente que está muy alejado. Y es evidente que esto es un resultado de la experiencia. Sin ella, no habría inferido de la pequeñez y de la debilidad nada concerniente a la distancia de los objetos". Cfr. Berkeley, G.25-26. Muchos críticos encuentran en esta relación entre la experiencia del ojo y la distancia el comienzo de la eliminación del objeto material independiente de la mente., es decir, un previo de sus teorías gnoseológicas y metafísicas.

⁵³ Señala Merleau Ponty: "uno de los méritos del arte y del pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar" en una de sus conferencias sobre el tema de 1948. Más adelante agrega: "Mientras que la ciencia y la filosofía de las ciencias abrían así la puerta a una exploración del mundo percibido, la pintura, la poesía y la filosofía entraban resueltamente en el dominio que les era así reconocido y nos daban de las cosas, del espacio, de los animales y hasta del hombre visto desde afuera, tal y como aparece en el campo de nuestra percepción, una visión muy nueva y muy característica de nuestro tiempo" Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, p 9-14.

que se resuelven en técnicas y procedimientos artísticos. Esa búsqueda de la experiencia pura que se torna experimento de los sentidos, redefine, a partir de los materiales y las construcciones artísticas, la experiencia estética.

Las vanguardias impugnan el sentido lógico, unívoco de la experiencia del artista y del receptor como sujetos de arte así como la constitución del objeto artístico como tal. Se propulsa un nuevo lugar de la institución artística para, según define Peter Bürger, reconducir el arte a una nueva praxis vital. Largos debates se han suscitado para saber si este proyecto de las vanguardias fracasó o no. Está claro que los experimentos de las vanguardias suscitaron nuevas imágenes que modificaron definitivamente la forma de percepción. Pensemos en la construcción de la mirada a partir de la aparición de la retícula como un procedimiento de la pintura moderna. Elizabeth Krauss sostiene toda su lectura sobre las vanguardias a partir de la aparición de este diseño estructural:

A principios de este siglo hizo su aparición, primero en Francia y más tarde en Rusia y Holanda, una estructura que se ha convertido desde entonces en emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales. Tras emerger en la pintura cubista de preguerra, haciéndose cada vez más rigurosa y la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso.⁵⁴

⁵⁴ “La retícula reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte” Krauss desarrolla con eficacia la dimensión que el arte adquiere a partir del procedimiento. “la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales” Cfr. Krauss, Elizabeth, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, 23-37.

Para Krauss, la retícula es una de las marcas de la modernidad en el siglo XX ya que define el "carácter ubicuo" del arte moderno. La cuadrícula proporciona según Krauss, una lectura centrípeta y una centrífuga. Esta última nos obliga a reconocer un mundo más allá del límite del cuadro porque la obra de arte se nos representa como un fragmento "arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor"⁵⁵ La lectura centrípeta, en cambio, se efectúa desde el marco hacia adentro y la retícula funciona como la representación de todo aquello que separa la obra de arte del mundo. Esta lectura refuerza esa autonomía que se concretiza en el objeto artístico pero se define teóricamente en las posibilidades del arte como institución. El experimento formula, entonces, una nueva percepción que construye experiencia de la mirada.

Paul Klee en sus *Bases para la estructuración del arte* hace clara referencia a ese modo de la percepción que el arte persigue. En consonancia con la premisa benjaminiana de la "barbarie"-en el sentido al que antes aludíamos: la destrucción total y en ella el germen de lo por venir- de la experiencia (no por casualidad uno de los ejemplos de Benjamin para mostrar esta barbarie positiva es Klee)⁵⁶, Klee define en este libro con claridad la premisa fundamental del arte

⁵⁵ Op Cit. 37

⁵⁶ Señala Benjamin: "Paul Klee, por ejemplo, se ha apoyado en los ingenieros. Sus figuras se diría que han sido proyectadas en el tablero y que obedecen, como un buen auto obedece hasta en la carrocería sobre todo a las necesidades del motor, sobre todo a la interno en la repetición de sus gestos. Alo interno más que a la interioridad que es lo que las hace bárbaras" Mas adelnate concluirá: "Un artista tan intrincado como el pintor Paul Klee y otro tan programático como Loos, ambos rechazan la imagen tradicional, solemne del nobel hombre, imagen adornada con todas las ofrendas del pasado, para volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época." Cfr. "Experiencia y pobreza" Op. Cit. 169-170.

moderno: "hacer visible lo invisible". Declara el pintor acerca de la relación del ojo con el objeto: "El ojo sigue la ruta señalada por la obra"⁵⁷

En este sentido, la retícula es al cubismo como la imagen fotográfica al surrealismo o la tecnología al futurismo.⁵⁸ La vanguardia exaspera estos elementos del mundo moderno para convertirlos en dispositivos de una nueva percepción que se hace experimento ya que desarma la certeza de la experiencia fundada en la autoridad y la repetición.

Otro libro clave para entender este nuevo lugar que los artistas de la vanguardia buscan para el arte es el libro de Kandinsky. El pintor ruso define en estos ensayos, como lo hace Klee, su compañero de la Bauhaus, el lugar del arte moderno como una incipiente espiritualización que excede el materialismo de su época. ("Aún no ha terminado completamente el mal sueño de las tendencias materialistas que convirtieron en un juego doloroso y absurdo la vida en el mundo" escribe en 1910.) En este sentido propugna una autonomía del arte que está definida por esa experiencia espiritual -mística la llama en determinados momentos- que la técnica de la pintura permite. Esto es según Kandinsky un camino que va de la abstracción hacia la espiritualidad, y que

⁵⁷ Los mecanismos de la percepción son analizados por Klee como una cuestión central para sentar las bases de ese nuevo arte. En este sentido, explica: "Lo receptivo está acotado por la incapacidad ocular para abarcar con nitidez y en un solo vistazo toda una superficie, aún las más pequeñas. El ojo hace un recorrido de la superficie en partes, y transmite al cerebro los datos que solicite la memoria para ordenar debidamente las impresiones" Cfr Paul Klee, *Bases para la estructuración del arte*, Buenos Aires: Need, 1997, 35

⁵⁸ "Puede haber sido una nueva experiencia de la tecnología la que encendió la chispa de la vanguardia, más que el mero desarrollo inmanente de las fuerzas artísticas de producción. Es posible describir en los siguientes términos los dos polos de esta nueva experiencia de la tecnología: por un lado, la estetización de la técnica a partir de fines del siglo diecinueve (exposiciones mundiales, ciudades jardín, la *Cité industrielle* de Tony Garnier, la *Cittá Nuova* de Antonio Sant' Elia, el *Werkbund*, etc.), y por otro el horror de la técnica inspirado por la atroz maquinaria de guerra de la Primera Guerra Mundial" Huyssen Andreas, *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002, 30-31.

parte de una utilización particular de la paleta y los colores para lograr un modo peculiar de percepción:

Representada en un gráfico, la vida espiritual sería como un triángulo dividido en tres partes desiguales. La menor y más aguda de ella señala hacia arriba: a medida que se desciende cada parte va engrandándose y ensanchándose.

Este triángulo tiene un movimiento lento, casi imperceptible, hacia delante y hacia arriba: en el lugar donde *hoy* se halla el vértice superior, *mañana* estará la parte siguiente. De tal manera, que lo que hoy es inteligible para el vértice superior y, en cambio, parece una perogrullada al resto del triángulo, estará mañana cargado de sentido y razón para otras partes de la figura.

59

Kandinsky defiende una "erlebnis" que extrema las condiciones de la relación de sujeto con el mundo a partir de la percepción. La experiencia hecha experimento como construcción excepcional de las condiciones cotidianas para darles un sentido nuevo reclama una manera diferente de narrar esa experiencia. La "erfahrung" es ahora también un experimento.

La vanguardia funda entonces- solo marcamos algunos ejemplos- su definición del arte en las posibilidades perceptivas del sujeto. La ecuación visible/invisible, la impugnación a la univocidad de los datos de la superficie de lo real serán mecanismos de producción artística.

9. Experiencia y lenguaje

⁵⁹ "El artista construye misteriosamente la auténtica obra de arte a través de una vía mística. Aislada de él, ella toma vida propia y se constituye en algo individual, una entidad independiente que respira en forma autónoma y posee una existencia material real. No es casual ni un fenómeno sin importancia el que se mantenga inerte en el mundo espiritual, ya que es una entidad dotada de fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, influye en la constitución de la atmósfera espiritual" Cfr. Kandinsky, Vassily *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires: Need, 1998, 95

Sin lenguaje no hay experiencia. Esta premisa taxativa no sólo se refiere a la transmisión de la experiencia sino también a la conciencia que el sujeto tiene de ella. Gadamer lo define con claridad:

No es que la experiencia ocurra en principio sin palabras y se convierta secundariamente en objeto de reflexión en virtud de la designación, por ejemplo, subsumiéndose bajo la generalidad de la palabra. Al contrario, es parte de la experiencia misma el buscar y encontrar las palabras que la expresen”

Para Gadamer, el lenguaje que expresa la interpretación del mundo, es sin duda un producto y resultado de la experiencia⁶⁰. Construir experiencia es darle sentido y esto es lenguaje.

Uno de los sentidos que la Filosofía le adjudica al concepto de experiencia, la *erfrhaung* es, como decíamos antes, el relato de la experiencia. La decisión de la forma de ese relato implica la literatura. En este sentido, Martin Jay lee en la novela contemporánea el reducto del sentido nuevo de la experiencia que Benjamin reclama.⁶¹ El acto de escribir es, entonces, el acto de comunicar a otro no solo la experiencia vivida sino también su sentido.

“Escribir es a la vez revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la

⁶⁰ Cfr. Gadamer, H. *Verdad y método* Op. Cit. 83 Tomo II En otro momento, especificará “No es que la experiencia ocurra en principio y sin palabras y se convierta secundariamente en objeto de reflexión en virtud de la designación, por ejemplo, subsumiéndose bajo la generalidad de la palabra. Al contrario, es parte de la experiencia misma el buscar y encontrar las palabras que la expresen” Op. Cit Tomo I p. 501

⁶¹ Sostiene Jay: “Podríamos encontrar una importante confirmación de la teoría benjaminiana de la experiencia en un lugar donde él jamás pensó en encontrarla: en el género literario moderno hacia el que él albergaba sentimientos tan encontrados: la novela. Sostengo aquí que es en un aspecto lingüístico vital de la novela, que Benjamin, pese a toda su fascinación por el lenguaje, no exploró, donde esta confirmación puede encontrarse” Cfr. “Experiencia sin sujeto: Walter Benjamin y la novela”, Op. Cit., 70.

La tesis de Jay nos resultó sumamente reveladora para pensar nuestra hipótesis. Volveremos sobre las reflexiones de Jay en el capítulo correspondiente a la novela de Macedonio.

generosidad del lector” dice Barthes y alude evidentemente a las dos notas características de la experiencia.⁶² Al escribir sobre ella, el rango de la experiencia se modifica ya que se enuncia, a partir de un estado de la lengua. La decisión de escribir es la marca de un sujeto que transfigura su vida en la escritura. La escena que define esta decisión es la de la soledad de un hombre que se pone a escribir. Se trata de un gesto de una nueva identidad: el autor. “El autor se sitúa en el límite de los textos” señala Agamben y recupera esa idea de Foucault de que el autor no precede a la obra sino que es simplemente una función, es decir, una subjetividad constituida y unificada en la obra.⁶³

Las notas de esa identidad se definen en el entramado del corpus de textos “marcados” por un nombre propio. Es esta la decisión a la que nos referíamos antes: poner la vida en juego en una obra resulta una decisión ética en donde la “erlebnis” se hace “erfahrung” y el espacio de lo íntimo es “factum” de lo escrito. Es este el punto en el que sostenemos nuestra hipótesis: Agamben relee a Foucault y redefine la figura de autor. “La vida puesta en obra” resulta de esa ecuación misteriosa e inquietante del nombre de autor en la obra, que, como señala Agamben, se enuncia en esa “puesta en juego de la vida”.⁶⁴ El sentido de experiencia adquiere así un estadio diferente que se expresa en la forma que esa vida logra en la obra. La forma no es otra cosa que

⁶² Cfr. Barthes, R., *S/Z*, México- Madrid: siglo veintiuno editores, 1999, 134.

⁶³ Cfr. Agamben, G “El autor como gesto” *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, 81-94

⁶⁴ “El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra por eso el autor no puede permanecer en la obra incumplido y no dicho” reclama Agamben. El borde enigmático que Foucault había marcado como la “función autor” Agamben la transforma en gesto de la escritura que dispone siempre un “umbral” donde se puede atisbar el secreto. Escurridizo el autor se define en ese borde de la obra que lo expresa y lo esconde. El lector asume la tarea de reconocer el gesto y aceptar la ausencia. Op. Cit. Agamben, 90

una ética de la escritura y las estrategias, decisiones del autor para que esa experiencia se vuelva, al mismo tiempo, epifanía de lectura. Es posible pensar que la experiencia se define en un espacio que podríamos llamar "vida literaria". En ese punto cada escritor despliega un concepto de experiencia que tiene, cada vez, en cada trazo, un tono y una intensidad particular. Esta intensidad nos lleva a pensar que la experiencia define y articula relaciones entre vida y obra en una interacción singular y diferente. Las múltiples definiciones de experiencia que los investigadores han mostrado y que en muchos casos resultan opuestas, nos permite conjeturar que existe un concepto de experiencia que circula por las grandes obras de la literatura. La hipótesis de nuestro trabajo se basa en la idea de que Macedonio Fernández construye una noción nueva de experiencia que articula de una manera singular la relación vida / obra.⁶⁵

"Pero de qué modo una pasión o un pensamiento podrían estar contenidos en una hoja de papel" se pregunta Agamben. En la respuesta reverbera, sin lugar a dudas, la literatura.

Contar la experiencia es transformar lo vivido en narración (la percepción en imagen, la vida en relato). Cuando esa experiencia vivida se hace experiencia estética, definitivamente el "otro" es invocado imaginariamente, como en un ritual, a detener el propio transcurrir para convocar un tiempo que contiene la experiencia de lectura. El trayecto que va de la experiencia

⁶⁵ "El gesto del autor se atestigua en la obra en la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la Comedia del Arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama" Op.Cit. 91.

vivida a la experiencia estética es el camino que en el que anda la literatura. Esta epifanía le pone materialidad a la frase de Cioran "No se habita un país, se habita una lengua". La lengua es entonces ese espacio donde el lector va a construir un sentido con la experiencia de otro.⁶⁶ La vida puesta en obra es la marca de una figura que se asoma y desaparece en los entramados del diseño de ese espacio íntimo, de una intimidad que habilita formas secretas, perdidas, olvidadas. Espacio de lo íntimo que se juega como un presente puro hecho acto en el momento del encuentro de la literatura con el hombre.

Evidentemente la forma de ese espacio es condición del sentido de la experiencia que se construye. La "erfharung" se hace literatura en el marco de las decisiones que el autor toma. Podemos pensar que la decisión primera -más allá del marco genérico en el que se desarrolle- es la persona gramatical. En general, los filósofos que se han ocupado de la experiencia -Agamben, Gadamer, Benjamin- reconocen en los textos clásicos en primera persona, la huella fundante del relato de la experiencia. Las *Confesiones* de San Agustín o los *Essais* de Montaigne, las *Confesiones* de Rousseau son ejemplos de esa relación directa entre experiencia y relato de la vida.

Agustín de Hipona pone a funcionar la construcción de una subjetividad transformada por la conversión, redimida, en esa primera persona que organiza el relato de las *Confesiones*. En este sentido, su figura contiene la ética que Canetti reclama al escritor moderno: la responsabilidad de metamorfosearse y

⁶⁶ La idea de un espacio construido en y por la literatura como un edificio que emerge entre las ruinas de lo contemporáneo resulta la conjunción de ese encuentro. Agamben bien lo dice: "El lugar del poema está en el gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego en el texto y, a la vez, infinitamente se retraen" Op. Cit., Agamben, 93

“crear cada vez más espacio en sí mismo”.⁶⁷ La vida de Agustín y, sobre todo la experiencia vivida encuentran legitimidad en esa primera persona que cuenta la transformación:

Habiéndome convencido de que debía volver a mí mismo, penetré en mi interior, siendo tú mi guía, y ello me fue posible porque tú, Señor, me socorriste. Entré, y vi con los ojos de mi alma, de un modo u otro, por encima de la capacidad de estos mismos ojos, por encima de mi mente, una luz inmutable; no esta luz ordinaria y visible a cualquier hombre, por intensa y clara que fuese y que lo llenara todo con su magnitud.⁶⁸

Esta cita del Libro VII muestra la legitimidad de un sujeto que puede decir “soy este que encuentra a Dios” pero, que encierra en el “yo fui” el relato de su transformación.

(En el Prefacio de *Sobre Nietzsche*, Bataille, quien- como antes mencionáramos- se ha ocupado de la noción del límite de la experiencia y lo que él ha denominado “experiencia interior”, explica esa noción en una suerte de relato

⁶⁷ La ética del escritor, según Canetti, se funda en esta conjunción de su experiencia y la metamorfosis para compartirla: “Espacio para los conocimientos que no adquiera con algún fin identificable, y espacio para los seres humanos a quienes dé cabida y cuyas experiencias comparta al metamorfosearse” Cfr. Canetti, Elías “La profesión de escritor”, Discurso pronunciado en Munich, en enero de 1976, *La conciencia de las palabras*, México: Fondo de Cultura Económica México, 1994., 359

⁶⁸Completamos la cita: “Se trataba de una luz completamente distinta. Ni estaba por encima de mi mente, como el aceite sobre el agua o como el cielo sobre la tierra, sino que estaba en lo más alto, ya que ella fue quien me hizo, y yo estaba en lo más bajo, porque fui hecho por ella. La conoce el que conoce la verdad.” Agustín de Hipona, *Confesiones*, Madrid,: Plaza, 2002, Libro 7, 10. 18, 27, 397.

personal del escritor, relato que da sentido al ensayo: "Pienso que lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco")⁶⁹.

El marco del género refuerza el verosímil y le otorga la marca escrituraria del sentido de la experiencia vivida. La primera persona en Agustín es la constitución de una subjetividad construida en la escritura y legitimada por ella. El inicio de *Soliloquios*, otro de sus libros donde pone a su vida como correlato de la experiencia con Dios, es una especie de vuelta de tuerca donde la reflexión en voz alta se transforma en un diálogo ficticio, alegórico:

Andando yo largo tiempo ocupado en muchos y diversos problemas, y tratando con empeño durante muchos días de conocerme a mí mismo," comienza el relato. El yo es ahora un lugar de muchas voces desconocidas: "de improviso vínome una voz, no sé si de mí mismo o de otro, desde fuera o dentro (porque esto mismo es lo que principalmente quiero esclarecer)

Resulta, entonces que la univocidad que el soliloquio reclama se transforma en un diálogo de dos subjetividades. El pronombre personal marca la duplicidad:

"díjome, pues, aquella voz:

Razón.-Suponte que has hallado ya alguna verdad: ¿A quién la encomendarás para seguir adelante?

Agustín.-A la memoria. (386 d de c)" ⁷⁰

⁶⁹ "Pienso que lo que me obliga a escribir es el miedo a volverme loco. Sufro una aspiración ardiente, dolorosa, que perdura en mí como un deseo insatisfecho. Mi tensión se asemeja, en un sentido, a unas locas ganas de reír, difiere poco de las pasiones con que arden los héroes de Sade. Y sin embargo, está próxima a la de los mártires o los santos... No me cabe duda: este delirio acusa en mí el carácter humano" Cfr. Bataille, George *Sobre Nietzsche, Voluntad de suerte*, Madrid: Taurus, 1979, 11-12.

Si se piensa en el soliloquio como técnica teatral, Agustín desplaza esa primera presentación de una subjetividad hablando consigo mismo en voz alta a una ficción de pluralidades donde el enigma de esas múltiples voces y su procedencia será el sustento de la escritura del libro.

Benveniste definió la primera persona como una evidencia de la experiencia de lenguaje: "No bien el pronombre 'yo' aparece en un enunciado donde evoca explícitamente o no - el pronombre *tú* para oponerse en conjunto a *él*, se instaura una vez más una experiencia humana y revela el instrumento lingüístico que la funda."⁷¹

Esta vuelta sobre sí mismo que Agustín experimenta en todos sus escritos le permite en sus *Retracciones* -escritas al final de su vida- hacer la experiencia de lectura de sus propios textos. Así en el segundo libro, refiriéndose a las *Confesiones*, San Agustín declara: "Por lo que a mí me toca, este fue el efecto que produjeron en mí cuando las escribía y el que me causa siempre que las releo"⁷² Esta proliferación excesiva de la primera persona le

⁷⁰ En este diálogo es en verdad un soliloquio que anticipa el moderno "discurso interior". Como los famosos soliloquios de Hamlet, del Rey Lear, la expresión resulta "exterior""monólogo" en cuanto a definición de un modo de discurso basado en el parlamento continuo de una sola persona. Un soliloquio es un monólogo que se dice "estando a solas". Como técnica teatral, según los especialistas, produce efectos miméticos particulares al jugar con la simultaneidad real con el público y la distancia con los otros personajes. que tanto que hablan de niveles simultáneos de percepción y emisión del discurso hablado o dicho por los personajes frente al público oyente o los otros personajes de la obra.

⁷¹ "El lenguaje sería imposible sin la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta, esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la trasmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuanto habla" Cfr. Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general* T. II México: Siglo XXI, 1979, 67

⁷² Cfr en *Confesiones* , p.447

lleva a Agustín a decidir una estrategia de ficción para ahondar en la subjetividad, tal es el caso de sus *Soliloquios*, o construir su figura de lector en sus *Retractaciones*.

Montaigne en los *Essais* utiliza la primera persona en el mismo sentido que Agustín: el relato de la vida permite en este caso darle un sentido a la experiencia en relación con el conocimiento del mundo en lugar del conocimiento de Dios:

Cualquiera que sea, pues, el fruto que de la experiencia podamos alcanzar, apenas servirá gran cosa a nuestro régimen el que sacamos de los ejemplos extraños, si tan mal utilizamos el que de nosotros mismos tenemos, el cual nos es más familiar y en verdad capaz de instruirnos en lo que nos precisa.

Auerbach en *Mímesis* ha determinado las notas específicas del libro de Montaigne. El capítulo segundo del tercer libro resulta, desde su perspectiva analítica, una especie de "poética" del libro, donde la experiencia de escritura se hace experiencia de lectura pues requiere un movimiento "del pensar". La forma de este movimiento parece estar en las procedencias del libro: las colecciones de ejemplos, citas y proverbios medievales. Este movimiento que la escritura de Montaigne indica, supone marchas y contramarchas ya que se espera que el lector se detenga, pruebe y complete. Auerbach reconoce una doble condición en el libro. Por un lado, parece tener el rango de una

conversación. ("Montaigne escribe como si estuviera hablando"). Por otro, posee un método riguroso y científico, experimental y estricto.⁷³

Para Auerbach, la ironía le permite mostrar la eficacia de toda vida- de cualquier vida- como espacio de experiencia para el conocimiento. La falsa modestia es un ejercicio irónico sobre sí mismo que encierra una lección: toda vida indica un destino humano que puede dar cuenta de la experiencia consigo mismo. Su método de tomar la vida propia "cualquiera" en su totalidad como punto de partida de la filosofía moral, de la investigación de la "humaine condition", ofrece un marcado contraste- reconoce Auerbach- con los métodos que estudian a un gran número de hombres según un plan determinado, ateniéndose a que posean o carezcan de determinadas cualidades, o a su comportamiento en una situación dada. Todas estas maneras de proceder le parecen a Montaigne abstracciones escolásticas y vacías, ya que disfrazan, simplifican y sistematizan al hombre desvaneciendo su realidad. La singularidad de toda vida precisa de la estrategia de la "falsa humildad" con la que se produce la identificación necesaria para lograr la imitación. Señala Auerbach:

La afirmación de que describe una vida baja y sin brillo es bastante exagerada: Montaigne era un gran señor, prestigioso e influyente, y solo de él dependía que hicieran valer su persona en

⁷³ Sostiene la idea del hombre realista, procedente de la experiencia interna, que oscila, pero nunca contradice la verdad. A Montaigne no le interesa el mundo exterior más que como escenario de sus movimientos internos. La ignorancia deliberada y la indiferencia con respecto a las "cosas" forman parte de su método; en éstas únicamente se busca a sí mismo. Los "Essais" presentan una forma peculiar: no son ni diarios ni una autobiografía. Siguen el azar. Siguen su propio ritmo interno.

forma muy comedida y, políticamente, con desgano. Pero la exagerada modestia, que se repite frecuentemente, le sirve para poner plásticamente de relieve su pensamiento fundamental> un destino humano cualquiera, *una vie populaire et privéé*, le bastan para los fines que persigue.

Se trata de una estrategia de ficción que Montaigne construye sobre sí con el claro objetivo de colocar como dispositivo de lectura la eficacia de la experiencia de una vida cualquiera. Lo que Montaigne quiere dar a conocer es el comportamiento espontáneo del hombre. Lo cotidiano, lo íntimo y lo propio son los ejes de esa configuración para Auerbach. El principio heurístico para el conocimiento histórico-moral es la experiencia propia que va a ser representada en la escritura. La sinceridad es una parte primordial de su método de representación de la vida propia "cualquiera" en su integridad. En dicha representación, el espíritu y el cuerpo no deben ser separados. Se trata de un "realismo radical", según Auerbach, que muy pocos han conseguido antes, e incluso, después que él. Habla minuciosamente de su cuerpo y su naturaleza corporal porque ésta constituye una parte esencial de sí mismo, sin provocar jamás hastío en el lector. El "conócete a ti mismo" es "ocúpate de ti mismo". Auerbach lee con claridad como Montaigne hace experiencia clara de esa cualidad de la escritura que Agamben denomina "la vida puesta en obra". En la superficie del texto, está el relato de la experiencia para que el lector la reconozca también como posibilidad propia. Su "realismo criatural", como lo llama Auerbach, ha rebasado el marco cristiano y recupera el goce de la vida. Con Montaigne, concluye Auerbach, "se hace problemática por primera vez la

vida del hombre, en sentido moderno, la vida propia "cualquiera" en su integridad". La primera persona funciona en Montaigne como garantía. La distinción que Auerbach reconoce entre el yo mismo de Montaigne y el sí mismo que contienen los intereses, las ambiciones, las actividades, el conocimiento de los hombres resulta fundamental para entender esta idea de la experiencia de una vida hecha escritura.⁷⁴ La experiencia de la singularidad de un sujeto resulta, entonces, un género. "Yo me estudio más que ningún otro asunto: soy mi física y mi metafísica", declara Montaigne como enunciación estratégica del marco del género en que se escribe sobre la experiencia como experimento de sí mismo.⁷⁵ Para Adorno, es justamente el ensayo el género que da espacio escriturario a la experiencia espiritual, aun más, declara, se hace escenario de esa experiencia. "Escribe ensayísticamente el que compone experimentando" (29) y coloca la marca del sujeto que se experimenta a sí mismo en el origen del ensayo.⁷⁶

Tanto las *Confesiones* de Agustín como los *Essais* dan cuenta de la experiencia como modo de conocimiento y la primera persona es su salvaguardia. El relato rodea la forma de la vida del nombre propio al que esa

⁷⁴ Dice Auerbach "Del tercer miembro de su exposición 'el contrarrepoché' vosotros no pensáis jamás en vosotros mismos hay que hacer notar que tiene por base, tácitamente, la idea del yo mismo propia de Montaigne. Los interpelados piensan mucho en sí mismos en el sentido corriente, hasta demasiado en sus intereses, en sus ambiciones, en sus preocupaciones, en sus conocimientos, en su actividad, en su familia, en sus amigos. Todo esto no es para Montaigne el sí mismo. No es más que una parte del sí mismo y puede llevar al oscurecimiento y a la pérdida del yo" Cfr. Auerbach, Erich: *Mímesis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995, p.280.

⁷⁵ "Cualquiera que sea, pues, el fruto que de la experiencia podamos alcanzar, apenas servirá gran cosa a nuestro régimen el que sacamos de los ejemplos extraños, si tan mal utilizamos el que de nosotros mismos tenemos, el cual nos es más familiar y en verdad capaz de instruirnos en lo que nos precisa." La fuerza de la escritura está para Montaigne en el aprovechamiento de esa experiencia personal y única que contiene una vida. Op. Cit. 123

⁷⁶ Cfr. Adorno, T. "El ensayo como forma" *Notas de literatura*, Barcelona Ariel, 1962, 29.

primera persona se refiere. Rousseau comienza sus *Confesiones* haciendo explícita esta garantía de la primera persona: "Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo. Sólo yo. Conozco mis sentimientos y conozco a los hombres."

Los relatos de experiencias límites tienen en la primera persona su fundamento y su tragedia: la destrucción de una subjetividad que se reconstruye en y por la escritura. *Si esto es un hombre* de Primo Levi define ya desde el título esa tensión irresoluta.⁷⁷

La escritura sobre la experiencia hecha relato de una vida o hecha narración de un acontecimiento puede desplazar la primera a la tercera persona gramatical. El cambio supone una decisión de escritura que hace intervenir, en ese desplazamiento, una diferencia: la imposibilidad de la verificación (yo soy, yo fui) de la vida en la escritura. En su lugar, la ficción de un otro emerge. Dar cuenta de la experiencia en tercera persona implica evidentemente la sustitución de un sujeto, que, como en los casos de Montaigne y San Agustín, muestra el sentido de la experiencia en el relato de su vida y, como decíamos, es su garantía signada en el nombre propio. Se trasmuta por un sujeto que va a narrar el relato de otro (real o figurado). Asimismo, no resulta necesario para este modo de dar cuenta de la experiencia, la vida plena sino el acontecimiento singular que muestra en su particularidad una forma de conocimiento, una enseñanza, una moral, una solución práctica. La literatura ofrece, desde sus

⁷⁷ "¿Cómo -siendo destruido como Sujeto, es decir, y en este sentido, esencialmente destruido- puede responder a la exigencia que es la de la presencia en él?" Se pregunta Blanchot en referencia al libro de Robert Antelme *L'espèce humaine*. Cfr. Blanchot, M *El libro que vendrá*, Caracas: Monte Avila, 1969, 15

comienzos, una variedad de géneros que van desde la leyenda a la fábula, donde la narración de la experiencia se vincula indefectiblemente a la ficción. El peso de la experiencia no está en el nombre propio de la primera persona sino en la fuerza del relato en sí. Se trata de un desplazamiento de la autoridad que confiesa su vida por el relato que encierra, en su disposición y entramado, la enseñanza que la experiencia otorga. El lamento de Benjamin acerca de la crisis de la experiencia se funda en la imposibilidad, luego de la Gran Guerra, de poder establecer una nueva articulación en ese desplazamiento. Ni el "yo" puede contar su experiencia ni el artificio ficcional recupera el sentido.

Volviendo a la tercera persona, el relato permite entonces la entrada de lo imaginario en la forma de ese acontecimiento puro que diseña superposiciones de tiempos y experiencias, cadena de subjetividades que se enlazan en la virtualidad de la letra. El lector es el que garantiza y pone en acto el relato pues difiere la experiencia de su tiempo personal por la experiencia de la lectura que hace, una y mil veces, puro presente la narración del relato. Es en este sentido que puede entenderse la premisa blanchotiana que sostiene que un relato es acontecimiento y también "el lugar en donde el mismo tiene que producirse, acontecimiento aún venidero por cuyo poder de atracción el relato puede también pretender realizarse"⁷⁸

La figura del narrador se muestra con mayor eficacia textual en esa tercera persona separada de las contaminaciones del autor. Para Agamben, la literatura

⁷⁸ Al respecto Blanchot aclara: "Toda la ambigüedad proviene de la ambigüedad del tiempo que aquí entra en juego y permite decir y experimentar que la imagen de la experiencia está, en cierto momento, presente cuando esta presencia no pertenece a ningún presente y destruye incluso el presente en el que parece introducirse". Cfr Blanchot, M. Op. Cit 15-16

moderna redobla la apuesta ya que va a buscar lo inexperimentable a partir del uso de la tercera persona: el pasaje de la primera a la tercera persona dispone, entonces, los rasgos de un modo peculiar de experiencia. A la expropiación de la experiencia, dice Agamben, la escritura responde transformando esa expropiación en una razón de supervivencia y haciendo de lo inexperimentable su condición normal⁷⁹.

La tercera persona dispone, entonces, desde el principio de la narración y en sus variaciones más clásicas (fábula, apólogo, leyenda) el marco de una experiencia que se particulariza en una historia y en un personaje pero que se universaliza en los efectos de la enseñanza.

Como señalábamos antes, Benveniste lo distinguía con claridad: la primera persona implica la configuración del ego, la subjetividad manifiesta. La tercera, en cambio, señala Benveniste “representa de hecho el miembro no marcado de la correlación de persona” (p.175)⁸⁰

Para Ingeborg Bachmann esa primera persona, ese “yo que escribe” tiene definiciones históricas que están fundadas en el sentido de experiencia que lo constituye:

⁷⁹ “En esta perspectiva, la búsqueda de lo “nuevo” no aparece como la búsqueda de un nuevo objeto de la experiencia, sino que implica por el contrario un eclipse y una suspensión de la experiencia” Nos resulta interesante el concepto de lo inexperimentable que Agamben pone a funcionar en consonancia con ese extrañamiento que le permite desarrollar su tesis acerca de un nuevo concepto de experiencia que reconoce un nuevo límite: “El ‘ello’ no es sin embargo la muerte, como en la caída de Montaigne, puesto que ahora el límite se ha invertido: ya no está en dirección a la muerte, sino que retrocede hacia la infancia” Cfr. Op Cit 55-56

⁸⁰ Benveniste, Emile, “La naturaleza de los pronombres”, *Problemas de Lingüística General*, México: siglo veintiuno editores, 1976, 172-178

Y después de la disolución de esa unión del yo se llegó a otra experiencia, notamos las interferencias entre autor y Yo, y en definitiva supimos de todos los Yo posibles en la poesía, el fingido, el enmascarado, el absolutamente lírico, el Yo como figura de pensamiento, figura de acción, un Yo sin materia o deshecho en la materia⁸¹

Bachmann encuentra una diferencia entre “el viejo yo” que llega hasta el romanticismo -el punto más alto estaría en el Werther de Goethe- y el yo de la literatura moderna, el de Svevo o Beckett que en la experimentación ficcional de su disolución destruyen la confianza en su solidez, la garantía en lo que relatan.⁸² Paradójicamente, esta primera persona de la literatura moderna apuesta al borramiento del yo y, por lo tanto, al cuestionamiento del sentido de experiencia y a la legitimidad de los enunciados que lo contienen. La primera persona, de acuerdo con estas postulaciones, es paradoja del sujeto que no garantiza la “verdad” sino que la cuestiona.

10. Figuras de la experiencia literaria: escritor, autor, narrador

Hemos ya señalado que el concepto de experiencia está fuertemente unido a la noción de subjetividad. El sujeto se define a sí mismo en la relación epistemológica con un objeto -real o imaginario- que forma parte de la escena de la experiencia (percibida o narrada). En ese marco se diseñan figuras

⁸¹ Si bien en su ensayo “El yo que escribe” Bachmann comienza refiriéndose a la poesía luego el análisis se extiende a la narrativa. Intenta mostrar las diferentes experiencias de la constitución moderna de la figura del yo literario. Cfr. Bachmann, Ingeborg, “El yo que escribe” *Problemas de la literatura contemporánea*, Madrid: Tecnos, 1990, 35-52

⁸² “Desde que el yo ha quedado disuelto, ya no hay más Yo y lo ocurrido, Yo y Relato. Ni el lector ni el autor Italo Svevo estarían dispuestos a poner la mano en el fuego por ese Yo de Zeno Cosini” Cfr Op: Cit .Bachmann, I.,46

imprescindibles para que la experiencia sea comunicada. La decisión entre la primera o la tercera persona indica un equilibrio diferente entre la legitimidad de quien cuenta o la fuerza narrativa de la historia que se cuenta. Autor, escritor, narrador son evidentemente las figuras que, como un juego de espejos se identifican o diferencian. Si pensamos en sujeto de la escritura o sujeto del relato para hacer una primera diferencia, podemos ya determinar pares de opuestos y complementarios: escritor/ autor; narrador/novelistas.

“El escritor pertenece a la obra” declara Barthes y pone en la figura, el acto de escribir. El escritor es la subjetividad definida en la experiencia de escribir, en el acto decisivo, apremiante de hacer escritura de la experiencia del sujeto. La figura del escritor, entonces, marca el carácter de la acción. Para Barthes es esta figura la condición de la intransitividad del acto de escribir. Esta intransitividad que parece fundar la imagen del escritor es en realidad un efecto de la experiencia o para decirlo en términos de Barthes, la “diátesis”, la voz. Escribir es un verbo que impugna, al mismo tiempo, la transitividad de su acción -esto es el objeto sobre el que se escribe- y su intransitividad, es decir, el propio escritor. ¿Dónde está entonces la voz de la acción de escribir? Es esa voz media por la que la acción del verbo denota al sujeto como una entidad afectada por el proceso marcado por el verbo. Barthes señala al respecto:

Una vez así definida, la voz media se corresponde por completo con el acto del moderno *escribir*: escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la

escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura.⁸³

La diferencia entre autor y escritor puede residir en la acción del verbo sustentada por el nombre propio en oposición al dueño del libro. La cesura entre una figura y otra se sustenta en el espacio de la escritura. Barthes, Foucault, Chartier y Benjamin distinguen marcas precisas de la transformación histórica de la figura de autor. Roger Chartier reconoce que la construcción de la figura de autor comienza en el siglo XVII con la circulación de la obra impresa. Según el *Dictionnaire universal* de Furetière -uno de los siete sentidos que le adjudica a la palabra autor está relacionado con la literatura: "Autor en literatura se dice de todos aquellos que han dado a luz algún libro". Es cierto que la huella del autor es su nombre propio y ese punto determina lo que a fines de la Edad Media adquiere una fuerza inusitada: la vida de la fama.⁸⁴

Si el matiz de la diferencia entre autor y escritor puede residir en la publicación de la obra, es el nombre propio el que lo constituye en representación social y hace que su vida adquiera visibilidad como marca del mapa cultural. "Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo se puede definir una obra?" dice Foucault en el *Orden del*

⁸³ Más adelante Barthes concluye: "escribir se convierte en un verbo medio, cuyo pasado es integrante, en la misma medida en que el escribir se convierte en un entero semántico indivisible; de manera que el auténtico pasado, el pasado correcto de este nuevo verbo (...). Así pues, en este *écrire* medio, la distancia entre el que escribe y el lenguaje disminuye asintóticamente. Cfr. Barthes, R. *El susurro del lenguaje*, Barcelona- Buenos Aires- México, 1984, 31-32.

⁸⁴ Una de las grandes derrotas del dogma cristiano es justamente esta brecha en su gran postulación: la vida eterna. La vida terrenal deja de ser un paso hacia esa otra vida de felicidad celestial para transformarse en el lugar donde el hombre puede hacer cosas que dejen su nombre inscripto en el mundo para siempre. La figura moderna del autor es entonces la impugnación a las creencias que el cristianismo postulaba.

discurso. Evidentemente la pregunta de Foucault remite a la decisión de un individuo que se pone a escribir un texto y, entre lo posible (la idea de una obra) y lo real (el texto que comienza a escribir) prescribe para sí la función autor tal como la recibe de su época, tal como le indica su sistema de creencias, su experiencia con el mundo, o, por el contrario, toma la decisión de modificar ese bagaje.

El nombre propio resume una obra pero también una relación, una interpretación de mundo, como señala Raymond Williams, "el estilo de vida" de una época. Es la experiencia de ese "estilo" la que determina el concepto más interesante y más polémico de Williams: la "estructura del sentir". Reconstruir esa estructura es la tarea más compleja para cualquier análisis de la cultura. Es en este punto, que la figura de autor condensa la huella de su obra, pero también de una época delineada en el borde del nombre y su obra.⁸⁵

La figura de autor con todas sus implicancias se presenta como una de las especificaciones posibles- y tal vez, imprescindible- del posicionamiento del sujeto moderno. Es una evidencia histórica que el nombre de autor asegura la función clasificatoria de los discursos: el nombre reagrupa, delimita, incluye y opone discursos. Se establecen entonces, relaciones de homogeneidad, de filiación o de autoidentificación. Por otra parte, todos los discursos previstos de la función autor implican una pluralidad del ego. Señala Foucault al respecto:

⁸⁵ "En teoría el periodo queda registrado , en la práctica el registro es absorbido selectiva, ambas se diferencian de la cultura vivida" Cfr. Raymond Williams *The long revolution* London: penguin Books, 1961.(La traducción es nuestra)

“la función autor (...) no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios egos de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos”.⁸⁶

En algunos casos, según Foucault, el nombre de autor define la fundación de una discursividad, por lo tanto, el autor tiene una posición transdiscursiva ya que su escritura se torna acontecimiento porque establece las reglas de formación de otros textos. Habría entonces, una experiencia de lectura que otorga sentido a los textos en el reconocimiento de esa discursividad.

Autor y escritor son, entonces, dos aristas de un mismo espacio, esa zona difusa y misteriosa entre la escritura y la vida: el primero revela la propiedad de una obra que existe en y por el acto del segundo. La literatura se filtra por los entramados donde el nombre propio se define como legitimación y efectividad de las dos figuras. La experiencia con la vida es, como decíamos, el punto de inflexión que permite reconocer la figura de escritor en los pliegues del autor. Este es el sentido que le da Barthes al pronosticar la muerte del autor entendido como una creencia -una experiencia del lector- previa a la literatura. En tanto creencia, puede modificarse, desaparecer: se trata de un cambio de perspectiva que implica la relación de un sujeto con su escritura, el lugar donde se coloca y el lugar que los otros le otorgan. “Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una línea, distribuida en un *antes* y un *después*”⁸⁷. Barthes diferencia

⁸⁶ De los rasgos que caracterizan a la función “autor” subrayamos dos. La desaparición del autor, para Foucault, es desde Mallarmé un “acontecimiento que no cesa”, esto es, la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor en la construcción de una escritura que sustituye el privilegio del autor por el de la textualidad. Se trata, entonces, de localizar ese espacio vacío y ontológicamente desestabilizador. Cfr. Foucault, M. “Qué es un autor” en *Dialéctica*, Año IX, Núm 16, diciembre de 1984.

⁸⁷ Cfr Barthes, R *El susurro del lenguaje*, Paidós: Barcelona, 68

las dos figuras- autor y escritor- en relación con su ubicación en la escritura. Su definición de escritor se acerca a la posición de Agamben. Desde nuestra perspectiva, el autor es la primera concesión que un hombre debe permitirse para hacer de la experiencia, lenguaje. En ese caso, la figura de autor no es un previo, una marca anterior de la obra sino una figura que se desliza por los surcos de la escritura. El autor se constituye en ese hombre que escribe y convoca -en un rito que no cesa nunca de actualizarse en la escritura- a la última figura del caleidoscopio que define la experiencia literaria: el lector⁸⁸

En su libro *Profanaciones*, Giorgio Agamben retoma la tesis foucaultiana de que el autor es una función en el texto y por lo tanto no precede a la obra. El nombre propio es el borde entre su figura social y la obra. Su relectura de Foucault le permite diseñar mejor las notas de la categoría de autor (su definición es similar a la de escritor para Barthes). El autor en la obra es, al mismo tiempo, una presencia y una ausencia. No se trata ya de dos momentos consecutivos, dos instancias de lo literario -autor y obra- sino de un mismo movimiento, único y paradójico, que da cuenta de la relación entre vida y literatura.

“El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra por eso el autor no puede sino permanecer en la obra, incumplido y no dicho” declara Agamben y define una ética particular que es, como toda ética, una decisión. Una vida ética es aquella que acepta ponerse en juego en la obra. De este modo,

⁸⁸ A diferencia de Foucault, Barthes reconoce el distanciamiento (al modo brechtiano) de la figura de Autor (“se empequeñece como una estatuilla al fondo de una escena literaria”, declara). Para él, su sucesor es el escritor puesto en la escritura. “Como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones humanas, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás” Barthes, R. Op. Cit. P70.

creemos que la experiencia de esa vida –el sentido de la vida que encuentra en los acontecimientos que vive- se pone en juego en la obra y es, desde ese momento, una vida literaria. “Vida literaria” es, para nosotros, la expresión de un sentido de la experiencia que trasmuta-como una alquimia- en literatura.⁸⁹

Nuestro trabajo parte de esta idea de “vida literaria” por la que la vida de un hombre se despliega y se esconde, al mismo tiempo, en su obra. Las estrategias literarias son determinaciones que ponen de manifiesto su sentido de la experiencia.

Como veíamos antes, el uso de la primera o la tercera persona gramatical pone en evidencia una figura que traduce la experiencia de la vida a la escritura: el narrador. Quien decide narrar configura una suerte de concesiones, préstamos y negociaciones entre el hombre que escribe y el sujeto que narra. El narrador en primera persona trasmuta, en el relato, la experiencia en una ficción apropiada por el “ego”. El verosímil encuentra su garantía en ese narrador. Un narrador en tercera persona, en cambio, permite que el sentido de la experiencia se legitime en el relato en sí. Es la coherencia interna del relato, la sucesión de acontecimientos la que va a producir el efecto de una experiencia. Basta pensar en la moraleja como extracción condensadora del sentido de experiencia.

Si relatar una experiencia es encontrarle sentido (aunque el sentido encontrado se distancie del sentido común de la época), el relato, entonces, puede ser pensado como una suerte de traducciones, movimientos y disfraces de un sujeto que aparece y se oculta en ese relato. Su nombre puede indicar una

⁸⁹ “¿Pero de qué modo una pasión, un pensamiento podrían estar contruidos en una hoja de papel?” Se pregunta Agamben, Op Cit. 12

autoridad y, entonces, esa designación es una garantía “fuera de” o “alrededor de” el relato. El nombre propio juega en este caso, como “instrumento de intercambio” como diría Barthes entre la experiencia de la vida y la experiencia estética, entre la subjetividad en el borde de la escritura y sus máscaras en el centro del relato.⁹⁰

El escritor y el autor juegan sus colocaciones, en un sentido histórico, de acuerdo con la famosa divisoria de Barthes entre *ecrivain* y *ecrivant*.⁹¹ El *ecrivain*/ *ecrivant* es una figura bifronte, paradójica que hace de su experiencia algo singular y, al mismo tiempo, profundamente humano. Podemos pensar que esa experiencia hecha puro lenguaje es una especie de negociación con un estado de la lengua (se escribe también en un estado de la lengua dice Barthes). La experiencia social con el lenguaje -el estado presente de la lengua- resulta el punto de inflexión de la constitución del estilo de un escritor. La experiencia literaria es, en primera instancia, la experiencia consciente de un sujeto con el presente de la lengua. La distancia experimental- hacia el pasado o el futuro, ejerciendo siempre el juego entre lo posible y lo imposible- que el escritor decide es una de las marcas de su estilo.

Una de las notas de la experiencia literaria se funda, entonces, en esa decisión: el presente se torna un desafío en la constitución del estilo.”El horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan, pues, para el escritor

⁹⁰ Cfr S/Z Op. Cit. 78

⁹¹ Para Barthes, el *ecrivain* es “un hombre que absorbe radicalmente el porqué del mundo en un cómo escribir”. “Los *ecrivants*, por su parte, son “hombres transitivos”, plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio; para ellos la palabra soporta un hacer, no lo constituye. Barthes, R. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, p 177. Volviendo al eje de nuestra tesis, Barthes diferencia la decisión didáctica de la experiencia del hombre que escribe de la decisión puramente estética de esa experiencia.

una naturaleza ya que no elige ni el uno ni el otro" define Barthes y agrega más adelante: "En toda forma literaria, existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete"⁹²

La forma del narrador es parte de esa serie de decisiones que un escritor toma cuando quiere hacer el relato de la experiencia vivida o imaginada. La persona gramatical de la voz del narrador es una elección estratégica para mostrar el desplazamiento de la experiencia propia hacia la ajena en el marco de la literatura. Este desplazamiento ficcional construye la estructura de un verosímil por el que lo íntimo, personal o biográfico se escamotea en la figura del otro.⁹³ En su ensayo sobre el narrador, el punto de partida de Benjamin para analizar los relatos de Leskov es reconocer implícitamente esa alianza indisoluble entre literatura y vida.

Leskov, según Benjamin, lleva a la literatura un sentido de experiencia que se afina en la narración oral y en figuras del pasado: el marino, el agricultor, el anciano de la tribu. Si esas figuras han desaparecido de la vida moderna, ¿cómo construye su sentido de experiencia un escritor? ¿Cuáles son

⁹² En *El grado cero de la escritura* Barthes busca describir las notas de la escritura, un espacio, a su entender entre la lengua, y el estilo. "Los seguidores de la escuela estructuralista de Saussure, con C. Bally a la cabeza, ya definen el estilo literario como una intención estética consciente e individual. Ahora bien, este último autor excluyó la literatura de los estudios lingüísticos al afirmar que la estilística debía ocuparse solamente de la parte afectiva o expresiva del lenguaje, y no de los textos artísticos, limitando así enormemente el campo de trabajo de esta disciplina." Concluye. Su conclusión se torna comienzo de reflexión teórica a esta "lingüística (semiótica) de la escritura literaria" que el mismo Barthes va a proponer. OP. Cit Barthes, R. *El grado cero de la escritura. seguido de Nuevos ensayos criticos*, México: Siglo XXI editores, 1997, 78

⁹³ No pretendemos establecer diferenciaciones de marcos genéricos sino simplemente marcar algunas de las características de la literatura en relación con la decisión de contar una experiencia. Evidentemente, la biografía o la autobiografía son los marcos genéricos básicos para acarrear la experiencia de la vida directamente a la escritura. El prurito de verdad que el género otorga ya ha sido puesto en "entredicho" por los teóricos que han abordado el género. A ellos deberemos volver en el capítulo dedicado a la periodización de la obra de Macedonio.

las huellas de la vida que describen esa relación? Para Benjamin, la experiencia, propia o ajena, es el trazo fundamental del relato de todos los narradores.

Esta figura permite movimientos de desplazamiento y sustitución: el narrador puede contar la experiencia afincada solo en la legitimidad de la primera persona, en el nombre propio, o decidir en la tercera persona, otro tipo de legitimidad.

La tradición muestra que la narración siempre ha tenido su utilidad práctica (una enseñanza moral, una recomendación práctica, una regla de vida, un refrán) El narrador, tiene, entonces, una intervención social y cultural que el resto de la comunidad reconoce.

En la narración, la experiencia se encuentra en el centro de la escena delineando el acontecimiento que permita extraer sentido. No es necesario el relato total de una vida. El episodio o la escena son suficientes y exhaustivos en sí para producir el efecto buscado.

La desaparición de la figura social del narrador, según la tesis de Benjamin, es índice de una modificación sustancial del sentido de la experiencia, es la marca de su crisis y el punto de inflexión de su imposibilidad. Los saberes de la vida que se adquirían y se transmitían, mediante esta figura sustancial a la comunidad, se borrarían y desplazan por la fuerza de la pura información ¿Cómo puede el escritor recomponer esa relación con la vida? Para Benjamin, es la aparición de la novela la que muestra la ausencia de esa posibilidad: "En medio de la plenitud de la vida, y mediante la exposición de

esa plenitud, la novela nos hace saber cuál sea la profunda desorientación de los seres humanos”, señala Benjamin.⁹⁴

La novela es evidencia literaria de la ruptura del hombre con el mundo. El novelista es una figura solitaria que define su experiencia a partir de la negación de toda relación. Como el monje en la antigüedad, que fundaba la experiencia de su vida y extraía sentido de ella en base al alejamiento y la clausura, para Benjamin el novelista es la certeza de la ausencia de la figura social del narrador: “Es lo que hace el novelista. El es verdaderamente solitario, silencioso (...) La cuna de la novela es el individuo en su soledad, que no sabe pronunciarse en forma ejemplar sobre sus quehaceres más importantes, no tiene a nadie que lo aconseje y no puede aconsejar a nadie”.⁹⁵

Sin embargo, a pesar de las trasmutaciones y alquimias del tiempo, el lector reconoce en la novela un saber para la vida y la figura del novelista, aunque solitaria (tal vez por eso mismo) sigue dando al mundo su experiencia, sesgada, muchas veces a contramano, de la significación social e histórica de la experiencia. La figura del novelista completa y contiene las otras figuras. El novelista es un ausente, escondido detrás de las representaciones ficcionales, salido de la vida en el acto de escribir por esa vieja costumbre de crear mundo porque, como señala Adorno, “ Ese momento será la posición del narrador, la

⁹⁴ Benjamin, Walter: “Crisis de la novela. A propósito de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin”, revista de cine *Kilómetro 111*, N° 3, marzo 2002, 121

⁹⁵ Op. Cit. 122

cual se caracteriza hoy por una paradoja: es imposible narrar, mientras que la forma de la novela exige narración.⁹⁶

Elías Canetti reclama al escritor algunas condiciones que lo definen como tal. Una de ellas, de índole ética, determina para Canetti el carácter de su figura: "custodio de las metamorfosis", lo llama. La metamorfosis no es solo condición sino también efectuación de esa figura.

Gracias a un don que antes era universal y ahora está condenado a atrofiarse, pero que ellos debieran conservar con todos sus recursos, los escritores deberían mantener abiertos los canales de comunicación *entre* los hombres. Deberían poder metamorfosearse en *cualquier ser*, incluso el más ínfimo, el más ingenuo e impotente. Su deseo de vivir experiencias ajenas no debería ser determinado nunca por los objetivos que integran nuestra vida normal u oficial, por decirlo así, debería estar libre a cualquier aspiración a obtener éxito o importancia, ser una pasión para sí, precisamente la pasión de la metamorfosis.⁹⁷

Se trata de un desplazamiento de sí para dar la voz a otro, de travestismo infinito y tiene, como primer movimiento, la figura del narrador. "Yo soy" y "El es" son referencias diferidas que señalan la forma de un relato que hace ficción de la experiencia.

11. Experiencia y tiempo

⁹⁶ Cfr Adorno, T "La posición del narrador en la novela contemporánea" en *Notas de literatura*, Barcelona Ariel, 1962, 45.

⁹⁷ Canetti reclama un modo particular de la experiencia con el mundo, una experiencia forzosa con todo tipo de seres humanos, con todos, pero en particular con los que menos atención reciben. En este sentido particular, propio de la experiencia que Canetti define, parece estar la marca antigua del narrador que da cuenta de la experiencia propia y ajena. Cfr. "La profesión de escritor, Op. Cit, 349/363

"La mera experiencia individual con la que la conciencia arranca y empieza con lo que más próximo le es, está ya mediada por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica" concluye Adorno. El hombre definido como sujeto histórico no puede sustraerse de su tiempo, por lo tanto, no hay forma de definir el sentido de su experiencia si no es en relación "para negarla o afirmarla, con el sentido que la experiencia social de una época."⁹⁸

Las múltiples "canciones de la experiencia" son evidencias de la marca histórica del concepto. Cada significado de la experiencia corresponde a un contexto determinado.⁹⁹ Nos parece posible pensar que la época construye un sentido de experiencia que se funda en el sistema de creencias que sustenta ese sentido. Volviendo a nuestra hipótesis, si un autor desarrolla en su obra un concepto de experiencia, ese concepto tiene a su vez relación con el contexto. Por lo tanto, podríamos reconocer dos movimientos en la producción de un escritor: uno interno, en el que el concepto se despliega en la escritura y sus huellas se reconocen como marcas que se remiten entre sí y otro, externo, en el que vemos cuánto se distancia o se acerca a la significación de experiencia que circula en su tiempo. Habría, entonces, diferentes velocidades para estos dos movimientos y cortes y continuidades que divergen o convergen.¹⁰⁰

⁹⁸ Cfr. Adorno, T. Op. Cit., 1965: 20.

⁹⁹ Así lo demuestra Benjamin cuando analiza el concepto kantiano de experiencia. También Martín Jay en su libro *Songs of experience*, describe el recorrido histórico del concepto y muestra como la significación del concepto depende de asociaciones con otros conceptos como sujeto, conocimiento, percepción, experimento.

¹⁰⁰ Es evidente que la referencia a la Escuela de los Anales se impone. El instrumental que Braudel propone nos permite pensar entonces en una periodización interna de la obra de un autor y, al mismo tiempo, creemos que es posible obtener conclusiones en relación con las periodizaciones de la historia de la cultura. En nuestro caso, se trata de encontrar los cortes y las continuidades que la producción de Macedonio determina. Asimismo, el desarrollo en el tiempo de esta construcción del concepto de experiencia establece una ecuación con las periodizaciones de la historia de la cultura. Cabe preguntarse entonces qué concepto de la

Para describir algunos elementos de esta relación experiencia/tiempo, una vez más nos resulta productivo partir de Benjamin. En este caso, las "Tesis" sobre la historia.

"Cada uno de los instantes vividos se convierte en una *citation a l'ordre du jour*, pero precisamente del día final". Esta frase que cierra la tercera de las tesis la de la Filosofía de historia define la dinámica que el tiempo pasado tiene con el presente y el futuro. El tiempo en sí es experiencia, y asimismo es la confirmación de su existencia por la imposibilidad de aprehenderlo, por su inexorable paso, por la inasible captación de un fragmento. La experiencia mínima es la experiencia del instante, mejor dicho, su inefable negación.

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquél que está lleno de "tiempo del ahora". Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado de "tiempo del ahora", que él hacía saltar del continuum de la historia.¹⁰¹

La noción revolucionaria que el pasado puede ofrecer está dada por esos acontecimientos que transforman el tiempo y, por lo tanto, le otorgan una velocidad diferente al continuum. El tiempo "entra en un estado de detención,"

experiencia determina cada tramo cultural donde la obra de un escritor se desarrolla. Cfr. Braudel, Fernand *La historia y las ciencias sociales*, Madrid: Alianza, Madrid, 1979 (4ª Edición). (2007) Braudel, F, *Escritos sobre Historia*, México : Fondo de Cultura Económica, 1991

¹⁰¹ Al fragmentar el tiempo en la experiencia mínima que el sujeto tiene, el instante, la perspectiva de la historiografía materialista, concluye Benjamin, le da pie para establecer la relevancia de la forma de todos los acontecimientos. El historiador puede así reconocer la excepcionalidad de una determinada época, excepcionalidad que la constituye en "mónada" dice Benjamin. "No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina a ésta un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia solamente, únicamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada" Cfr. Benjamin, W. "Tesis de Filosofía de historia" en *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires: Taurus, 1989, 190

el presente "tiempo del ahora" de ese acontecimiento, lo hace singular y lo constituye en experiencia histórica.

La noción de una vida puesta en obra puede mostrarse asimismo como una singularidad que hace saltar el continuum de su época. El "tiempo del ahora", ese fragmento que se precipita del curso de la historia, no solo es acontecimiento como *factum* sino que puede tornarse acontecimiento para el futuro. La experiencia de una vida literaria resulta acontecimiento que se hace presente en la lectura de su obra: "Y la aprovecha para hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada." ¹⁰² Este movimiento del historiador que Benjamin reclama se construye en la discontinuidad de la percepción de ese tiempo-ahora que destaca los vaivenes de una época como mónada, y una silueta que sobresale en una época. Esa es la escena que vislumbramos en la figura de Macedonio Fernández.

Para Benjamin, el historiador tiene la misión reconocer la singularidad de un acontecimiento, de una vida, de una obra, en relación con una época. ¿Cuáles son los límites y la densidad que determina la forma de una época? ¹⁰³ El concepto hegeliano de "espíritu de época" indica la conciencia de lo

¹⁰² "El beneficio de este procedimiento reside en que en la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, en ésta toda la época y en la época el curso entero de la historia. El fruto substancioso de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo, como semilla preciosa pero insípida." Benjamin, W, op.cit. 190

¹⁰³ El «espíritu de la época» de un modo más general podría llamarse «el perfil» de una época, es decir, aquello que la distingue. Se trata de una marca, indeleble e inconfundible, altamente diferenciable de otros momentos de la historia. Creencias, ideologías, estado de la lengua, son hitos insoslayables de esa diferenciación. El concepto de experiencia sobrevuela cada uno de ellos y los engarza unos a otros con diferente dibujo.

transitorio del tiempo vivido.¹⁰⁴ La noción de época define una concepción de mundo que se despliega en un complejo sistema de creencias, subjetividades e instituciones.¹⁰⁵ “La historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*.” señala Agamben.¹⁰⁶

En su libro *Futuro pasado*, Koselleck desarrolla un tipo de periodización donde la experiencia pasa a ser una estructura, una especie de soporte que le permite medir la marca histórica de un concepto. La noción de “espacio de experiencia” se complementa y contrapone a la noción de horizonte de expectativa. “Cada época sueña la siguiente” afirma Michelet y repite Benjamin. La tesis de Koselleck determina el marco de esa relación entre la experiencia del pasado y la expectativa como sueño y deseo hacia el futuro:

Las condiciones de posibilidad de la historia real son, a la vez, las de su conocimiento. Esperanza y recuerdo o, expresado más genéricamente, expectativa o experiencia –pues la experiencia abarca más que la esperanza y la experiencia profundiza más que el recuerdo– constituyen a la vez la historia y su conocimiento y, por cierto, lo hacen mostrando y elaborando la relación interna entre el pasado y el futuro antes, hoy y mañana.

Y con todo esto llego a mi tesis: la experiencia y la expectativa son dos categorías para tematizar el tiempo histórico

¹⁰⁴ “No es difícil darse cuenta, por lo demás, de que vivimos en tiempos de gestación y de transición hacia una nueva época. El espíritu ha roto con el mundo anterior de su ser allí y de su representación y se dispone a hundir eso en el pasado, entregándose a la tarea de su propia transformación. El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo.” Cfr. Hegel, G., *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, 7

¹⁰⁵ Michel de Certeau define con claridad esa relación en su artículo “Crear una práctica de la diferencia” en *Descartes. El análisis de la cultura*. N 10, Buenos Aires: Anáfora, marzo 1992. 113-119

¹⁰⁶ El concepto de “cosmovisión del mundo”, parece tener, sin embargo, una permanencia mayor, (Dilthey la consideraba estructural) en las posiciones de los sujetos, en definitiva, en el sentido que la experiencia, individual y social, adquiere. Agamben, G. Op. Cit. 2003, 74

por entrecruzar el pasado y el futuro. Las categorías son adecuadas para intentar descubrir el tiempo histórico también en el campo de la investigación empírica, pues enriquecidas en su contenido, dirigen las unidades concretas de acción en la ejecución del movimiento social o político.

El “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativas” son las categorías que marcan la dinámica de los tiempos y definen las velocidades de los conceptos; así, por ejemplo, la ruptura del horizonte de expectativa funda, según Kosselleck, una nueva experiencia.¹⁰⁷

De acuerdo con esta hipótesis, es posible pensar la experiencia como estructura de conceptualizaciones fundamentales del campo de la literatura (autor, lector, ficción, novela). Las mutaciones de los significados de estos conceptos permiten conjeturar que, frente a las periodizaciones tradicionales que las historias de la literatura contemplan, se pueda entrever otra manera de periodizar, en relación con la particularidad del concepto de experiencia literaria, que problematice los tramos tradicionales de la historia de la cultura.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Con cada concepto – señala Kosselleck “se establecen límites para la experiencia posible y para la teoría concebible”. La repetición y la velocidad son dos estrategias de la experiencia como estructura que dan cuenta de la distancia entre el espacio de la experiencia y el horizonte de expectativas. Cfr. Kosselleck Reinhart, *Futuro pasado*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993, 337.

¹⁰⁸ Conjeturamos, entonces, que la noción romántica de artista, fundada en el concepto de inspiración, define aun hoy la figura de artista que circula como “lugar común” de la cultura. Una de las tesis fundamentales de su libro está fundada en que en un concepto están sedimentados sentidos correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación diversas. Cada concepto entonces se define a partir de el espacio de experiencia que el pasado le ha acordado cuanto el horizonte de expectativas. Lo fundamental es la posibilidad prospectiva que un concepto encierra para el futuro. (lo que Kosselleck llama “experiencia nueva”. En un libro más reciente Kosselleck, con un punto de vista similar al de Benjamin, señala el cambio de significado del concepto de experiencia a partir de las Guerras Mundiales.: “Las dos guerras mundiales trajeron consigo rupturas en la experiencia tanto para los afectados como para quienes participaron activamente en ellas en una medida que hasta entonces parecía impensable. Por eso no cabe ninguna duda de que la conciencia de todos los contemporáneos de las guerras mundiales quedó de alguna manera afectada por ellas” Inclusive lee el pasado

Para Raymond Williams, los dos sentidos básicos de experiencia se dirimen en la relación con el tiempo. Por un lado, el sentido de “experiencia pasada” está vinculado con el conocimiento adquirido mediante lecciones aprendidas. Por otro lado, existe para Williams una “experiencia presente” vinculada con un tipo particular de conciencia que se diferencia de la razón y el conocimiento. Esta experiencia presente es una toma de conciencia particular, un cambio en la sensibilidad. Es por eso que Williams la relaciona con el efecto estético ya que en ella se unen pensamiento y sentimiento. Desde fines del siglo XVIII, reconoce Williams, la relación entre la experiencia pasada y la presente se determina a partir de una situación histórica común:

Es evidente que las relaciones para apoyarse en las experiencias pasadas (“lecciones”) y la experiencia presente (“conciencia” plena y activa) son radicalmente diferentes, pese a lo cual hay un vínculo entre ellas, en algunos de los tipos de acción y conciencia a los que ambas se oponen. No tiene que ser necesariamente así, pero en la práctica, y desde fines del siglo 18, los dos sentidos distintos se movieron juntos dentro de una situación histórica común.¹⁰⁹

La experiencia presente es el experimento de un sujeto consigo y con el mundo a partir de su decisión de anular o cuestionar los efectos de la

inmediato a partir de ese cambio: “Y si en algún caso no cambió, entonces se impone la sospecha de que la conciencia heredada del periodo anterior a cada una de las dos guerras era una falsa conciencia. (...) Los recuerdos y las narraciones o el silencio y el enmudecer de los supervivientes hablan un elocuente lenguaje” Cfr “Las esclusas del recuerdo y los estratos de la experiencia. El influjo de las dos guerras mundiales sobre la conciencia social”. En *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000. p135

¹⁰⁹ Por un lado, la consideración de la utilidad de la experiencia del pasado, considera Williams se afina en una relación social: Williams retoma el uso de experiencia que le da William Blake en oposición al de inocencia. (más arriba nos referíamos a los poemas de William Blake). La experiencia presente puede ser resultado entonces de la interpretación del pasado, de su rechazo y de la necesidad de innovación y experimento frente a esa interpretación:

“Es manifiesto que en el siglo XX tanto la pretensión como las dudas y objeciones pasaron a un campo más vasto. En un extremo, la EXPERIENCIA (PRESENTE) se propone como el fundamento necesario (inmediato) y auténtico para todo el análisis subsiguiente.” Raymond Williams, *Palabras clave*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003, 137-138

experiencia pasada; por lo tanto, experimentar el tiempo implica el presente como tiempo dado en términos de lo real. Es el puro acto. Lo posible, es presente en la contracara del acto: la potencia. Si toda nuestra experiencia, tanto social o individual, se define como histórica, qué sucede cuándo en el presente se efectúa un recuerdo no vivido. El "deja vu" es una experiencia falsa de la percepción ya que se produce como ruptura del ordenamiento de las marcas del tiempo. Este falso reconocimiento que Bergson denomina "recuerdo del presente" indica una experiencia del tiempo que une, al mismo tiempo, recuerdo y percepción. Como define Virno, potencia y acto en clave temporal se constituyen en el "no-ya" y "presencia" respectivamente:

La dupla potencia /acto, en la cual se confrontan el no-ya y el "ahora" (...) es el teatro de una diacronía, y, al mismo tiempo, de una *concomitancia*. En el orden temporal, la potencia es anterior al acto: tiene la forma de un "antes" sin fecha, el modo de ser de un pasado indeterminado. En el decurso cronológico, por el contrario, son siempre *simultáneos*: la potencia no es la prefiguración del acto, sino su correlato heterogéneo, su sombra inconmensurable. Tanto la diacronía como la concomitancia poseen un estatuto especial. (...) Por otra parte, la simultaneidad cronológica entre potencia y acto no debe trocarse en una co-presencia, ya que uno de los términos simultáneos, el no-ya potencial no está nunca presente.¹¹⁰

Creemos que es posible pensar la literatura como el espacio donde las categorías que definen la experiencia histórica se invierten: la potencia es acto, esto es "presencia" constitutiva del lenguaje que explora las huellas del "no-ya". La ficción hace que lo que todavía no es, (usamos el adverbio como eventual posibilidad), lo que no ha sido, sea epifanía de lenguaje.

¹¹⁰ Gadamer, H. Op. Cit. 34

12. Experiencia y Experimento

Cuando Gadamer intenta precisar las condiciones de su concepto de "experiencia hermenéutica" y muestra las diferencias con la tradición filosófica, la noción de experimento aparece como el sustrato de su concepción. "Cuando se ha hecho una experiencia quiere decir que se la posee". Entonces, según Gadamer no habría nueva experiencia sobre el mismo hecho. Aquel que ya conoce esa experiencia, puede ahora experimentarla. De esta manera, "la conciencia que experimenta se invierte, se vuelve sobre sí misma. El que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto" señala el filósofo y sienta, de esta manera, los presupuestos de la Hermenéutica.¹¹¹

En sus *Papeletas (Zettel)* Wittgenstein se pregunta acerca de la conciencia que el sujeto tiene de la experiencia. ¿Cómo se hace consciente un sujeto de conocer nuevas experiencias? ¿Cuándo se dice que se ha conocido una nueva experiencia? ¿Es la escritura un modo de dar cuenta de esa conciencia? Dice Wittgenstein: "La experiencia de conocer nuevas experiencias. Por ejemplo, al

¹¹¹ No queremos ni pretendemos hacer una exégesis de la experiencia hermenéutica que forma el entramado de su sistema filosófico por el que comprender e interpretar textos pertenece a la experiencia humana del mundo. Nos interesa marcar, entre los atributos que Gadamer le otorga, subraya que la acción de experimentar resulta fundamental para reconocer la experiencia del mundo como experiencia sobre sí mismo. "El patrón bajo el que se piensa la experiencia, es por lo tanto, el saberse" concluye Gadamer. Op. Cit, I, 431 Otro punto sobre el que tendremos que volver cuando indagamos sobre el concepto de experiencia en la obra de Macedonio es lo que Gadamer denomina "la experiencia del tú" entendida como la forma de la conversación. Para Gadamer es Soren Kierkegaard quien arremete contra el predominio académico del idealismo hegeliano: "Aquí en Heidelberg (y en otros muchos lugares de Alemania) el pensamiento opuso al idealismo neokantiano la experiencia del tú y la palabra que une el yo y el tú". Op Cit. II 431

escribir. ¿Cuándo se dice que se ha conocido una nueva experiencia? ¿Cómo se emplea tal enunciado?"(585) Las preguntas describen la relación entre la experiencia y la conciencia de la experiencia. El experimento es la decisión de esa conciencia para describir y analizar cada vez todo acto humano¹¹².

La conciencia de construir experiencia se instituye en la duda crítica de la experiencia recordada y consciente. Existe en cada sujeto que se pregunta - como lo hace Wittgenstein- el germen de la duda que se torna propulsor del juego del experimento con la vida. Todo experimento busca de alguna manera cuestionar la creencia que se desprende de la experiencia transmitida. Entonces, resulta que del experimento deviene la huella de la negatividad que anula la creencia dada. Como señala Wittgenstein, los hombres "siempre han aprendido de la experiencia"¹¹³ Por eso el fundamento de la creencia es la experiencia. El experimento permite ver el mecanismo de esa relación: "Describir mi estado anímico (el del miedo, por ejemplo); eso lo hago en un determinado contexto.

¹¹² 595. ¿Cómo podría probarme a mí mismo que puedo mover el brazo voluntariamente? ¿Podría ser cuando me digo: "ahora lo moveré" y en efecto se mueve? ¿o debo decir: "simplemente moviéndolo"? ¿Pero cómo sé que lo he hecho y que no se ha movido por azar? ¿Al final lo siento, después de todo? ¿Y qué tal si me engañaran mis recuerdos de lo que he sentido antes y que, en consecuencia, no fuera verdaderamente decisivo lo que hubiera sentido? (¿Y cuáles son los verdaderos?) ¿Y cómo sabe en ese caso la otra persona si yo he movido el brazo voluntariamente? Quizá le diré, "Ordéname el movimiento que quieras y lo haré para convencerte." -¿Y qué sientes en tu propio brazo? "Bien, lo habitual." No hay nada insólito en lo que se siente -el brazo, Por ejemplo, no carece de la capacidad de sentir (como si estuviera 'adormecido').Cfr. Wittgenstein, L.Zettel, Traducción de Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines).Prólogo explicativo de G.E.M. Anscombe y C.H. von Wright.Tit. Inglés: Zettel Basil Blackwell Londres, 1967.102-104

¹¹³ Y agrega "y podemos ver en sus acciones que creen firmemente en ciertas cosas, tanto si expresan tales creencias como si no lo hacen. Con lo que no quiero decir, obviamente,, que los hombres *deban* comportarse de tal modo: sólo que así se comportan" .Wittgenstein, *Sobre la certeza*, Barcelona: Gedisa, 2000, 376.

(Así como una determinada acción solo es un experimento en un determinado contexto)”¹¹⁴

Se trata de la posibilidad de crear experiencia, de fundar un modo de hacer experiencia separada de la autoridad, de la tradición que dice qué es experiencia; esto sólo es factible a través del experimento entendido como exploración de posibilidades. La vinculación lógica entre experiencia, memoria, pasado y tradición es destruida en función de un saber que se adquiere únicamente por la práctica de ciertas operaciones destinadas a descubrir, comprobar o demostrar determinados fenómenos y, sobre todo, nuestra propia subjetividad. Zarathustra (dice Nietzsche) lo reconoce al final de la peregrinación.

Construir experiencia depende de una práctica experimental de las formas del mundo, del sentido de la historia, de la percepción de las cosas.

El experimento tiene, como marca definitoria, la repetición. Asimismo, el conocimiento -las conclusiones- obtenidas de un experimento no están garantizadas hasta tanto no se consideren leyes a partir de la repetición de *n* veces. Para la ciencia, el experimento puede producir una reformulación de la experiencia, esto es, según el biólogo Humberto Maturana, una reformulación de la experiencia aceptada por un observador. Desde la biología, Maturana

¹¹⁴ Wittgenstein, L.. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988, 435

logra mostrar cómo el experimento permite una percepción del mundo que deviene en representación hecha de puro lenguaje. ¹¹⁵

Para la Filosofía, el experimento es también una indagación subjetiva del conocimiento. Desde el célebre método experimental de Bacon, el concepto parece imbuido de una perspectiva metafísica que, como señala Gadamer, nos permite “ir alterando conscientemente los casos más lejanos y en apariencia menos relacionados y, de este modo, ir accediendo gradual y continuamente hasta los axiomas por el camino de un procedimiento de exclusión”¹¹⁶

El experimento (científico) no da certeza sobre ninguna cosa -nos aclara Wittgenstein- sino que sostiene la creencia de una comunidad “unida por la ciencia y la educación”.

El concepto de “experiencia pura” que acuñara Kitaro Nishida a principios del siglo XX conlleva en sí la idea de experimento. “Cuando uno experimenta directamente su propio estado de conciencia- explica Nishida- no existe todavía un sujeto o un objeto, de suerte que el conocer y su objeto están completamente unificados”.¹¹⁷

¹¹⁵ Humberto Maturana desarrolló el concepto de “autopoiesis”, el que da cuenta de la organización de los sistemas vivos como redes cerradas de autoproducción de los componentes que las constituyen. Además, sentó las bases de la “biología del conocer”, disciplina que se hace cargo de explicar el operar de los seres vivos en tanto sistemas cerrados y determinados en su estructura. Su teoría biológica del conocimiento afirma que no se puede hacer referencia a una realidad independiente del hombre. Cfr. Maturana, Humberto. *A Ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997

Su sistema epistemológico se basa en la imbricación entre observación y observador, entre sujeto y lenguaje “Experiencias que no están en el lenguaje no son.” Aclara y define el experimento como el intento de una posible reformulación en el lenguaje. Maturana, Humberto *Cognicao, ciencia e vida cotidiana*, Belo Horizonte: UFMG, 2006, 28 (la traducción es mía).

¹¹⁶ Gadamer *Op. Cit*, II, 423

¹¹⁷ Nishida, Kitaro *Indagación del bien*, Barcelona: Gedisa, 1995, 41

Hemos visto anteriormente que el experimento es, en el arte, uno de los atributos de la experiencia. La vanguardia histórica hace del atributo, fundamento de la obra artística y escudo contra la tradición

Adorno ha fundado su definición del arte moderno en la utópica búsqueda de "lo nuevo" como un concepto que sostiene la idea del experimento para construir experiencia: "La necesidad de correr riesgos se actualiza en lo experimental, cuya esencia es un manejo consciente de los materiales en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente, idea que ha llegado al arte desde la ciencia" señala. Reconoce que esta exploración de posibilidades que el experimento permite puede rebajar la obra de arte¹¹⁸

La noción de experimento artístico articula una relación particular entre los materiales y los objetivos de una obra de arte. El concepto de construcción – composición para el Renacimiento- va de la mano con la posibilidad de experimentar. Adorno reconoce dos modos de concebir el experimento en la obra de arte. Hasta 1930, señala, experimento es "el intento filtrado por la conciencia crítica en oposición a la repetición irreflexiva". El segundo significado de experimento tiene que ver con lo que Benjamin ha denominado *shock* y deviene de caracteres no previstos, que defraudan las expectativas hasta del propio artista.¹¹⁹

¹¹⁸ Para Adorno, éste sería uno de los peligros de la noción de experimento en el arte. Su crítica se funda en que el experimento lleva a cierta cristalización de la obra de arte en tipos y especies. La consecuencia señala es "la vejez del arte nuevo". Cfr. Adorno, T, *Teoría estética* 57

¹¹⁹ "Después se ha añadido la idea de que las obras de arte deben tener unos rasgos no previstos en su proceso de producción, que el artista debe ser previsto por sus propias obras" Cfr. Adorno, T. *Teoría Estética.*, Buenos Aires: ediciones Orbis. Hyspamérica. Buenos Aires. 1983 57 Los procedimientos del montaje, la alegoría son los que muestran el sentido dado a partir de la composición de las partes.

Se trata de encontrar un nuevo sentido a los espacios artísticos, de cuestionar los materiales con los que el arte debe trabajar, en definitiva, de rebatir las leyes, reglas y preceptos que ubican al arte en un lugar de la sociedad. La experimentación es, sin duda, el dispositivo que permite la búsqueda de lo nuevo. Experimentar implica, entonces, abandonar la continuidad y la repetición, dejar de lado la experiencia histórica, las formas emergentes de la tradición y seleccionar otras formas, otros materiales. También la vanguardia suele definirse por ese intento de hacer del arte una praxis vital. Revolución y vanguardia componen entonces, una curiosa ecuación que a partir del Segundo Manifiesto de Breton adquiere una significación mucho más operativa. Las coherencias de la vanguardia parecen mostrarse en estas formas de búsqueda.

El experimento en arte es entonces una suerte de prerrogativa de la vanguardia. Procedimientos como el montaje o la alegoría permiten por un lado, experimentar un nuevo concepto de obra de arte donde su inorganicidad se torna el punto de inflexión. Las partes se muestran "per se" y adquieren un valor autónomo y una semiosis infinita. "Las únicas obras que cuentan son aquellas que ya no son obras" define Adorno. ¿En qué sentido Adorno niega el carácter de obra de arte? El cambio de las técnicas de producción, tal como Benjamin lo analizó, modifica los modos de percepción y la construcción de la obra de arte. Peter Burger llama inorgánica la manera en que se compone la obra de arte de vanguardia, Blanchot llama "desobrar" la acción de experimentar en contra del sentido de totalidad en la composición de la obra de

arte tradicional. De cualquier manera, la noción de experimento aparece como dispositivo de producción y recepción estética. El artista experimenta con los materiales, con la tradición, con la forma, el espectador experimenta con los efectos. El experimento artístico encuentra su eficacia y contundencia en el efecto estético que produce en el receptor.

El experimento literario, entonces, resulta de la experiencia vuelta sobre sí misma. De alguna manera, la literatura, ese experimento extremo con el lenguaje, con un estado de la lengua, revela en el dispositivo experimental la fuerza utópica de lo que todavía no es. "Así la literatura, aunque e incluso, porque es una mezcla de pasado y de inventado, siempre es lo esperado, lo deseado, lo que nosotros ofrecemos a partir del tesoro según nuestro deseo; así es un reino abierto hacia delante, de fronteras desconocidas. Nuestro deseo hace que todo lo que se ha formado ya del lenguaje, participe a su vez de lo que todavía no se ha expresado", concluye Bachmann.¹²⁰

13. Experiencia estética

Si bien hemos aludido en diferentes apartados a la relación entre experiencia extraída de la vida y la experiencia estética, nos interesa ahora definir esta cuestión con mayor claridad ya que, creemos, éste es el último de los soportes epistemológicos que sostienen los presupuestos de nuestra tesis.

¹²⁰ Ingeborg Bachmann refiere de este modo el carácter utópico de la literatura que tiene su base en la forma posible que el lenguaje contiene. Entendemos en esa reflexión una definición de la literatura - una aproximación a esa definición- que tiene su sustento en la fuerza perlocutiva de las formas ausentes en un estado de la lengua. Esto es el sentido secreto del lenguaje. Cfr Bachmann, I. "Literatura como utopía" en *Problemas de la literatura contemporánea*, Op. Cit., 72

“El hecho de que la experiencia de las obras de arte sólo sea adecuada como algo vivo nos dice más que cualquier relación entre la contemplación y lo contemplado, o la participación psicológica como condición de la percepción estética. La experiencia que parte del objeto es viva desde el momento en que la obra se vuelve viviente bajo esa mirada de la experiencia” concluye Adorno.¹²¹

A la obra de arte le corresponde, según Adorno, un proceso experiencial similar al de la recepción estética. Es justamente la distancia que toda obra de arte tiene respecto del mundo empírico –ya que para Adorno (siguiendo a Hegel) la obra de arte pertenece al reino del espíritu- la que le impide ser conservadora. Toda obra de arte propone siempre una experiencia crítica del mundo.¹²²

La experiencia estética puede entenderse, en un sentido lato, como el conocimiento que se tiene sobre determinada arte. En otro sentido, supone en una primera instancia, un estado específico que corresponde a la secuencia de la percepción, la emoción y la recepción del sujeto en relación con el objeto de arte. El viejo dilema acerca de qué es una obra de arte se funda en dos presupuestos: el saber que el receptor tiene sobre el marco artístico al que la obra pertenece y el estado que suscita en el receptor esa obra de arte. Ambos son componentes del hecho estético. Para Adorno, el carácter de proceso vivo, como antes

¹²¹ Este carácter vivo que Adorno le adjudica a la experiencia estética le permite compararla con la experiencia sexual pues vincula esa pulsión vital. El goce estético –podríamos conjeturar- modifica la obra de arte como se modifica la imagen amada y “en ella se une lo más vital con lo más rígido” Adorno, T., 232-233.

¹²² Para Adorno aun las obras de arte clásicas tiene esa negatividad in situ que determinan el matiz crítico de toda experiencia estética.

señalábamos, es el que funda la perdurabilidad de una obra de arte y, por lo tanto, reafirma en el tiempo su carácter de tal.¹²³

El arco de la recepción de una obra de arte es muy amplio: se trata de un efecto que puede tornarse experiencia estética o no. Evidentemente la validez histórica de ese proceso define los cambios. Así por ejemplo, los experimentos de la vanguardia buscan socavar las marcas de la tradición que señalan con precisión la forma y la colocación de la obra de arte e intentan construir un nuevo receptor que definitivamente destierre del universo de la experiencia estética, la creencia en la representación, la eficacia de la identificación como goce y la organicidad como forma artística. El mingitorio de Marcel Duchamp o las latas de sopa de Andy Warhol son emblemáticos en este sentido porque destruyen la eficacia aurática de la obra de arte e ironizan sobre ese carácter.

Pierre Bourdieu relata una experiencia ejemplar acerca del concepto histórico de la obra de arte así como del carácter técnico perceptual de la recepción: una serie de pinturas de autores contemporáneos fueron expuestas en las esquinas de un pequeño pueblo de Suiza. Empleados de la municipalidad interpretaron que estaban ahí para ser arrojados a la basura. Eso hicieron. "Hay artistas que hacen obras con desechos y la diferencia no es evidente sino para los que detentan los principios de percepción convenientes". El efecto de una obra de arte es relativo y directamente proporcional a la experiencia estética del

¹²³ Adorno considera que el riesgo es un condicionante de la perduración de una obra de arte. La experiencia estética del artista resulta entonces de una combinatoria de su conocimiento de la tradición, de la técnica de composición y del experimento que decida hacer con estos elementos: "Las que se atreven a correr el riesgo y aparentemente se precipitan a su desaparición tienen más posibilidades de supervivencia que las que, cegadas por el ídolo de la seguridad, economizan lo más posible su núcleo temporal y vacías por dentro, se convierten en presas de la venganza del tiempo" Adorno, T. Op. Cit, 234.

receptor. En tal sentido, es posible pensar en la construcción de una experiencia estética nueva, peculiar, a partir del “extrañamiento” que el artista intenta producir con su obra. Los materiales, la composición, el tratamiento del “tema” y su instauración pueden producir ese efecto por el que las categorías perceptuales del receptor no “alcanzan” para aceptar esa experiencia.¹²⁴

La tradición es uno de los reaseguros de la experiencia estética. Los lugares y las colocaciones que la tradición indica disponen el reconocimiento de un objeto como obra de arte. En ese caso, la experiencia estética está afianzada en la seguridad del encuadre que la avala. El museo, la librería, la galería de arte, el teatro son espacios que legitiman la inserción y otorgan por ellos mismos la calidad de obra de arte al objeto.

Para Adorno, el arte moderno busca descolocar cualquier definición de arte fundada en estos presupuestos. “Desde el momento en que la única pauta del proceso compositivo es la propia forma de cada obra, no exigencias generales tácitamente aceptadas, deja de poderse aprender de una vez por todas qué es música buena o mala” señala en su *Filosofía de la nueva música*¹²⁵

La emoción –un tipo particular de emoción– resulta para el receptor una forma de reconocimiento de la obra de arte. Desde un punto de vista

¹²⁴ Bourdieu extrae la anécdota de un artículo de Darío Gamboni, publicado en la revista que Bourdieu dirigió *Actes de la recherche en sciences sociales*, sobre esa experiencia social. El receptor de una obra sin la eficacia de los elementos perceptuales o el conocimiento de la tradición artística puede producir lo que los filósofos llaman “un error categoría”. Cfr. Bourdieu, P *Creencia artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003. 27

¹²⁵ “Quien quiera juzgar debe afrontar las cuestiones y antagonismos intransferibles de la creación individual, sobre la cual nada le enseñan la teoría musical general ni la historia de la música” determina Adorno a continuación. Evidentemente, la pérdida del sentido de la experiencia estética como conocimiento de una tradición y una forma de esa tradición pierde efectividad de acuerdo con su presunción. Más aún, la única posibilidad parece ser el otro sentido de experiencia estética. El experimento define la producción y recepción de la obra de arte. Cfr. Adorno, T. *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003, 17

fenomenológico la experiencia estética provoca un estado singular en el receptor. Esa intensidad resulta tan singular y diferenciadora que delinea la obra en sí. La emoción tiene en principio un mecanismo de identificación del receptor con lo que la obra "dice". En cambio, el efecto de extrañamiento o distanciamiento implica un tipo de emoción que define otro modo de la experiencia estética: fuera del ego, fuera del relato de la propia vida, centrado en el "sí mismo", como diría Montaigne.

"Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos" dice John Berger.¹²⁶ El objeto de arte es siempre una provocación hacia el mundo ya sea porque busca su representación perfecta o la distorsiona al punto de diseñar una semántica opuesta. La experiencia estética se aleja de la experiencia vivida aunque roba sus mecanismos, usurpa sus posicionamientos para replicarlos, aniquilarlos o invertirlos. Asimismo, propone un saber que puede ser utilizado en la vida (Bien lo sabía Emma Bovary y otros tantos que, como ella, llevaron a la vida lo leído).

El teatro es la muestra comunitaria de esa suspensión de la vida propia - mejor dicho del tiempo cotidiano de esa vida- para entrar en la epifanía de la

¹²⁶ "Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas" agrega Berger. Es evidente que la experiencia da con respecto a la cosa en sí una definición que el ojo reconoce. La experiencia estética trabaja de la misma manera, el objeto (el artefacto) se define como objeto artístico y el ojo recupera esa definición. Cuando se ama, la vista del ser amado tiene un carácter de absoluto que sólo el acto de hacer el amor puede alcanzar temporalmente" Berger, J. *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 54

representación escénica. La suspensión del transcurrir es un espacio de aire que hace que el presente- este estar aquí- sea ya el tiempo de la ficción.

La experiencia estética conmueve la experiencia de la vida porque se centra, en mayor o menor grado, en la brecha entre lo posible o lo imposible, a un lado del camino, se repliega hasta que aparece para silenciar el mundo. El Cristo de Dalí, por ejemplo, nos lleva a alturas insospechadas y nos hacer ver lo inconcebible desde lo humano: la imagen del Cristo agonizante desde la perspectiva de lo divino. La cabeza doblada sobre el cuerpo oculta las marcas del dolor.

En un ensayo escrito en 1900, Nishida expone su concepción de la belleza y, a través de ella, su planteo de una metafísica de la experiencia estética. Kant en la *Crítica del juicio* infiere que la belleza es un placer desligado del propio ego. Nishida profundiza ese estado perceptivo dándole un carácter de experiencia límite: "cuando estamos liberados al más mínimo apego a pensar en nosotros mismos, no sólo el placer da lugar a que se perciba la belleza, sino que lo que era originariamente desagradable se transforma completamente y puede convertirse en placer estético". Nishida llama *mu-ga* la vivencia de estar fuera de sí.¹²⁷

Si ya no es posible encontrarle sentido a la experiencia, si como Agamben concluye, una de las causas de esa crisis es la pérdida de la imaginación, es

¹²⁷ Este ensayo de Nishida, "Una explicación sobre la belleza", es uno de los textos en los que el filósofo japonés desarrolla su pensamiento en el cruce entre Oriente y Occidente. La base de su sistema está en el sentido de una experiencia que se hace experimento en la propia vida. Tal como lo citáramos anteriormente su tesis de la experiencia como religación metafísica- experiencia pura la llama- está desarrollado en uno de los primeros libros traducidos al castellano, citado anteriormente: *Indagación del bien*. Cfr. Nishida, K. *Pensar desde la nada. Ensayos de Filosofía oriental*, Salamanca: Sígueme, 2006, 13-16

posible conjeturar que el arte es un refugio de ese sentido perdido ya que, de alguna manera, descubre al receptor no sólo los entramados de la imaginación del artista sino también -y ahí estaría su eficacia en la vida- las formas inexploradas de su propia imaginación.

La literatura es, en principio, experiencia con el lenguaje (experimento, límite, percepción) La particularidad más evidente de la experiencia literaria reside en esa extraña familiaridad con el material de la literatura. Como decíamos antes, si un autor decide experimentar con un estado de la lengua, el lector deberá confrontar la distancia que existe entre ese estado y el propio. Evidentemente, la poesía, en la tradición literaria, resulta el marco donde el poeta se ha permitido experimentar y construir un estado lingüístico (las licencias poéticas son esas habilitaciones del experimento con el lenguaje).¹²⁸

Lo posible y lo imposible conjugan su tensión en esa decisión de escritura. La novela ha sido, desde su origen, el género cuyo lenguaje ha representado el lenguaje de cada época. La experiencia literaria hasta el siglo XX determina que el género puede experimentar con todas las referencias al mundo real menos con el lenguaje que las enuncia. El realismo, entendido como la creencia en la posibilidad de representar mundo en y por el lenguaje, encuentra en la novela el espacio propicio. Los experimentos literarios con el lenguaje corrían, entretanto, por otros carriles. En el siglo XX, destruida la creencia en la transparencia del lenguaje, las cosas cambiarán diametralmente. La novela será un laboratorio. Pensemos en el *Finnegans Wake* un ejemplo claro

¹²⁸ En la literatura argentina, Oliverio Girondo lleva el experimento con la lengua al punto extremo de inventar un lenguaje que se hace poesía en *En la masmédula*. Como los utopianos del relato de Moro, Girondo construye con los restos del lenguaje viejo, uno nuevo.

de cómo hacer estallar el puente. Del mismo modo que el viajero de Tomás Moro, el lector del *Finnegans* deberá dar cuenta de una lengua hecha de restos, de huellas de la propia. Su experiencia de lectura será, entonces, experimento. Si experimentar, implica -como señala Gadamer- la conciencia vuelta sobre sí misma, la experiencia literaria define el marco de los posibles de esa conciencia. En este punto, la experiencia literaria se separa de la tradición literaria, de los marcos genéricos y adquiere una dimensión propia y futura.

Hemos visto que uno de los sentidos que la Filosofía le adjudica al concepto de experiencia, la *erfahrung* es hacer el relato de la experiencia. Hemos intentado mostrar cómo el acto de escribir es, entonces, el acto de comunicar a otro no solo la experiencia vivida sino también su sentido y creemos que la literatura se despliega en esa decisión

La experiencia literaria se funda en esos dos movimientos humanos: interpretar el mundo y contarlo, Escribir es, entonces, construir una jerarquía nueva de la experiencia que implica esa relación con un estado de la lengua.

14. Vanguardia y novela: el cruce de la experiencia

El bovarismo parece ser la concreción más evidente de la relación de la novela con la vida. La representación de un lector que lleva a la vida lo que aprendió en la novela implica una relación basada en la identificación, la pertenencia y la posibilidad de representación; esta relación será cuestionada por la vanguardia que intenta una colocación nueva de la relación cultura de

masas /cultura alta. Por lo tanto, cuestionará la novela como el lugar de estandarización de esa relación. Benjamin estudia las nuevas condiciones sociales dentro de las cuales se desarrolla la práctica literaria y artística y, en ese marco, identifica la posición de la vanguardia como una respuesta específica a esas nuevas condiciones. Entonces, la politización del arte depende del modo en cómo se plantea su realización. Para Benjamin el arte de vanguardia es una crítica a un tipo de circulación de sentido, una crítica a las relaciones entre las construcciones sociales del sentido y las construcciones artísticas, por lo tanto, es una crítica a la novela como la forma artística que representa esa circulación de sentido. Los escritores de la vanguardia desechan absolutamente la novela o buscan experimentar con el género. "He querido escribir sobre 'Cagliostro' una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (Huidobro, 1978:14)" señala Huidobro. La pregunta abre el texto más famoso de André Breton, *Nadja*: "¿quién soy?" como una especie de segundo relato paradójico de *Mme Bovary*.

Puede pensarse, como postula Ricardo Piglia, en la historia del género como la historia del modo en que los novelistas construyeron su poética a partir de la forma que han elegido para mostrar esa relación peculiar entre conciencia

y experiencia. Es justamente esa relación la que define la poética de un escritor y determina la medida de la distancia con su época.¹²⁹

15. Macedonio Fernández

Volvemos a nuestra postulación del comienzo: creemos que Macedonio Fernández construye una noción de experiencia que describe de una manera singular la relación vida/obra.

En *Papeles de Recienvenido*, Macedonio declara su momento de convertirse en Autor. Construye una ficción de origen. "La popularidad y la autobiografía o la confesión biográfica son las dos oportunidades más logradas de ocultarse, al par de la fiel fotografía" ironiza al respecto. Se trata de una ficción impertinente: la del relato de su falso comienzo de autor. Nos cuenta cómo sale de la Abogacía y entra a la Literatura. Sin embargo, Macedonio escribe y publica desde los últimos años del siglo XIX. Esta ficción de autor de los años veinte es el dispositivo que define la arquitectura filosófica de su obra.

Es en este sentido que creemos que la figura de autor es un marco productivo para delinear su noción de experiencia. En esa constitución nueva que Macedonio plantea, el concepto de "vida literaria", esto es, la vida puesta en obra al decir de Giorgio Agamben, aparece como dispositivo y estrategia de su literatura. Las nociones de experimento, pasión, percepción, imagen, entre

¹²⁹ Cfr. Piglia, Ricardo, "Poéticas de la novela en América Latina" en *Comprar(a)ison*, Macedonio Fernández, Ed. Juan Rígoli, Berlín: Meter Lang, 1997, 21-27.

otras, resultan complementos necesarios para revisar las colocaciones “imposibles” que Macedonio le adjudica a la figura de autor.

La estructura de esta tesis sigue la ruta de la investigación que realizamos. Esta investigación nos permitió reconocer en la novela buena una suerte de pivot de la obra de Macedonio. La primera parte de la tesis, intenta analizar como forma privilegiada de su obra, *Museo de la Novela de la Eterna*. La escritura de *Museo* es una línea que atraviesa su vida desde los años veinte hasta el final, como una flecha del tiempo. Asimismo, el propio Macedonio reconoce que este doble proyecto de la novela (*Museo*, la novela buena y *Adriana Buenosaires*, la novela mala) es su apuesta mayor. Por otra parte, sus teorías refuerzan que esa traslación peculiar de la experiencia de vida a la experiencia estética, tiene en la novela o Prosa del Personaje, uno de los géneros del Belarte, su concreción más eficaz.

La Primera parte se estructura en cinco capítulos en los que analizaremos la relación de *Museo* con la tradición del género, la forma de la novela buena y los elementos constitutivos de esa forma (personaje, tiempo, ficción). Los cinco capítulos se completan con las primeras conclusiones parciales sobre la hipótesis de nuestro trabajo.

En la Segunda Parte propondremos una periodización de la obra de Macedonio afincada en los dispositivos que relevamos de su novela. Corresponden cuatro capítulos a esta sección que describen la construcción de la figura de autor y los tramos correspondientes.

Finalmente, intentaremos arribar a algunas conclusiones sobre su concepto de experiencia y la peculiaridad del modo de la experiencia que pone a circular en la literatura y en la vida, y que, decimos una vez más, le otorga un sentido, un significado y una dimensión particular tanto a una como a otra.

Primera Parte

Experiencia y novela

Yo todo lo voy diciendo para matar la muerte en Ella

Macedonio Fernández

Capítulo I. Experiencia y forma en *Museo de la Novela de la Eterna*

1. La decisión del novelista

“El arte vive de la discusión, del experimentar, de la curiosidad, de la variedad de intentos, del intercambio de criterios y de la comparación de puntos de vista” dice Henry James y pone como eje de su afirmación el experimento artístico. Macedonio define la relación de su vida con la escritura a partir de esa vinculación de la experiencia como experimento. Proponemos ahora un recorrido por *Museo de la Novela de la Eterna*, la “novela buena”, un “work in progress” que atraviesa toda su producción y que define, desde nuestro punto de vista, el sentido de la experiencia que Macedonio construye en su obra y su vida.¹³⁰

Partimos de una pregunta que cualquier lector de Macedonio puede hacerse: ¿por qué la novela es el género donde construye su propuesta más extrema? Si aceptamos la colocación tradicional de Macedonio como escritor de la vanguardia, la incongruencia resulta más evidente. Convengamos que, en

¹³⁰ Ana Camplong en la edición de Archivos establece que Macedonio comienza a escribir la novela en 1928. En ese año, la muerte de su mujer define el comienzo de la escritura. Sin embargo, como lo muestra la cuidadosa edición a cargo de Camplong, la proliferación de borradores, las múltiples correcciones y tachaduras de los manuscritos definen con claridad la escritura como una experiencia nunca clausurada. Cfr. Fernández. Macedonio *Museo de la novela de la Eterna*, (coord. de Camplong, Ana y Obieta, Adolfo) Archivos Allca xx 1996

general, la ecuación Vanguardia/Novela es una relación compleja. Para romper con esa ecuación entre novela y burguesía que implícitamente encierra otra alianza, la de la novela con el realismo, la vanguardia hará de la forma del género un experimento.

2. Novela: ausencia e imaginación

En principio, y siguiendo la conjetura bajtiniana de que los novelistas son los que mejor definen el género, buscamos una respuesta en el *Museo*. Macedonio lo dice claramente en los prólogos.¹³¹

La idea de llegar a autor de una novela- que para mí significa intentar la Tragedia, sin lo cual , como aspiración al menos, no me explico el asunto y la novela y todo el arte-no recuerdo cómo empezó y se tramitó en mí; y la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían estos. *Prólogo que se siente novela.*¹³²

¹³¹ Señala Bajtin al respecto: "Mucho más interesantes y consecuentes son las definiciones de la novela aportadas por los novelistas mismos, que presentan una cierta variante novelesca, declarándola única forma correcta, necesaria y actual de la novela. Así es, por ejemplo, el prefacio de Rousseau la Nueva Eloisa" Cfr. Bajtin, M. *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, 455.

Ricardo Piglia sostiene también que "Los escritos de los novelistas sobre la novela suponen una serie de definiciones y de construcciones teóricas que permiten identificar una tradición específica en la historia del género. Esto significa considerar los problemas metodológicos de la periodización, la definición del canon o la construcción de una tradición como un efecto de la lucha de las poéticas" Cfr., Op. Cit. 21

¹³² Hemos utilizado tres ediciones de *Museo de la Novela de la Eterna*. El número de página de las citas corresponde a la tercera: *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Corregidor, 1975. (Obras completas, vol VI). M. Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X-UNESCO_FCE, 1993. *Museo de la novela eterna / Macedonio Fernández*; edición de Fernando Rodríguez Lafuente. Cátedra, 1995.

La explicación del autor nos resulta cuanto menos enigmática: ¿Escribe una novela en lugar de una tragedia? Su intento, ¿da cuenta de la imposibilidad de recuperar una forma arcaica e implica la traducción de lo antiguo a lo moderno?

Es cierto que la respuesta inmediata y evidente que surge después de la lectura de la novela es que Macedonio escribe para completar la falta en el mundo real. La experiencia de la ausencia en la vida es "traducida" al mundo ficcional -"inventado" como él define- de la novela. Este movimiento de traslado implica un deseo de restitución y, al mismo tiempo, la conciencia de incompletud. Sin embargo, en el movimiento de traslación a los marcos de ficción, la escena de la falta en el mundo real es diseminada en escenas múltiples. La representación es para Macedonio, entonces, el dispositivo de ese movimiento de la vida a la ficción. La experiencia en el mundo se transforma en experiencia estética pero la transformación es extrema al punto de que las figuras, los sujetos de uno y otro lado, se corresponden pero no se identifican. Se podría arriesgar que es la percepción de esa experiencia lo que se está contando no la experiencia en sí. En el relato de esa percepción se construyen los mecanismos de negación de la representación mimética y de afirmación de una representación imaginada. El efecto de lo real en la novela se muestra solo en la arquitectura de ese mundo que está dado en el signo extraño, fantasmal y ambiguo de la presencia/ausencia de la Eterna.

En "Duelo y melancolía", un trabajo de 1915, Freud intenta establecer un paralelismo entre los dos estados. Describe así, la forma del duelo:

El examen de la realidad ha demostrado que el objeto amado ya no existe y demanda que la libido abandone las ligaduras con el mismo. Contra esta demanda surge una oposición naturalísima pues sabemos que el hombre no abandona gustoso ninguna de las posiciones de su libido, aun cuando les haya encontrado una sustitución. Esta oposición puede ser tan intensa que surjan el apartamiento de la realidad y la conservación del objeto por medio de una psicosis desiderativa alucinatoria"¹³³

Esta psicosis, en principio, se trata de una reacción ante la prueba de lo real: la persona amada ha dejado de existir. Sabemos que esta reacción ha producido grandes obras literarias. Macedonio se inscribe en esa larga serie literaria donde la ficción compensa la pérdida. En la *Comedia*, será Beatriz, ausente, la que enviará a Virgilio a buscar a Dante. La muerte, entonces, indica la frontera entre los dos amantes.¹³⁴ En *Museo*, la Eterna recorrerá la novela, en su doble condición de sujeto de la escritura y como fantasmática materialidad de personaje que la ficción le permite en la estancia la Novela. El fantasma tiene

¹³³ "El duelo intenso, reacción a la pérdida de una persona amada, integra el mismo doloroso estado de ánimo, idéntico, la pérdida del interés por el mundo exterior -en todo lo que no recuerde al muerto-, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor -en reemplazo, se diría, del llorado-, el extrañamiento respecto de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria del muerto. Fácilmente se comprende que esta inhibición y este agostamiento del yo expresan una entrega incondicional al duelo que nada deja para otros propósitos y otros intereses. En verdad, si esta conducta no nos parece patológica, ello sólo se debe a que sabemos explicarla muy bien" Declara Freud un poco más arriba. Cfr. Freud, Sigmund, *Obras completas*, Madrid: Losada, 1997, Tomo XV, 2092.

¹³⁴ Los versos de la *Comedia* muestran la fuerza del fantasma: "Yo, Beatriz, soy quien te hace caminar;/vengo del sitio al que volver deseo;/amor me mueve, amor me lleva a hablarte." Op. Cit, 70

en la escritura una manifestación evanescente que es enigmática ausencia y ambigua presencia.

Agamben encuentra un punto esencial para ampliar y definir mejor el concepto de fantasma usado por Freud. Para Agamben, el Eros es básicamente un proceso fantasmático, tal como la teoría medieval que, en principio, lo pone en el lugar fundamental de la vida del espíritu, concebía. Dice Agamben:

La misma teoría permitía también explicar la génesis del amor; y no es posible, en particular, comprender el ceremonial amoroso que la lírica trovadoresca y los poetas del *dolce stil novo* han dejado en herencia a la poesía occidental moderna, si no se tiene en cuenta el hecho de que éste se presenta desde el origen como un proceso fantasmático. No un cuerpo externo, sino una imagen interior, es decir el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, es el origen y el objeto del enamoramiento; y solo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenía la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa ¹³⁵

¹³⁵ La melancolía tal como se entendía en la Edad Media está unida al proceso fantasmático ya que el humor negro estaba íntimamente ligado al proceso erótico. Agamben muestra con eficacia el vínculo entre el melancólico y la imaginación: "Freud que en ninguno de sus escritos ha elaborado una verdadera y propia teoría orgánica del fantasma, no precisa cuál parte desarrolla éste en la dinámica de la introspección melancólica." Asimismo, recordemos que en su ensayo sobre la experiencia que citáramos en la Introducción de esta tesis, Agamben concluye que la ausencia de la imaginación es, en esta época, causa y síntoma de la destrucción de la experiencia. Cfr Agamben, Giorgio *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre textos> Valencia, 1995, 57 /66. Robert Burton escribe hacia 1600 su famoso tratado sobre la melancolía. Al respecto señala: "Cuán lejos se extiende el poder de los espíritus y diablos, y si pueden causar ésta o cualquier otra dolencia, es una cuestión seria y digna de ser considerada; para mejor comprensión de la cual haré sobre la naturaleza de los espíritus" Cfr. Burton, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires: Ediciones Winograd, 2008, 185.

La tradición literaria de la figura del ausente (la "figura de la privación" la llama Barthes) hecha presencia en la escritura tiene asimismo otras derivaciones que se reconocen en el marco de esa relación: por un lado, según veíamos en el capítulo dedicado al concepto de experiencia, la consolación ante la muerte en la antigüedad era un género que hacía de la experiencia propia o ajena, una forma literaria.¹³⁶ *Museo* parece recuperar esa tradición en el marco de la novela. Por otro, la representación del fantasma se ubica en una zona siempre difícil de delimitar entre el personaje y la figura humana. La Eterna es el fantasma de una mujer amada, no, la mujer. Su representación es una "presentización" (para decirlo en términos de Benjamin) en la escritura. Corinne Enaudeau reconoce esa particular paradoja que implica la representación: "representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia". Es por eso que la máxima tensión de la escritura de *Museo* está en una arquitectura ficcional que permite la presencia del fantasma.¹³⁷

La invocación del fantasma restituye la escena perdida. Como Beatriz en la *Comedia*, la Eterna es la figura presente de la ausente. Los nombres propios a los que refiere la Eterna (su esposa muerta, su amiga Consuelo o, tal vez,

¹³⁶ "La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso. Rusbrock ('El deseo está ahí, ardiente, eterno pero Dios está más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada') El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del deseo y están los brazos extendidos de la necesidad" Cfr Barthes, *R.Fragments de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1996, 48-49

¹³⁷ "La representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza" Cfr Enaudeau, *Corinne Paradoja de la representación*, Buenos Aires: Paidós, 2000, 45.

alguna otra mujer) desaparecen en la invocación. La transmutación que los acontecimientos vividos ("sucesos" llama Macedonio) deben sufrir para convertirse en artísticos requieren de la anulación de la referencia. Los personajes son figuras puras de la Novela (en su teoría del personaje basa Macedonio el efecto de inexistencia en el lector).¹³⁸

En *Museo*, la Eterna tiene un alter ego, o figura complementaria, la niña Dulce Persona. En uno de los prólogos, Macedonio dibuja una escena donde presenta a los dos personajes que parecen dos estadios de la misma figura femenina: "

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona sólo pudo conocer Eterna de Dulce-Persona el rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna -de ventana a ventana y con luz de la tarde-los ojos y cabello negro y pálida frente" ¹³⁹.
(244)

¹³⁸ Uno de los puntos centrales de su teoría de la novela se encuentra en la construcción del personaje como figura autónoma y opuesta del concepto de persona en la vida. Analizaremos en un apartado las características del personaje para Macedonio.

¹³⁹ En una nota a pie de página, Ana Camblong reconoce la posibilidad de que la Eterna sea también una amiga de Macedonio: "Quizá se refiera a Consuelo Boch de Sáenz Valiente, a la que dedicó gran parte de su obra, llamándola en muchos poemas 'Eterna' " señala la crítica. Cfr *Museo de la Novela de la Eterna*, Caracas: Ed. Archivos, 54.. Carlos García, en su trabajo "Macedonio Fernández y Xul Solar: Cuatro cartas y tres dedicatorias (1926-1941)" reconoce que Macedonio pasó largas temporadas en La Verde, propiedad de la familia Bosch Sáenz Valiente. "Consuelo Bosch de Sáenz Valiente es una de las personas reales que subyacen al personaje de la Eterna en la novela de MF (Museo)." concluye en una nota "Por estas fechas, MF estaba dando los que creía últimos retoques a la novela que se convertiría en Museo, que pensaba editar hacia agosto de 1929." Asimismo, tanto Camblong como García conocen la existencia de manuscritos con letra de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, con fecha el 17 de junio de 1929. Cf. Ana Camblong: "Estudio preliminar": MF: Museo de la Novela de la Eterna. Madrid: Archivos, 1993.).

Alvaro Abós dedica un capítulo de su biografía de Macedonio. Abós señala "En efecto, la obra en marcha de Macedonio, el Museo, incorpora numerosos elementos del amor entre Consuelo y Macedonio, al estar desprovisto de ropaje ficcional convencional, el Museo es finalmente un diario sentimental e intelectual de su autor" Cfr. Abós, Alvaro, *Macedonio Fernández, la biografía imposible*, Buenos Aires: Plaza Janés, 2002, 345.

Por otra parte, si atendemos a las características de la Eterna en *Museo*, todas ellas están en consonancia con la figura de Elena en los poemas que Macedonio escribe con motivo de la

La experiencia de la muerte (o de la ausencia) y la experiencia del lenguaje resultan condiciones humanas que al encontrarse ponen en juego tanto sus límites como sus posibilidades. La relación entre muerte y lenguaje es una de las cuestiones de la Filosofía. Heidegger señala que se trata de una relación que permanece impensada hasta que, de pronto surge, “como un relámpago”.¹⁴⁰

La presentación del fantasma, constituido en personaje de la novela, conlleva la construcción de un sentido de la experiencia límite en la constitución humana: el duelo o la melancolía se exorcizan en esa posibilidad de la imaginación donde el acontecimiento vivido se transforma en un relato literario. Macedonio decide escribir sobre el sentido que para él tiene la experiencia de la muerte y encuentra en el género la construcción ficcional de

muerte de su esposa. Fundamente el poema “Elena Bellamuerte” perdido durante mucho tiempo, tiene en la imagen de Elena la imagen fantasmal de la Eterna. Citamos algunos versos:

Grave y gracioso artificio
de muerte sonreída.
¡Oh, cual juego de niña
lograste, Elena, niña vencedora!
a alturas de Dios fingidora
en hora última de mujer.

¹⁴⁰ Agamben se interroga acerca de la certeza de esta “impensada relación”: “ A faculdade da morte e a faculdade de da linguagem: o nexos entre estas duas “faculdades”, sempre pressupostas no homem e, não obstante, jamais colocadas radicalmente em questão, pode genuinamente permanecer impensada?” Esta pregunta de Agamben, permite pensar en la constitución de una concepción de la literatura entendida como zona de litigio y encuentro entre las dos experiencias. Lugar del límite y al mismo tiempo de la alquimia posible. Sobre esta pregunta volveremos en relación a Macedonio. Cfr Agamben, G. *A linguagem e a morte, Um seminário sobre o lugar da negatividade*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.10

esa experiencia. La figura de autor que controla y define los espacios de la novela le permite retomar la tradición del relato sobre lo vivido que Montaigne o Agustín enunciaran mediante una primera persona que refiere directamente la experiencia de la vida.¹⁴¹

Macedonio no va a contar el dolor de su pérdida personal, privada, sino que va a imaginar una ficción donde el puro presente exorcice la muerte: "Si tienes una pena igual a la mía, tú que me has leído antes que escribiera, yo no la tengo" declara en otro de los prólogos.

Ese mundo absolutamente imaginado es su curación, y resulta, como señala Benjamin, la "atmósfera propicia y la condición más favorable de muchas curaciones"¹⁴²

La Eterna es una figura que puede salir del marco de la novela (fuera de la estancia, fuera del espacio del género) ya que posee la naturaleza insustancial del fantasma. La categoría de "ser especial" encierra en sí la esencia de la imagen. La Eterna define esa categoría que "comunica sólo la propia comunicabilidad" porque define la forma de la imagen amada que es, en esencia, la forma del otro que me preserva en ese deseo".¹⁴³

¹⁴¹ A propósito de San Agustín, recordemos en las *Confesiones* el relato de la experiencia de la muerte de un amigo. "Maravillábame que viviesen los demás mortales por haber muerto aquel a quien yo había amado, como si nunca hubiera de morir; y más me maravillaba yo que muriendo él, viviera yo, que era otro él" Op. Cit, 76

¹⁴² "Si se considera que el dolor es un dique que se opone a la corriente de la narración, se ve claramente que este dique será desbordado cuando la narración sea lo suficientemente fuerte como para conducir al mar del olvido feliz todo lo que encuentre en su camino" Cfr Benjamin, Walter, *Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1992, 142-143.

¹⁴³ En *Profanaciones* Agamben reconoce la categoría de la imagen como la constitución del ser especial en el que otro puede transformarse. La forma del amor, del deseo se constituye en la forma de la imagen: "En la imagen, ser y desear, existencia y conato coinciden perfectamente.

En "Dedicatoria a mi personaje La Eterna", Macedonio declara:

El ímpetu máximo de piedad sin ningún elemento vicioso, confuso o demencial en el acto de abnegación y acudimiento, lo he conocido en la Eterna: nada de lo que se recuerda o publica o comenta prepara para comprender su Acto de Piedad, fulmíneo y total

Como la sonrisa de Beatriz para Dante, la imagen de la Eterna es el vórtice de la novela. "Y solo porque ella quiere sonreír por última vez a su amor desde fuera de este amor, compongo este libro que no necesitamos" (154) Germán García sostiene que Macedonio parece un autor del amor cortés pues la ausencia de la amada es condición de la novela.¹⁴⁴ La pérdida de la amada convierte el presente en una alegoría de la ausente" señala García. El caballero autor se muestra vasallo fiel de la Eterna y en la forma de la novela, se superpone la alegoría como expresión mística y metafísica del vasallo de la ausente. ¹⁴⁵

Amar a otro ser significa desear su especie, es decir, el deseo con el que él desea perseverar en su ser. El ser especial es, en este sentido, el ser común o genérico y éste es algo así como la imagen o el rostro de la humanidad" Cfr. Agamben, Giorgio *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005, 71-77.

¹⁴⁴ "Evidentemente estoy poniendo aquí a Macedonio, casi como un autor del amor cortés, al menos en la lectura que hace Lacan de él, la ausencia de objeto estaba dada como condición. El caballero elegía para cantar a la reina de otro reino al cual no iría nunca. El encuentro con el objeto era la muerte. Hay historias de trovadores que, cuando vieron a la amada, murieron. La dama estaba hecha para ser evitada o, como dice Lacan, se la propone como imposible para evitar saber que la razón sexual era imposible". Cfr. Bueno, M. *Conversaciones imposibles*, Buenos Aires: Corregidor, 2001, p.67.

¹⁴⁵ Al respecto de la estética del amor cortés señala Carl S Lewis: "El sentimiento que se expresa es, por supuesto, el del amor. (...) El amante es siempre servil. Hay una servidumbre del amor que se modela muy ajustadamente sobre la servidumbre que debe el vasallo a su señor feudal" cfr. Lewis, Carl S. *La alegoría del amor*, Buenos Aires: Eudeba, 1970, p.2

Macedonio parece cumplir el mismo propósito que Dante: recuperar en un presente absoluto, en un lugar intangible, la mujer perdida. Borges en uno de sus nueve ensayos dantescos reconoce que Dante “edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz”. Una obra de imaginación, “una escena imaginada por Dante” dice Borges, “Obra de imaginación que no cabe de sucesos –con peligros de estallar la encuadernación” define nuestro autor a *Museo*. La riqueza de la Comedia está en esas múltiples lecturas que cierta epístola medieval reducía a cuatro modos. *Museo* es también una obra de imaginación en el que la Eterna como declaran los versos de Dante “sorrise e riguardommi” y su lectura es una exploración y un desafío.¹⁴⁶

Este primer intento de respuesta a la pregunta con la que iniciamos el capítulo no agota la densidad de la cuestión. Se desprende otra fundamental que abordaremos a continuación: la relación que Macedonio establece entre la vida y la novela. Avanzamos un poco más: decíamos más arriba que la ausencia hecha presencia en la ficción determina la forma del texto. Intentaremos ver cómo ciertas condiciones del género son anuladas o modificadas para producir un efecto de lectura que, creemos, tiene que ver con el sentido que Macedonio le da a la experiencia. El deseo por la ausente es tematizado en la novela como una red intrincada de escenas de ausencia y melancolía. Los personajes de *Museo* aparecen desrealizados y su composición se torna, como concluía Agamben

¹⁴⁶ En este ensayo, Borges reconoce la fuerza de la melancolía en el exceso de imaginación que construye la literatura: “Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella” Cfr. “La última sonrisa de Beatriz” en *Nueve ensayos dantescos, Obras completas III*, Buenos Aires: Emecé, 1994, 372-374.

respecto a la teoría medieval, presencia de la ausencia por efecto de la imaginación.

3. Novela y vida: las formas de la representación

Este nuevo intento de respuesta nos obliga a hacer un recorrido por el marco teórico de la novela. Hemos decidido recuperar las teorizaciones de Lukács y Bajtin así como los ensayos de Henry James y las teorizaciones de Percy Lubbock porque encontramos en ellas “el aire de época” -entre el fin del siglo XIX y los años veinte- que muestra la relevancia del género y, al mismo tiempo, permite revisar y relacionar estas posiciones con la teoría de la novela de Macedonio Fernández.¹⁴⁷

En general, al revisar las definiciones del género, reconocemos en los primeros intentos cierto desdén (Diderot la llama “género bajo”, Defoe “bueno para aprendices”). Durante mucho tiempo, se pensó como un género mentiroso, “inventado para corromper el corazón y el gusto”¹⁴⁸. El propio Sarmiento debe

¹⁴⁷ Justamente Ricardo Piglia reconoce esa vinculación: “Macedonio invierte la definición canónica sobre las que se fundan las grandes teorías de Lukács y Bakhtine: para él no se trata de buscar la realidad en la novela, sino de buscar la novela en la realidad”. Cfr. Op. Cit. 25. Con respecto a la segunda parte de la afirmación de Piglia, creemos que la búsqueda de Macedonio es más compleja ya que la redefinición del concepto “realidad” tiene matices varios que revisaremos más adelante. Adelantamos simplemente que Macedonio distingue entre “realidad” y “Realidad” como conceptualizaciones opuestas.

¹⁴⁸ Recordemos en ese sentido la defensa “pedagógica” que Sarmiento debe hacer del género ante los ataques morales acerca de su funcionamiento en las mentes de las señoritas. En el primer párrafo de *The rise of the novel*, Ian Watt alude a la incomodidad que el género suscitaba en sus comienzos: “There are still no wholly satisfactory answers to many of the general questions which anyone interested in the early eighteenth-century novelists and their works is likely to ask: Is the novel a new literary form? Cfr. Watt, Ian, *The rise of the novel*, Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1957, 9.

salir a defender la novela de los ataques moralistas.¹⁴⁹ Si bien el género parece consolidarse entre finales del XIX y principios del XX, todavía esa cercanía con la vida (Balzac la llama "secretaria de la historia") pesa en los análisis. El propio Bajtin alude dos veces en su Teoría al carácter "antiartístico o extraliterario" - este término se lo atribuye a Spiet- ("Si la novela es verdaderamente una obra de arte" señala sugestivamente).¹⁵⁰ Este lugar particular entre la literatura y la vida, muchas veces, la ha acercado peligrosamente a la vida.¹⁵¹ Flaubert, Joyce, Puig y tantos otros debieron sufrir el juicio y la condena de aquellos que leyeron sus ficciones novelescas como verdades referenciales. Las posibilidades de representación que la ficción tiene en el marco del género llevan a la interpretación de la verdad como efecto de lo real. La novela parece ser el lugar

¹⁴⁹ Nos ha forzado a hacer estas reflexiones la eterna prédica del *Orden* contra las novelas. Nosotros hemos pasado nuestra vida fundando escuelas y aconsejando formar bibliotecas parroquiales para instrucción del pueblo, entre las que no aconsejábamos introducir novelas. Pero nos sacan de paciencia estos moralistas atrabiliarios que están siempre echando pelos en la leche. Cfr. Domingo Faustino Sarmiento, "Las novelas" en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (comp.) *Los novelistas como críticos*, México: Tierra Firme, FCE, 1991, 26.

¹⁵⁰ Dice Bajtin: "Naturalmente también en la novela, la actividad que genera la palabra permanece como principio conductor de la forma (si la novela es verdaderamente una forma de arte)". Y más adelante refuerza el condicional anterior. "Spiet rechaza categóricamente toda significación estética de la novela. La novela es para él un género retórico extraliterario 'una forma moderna de propaganda moral.'" Cfr. Bajtin, M., Op. Cit. 86

¹⁵¹ Flaubert fue muy criticado e incluso llevado a juicio por "ofensas a la moral pública y a la religión". El fiscal le culpaba de describir con excesivo arte "la mediocridad doméstica" y hacer "poesía del adulterio", retratando a una mujer cuya belleza parecía aumentar con cada infidelidad.

Manuel Puig no fue a juicio pero prácticamente no pudo volver a Gral. Villegas, su pueblo natal, luego de la publicación de *La traición de Rita Hayworth*. La vida se metía en la novela y los personajes revelaban la moral de los pobladores. En Villegas se dice que Puig volvió una noche, de incógnito, mucho tiempo después del escándalo, recorrió las calles del pueblo y salió de Villegas al otro día. Nunca volvió.

privilegiado para que su produzca una retórica de lo real como consecuencia del artificio literario.

Lukács lo explica claramente en el prólogo de su teoría de la novela: es la vinculación con lo real lo que define al género. Sin dioses ni héroes incólumes, la novela despliega esa sensación de identificación de lo humano con lo humano. "Lo real" es dado en términos de un mundo que se define en el "como si". El atributo definitorio de ese mundo no es la especulación filosófica sino la ficción constitutiva. Es la ficción la que determina la distancia de ese mundo paralelo con respecto al nuestro. La medida de la distancia espacial o temporal define la relación con "lo real" y, convengamos, que la novela dispone y juega con esa suerte de lugar común: representar lo "real" es poner eficazmente la verdad.

La novela, siguiendo a Lukács, es el género literario que corresponde a un periodo de la humanidad donde la experiencia individual está marcada por el desacuerdo del hombre con el mundo. Cervantes define esa experiencia en su grado extremo; la locura de Quijano es síntoma e indicio de esa forma de la experiencia. Benjamin destaca, como vimos, el carácter solitario del novelista, como manifestación de ese desajuste.¹⁵²

¹⁵² Se debe narrar entonces sin los atributos de la epopeya: la totalidad y la homogeneidad son determinaciones perdidas. "Este mundo es homogéneo y, ni la separación entre el hombre y el mundo, ni la oposición del Yo y el Tú podrían destruir esa homogeneidad" declara Lukács en relación con la epopeya griega. La novela da cuenta entonces de una dinámica múltiple, heterogénea y, muchas veces, contradictoria. La epopeya está definida por ese mundo cerrado y perfecto por el cual el héroe se muestra en armonía con lo circundante. De ahí que el sentido de trascendencia es unívoco y seguro porque el círculo metafísico que rodea a los griegos es verdaderamente pequeño. La escisión del mundo moderno da cuenta de un espacio mucho más amplio y complejo. Si los actos del héroe de la epopeya están en perfecta conformidad con el mundo, el protagonista de la novela cuestiona y desacuerda con el mundo en el que vive. Cfr. Lukács, G. *Teoría de la Novela*. Barcelona, EDHASA, 1971.-56.

El mundo de *Museo* es un mundo gráficamente escindido en la economía del relato, que busca, de ahí la partición de la doble identidad de los personajes, construir una utópica cohesión del personaje con el mundo a partir de un complot en contra de lo instituido.

Macedonio busca una suerte de futura y peculiar recuperación de la relación del hombre con el mundo. Para Macedonio, el mundo inventado en la novela solo tiene sentido si logra un efecto: el lector deberá construir su propio sentido de experiencia y intentará recuperar ese sentido perdido como una arquitectura propia. La novela pone de manifiesto la utopía del escritor: la experiencia estética conduce a una metafísica peculiar: "Yo quiero que el lector sepa que está leyendo una novela, y no viendo un vivir, no presenciando "vida". 38 El secreto, como la carta robada, puede reconocerse solo si mira con cuidado, con atención, sin ataduras pero también con extrañeza, como si estuviéramos ajenos a la vida. La separación de la vida que Macedonio le adjudica a la novela busca un efecto paradójico. *Museo* intentará ese camino: experiencia sin ataduras a las huellas del pasado, sin sujeción a las creencias. Solamente distanciándonos de lo que creemos que es la vida, podremos atisbar su magnificencia.

Es en este sentido que podemos leer la hipótesis de la Teoría de la novela de Lukács: la clave del género, que se liga con Macedonio, es la tensión entre lo real y la ilusión: en el caso de Macedonio es su decisión de hacer existente a la Eterna.

Macedonio se afina en un género que legitima la representación de lo real, para, desde ahí, desarmar la creencia en esa representación. Lo que Macedonio va a mostrar es que la experiencia es siempre individual en el sentido más profundo del término. Lo real es un falso asidero para sostener esa imposibilidad de experimentar el mundo y la vida. En *Museo*, Macedonio despliega todos los artificios que el género le ofrece para impugnar la tensión entre la novela y la vida. (“Ha sido hecha sin vida la Novela y sin embargo para no ser olvidada” 51) Para ahondar en esa experimentación va a realizar varios desafíos: el primero, separar la vida de la realidad, entendida esta última como un constructo que sostiene el andamiaje del yo. La abominación de la escuela del realismo se funda en el rechazo a toda representación de la vida como sinónimo de lo real. Virginia Woolf llama a esta restricción del género “esclavitud del novelista” y se pregunta justamente por la posibilidad de dar cuenta de la vida, no de la realidad:

La vida no es un conjunto de lámparas simétricamente dispuestas; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea del principio hasta el fin. ¿No es tarea del novelista transmitir este espíritu variable, desconocido e ilimitado, cualquiera que sea la aberración o complejidad que pueda exponer, con tan poca mezcla de lo extraño y de lo externo como sea posible? ¹⁵³

El intersticio entre la creencia y la realidad, en lo que creemos real, es el lugar por donde aparece la vida en su plenitud, “ese halo luminoso” del que

¹⁵³ Cfr. Allott, Miriam, *Los novelistas y la novela*, Barcelona: Seix Barral, 1966, 101

hablaba Virginia Woolf. Lo real en Arte para Macedonio es francamente alucinatorio porque oculta, el verdadero ser.

Construyamos una espiral tan retorcida que canse al viento andar su interior, y de ella salga mareado olvidando su rumbo; construyamos una novela así que por su vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad: solo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros

La figura de la espiral es clave para entender esa relación tan particular que Macedonio encuentra entre novela y vida. Como esa línea curva que gira alrededor de un punto y se aleja cada vez más de él, la novela rodea la vida; ese punto que nos abarca, se aleja para verla mejor y celebrarla, a medida que avanza. No la imita porque la mera copia no deja ver los secretos que esconde. Su apuesta más alta es escribir una novela que logre una autonomía absoluta respecto de lo real. El juego entre novela y Novela le otorga la densidad necesaria (ficcional) para oponerse al estigma de la copia. El movimiento es paradójico pero, al mismo tiempo, de mayor efecto que un tratado sobre la cuestión. Se trata de ir contra la representación como copia (porque no hay nada que copiar), contra la creencia en el marco de un género que define su forma en la estrategia de representar y en el funcionamiento del creer.¹⁵⁴ De este modo, la novela nos dejará mareados como el viento dentro de la espiral y así olvidaremos cualquier rumbo y podremos inventarnos no existentes.

¹⁵⁴ El funcionamiento social del creer está determinado por un lenguaje y un conjunto de instituciones. Es posible pensar la novela desde su origen como una de esas instituciones que sostienen no solo la creencia como práctica social sino también el acto de creer como constitutivo de la identidad del yo. Cfr. De Certeau, Michel: "Creer: una práctica de la diferencia" en *Descartes. El análisis en la cultura*, N10 Bs.As.: Anáfora Editora, marzo 1992

En los prólogos, Macedonio le explica al lector las condiciones "imposibles" que le otorga al género:

Novela en que la Imposibilidad de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta (146)

Mejor sería que hubiéramos efectuado "la novela salida a la calle" que yo proponía a amigos y artistas. Habríamos menudeado Imposibles por la ciudad.

El público miraría nuestros jirones de arte, escenas de novela, ejecutándose en las calles, entreverándose a "jirones de vida", en veredas, puertas, domicilios, bares, y creería ver "vida", el público soñaría al par que la novela pero al revés: para ésta su Vigilia es su fantasía, su ensueño la ejecución externa de sus escenas. Pero necesitaríamos otra teoría a más de la que venimos sosteniendo como Imposibilidad como criterio del Arte.

Novela cuya existencia fue novelesca, por tanto anuncio, promesa y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tensión entre la vida y la novela autonomía y materialidad.

Dejo completado el pasaje y así cumple a mi novela que prometió contarle todo, aun lo no sabido, haciéndolo a veces en ella, a veces fuera de ella, a cuyo efecto le he arreglado estas afueras amplias de mis prólogos.¹⁵⁵

En esta cita se ve claramente como nuestro autor entra al debate sobre la relación entre novela y vida, con una refutación al vínculo que el realismo establece entre realidad y novela y, por consiguiente, entre realidad y vida. Su Belarte le permite poner a funcionar la Imposibilidad como concepto artístico,

¹⁵⁵ "Que el lector me vea alcanzando el tren o zarpando en todo momento; ha de verme tantas veces que no me conozca el estar y aun tema me salga de la Novela en el arranque de una partida" dice el Viajero y completa el Autor: "Así le hemos dado el rol de irse siempre en el libro, aun personaje que por quedarse se quedará siempre sin nada. Esta frustración de las vocaciones es tan fuerte en la vida que en una novela que no quiere contener verdad alguna nos aflige la referencia" Op. Cit. 163.

en el marco de un género que, como hemos visto, ha sido considerado extraliterario. Al quebrar desde la misma novela la idea de que el género logra representar la realidad y, con ella, la vida, Macedonio intenta mostrar la densidad de ese vacío ficcional que *Museo* persigue. Los efectos de esa negatividad programática que el Autor busca como ejercicio para sí y para sus lectores, tiene como objetivo final correr las telas de la vida que ocultan, en cada uno de nosotros, el hueco donde está la muerte. ("Lugares donde no esté, muy solicitados, no se consiguen ni de los revendedores de su ausencia y aún se duda de que tenga ausencia") 32

En esa operación donde la negatividad de la Novela pone en funcionamiento la Nada como estado novelesco, queda en evidencia su deuda con Schopenhauer.¹⁵⁶ Su filosofía especula, mediante la categoría de la Nada, sobre las formas posibles de representación del mundo.

Macedonio absolutiza la nada y le otorga densidad ya que en su literatura, la negatividad se torna productiva para transformar los inexistentes en posibles. *Museo* es una ficción de la Nada que ahorra despliegues inútiles, que economiza la sintaxis del relato para cortar, fragmentar y no concluir. Sus ficciones son cuidadosamente inacabadas y esta "inconclusión" abre un espacio en donde es necesario que el lector se asome para dejar de existir y aprender a ser. Si en "Prólogo a la eternidad" de *Museo*, Dios se rebela frente a los que le anuncian la falsía de su gesto inaugural, ("Todo se ha escrito, todo se ha dicho,

¹⁵⁶ Schopenhauer era, en la Argentina de fines del siglo XIX, una lectura de época. Innumerables referencias literarias y extraliterarias así lo comprueban: Cambaceres construye el Andrés de *Sin rumbo* con una interpretación escéptica de la filosofía de Schopenhauer. Tanto Macedonio como Borges se han referido a los libros del filósofo alemán.

todo se ha hecho". MNE 13); si Dios hace caso omiso de ese presupuesto que pone un acicate a la angustia del creador y decide el comienzo de su obra, la Nada tendrá entonces una fuerza corrosiva que subvierte las ficciones de origen único y apuesta a la invención renovada.

Schopenhauer, señalábamos más arriba, trabaja con la categoría de la nada para pensar la multiplicidad en las formas posibles de representación de mundo. "Si fuera posible un cambio de punto de vista, invertiría los signos, y nos mostraría lo que existe ante nuestros ojos actualmente como la nada, y la nada como existente". Este trueque lo ensaya Macedonio en la literatura, lo pone a prueba en las huellas del género. El lugar de la ficción es siempre insospechado porque busca la negación de existir y trabaja con la cotidianeidad donde están los fenómenos que, según Schopenhauer, "estamos habituados a ver y a ignorar".¹⁵⁷

¹⁵⁷ Arthur Schopenhauer señala "«El mundo es mi representación»: ésta es una verdad aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque sólo el hombre puede llegar a su conocimiento abstracto y reflexivo; cuando a él llega, ha adquirido al mismo tiempo el criterio filosófico Estará entonces claramente demostrado para él que no conoce un sol ni una tierra, sino únicamente un ojo que ve al sol y una mano que siente el contacto de la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, única y enteramente en relación a otro ser: el ser que percibe, que es él mismo. Si hay alguna verdad que pueda enunciarse a priori es ésta, pues es la expresión de aquella forma de toda experiencia posible y concebible, más general que todas las demás, tales como las del tiempo, el espacio y la causalidad, puesto que éstas la presuponen. Si cada una de estas formas, que hemos reconocido que son otros tantos modos diversos del principio de razón, es aplicable a una clase diferente de representaciones, no pasa lo mismo con la división en sujeto y objeto, que es la forma común a todas aquellas clases, la forma única bajo la cual es posible y concebible una representación de cualquier especie que sea, abstracta o intuitiva, pura o empírica. No hay verdad alguna que sea más cierta, más independiente de cualquiera otra y que necesite menos pruebas que ésta; todo lo que existe para el conocimiento, es decir, el mundo entero, no es objeto más que en relación al sujeto, no es más que percepción de quien percibe; en una palabra: representación. Esto es naturalmente verdadero respecto de lo presente, como respecto de todo lo pasado y de todo lo por venir, de lo lejano como de lo próximo, puesto que es verdad respecto del tiempo y del espacio, en los cuales únicamente está separado todo. Cuanto forma o puede formar parte del mundo está ineludiblemente sometido a tener por condición al sujeto, y a no existir más que para el sujeto. El mundo es representación." En otro momento de su argumentación sobre la representación como experiencia y conocimiento del mundo, Schopenhauer acude a las creencias orientales que determinan la dificultad epistemológica del sujeto para percibir el objeto. Cfr. Schopenhauer, Arthur *El mundo*

Macedonio lleva a la literatura, a la ficción, muchas de las formas especulativas de Schopenhauer y recoge un modo de vivir para pensar que se efectúa en las renunciaciones. Al respecto, Georg Simmel ha señalado: "La metafísica de la voluntad expresa con una admirable amplitud y profundidad el significado interno de la renuncia del mundo, al hacer que el mundo de los fenómenos salga de la voluntad".¹⁵⁸

Es fácil reconocer como procedencia de las teorías de Macedonio, la idea de Schopenhauer de que el sujeto es el sostén del mundo pues todo cuanto existe sólo existe para el sujeto. Las dos mitades esenciales del mundo como representación, objeto y sujeto, se implican entre sí. Cada sujeto construye mundo al punto que, con que desaparezca ese sujeto, esa representación de mundo deja de existir. La noción de experiencia se vislumbra en esta postulación epistemológica.

La teoría del sujeto de Schopenhauer se funda en una suerte de olvido del yo en cuanto voluntad. La revelación del genio en el individuo exige una fuerza intelectual superior a la que exige la voluntad individual. Emancipado de la voluntad, es decir, del interés propio, emerge como sujeto de conocimiento que define el placer estético y el deber ético. Esta transformación en "sujeto involuntario e inmortal del conocimiento puro" es buscada por Macedonio durante toda su vida. Se trata de un despojamiento necesario -

como voluntad y representación, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, Vol.I, 35

¹⁵⁸ En otro momento, Simmel concluye: "Schopenhauer configuró para siempre el estado del santo, en el que la voluntad se ha aniquilado a sí misma y al mundo, en palabras como sólo podría hallarlas el irredento después de la redención": Cfr. Simmel, George, *Schopenhauer y Nietzsche*, Buenos Aires: Terramar Ed, 2001, 161

ascetismo lo llama Schopenhauer- que se basa en la negación de la voluntad de vivir y que da lugar, según el filósofo, a los mejores sentimientos.

En la Introducción de esta tesis, al referirnos a la experiencia pura, mencionamos a un filósofo japonés que ha elaborado su doctrina estética alrededor de la experiencia como límite y el experimento como ejercicio.¹⁵⁹ Para Nishida, la nada es condición necesaria para pensar el mundo. En su ensayo “Una explicación sobre la belleza” concluye: “Si deseamos alcanzar una percepción auténtica de la belleza mana de esta fuente es preciso que afrontemos la realidad desde un estado anímico de “mu-ga”, es decir, fuera de sí”¹⁶⁰. Macedonio reclama a sus lectores “salteados” similar predisposición. “Sintamos amada el vacío del mundo” (84), declara Macedonio en consonancia con ese “pensamiento de la nada” que la filosofía de la Escuela de Kyoto pone como fuerza espiritual del sujeto.

Museo pretende deslindar, en primer lugar, la riqueza infinita de la vida (donde está, según el Autor, el Misterio¹⁶¹) de la realidad, entendida como la experiencia del sujeto en lo social y lo cotidiano. Se trata de socavar la visión del mundo y del sujeto construida tanto a partir de la percepción (“sensación”

¹⁵⁹ Cfr. P.70 y 77 de esta Tesis. El pensamiento de Nishida así como de muchos de sus discípulos gira alrededor de la eficacia del trabajo de la autonegación. En el prólogo de uno de sus libros, los traductores aclaran: “Hay que apresurarse a prevenir al público occidental de que no se trata, ni mucho menos de nihilismos.; todo lo contrario. Estamos convencidos de que Nada y vacío son nociones más cercanas –homeomórficamente diría Panniker- a las manejadas por el pensamiento occidental cuando habla de Ser, Realidad y Absoluto”. Cfr. Nishida, K. *Pensar desde la nada. Ensayos de Filosofía oriental* (Salamanca: Sígueme, 2006, 9

¹⁶⁰. Un discípulo de Nishida, M. Abe afirma “hace falta autonegación para dejarse transformar por lo otro y llegar al más profundo fondo común de ambos: la realización de la Nada absoluta que no es ni Dios ni el Vacío, sino que se alcanza superando la identidad de lo divino y lo demoníaco” Op. Cit. 134

¹⁶¹ Adolfo de Objeta lo reconoce: “La Providencia lo ungió de sentido del Misterio, con extraña polivalencia para la Metafísica, la ciencia, la poesía, el arte” Cfr. “Macedonio Fernández” en *Museo* Op. Cit. XXIV

dirá Macedonio), siempre engañosa, la *erlebnis*, como de la experiencia acumulativa que la tradición establece.

Mario Goloboff señala con lucidez “La extraña materialidad de ‘lo vivible’ fue una preocupación que acosó de modo constante a Macedonio”.¹⁶² Es cierto. Una vez cuestionado el único paradigma de la vida que el realismo hace funcionar en el marco del género, Macedonio pondrá en la superficie la tensión entre novela y vida, despojará al género de la reducción realista y la hará autónoma. Asimismo, en contraposición, la Vida por ausencia y negación se filtrará en los pliegues ficcionales de la novela y será el deseo de cada uno de los personajes:

Este dolor que sentimos es de personaje: son lágrimas que no ruedan, que no entibian las mejillas. ¡Respirar!

-Sí, respirar como dijo una vez el autor de esta novela:

Ni grato ni quejoso

Voy respirando el aire de la Vida (358)

El deseo de vida es condensado por los personajes en el anhelo de respirar. Los personajes de Museo parecen personas. Realizan todas las acciones que los identifican como tales, tienen comportamientos similares, sin embargo carecen de la función primordial de la vida.

La novela tiene una materialidad ficcional (es el nombre de la estancia donde se pergeña el complot contra Buenos Aires) pero también tiene una negatividad que se opone a la vida. Los personajes andan por ella buscando

¹⁶² Esa extraña materialidad de la vida le lleva a ficcionalizar una materialidad opuesta construida en la densidad de la nada. Señala Goloboff “Es por eso que crea ese universo inconfundible con la vida” Cfr. “Macedonio Fernández, el autor anónimo” en *Museo*, XX

vivir. La no existencia, que implica también al lector, -lo sacude, lo cuestiona-, pone en cuestión los posibles de la vida y busca la Realidad o Ser (las mayúsculas en Macedonio le dan un sentido diferente, hasta opuesto, como en este caso, al sentido primero del concepto), Realidad oculta siempre en los pliegues de las creencias que dan falsa seguridad al yo.¹⁶³

Para Macedonio, copiar la vida empobrece no solo al arte (esa es la diferencia entre “belarte” y “arte culinaria”) sino que reduce la experiencia de la vida. “Es axiomático error definir el arte por copias” nos aclara. Inmediatamente agrega “la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprensibles si las copias fueran necesarias.” (184) Su novela buena es el primer intento de destruir esa noción de arte que no permite no solo el experimento sino la experiencia nueva, otra, en la vida. Esa es la causa por la que también el Autor de su novela es “novelesco”.

Al plantear la cuestión de la representación resulta imprescindible anudar la noción de imagen. Macedonio abordará esta noción en varios de sus escritos sobre todo en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*:

¹⁶³ Para Macedonio Realidad y Ser son sinónimos. En *No toda es vigilia...* repetidas veces se refiere a esta identidad de los dos términos. Se trata de una identidad fundada en el Conocimiento Metafísico que permite develar la Realidad detrás de la apariencia de lo real y el Ser detrás de la máscara del yo: “Podemos enunciar un pensamiento de dos maneras: diciendo que la Realidad, incluyendo en ella la Conciencia, desenvuelve su fenomenismo bajo dos tipos o alternativas de desenvolvimiento, es decir, desenvuelve su único fenomenismo o un mismo fenomenismo unas veces en forma objetiva o física, otras en forma subjetiva o psíquica. Sustituyendo la palabra Realidad, la palabra Ser que no induce a pensar en el aspecto de interioridad o exterioridad, sugerido siempre el de exterioridad por la palabra Realidad, diremos de otra manera: que la única posible clase de fenómenos del Ser, o bien, todos los fenómenos del Ser, pueden presentarse ya en el tipo de físicos ya en el de psíquicos, correspondiendo a los primeros la Sensación o el Objeto, a los segundos la Imagen que compone todo ensueño o fantasía “Cfr. Op. Cit. 120

Todos los fenómenos de carácter externo tienen una reproducción o imagen en el alma y como no prejuizamos acerca de si las *imágenes*, semejante a las *sensaciones*, son, en efecto, reflejo¹⁶⁴ de éstas, podríamos decir que todos los hechos del mundo externo se encuentran también en la conciencia, en tanto que la recíproca no ocurre, pues además de las imágenes la conciencia contiene los fenómenos del dolor y placer que no tienen figuración en el mundo material.

La imagen "clavel" que tengo en mi mente puedo percibirla como externa, en sensación o presentación, y otras conciencias pueden extraer la misma imagen de la misma presentación: pero la tristeza que experimento no puedo percibirla exterior ni otras conciencias lo pueden. (p.83)

Para Macedonio la percepción directa de la cosa determina la sensación, la imagen exige una elaboración del sujeto que tiene dos extremos: la "erlebnis" y el experimento. Esta idea de una representación indirecta de la cosa, de una "imagen imaginada" por la mente del sujeto lo lleva a cuestionar a Kant (como Benjamin en su ensayo sobre la Filosofía futura): "Hay las imágenes. Prueba de ello y de la inseguridad de Kant es que se ve éste sorprendiéndose de que las imágenes (mentales) tengan magnitud".¹⁶⁵

En sintonía, Hal Foster reconoce dos modelos de imagen: aquellas imágenes atadas a referentes o bien aquéllas que representan otras imágenes. La imagen conjuga la forma que refiere en una presencia que la contiene. La representación que Macedonio busca es siempre incompleta, incongruente y las

¹⁶⁴En *No toda es vigilia...*, Macedonio muestra una preocupación especial por definir la imagen, separarla de la sensación y revisar la vinculación de la construcción de la imagen con la percepción de lo real. En este sentido, la diferencia entre realidad y Realidad adquiere su entidad en la elaboración de la experiencia como experimento. Cfr. Op. Cit. 83

¹⁶⁵ Completamos la cita: "Por eso son intuiciones: los objetos de una escena soñada ofrécense como de distintos tamaños en un ambiente no espacial, sin distancias: la mente". Cfr. Op. Cit. 339.

imágenes que construye son simulacros de otras imágenes, negaciones de ellas o destrucciones de su memoria por venir.¹⁶⁶

Si la afirmación de Foster es cierta y el arte occidental se define en la búsqueda de la representación perfecta, la construcción de la imagen tiene como primera disposición la percepción de la cosa. Como viéramos en la introducción, la percepción es una de las formas directas por las que el sujeto obtiene experiencia del mundo (la *erlebnis*). Entre percepción y representación existe un hueco que posibilita la modificación, la traducción del objeto a su imagen. Macedonio justamente va a dar cuenta de esa brecha entre la percepción y la imagen. La Eterna, y todos los personajes resplandecen en una suerte de espejos invertidos o deformantes. Los dos espacios, el campo y la ciudad, hacen que el lector quede encerrado en un universo de dobles donde el exceso de imaginación establece la negatividad de lo representado.

Freud, en "La negación", sostiene que la representación es garantía de la realidad de lo representado.¹⁶⁷ De acuerdo con esto, la novela es el espacio literario donde esa garantía se certifica. Su alianza con el realismo decimonónico así lo muestra. Los experimentos de Joyce, Mario de Andrade, Sterne y, por supuesto, Macedonio, entre otros, harán añicos este certificado de garantía.

¹⁶⁶ Obsérvese la nota a pie de página de Foster en *El retorno de lo real* en la que concluye que "el arte occidental tiene una larga tradición de la búsqueda de la representación perfecta." Cfr. Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, 129.

¹⁶⁷ Cfr. Freud, Sigmund, 2. "La Negación". O.C. T III. Biblioteca Nueva. Madrid. 1977. Completamos la cita: "Para comprender este progreso hemos de recordar que todas las imágenes proceden de percepciones y son repeticiones de las mismas. Así, pues, originalmente, la existencia de una imagen es ya una garantía de la realidad de lo representado. La antítesis entre lo subjetivo y lo objetivo no existe en un principio. Se constituye luego por cuanto el pensamiento posee la facultad de hacer de nuevo presente, por reproducción en la imagen, algo una vez percibido, sin que el objeto tenga que continuar existiendo fuera."

Todas las figuras de *Museo* se mueven en ese hueco que existe entre lo percibido y lo imaginado, entre el recuerdo de la experiencia vivida y el presente de la representación de esa experiencia.¹⁶⁸ En este presente está contenido el pasado de lo percibido y, al mismo tiempo, distorsionado, anulado por la pura ficción.

Si podemos pensar la alucinación como un exceso de la imagen en el pasaje de la percepción a la representación (ese objeto que percibimos tiene una imagen que se dilata, se transforma o multiplica), para Macedonio lo que llamamos realidad es un acto alucinatorio: "Fantasía constante quise para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido, cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real: el personaje que no figura"¹⁶⁹ Macedonio invierte, entonces, el sentido de la alucinación.

Entendida comúnmente como una distorsión de la percepción, se la define de dos maneras: la alucinación puede ser una falsedad perceptiva porque no hay ningún estímulo externo o el estímulo existe pero la percepción no corresponde a él. En los dos casos es una percepción falsa, sin embargo, la persona siente esa percepción como real.

Macedonio ya en sus primeros escritos reflexiona sobre la percepción alucinatoria que el sujeto tiene de la realidad y de sí mismo. Su *Diario de vida e ideas* describe los ejercicios a los que se sometía con el objetivo de mostrar que

¹⁶⁸ "La representación no es consecuencia más que la imagen depositada de lo percibido, el pensamiento sería la reactivación de las imágenes en ausencia de lo percibido. Pero lo representado, tanto o más investido que lo percibido, pretende entonces, en la impostura alucinatoria, reemplazarlo y valer como realidad" Cfr. Op. Cit., 54

¹⁶⁹ Op. Cit. 41

la percepción de las cosas siempre es una distorsión tanto del sujeto cuanto del objeto: "Mucho busco y me falta saber y vivir pues aún hay un vivir que quisiera experimentar aunque creo saber ya: que la finalidad del Arte es el fin de la vida (...)" Hay un vivir diferente y el arte, la novela, es un buen camino para conocerlo. Si el Belarte logra dar al receptor ese susto de la inexistencia que Macedonio busca como efecto, podrá por fin experimentar la vida como Misterio. Salir del estado de existir para entrar, por un momento, en la inexistencia permite comprender el hilvanado sutil que la creencia borda entre el hombre y el mundo, nos dice Macedonio.¹⁷⁰

Si la literatura busca cumplir la afirmación de Hal Foster y buscar la perfecta imagen del mundo tiene como instrumentos el lenguaje y la ficción para lograr ese cometido. Sin embargo, esos instrumentos son además sus grandes posibilidades de defraudar la imitación de lo real. En la enunciación logra Macedonio el efecto de extrañamiento, con la ficción socava la seguridad de la percepción de lo real. Estos son evidentemente dos núcleos que debemos analizar en detalle ya que, entendemos, definen la marca de la experiencia.

4. Las formas de la negación: autonomía, creencia y nada

¹⁷⁰ "Para Macedonio Fernández la alucinación está emparentada con el denostado "realismo" puesto que alucinar implica "creer" o, como él lo denomina, estar "viendo un vivir" señala El *Diccionario de la Novela*, cfr. Op Cit. *Alucinación*, Op. Cit. 12. Julio Prieto también reconoce que la matriz de la doble novela está construida en función de ese efecto alucinatorio: "Macedonio propone una dicotomía entre la novela "mala" tradicional -la novela "realista" que se basa en la "alucinación" : el efecto "ilusorio de la realidad logrado a partir de la verosimilitud de la trama y la psicología de los personajes- y la novela "buena" futura. Cfr Prieto, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex -céntricas en el Río de la Plata*, Rosario: BEATRIZ VITERBO EDITORA, 2002 77.

“Anheló que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar para la no-existencia” declara en el Prólogo llamado “hogar de la no existencia” (156) define ese principio de negatividad que funda toda la arquitectura de la Estancia.

En *No toda es vigilia...* Macedonio explica que su noción de creencia excede la del Conocimiento fundado en la memoria, en la experiencia del pasado. Dice experimentar no sólo “la imposibilidad de creer en lo evidente actual y pasado” sino también “se da el creer en lo negado en el pasado y en el presente”¹⁷¹. De esta manera, pone del revés la definición del término al postular su funcionamiento en lo posible, no en lo existente. Esta operatoria mueve la máquina de la ficción en *Museo* que trabaja relatos de los personajes y relatos del autor en los Prólogos básicamente vinculados a la posibilidad más extravagante donde lo que no debe ser autónomo, se independiza y aquél que no debe aparecer (por el contrario, debe estar oculto manejando los hilos de sus singulares marionetas) se disemina en todos los espacios de la novela y aparece autor sometido a los vaivenes de los personajes.

La autonomía en *Museo* es tematizada al punto de convertirse en un modo político ya que anula las jerarquías del espacio literario. En este sentido, el gesto literario se vuelve abusivamente autónomo porque rebasa el marco de la novela e involucra a los sujetos de la literatura.

¿Autonomizarse de qué? Podemos preguntarnos. En primer lugar, de todas las sujeciones del marco del género: el lector es personaje, el autor deja de

¹⁷¹ Op. Cit. 381

ser un demiurgo omnipotente, los personajes prescinden de la lógica de acciones que la continuidad señala, las marcas codificadas del género son anuladas. El gesto autónomo se observa en los efectos de la forma.

Pero, al mismo tiempo, no podemos dejar de pensar en la independencia de Macedonio escritor con respecto a la máscara de autor y a los registros sociales de esa máscara. La prescindencia de estos códigos llega a ser tan extrema que adelgaza su corporeidad al punto de que, para algunos, Macedonio es un personaje inexistente. ¿No será ésta, acaso, la pretensión última de ese hombre que intentaba dilucidar el mundo en un cuarto de pensión?¹⁷²

Nélida Salvador reconoce esta impugnación macedoniana a la alucinación de la realidad y a los efectos del "arte culinaria" y observa en la forma de *Museo* el presupuesto de negatividad del que Macedonio parte: "Su necesidad de meditar, de indagar constantemente -faceta básica de toda su obra creadora- se relaciona a la vez, con su implacable negación, de lo aparentemente lógico, sólido concreto y sistemático"¹⁷³

En una carta a su tía Angela del Mazo, Macedonio declara querer "saber si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable".¹⁷⁴ Esa es su decisión de vida: un desciframiento

¹⁷² Cfr. García, Germán, *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires: Atuel, 1996. El libro de Germán García, *Hablan de Macedonio* está plagado de anécdotas y testimonios sobre el modo de vida de Macedonio en las pensiones, o estancias deshabitadas de Adrogué.

¹⁷³ Esta eficaz lectura de la relación de Macedonio con la representación le permite a Salvador comprender el propósito de su "Doctrina estética de la novela" Cfr. Salvador, Nélida, *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

¹⁷⁴ Cfr. Fernández, Macedonio, *Epistolario, OC, Tomo II*, Buenos Aires: Corregidor, 1976, 240-241.

extremo que pone en funcionamiento una definición de literatura y también una retórica que determina esa definición.

La novela ha tenido desde su origen un modo de circulación. La tradición del género se funda en una experiencia de lectura. Macedonio intenta poner a prueba un experimento que subvierte las condiciones del género e inventa otro modo de lectura. Su trabajo de anarquista le permite ir en contra de estas "autoridades electivas" que definen el género. Su novela mala *Adriana Buenosaires* muestra o "intenta" hacerlo la construcción jerárquica y tradicional del género.

Si es la fuerza de la representación uno de los atributos que diferencia la novela de los otros géneros, realismo y novela, decíamos, juegan una alianza fundamental que refuerza la creencia en la posibilidad de dar cuenta de lo real. La escuela francesa aboga por la posibilidad de reproducir -como un documento- la sociedad y cree que el género más adecuado es la novela. Lo real se muestra en un efecto de identificación por el cual el lector "reconoce" en esa representación su propia cotidianeidad, su sociedad, en definitiva, el mundo. El exceso de descripción, el detalle (el barómetro diría Barthes), garantiza esa creencia. Macedonio abominaba de ese realismo. Lo llamaba arte culinaria, un arte innecesario que "cocina" con los ingredientes de la vida:

El Arte es emoción, estado de ánimo, jamás sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar. Así es, Culinaria, toda versificación, en el ritmo, en la

consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmo de sus acentos.¹⁷⁵

El efecto que busca su Belarte es justamente el opuesto: la desidentificación, la incongruencia, la anulación de las creencias. “Si la “ficción” es esencial para destruir el “realismo”, la inverosimilitud sobre la cual reposa, más que un objetivo a alcanzar es un punto de partida que Macedonio trató de comunicar y universalizar” señala Noé Jitrik¹⁷⁶. El dispositivo del inverosímil ficcional desarma el sentido común de la experiencia, tanto en su aspecto amplio (las creencias de orden filosófico y social) como restrictivo (las creencias en la literatura identificada con la vida, del arte como representación de lo real). Si logramos entrever el funcionamiento del creer, como si fuera el mecanismo preciso de un reloj, parece decir Macedonio, podremos experimentar el mundo por nosotros mismos. ¿Qué obtenemos de una ficción sin referencias? ¿Qué clase de mundo novelístico es un mundo donde las implicancias del que conocemos y habitamos están cuestionadas, desarmadas? ¿Qué experiencia con el lenguaje se establece entonces si se busca dejar de lado las referencias? Conceptos como ficción, lenguaje y creencia están “desnaturalizados”. Ahí está su programa estético, cuya concreción es siempre

¹⁷⁵ Cfr. Fernández, Macedonio, *Teorías*, Buenos Aires: Corregidor, 1997, 236.

¹⁷⁶ Completamos la cita: “en todo caso, sus tentativas de un “estilo”, sus caprichos, su “humor de la nada”, y todas sus variantes de la negación sugieren una voluntad de inverosimilitud que define el “texto”, ese nuevo objeto no-realista, la forma de la hipótesis de una novela “buena” y “futura”⁴⁸⁷ Jitrik lo enuncia con claridad: la inverosimilitud de la ficción en Macedonio es la entrada al socavamiento de la creencia. ¿Cómo mostrar el mecanismo de la creencia si no es desarmando la máquina? Lo inverosímil ficcional es punto de anclaje de esa operación. Completamos la cita: “en todo caso, sus tentativas de un “estilo”, sus caprichos, su “humor de la nada”, y todas sus variantes de la negación sugieren una voluntad de inverosimilitud que define el “texto”, ese nuevo objeto no-realista, la forma de la hipótesis de una novela “buena” y “futura”⁴⁸⁷ Jitrik reconoce con lucidez el mecanismo macedoniano: la máquina de la creencia solamente puede desarmarse desde adentro. Lo inverosímil es el punto de anclaje del efecto buscado. Cfr. Jitrik, N. “La novela futura de Macedonio Fernández” en *Museo* 487

futura, para ser lograda por otros. En este sentido, su obra es un ensayo de prueba. La primera novela buena de Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, subraya la colocación en la genealogía del género, en su forma: la discontinuidad se hace práctica de escritura en un espacio anárquico donde las ubicaciones del lector y el autor no son fijas. *Museo* es, entonces, el borrador, el ensayo imperfecto de una forma por venir. De este modo, el espacio incluido entre un principio anómalo y múltiple y un final que no clausura es un experimento que anuncia una experiencia futura. En la brecha entre “la novela romántica de la desilusión” como la llama Lukács y la novela de la representación de la vida, “fundada sobre la comunidad de sentimientos”, se constituye la novela macedoniana como un experimento que busca un sentido por venir.¹⁷⁷

Su programa es a su vez el programa de una literatura futura y resulta, como pedía Benjamin en su “Programa de la Filosofía futura”, un nuevo concepto de experiencia trascendente. La metafísica macedoniana, como en Tlön, es una rama de la literatura fantástica pero, a diferencia del relato borgeano, la fantasía es el mecanismo para “hurgar” la Realidad. Por eso, el Autor de *Museo* solo desea la Fantasía para su novela y encomienda al Viajero, “que en la misma vida quizá no existió nunca”, una suerte de garantía de esa Irrealidad. Garantía de que no hay garantía para dar cuenta de lo real.

¹⁷⁷ Lukács distingue tres tipos de novela que corresponden al modelo europeo: La novela del idealismo abstracto, la novela psicológica y la novela educativa de la resonancia consciente. Cfr. Georg Lukács. *Teoría de la novela*. Barcelona, EDHASA, 1971. 75

La crítica se ha preguntado muchas veces si este socavamiento de la creencia en la representación de lo real es necesariamente un modo de desvincular la novela de la narración. Nélica Salvador condensa el programa estético de Macedonio en tres puntos estratégicos contra el realismo: 1) Mostrar la irrelevancia del asunto como material estético, 2) "Rechazar la copia de la realidad y, en tercer lugar, "cuestionar los estados alucinatorios que provocan en el lector los hechos ficticios que se desarrollan en la novela". Los tres puntos programáticos giran alrededor de la tradición del género y quiebran las garantías de su reconocimiento:

De esta posición decididamente antirrealista surge una nueva perspectiva crítica frente a la novela cuyas bases residen en la participación activa que habrá de cumplir en ella el Personaje para quebrar los efectos de alucinación que produce la narrativa convencional en los ánimos de los sugestionables lectores.

La conclusión de Salvador es una respuesta al interrogante planteado más arriba acerca del relato en la novela macedoniana. Podemos pensar que la novela buena es la narración de la experiencia del antirrealismo.¹⁷⁸

Ian Watt, al analizar la relación del realismo con la novela, diferencia con claridad la escuela francesa del realismo filosófico. Asimismo, la distinción entre la Escolástica universal y el realismo moderno a partir de Descartes, le permite entender la forma de la novela:

By a paradox that will surprise only the neophyte, the term "realism" in philosophy is most strictly applied to a view of reality diametrically opposed to that of common usage -to the

¹⁷⁸ Cfr. Salvador, Nélica "Teoría de la novela" en *Museo Op.* Cit. 538

view held by the scholastic Realists of the Middle Ages that it is universals, classes or abstractions, and not the particular concrete objects of sense-perception, which are the true "realities".¹⁷⁹

Lo que Watt pone en discusión a partir de esta relación de la novela con el realismo filosófico es, evidentemente, el cambio epistemológico que también Agamben reconoce cuando se refiere a la experiencia. La oposición entre los universales y los particulares se torna la marca constitutiva de la subjetividad. Esa marca está dada por un sentido de experiencia fundado en la relación del sujeto con el mundo.

"El mundo y yo nacimos el 1 de junio de 1874" dice Macedonio en las múltiples autobiografías de *Papeles de Recienvenido*, y condensa esa significación particular de significación de lo real que inaugura Descartes.

"Modernism realism, of course, begins from the position that truth can be discovered by the individual through the senses" afirma Watt. La vinculación con la novela se hace fuerte en este punto: "el asunto totalmente individual", como experiencia del mundo y los otros, encuentra en la novela la forma de la literatura que más acabadamente refleja esta reorientación del sujeto.¹⁸⁰

En principio, (volveremos sobre esta cuestión) la novela es entonces el lugar de la experiencia individual. Macedonio encuentra en ese marco la

¹⁷⁹ Cfr. Watt, Ian, 11

¹⁸⁰ "Previous literary forms (of the novel) had reflected the general tendency of their culture of make conformity to traditional practice the major test of truth: the plots of classical or renaissance epic, for example, were based on past history or fable, and the merits of the author's treatment were judged largely according to the view of the literary decorum derived of the accepted model in the genre". This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience- individual experience which is always unique and therefore new. The novel is thus the logical literary vehicle of a culture which, in the last few centuries, has set an unprecedented value on originality, on the novel; and it is therefore well named." Op. Cit, 13

posibilidad de darle sentido a la experiencia de la vida, entendida como una exploración del mundo y de sí mismo. La experiencia de la vida se transforma en experiencia estética y la ficción es la red que teje el pasaje de una a la otra. La indagación sobre la vida se entiende desde la forma autónoma, cerrada que la novela permite. Un lugar desde el que se ve la vida, como en un atalaya, y se puede definir la diferencia entre una y otra.

En el último capítulo del libro, publicado en Londres en los años cincuenta, Watt da cuenta de cómo en la historia de la novela inglesa, luego del realismo de presentación de Richardson y el realismo de Fielding, aparecen nuevas formas. Particularmente nos interesa el análisis de *Tristram Shandy* de Sterne. Watt encuentra en la novela de Sterne una particular atención a los aspectos formales del realismo. En este punto, fiel a su tesis, Watt lee en *Tristram Shandy*, por exceso, por transgresión, por condensación, la forma de ese realismo filosófico moderno.¹⁸¹

La poética de la novela macedoniana se funda en su Belarte. Esta teoría del arte requiere la autonomía absoluta. Su aporía contra el realismo indicaría que el objetivo estético de Macedonio es el arte puro. Sin embargo, Macedonio encuentra en la relación entre la novela y la realidad, entre la novela y la vida la posibilidad de un efecto en el lector. Esto es: la autonomía es una condición del arte pero no un fin. "Su mayor preocupación -declara Alicia Borinsky- es lograr un efecto extraartístico en el lector." Vemos ahí la construcción de un sentido de

¹⁸¹ Señala Watt. " Sterne's narrative mode gives very careful attention to the all the aspects of realism: to the particularization of time, place and person; to the natural lifelike sequence of action; and to the creation of a literary style which gives the most exact verbal and rhythmical equivalent possible of the object described". Más adelante agrega: "Cfr. Watt, I., Op. Cit. 291

la experiencia que pretende dar batalla a la experiencia definida por el sentido común y la tradición.¹⁸²

Emma Bovary quería vivir como las heroínas de las novelas porque reconocía un saber en esas ficciones literarias que llevaba a la vida. Flaubert le da una vuelta de tuerca a esta simbiosis cuando declara: "Mme. Bovary soy yo". "Yo" autor de literatura, "yo" personaje, "yo" lector son circunstancias fortuitas que entran en la otra ficción, la de la realidad. Macedonio hace añicos el espejo por el cual la vida puede identificarse con la literatura. Su máximo anhelo es que ningún lector encuentre, en su novela buena, saberes que le sirvan para la vida sino, por el contrario, que descubra, momentáneamente, la inexistencia.

Liberados de la ficción del yo, resplandece la certeza del ser. Su antibovarismo juega con su propio lugar de escritor. La foto con una guitarra y un poncho al hombro, un par de zapatos detrás de una cortina que anuncian a alguien que no aparece, una caricatura, en definitiva, el No-Existente Caballero. Macedonio decide ser el Recienvenido, el Bobo de Buenos Aires, el apócrifo Presidente, el inventor de imposibles, antes que ser el Autor de Literatura.

5. Vanguardia y novela

La vinculación de la novela con la burguesía tiene, con el realismo, su momento más alto. Podríamos pensar que entre la clase y el género se establece un vínculo que funda un modo particular de representación y una creencia en

¹⁸² "Quiere que el lector vea la posibilidad de que las agujas del reloj cambien de sentido, que la vida y la muerte no son complementarias, que es posible una intervención quirúrgica a un hombre consistente en un solo dedo, -como sucede en uno de sus relatos. Macedonio Fernández formula la necesidad de fundamentar su literatura en la vida" Cfr. Borinsky, Alicia "Literatura y eternidad" en *Museo*347.

esa representación que implica un modo de leer basado en la identificación. La novela además tematiza ese modo de leer construyendo personajes y relatos que giran alrededor de esa relación. ¿Qué es sino la novela más famosa de Flaubert con esa mujer provinciana que lee novelas como dictados de la verdad, como modo de conocer la experiencia del otro para imitarla? Aun más, como magisterio o decálogo de enseñanzas, el lector busca experimentar la experiencia del otro, la ficción de experiencia que el género muestra. El bovarismo parece ser una de las concreciones más fuertes, más evidentes de la relación de la vida con la novela. La representación de un lector que lleva a la vida lo que aprendió en la novela es el relato "realista" de esa relación. Es justamente este maridaje, basado en la identificación, la pertenencia y la posibilidad de representación, el que será cuestionado por la vanguardia. Resulta claro que la vanguardia intenta una colocación nueva de la relación de la cultura de masas con la cultura alta y abomina de la forma de la novela como el lugar de estandarización de esa relación. Los escritores de la vanguardia van a buscar una forma para el género que rompa con esa creencia identificatoria del género con la vida.

Hal Foster lee la relación del arte de la vanguardia con la vida casi como una contradicción. Para Foster, el objetivo de los artistas de vanguardia "no es ni una negación abstracta del arte, ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos"¹⁸³. Ese movimiento entre el arte y la vida, entre sus formas aceptadas y las experiencias que los

¹⁸³ Agrega Foster "Así más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria móvil, I cuando no diabólica" Cfr. Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Cambridge, Utt, 1996. 18

definen, le permite a Macedonio, tal cual veíamos más arriba, el experimento en la novela que se materializa en la negatividad de la vida. Se trata del “otro lado de las cosas” como pedía en *Papeles de Recienvenido*.

Benjamin estudia las nuevas condiciones sociales dentro de las cuales se desarrolla la práctica literaria y artística y, en ese marco, identifica la posición de la vanguardia como una respuesta específica a esas nuevas condiciones. Entonces, la politización del arte depende del modo en cómo se plantea su realización. En ese caso, para Benjamin el arte de vanguardia es una crítica a un tipo de circulación de sentido, una crítica a las relaciones entre las construcciones sociales del sentido y las construcciones artísticas, por lo tanto, es una crítica a la novela como la forma artística que representa esa circulación de sentido. La vanguardia, decíamos más arriba, abomina de género o busca experimentar con él. Macedonio se inscribe en esa línea con sus dos novelas y su teoría acerca del género.

Escribe durante cincuenta años un “work in progress” doble que se publica póstumamente: *Adriana Buenosaires* -su última novela mala- clausura las formas del realismo decimonónico en el género y *Museo de la Novela de la Eterna* -su primera novela buena - establece las nuevas formas que operan en la ruptura de la tradición. Desde instalar la función autor como categoría textual hasta postular una taxonomía del lector, -donde construye su lector “salteado” todavía inexistente- así como adelgazar hasta casi anular la inserción del relato en el género, todos estos artificios son las marcas de esa ruptura.

Nos interesa retomar, en este punto, la hipótesis de nuestro trabajo. Decíamos antes que, de alguna manera, la novela estratifica un sentido de experiencia en relación con su presupuesto básico de la creencia en la representación. En la marca de la representación se esconde otro presupuesto: la experiencia individual que el relato identifica es también una forma de la experiencia social. Tanto se refiera al presente cuanto intente reconstruir el pasado (y aun prevea un futuro), las huellas de la experiencia se reflejan en el marco del género. Es evidente que la vinculación se produce porque la noción de mundo de la novela permite “jugar” con la idea de verdad absoluta que relata experiencias ajenas. Señala Bajtin al respecto:

Captar el tono y el juego mismo de la vida, su ritmo extraño e irregular, es el intento cuyo poder acérrimo mantiene en pie a la novela. En la medida en que en lo que en ella nos ofrece vemos la vida sin reordenamiento, sentimos que estamos palpando la verdad.³⁰¹⁸⁴

La relación experiencia, arte, vida adquiere con el realismo una dirección por la cual la experiencia contada en la novela refleja, repite experiencias de la vida. La identificación del lector es casi mecánica. El “como si” de la ficción novelesca le permite su identificación y su distancia con la vida. Mme. Bovary ficcionaliza esa relación y muestra cómo la novela interviene abiertamente en la vida en un doble sentido: el personaje que busca transformar la experiencia de

¹⁸⁴ Cfr. Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela, Trabajos de investigación*, Madrid: Taurus, 1989.

la lectura en experiencia de vida y la intervención de la novela como espacio productor de sentido en la forma de la vida.¹⁸⁵

La teoría de la novela de Macedonio propone la anulación del sustento primero del género: el "asunto". Su belarte se basa en la creencia cierta de que no hay "belarte" que suscite verdadera emoción basada en la representación de historia alguna. Sin "asunto" (admite uno sólo posible: la muerte por cesación de olvido) el arte debe reducirse a "técnica". "O el arte está de más o nada tiene que ver con la Realidad" declara repetidas veces. Es entonces la forma un espacio productivo de sentido que desarma la relación directa con la percepción de la vida para centrarse en una sucesión de estados de ánimos:

Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas, copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos de otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento.¹⁸⁶

Si la técnica es el soporte del arte ("Todo el Arte está en la Versión o Técnica"), el proyecto doble de su novelística, está "técnicamente" camuflado

¹⁸⁵ El "bovarismo" es el efecto de identificación en lo real. Puedo ser como Emma y vivir experiencias imaginadas. El "moreirismo" es otro ejemplo de esa identificación de la vida con la ficción. En el caso de *Juan Moreira*, el movimiento es circular: va de la vida a la ficción (Gutiérrez escribe su novela a partir de una nota policial en el diario) y de la ficción a la vida. Los relatos de gauchos que suben al escenario a defender al personaje en la versión teatral de los Podestá nos muestran esta vuelta de tuerca.

¹⁸⁶ Completamos la cita: "Y en cuanto a la *comunicación* de emociones, es vano esfuerzo pretender tocar directamente el alma de otro con exposiciones o combinaciones realistas, con signos caligráficos inertes, frente a las eficacias plenas del gesto, los movimientos y los acentos de una conversación común emocionada; lo único posible y artístico es la *suscitación* de las emociones" Cfr. Op. Cit. 236

en el error y el accidente para desarmar la pureza de la dicotomía¹⁸⁷. La técnica finge por accidente la mezcla que evita los absolutismos autorales. La entropía que se produce muestra que no hay novela buena sin novela mala. El secreto de la forma de la novela buena será un enigma de lectura:

Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*, pero es cuestión que el lector colabore y la desconfunda. A veces me encontré perplejo, cuando el viento hizo volar los manuscritos, porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cual correspondía.¹⁸⁸

Con el malentendido, Macedonio apunta irónicamente al juego con la tradición, a la experiencia del lector con el género y se ríe de su propia figura de autor. Defraudar esa experiencia será el punto más alto de su poética, sin abandonar, al mismo tiempo la relación explícita a la que aludíamos antes entre la vida y la novela. Los términos de esa relación serán otros: lo posible y lo imposible se imbricarán en una suerte de enroque en donde la ficción encontrará nuevos lugares.

Parece hacer un movimiento doble: por un lado, establece una relación diferida con el referente entre la escritura y lo real y, entonces, por otro, entra en el debate con el realismo, en función de definir un campo autónomo de la ficción. Esto supone una problemática con el lector, una problemática con el

¹⁸⁷ "Fuera de la técnica no hay arte" concluye en otro momento de su teoría. Más adelante explica: "Arte de trabajo a la vista, es decir, de lector consciente, y hecho con recursos ostensibles." Cfr. Op.Cit.236-242.

¹⁸⁸ Continuamos la cita: "Nada me auxiliaba porque la numeración era la misma, igual la calidad de ideas, papel y tinta, ya que me había esforzado por ser igualmente inteligente en una y otra para que mis mellizas no armaran querella ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!" Cfr. Op. Cit. 137-138

personaje, un cuestionamiento a la tradición en relación con Cervantes (no es la locura lo que debe motivar ese grado de libertad del modo ficcional), una serie de matices respecto de qué se debe entender por autonomía. En ese punto está una de las grandes coincidencias de Macedonio con el debate estético de la época: la lucha de la vanguardia con el referente. La autonomía plena de la experiencia literaria implica, al mismo tiempo, la inserción de ese universo autónomo-ficcional en lo real. Es un modo desplazado que tiene Macedonio de entrar en el debate arte-vida.

Para Benjamin, la vanguardia trabaja con la gran consigna de unir el arte y la vida. En este intento, la vanguardia opera con un concepto de tradición en ruinas y establece una relación sinuosa que anula la continuidad. En *Museo*, Macedonio va a hacer funcionar formas antiguas como la alegoría, el amor cortés, la consolación, en el espacio moderno de la novela.

Su máximo anhelo no es que los lectores encuentren, como Emma Bovary, un saber para la vida, sino que descubran, momentáneamente, la inexistencia. La vida puesta en obra es experiencia metafísica y estética pero también futura experiencia de lectura. Por eso nos dice "Leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada".¹⁸⁹

Esta noción del arte que se funde en la vida de una manera inédita se manifiesta de distintos modos. La noción de crisis de la experiencia se une para Benjamin con su teoría acerca de la novela. La noción de experiencia, sea individual o colectiva, tiene como contexto pertinente el de la tradición en tanto memoria de aquello que llega como experiencia. En el mundo moderno, esta

¹⁸⁹ Cfr. *Una novela que comienza*, 54

relación aparece fracturada porque ya nadie tiene nada que contar. El saber previo es el que constituye un texto en literario. La conciencia de que es necesario luchar para constituir ese saber previo es un elemento muy importante en la poética de las vanguardias. La tradición establece un valor trascendente de la obra; la inestabilidad del valor, en cambio, es un punto de la vanguardia. En este sentido, Macedonio recupera la posibilidad de contar la experiencia personal pero, en franca irreverencia con la tradición de la novela, construye una alegoría en el marco del género y destruye la eficacia del saber previo del lector.

Al mismo tiempo y como efecto de este desplazamiento Macedonio define a la novela como una compleja trama de posiciones de lectura y de relaciones entre lectura y creencia. La poética y las estrategias narrativas de Macedonio se fundan en esa escisión con la experiencia del género: La novela que no tiene lector, la novela que se vive en la inexistencia, la novela que nunca llega pero que se anuncia, la novela como escritura secreta.

En definitiva para Macedonio la novela se propone como mediación imposible entre la alta cultura y la cultura de masas. Y en ese marco redefine la estrategia del género y sus pactos de lectura. Así lo atestigua su proyecto de la doble novela que cierra una forma del género y propone el inicio de otra.

Piglia reconoce que en el espacio de esa novela infinita podemos leer las formas futuras de la novela argentina: Marechal, Cancela, Cortázar son algunos de los herederos que elaboran y transforman las marcas de esa tradición.¹⁹⁰

Es, justamente, la relación ficcional entre vida y obra que Macedonio construye en su escritura, el eje donde se revela un concepto propio de experiencia. De este modo, por un lado, entra en debate con el conjunto de la cultura - basta pensar en la correspondencia de Macedonio con diferentes intelectuales y, por otro, establece la posibilidad de fundar un origen y una tradición propios a partir de los usos locales y específicos.

Utiliza, entonces, esa doble relación para definir una teoría del arte y una teoría de la novela y, en ellas, las condiciones para una poética de la novela en la Argentina. *Museo de la novela de la Eterna* sienta las bases de una historia del género que pone a funcionar no sólo el concepto de experiencia sino también el sentido de ese concepto de experiencia que se quiere transmitir.¹⁹¹

¹⁹⁰ Ricardo Piglia sostiene que la historia moderna del género en la Argentina es la historia de la escritura interminable del Museo: "En el espacio de esa novela infinita, entre capítulos anunciados y cartas utópicas, podemos leer -dice Piglia- las formas fracasadas y las formas futuras de la novela argentina: Arlt, Marechal, Cancela, Borges, Cortázar son algunos de los herederos que elaboran y transforman las marcas de esa tradición." Op. Cit. 27

¹⁹¹ "Es preciso distinguir el concepto de experiencia natural e inmediata del concepto de experiencia del contexto del conocimiento. En otras palabras, esta confusión de los conceptos: conocimiento de experiencia y experiencia. Para el concepto de conocimiento de experiencia, la experiencia no es exterior a su yacente novedad, sino que la experiencia como objeto de conocimiento es ella misma, en otra forma, la uniforme y continua variedad del conocimiento. La experiencia misma no acontece, tan paradójico como esto suene, en el conocimiento de experiencia precisamente porque este último es, por consiguiente, un contexto de conocimiento." Cfr. "Sobre la percepción I. Experiencia y Conocimiento Traducción: Omar Rosas Departamento de Filosofía/Universidad Nacional de Colombia.(BENJAMIN, Walter, "Über die Wahrnehmung," Gesammelte Schriften, Bd VI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1986, S.33 -38.)

Resumiendo, la experiencia de la muerte del otro adquiere un estatuto metafísico en el marco de la novela y se define como conocimiento y alegoría. Macedonio plantea, entonces, una relación nueva, irreverente, antibovarista entre novela y vida. En esa relación se manifiesta su sentido último de experiencia. De este modo, la novela problematiza las tensiones que están en la historia del género: arte/vida, ficción/verdad. *Museo* no solo narra la tensión entre lo real y lo ficcional sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es, en el sentido blochiano, y el conocimiento de la experiencia de Macedonio parece funcionar en esa perspectiva utópica.

Si, como sostiene Robert Jauss, un texto es la respuesta a una pregunta de su época, Macedonio formula preguntas que todavía su tiempo no hace; como muchos outsiders, tiene la ventaja de poder mirar su realidad como una ficción. Pensar fuera de las formas de una época, pero viviendo dentro de ella es bastante difícil, por eso la década del veinte será el mejor momento para abolir contradicciones y extremar resistencias. El hogar burgués por el cuarto de pensión: movimiento de traslado, decisión de vida, gesto schopenhaueriano de anulación de la voluntad.

La experiencia, entonces, sólo es aceptable a través del experimento entendido como exploración de posibilidades. Dice en *Museo*: "Se trata de la experiencia psíquica o sentida que no tiene figuración causal y por tanto ninguna en las destrezas y fines del desempeñarse del Cuerpo viviente". En este sentido, la vinculación lógica entre experiencia, memoria, pasado y tradición es destruida en función de un saber que se adquiere sólo por la

práctica de ciertas operaciones destinadas a descubrir, comprobar o demostrar determinados fenómenos. Convengamos que la vanguardia ha resignificado el experimento como concepto estético. Macedonio trabaja experimentalmente la novela y apuesta a la verificación de los resultados. Sus ensayos estéticos pueden ser repetidos tantas veces como sea necesario para su comprobación y cada vez darán el mismo e inequívoco efecto: la "conmoción concienical", "el susto de la inexistencia". La gran audacia macedoniana está en que traslada al lector la posibilidad de verificar sus pruebas literarias. La relación experiencia/experimento se convierte en la estrategia epistemológica, "metafísica" según su propia definición, de toda su teoría del arte. Sus reflexiones sustentan la negación dialéctica del arte moderno para el que nada heredado puede quedar intacto y es en este sentido que todo lo acumulado suena a estorbo y es necesario un cuidadoso borramiento de las huellas para producir el desorden. Este movimiento entrópico se ficcionaliza en la novela con la invasión de los personajes a Buenos Aires para conquistarla y fundar la ciudad presentista que apuesta a la belleza de la no-historia: "Se deportaron todas las estatuas que enlutan las plazas y su lugar quedó ocupado por las mejores rosas, únicamente se sustituyó la de José de San Martín por una simbolización del 'Dar e irse'" (203). De esta manera, la categoría de lo nuevo aparece como vinculante del proceso histórico de la cultura por lo cual es necesario disolver la tradición específica. El complot de los personajes de *Museo* ficcionaliza la maniobra del autor con la literatura: entrar en el lugar y socavar desde adentro. Si los personajes apuestan a destruir las formas de

representación de una cultura, Macedonio busca con su gesto de Recienvenido cuestionar los códigos de la institución literaria y desordenar el marco de la novela. Los postulados de su novela futura de estados dan cuenta de esa propuesta desvinculadora: "La prosa será como la música: una sucesión de estados sin prolijidades de motivación (...). Aparecen sin pasado: ante una felicidad, que no se soñó para esperarla sino como imposible, y para sentirla más real, cortaron sus pasados, los hicieron sueños, vínculos, familias, recuerdos, olvidaron." (281)

Macedonio va hacer estallar la unidad de la forma biográfica del "héroe problemático" constituyendo la línea de la vida en una experimentación colectiva extrema: dejar de ser individuo para transformarse en una parte constitutiva de una comunidad futura que define el presente desde la perspectiva del complot.¹⁹²

La tradición del género muestra que grandes comienzos y memorables finales son marcas distintivas de la novela porque justamente es allí donde se expone con eficacia esa relación entre la vida y el marco de la novela. Macedonio juega con esas prerrogativas del género y hace estallar la forma unívoca de los dos momentos. Los múltiples prólogos diseminan el principio en

¹⁹² En general, la novela está siempre conectada con la experiencia de la subjetividad. Como reconocen tanto Bajtin y Lukács, la constitución de la subjetividad moderna se gesta a partir de la certeza de un mundo sin dioses, sin sentido. Sólo adquiere vida si puede ser relacionado, ya sea con la experiencia interior que viven los hombres extraviados en él, ya sea en la mirada contemplativa y creadora del escritor, en su subjetividad representativa.

La historia del género va a dar cuenta de cómo la novela es un territorio donde la experiencia de ese desajuste se hace forma biográfica, relato de la interioridad del "héroe problemático".

una suerte de posposición interminable que es en verdad un juego de ficción: la novela empieza en el relato de los prólogos.¹⁹³

6. El sujeto de la experiencia: narrador y novelista

Cualquier curso de literatura enseña que las diferencias entre narrador y autor están determinadas por el cariz de la existencia de ambos. De la vida al puro lenguaje se mide esa diferencia. En el primer capítulo de nuestra tesis definíamos el lugar que ocupa el narrador en los procesos de sentido de la experiencia. La "erfharung", el relato de la experiencia propia o ajena, es potestad de un narrador que ocupa un lugar social que, según Benjamin, Adorno y Agamben, ha desaparecido. Para Benjamin, la soledad del novelista desarma ese vínculo primero que el narrador establecía.¹⁹⁴ *Museo* empieza con múltiples prólogos de un autor con pocas certezas y muchas elucubraciones teóricas. Su proliferante presencia saturando todos los huecos del "espacio previo" a la novela se encarga de llevar al exceso una relación que, en la marca del género, es sumamente delgada. El prólogo de autor marca siempre una

¹⁹³ Sabemos de la fuerza seductora de la primera escena de un texto literario. Los principios determinan el movimiento de la lectura de un relato si entendemos, como dice Blanchot que el relato "no es la relación de un acontecimiento, sino ese mismo acontecimiento". La mecánica del comienzo se activa en la doble perspectiva de la escritura y la lectura. El principio es siempre ese instante de distanciamiento de la multiplicidad de lo posible. El comienzo de un libro diseña la frontera del espacio textual, pone el marco al modo del relato. Cfr. Blanchot, Maurice *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Avila, 1992, 12.

¹⁹⁴ Como veíamos en la Introducción, para Benjamin la soledad del novelista es indicio de ese cambio en el registro social de la experiencia. Cfr. Benjamin, Walter: "Crisis de la novela. A propósito de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin", revista de cine *Kilómetro 111*, N° 3, marzo 2002.

dirección de lectura del texto que le sigue. En Museo la dirección es proliferante, se multiplica y desconcierta al lector.¹⁹⁵

Con la máscara de autor ostensiblemente visible, Macedonio decide organizar un relato complejo, heterogéneo donde anuda uno de los primeros puntos que Bajtin reconoce en los inicios del género como tal. Sus prólogos juegan con el exceso de representación de una figura que puede ser visible en ese espacio "introdutorio" pero que debe retirarse del texto apenas comienza la novela. Si en los prólogos permite la entrada de los personajes que se corporizan en el espacio exclusivo del autor, en la novela, el autor "vive" en los pliegues de esa ficción, a veces, narra, otras teoriza. La alternancia entre la primera y la tercera persona le permite ese juego por el cual las "representaciones" se superponen (la estrategia de la puesta en abismo): asistimos entonces a la ficción de un autor presentando y actuando su novela. Una ficción doble de una figura que discute con sus personajes sobre la construcción de su novela y que interviene en los diálogos de la Estancia. Por ejemplo, al principio de la novela, el autor elige para el lector una escena (en el abanico de su relato todas las escenas son posibles porque se hacen presentes por decisión del novelista): "Tomo al azar un jueves de agosto de 1927, segundo invierno que se pasaba en la novela "para mostrarnos la cotidiana ficción de

¹⁹⁵ Los ejemplos abundan: la toma de posición de Balzac en su Prólogo a la *Comedia humana* o la *Advertencia* que Sarmiento le hace al lector acerca de su libro (casi un método de lectura) son algunos. La figura de autor pesa como forma textual reguladora, como faro de lectura, como espacio de la voz de un nombre propio.

esos personajes de ficción. De todas las posibilidades que el relato, decíamos, tiene, escoge una.¹⁹⁶

La superficie textual de la novela se desdobra en esa representación de un sujeto que regula el relato y nos muestra cómo lo hace. La tensión de esa doble representación se extrema al punto que el autor interviene en el diálogo de los personajes:

El autor:-Veo que te gusta vivir y para ello es necesario que no te mencione ni te deje hablar más aquí, sino para enamorarte de Dulce-Persona. (Para sí) ¡Qué poder tengo de crear apariencia y muerte, de regir todo esto y, sin embargo, hay alguien en la tierra en cuya alma quisiera ser soñado y no lo logro 361

El narrador que debe ocupar su lugar se mimetiza en esa figura siempre presente materializada en la ficción que él mismo inventa. Es evidente que el autor, esta presencia abusiva que nos dice cómo leer, que discute con sus personajes, que teoriza sobre el género, sobre el arte, sobre la vida, está construyendo una trama en función de lo imprevisible. Es la primera persona gramatical la que le otorga una ambigua identidad. Como veíamos en la Introducción, Benveniste ha mostrado eficazmente la fuerza perlocutiva de la primera persona para hacer verosímil el relato de la experiencia. De esta manera, la marca de autor, aquella que Macedonio utilizara para definir el giro de la experiencia en los años veinte, se transforma en dispositivo de lectura. El autor-novelistas narra la novela que se va haciendo en la sucesión de los

¹⁹⁶ El relato es el de una escena cotidiana: los personajes salen de la estancia para ir a la ciudad. El autor conoce el límite entre la ciudad y la estancia. Sabe del vigilante de la frontera y de la diferencia de ese día en el que un diario de la ciudad invade la estancia. Cfr. Op. Cit. 299.

prólogos y entra en la ficción extrema de los personajes alegóricos de la estancia.

7. La forma de la novela:

La forma de *Museo* es la forma de una discontinuidad donde la escena diseña los estados sucesivos del relato. Ya en los prólogos, el autor le aclara al lector esta discontinuidad de la novela constitutiva de su forma: "Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela." (123)

La escena es en *Museo* una imagen que se encadena a otra en una sucesión discontinua. Como una suerte de enhebrado, ya desde los prólogos, cada escena se transforma en parte de un todo pero, una parte autónoma en su configuración y efecto. El desplazamiento en el tiempo muestra su efectividad y también marca su agonía. En *Museo*, el resplandor de cada escena se equilibra con una zona de oscuridad, con un vacío que no es el reposo preparatorio para la próxima sino la huella de la discontinuidad, la efectuación de la nada. En esta suerte de montaje transversal, cada escena, como un estallido, despliega y contrae una multiplicidad de imágenes que los personajes traen del pasado. Un caleidoscopio en el que cada espejo refleja otro, cada imagen contiene una diferente, que a su vez, da lugar, inesperadamente a una tercera en la que se encierra una más... En la novela, la escena es su sustento y, al mismo tiempo, una de las estrategias para socavar el género. Las escenas aparecen sin solución de continuidad en todos los espacios posibles e imposibles de su estructura.

Hablábamos antes de la proliferación que niega el comienzo único en *Museo*, tampoco hay clausura en el final de la novela sino puesta en acto de ese ilimitado discontinuo. Franz Kermode sostiene que la naturaleza de la ficción es concordante con la búsqueda humana de un sentido de “experimentar esa concordancia entre principio, medio y final” por eso, concluye, “en una novela el principio implica el final”.¹⁹⁷ La primera novela buena subraya la colocación en la genealogía del género, en su forma: la discontinuidad se hace práctica de escritura en un espacio anárquico donde las ubicaciones del lector y el autor no son fijas. La discontinuidad de acuerdo con el proyecto de la novela buena está dada por esa azarosa ejecución de la lectura que utópicamente Macedonio prevé. Su lector salteado es la figura de la utopía:

Al lector salteado me acojo. He aquí que leíste toda mi novela sin saberlo, te tornaste lector seguido e insabido al contártelo todo dispersamente y antes de la novela. El lector salteado es el más expuesto conmigo a leer seguido.

Quise distraerte, no quise corregirte, porque al contrario eres el lector sabio, pues que practicas el entreleer que es lo que más fuerte impresión labra, conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, son los que más quedan en la memoria.

Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al Autor que salta.¹⁹⁸

¹⁹⁷ “Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos en el mismo medio, *in medias res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de tiempo de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas” Cfr. Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa, 2000, 18, (43,144)

¹⁹⁸ “Al lector salteado” Op. Cit., 273

En su teoría de la novela, Bajtin no sólo reconoce la importancia de la forma del género sino que distingue dos tipos de diseño de esa organización: las formas arquitectónicas, “formas de valor espiritual y material del hombre estético” y formas compositivas que, según Bajtin, organizan el material y “tienen carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica”. Si bien, para Bajtin, la novela tiene carácter compositivo, nos parece importante esta manera de leer la forma de la novela en *Museo* en relación con la constitución de ese “objeto estético”¹⁹⁹. En otras palabras, creemos que la forma en *Museo* apuesta a esa suerte de “desorganización razonada” que provoca en el lector, sorpresa, desconcierto y hasta cierta incomodidad pues lo desubica de los trayectos conocidos y de los elementos que determinan el modo de leer el género. En definitiva, la forma nos indica cómo funciona esa relación tan particular entre metafísica y novela.

Por otra parte, la plasticidad del género, su dinamismo, su incompletud - notas reconocidas por los teóricos en general- son terreno propicio para hacer con la experiencia en la novela, decíamos, un experimento de lectura.²⁰⁰ Esto es: los elementos compositivos pueden organizar la forma de una arquitectura estética y metafísica.²⁰¹ Impera, entonces, una descripción del funcionamiento

¹⁹⁹“La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación estética*” Op. Cit. 25

²⁰⁰ “La novela es el único género en proceso de transformación, todavía no cristalizado. Entre los grandes géneros sólo la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella está adaptada a las nuevas formas de recepción muda, es decir a la lectura.”Cfr. Bajtin, M., Op. Cit. 449.

²⁰¹ La forma para Bajtin es forma del contenido -contrariamente a los formalistas para quienes la forma es forma del material. La forma es la organización estética de contenidos axiológicos.

de esos elementos. Podemos conjeturar que la forma es una condición determinante en el género ya que la analogía entre novela y mundo es tan evidente, desde el origen del género, que resulta cuanto menos atractivo pensar cómo están dispuestas las cosas en el mundo de la novela y cómo se comportan los hombres frente a esa disposición así como cuánta semejanza hay con nuestro mundo, cuanta distancia con nuestros intereses y nuestros deseos.²⁰²

E. M Foster llama “aspectos” a los elementos constitutivos de la forma novelística, entendiendo esos aspectos en relación con la lectura, como un efecto.²⁰³ Para Foster, la historia es el elemento esencial de la novela. “A todos nosotros nos pasa como al marido de Scherezade: queremos saber lo que ocurre después.” Si pensamos en este “después”, queda claro que en *Museo* no funciona. Resulta evidente que la historia que se cuenta es una historia sin continuidad, sin línea en el tiempo, afincada en un presente lleno de días discontinuos, de acontecimientos desencadenados. Un solo conflicto, motivo por el cual los personajes viven en la Estancia, parece resolverse: el complot contra la ciudad de Buenos Aires se efectúa.

²⁰² El concepto de “mundo de ficción” acuñado por Pavel y Dolezel parte de una semántica propia de esos mundos hechos de puro lenguaje. El concepto se afina en la noción de mónada leibniziana. Pavel llama estructuras salientes aquellos tramos del “mundo” que se diferencian claramente del nuestro. Volveremos en esta tesis a este enfoque cuando analicemos el concepto de ficción en Macedonio. Cfr. Pavel, Thomas *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Avila. 1991

²⁰³ Dice Foster: “Hemos elegido la palabra *aspectos* por ser acientífica y vaga, porque nos concede el máximo de libertad y significa al mismo tiempo las diferentes maneras en que nosotros podemos considerar una novela y las diferentes maneras en que un novelista puede considerar su obra. Y los aspectos que hemos escogido para tratar son siete: la historia, la gente, el argumento, la fantasía, la profecía, la forma y el ritmo”. Cada uno de ellos constituye una suerte de negociación entre el novelista y el lector. La decisión que el novelista tome con cada uno de estos aspectos son transacciones de aceptación o rechazo por parte de un lector con determinada experiencia en el género Cfr. Foster, E. M. *Aspectos de la novela*, Buenos Aires: Debate, 1995, 30

Sin embargo, el conflicto de la historia es, al mismo tiempo, un conflicto social que se dirime en el enfrentamiento de dos espacios: la estancia La Novela se opone a la ciudad y un conflicto individual de amores no correspondidos y olvidos en las identidades de la Estancia que parecen no tener peso en las acciones en la ciudad.

"La siempre inteligente y soñadora ciudad de Buenos Aires" dice Macedonio en *No todo es vigilia...* Sin embargo, en *Museo* esa imagen ha desaparecido: Buenos Aires es la Realidad, la Historia por eso es necesario el complot para restituirla a ese tiempo donde existen los sueños sin lastres de estatuas ni calles con nombres de prócer. La ficción prevé una nueva fundación: la aldea de Recienvenidez, de donde viene el Recienvenido que nos presentan sus caóticos *Papeles*.

La historia de *Museo* gira alrededor de una conspiración de carácter político o social pero también metafísico. El Presidente urde un complot con dos movimientos: por un lado, lleva a los personajes que elige en la ciudad, la Realidad, a la estancia la Novela, donde sólo habita el Ensueño. Allí cada uno de ellos se trasmuta en una nueva identidad, construida en la Pasión. El complot funciona en la oposición de existencias posibles que encierra cada uno de los espacios. El segundo movimiento se efectúa cuando el Presidente decide pasar a la Acción: la Conquista de Buenos Aires para la Belleza. Esta confabulación intenta fijar la ciudad en el Presente y depurarla de los lastres de la Historia. Para esto, se proponen cambiar los nombres de las calles y de las estatuas como antes cambiaron los personajes que el Presidente convocó en la

estancia. En los dos movimientos se encierra la misma operatoria: dejar de ser personas para ser personajes; dejar de ser lugar de la Historia para ser utopía.

El complot en la novela ficcionaliza la maniobra de Macedonio con la literatura: entrar en el lugar y desde adentro, socavar. Si estos personajes macedonianos apuestan a destruir las formas de representación de una cultura, Macedonio buscará con su gesto de Recienvenido cuestionar los códigos de la institución literaria y desordenar el marco de la novela. Como Cósimo el herrero, el personaje de uno de sus cuentos, nuestro autor le propone al lector, una cirugía psíquica de extirpación pero ese movimiento debe lograrse desde adentro, mostrando la ficción de las amarras con el pasado, la innecesaria máscara de la experiencia acumulada, para lograr el estado de inocencia primera.

Como reconoce Ricardo Piglia, el carácter secreto del complot le proporciona características de ficción. “Una ficción potencial” la llama Piglia entendida como amenaza social que se oculta.²⁰⁴ Al analizar la vinculación entre novela y complot reconoce dos modelos en la tradición argentina: El complot político de *Los siete locos* y el complot de la ficción contra el Estado.²⁰⁵ Por supuesto, ahí entra *Museo*:

²⁰⁴ La teoría del complot que Piglia desarrolla toma tres líneas fundamentales: complot y novela, complot y vanguardia y, finalmente, la relación entre complot y economía. Cfr. Piglia, Ricardo *Teoría del complot*, Buenos Aires: Mate, 2007

²⁰⁵ Señala Piglia: “Arlt capta la existencia del complot como lógica del funcionamiento de lo social más que de la sociedad propiamente dicha; la noción de complot está trabajada como nudo de construcción de la complejidad de la política y, básicamente, como el modo que tiene el sujeto asilado de pensar lo político. “Más adelante agrega “La percepción básica de Arlt es que hay que construir un complot contra el complot” Cfr. Op. Cit. Piglia, R. 16-17.

Las múltiples estrategias de lo novelístico que circulan por el texto tienden a funcionar como una conjura destinada a producir efectos en la realidad y a construir un conjunto específico de lectores que actuarán como conjurados de ellos mismos. Así, la novela construye a sus lectores como cómplices de una conjura secreta.²⁰⁶

La ficción extrema que Macedonio plantea, personajes con doble identidad que invaden la ciudad en su calidad de conjurados por el Presidente, determina el primer nivel del complot. El rango básico de la historia que E. M. Foster reclama como esencial. Sin embargo y, tal como Piglia lo enuncia, la novela misma es en su forma, en sus estrategias, en la teoría que sobre ella se enuncia en sus prólogos, la que funciona como complot. Nos preguntábamos por qué no existe en nosotros lectores de *Museo* la necesidad de desenlace que Foster reconoce como aspecto esencial de la novela. Es posible pensar que el sentido del texto intenta anular la necesidad del final. La novela buena, de acuerdo con el Belarte, inaugura una experiencia de lectura del género que no requiere de la marca clásica de clausura. Más arriba nos referíamos a la vinculación de la novela con la vida en *Museo* como una relación particular que va en contra de la tradición del género. El complot entonces se hace escritura y forma en contra del modo de escribir novela. Pero como la carta robada, el complot se establece en la superficie del texto. Se esconde en la historia que nos cuenta (historia escamoteada y recortada, sin explicaciones ni develamientos²⁰⁷) y que, al mismo tiempo, nos contiene en la entropía de un espacio literario que

²⁰⁶ Op. Cit. 27

²⁰⁷ Varias veces el Autor y los personajes aluden a un secreto que nunca se develará. En el principio de la novela, el Presidente le da a cada uno su labor: "A Quizagenio recoger el secreto que se dice, pero ¿en secreto?" Cfr. Op. Cit. 288.

nos interpela. Las dos líneas del complot son paradigmáticas: el complot narrado es metafísico: la invasión a la ciudad va a destruir la Historia, el pasado. Queda en evidencia el complot con el lector: nos dejará en un puro presente, un presente parecido al de la eternidad y exhibe otro conjuro más inquietante: el del tiempo.

Macedonio implica directamente al lector al final de la novela (debiéramos decir, en las últimas páginas de la novela), "Al que quiera escribir esta novela" llama al capítulo y en la incongruencia, termina de definir la forma. "Lo dejo libro abierto" aclara y define la incompletad y la anulación de la omnipotencia autoral. La ficción sale de los marcos del género para intervenir en lo real:

Lo dejo libro abierto: será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede.²⁰⁸

"La destrozada estructura" a la que su autor se refiere se construye en ese funcionamiento discontinuo que no permite buscar el avance lineal que lleva al inexorable desenlace. El lector tiene la sensación de asistir a escenas teatrales engarzadas simplemente por los nombres de los personajes y el lugar donde se

²⁰⁸ Op. Cit. 421.

encuentran. El diálogo es la estrategia que define el borde de cada una de ellas.²⁰⁹

Un libro "informe", disonante, desde el punto de vista de una estructura armónica, resulta *Museo* ¿Cuántos prólogos necesita un lector para entender, antes del "tratado de la cosa" (para ir a la etimología) lo que la "cosa" contiene? La proliferación, la sobreabundancia es además un efecto de la forma.

8. De disonancias y silencios

Adorno caracterizó la "disonancia" como uno de los rasgos propios de la modernidad. Definida como falta de armonía entre varios sonidos o notas musicales emitidos simultáneamente, provoca una sensación desagradable al oído; en música, la disonancia es un recurso muy usado para crear tensión²¹⁰

Desde Varèse hasta Charles Ives, de Schönberg a Stravinsky, las primeras escuchas de las obras fundacionales de la modernidad musical no resultaron cómodas ni para el público ni para la crítica, nos recuerda Diego Fischerman.²¹¹ Además, al menos en el caso de Schönberg, las dificultades no

²⁰⁹ Debemos resaltar rápidamente ahora, para volver sobre esta cuestión más adelante, que la conversación es uno de los puntos fundamentales de la poética de Macedonio. Estrategia ficcional recurrente, el diálogo con el lector, entre los personajes, entre los personajes y el Autor son modos que diseñan la operatoria de su "metafísica literaria". Horacio González en su libro *La ética picaresca* ha estudiado especialmente esta operatoria.

²¹⁰ La disonancia, signo del arte moderno-señala Adorno- conserva un atractivo sensible aun en sus equivalencias ópticas, transfigurando el atractivo en su antítesis, en dolor; es el originario fenómeno estético de la ambivalencia. Llama poderosamente la atención la enorme importancia que ha adquirido lo disonante en el arte moderno desde Tristán y Baudelaire, de forma que se ha convertido en una cierta constante de lo moderno" Cfr. Adorno, *Teoría estética*, cfr. 26

²¹¹ "El lenguaje serial, con sus derivaciones particulares en cada uno de los compositores señeros de esta generación, heredó el carácter "incómodo" y "difícil" de la Escuela de Viena, no sólo respecto de la recepción de la obra -la estesis de Molino/Nattiez-, sino también, en el sentido que nos desvelaba la anterior cita de Schönberg, del lado de la composición". Cfr Fischerman, Diego *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós: 2000, 34

sólo estaban reservadas a los oyentes de sus obras. Al respecto señala Schönberg:

La introducción de mi método de composición de doce tonos no facilita la tarea de componer. Al contrario, la hace más difícil. Los principiantes de tendencias modernas creen con frecuencia que deben intentarlo sin haber adquirido antes el bagaje técnico necesario. Esto es un gran error. Las restricciones impuestas a un compositor por la obligación de utilizar sólo una serie en una composición son tan rigurosas que únicamente puede superarlas una imaginación que haya sobrevivido a un formidable número de contingencias. No se da nada con este método, y, en cambio, se quita mucho.²¹²

Para Macedonio, la música es una de las belartes. En efecto, en su "Teoría del arte" propone, en contraposición al arte culinaria (aquel modo de hacer arte que solo pretende imitar la realidad) el Belarte, esto es, el arte que no busca lo sensorial:

Belartes, llamo únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el Autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento. Los "asuntos" son extrartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser mero pretextos para hacer operar la técnica. (*Teorías*, 236)

²¹² Cfr. Schoenberg, Arnold, *Fundamentos de composición musical*, Madrid: Real Musical, 1994, 56. Al respecto, Diego Fisherman señala: "La idea de la nueva música se sitúa en decidida oposición a todo lo afirmativo y positivamente transfigurador, a todo lo que suponga un orden espiritual necesario aquí y ahora. Está atravesada por el dolor y la negatividad que el cliché asocia con el romanticismo. Que la nueva música abra la herida una y otra vez, en lugar de afirmar lo existente, arrastra hacia sí el odio encarnizado que la acusa de anticuada y superada precisamente por sus momentos disonantes en sentido literal y figurado, es decir, por lo más obviamente moderno de ella". Op. Cit, 78

Al describir las Belartes, la música es nombrada dos veces como el "Arte ideal" porque "procura estados sin motivación" (En *Puntos de referencia*, Pierre Boulez define justamente la música como "un arte no significante").²¹³

Más adelante, agrega Macedonio "Mi tesis, digo nuevamente, es el Arte sin asunto, o sea que la motivación o causación de un Sentimiento debe desterrarse del Arte, como lo logra la Música, que es la Belarte tipo".²¹⁴ Como señala Elena Vinelli, para Macedonio "La música, modelo de belarte puro, cifra la poética de Macedonio. Exenta de motivación o asunto, la música no permite la localización de un sentido que pueda ser traducido en términos miméticos"²¹⁵ Por otra parte, la vinculación de Macedonio con la música es conocida: la amistad con el Mono Villegas y Juan Carlos Paz, la fotografía con la guitarra, las declaraciones de su hijo Adolfo son claros testimonios.²¹⁶ A propósito es interesante la anécdota que cuenta Juan Carlos Paz acerca de Macedonio y su reflexión sobre de la posibilidad de una música sin ritmo: "-Dígame,- prosiguió, ¿no se podría crear una música sin ritmo?"²¹⁷

²¹³ Como nos aclara Omar Corrado, en su generosa lectura de nuestra relación entre novela y música, el asunto de la significación musical es largo y peleado. Están quienes afirman que la música no significa nada, es decir, que plantean una música absoluta, autónoma, pura forma; otros que dicen que sí significa, solo que su registro no es necesariamente el de la significación del lenguaje. "Procurar estados sin motivación" parece inscribirse en la brecha entre las dos interpretaciones acerca de la significación musical.

²¹⁴ Op. Cit, Fernández, Macedonio, 240.

²¹⁵ Cfr. Vinelli, Elena "Música" en Piglia, Ricardo, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, 65.

²¹⁶ Al respecto, Cfr.. Abós, Alvaro, Op. Cit. García, Germán, *Hablan de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Atuel, 1996, 49-56. "Yo siempre me acuerdo de él", señala Enrique "Mono" Villegas, "además, soy totalmente Macedonio, creo en todo lo que él dice, es decir, creo en mi imaginación. Y, nos unía la misma adoración por dos personas que no conocíamos pero queríamos mucho: Schumann y Brahms" Op. Cit. 49

²¹⁷ Cfr. Paz, J.C. *Alturas, tensiones, ataques, intensidades, (Memorias III)* Buenos Aires: De la Flor, 1987, 103.

¿Cuál es la definición de música en la que Macedonio está pensando cuando la distingue como la *belarte* ideal? Evidentemente una música sin “melodismo” como él mismo aclara, “sin la grosería del ritmo de la música occidental”, le explicaba a Juan Carlos Paz.²¹⁸ En la única entrevista conocida a Macedonio, el entrevistado le pregunta al final a su entrevistador:

- ¿No le parece que hay algo turbiamente sensorial en la música de orquesta? ¿No cree usted en la posibilidad de una “música pura”, sin compás y sin esas apoteosis marciales que han malogrado más de una página de Beethoven?²¹⁹

De los cuatro elementos fundamentales de la música (ritmo, melodía, armonía y timbre) la melodía ocupa, de acuerdo con los especialistas, el segundo lugar en importancia. “Si la idea de ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va unida a la emoción intelectual” declara Aaron Copland.²²⁰ Al rechazar el melodismo, Macedonio está rechazando la tradición de la melodía centrada en la tonalidad. Justamente, el siglo XX inaugura formas experimentales, como el dodecafonismo, que buscan salirse del centro tonal.²²¹ El equilibrio de los doce sonidos de la escala

²¹⁸ “-Porque el ritmo -prosiguió Macedonio-es la parte primaria, casi diría grosera, material de la música. Me refiero a la música de tradición occidental; la oriental es muy distinta; parecería que flota sin puntos de apoyo; el ritmo diríase que ha sido reabsorbido, jamás se evidencia, como ocurre siempre o casi siempre en nuestra grosera concepción occidental” Op. Cit, 103

²¹⁹ Porcio, César. Figuras del ambiente. Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 1930, pág. 39 (El texto apareció en el n°. 30 de la revista semanal del periódico, con una foto de Macedonio) en García, Carlos, <http://www.macedonio.net/critical/nacion>.

²²⁰ Cfr. Copland, Aaron *Cómo escuchar la música*; México: FCE, 2000, 60

²²¹ Nos parece importante señalar la distinción que hace Fischerman entre disonancia y atonalidad: “La otra confusión habitual es considerar la atonalidad sinónimo de disonancia. Si bien es cierto que en sus comienzos, la ruptura de la tonalidad tuvo que ver con el uso intensivo d disonancias -es decir, de sonidos con poco armónicos en común y, por lo tanto, en relación de

cromática impone “repetir cualquiera de los doce sonidos mientras no hayan sonados los otros once”²²², es decir, se presentan los doce sonidos del total cromático en determinado orden, y no puede repetirse ninguno hasta tanto no hayan aparecido todos ellos.

Esta forma evita la identificación sentimental “evocadora” que la melodía tradicional puede producir. “La música estaba enferma de literatura sentimental con pretensiones filosóficas” define Juan Carlos Paz para diferenciar “la nueva música”²²³ que intenta, como pedía Macedonio a la Belarte, “estados sin motivación”. Esa misma incomodidad puede provocar al lector una novela anunciada en sus infinitos prólogos, un autor que deambula por las páginas de la novela y explica excesivamente sus propósitos y sus fracasos, y una serie de personajes autónomos, que “actúan” una identidad en la Estancia y efectúan otra en la ciudad. Como los doce sonidos de la melodía de Schönberg, todo tiene un equilibrio inestable, exasperante que impide la continuidad y deja espacios de aire. Del mismo modo que el silencio en música, los espacios vacíos, (la página en blanco, los cortes entre capítulo y capítulo, el “ensamble” entre prólogos y novela) no indican ausencia sino, por el contrario,

mayor tensión entre sí -, lo esencial no era que éstas fueran utilizadas sino que obedecieran o no a una funcionalidad tonal.

Obras sumamente disonantes, como las óperas *Electra* o *Salomé*, de Richard Strauss, son tonales a pesar de su ambigüedad. En cambio, composiciones absolutamente consonantes pueden ser atonales en tanto sus elementos no estén jugando papeles tonales”. Cfr. Fischerman, Diego Op. Cit. 18

²²² “Esa escala más amplia, además de un mayor uso de saltos más y más extensos de nota a nota, ha desconcertado sino exasperado muchos oyentes. Las melodías de Schönberg demuestran que cuanto más nos alejamos de la norma ordinaria más voluntad y esfuerzo conscientes son necesarios para asimilar lo que es nuevo y poco común” Op Cit 98

²²³La anécdota que Paz cuenta resulta sumamente reveladora: “Macedonio había concretado, con una pregunta supuestamente intrascendente, dejada caer por azar, una observación profunda, que trascendía la misma música, asomándose a dimensiones metafísicas” Op. Cit. 103

describe órbitas inquietantes que defraudan el sentido de experiencia que la tradición define para experimentar en los bordes de la lógica.²²⁴

La efectuación del silencio es la ostentosa negación del sonido y da cuenta de lo que no se escucha, de lo imperceptible. Se trata de una ampliación de la percepción y de la experiencia tal como sostenía John Cage. De la misma manera, la página en blanco de Macedonio opera mostrando al lector la negación de la letra, del lenguaje. Es la negatividad el dispositivo para el sentido peculiar de una experiencia.²²⁵

²²⁴ Las experiencias más extremas en relación con el silencio y la música son las realizadas por John Cage. '4'33"' se trata de una pieza musical en la que se nos invita a escuchar el silencio, esto es, los minúsculos sonidos que nos rodean continuamente. Cage utilizó con frecuencia los silencios como un elemento musical, dando a los sonidos una entidad dependiente del tiempo. En *Music of Changes* (1951), para piano, las combinaciones de sonidos aparecen en secuencias determinadas por agentes aleatorios. En '4'33"' (1952), el intérprete se sienta en silencio ante su instrumento durante toda la obra; los sonidos inconexos del ambiente constituyen la música.

²²² En *Silence*, John Cage explica "For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment. This openness exists in the fields of modern sculpture and architecture. The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees or grass, according to the situation. And while looking at the constructions in wire of the sculptor Richard Lippold, it is inevitable that one will see other things, and people too, if they happen to be there at the same time, through the network of wires. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silence a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music." Cfr. Cage, John, *Silence* Massachusetts: The M.I.T Press, 1961, 7-8.

²²⁵ Al respecto Adolfo Vasquez Rocca señala: "El sonido es continuo, es una manifestación del torrente vital, de modo que, según expresa Cage, "El significado esencial del silencio es la pérdida de atención". El silencio no es pues un problema acústico. Esto constituye un radical giro, un cambio fundamental de concepción: "el silencio es solamente el abandono de la intención de oír". Cage dedicó su música a este cambio, a la exploración de "la no-intención". Los sonidos ambientales, los sonidos naturales del entorno en que se interpreta la pieza de la "no-intención", una especie de espacio para reflexionar primero, acerca de que el silencio es sólo la pérdida de atención a un evento (pues el sonido es continuo) ahora concentrándose en

Pierre Boulez, siguiendo a Levi- Strauss, define la forma musical como "estructuración" del contenido.²²⁶ Para Boulez, esta estructuración es la que permite en la música actual que cada forma genere su contenido. El principio de selección del músico establece las relaciones formales entre las estructuras locales, estáticas o dinámicas:

Para operar una selección en el universo indeterminado, amorfo, es indispensable tener de entrada no solo capacidad de elección, sino también de rechazo, pues el rechazo es tan importante como la elección. Por ejemplo, puedo elegir un conjunto de serie de sonidos para la elección positiva; al mismo tiempo, puedo rechazar, por ejemplo, una determinada porción del registro sonoro, elección negativa. ²²⁷

La indeterminación de la forma musical contemporánea permite ese doble juego en la composición que transmuta la experiencia del artista en un experimento absolutamente personal y perfectamente técnico.

esa pérdida de atención (y escribiendo una pieza basada en eso) surge el sonido de nuevo "4 minutos y 33 segundos" para oír a través del silencio el sonido que se encontraba de antemano en esa sala, para encontrar la verdadera naturaleza del sonido en el presente."

Esta búsqueda de Cage no corresponde a un puro afán experimental, sino que hunde sus raíces en tópicos fundamentales como el sentido y propósito de la música," su inmemorial sacralidad, sus alcances terapéuticos y espirituales, como el de serenar la mente para hacerla susceptible a las resonancias espirituales y a la comunicación con lo divino". Cfr. VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Música y Filosofía contemporánea; Registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk", En SINFONÍA VIRTUAL, N° 6, 2008, Revista Trimestral de Revista de Música Clásica y reflexión musical, España, ISSN 1886-9505.

http://www.sinfoniavirtual.com/revista/006/musica_filosofia_contemporanea_john_cage_peter_sloterdijk.php

²²⁶ Boulez reconoce en ese sentido la deuda con Levi-Strauss. Cfr. Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Buenos Aires; Gedisa, 1981, 74

²²⁷ Cfr. Op. Cit, 75

Más allá de las relaciones siempre establecidas, reconocidas y analizadas entre literatura y música, más allá de la analogía estructural que la composición musical y la novela como composición han establecido, sostenemos que la forma de *Museo* es ante todo “musical” en el sentido antes expresado por Pierre Boulez.²²⁸ Hay en la novela buena de Macedonio una interrelación entre los estados que las escenas (en el sentido que más arriba le dábamos a la “escena” en *Museo*) despliegan. Se trata de un encadenamiento discontinuo, “salteado” por el que, trasponemos la definición de Boulez, “los criterios de forma se establecen a partir de redes de posibles diferenciados”²²⁹. La definición de forma que Boulez utiliza para pensar la música contemporánea se afina en el juego entre los elementos de una red y los criterios de selección (positivos o negativos, de rechazo o de aceptación). Esta conjunción entre los elementos – los “formantes” los llama Boulez- y los criterios de selección deriva en clases de objetos musicales diferentes pero del mismo origen. La diferencia está en las mudanzas de los criterios de selección. “Para reconocerlos- define Boulez-

²²⁸ Abundante bibliografía existe sobre las vinculaciones entre la música y la literatura.. Sus referencias implican desde la relación primera entre poesía y canto hasta la complejidad estructural de la música contemporánea y la forma de la novela. Cfr. Ribeiro de Oliveira, Solange *Literatura e música*. Sao Paulo: Perspectiva, 2002. El libro posee una amplia bibliografía sobre el tema. Con respecto a la novela y la música, conocidas son las analogías entre el Ulises de Joyce y la sonata (Ezra Pound y Umberto Eco, por ejemplo) Cfr. *Obra abierta*, Editorial Planeta – Agostini, 1984. Omar Corrado nos recuerda algunas otras relaciones con la sonata: en *El acoso* de Carpentier, en *La traversee du Pont des Arts* de Claude Roy; en *Tonio Kroeger* de Th. Mann, en *El lobo estepario* de Hesse. Con la fuga: *Contrapunto* de Huxley, *Los monederos falsos* de Gide. Con la variacion: *Dialogue avec 33 variations de Beethoven*, de Butor; *Excercises de style de Queneau*. La sinfonia: *Los pasos perdidos* de Carpentier (la 9a. de Beethoven). El rondó: el capitulo de las sirenas del *Ulises*. Y fuera de las formas de la tradicion, el sonido en Rulfo, la forma en Roussel.

²²⁹ “En el deseo, entre otros, de mantener la sensibilidad alerta, se han hecho cada vez más disimétricos estos puntos de referencia, y cada vez menos... referibles. Puede deducirse de ello que la evolución formal, contra las referencias, debe llegar a un tiempo irreversible en que los criterios de forma se establezcan a partir de redes de posibles diferenciados” Op Cit. 77

apelaré a lo que tienen en común, propiedades que llamaré virtuales pues no son directamente explicitadas".²³⁰ Una suerte de fuerza paradigmática superpone las series y entre lo ausente y lo presente se establece una relación dinámica definida por la experiencia de una posibilidad: una "paramemoria" la llama Boulez. En franca oposición a la tradición de la música occidental donde la percepción es siempre "tranquilizadora" pues la memoria corrobora los esquemas conocidos, la música contemporánea, para Boulez busca anular esos puntos de referencia. La novela buena es buena justamente porque defrauda cualquier previsión respecto de un esquema de lectura. La estructura formal apunta de la misma manera que la música a desandar la previsión entre lectura y memoria del género. Los "ángulos de audición" son desarmados. De la misma manera, la repetición no funciona para afirmar sino para negar. No puede haber ningún esquema previo porque la misma forma destruye el esquema en la superficie del texto y hace que la lectura juegue en los entramados ficticios de la novela. La lectura no actualiza una forma establecida sino que la "construye" en el sentido de ir haciéndose en ese presente incongruente que la novela presenta: "como si" todo estuviera pasando delante de nuestros ojos, en el tiempo de nuestra lectura.

²³⁰. Boulez cifra en los formantes la arquitectura de lo que él llama "la gran forma" de la composición musical: "Es entonces importante que los "formantes", o conjunto de criterios determinantes, se elijan de una manera precisa para poder dar una dirección, orientar la estructuración local que ellos supervisan. Después de haber dado así su registro a esta estructura local, se le da su "intensidad" estableciendo la intensidad de los sucesos que en ella se producen. El orden de estas estructuras locales, su clase, su densidad, necesitan de los criterios seriales de una dimensión superior que imponen a las estructuras locales el orden de su sucesión, de sus relaciones diagonales o de su simultaneidad. Se ve que para determinar la gran forma, el mismo *modo de pensar*, (no he dicho: *los mismos modos de aplicación*) actúa a todo lo largo de la inserción remontando de la microestructura morfológica hasta la macroestructura retórica" Op. Cit. 78

“Por una parte, como los esquemas formales de hoy ya no son preconcebidos sino que se forjan progresivamente en una especie de tiempo trenzado, solo se puede tener conciencia de la forma una vez descrita; mientras dura el tiempo de la ejecución, se pasa a través de la obra siguiendo una especie de fibraje”, explica Boulez. La “ejecución” de *Museo* es la marca de ese presente donde el autor y el lector son ejecutantes de esa estructura formal. La estrategia a la que ambos recurren remite a esa suerte de negatividad de la referencia. Los “puntos de referencia” se reenvían, en una suerte de espiral infinito, a ese puro presente que vuelve una y otra vez sobre “estados” de los personajes (que no son personas) sobre el autor que es personaje en la superficie de la novela y sobre el lector, una figura plana que se materializa, un ejecutante de los “estados” de eternidad y de ausencia.

“Novela en estados” llama Macedonio a su ideal de novela perfecta en el último estado (capítulo) de *Museo*. Los atributos de esta novela futura son atributos musicales: “un como melodismo sin música del sucederse los estados que trasuntan los capítulos”. Los saltos de los estados se imbrican en ese tiempo seriado en que se afinca la música atonal. Entre los estados discontinuos de *Museo*, se define una suerte de estructura en abismo por la que estos estados son a su vez proyectos novelísticos, “work in progress” de novelas de los personajes, de novelas fuera de la novela, de anulación del final en la invitación del autor al lector a continuar la “ejecución de su teoría novelística”:

En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de

varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída.

Tal trama de personajes leídos y leyentes con personajes sólo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela.

“La trama de doble novela” es un proyecto fuera de la novela pero es un experimento dentro de ella. Los personajes de Museo leen un capítulo de *Adriana Buenos Aires* y se reconocen y se identifican con las acciones de los personajes de la novela leída. (Dulce- Persona le pregunta a Quizagenio: “-¿Son como nosotros? ¿Más felices que nosotros? ¿Son como el lector y el autor?”) Una suerte de bovarismo imposible que se torna paradoja de la existencia: personajes que no tienen vida y la ansían se comportan como lectores de una novela. Creen en lo que leen; creen que la novela tiene vida, creen en la existencia de los personajes de *Adriana Buenos Aires*. (Quizagenio le responde a Dulce-Persona: “Yo quisiera explicarte qué son; a qué reino pertenecen; cuál es su creencia y su destino”). La escena se dispara a la incongruencia absoluta:

- Es terrible la “vida”. Yo le tiemblo, me asusta. ¿Pero sabés que por momentos, Ante la vehemencia con que lees, me siento levantada por la Vida?
- Es posible. Anoche mientras existía como lector a una de las escenas más dramáticas, sentí levantarse mi respiración, pero fue tan breve que sólo soñé quizás efectuar lo que los vivientes llaman respirar. Fue una sensación que no sé cómo decirle. Nosotros no tenemos términos. 364

La “disonancia”, como en la música, está en la perspectiva imposible de esos “nuevos objetos” al decir de Boulez: los personajes leen la novela mala y en ella encuentran las referencias de la vida que anhelan. Pero la incongruencia se hace aún mayor: el presente de los personajes que están leyendo la novela es un tiempo fantástico, puro presente “ejecutado” por los personajes de *Museo*, por su autor, por el lector pero también por la protagonista de la novela mala. Esa incomodidad de la música contemporánea a la que antes nos referíamos es el mismo malestar de una lectura que enhebra y desenreda una y otra vez los hilos de una Ariadna moderna.

Ese sentido de reflectividad que la estructura en abismo contiene sirve a los propósitos “metafísicos” de la novela. El límite entre la vida y la inexistencia se adelgaza y produce en el lector ese “mareo” concienical sobre su propia existencia. Es la noción de creencia la que está jugando el juego de la perspectiva y el espejo que Macedonio propone. Ficcionaliza en el Presidente su condición de autor que inventa su propia galería de personajes probables para su futura novela del complot. La “ejecución” futura de su teoría novelística es “intento” presente en la composición formal de la novela. Nérida Salvador ha llamado “antinovela” a su forma. Noé Jitrik descubre en ese espacio una huella futura del género. En el comienzo de *Museo* está el inicio de una experiencia que se torna experimento de escritura pero también de lectura.

Macedonio pone la creencia en el cruce con la ficción, en un lugar que hace trastabillar las convenciones sociales e institucionales. Es por eso, que el hecho de desarmar con riguroso cuidado el marco de la novela -lugar de las

ficciones narradas de la literatura moderna y espacio de resguardo para que cada uno de nosotros sepamos con exactitud dónde está la ficción- provoca el famoso susto al lector porque las piezas aparecen en los sitios que no solían frecuentar. Mareo que sorprende porque hace zozobrar todo el equipaje de las creencias enseñadas y aprendidas aunque luego del naufragio, uno surge más ligero, más descarnado.

Su experimentación novelística destruye la "armonía" de la novela.²³¹ Volviendo a la analogía de la forma de Museo con la disonancia en música, recordemos que la "armonía" se define como el estudio de los acordes - la producción simultánea de varios sonidos- y sus relaciones. Por lo tanto, la tonalidad y la modulación así como la consonancia y la disonancia son aspectos básicos del estudio de la armonía. La historia de la música muestra como en los comienzos del siglo XX la teoría tradicional de los acordes armónicos fue destruida. (Schöenberg, por ejemplo, abandona el principio de tonalidad y Debussy proclama la libertad armónica absoluta experimentando con acordes "imposibles", es decir, no contemplados en el sistema)²³². Del mismo modo, la forma armónica de la novela en el mismo tiempo- pensemos en Joyce o en Mário de Andrade- se hace añicos. *Museo* pertenece a esa cartografía de

²³¹ La noción de armonía es para la música el elemento más artificioso de sus cuatro componentes básicos (ritmo, melodía, armonía y timbre) "El ritmo y la armonía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana" Cfr. Copland, Aaron OP cit. 70

²³² "Unas respuestas o proposiciones fueron encaminadas a obtener soluciones esporádicas, como el politonalismo y el acercamiento a las músicas populares, otras aspiraron a una renovación integral como atonalismo" Cfr. Paz, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1955, 23. La atonalidad, la politonalidad, la disonancia son los principios constructivos de la música en el siglo XX. Como señala Juan Carlos Paz "la base tonal, sostén de las grandes formas del pasado, se pulverizaba. Se imponía entonces la búsqueda que ha generado todas las músicas reparadoras de lo que va transcurrido del siglo".

novelas que apuestan a la forma para dar sentido a la experiencia de lectura del género.

Jean Luc Nancy utiliza el doble significado de la palabra *entendre* en francés (escuchar y entender) para reflexionar sobre la forma en la que el sujeto experimenta el mundo. "Estar a la escucha" es para Nancy una suerte de revelación de una resonancia secreta que permite al sujeto una percepción atenta de aquello que casi no se distingue. Toda la obra de Macedonio le reclama al lector esa actitud expectante del que está en "acecho". El esfuerzo que exige al lector, desafortadamente presente, en el espacio de la novela y por lo tanto ausente de la vida implica entender y "escuchar" el sonido de una voz, que es tal vez la propia, y llega siempre como una resonancia. La experiencia de la lectura de la novela es experiencia con uno mismo: "Estar a la escucha" -dice Nancy- es "ingresar a la tensión y el acecho de una relación con uno mismo"²³³. La disonancia mayor de esa "magna ópera" está en el efecto de entender - por un momento- jugando con la ficción de la creencia, que uno es lector y personaje en esa representación incongruente y extrema que es la Novela (estancia metafísica) y, también, la novela.

En una nota a pie de página de "Cirugía psíquica de extirpación" Macedonio escribe:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo

²³³ Completamos la reflexión de Nancy: "No, es preciso subrayarlo, una relación "conmigo" (sujeto supuestamente dado) , ni tampoco con el "sí mismo" del otro (el hablador , el músico, el supuestamente dado con su subjetividad), sino la *relación en sí*, para decirlo de alguna manera, según forma un "sí mismo" o un "consigo" en general, y si algo semejante sucede al final de su formación." Nancy, Jean-Luc, *Ala escucha*, Madrid: Amorrortu, 2007, 29

de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando una persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca, suspenderá la ejecución. En suma, hace una cortesía a la descortesía que ella misma invita. Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizás, pero 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. (...)

Las *y* y los *ya* hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y "precipitan". Entretanto, 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 desalentadamente, 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.²³⁴

Su teoría de la desatención, de una escucha flotante, es también una teoría sobre la enunciación: como en el barroco, el espacio se atiborra de volutas y laberintos y nuestra "desatención" se hace, paradójicamente, "escucha al acecho".

Como antes señalábamos, sólo puede hablarse de obra en *Museo* si se piensa en una yuxtaposición de fragmentos de diferentes totalidades posibles que despliegan sentido. La alegoría y el montaje son estrategias convenientes para producir este efecto. Si la alegoría tiene la potestad de aislar y otorgar un significado diferente a las partes de un todo, la constitución de los personajes de la novela se establece en función de restos, vestigios de identidades posibles

²³⁴ Cfr. Fernández, Macedonio, "Cirugía psíquica de extirpación" en *Relatos. Cuentos, poemas y misceláneas* Buenos Aires: Corregidor, 1997, 39-48

que nunca se recuperan y que sólo el nombre propio contiene, paradójicamente, como un enigma y una epifanía.²³⁵ Por otra parte, las escenas de la novela contribuyen a esta suerte de totalidades perdidas, de fragmentos enigmáticos ya que el engarce entre una y otra anula la idea de causalidad. No se trata de un corte abrupto sino de cierto tenue corrimiento que agranda el vacío del intervalo y produce cierta zozobra. El resplandor de una escena no cesa por la aparición de otra. Hay un momento, fugaz y eterno, que remite al vacío, que encierra la Nada. Esos espacios de aire definen la forma compositiva fundada en la destrucción de la continuidad "melódica".

9. El comienzo de la novela: un borrador

Una novela que comienza, escrita en los años veinte, parece el germen, el punto condensatorio de las otras dos novelas mellizas: *Adriana Buenosaires* y *Museo de la Novela de la Eterna*, "última mala" y "primera buena" como las llama el autor. Pero esta novela tiene otro mérito, es la única publicada en vida de Macedonio Fernández. Como bien lo señala Luis Alberto Sánchez en el prólogo "nadie ha podido arrancarle voluntariamente un libro sino éste que aquí sale, y el primero: *No todo es vigilia*" (y Sánchez escribe *todo* en lugar de *toda*; en el error se entrevé la dificultad de un título, a la vez complejo y sutil, que Macedonio tuvo que explicar hasta el cansancio. En la anécdota, la posición del vanguardista frente a su época).²³⁶

²³⁵ Retomaremos la alegoría como procedimiento de Museo al analizar la categoría del personaje.

²³⁶ *Una novela que comienza* se publica por primera y única vez "(hasta la edición de la colección de *Clarín* en 2000) en Santiago de Chile en 1941. Ni el editor, Ercilla, ni el prologuista, Luis Alberto Sánchez, pueden sustraerse del encanto de la figura de autor. El prólogo de Sánchez es la confesión de una dificultad que ya Raúl Scalabrini Ortiz había definido en *El hombre que está*

Una novela que comienza aparece en los años cuarenta y luego se pierde en los vericuetos del tiempo. Se transforma en la mención recurrente de los especialistas, en el enigma de los empecinados lectores macedonianos. Del mismo modo que *El hombre que será Presidente* (aquel ejercicio colectivo y experimental que Macedonio ideó y, junto con Borges, los hermanos Dabove y Fernández Latour, entre otros, escribió en los cuartos de pensión), *Una novela que comienza* es una singularidad que tiene la forma del "work in progress".

En términos del autor, esta novela diseña en las huellas de las "formas malas" -realistas-, los atisbos de los modos "buenos" -utópicos, desrealizadores-; reúne los estadios de una escritura que, por momentos, se acerca irónicamente a la autobiografía, por otros, indaga, reflexiona y argumenta, en los límites del ensayo. A veces, nos subyuga con iluminaciones poéticas y especulaciones filosóficas; otras, dibuja el folletín romántico del amor no correspondido.

Una novela que comienza, decíamos, es una especie de borrador de *Museo*, una estructura desnuda y elemental de la estructura de la novela buena. Si tratáramos de buscar una analogía para explicar la forma escurridiza del libro,

solo y espera: ¿cómo presentar a un metafísico que escribe novelas? o ¿cómo hablar de un novelista que hace metafísica? Los límites acostumbrados se borrarían y es necesario cierto desprejuicio para abordar un universo complejo y difuso. Porque, para colmo de males, esta que se llama novela poco tiene que ver con la forma tradicional del género. Uno espera infructuosamente que la historia se cuente y la historia sólo se atreve a insinuarse, perdida en el relato de la decisión de escribir las múltiples escenas de los comienzos de múltiples narraciones. Matrices dispersas que ensayan una continuidad anárquica y una teoría del género. Cfr. Fernández Macedonio, *Una novela que comienza*, Santiago de Chile: Ercilla, 1941. (Prólogo de Luis Alberto Sánchez),¹⁰ Fernández Macedonio, *Una novela que comienza*, La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, Dirigida por Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski, Buenos Aires: Clarín, 2001 (El Prólogo es nuestro)

podría pensar en una música sin melodía que muestra estadios escandidos cuyos significados no remiten los unos a los otros sino que fluyen en pos de un sentido siempre evanescente: el sentido de la inexistencia en la vida. Novela y música son las dos figuras a las que el propio autor recurre en el final del libro para explicar las tradicionales “labores melódicas” a las que el verdadero arte debe oponerse.

Como era su saludable costumbre, sus libros no se clausuran sino que proponen infinitas continuidades. A la manera de una carrera de postas, cualquiera de nosotros puede dejar de ser lector para convertirse en autor. La literatura es para Macedonio, entonces, un espacio anárquico, dinámico y colectivo. De ahí su predilección por las revistas. Tal vez, por eso incluye, en esta edición, fragmentos de otros textos que ya conocemos pero que, puestos en el tono de lectura que el libro dispone, dibujan el perfil inaugural del “lector salteado”. Una escena de *Museo*, la novela que recién se conocerá en los años sesenta, uno de sus tantos prólogos, dos relatos-ensayos y los poemas (que no son poemas) en los que conjetura una especie de mística de la Siesta Evidencial, son algunos de los saltos que nos sugiere.

10. La utopía del lector ejecutante

En la música, señalaba Hegel, la oposición entre la obra y el espectador se minimiza y “no alcanza, como en las artes plásticas, la fijeza de un espectáculo permanente, exterior, que permite contemplar los objetos por sí

mismos".²³⁷ La forma de *Museo* busca ese mismo efecto: el lector *en* la novela requiere de una operación particular; la lectura se transforma en una ejecución y el lector es un ejecutante imprescindible y extraordinario. La novela se vuelve performance de la experiencia de lectura y, como la música, se desliza en una suerte de "presente continuo". Los postulados de su novela futura de estados dan cuenta de esa propuesta. Lo nuevo es, para Macedonio no sólo anhelo de lo nuevo, como explica Adorno, sino construcción de lo posible en las formas acabadas del pasado. El espacio de la novela resulta territorio fértil para la ficción de un tiempo que se desembaraza de las huellas de lo que fue y dibuja en esa negatividad la imagen de un mundo más libre.

Museo pone en la superficie, el instante de la "ejecución" (y en eso también se asemeja a la música), la novela "existe" en ese presente donde la lectura le da "vida" y el lector es el ejecutante de su forma.

Adorno, en uno de los ensayos de su libro *Disonancias*, define como dispositivo de la "música nueva", en sus comienzos, el efecto de perturbación que produce en el oyente.²³⁸ Considera ésta, una de las causas de la distancia entre el público masivo y la música contemporánea. La disonancia determina un sujeto perturbado que no logra la identificación en la composición porque la forma de esa composición está, desde su experiencia, alterada. Para la Física o la Psicología, la perturbación es entendida como la alteración de las condiciones

²³⁷ Hegel, G. W. F., *Estética*, traducción de S. Jankélévich, Aubier, Paris, 1954, tomo III, primera parte, p. 307.

²³⁸ Cfr. "El shock que esta música produjo al público en sus tiempos heroicos, como, por ejemplo, en el estreno vienés de los *Altenberg-Lieder* de Alban Berg o el parisiense de "La consagración de la primavera" de Stravinsky, no ha de ser achacado simplemente-como quisiera la bien intencionada apología- a lo insólito y sorprendente en cuanto tal, sino a algo que sobresalta y perturba y al tiempo, está perturbado ello mismo" Adorno, Theodor, *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp Ed. , 1966, 157

de equilibrio de un sistema. Las condiciones de equilibrio, fundadas en la tradición del arte, determinan qué hace que una obra sea una obra de arte. La función legitimadora de las instituciones (museos, salones, galerías, críticos) y la tradición definen esa relación entre experiencia y creencia, que el experimento de la vanguardia pone en crisis. En la forma del objeto artístico, la vanguardia encuentra la manera de desestabilizar la definición de obra de arte, la "especificidad" histórica del arte en cuestión y los materiales que lo determinan. Macedonio llama "mareo" a esa perturbación y *Museo* busca el efecto revulsivo en un lector que ve, por ejemplo, cómo el autor se "corporiza" en el espacio de la novela y discute sobre las acciones de los personajes con los personajes. Como Duchamp, podemos preguntarnos "¿Puedo uno hacer obras que no sean obras de arte?"²³⁹ Benjamin Buchloh responde que el "ready made" materializó "en un solo gesto lapidario las relaciones que el individuo mantiene con el objeto, la producción, su consumo y posesión."²⁴⁰

Intentaremos ahora definir cómo juegan en esa "disonancia" los elementos constitutivos del género que distorsionan la forma de la novela y

²³⁹ Marcel Duchamp escribió, en 1955 que tal vez fuera necesario esperar cincuenta o cien años para interesar a un auténtico público. Una afirmación que habla de la conciencia que tenía de haber revolucionado el arte del siglo XX, al poner en jaque categorías que hasta entonces establecían qué era una obra de arte y qué no. El gesto de presentar en 1917 un objeto como el mingitorio como obra de arte y titularlo "Fuente" fue revolucionario. Cuestionó las instituciones que legitiman el arte y fijan su definición, como los museos y las galerías así como la idea de la obra como resultado de un trabajo y la de la originalidad y, por lo tanto, la noción de artista como creador. Cfr. AAVV, *Marcel Duchamp, Una obra que no es una "obra de arte"*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2008.

²⁴⁰ "Y otra cosa: al plantear la idea de que la obra de arte pueda ser constituida indistintamente por el productor y receptor puso en crisis la actitud contemplativa y pasiva que la tradición romántico idealista le había reservado al espectador." Buchloh, Benjamin. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en Picazo, Gloria y Ribalta, Jorge: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997.

“perturban” la lectura. Más arriba aludíamos a “los formantes” en música, según Pierre, Boulez, como aquellos criterios de selección y combinación que determinan la forma de una composición. En este sentido, utilizaremos la noción para pensar cuáles son los elementos que definen la “gran forma” de *Museo*.²⁴¹

Intentaremos probar que los personajes y la noción de tiempo así como el concepto de ficción y un particular uso de la ironía constituyen esos “formantes” de “la desorganización razonada” como llamó Macedonio a su “novela buena”.

²⁴¹ “Estimo muy importante”-señala Boulez- la noción de “formantes” aplicada a la estructura general, en primer lugar porque es la extensión de un principio orgánico, luego porque tiene el mérito de hacer claramente perceptible una noción tan abstracta como la de la articulación de la gran forma” Op. Cit. 79. Como nos sugiere Omar Corrado, en Boulez hay mucho material para seguir pensando las relaciones que el oyente tiene ir estableciendo “porque los materiales que las establecen no son adyacentes en el discurso, sino que aparecen interrumpidos por otros y la continuidad se va construyendo en la audición” nos aclara Corrado.

Capítulo 2. Formante I: Personaje

1. Las Personas

El 22 de mayo de 1897 el abogado Macedonio Fernández presenta su tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires. Su título es *Las Personas*. En la Introducción, Macedonio justifica el tema:

Muchas razones me invitaban a escoger el estudio teórico y positivo del sujeto del Derecho y Ciencias Sociales a pesar de los obstáculos insuperables por mi manifiesta insipiencia, tras los cuales el vasto problema oculta envidiosamente su propia solución; tan grandes éstos que han limitado desde el principio mis pretensiones a solo la conquista de un poco de luz para mi espíritu, sin esperanza de aumentar la de los que más internados en el mundo jurídico, han podido apreciar de cerca las exigencias de una solución y sin embargo tan atrayentes aquellas, que aun todo previsto me decidieron a soltar mi tenue vela en un mar tan nebuloso en busca de tan dudosa ribera.

La primera de éstas ha sido sin duda móvil más que motivo, la fascinación irresistible para una mente especulativa que ejercen los problemas arduos simbolizados en conceptos de un contenido inagotable como el de sujeto, pero la más persuasiva para quien se dispone a consagrar su vida a la defensa del espíritu de la legislación argentina.(el subrayado está en el original)²⁴²

En consonancia con sus ficciones posteriores y sus teorías, la fundamentación de la tesis pone de manifiesto uno de los puntos centrales del pensamiento de Macedonio: la cuestión del sujeto. Las reflexiones sobre el tema atraviesan toda su obra, la constituyen y determinan muchos de sus

²⁴² Este manuscrito fue cedido a nosotros por Adolfo de Objeta. Nuestro agradecimiento, recuerdo y admiración al “padre del padre” como lo ha definido Ricardo Piglia, Se trata de una de las copias que Adolfo hizo con su máquina de escribir.

experimentos literarios y de vida. Pensemos solamente en el largo Diario en el que se detallan sus prácticas experimentales con lo cotidiano. ²⁴³

La tesis es básicamente una investigación sobre conceptos como persona moral, persona ideal, sujeto jurídico que corresponden al marco epistemológico de la presentación. Resulta interesante marcar cómo Macedonio pone la atención en ciertas cuestiones del Derecho que, para la época, resultan novedosas. Tal es el caso de la descripción de la mujer como persona moral o el rastreo que hace Macedonio acerca del proletario y su lugar jurídico.²⁴⁴

Asimismo, el anuncio de su famosa entrada en la literatura le permite, en *Papeles de Recienvenido*, plasmar en la primera persona la invención de un sujeto inocente, sin experiencia en la gran ciudad, ajeno a los ritos sociales y las marcas de lo cotidiano con sus papeles informes en donde fotografías escriturarias muestran sus múltiples y excluyentes poses biográficas. En una franja muy delgada entre la identificación con el autor y la autonomía de personaje, Macedonio construye a Recienvenido y le otorga una conducta y una visión de mundo absolutamente distanciada de las convenciones sociales y las marcas de

²⁴³ Ana Camblong se ha ocupado particularmente del análisis de las anotaciones de Macedonio sobre los experimentos sobre sí. Camblong distingue dos figuras en ese ejercicio: el místico y el pragmático. "El místico ejecuta y ensaya sus experiencias de *exaltación intelectual* y el pragmático asevera que con esfuerzo hasta lo imposible se vuelve posible. Por otra parte, hay que tomar nota de que estos "experimentos místicos" poseen consecuencias prácticas, como solicita James, es decir: transforman la vida, gestan una conversación diferente, hacen arte, alientan el humorismo y entrañan el amor". Cfr Camblong, Ana, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires; Eudeba, 2003, 159

²⁴⁴ Cito un ejemplo "Dos razones de diferente carácter se arguyen alternativamente para justificar las diversas restricciones que afectan la personalidad de la mujer. Una que en mi opinión debe refutarse donde quiera que se alegue, consiste en la afirmación de una superioridad intelectual y moral a favor del hombre que le asigna naturalmente un papel absorbente en la vida política y civil. Nadie ha demostrado esto seguramente. En los últimos años, con ocasión del movimiento feminista, multitud de pensadores han abordado el tema en revistas y libros, haciendo valer el pro y el contra, con argucias deducidas de la biología filológica y psicológica, de la sociología, etc." *Las personas*, p6 (Inédito)

identificación. El Recienvenido –más tarde el Bobo de Buenos Aires– es la condensación ficcional de ese “contradispositivo” del pensamiento macedoniano.²⁴⁵ Mediante el absurdo, logra un personaje que se acerca a las zonas menos valoradas de lo humano: la ignorancia, la estupidez, la incongruencia.²⁴⁶ Al mismo tiempo, en la vida, va perfilando un personaje que cultiva la inexistencia y el absurdo. En la introducción a una de las ediciones de *Museo*, su hijo Adolfo declara “Creo que mi padre ha sido la persona más natural y sinceramente “diferente” que habré conocido”. Esa diferenciación que lo distinguía es singularidad por la prescindencia, la economía de lo humano, la eficacia de sus gestos de personaje en la vida, para adelgazar su presencia cada vez más hacia la inexistencia. Más adelante, en el mismo texto, Adolfo de Obieta detalla esa singular perspectiva del mundo y de sí mismo: “Sentía a la humanidad asfixiada entre innúmeras cosas innecesarias o sobrevividas, y

²⁴⁵ Usamos el término “contradispositivo” en el sentido que Agamben le otorga. El filósofo italiano relee el término foucaultiano “dispositivo” entendido como cualquier elemento que tenga la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”. La noción de sujeto se constituye, para Agamben, a partir de la vinculación entre los seres vivientes y los dispositivos. Como acción frente a este modo determinado propone la profanación como contradispositivo que restituye aquello que había sido separado o dividido. Cfr. Agamben, G. “O que é um dispositivo” en *Outra travessia*, N5, Santa Catarina, setembro 2005, 9 a 16

²⁴⁶ Existe abundante bibliografía sobre la estupidez humana: Desde *Elogio de la locura* (o necedad, o estulticia, según qué traductor), de Erasmo de Rotterdam y las referencias en *Crítica de la Razón Pura*, Inmanuel Kant, diferentes pensadores han reflexionado sobre este “atributo” humano. Robert Musil en 1937 pronuncia su conferencia “Sobre la estupidez” en la Federación Austríaca del Trabajo, después de la publicación de los dos primeros volúmenes de su novela *El hombre sin atributos*. Es una de sus escasísimas apariciones en público.

¿Qué es realmente la estupidez? ¿Quién es realmente estúpido? Se pregunta Musil y ataca el “lugar común”. Siete años antes de esta conferencia, Robert Musil había escrito ya: «Si la estupidez no se pareciera tan perfectamente al progreso, al talento, o al mejoramiento, nadie querría ser estúpido». En este momento Macedonio, decide no teorizar sino actuar ficcionalmente la estupidez en ese personaje autobiográfico que es el Recienvenido. Cfr. Musil, Robert, *Sobre la estupidez*, Barcelona: Tusquets, 1974. Citamos alguna bibliografía sobre el tema: Cipolla, Carlo M, “Las leyes fundamentales de la estupidez humana” en *Allegra ma non troppo*, editorial Crítica); Pedro Voltes, *Historia de la estupidez humana*; Augusto Monterroso *La imbecilidad minuciosa*; Julio Herrera y Reissig *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*, Pino Aprile, *Elogio del imbécil*.

reglas retorcidas y deidades agónicas, e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera".²⁴⁷

La construcción del personaje en toda su obra va en ese sentido: persiste en la demostración del despojamiento de lo innecesario, del lastre de las creencias, del peso de la voluntad de sostener un modo del mundo.

Desde Aristóteles, la vinculación entre personaje y persona ha sido el punto de partida de la arquitectura de la figura literaria ("Aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter; debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente" señala en su *Poética*). E. M. Foster se pregunta por la diferencia entre "los seres que nacen en la tierra y los seres que nacen en la novela". "No tienen nada en común en el sentido científico" concluye.²⁴⁸ En su libro ya clásico Michel Zeraffa reconoce que ese vínculo es complejo ya que encierra una voz que contiene las figuras del autor y el narrador y, en esas figuras, los múltiples aspectos de una conciencia.²⁴⁹

Basado en primera instancia en las relaciones de semejanza e identificación, el personaje se constituye tradicionalmente como sinécdoque y como etopeya.²⁵⁰ Al reflexionar sobre el personaje como categoría textual irremplazable, los críticos han reconocido tres funciones básicas en la novela. Jean -Philippe Miraux lo describe de esta manera: "El personaje es un

²⁴⁷ Cfr. Obieta, Adolfo, "Macedonio Fernández" en *Museo...* Op. Cit. XXIII

²⁴⁸ Foster, E. M. *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1995, 57

²⁴⁹ Zérafra, Michel, *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris : Editions Klincksieck, 1971, 10

²⁵⁰ Muchas veces la lectura ha sacado de su texto al personaje y le ha dado independencia ficcional, vida literaria fuera de la escritura. Los ejemplos se agolpan en la cabeza de cualquier lector: el robo de Avellaneda a Cervantes, el senador Martín Fierro, la amoral Emma, la Lolita estereotipada de los desfiles de moda, etc.

marcador tipológico, un organizador textual y un lugar de investimento”²⁵¹ . Los formalistas dejan de lado la identificación como punto de partida para su análisis y se preguntan por la función del personaje en el relato. Barthes se arriesga aún más y reconoce que el personaje tiene atributos claramente diferenciados de los que corresponden a la persona. Jitrik continúa esta línea de pensamiento y toma un riesgo mayor al reflexionar sobre la posibilidad de que “sin que el personaje desaparezca la función que se le atribuye puede ser también cumplida por algo diferente del personaje.”²⁵²

El personaje es garantía del relato y condición de su desarrollo, y al mismo tiempo, una de las marcas miméticas más fuertes. Sin embargo, como señala Barthes respecto de Sade, existe una literatura que busca exasperar ese modo de representar, “se ubica del lado de la semiosis, no de la mimesis: lo que “representa” está incesantemente deformado por el sentido, y es al nivel del sentido, no del referente, como debemos leerlo”.²⁵³ Macedonio se inscribe en esa línea: la condición mimética del personaje se pone en la superficie del texto, desborda sus límites por exceso proliferante de estos seres que andan por la vida (la ciudad) y por la novela. En *Museo* esa condición se hace disonancia formal ya que los personajes salen de la novela, cuestionan sus límites y desarman la idea de desarrollo lineal en el tiempo. Podemos decir que el funcionamiento textual que *Museo* propone es el de la inorganicidad. El personaje funciona de tal manera que deja de ser el garante de una narración

²⁵¹ Cfr. Miraux, Jean-Philippe, *El personaje en la novela*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2005, 10

²⁵² Cfr. Jitrik, Noé, *El No Existente Caballero*, Buenos Aires: Megápolis, 1975, 20

²⁵³ Cfr. Barthes, R. “Sade, Fourier, Loyola” Madrid: Cátedra, 1997.

lineal para construir escenas inconexas sostenidas por la conversación y la intervención del narrador (autor).

El "lugar de investimento" es para Miraux un hito a la vez ideológico y personal. Señala Miraux: "la concepción del personaje está ligada a los valores y a las comprensiones del mundo que la hacen posible."²⁵⁴ Los procesos de identificación o rechazo son operaciones de lectura que tienen que ver con la forma del investimento. Como bien lo muestra Bajtin, las relaciones del personaje de novela con el autor y el narrador resultan zonas ficcionales de mutaciones sucesivas, cita. "La unidad compositiva de la novela" define. En el personaje se subsume una definición ideológica y estética de persona. La galería de figuras que el escritor elige para contar su historia, dejan ver, en menor o mayor grado la constitución ética del autor.

En Macedonio, el personaje es eje de su teoría de la novela. Recordemos que en su Teoría del arte, define como un de los géneros del Belarte a la novelística o Prosa del personaje. En toda su obra, las notas que describen a sus personajes se definen en el marco de la autonomía del personaje respecto del texto y el autor, la designación con nombres alegóricos que describen su función básica por la que va a ser reconocido. Como señala Noé Jitrik, el personaje es "del que más se ocupa hasta el punto de organizar toda una teoría del personaje".²⁵⁵ En efecto, "personas de arte" los llama y les adjudica una única función: "hacer personaje al Lector, atentando incesantemente a su

²⁵⁴ Op. Cit. , 13

²⁵⁵ Cfr. Jitrik, Noé, Op Cit. 170.

certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como “personas” a “personajes”²⁵⁶.

2. El nombre y la alegoría

Los personajes de Museo están diseñados alegóricamente ya que la forma de representación se sostiene en la estructura universal de los conceptos. Los personajes no tienen nombres propios sino que son designados en forma alegórica como se nombraban en la Edad Media las personificaciones de las virtudes y los vicios. Los nombres de los personajes funcionan como concreciones subjetivas de abstracciones universales. Al reemplazar el nombre propio por estas descripciones generalizadas y funcionales (la Eterna, el Viajero, el Presidente), Macedonio selecciona elementos olvidados de la tradición que remiten sobre todo a la alegoría medieval. La vuelta de tuerca que diferencia el modo alegórico en Museo se da en la ausencia de una totalidad que la forma del medioevo pone de manifiesto. En la novela hay restos, fragmentos de esa totalidad definitivamente perdida. Los personajes son figuras casi planas que se mueven en la bivalencia de los dos espacios: su vida en la ciudad los hace personas pero desconocemos sus nombres propios (queda incompleta, entonces, la composición del personaje), su existencia en la Estancia los transforma en figuras de la alegoría del Amor, de la Pasión y de la Acción que se oculta y resplandece en los fragmentos episódicos de la ficción. De esta manera, este doble movimiento atrapa al lector que no puede

²⁵⁶ Cfr. Fernández, Macedonio, *Teorías*, Op. Cit. 248-249

identificarse con los personajes porque éstos no son totalmente personas. Este extrañamiento es el que finalmente convierte en personaje al propio lector. Para Dante, Beatriz es la representación totalizadora de la Pasión, para Macedonio la imagen de la Pasión, cuyo núcleo es la Eterna, está diseminada en todos y cada uno de los habitantes de la Estancia.

3. Las personas de arte

La relación entre personaje y persona en la literatura realista, decíamos, se establece a partir de patrones miméticos de representación. La identidad ficcional del personaje es una suerte de espejo de la forma identitaria de la persona. En ese juego de creencia, el personaje no sabe de su condición de pura textualidad y actúa como persona. Una de los requisitos del efecto de lo "real" es la constitución de personajes verosímiles. Como señala Francine Masiello - "El escritor parte de la suposición de que uno lee para satisfacer la apremiante necesidad de conocer el personaje y el transcurso de la historia"²⁵⁷-, tratamos de seguir las "vidas" de los personajes y encontrar relaciones extratextuales. En *Museo* esa relación especular se hace pedazos y, fiel a su propuesta ética de "trabajo a la vista", pone a jugar ficcionalmente la oposición persona / personaje. Es imposible tratar de homologar las dos formas porque el mismo texto las separa. Sin embargo, no se trata de seres fantásticos que responden a diferencias ontológicas extremas. Por el contrario, los personajes de *Museo* "parecen" seres humanos, actúan como tales, pero lo incongruente es que ellos

²⁵⁷ Cfr. Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología, Macedonio y Borges*, Op. Cit, 529

se reconocen como personajes de novela, inexistentes en términos de vida.²⁵⁸ Su conciencia de su "ser de personaje" hace que, en determinados momentos de la novela, deseen la vida:

-¿Qué haces aquí, Quizagenio, en este capítulo donde te he encontrado, andando en busca tuya?

-Buscaba el lugar de la novela donde puede haber vida; creía que fuera aquí en la ventana de "La Novela" donde se respiraría y vendría vida para nosotros dos.

-¿Para qué Quizagenio? Ya ves que el Presidente no busca vida.³¹⁰

Más arriba aludíamos a la pregunta de E. M. Foster sobre la vinculación de los seres humanos y los personajes de novela. Para Foster, el matiz diferenciador está en "el sentido científico" y agrega, "por ejemplo, los personajes no necesitan tener glándulas de secreción".²⁵⁹ Sin embargo, señala, personas y personajes, "tienden a comportarse dentro de las mismas pautas." En *Museo*, los personajes son conscientes de su imposibilidad biológica o "científica", para decirlo en términos de Foster y, por lo tanto, ya no pueden comportarse del mismo modo. En otra conversación, Dulce Persona y Quizagenio reiteran sus ansias de vida:

²⁵⁸ Al respecto Francine Masiello sostiene que Macedonio "desnuda a sus personajes de su fuerza totalizadora en la ficción al rechazar el concepto de esencia y sentimentalidad prevalentes en el arte mimético". Op, Cit. 529. Podemos matizar esta afirmación diciendo que las condiciones de identificación del lector con estos personajes está en el "estado" que cada uno de ellos como "máscara" refiere: la soledad, la ausencia, el miedo, la felicidad, el amor, la pasión las reconocemos "humanas" en esas alegorías.

²⁵⁹ Para Foster la vida humana tiene cinco hechos fundamentales: el nacimiento, la comida, el sueño, el amor y la muerte. "Podríamos elevar el número -añadir la respiración, por ejemplo- pero estos cinco son los más evidentes" Más adelante, agrega, "¿Qué hace el novelista? ¿Tiende a reproducirlos con exactitud o tiende a exagerarlos, minimizarlos, a ignorarlos"? Cfr. Foster, E. M. Op. Cit. 53

-Estoy triste, al contrario Dulce-Persona, siento el desmayo de ser sólo escrito, cuando pudiera no escrito sino real estar así. (...) Dile al señor autor, Dulce -Persona, que quedemos solo escritos cuando nos tenga sufriendo³²³

Personajes en el campo; personas en la ciudad nos propone Macedonio y juega con la instancia del doble carácter: ellos eran simplemente personas en la ciudad hasta que el Presidente los elige y los lleva a la Estancia. ¿Qué queda de su categoría de persona cuando se hacen personajes? El carácter esencial que el nombre describe. Como en los relatos griegos, el personaje se reconoce por su función y esa función constituye lo que Nietzsche ha llamado "carácter". "Quien tiene carácter tiene también una experiencia que vuelve "señala Nietzsche y Benjamin completa "Ello significa que si uno tiene carácter, su destino es esencialmente constante. Lo cual significa- y esta consecuencia ha sido tomada de los estoicos- que no tiene destino."²⁶⁰

De los personajes de *Museo* poco sabemos del "carácter" de su identidad de persona en la ciudad, (paradójicamente podemos reconocernos en ellos) pero notamos, desde la condensación del nombre, el carácter de cada uno de ellos en el campo. Su función, a la manera de los grandes relatos, determina su carácter y su carácter funda su destino.

Dulce-Persona, Quizágenio, el Presidente, la Eterna, el Viajero, Deunamor, son figuras cuyo carácter se define por su experiencia en los diferentes "estados" que hacen la novela. Ejerciendo su procedimiento de "trabajo a la vista" Macedonio determina su concepción de personaje en la

²⁶⁰ Cfr. Benjamin, Walter *Ensayos escogidos*, 233

misma novela: "Los personajes tienen que vivir de ideas y estados psíquicos; son individuos psíquicos".²⁶¹

4. Deunamor y la no-existencia

Uno de los personajes que mejor revela esta constitución de un estado en su figura es Deunamor. Su rango de no existencia precisa la marca metafísica de la novela y la vinculación del personaje con el autor en el sentido inverso al de la construcción realista del personaje: el atributo de la no existencia es deseo del Autor y su vida es una tensión hacia este estado anhelado:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años, tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien aparecía amando intensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida... Y así, poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia.⁶²

Lo imposible es efectuación ficcional, estado metafísico que la literatura denomina "personaje". Como decíamos antes, no se trata de llevar lo aprendido a la vida sino mostrar la experiencia de la no-vida en un personaje cuyos atributos están en el nombre y evocan al héroe impecable de la epopeya. Parfraseando a Lukács, Deunamor no representa al héroe problemático de la novela sino al personaje heroico de la epopeya, cuya conducta ejemplificadora

²⁶¹ En otro momento, aclara esa categoría fantasmal que el personaje tiene. La idea de fantasma implica ese juego de desrealización de la persona. Se trata del pasaje de una condición a otra. La entropía de esa traslación deviene "fantasma" "conciencia pura". Dice Macedonio: " Los personajes que no son personas físicas sino conciencias, fueron gente de la vida, estuvieron en el Dualismo o Mundo, viven ahora en el universo del acaecer concienial" 373

se manifiesta, en este caso, tanto para el Autor como para el lector. En este sentido, la novela de Macedonio pertenece a una tradición de la novela argentina: "La pérdida de la mujer (se llame Solveig, la Maga, Elsa o la Eterna, o se llame Beatriz Viterbo) es la condición de la experiencia metafísica" señala Piglia.²⁶² De esta manera, el héroe descubre la Realidad y elucida sus secretos metafísicos. Podemos agregar, que ese héroe en *Museo* construye su *epos* metafísico. La ficción es aleccionadora porque, en esa comunidad virtual que la novela crea, el personaje condensa la experiencia de no ser como conducta ante el amor ausente. Como señala César Fernández Moreno, Deunamor, el No-Existente Caballero, resulta una síntesis de la dualidad masculina formada por el Presidente y Quizagenio al mismo tiempo que su hipóstasis. "Macedonio quiere a toda costa creer en este personaje que él quisiera ser y no es sino en parte".²⁶³

En el *Índice de la nueva poesía americana*, aparece la "Salutación Deunamor, el No-Existente Caballero". Se trata de la presentación del carácter peculiar del caballero Deunamor, basado, como el personaje declara, en haber "extremado, por un favor, cualquiera de circunstancias el ejercicio de esperanza".²⁶⁴ En este saludo a los humanos, distingue la doble condición de los hombres: "conocimiento de Misterio y luz y apetencia de tragedia". Deunamor, que se sabe "persona de arte" - como pretendía Macedonio- reconoce la semejanza con los humanos en esa "doble esencia" entre el Misterio y la Tragedia:

²⁶² "Notas de Macedonio en un Diario" en *Museo* Op. Cit. 519

²⁶³ Cfr. Fernández Moreno, César, Op. Cit. XVII. "(recuérdese que él es en cambio el Existidor, y en la novela, Presidente y Quizagenio, simultáneamente). Procura desaparecerse a sí mismo y transferirse a Deunamor, trasvasarse en él; no o logra y se autocondena"

²⁶⁴ Cfr. *Papeles de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Eudeba, 1964, 102

Si este movimiento mío necesita mejor disculpa ojalá lo sepa yo por oír una voz más feliz departiendo con los humanos en tópicos de mayor esperanza y verdad que el mío. Ella me detendrá también voluntario e interesado; seré del corro al punto y entre los oyentes miraré y oiré vivamente: de ver ojos abiertos mis ojos se abrirán emulantes.

César Fernández Moreno acierta en la colocación de este personaje “fuera de lugar” ya que su eficacia está en no ser humano, conocer los atributos de la vida humana y saber de su misión artística. Dice su inventor en uno de los prólogos, llamado justamente “Novela de los personajes”: “los he adoctrinado en todo lo que la “persona de arte” debe atender, les he hecho leer mis prólogos, estudiosos de Estética”.²⁶⁵ La Salutación de Deunamor muestra cómo el personaje pone en práctica la doctrina de su Autor. En el paréntesis del subtítulo (“Novela de nuestra total esperanza”) el texto, publicado en forma autónoma, crea las condiciones de la espera de una novela que se anuncia pero se posterga.

5. Los “estados” de los personajes

Recordemos que una de las pretensiones del autor es lograr una novela de estados, “sucesión de estados sin prolijidades de motivación” nos explica

²⁶⁵ Al respecto en una nota a pie de página de la edición Archivos de *Museo*, Ana Camblong reconoce que la estrategia ficcional de hacer leer los prólogos a los personajes “resulta coherente desde esta propuesta estética, en la que todos los componentes responden a los mismos supuestos básicos” Cfr. *Museo*, Op. Cit. 39. Es en este sentido que entendemos la condición de “formante” del personaje macedoniano.

Macedonio al final de *Museo* y en su *Teoría del Arte*, precisa el objetivo del Belarte de la Palabra o Prosa Artística ²⁶⁶:

Hay Dogmática o Doctrinaria de la Palabra, y hay Artística de la Palabra. Sostengo que el arte literario o Belarte de la Palabra (pura, es decir, exenta de pretensiones musicales, pictóricas de gesto y de inflexión, de agrados sexuo-sensoriales, de asuntos "fuertes" y de manejos alucinatorios, de realidad; y de pretensiones didácticas, científicas y sociológicas) debe aspirar a obtener en el lector únicamente aquellos estados de ánimo que ni la Vida ni otra Belarte puede suscitar, y por esto debe ser arte de técnica pura es decir sin asunto, ni verdad, ni comunicación de emociones del autor ni de sufrimientos o felicidades exhibidas en los personajes, ni pretensión a inventividad o fantasía, es decir, a superar la realidad.

Macedonio establece una triangulación productiva entre la definición realista del personaje y la construcción del personaje como un motivador de un estado nuevo para el lector. Al respecto en el *Diccionario de la Novela* podemos leer: "El 'soñar ser' de los personajes macedonianos abre una puerta a su verdadera significación: si sueñan es porque no son y si no son no podrían presentárenos, pero sí lo hacen, para mostrarnos una Imposibilidad, que es su verdadera condición y en definitiva, el sentido de toda obra de arte."²⁶⁷

²⁶⁶ La "novela de estados" es uno de los géneros que pertenecen al Belarte. Varias veces Macedonio hace referencia a este tipo de novela que debe ser objetivo y tendencia del Arte. Al final de *Museo* dedica un capítulo donde, con esa característica anticipadora que todo su pensamiento tiene, anuncia lo que vendrá: "La escuela artística que ha de dominar pronto, al reinar la máxima severidad de arte cultivará únicamente la novela en estados, un como metodismo sin música del sucederse los estados que trasuntan los capítulos, una como metáfora de lo que se sintió en cada tiempo de la novela" Cfr *Museo* 418.

²⁶⁷ Cfr. Piglia R (comp) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: FCE, 2000, p80. Completamos la cita: "La conciencia de que el Arte es causística de sus propias reglas y de que abre una constelación de imposibles posibilidades permite a Macedonio que sus personajes rompan con la idea de "verosimilitud" que les imponía un funcionamiento psicológico aceptable, capaz de adecuarse al del hombre frente al acontecer de la Vida.

Los personajes de Macedonio carentes de una lógica realista o psicológica construyen la irrealidad, base y fundamento de su Universo y de su Existencia y así, libres de toda sujeción a cualquier referente, presentan la máxima realidad, como ser:

En el comienzo de la novela, el Autor nos advierte acerca de las características de su "novelismo" y de las especialidades que derivan de él. La taxonomía que propone contiene a *Museo* en sus múltiples proyectos. Por ejemplo, "La Novela salida a la calle con todos sus personajes" se efectúa ficcionalmente en el complot contra la ciudad; la "novela escrita por sus personajes" se pone a prueba en la novela que el Presidente está escribiendo.²⁶⁸ Esa taxonomía del novelismo tiene su correspondiente clasificación de personajes. Macedonio muestra en esa clasificación, un arco que se tensiona entre los personajes de mayor densidad como la Eterna y el Presidente y aquellos que pueden salir de la novela y quedar en la vida como Nicolasa o Pedro Corto. La tensión entre vida y novela, tensión nunca resuelta entre vida y novela, entre experiencia vital y experiencia estética, tiene su exposición más alta en personajes como Quizagenio y Dulce-Persona que en la clasificación propuesta por el Autor de la novela se definen como: "Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices". Los verdaderos personajes saben que lo son, su inexistencia, como la Deunamor ("Y también se sabrá que di vida a la inexistencia de Deunamor" nos dice paradójicamente el Autor) 149, es la que le otorga el rango y la función en el texto. Podríamos decir que son personajes planos que refieren un estado emocional -el amor no correspondido,

1) retirarse de la obra (recordemos a Nicolasa)

2) definirse por su No Existencia (pensemos en el No Existente Caballero)

3) invadir la realidad deponiendo los límites entre ella y la ficción.

4) producir que el lector a partir del "efecto" de lectura sea parte del texto como otro personaje, asimilándose literariamente en el imaginario de la creatividad." Las notas que propone las entrada del diccionario."

²⁶⁸ La novela que comienza, la novela impedida, la prólogo Novelá; la Novela inexperta, la novela en estados, la última novela mala-la primera novela buena son las otras categorías de novelismo que el Autor propone. Todas ellas son *Museo*. 150

la pasión, la ausencia, el complot- pero que logran su densidad cuando se reconocen a sí mismos "no existentes".²⁶⁹ La oposición novela/vida que analizáramos antes se efectúa en esta certeza del no vivir que todos ellos tienen y paradójicamente, la certidumbre, como declara su Autor en los prólogos, de que "Todo *personaje* medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de vida".²⁷⁰ Los personajes sueñan ser reales, sospechan la vida. La no existencia es una experiencia de lectura que se vislumbra en los efectos de los personajes salidos a la vida. Con la estrategia del pequeño relato, el narrador nos muestra las consecuencias "absurdas" de esta condición:

Y también se leerá cómo ocurrió que la Eterna, en un día sin viento de Buenos Aires, despachó a cruzar toda la ciudad a un mensajero con un brazo entablillado y una mano parálitica que llevaba presa una vela encendida que transportó hasta quemarse porque nadie se ofreció a soplarla y el mensajero no tenía aliento para hacerlo porque era personaje de la presente "novela" y había quedado exánime por los "esfuerzos" de personaje que imperiosamente le exigían la dignidad y gloria de figuración en novela tan indudablemente sublime.²⁷¹

La falta de aliento - la falta a de vida- es para los personajes de *Museo*, uno de los conflictos que no pueden resolver. Ese carácter de inexistencia tiene

²⁶⁹ El calificativo de personaje "plano" lo tomamos de Edgard Foster quien divide a los personajes en planos y redondos. Creemos que esta cualidad le cuadra perfectamente a la galería de *Museo* ya que como señala Foster "En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad". En el caso de los personajes macedonios debemos permutar idea por estado. Cada uno de ellos representa un "estado", como señalamos arriba y todos constituyen su "novela de estados" Cfr. Foster, E. M. 74.

²⁷⁰ Completamos la cita y observamos como la paradoja se complica: los personajes y los restos de la vida en ellos y los personajes y los restos de la ficción en ellos: "Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el "ser" de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personaje y que sienten una incomodidad en el "ser" de vida. Algo de ellos está en la novela, fantaseado en páginas escritas, y en verdad no puede decirse dónde están más" Op. Cit.39

²⁷¹ La Tragedia es un de los géneros de la Belarte macedoniana. En este relato, la tragedia resulta como consecuencia del carácter de personaje.

grados.

Muchos de ellos son figuras de una abstracción mayor y otros se acercan peligrosamente a la vida. Algunos, que aparecen solo para mostrar su desaparición, ejercen una contundencia de persona; su función es señalar el borde y el pasaje. Es el caso de la cocinera Nicolasa o el chico del palo llamado Federico. Dos personajes que sólo están en los prólogos ya que no van a participar de la novela, tiene nombres propios y su función o su carácter están marcados a la manera realista; sin embargo, se muestran autónomos y deciden su lugar. En oposición a aquellos, encontramos los que actúan en la novela, encierran en el nombre el carácter que los identifica. La Eterna es el caso más emblemático y Suicidia, el más extremo. Nicolasa Moreno, decíamos más arriba, es un buen ejemplo del avance de la vida en la novela. Por eso es desechada por el Autor ya que "aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir".

Noé Jitrik encuentra once variantes de personaje. En esas variantes, Jitrik muestra contundentemente cómo la categoría "personaje" en Museo está siempre redefiniéndose. Los atributos de origen marcan la diferencia: la inexistencia, la no figuración, la falta de genialidad (porque el autor no la tiene), la invención de corto plazo, la selección de personaje en los prólogos, el préstamo de otras novelas, el gusto y el deseo de la vida, etc.²⁷²

²⁷² La enumeración propuesta por Jitrik es abarcadora pero no excluyente. Los diferentes estratos permiten pensar combinatorias de los atributos y formar una nueva variante que aparece como un resplandor en algún momento de la novela. Cfr. Jitrik, Noé, Op. Cit. 172-174

El personaje es para Macedonio una entidad metafísica, de naturaleza onírica y con conciencia de su no-existencia, por lo tanto, entes del arte. Así como las personas pertenecen a la vida, los personajes se definen en el sistema del arte. Dice Macedonio: "Todos los personajes están contraídos al soñar ser, que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino del arte..."

¿Qué acciones realizan estos personajes? En principio, una acción cotidiana: van a Buenos Aires en el día y vuelven, al atardecer, a la Estancia. Una acción mayor y colectiva, épica en su eficacia y en su concreción: la Invasión a Buenos Aires. Asimismo, otra acción continua define y construye cada una de las escenas: los personajes conversan y, en la conversación, exponen su carácter o su "estado". Para Horacio González, "el estilo conversacional de Macedonio Fernández supone la oclusión del sujeto de la enunciación". La conversación es, en la tensión entre novela y vida, la estrategia ética y metafísica para mostrar esos "estados" de "personas de arte" para "personas de vida".²⁷³

6. El fantasma de la Eterna

²⁷³ Cfr. González, Horacio, *La ética picaresca*, Montevideo: Altamira.1992, 50. Horacio González ve en la conversación esa dimensión ética y metafísica de Macedonio a través de estrategias y recursos retóricos. La conversación en la vida es también procedimiento literario: "Borges relata cómo Macedonio utiliza una técnica consistente en decir cosas de un modo irrisorio y despreocupado, lo que lleva a (desear) que sean desatendidas. Cumplido este propósito, esas mismas cosas, dichas de una forma elemental o empobrecida, pueden quedar en la boca de otro interlocutor, que las enuncia ante la aprobación y elogio del propio Macedonio." Op. Cit. 51

La Eterna tiene la forma del fantasma al que aludía Sade (“me habéis hecho formar fantasmas que es necesario que concrete” le escribe Sade a sus censores desde la cárcel). En ella se resume una tensión nunca resuelta entre la vida, la muerte y la novela que hace que ese personaje exceda el marco de la novela, forme parte de la historia del autor y pueda instalarse en los bordes de esa “vida literaria”. Para ella y por ella es la novela. Germán García juega con el Belarte macedoniano y la metáfora del “(V)elarte”: “Este velar y desvelarse, este cubrir y mostrar la ambivalencia en la identificación de la ausente, está en la génesis misma del objeto (escritura)”.²⁷⁴ En el capítulo anterior nos referimos a la doble referencia biográfica de la Eterna: Elena de Obieta y Consuelo De Bosch. Sin embargo, tanto críticos como biógrafos reconocen el efecto sustancial de la muerte de Elena como acontecimiento, en el sentido deleuziano del término (el Aión que quiebra la continuidad del Cronos y marca la fisura de una vida). César Fernández Moreno señala al respecto:

La muerte u “ocultación” de Elena es así para Macedonio un momento determinante, mutador de un nuevo nacimiento, una transfiguración. En lo sucesivo, ese instante supremo irá marcando con su presencia fija todos los momentos subsecuentes de su vida y obra.

La dedicatoria del comienzo alude a ese tono fantasmal que la Eterna asume.²⁷⁵: “Escribes el manuscrito de ésta tu novela en la que te doy mi

²⁷⁴ Cfr. García, Germán, “La escritura en objeto” en *Museo*, Op. Cit. 510.

²⁷⁵ Al comienzo de este capítulo, cuando intentábamos una respuesta acerca de la elección de la novela en Macedonio, revisábamos el carácter fantasmal y ausente de la Eterna. El deseo del ausente funciona como disparador de la utopía de la Estancia.

espíritu como el tuyo me diste”²⁸³. Como en las evocaciones clásicas le responde la Eterna al autor que la llama.

La Eterna estará también en la Estancia junto con los otros personajes y en diálogo con el Presidente. Su figura tensa la línea entre la “persona” (como vimos, el elemento biográfico es aquí muy importante) y el personaje.²⁷⁶ Por otra parte, Eterna, decíamos más arriba, tiene su alter ego. Dulce-Persona, su antagonista que es nombrada en la presentación de la novela: “Museo de la Novela de la “Eterna” y de la niña de dolor, la “dulce persona” de un amor que no fue sabido”. Lo biográfico aparece como la carta robada de Poe.

6. El retrato

El retrato es un recurso que Macedonio utiliza frecuentemente para lograr el efecto de verosimilitud en la analogía (analogía paradójica) entre persona y personaje. Un buen ejemplo del modo en que Macedonio utiliza el retrato como técnica para producir el efecto de perplejidad e incongruencia “-el efecto del antirrealismo, podríamos decir- resulta ser el imposible personaje Alphabeticus. La estructura del retrato literario que dibuja la forma de la biografía es la que va a “respetar” para destruir las expectativas que tradicionalmente esa estructura ha despertado: el nombre, el cuerpo, el origen, sus acciones y caracteres son de corte “fantástico” pero el narrador parece no reconocer esa fisura con lo humano. “Presentamos en primer término al

²⁷⁶ La Eterna parece ser alternativamente Elena de Obieta, su esposa muerta, y Consuelo de Bosch, su amiga. Como hemos señalado, tanto Ana Camblong como Álvaro Avós indican que la Eterna no es Elena de Objeta (o no lo es solamente) sino que representa a su amiga Consuelo. Particularmente, nosotros creemos que la Eterna es una figura alegórica de las dos mujeres porque en definitiva las dos son la Pasión y la Ausencia. Por otra parte, Dulcepersona es otra de las figuras donde parece alternar esa doble referencia. Como un caleidoscopio, las figuras se superponen y evocan alternativamente a uno u otro nombre propio,

personaje sin nombre. Alphabeticus, pobrecito, está hecho todo de letras” nos dice en el comienzo y nos da a conocer la primera y clara incongruencia acerca de un nombre propio que no es tal pero condensa la apariencia del personaje. Sus orígenes son imposibles y poéticos (la poesía es para Macedonio la entrada a la Imposibilidad).²⁷⁷”Sus antecesores habían sido un pedazo de infinito y un pétalo de clavel, o un pétalo de tortuga, (no está bien averiguado)”²⁷⁸ El relato de la vida del personaje continúa la incongruencia del absurdo instaurado en el lugar común. Alphabeticus vive una infancia feliz, es educado en todos los preceptos de la vida por un padre quien le da el ejemplo de no faltar a la palabra (el narrador nos aclara que es mudo) y una madre que nace al mismo tiempo que él. Al respecto en el *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* se observa que esta incongruencia es una estrategia: “Este personaje sin cronología, causalidad, sentido, es descrito. Sin embargo, detalladamente, en razón del imperativo que rige la novelística tradicional”.²⁷⁹El “conflicto” es el de un amor correspondido que justo en el borde paródico con el folletín, ensaya una resolución fantástica. Como los personajes de Italo Calvino, Alphabeticus y su amada Teresina terminan viviendo “su vida matrimonial apasionada” trepados a una gran higuera. El narrador que parece saberlo todo de la vida de su personaje, nos cuenta, en una nota a pie de página, otras referencias imposibles:

²⁷⁷ Cfr. “Presentación fotográfica de los personajes” en *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, Buenos Aires: Corregidor, 1989, 128-130.

²⁷⁸ La crítica en general y Ana Camplong en particular han estudiado la eficacia que la poesía tiene para Macedonio como zona de la escritura del pensamiento, como lugar plausible de la Metafísica.

²⁷⁹ Cfr. Piglia; R. Editor, Op. Cit. 11.

Debemos asimismo informar desde ahora que Alphabeticus tenía un amigo a quien no conocía, que se dedicaba a sorber *lo inenarrable*, y también una prima hermana que al tropezar con un suspiro se había caído exánime sin alcanzar a mesarse los cabellos.

A lo largo de la novela (de los prólogos y la novela, debemos aclarar) la Eterna es descripta con un detallismo poético que le otorga ese carácter fantasmal al que aludíamos: “Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará también el alma del lector, alta, hermosa de formas, ojos y cabellos negros”. En otro de los prólogos, el retrato será doble: como las poses fotográficas (autobiográficas) del Recienvenido, La Eterna y Dulcepersona son dos caras de la misma mujer ideal y definen la concepción poética de lo femenino, la doble figura femenina de la Pasión²⁸⁰. En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio dedica varios momentos a pensar la imagen como forma de percepción de lo real pero también del sueño (lo “fantástico tierno”, como él lo llama, tiene ese mecanismo).²⁸¹ En *Museo*, la imagen determina la percepción de la ausencia y un estado peculiar de la ficción. La experiencia está determinada por la evocación y el relato (las dobles anécdotas) de esa imagen evocada:

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona el rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna -de ventana a

²⁸⁰ La mujer ha sido para Macedonio una de las cuestiones recurrentes en su obra. Basta recordar las referencias en su tesis doctoral al lugar jurídico de la mujer en la historia del derecho o los poemas finiseculares donde la figura femenina es una especie de puente metafísico entre el paisaje y el poeta.

²⁸¹ Al respecto señala Enrique Flores: “Lo Fantástico Tierno se vincula más que a una fórmula canónica o a un procedimiento narrativo, a una imagen temática destinada a descontextualizarse, a desrealizarse.” Cfr. Flores, Enrique, *Los tigres del miedo*, México: Universidad Autónoma de México, 2004, 21.

ventana y con luz de la tarde- los ojos y cabello negro y pálida frente; y en el silencio campesino y por la noche, sus voces, preciosas ambas y muy diferentes hablando Eterna a Presidente no visible éste, hablando Dulce- Persona a Quizagenio puestos a la ventana. 244²⁸²

Cuando Jean Luc Nancy analiza el retrato en pintura reconoce que siempre refiere una relación y esta relación se articula en tres tiempos: semejanza, evocación y mirada.²⁸³ Podemos pensar que la literatura construye sus retratos del mismo modo que la pintura y, por lo tanto, pone en juego “toda la filosofía del sujeto” al decir de Nancy. Los retratos construyen la figura creando presencia a partir de la ausencia. Como técnica literaria refieren con mayor fuerza el grado de semejanza del personaje retratado con el lector: “No semeja un original, sino que semeja la Idea de semejanza a un original”.²⁸⁴ La lectura actualiza una presencia que sólo existe en el acto de la lectura. En el caso de *Museo* los personajes lo saben y el Autor también. La evocación constituye la dinámica de la lectura como experiencia reveladora de lo que en verdad no está. Nuestra mirada -nuestra lectura- da encarnadura a aquella figura que, como

²⁸² El microrelato que acompaña este retrato doble, continúa la marca altamente poética de la descripción de ambos personajes: “ Después de esto, y fue todo lo que conocieron, cierto día y una sola y breve vez, estúvose la Eterna contemplando en sus manos dos rosas, de desigual tamaño, una blanca, otra roja, que había entresacado de una gran canasta de flores, pasando de una a otra la mirada, comparando; anudólas luego y las colocó en un vaso para el Presidente; más luego las desató y dejó para él solo la blanca .

¿Celos? ¿Qué amara a ambas? ¿Y en fin, que solo a, Eterna?

Así también una mañana, ensayó Dulce-Persona el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose con admiración generosa: ‘sólo en ella quedan bien, aunque tenga 39 y yo 19. Que la ame, pero a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre’.

Nunca se vieron segunda vez ni supieron esto que acaba de recordar” 244-245.

²⁸³ Cfr. Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 35-36.

²⁸⁴ En el caso de la ficción literaria esa Idea de un original puede pensarse en relación con los atributos de lo humano. Op. Cit. 48

Alphabeticus, está hecha de puro lenguaje. La Eterna semeja la Idea de un original que está ausente: la evocación del autor que atraviesa y constituye la fuerza de su retrato poético despierta la evocación de las figuras ausentes de cada lector, y, al mismo tiempo, la mirada sobre los signos de la inexistencia.

Con el título "Símbolos", Macedonio publica en la Revista Orígenes en 1948, una especie de "retratos focalizados" que describen a partir de un gesto o un movimiento del cuerpo toda la fuerza de la emoción humana.²⁸⁵ Se trata de escenas condensatorias (anteriormente señalábamos la particular constitución de la escena en la novela) que muestran la marca reveladora del instante y la eficacia de la mirada que reconoce ese instante:

Símbolo de la inocencia mística de vivir: Madre que en el umbral de la casita campesina mirando y esperando la llegada de los hijos a la hora de la cena corta el grueso pan apoyándolo sobre su vientre, en el que ya les diera su primer elemento. Madre siempre mismísima; aceptado destino misterioso. ¿Por qué? ¿Por qué?

En los escritos finiseculares de Macedonio, ya aparece la mirada particular del cronista que analiza, con la estrategia del retrato fotográfico, la figura humana, tal es el caso de las poses del "dandy" en la calle Florida. En estos "símbolos", Macedonio logra captar en el gesto mínimo la densidad humana. "*Símbolo universal estático-estructural del dolor:* la curva de la espalda humana" señala en la mayor economía de esa relación.

²⁸⁵En la excelente Bibliografía de Carlos García, los datos de publicación de este texto son los siguientes: "Símbolos" (1934): *Orígenes* 5, 19, La Habana, 1948,3; OC7 170. Nosotros encontramos este artículo publicado por Eudeba en la presentación que hace en 1964 de un escritor poco conocido. Cfr. Op. Cit. 104

7. Suicidia: paradoja de una "vida literaria"

Suicidia es un personaje dentro de un relato contado por otro personaje. Como es costumbre, en las conversaciones entre Quizagenio y Dulce-Persona, el primero ofrece un relato que deja una enseñanza. ("La locura del jardinero" es otra de las narraciones ejemplificadoras que Quizagenio cuenta.) En estos relatos aparece siempre esa forma de la experiencia ajena como sustento de la propia pero también como posibilidad de una sabiduría comunitaria. Se trata de un sentido de la experiencia tradicional que Benjamin encuentra perdido en la modernidad. Quizagenio es el narrador de esa sociedad utópica de la estancia y sus relatos consuelan a Dulce-Persona y explican el mundo. ("Es cuento de "personajes de novela" no de personas que vivieron" nos aclara el Autor). Quizagenio por su carácter y su función resulta un irónico heterónimo de su inventor. Sus teorías son las teorías que Macedonio ha expuesto en otros libros. Noé Jitrik reconoce tres notas de ese personaje que resume el proceso de la conformación conjetural: la restricción, la ampliación y el desdoblamiento.²⁸⁶ Por su parte, Suicidia encierra en el nombre la enseñanza sobre la experiencia y

²⁸⁶ Dice Jitrik "La forma de este personaje es inverificable, no es ni deja de ser pero en cambio en su actividad concreta encierra y condensa todos los niveles mencionados: como el autor no es "genio" no puede proyectarse en un personaje "genio" pero como tampoco deja de serlo no le está negada la posibilidad que, a su vez, no puede afirmarse como un absoluto; el nombre elegido, totalmente connotativo, por un lado pone en marcha un personaje que tiene consciencia de ser personaje y comportamiento de tal y, por otro, expresa y resume el proceso de la conformación conjetural resultado de la aplicación de diversas operaciones formales" Op. Cit. 75.

la percepción -lo llama automatismo siguiendo la teoría de Shadworth Hogdosn-²⁸⁷ que el narrador intenta explicar en la introducción del relato.²⁸⁸

Novia, esposa, madre, abuela, cuatro capítulos de antigua y reglamentaria vida no se vivieron en ella: tenía dieciocho años cuando el mentado reflejo congénito y la monoconciencia de unos segundos... Es cierto que se llamaba Suicidia, aunque también es el caso que era feliz, que era una persona de contento.³⁴²

El relato muestra el "acontecimiento" desautomatizado de una "vida" que decide imprevisiblemente sobre ella. Si bien el Autor nos ha aclarado que son personajes los sujetos de estas historias, la enseñanza apunta al comportamiento humano y la experiencia. Frente a lo determinado, nos muestra en el cuento de Suicidia, la libertad.

8. Seres entre la novela y la vida

Al comenzar el análisis de *Museo*, nos referimos a la vinculación entre novela y vida que la tradición del género muestra. Macedonio busca la posición opuesta al bovarismo: no se trata de llevar la novela a la vida sino de constituir un efecto de fisura en la experiencia vital del lector: imaginar la no-existencia. Ricardo Piglia resume ese mecanismo como antibovarista, habíamos visto; para Piglia se trata de llevar la vida a la novela. La vida en la novela es, antes que

²⁸⁷ Shadworth Holloway es un pensador británico de fines de siglo XIX que Macedonio leía con frecuencia. Sus tesis se basaban en la posibilidad de experimentar la conciencia pura sin distinción entre sujeto y objeto. La creación del más "irreal" de todos los personajes, según el propio Macedonio, Deunamor se justifica en esta tesis. Cfr "Deunamor" en MNE.

²⁸⁸ "¿Pero qué se propone misteriosamente el automatismo con obligarnos a vivir aunque nos disconvenga? Preguntando otra vez. ¿Es que el automatismo no quiere desperdiciar una sola vida en los billones de ejemplares, no quiere que se trunque ninguno porque en cada uno de ellos cifra una esperanza de lograr el Organismo Inmortal? Por esto será que toda vida vale para él" Las reflexiones apuntan a mostrar la fuerza de la vida que pugna y gana ante la inminencia del Dolor. Estas reflexiones están desarrolladas en *-No toda es vigilia la de los ojos abiertos.*

nada un efecto de lectura que requiere construir una experiencia imposible y momentánea: dejar los lastres del yo y sentir la fuerza del ser en “la no-existencia”.

El personaje resulta, entonces, un elemento determinante para procurar ese efecto. La identificación se rompe desde las cuestiones obvias y básicas que hacen añicos el verosímil de la representación. Para poner “el lado del revés de las cosas” como pide el “inventor” del Recienvenido, parte de un lugar común: el personaje no tiene vida porque no respira ni puede llorar, condiciones de la vida humana. El lugar común - Macedonio parece reconocer como Flaubert que nadie puede escapar a los estereotipos- oculta en la obviedad una reflexión que se escamotea: la “falsa” constitución del personaje se funda en la imposibilidad de las marcas biológicas.²⁸⁹ Se hace literatura a partir de la omisión de esa imposibilidad que la creencia en la ficción produce. Los personajes de *Museo* hacen explícita su condición y, en muchos casos, sufren por ella. Pensemos que el anhelo de todos ellos es volver a la vida a la Eterna.

La vida ha sido para Macedonio una zona de litigio donde el experimento se constituye como una manera clara de lograr desembrozar la maleza que oculta la forma más prístina de la efectuación de lo humano. Varias veces hemos aludido a sus teorías del arte y la novela, Nos son las únicas que enuncia. Teoriza sobre el humor, el Estado, la salud, el dolor, el valor y el

²⁸⁹ Exasperar el lugar común es en Macedonio un ejercicio. Si en su *Diccionario de ideas recurrentes* Flaubert se burla de esos estereotipos a los que todos recurrimos, Macedonio va a desarmarlos como el engranaje de un reloj. La máquina del “lugar común” se descompone para punzar una de las aristas de nuestra subjetividad afianzada en, en mayor o menor grado, en frases y gestos que repiten las convenciones sociales. La literatura no escapa a sus propios estereotipos: tanto repetir que los personajes son como los seres humanos olvidamos su constitución de puro lenguaje.

esfuerzo.²⁹⁰ En la edición de sus teorías que Adolfo de Obieta compila, podemos leer un apéndice de su Teoría de la salud donde define la Vida:

Que algo exista siempre no es la vida, pero que algo tenga reacciones para existir, es la vida, cuya existencia es hallarse combinado para reaccionar en pro de todo lo que haga perdurar la forma individuada (esto es, vivir, existir) y en contra de todo lo que estorbe esa permanencia. Cuando una piedra -que participa también de la forma estable- haga algo para que no la destrocen, se aparte de un camino o de una máquina, se ampare de la humedad, etc. Ya tendría vida: que sienta o que no sienta no es cuestión del problema de la vida. La sensibilidad es lo que le atribuimos, pues somos incapaces de otorgar sensibilidad a lo que no tenga expresión de sensibilidad, mas no vemos por qué va a ser necesario eso: que otros conozcan que algo vive no es la condición de la vida para ese algo, ni que ese algo sienta.²⁹¹

Resulta interesante destacar las coincidencias de la perspectiva macedoniana con el pensamiento biólogo de Maturana. El biólogo chileno,

²⁹⁰ Si le restituimos al término su significado etimológico, desde Aristóteles, la teoría es el conocimiento especulativo considerado independientemente de toda aplicación. En este sentido, la teoría parte de una actitud contemplativa. Podemos, entonces, reconocer en Macedonio el primer pensador que en la Argentina produce una teoría del arte que excede el espacio genérico que la controla. La teorización macedoniana está en todas partes, sobre todo en sus ficciones. *Museo de la Novela de la Eterna* es una novela y una teoría sobre el género. Si nos preguntamos por la forma de ese texto debemos contestarnos que en la forma está la teoría y que, como en abismo, en ella, su metafísica, su ética. A partir de los veinte, el único camino válido para descubrir las ficciones que las creencias construyen está para Macedonio en el arte. En la literatura encontrará la diferencia de un lenguaje, en la novela, las formas de una ficción que se opone a las que el Estado y las instituciones muestran como verdaderas.

Macedonio es un teórico porque es un contemplador y su teoría del arte dialoga, sin prejuicios de centros y márgenes, con Kant y Freud. Las tres teorías tiene diferentes objetivos. Mientras Kant tiene el sentido puesto en la representación y en la búsqueda de la cualidad del efecto de la obra de arte sobre quien la contempla; mientras la teoría de Freud se basa en la del arte como satisfacción de deseos; la de Macedonio, en cambio, establece en la técnica el modo de suscitación de los estados alucinatorios necesarios para la conmoción concienical.

²⁹¹ Macedonio confronta las teorías de la Biología acerca del origen de la vida, la evolución o la generación espontánea de los seres vivos y define su posición acerca de la cuestión. En este sentido, todo el escrito responde a una concepción cientificista de la vida. En principio, parece alejarse de sus presupuestos metafísicos. Sin embargo, su concepción holística del pensamiento le permite integrar esta definición de vida a su metafísica y hacer con ella literatura. Cfr. Op. Cit. 199. En este sentido, sus fragmentarias teorías sobre la vida y la experiencia como conocimiento se vinculan (se adelantan) a esta línea de la biología. Humberto Maturana sentó las bases de la "biología del conocer", disciplina que se hace cargo de explicar el operar de los seres vivos en tanto sistemas cerrados y determinados en su estructura. Cfr. Maturana, H., *Cognição, ciencia e vida cotidiana*, Belo Horizonte: UFMG Editora, 2006.

veíamos en la Introducción, construye una epistemología de base biológica ya que estudia la organización de sistemas vivos como redes cerradas de autoproducción declara:

Otro aspecto del desarrollo de mi pensar y explicar, tiene que ver con el hacerse cargo de que los seres vivos somos sistemas determinados en nuestra estructura, y que por lo tanto, es central entender y explicar los fenómenos humanos en todas sus dimensiones sin violar conceptualmente tal condición. En este sentido me he dado cuenta de que para de hecho comprender y explicar los fenómenos biológicos en su carácter histórico, es fundamental hacerse cargo de la condición de congruencia estructural del ser vivo con su circunstancia su como condición primaria de existencia. El reconocimiento conceptual y operacional de ésta condición, que yo llamo "acoplamiento estructural", permite comprender el curso del cambio estructural filogénico y ontogénico bajo condiciones en las que se conservan el vivir y la adaptación. Más aún, tal comprensión permite explicar las distintas dimensiones del vivir humano en espacios de existencia que surgen en la convivencia en el lenguaje como si fuesen de carácter abstracto pero que ocurren en la concreción del vivir cotidiano.²⁹²

Macedonio construye en el espacio de la Estancia una estructura comunitaria opuesta a la organización social. La relación entre personaje y persona tiene un movimiento de transfiguración. El pasaje de un lugar a otro es una mudanza ontológica que entra en consonancia con la tesis de Maturana acerca de la plasticidad de los seres vivientes. Sin embargo, en la Estancia el postulado ficcional se hace metafísico: la nueva estructura se funda en la afirmación de la ficción como espacio productivo y eficaz del no existir. En un texto fechado en 1927 y publicado en las Obras Completas (con un largo y hermético título "Parte completo y masculino, que da de su última facción, un

²⁹² Cfr. Humberto Maturana, "Modo de vida y cultura", Op. Cit. 45

guardián de la fantasía y vocación de amor de Buenos Aires”), Macedonio reconoce el efecto de su invención de la No-existencia: “He acostumbrado al público a notar las no-existencias; si aún ésta les faltara a alguno sería un remordimiento para la comunidad humana que existe).”²⁹³

La tradición novelística, reforzada por el realismo, marca la dependencia identificatoria del personaje. Macedonio destruye ese lugar común y funda en la ficción una autonomía extrema de los sujetos de ficción (como Pirandello, como Unamuno) Esta condición le permite movimientos en los que no están comprometidos los “vivientes”. En *Museo* la autonomía es tematizada al punto de convertirse en un modo político. En este sentido, el gesto macedoniano se vuelve abusivamente independiente porque rebasa el marco de la novela e involucra a los sujetos de la literatura. La autonomía le permite destruir todas las sujeciones al marco del género: el lector es personaje, el autor deja de ser un demiurgo omnipotente, los personajes prescinden de la lógica de acciones que la continuidad señala, las marcas codificadas del género son anuladas. Como veíamos, el gesto autónomo se observa en los efectos de la forma. La autonomía, decíamos es condición de los personajes a tal punto que no solo pretenden entrar a esta novela sino que ya han deambulado por otras con otros nombres. El nombre propio muta según lo que cada autor decida pero el “estado” que representan permanece inmutable. En uno de los prólogos, “Un personaje, antes de estrenarse”, Macedonio ficcionaliza la independencia del

²⁹³ Cfr. Fernández, Macedonio “Parte completo y masculino, que da de su última facción, un guardián de la fantasía y vocación de amor de Buenos Aires; 192”: OC, 7 181-186. El paréntesis que cierra la cita corresponde a un largo párrafo donde Macedonio ironiza acerca de su participación en la Revista Oral con su “humorismo invisible”.

personaje y reconoce como autor la aparición de su protagonista en otras obras literarias:

- Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo ya me llamé a veces Mignon en *Wilhem Meister*...
- Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y a la que se llamó Rebecca en *Ivanhoe*, y también nuestra Eterna figuró en *Lady Rowena*200

Sin embargo, nos aclara: "No creo por lo demás que los autores del porvenir se conformen con personajes usados, pero esto no me concierne." La marca utópica aparece en esa idea futura de un nuevo tipo de personaje.²⁹⁴

Los personajes deambulan entre novela y novela, a veces cambian de nombre, a veces lo conservan pero, como decíamos antes, tienen una esencia de "ser" de personaje que permanece inalterable. *Museo* funciona como lugar de encuentro donde ellos pueden "hablar". Los personajes de *Adriana Buenos Aires*, personajes de su novela "mala", en cambio, creen estar en la vida y defienden su condición de "personas". Señala Masiello "*Adriana Buenos Aires* trata de dos triángulos amorosos convencionales tramados entre cuatro personajes".²⁹⁵ En efecto, Adriana, Adolfo, Estela y Eduardo son personas viviendo en una pensión en Buenos Aires. Sus nombres propios refuerzan la mimesis realista. Un narrador en primera persona comenta sus conductas y sentimientos

²⁹⁴ Esta condición de autonomía de los personajes es tematizada hasta tal punto que el autor en otro de sus prólogos establece una relación de paridad y mutua evaluación de sus comportamientos: "Saben ellos que estoy contentísimo con su desempeño, pero ruegan que esto le diga antes de la novela y no espere a su conclusión. Es, aunque no lo manifiesten, porque me saben competente para concluir prólogos y me creen poco para acabar novela. Viéndome en el último prólogo sin cumplir lo prometido, me han rodeado sin salida todos unidos. Ya estaría empezada la novela si no fuera por esta exigencia, que origina un nuevo prólogo." Op Cit, 251

²⁹⁵ "El resultado-concluye Masiello- es un elevado ejemplo del kitsch, una reproducción y degradación del discurso de la ficción popular" Op. Cit 530

humanos. Sin embargo, fiel a su proyecto de lectura doble y simultánea de las dos novelas, va a “desrealizar” a esos personajes de folletín. No sólo son leídos por los personajes de *Museo* y su historia secreta es conocida y discutida por esos lectores no existentes, sino que, participarán de las conversaciones en la estancia, con su rango de personajes que creen estar vivos. En un diálogo entre Dulce-Persona, Quizagenio, Adriana Buenos Aires y Eduardo de Alto se ve claramente la brecha ontológica entre las dos parejas: “-Eduardo de Alto: Nuestro amor no tiene por qué callarse. Aprended vosotros, por si alguna vez la vida os hace personas como nosotros, y os amáis” 368

Su concepción de personaje se funda, por negación, en su definición de vida. En la ficción, diseña, como el inventor del jugador de ajedrez de Maelzel, individuos que pugnan por sostener su estado de conciencia de ser.²⁹⁶ Los lectores, como en el cuento de Poe, conjeturamos acerca del misterio del autómeta.

El hogar de la no existencia tiene habitantes que experimentan la extraña sensación de la negación para obtener la identidad del ser. La conciencia de sí es, para Macedonio, individuación de la especie que se construye a partir de la “primera experiencia soportada” que determina que ese individuo adquiera conocimiento sobre sí y sobre el cosmos y defina su cuerpo como “explicado

²⁹⁶ El autómeta jugador de ajedrez fue construido por el Barón Kempel en 1769 y más tarde fue vendido a Maelzel, de allí que se le conociera como el ajedrecista de Maelzel. El jugador fue exhibido en el siglo XVII en varias ciudades europeas, como Viena y Londres, además de algunas ciudades de los Estados Unidos de Norteamérica. Edgar Allan Poe, en su ensayo: “El jugador de ajedrez de Maelzel” - Ensayos y críticas; Alianza Editorial España 1973 - llega a la conclusión de que en verdad el mecanismo era manejado por un italiano enano, que era un ajedrecista experto, por lo que siempre ganaba las partidas. El ensayo de Allan Poe, además, nos comenta la gran diversidad de artefactos que fueron construidos en aquel entonces, y su enorme similitud con los seres vivos.

por la necesidad de una memoria, como por la necesidad de operar sobre un cosmos". Los personajes de su novela llevan a la superficie esta conjetura sobre la arquitectura de la vida humana como uno de las formas de vida, no excepcional sino simplemente peculiar²⁹⁷: "Todo esto no tendría sentido alguno para la vida si no fuera que ese soma individuado tiene la propiedad capital, dramática, de absorber materia en torno de sí indefinidamente; y muéstrase en un crecimiento que anuncia ya el plan de la Vida".²⁹⁸

9. Dos personajes llamados Autor y Lector

La entrada de la vida en la novela llega a su máxima posibilidad con la aparición del autor y el lector como personajes. Macedonio parece llevar al extremo la conjetura barthesiana de que el escritor es un personaje moderno²⁹⁹:

²⁹⁷ Es interesante resaltar como Macedonio en ese trabajo se interroga acerca de las formas de la vida y define la humana solo como un estadio tan permeable a su desaparición como cualquier otro tipo de vida. Su concepción se emparenta con la de la biología: "La vida no existe como ente abstracto: no hay "vida" sólo "seres vivientes". Estos seres vivientes existen en una desconcertante variedad de formas" Cfr. Curtis, Helen y Barnes, N.S, *Invitación a la Biología*, Madrid: Editorial Médica Panamericana, 1993, 23.

Una cita de su "Biología": "Ya que no tomar medidas, preparar el ánimo para una mansa extinción de una toda la bulliciosa y locuaz figuración zoohumana, con su Dios, su ley, su ciencia, su Deber, su filosofía" Cfr. Op. Cit. 310-311.

²⁹⁸ Cfr. Op. Cit. 309. Definir la vida es una empresa humana que tiene múltiples aristas. La vida en sí, los seres vivientes, la reproducción o la evolución, la vida humana conforman la constelación de conceptos que se implican unos a otros. Para contrastar copiamos la cita de un trabajo científico sobre la cuestión: "No podemos decir que la vida es un aliento, una brisa, ni la estructura x o y ; tampoco podemos decir que la vida sea una forma de energía; pero, sí podemos decir que *la vida es un estado de la energía cuántica*. Por supuesto, la vida está representada por los seres vivientes, sin embargo no podemos decir que los seres vivientes sean la vida, pues al morir éstos los seguimos teniendo como materia inerte, no viviente. Luego pues, la vida es un estado de la energía en ciertos arreglos de la materia a los cuales nosotros llamamos "seres vivientes" o "biosistemas". Nahle, N. (2004). Definición de Vida. De <http://www.biocab.org/Definicion-de-Vida.html>.

²⁹⁹ Cfr. Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Bs. As. 1984, 66

le pone un nombre "propio" y lo hace circular por los lugares de la Novela (de la novela).

Con las mayúsculas, Macedonio le otorga a los dos el cariz de personaje en el nombre que determina su carácter, y así funcionan en la novela: sus acciones y sus diálogos tienen el mismo rango que los otros personajes que habitan la Estancia. Simplemente aparecen, sin explicaciones ni justificaciones, y dialogan con los otros personajes. A veces, realizan acciones específicas en ese lugar de la No existencia; otras, quieren volver a la vida. Como señala Jitrik, "en la obra de Macedonio se encarna la idea del escritor como 'organizador' pero la relación no puede ser más marginal y muy alusiva".³⁰⁰ En todos los casos, su entidad está dada en el nombre que encierra su función básica. Su estrategia concuerda con la presunción de Bajtin acerca de que en la transformación de un "autor persona" en "autor personaje" no debe tener lugar el regreso hacia el yo".³⁰¹ Justamente ahí está el Belarte y en él la constitución de la "vida literaria". La "trocación del yo" es una experiencia que Macedonio nos enseña con un pase mágico sobre su propia constitución de autor de literatura: en el pasaje descubre, como él mismo señala, que el personaje (novelístico o dramático) y el autor como personaje son elementos "de arte si se los usa con la única función de hacer "personaje" al Lector".³⁰² En este sentido -seguimos pensando a partir de Bajtin- la estética macedoniana intenta quebrar la frontera entre el autor y el héroe, "como portador de un sentido vital el segundo, y

³⁰⁰ Op. Cit. 76.

³⁰¹ "La totalidad del personaje debe permanecer como tal para el autor que se convierte en otro" Cfr. Bajtin, M. M. , *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI Ed., 1990, 23

³⁰² Cfr. Fernández, Macedonio, *Epistolario, OC, Tomo II*, Buenos Aires: Corregidor, 1976, 13.

portador de la conclusión estética de éste, el primero.”³⁰³ La brecha se quiebra porque, por un lado, el héroe se pluraliza y disemina en múltiples figuras por todos los espacios de la novela y, por otro, el autor se constituye como una de esas figuras textuales y define su concepto de “vida literaria” en esa postulación vital, estética y metafísica. En este sentido –y volveremos sobre esta cuestión– la “vida literaria” en términos macedonianos se transforma en un acto ético, de responsabilidad ética en términos bajtinianos, que constituye la experiencia estética.³⁰⁴

Macedonio diseña una galería de personajes que se constituyen como tales y tienen conciencia de ellos. En uno de sus prólogos –“Dos personajes desechados”– los presenta y los clasifica y en el final del prólogo concluye “Y hay afuera el personaje que sueña con la novela y el personaje con quien la novela sueña”. Es evidente que ya en los prólogos comienza a trabajar en pos de su empresa metafísica: convertirnos a nosotros, sus lectores, en personajes. ¿Quién sino está afuera de la novela, la sueña y deje que ella lo sueñe? El guiño hacia el lector “seguido” lo desacomoda de su condición extratextual, fuera de lugar de la novela, y provoca la perplejidad de un lector “ajeno” que deberá

³⁰³ Cfr. Bajtin, M, Op. Cit. 122. Como sabemos, para Bajtin la posición del autor ante “la vida representada” constituye una cuestión problemática que aborda repetidas veces. Cfr. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, 312 y ss. Asimismo, la relación entre héroe y autor resulta para Bajtin una tensión entre novela y vida. En “Autor y héroe en la actividad estética” señala: “El autor y el héroe se encuentran en la vida, entablan relaciones puramente vitales, de orden cognoscitivo y ético, luchan uno con otro, y este acontecer de su vida, de la intensa y seria relación de lucha se plasma en un todo artístico en forma de una interrelación arquitectónicamente estable, pero dinámicamente viva en cuanto a forma y contenido, entre autor y héroe, relación sumamente importante para la comprensión de la vida de una obra” Cfr. Bajtin, M. M. “Autor y héroe en la actividad estética” en Bajtin, M.M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona: *Anthropos*, 105.

³⁰⁴ Nos referimos fundamentalmente al desarrollo de esta cuestión en “Hacia una filosofía del acto ético” donde Bajtin analiza “la vida concebida como acto ético” Cfr. Bajtin, M.M. Op. Cit. 7 a 81.

entrar a ese mundo para dar cuenta de la experiencia concencial que la Novela efectúa en todos sus personajes.

Esa relación tan peculiar que Macedonio ha establecido entre literatura y vida hace que la una se encabalgue en la otra y constituya una zona de la experiencia "inventada" en la densidad de la escritura y en la fuerza de la vida puesta en obra. "Vida literaria" llamamos a esa conjunción de un hombre que escribe la transfiguración de su experiencia personal en experiencia estética. "Convencido de que la vida del escritor carece de importancia, Macedonio se ocultó" señala Oscar del Barco.³⁰⁵ Ese ocultamiento es en verdad una epifanía, una manifestación luminosa de la figura de un hombre que decide escribir. Macedonio oculta las marcas excesivas del escritor, esas huellas del estereotipo romántico de la excepcionalidad del artista, y hace emerger una estela casi invisible de lo humano sin atributos.

Se trata del arquitecto de una ficción que promueve la no-existencia como consuelo para sí y para los otros. Macedonio llama "hogar" al espacio de la Estancia y recupera el sentido fenomenológico del término en una imagen que resuelve, en la intimidad del espacio propio, la experiencia de lo imprevisible. Gastón Bachelard en la Introducción de *La poética del espacio* entiende que la imaginación resulta un acto liberador. "una potencia mayor de la naturaleza humana". La facultad de producir imágenes "nos desprende del pasado y de la realidad". La imagen macedoniana del hogar de la No Existencia

³⁰⁵ Cfr. Del Barco, Oscar, "Macedonio Fernández o el arte del ocultamiento" en *Museo*, Op. Cit. 463

contiene la dualidad del espacio conocido y el desafío de la "función de lo irreal" para decirlo en términos de Bachelard.³⁰⁶

Anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado, en alguna parte, en mi novela mientras espera, y cuando llega de vuelta de la muerte de su amada, que él llama la Bellamuerte

10. Personaje en la vida

A este movimiento de escritura del Imaginador le corresponde un gesto en la vida: no podemos dejar de recordar la independencia de Macedonio escritor con respecto a la máscara de autor y a los registros sociales de esa máscara. La prescindencia de estos códigos llega a ser tan extrema que adelgaza su existencia al punto de que, para algunos, Macedonio fue un personaje casi invisible, un invento de Borges.³⁰⁷

La metalepsis es una especie de metonimia "por cuyo intermedio se explicita el consecuente ("ce qui suit") para dar a entender el antecedente (ce

³⁰⁶ Cfr. Bachelard, Gastón *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, "Muy claramente-aclara Bacheard- la imagen poética trae una de las experiencias más simples del lenguaje vivido" 16-21.

³⁰⁷ Basta sólo leer el libro de Germán García *Hablan de Macedonio*. Las múltiples anécdotas lo muestran siempre como un "personaje" en el sentido preformativo. Una actuación premeditada que descoloca al espectador Transcribimos com ejemplo alguna de las peculiaridades que Federico Guillermo Pedrido le cuenta a Germán García: "El siempre, cuando tenía una entrevista, no sé por qué extraña causa (supongo que era una de sus tantas diabluras) tardaba, tardaba en aparecer. Había una cortina hasta abajo (a un costado) y se le oía arrastrar los pies y parecía que iba a aparecer y no aparecía, se alejaba" Cfr García, Germán, *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires: Atuel, 1996, 40.

¿No será esta autonomía absoluta, acaso, la pretensión última de ese hombre que intentaba dilucidar el mundo en un cuarto de pensión?

qui précède), o el antecedente para dar a entender el consecuente.” Las espigas por año que utiliza Virgilio, en el primer caso o “muero” por “he vivido” en el segundo. Esta figura retórica tiene para Genette una relevancia peculiar en el análisis del relato y en la teoría de la ficción.³⁰⁸ Genette cree ver en cierto tipo de novela (pone como ejemplo *Tristram Shandy*) un uso particular de la ficción que llama “fantástica” por la cual “el lector no cuenta con recursos para darle crédito; ficción, seguro, pero ficción de tipo fantástico, o maravilloso, que no puede conseguir una total y completa suspensión de la incredulidad sino solo una simulación lúdica de la credulidad”.³⁰⁹ Una de las metalepsis ficcionales que analiza con cuidado es la que llama “metalepsis del autor”. Genette muestra como ciertos textos presentan un movimiento por el cual el autor se hace ficcional y rompe el contrato de verosimilitud con el lector. La más extrema es la de una injerencia de su ficción en su vida empírica. *Museo* (toda la obra de Macedonio a decir verdad) es metaléptica en los dos sentidos de modo complementario, como suplemento uno del otro, el autor participa de su ficción pero, podemos decir también, que su ficción interviene en la vida de Macedonio. La tesis de Agamben que ha dado pie a nuestra hipótesis, la vida puesta en obra, tiene, desde este punto de vista, una vuelta metaléptica: la ficción de *Museo* y la teoría que la novela encierra parecen intervenir en la constitución de Macedonio como personaje en la vida. Si, por un lado, la

³⁰⁸ “Acabo de decir que la ficción era “un modo extendido de la figura” porque me propongo pasar de uno a la otro por extensión pero antes bien es un modo agravado o intensificado de la segunda.” Indudablemente, es más fácil concebir la cuestión si se la toma en el otro sentido: una figura (ya) es una pequeña ficción. (...) Ese es claramente el caso de la metalepsis” Cfr. Genette, Gerard *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, 7-8.

³⁰⁹ Op. Cit. 36

primera persona, como veíamos, pone en la superficie una forma ambigua de “autor -narrador”, la aparición del Autor dialogando con sus personajes, indica claramente el primer modo de la metalepsis a la que se refiere Genette; sin embargo, el “escándalo” mayor está en que esa ficción extrema que propone, pega la vuelta y toma forma en la vida de Macedonio: lo constituye en personaje.

En el experimento con la ficción Macedonio construye una experiencia estética que lleva a la vida y viceversa: la no existencia es antes que nada “un procedimiento desnudo”, como dirían los formalistas, que constituye a los personajes que inventa en su conciencia de personajes pero también lo inviste a su autor de una nueva instancia ontológica. No de otra manera se entienden los gestos disonantes a los que sometía sus allegados y amigos. Si el anuncio pospuesto es una de sus estrategias novelísticas -y así lo hace saber en los Prólogos de *La novela del Presidente*. El Presidente es un personaje de Museo y una figura de la vida de Macedonio: “Macedonio Presidente” es un slogan que invade las calles de Buenos Aires; al mismo tiempo conjuga un juego de intervención en lo real, una novela colectiva frustrada o perdida o un relato múltiple de muchas voces de esa novela extraviada. Enrique Fernández Latour en su libro *Macedonio Fernández, Candidato a Presidente*, recuerda aquel proyecto de los años veinte que intentó probar la conocida hipótesis de Macedonio: es más fácil ser Presidente que tener un kiosco (o una farmacia, según algunas versiones). Fernández Latour completa la alusión de Borges a ese episodio: “Macedonio enriqueció pronto ese recurso (propaganda): Me escribía: ‘Hay que

ejecutar la propaganda; yo la he perfeccionado dándole alusión pasional, para que intrigue y para que no parezca propaganda, así: Macedonio busca a Casilda la Cubana. Teléfono: 3729-Rivadavia”³¹⁰

Macedonio se define como imaginador de la no-muerte y nos aclara: “la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo”. Su objetivo de mayor alcance es transformar en personaje al lector. Es por eso que denomina a sus personajes “personas de arte” en oposición a “personas de vida”. La metalepsis de *Museo* avanza en el sentido de mostrar la fisura ficcional de la vida, de las creencias, del yo. El susto o el mareo, dos incomodidades en contra de la seguridad del sujeto, se da, nos dice irónicamente, en no saber si somos, o fuimos alguna vez, “personas de arte”:

Todo personaje medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de “personas de vida”. Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el “ser” de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personaje y que sienten una incomodidad en el “ser” de la vida. Algo de ellos está en novela, fantaseado en páginas escritas, y en verdad no puede decidirse dónde están mas,
176 Todos los personajes están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material asequible de Arte.

³¹⁰ Completamos la cita: “Me meto al bolsillo cada mañana una docena de papelitos cuadrados con eso escrito con lápiz azul o colorado” “Más adelante agrega: “Copio esas frases de una página de cuaderno escolar llena de leyendas que proponía para ser utilizadas en la difusión de su nombre. En ciertos sitios “olvidaba” también, con su firma en las guardas, libros de su biblioteca, generalmente excelentes. Confiaba en la eficacia de esos recursos, sobre todo en las tiras de papel: ‘Yo creo que es más poderoso mi procedimiento de propaganda que toda la reclame de grandes diarios, porque así intriga y es conversado entre amigos y además parece absolutamente desinteresado, lo que hace circular el papelito’.

No obstante ese juicio sobre los diarios, los amigos periodistas fuimos puestos a contribución. Teníamos la consigna de aprovechar cuanta oportunidad se presentara para hablar o hacer hablar de él. Apreciaba hasta la mención de su nombre en una frase incidental, Llevaba la cuenta”, Cfr Fernández Latour, Enrique, *Macedonio Fernández, candidato a Presidente y otros escritos de Fernández Latour*, Buenos Aires: Ediciones Agón, 1980, 17-23.

La metalepsis de *Museo* es compleja y está imbricada en una suerte de hilos conductores, de pasadizos entre la novela y la vida. Quizagenio, por causa de su amor, es uno de los personajes que más desea tener vida. Cuando le cuenta a Dulce-Persona el relato de Suicidia no sólo aclara que se trata de un relato de personaje- no de persona- sino que, para él, ese relato es una estrategia para lograr la vida:

Es cuento de "personajes de novela", no de personajes que vivieron, y lo ideé así porque he hallado en ello un método mágico para que tú y yo tengamos vida, seamos personas: pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad y sólo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector.³¹¹

Si Quizagenio es un narrador de historias con enseñanzas, el Presidente pretende ser "novelista". Su proyecto, siempre pospuesto, procura una "novela sin mundo". El narrador de *Museo* (el Autor) nos cuenta que existen notas sobre este proyecto y también, como corresponde, una teoría metafísica que lo sustenta. La novela del Presidente, el proyecto de la novela, juega con la ficción dentro de la ficción. En sus notas el Presidente teoriza sobre el género, define

³¹¹ Quizagenio piensa en otro método de dar vida: " Hay otro resorte que da "vida" a "personajes" y pediré al novelista que nos está escribiendo que lo emplee con nosotros, si éste que voy a practicar no nos da, querida Dulce-Persona, no nos procura la vida, que amándonos tanto hoy, sería feliz para los dos. Ese otro método (ojalá nuestro autor nos esté escuchando ahora, lo aprenda y use apiadado con nosotros) consiste en que los autores de novelas (no han de ser indiferentes a las ansias de sus personajes) presenten a alguno prorrumpiendo en esta vehemente exclamación (sólo en el último renglón de la novela pues hay "personajes ingratos que aprovecharían al instante la vida que se les da y se irían a vivirla sin quedarse una línea más en la novela)³³⁵

sus elementos y presenta la galería de personajes que actuarán en su novela.

Dice el Presidente:

La novela debe desarrollarse en un clima sin disturbios, reyertas, celos, aunque existan las tristezas de la vida, como agrupamiento intercausal directo e inespacial (las otras conciencias son el "mundo" exterior de cada conciencia). Vivientes que no se dibujan ni escriben, casas que no hay; juego con la muerte que ocurre y nunca mata: Donde Todo vuelve de la Muerte. Los personajes mil veces vueltos de la muerte, de automuerte por mero deseo, sin veneno ni puñal, que tienen a la muerte por dormir sin horario, no nocturno. 374³¹²

Macedonio Fernández es, señalábamos más arriba, un imaginador y, como él mismo dice, "un imaginador nunca conocerá el no ser". La heteronimia es un recurso de la imaginación literaria. Fernando Pessoa o Antonio Machado son buenos ejemplos de autores que inventan seres ficticios que tienen su propia obra literaria y su propio estilo.³¹³

En *Museo*, Macedonio construye personajes que funcionan en un doble carácter: son alegorías de estados universales y, al mismo tiempo, son heterónimos del

³¹² Las ideas filosóficas del Presidente que sostienen la estructura de su proyecto son las ideas que Macedonio desarrolla extensamente en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Nociones como conciencia, mundo, imagen aparecen condensadas en las notas del Presidente. Por otra parte, la galería de personajes que el Presidente presenta contiene personajes de *Museo*, con nombre cambiado, (siguiendo al teoría macedoniana) como es el caso de Bellamuerta, caracterizada como "la por haber más amor ida, por exaltar el amor" o con el mismo nombre, como Suicidia, definida, como lo hace Quizagenio en su relato por su automatismo de evasión del dolor. Op. Cit.375

³¹³ Evidentemente, Pessoa es un caso extremo ya que no solamente sus heterónimos tienen estéticas bien diferenciadas (Alberto Caeiro, el sensualista; Ricardo Reis un parnasiano o Alvaro de Campos, un vanguardista escéptico) sino que son personajes representados por el propio Pessoa en medio de la vida. Entre sus criaturas imaginarias (sus célebres heterónimos) se destacan tres poetas. A cada uno de ellos, Pessoa le dio no sólo un nombre propio sino también una biografía y, sobre todo, una poética. Alberto Caeiro es "el poeta materialista", aquel que con versos secos rechaza los laberintos del pensar e invita a gozar de los sentidos; Ricardo Reis es el refinado constructor de arquitecturas parnasianas; Alvaro de Campos, el vanguardista. Cuentan sus amigos que ellos podían reconocer a cuál de sus personajes Pessoa traía a la mesa de café apenas por el tono de voz o la manera de llevar el sombrero.

autor. Es justamente esa desrealización que la falta de nombre propio provee, la que permite la dualidad. La heteronimia macedoniana cruza las fronteras entre lo real y la ficción. Si la alegoría tiene un sentido moderno, la heteronimia funciona como una diseminación de restos del autor o de su amada. Sin embargo, su identidad doble en dos espacios da a cada uno de ellos la marca de la alteridad constituida en la fisura de la identidad como unívoca y homogénea. La alteridad alegórica que se diseña en la Estancia se disemina en todos y cada uno de sus habitantes, personajes de una comunidad de la no existencia. La constitución del personaje en la novela implica no solo una cuestión estética sino también filosófica acerca de lo humano. Hanna Arendt ha reconocido el rango milagroso del "acontecimiento" frente al automatismo de los hechos:

Está en la naturaleza de cada nuevo comienzo el irrumpir en el mundo como una "infinita improbabilidad", pero es precisamente esto "infinitamente improbable" lo que en realidad constituye el tejido de todo lo que llamamos real. Después de todo, nuestra existencia descansa, por así decir, en una cadena de milagros, el llegar a existir de la Tierra, el desarrollo de la vida orgánica en ella, la evolución de la humanidad a partir de las especies animales.³¹⁴

³¹⁴ "Visto desde afuera y sin tener en cuenta que el hombre es un inicio y un iniciador, la posibilidad de que el futuro sea igual al pasado es siempre abrumadora. No tan abrumadora, por cierto, pero casi, como lo era la posibilidad de que ninguna tierra surgiera nunca de los sucesos cósmicos, de que ninguna vida se desarrollara a partir de los procesos inorgánicos y de que ningún hombre emergiera a partir de la evolución de la vida animal. La diferencia decisiva entre las "infinitas improbabilidades", sobre la cual descansa la realidad de nuestra vida en la Tierra, y el carácter milagroso inherente a esos eventos que establece la realidad histórica es que, en el dominio de los asuntos humanos, conocemos al autor de los "milagros". Son los hombres quienes los protagonizan, los hombres quienes por haber recibido el doble don de la libertad y la acción pueden establecer una realidad propia."³¹⁴ Hannah Arendt. "Qué es la Libertad?", Zona Erógena. N° 8. 1991.

http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_ZONAEROGENA08/ZE0813.PDF

La doble condición de los personajes de Museo nos muestra esa dualidad entre la inscripción automática al movimiento del mundo y la libertad de construir como “milagroso acontecimiento”, un nuevo nacimiento. La propuesta final es la trasmutación del lector: “El lector personaje -declara en una carta a Germán Arciniegas- el lector leído, es una conmoción concienzuda única; ninguna de las llamadas bellas artes puede dar el no-ser en vida al viviente”.³¹⁵

³¹⁵ Op. Cit, 13

Capítulo 3. Formante II: el tiempo

1. Experiencia y tiempo

Como hemos visto en la Introducción, el tiempo es un elemento fundamental de la experiencia. De hecho, el sentido común nos permite hablar de experiencia como sinónimo de sabiduría solo en relación con un lapso de tiempo transcurrido.

Según la percepción de las cosas y el mundo definimos el tiempo. Es el instante inaprensible el que nos hace sentir vivos pero, al mismo tiempo, el presente, el pasado o el futuro son dimensiones que nos atraviesan y nos constituyen. El tiempo es la categoría humana más controversial: "El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río, es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre, es un fuego que me consume; pero yo soy el fuego" refiere Borges en su "Nueva refutación del tiempo" ¿Qué otros seres vivos sienten esa tensión entre el instante y la duración? Giorgio Agamben describe el camino histórico de la experiencia del tiempo. Diferentes representaciones del tiempo corresponden a distintas percepciones en diferentes momentos de la humanidad. El recorrido por las concepciones en Occidente de la experiencia del tiempo le permite concluir que "la experiencia occidental del tiempo está escindida en *eternidad y tiempo lineal continuo*",³¹⁶ Como señala Castoriadis, el tiempo es creación y destrucción y en

³¹⁶ Siguiendo a Benjamin, Agamben propone como expresión de un verdadero materialismo histórico debe ser aquél que intenta interrumpir la cronología para lograr una transformación

esa tensión se marca su poder y su fuerza.³¹⁷ Ya Aristóteles aclaraba que no es el tiempo el agente destructivo sino el factor necesario para que la destrucción se efectúe³¹⁸ Se puede decir que si de algo tenemos experiencia todos y cada uno de los seres humanos es del tiempo, de sus efectos y de su contingencia; paradójicamente, nada tan inasible y escurridizo como su existencia. Una foto o un espejo nos dan la certeza de su paso, el ritual cotidiano nos hace olvidar su efecto destructivo.

Cuando Bajtin marca los elementos de la novela designa, como "cronotopo" a "la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura".³¹⁹ Se trata de una condición fundamental para la continuidad del relato y una garantía de lo que Bajtin llama la relación entre "la forma y el contenido".³²⁰ La novela, como la vida, da cuenta de esa relación de una manera particular. El hilo que une los acontecimientos y construye la continuidad del relato es justamente la ficción

cuantitativa del tiempo. Cfr "Tiempo e historia" en *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004, 131-155

³¹⁷ "Tiempo y creación significa también tiempo y destrucción. El pensamiento tradicional ha negado siempre la creación, pero, simétricamente, estaba obligado a afirmar la imposibilidad de la destrucción (nada se crea, nada se pierde, todo se transforma)" Cfr. Castoriadis, Cornelius *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, 15

³¹⁸ Como bien señala Castoriadis, Aristóteles corrige su posición: "Y ante todo tenemos el hábito de atribuir esta corrupción al tiempo; sin embargo el tiempo ni siquiera cumple esta (corrupción) pero sucede que por accidente este cambio se produce en el tiempo" en *Física* citado en Castoriadis, Cornelius, Op. Cit., 16

³¹⁹ Bajtin, M. *Teoría y estética de la novela*, 237.

³²⁰ Cronotopo es una categoría que Bajtin toma de la ciencia, más precisamente de la teoría de la relatividad. La importancia de la categoría está justamente en la relación que establece entre el tiempo y el espacio: "es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble entre el tiempo y el espacio (el tiempo como la cuarta de la dimensión del espacio)". La anécdota de cómo Bajtin da con esta categoría (una conferencia sobre el cronotopo en la biología) en una nota a pie de página, muestra una vez más la relación entre la vida y el arte. En esa conferencia nos cuenta Bajtin se discutió el concepto en relación con problemas estéticos. Op. Cit. 237

de un tiempo que se desplaza hacia atrás o hacia adelante en un espacio, determinado por los cambios de percepción:

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo, además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua; se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas: se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real.

321

Para Macedonio, la caracterización del tiempo implica y contiene la formulación del yo. Como Heidegger, (bien lo prueba Julio Prieto), Macedonio sabe que el sujeto se constituye a sí mismo en un pasado que lo identifica, un presente que lo hace vivo y un futuro donde quien es se promete a sí mismo quien será. Julio Prieto marca con claridad los puntos de contacto entre *No toda es vigilia* y *Ser y tiempo*; tanto en las semejanzas cuanto en las diferencias aparece la preocupación por la relación entre sujeto y tiempo:

En 1927, un año antes de la aparición en Buenos Aires de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Martín Heidegger publica en La Haya *Ser y tiempo*. Las semejanzas entre estas dos obras son tan reveladoras como sus divergencias. En principio, resultan más evidentes éstas últimas: si *Ser y tiempo* estudia la diferencia entre esencia y existencia y habla de la finitud,

³²¹ La tesis de Bajtin resulta sumamente interesante para pensar el concepto de época. Habría una marca residual en la literatura que se pone manifiesto en la perduración de ciertas formas del cronotopo literario cuando ha desaparecido de la vida. Cfr. *Teoría y estética de la novela*, 237-239

temporalidad y mortalidad del ser. *No toda es vigilia* explora la indiferencia entre materia y espíritu –o entre lo físico y lo psíquico, o entre realidad o (en) sueño- y habla de la infinitud e inmortalidad del ser – así como, paradójicamente, de su inexistencia.³²²

En *No toda es vigilia...*, Macedonio postula su teoría de la inexistencia partiendo de las dimensiones temporal y espacial. Señala al respecto: “Y son en primer término, el Tiempo y el Espacio, esas completas inexistencias, las que dan nacimiento a las singulares perplejidades metafísicas, como lo revelan las diversas preguntas que comúnmente expresan esas perplejidades: ¿Cuándo empezó el Mundo? ¿Es ilimitado? ¿La Materia es indivisible al infinito?”³²³

Como Aristóteles, Macedonio reconoce que el tiempo nada modifica “ni eficacia alguna tiene: sólo las cosas y los hechos modifican a las cosas y los hechos”.³²⁴ Esta idea fenoménica resulta central en el pensamiento de Macedonio. Desconoce, entonces, la entidad de la fragmentación del tiempo y cuestiona la creencia en la continuidad y la linealidad. La presunción de que los fenómenos en sí son marcas diferenciadoras de la experiencia humana

³²² El artículo de Prieto plantea con claridad las semejanzas y diferencias entre los dos textos. La postulación de un sujeto metafísico resulta, desde la lectura de Prieto, uno de los puntos más importantes de convergencia. Cfr. “El saber (no) ocupa lugar: Macedonio Fernández y el pensamiento del afuera” en Daniel Áttala (ed) *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*, Aires: Corregidor, 2007, 115 -116.

³²³ Op. Cit. 79

³²⁴ El tiempo es aquello en lo que se producen acontecimientos. Esto ya lo vio Aristóteles en relación con el modo fundamental de ser de las cosas naturales: el cambio, el cambio de posición, el movimiento. Puesto que el tiempo no es un movimiento, tendrá que ser algo relacionado con el movimiento. Ante todo encontramos el tiempo en los entes mutables; el cambio se produce en el tiempo. ¿Como qué se nos presenta el tiempo en esta forma de encontrarnos con él, quizá como el “en-qué” donde las cosas cambian? ¿Se muestra aquí el tiempo como él mismo, en lo que él es? ¿Puede una explicación del tiempo como la que está en juego garantizar que él muestre los fenómenos fundamentales que lo determinan en su propio ser? ¿O bien en la búsqueda de los fundamentos de los fenómenos nos veremos remitidos a otra cosa?

constituye su posición extrema que intenta anular las creencias sobre el transcurrir y el pasado. Su Metafísica está fundada en la experiencia de la inexistencia momentánea del yo, del espacio y del tiempo. Citaremos un párrafo extenso del capítulo "Bases para la metafísica" donde encontramos una suerte de condensación de sus postulados filosóficos:

Cuando, por un hoy, rarísimo estado contemplativo o pasional, o por un agotamiento momentáneo de nuestro universo de conciencia, llega a producirse, a poder surgir solo, sin repercusiones o reviviscencias psicológicas, un Fenómeno cualquiera interior, un fenómeno, simplemente, pues exterior, interior, material o psíquico, ningún sentido tienen: son ya modalidades aperceptivas artificiales de ubicación) brota el asombro de ser ; hemos puesto el pie en una frontera vecina y esa tierra vecina es el "ser" , es nuestra verdadera patria; la habíamos olvidado tanto que, al tocarla imprevista o involuntariamente, nos retiramos con inquietud, sintiéndonos en tierra extranjera , sintiendo lo opuesto de lo que debiéramos experimentar. Volvemos presurosos a nuestra sólida tienda de apercepción y después de tranquilizados y calmados por un gran sorbo de ubicaciones, nos preguntamos desdeñosamente; ¿Qué es eso de la Metafísica? Después de constatar cuidadosamente que estamos en tal instante del Tiempo y en tal punto del Espacio, que somos el mismo que ayer hizo tal cosa, que nos hallamos en tal eslabón de la cadena causal, que tenemos un futuro y un pasado, y que si estamos contentos, ese contento está precisamente ubicado y enclavado en la intersección finísima de nuestro pasado con nuestro futuro y está ubicado en un "yo" o "conciencia" ubicado en tal figura humana, la que a su vez es efecto de tales padres y causa de tales seres, entonces, recobrada toda nuestra calma gracias a este total enclavamiento de nosotros y nuestros estados en la situación precisa que le corresponde en el gran mapa de nuestra apercepción, desde el interior tibio y seguro de nuestra morada aperceptiva interrogamos impávidamente: ¿Y qué es eso de la Metafísica?

Ha sido un pequeño susto y nada más.³²⁵

Evidentemente se muestra en este párrafo la certeza de que la verdadera experiencia, esto es, la experiencia que nos despoja de esas figuraciones tan tranquilizadoras como inauténticas que son el espacio, el tiempo y el yo, apenas

³²⁵ Op. Cit., 66

puede ser atisbada a lo largo de la vida pero además inmediatamente rechazada por incómoda y desestabilizante de nuestra identidad. Para Macedonio, la experiencia es un tiempo de encuentro con el ser despojado de esas inexistencias que creemos reales y que nos aseguran nuestra relación con el mundo.

Su literatura es, en este sentido, una puesta a prueba de modos y formas para lograr esa entrada a la metafísica. Se trata de producir un reconocimiento de las epifanías, entendidas, como instantes reveladores del ser. La noción tradicional de pasado y futuro queda suspendida a los efectos de lograr el procedimiento de captación de ese instante particular, revelador de un intervalo que la memoria guarda de una experiencia anterior, oculta del ser sin yo.

En este sentido, su vida resulta un experimento para recuperar ese encuentro con el *ser*. La decisión más extrema y original es hacer literatura para compartir ese efecto ya que la literatura es el lugar privilegiado de los artilugios de la ficción y le permite el juego de imposibles.

En un ensayo anterior a *Ser y tiempo*, Heidegger reconoce que “Cuando se habla del pasar del tiempo se da expresión a la “experiencia” de que el tiempo no se deja detener. Por su parte, esta “experiencia” sólo es posible en virtud de que querríamos detener el tiempo”³²⁶. Macedonio encuentra en las posibilidades que le brinda la ficción, la estrategia de un experimento del tenor de lo que Heidegger juzga imposible. Elige la novela, el lugar del transcurrir, el lugar de la eficacia del cronotopo, y logra con esas figuras fantasmales y

³²⁶ Heidegger, Martin, *El concepto de tiempo*, Traducción de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero. Publicada en Madrid por Trotta en 1999.

alegóricas, que deambulan por un espacio metafórico, una Estancia en donde no puede entrar el pasado y solo puede efectuarse la forma del tiempo único y homogéneo: un presente hecho de instantes. No hay, como definía Heidegger, “un impropio *estar a la espera* de los “instantes”, que a la vez *olvida* los que se escurren” pues no se trata del *dasein* que contiene en sí la finitud y la conciencia de la muerte sino, es negación de esa finitud por ejercicio de la posibilidad que la experiencia estética permite: se trata de la naturaleza de un tiempo que, contrariamente a considerarlo como sucesión irreversible, juega con la reversión de los fenómenos.

Las dimensiones temporales que Macedonio pone en funcionamiento tanto en su obra cuanto en su vida son procedimientos para producir ciertos efectos: la postergación, la repetición, la eficacia del instante que sorprende, la futuridad como decisión, el pasado como reverberación profunda del ser son sus estrategias recurrentes.

2. La postergación

La postergación como estrategia (anuncio de una novela que nunca se publica, anuncio de una presencia que no termina de aparecer) define una secuencia básica de la relación entre el hombre y el tiempo. “Lo que se espera” marca una percepción particular del tiempo que desaparece una vez llenado ese hueco por lo que es pura ausencia. “Estar a la espera” permite comprender la fuerza del ahora y la riqueza de la aparición del instante pleno del ausente. Sin embargo, es el olvido la marca que anula ese efecto. Ana Camblong encuentra en “la máquina de prometer” (así llama Camblong al artilugio macedoniano),

un engranaje doble entre la vida y la obra: “comprenderemos que el mismo aparato semiótico que extramuros entretiene al público con promesas renovadamente incumplidas, opera en el texto entreteniéndolo la lectura reiteradamente defraudada”³²⁷

Macedonio establece, en la vida y en la escritura, un manejo del tiempo particular que produce un efecto de futuridad en el presente. La secuencia Postergación-Promesa-Espera define de una manera particular la experiencia del sujeto con el tiempo. La duración está marcada por el espacio entre la Promesa y su concreción. Ese espacio donde el presente está atravesado por la esperanza -la espera- de un futuro. En su Prólogo metafísico, Macedonio reconoce la dinámica de la experiencia del transcurrir como efecto de la espera: “Su realidad -nos dice- reside en su *efecto*: que se requiera una espera, es decir una suma de sucesos, para que después de uno de ellos llamemos *presente* a un cambio o estado de cosas, deseado o temido” (205) La postergación es la estrategia para lograr ese efecto. Se trata de un experimento, tanto en la vida cuanto en el arte, para condicionar la experiencia del tiempo en el otro. Es evidente el carácter performativo que el arte tiene para Macedonio. El arte de performance, el hapenning y el arte conceptual poseen esa misma constitución

³²⁷Completamos la transcripción del texto Ana Camblong. La crítica utiliza una cita de uno de los cuadernos de Macedonio fechado entre 1927 y 1928 para mostrar este artilugio de Macedonio que, como decíamos, Camblong lo llama “La máquina de prometer”: “Si alguna grandiosa, difícil y decisiva de “Promesa” fuera ingrediente de mi novela, surgiendo y oscureciéndose en todos los tramos, yo podría llamar a mi romance “Novela de una promesa” y tendrá entonces el agrado y el deber de lógica de llamar a mis anuncios de que voy a publicarla - Promesa de una novela titulada Novela de Promesa’. Esta glosa despliega la injerencia que tiene la maquinación prometedora en la factura del texto, y a la inversa, el repliegue y la incidencia -cuasi -especular, cuasi -tautológica - de las características del texto en la realización de los anuncios.” Cfr. Estudio Preliminar Museo de la Novela de la Eterna, Col. Archivos, XLIII

estética interfiriendo directamente en la vida. El efecto es más importante que el objeto artístico en sí.³²⁸

El juego irónico en la escritura de una novela que nunca empieza es juego irónico en la vida de un autor que nunca aparece. Se abre una dimensión peculiar en ese espacio de la enunciación de la postergación (mostrar sólo un fragmento, un prólogo que anuncia a la novela, mostrar sólo los pies detrás de una cortina).³²⁹ Federico Pedrido le cuenta a Germán García la representación de una escena fundada en la espera y la postergación y relata los efectos de esa representación. Pedrido reconoce también el efecto:

Macedonio, en fija se estaba divirtiendo hasta que apareció. Al otro le temblaban las piernas. Además fue una cosa tan, tan ridícula, porque el otro era mucho más alto que yo, medía uno y noventa y tanto, y lo abrazó a Macedonio. Y Macedonio lo miraba y me miraba y allí abrazado no dijo absolutamente nada porque lo vio tan nervioso. Siempre se estaba alegrando y hacía reír con esas cosas"³³⁰

3. Enunciación: el puro presente

³²⁸ En el arte conceptual la idea o el concepto es la parte más importante del trabajo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que todo el planteamiento y las decisiones están hechos de antemano. Voveremos sobre esta cuestión que nos parece fundamental en nuestro análisis.

³²⁹ En la misma novela buena, anuncia un nuevo proyecto: " Hágase cargo el lector de mi desasosiego y confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género, en la que se aliará lo óptimo de lo malo de *AdrianaBuenosAires* con lo óptimo de lo bueno de *Novela de la Eterna*, y en que recogeré la experiencia ganada " Cfr 138

³³⁰ Cfr. "Segunda Memoria: entretelones. Federico Guillermo Pedrido". P.44

Si la pretensión última de Macedonio es el egocidio (así lo llama Diego Vecchio), una de las condiciones es suspender la creencia en que el tiempo es continuidad y que esa dirección hacia adelante-la famosa flecha del tiempo de la que nos habla la Física- nos constituye.³³¹ Es una certeza que debe destruirse. En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio especula con la forma del tiempo como categoría metafísica. Sin el horizonte constitutivo del pasado, sin la posibilidad de una proyección de ese pasado hacia adelante, el yo se evapora. Para efectuar ese movimiento de anulación del yo, Macedonio niega la percepción, la llama "apercepción", y la define justamente como falsa experiencia. Un engaño de los sentidos que determina nuestra creencia.³³²

Museo de la novela de la Eterna es la experimentación de ese concepto del tiempo que juega ficcionalmente con el puro presente para anular el transcurrir y, por lo tanto, la muerte y el olvido. Macedonio tenía un claro sentido del tiempo como elemento estructurante de su novela. En la citada entrevista que César Porcio le hace para el diario *La Nación* en 1930, lo enuncia claramente:

³³¹ Para Vecchio (coincidimos con él) este ejercicio de anulación del yo es fundamento de su literatura: "Quien dice 'enucleación de la noción de ser' está diciendo liquidar al Ego. El estado que la literatura produce en el lector es el mismo egocidio que produce en el lector es el mismo egocidio que produce el fenómeno en el contemplador o la pasión en el amante, con retorno a la Visión pura," La liquidación del yo es una experiencia extrema y la huella de la anulación de la flecha del tiempo. Cfr. Vecchio, *Diego Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2003, 72

³³² El concepto de apercepción parece fundamental en las postulaciones metafísicas de Macedonio. En *No toda es vigilia* la apercepción es el mecanismo que Macedonio utiliza para mostrar esa "falsa experiencia" del tiempo, el espacio y el yo que habitualmente todos tenemos. Transcribimos una de las definiciones que Macedonio: "La causa de esas causas, el origen de esas aparentemente imprescindibles inexistencias -tiempo, espacio,etc- es, como se dijo, la *apercepción*, el proceso constructivo, ubicativo, congénito a nuestra estructura psicológica, operando en la confluencia del asocianismo interno o espiritual con la causalidad exterior o material. Tenemos que no resisten al examen crítico el tiempo, el espacio y la causalidad" Op. Cit. 49. Debemos volver a esta categoría cuando abordemos el tema de la teoría de la ficción en Macedonio. Podemos adelantar nuestra hipótesis de experiencia imaginada como fundamento de su uso de la ficción.

Mi novela será una novela de “presente absoluto” en cuanto a su afectividad. Para no especular con el romanticismo inherente a los hechos acaecido – ya dijo Ortega y Gasset antes que yo que romanticismo es nostalgia – no relataré sucesos pasados, sino acontecimientos que “pueden pasar”. Un epílogo poemático de cuatro o cinco páginas a lo sumo me servirá para cerrar la narración...³³³

Roland Barthes reconoce que el pretérito indefinido le otorga a la novela su condición de representación mimética de la vida. El pasado le da al relato de la novela- como al relato de la historia- la sustancia de la verosimilitud: “el pretérito indefinido-afirma Barthes- es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible”. Tanto el pretérito como la tercera persona son, según Barthes, garantía de lo novelístico.³³⁴

Francine Masiello ha señalado que en *Museo* parece no haber relato porque el tiempo gramatical es el presente. Asimismo, la primera persona de un autor que a veces narra y otras simplemente se exhibe va en desmedro de la

³³³ Completamos la cita: “Tanteando en el vacío, estoy ensayando sin embargo, la técnica de una nueva novela. Para construirla, no quiero especular con esas “imágenes vividas” o “fuertemente pensadas” que constituyen el natural acervo romántico del lector y que invariablemente usufructúa el novelista. En literatura, –este procedimiento me parece casi tan deshonesto como esas invitaciones de picnics, que debajo del precio de la entrada llevan escrita la indicación de que cada comensal tiene que llevarse el almuerzo...” Op. Cit 39

³³⁴ “La Novela es una Muerte; transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo. Pero esta transformación solo puede darse ante los ojos de la sociedad.. La sociedad impone la Novela, es decir un complejo de signos, como trascendencia y como Historia de una duración. Por la evidencia de su intención, captada en la claridad de los signos novelísticos, reconocemos el pacto que une con toda la solemnidad del arte, al escritor con la sociedad. El pretérito indefinido y la tercera persona de la Novela, no son más que ese gesto fatal con el cual el escritor señala la máscara que lleva.” Barthes pone en evidencia la retórica del género en las dos marcas que la poética de Macedonio rechaza: el pasado y las máscaras del sujeto. Cfr.”La escritura de la novela” en *Nueve ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1972, 35-46.

estructura de un relato.³³⁵ Es cierto. El pretérito define la marca de una historia que puede contarse porque se ubica en el pasado, en cambio en *Museo* el narrador nos dice, en el comienzo de la novela, que en ese lugar –el de la Estancia la Novela– está vedado todo pasado. Una espesa niebla, en el atardecer, apenas permite divisar los carteles que lo anuncian: “Se divisan empero, todavía, las leyendas de ambos pilares de entrada a la estancia: “Aquí dejad vuestro pasado”; “Trasponédeme y vuestro pasado no os seguirá”. Es evidente que el cronotopo de *Museo*, es, para decirlo en términos de Bajtin, “el encuentro”. De esta manera, Macedonio inscribe su novela buena en la genealogía que tiene, de acuerdo con la lectura bajtiniana, su origen en la novela griega. “En todo encuentro– concluye Bajtin, luego de su análisis de un elenco de estas novelas antiguas– (como hemos demostrado al analizar la novela griega), la definición temporal (‘al mismo tiempo’) es inseparable de la definición espacial (‘en el mismo lugar’).³³⁶

En *Museo* todo está pasando ahora. La escena del comienzo, veíamos, claramente lo manifiesta. La descripción que el narrador nos ofrece funciona casi como una didascalia que prepara al lector como un espectador de la dramatización a seguir: “Últimos minutos, en calma, de esa tarde; rayos de luz a lo largo del vallecito de “La Novela” son recogidos uno a uno por la hora final del día”.

³³⁵ “Macedonio usa el espacio artístico para crear una aureola de libertad atemporal” concluye Masiello. Cfr. “Lenguaje e Ideología” en Fernández, Macedonio, Op. Cit. 534

³³⁶ “Pues aislado es imposible : el motivo del encuentro siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra y, por lo tanto, está incluido en el cronotopo concreto que lo rodea” señala Bajtin. Op. Cit. 250-251.

No hay otro tiempo gramatical para anunciar esa simultaneidad que el presente. Señala Benveniste respecto a lo que él llama "el tiempo lingüístico", es decir, el tiempo de la lengua en el que se inserta un acontecimiento y se manifiesta la experiencia humana: "Este tiempo tiene su centro- un centro generador y axial a la vez, en el presente de la instancia de la palabra."³³⁷ En *Museo*, el presente como tiempo lingüístico anula la diferencia entre el pasado del acontecimiento y el presente de la enunciación de ese acontecimiento porque el presente lingüístico, dice Benveniste, "sitúa el acontecimiento como contemporáneo de la instancia de discurso que lo menciona". Si en la novela no hay acontecimiento pasado que narrar porque no hay pasado, ¿qué acontecimiento se enuncia como cronotopos constitutivo del texto? Según Bajtin, veíamos más arriba, en su análisis de la variación de la forma del cronotopos en la historia del género, hubo un tipo de novela cuyo cronotopos se definía como "del encuentro". Se podría pensar que *Museo* tiene un acontecimiento fundamental: el encuentro de personajes que saben de su condición, dialogan sobre sus estados emocionales y se preguntan por la vida, en tanto, deciden la invasión a Buenos Aires. El propio autor en uno de los prólogos le anticipa al lector el relato de la novela:

El autor debe advertir al lector, cándida, inicialmente:
"Esta es una novela que va a ser así:

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.

³³⁷ Cfr. Benveniste, Émile "El lenguaje y la experiencia humana" en *Problemas de Lingüística General II*, Madrid, México: Siglo XXI, 1997, 76-81

La Acción se cumple con éxito pero él continúa infeliz.
Concluida la acción se separan, y con otros detalles y sucesos no se sabe más de nadie.

Este encuentro, que tiene resonancias del Decamerón o de Chaucer, es el que define un tiempo del ahora que se efectúa en planos: "ahora" es el presente de los personajes que se encuentran cada día y conversan pero también "ahora" es el tiempo de la escritura, el tiempo de un autor que escribe su manuscrito, corrige la inexistencia de sus personajes y tiene por sobre el hombro, la tercera instancia: la mirada del lector: *"El mamboretá elegante e indeciso que quiere entrar en la novela y se ha detenido frente a mi manuscrito"*.³³⁸ La cursiva es del original y marca la superposición del presente del Presidente que le responde a la Eterna y el presente del autor que está escribiendo su "Modelo de página suelta de novela" que concluye por la interrupción del mamboretá. El mareo se refuerza en esa estructura en abismo que contiene significados que se remiten unos a otros para sostener la experiencia del puro presente. El personaje, justamente, reflexiona sobre este tiempo absoluto. Responde el Presidente a la Eterna antes de la interrupción del autor:

He leído, he meditado, me digo y me respondo: En un presente mental cualquiera, puede decretarse y operarse la destrucción de un pasado, pues en ese presente un pasado personal tiene las dos notas de lo personal y lo pasado, y la operatividad de la psique, puede en ese momento, con labor e insistencia, disociar esa escena de hecho, pasado en imagen actual, de sus dos notas o franjas: de lo propio y de lo pasado.
p. 216

³³⁸ Op. Cit. 217

La temporalidad de la novela constituye la puesta en acto de lo que Benveniste denomina la cualidad omnipersonal del tiempo lingüístico. Benveniste encuentra en esta cualidad un modo intersubjetivo de la experiencia humana. "El tiempo del discurso no es ni reducido a las divisiones del tiempo crónico ni encerrado en una subjetividad solipsista. Funciona como un factor de intersubjetividad, lo cual, de impersonal que debía ser, lo vuelve omnipersonal. La condición de intersubjetividad es la única que permite la comunicación lingüística".³³⁹ Macedonio hace de esta condición de la experiencia humana una ficción extrema donde las fronteras del espacio literario se franquean sin dificultad. Se pone a funcionar un estado de la lengua en cada acto de enunciación. El presente gramatical explicita este acto de enunciación siempre inherente a la presencia de todos y cada uno de los interlocutores. "De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo" concluye Benveniste.³⁴⁰ Si la presencia en el mundo se hace certeza en ese presente de la enunciación, *Museo* intenta mostrar esa experiencia como acontecimiento que está sucediendo.

³³⁹ Señala Benveniste: "Acontece una cosa singular, muy sencilla e infinitamente importante que logra lo que parecía lógicamente imposible: la temporalidad que es mía cuando ordena mi discurso es aceptada del todo como suya por mi interlocutor. Mi "hoy" se convierte en su "hoy", aunque no lo haya instaurado en su propio discurso, y "mi ayer" en "su ayer". Recíprocamente, cuando él hable contestando, yo convertiré, vuelto en su receptor, su temporalidad en la mía." "El lenguaje y la experiencia humana" en *Problemas de lingüística general III*, México: Siglo XXI editores, 1997, 79

³⁴⁰ "El hombre no dispone de otro medio de vivir "el ahora" y de hacerlo actual más que realizarlo por inserción del discurso en el mundo. Podría mostrarse mediante análisis de sistemas temporales en diversas lenguas la posición central del presente. El presente formal no hace sino explicitar el presente inherente a la enunciación" Cfr. "El aparato formal de la enunciación" en Op. Cit. Pp 86.

No hay linealidad en la estructura temporal de Museo sino simultaneidad en un presente proliferante e inclusivo. Todos los habitantes de ese espacio “están ahí” y en el encuentro cotidiano se vislumbra la epifanía de lo eterno. “No hay muerte donde hubo un presente” aclara el autor en uno de los prólogos y en el final de la novela nos dice “No hay más momento de arte que el de plena lectura del presente”. La eternidad es, entonces, una experiencia que el arte otorga. Un punto de encuentro de la no -muerte de todos. Gracias a esa saturación temporal, esa estancia se transforma en una especie de aleph³⁴¹.. Para Macedonio, ese punto en el Universo, ese lugar privilegiado desde el cual se descubre el velo de todo el Universo, se llama Novela.³⁴² Ana Camblong concluye:

La instancia de la pura posibilidad (“Meditación”, “Primeridad” en Pierce), solicita una dimensión de los instantes perpetuos, un tiempo-otro que se desentiende de la secuencia, de la causalidad, de los calendarios, de otros artificios que intentan ordenar y controlar el *hic et nunc* constante de la axialidad enunciativa-pensante. La eternidad macedoniana tiene esta definición del presente infinito y de los estados afectivos, sensitivos e intelectuales inconexos.³⁴³

³⁴¹ En la Cábala, designa el En-Soph, el lugar del conocimiento total, el punto desde el cual el espíritu percibe de un solo golpe la totalidad de los fenómenos, de sus causas y de su sentido. Como sabemos, Borges inventa una forma del Aleph: es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna. “En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba” señala el narrador. En el cuento de Borges, percibimos el infinito y la simultaneidad en ese espacio cósmico a través de la experiencia visual del narrador. En la novela de Macedonio, en cambio, la experiencia nos incluye. Como en “El zapallo que se hizo cosmos”, todos los personajes, incluido el Lector, están dentro de la Estancia

³⁴² La crítica ha reconocido la similitud “metafísica” entre Borges y Macedonio en esa figura del punto en el universo. En el *Diccionario de la novela* podemos leer en la entrada *Espacio*: “Para Macedonio, es una abstracción como el tiempo; es un punto que en la mente concentra la totalidad de las imágenes del universo (teoría que reproduce “El Aleph” de Borges)” Cfr. Op. Cit. 39.

³⁴³ Más adelante, Camblong muestra cómo en ese presente Macedonio encuentra la forma del pensar que se hace escritura: “El flujo del pensamiento puesto en discurso se desentiende de las normas elementales de la cohesión y la coherencia, de la composición regida por la lógica de los antecedentes y consecuentes, quedan registrados en la escritura no sólo los logros finales, sino

4. El instante y la eternidad

En ese presente novelístico hay movimientos mínimos; hacia un pasado que se deshace, se borrona y finalmente se clausura: se trata de un pasado en que los personajes eran personas en la ciudad. El otro movimiento es hacia el futuro y está fuera de la novela aunque aparece enunciado en ella. Es el del lector que podrá ser autor de una novela buena que dé cuenta de la belarte utópica.

Por otra parte, en ese presente se exhibe una tensión que muestra la forma de la experiencia: entre el instante y la eternidad.³⁴⁴ El mamboretá que entra por la ventana del escritor es una escena del instante. Se podría decir que la experiencia del instante, esto es su reconocimiento, es uno de los fundamentos del Belarte macedoniano. Habría solo experiencia estética si el objeto artístico logra por un momento el susto de la inexistencia. El fenómeno del instante se transforma para Macedonio en la puerta hacia la metafísica.

el proceso mismo de la meditación imaginativa en su divagar, en sus tropiezos, en sus contradicciones. La escritura adopta los derroteros erráticos, fantásticos e impredecibles del pensar" Cfr "Macedonio: ensayos transversales" en *Ensayos macedonios* Buenos Aires: Corregidor, 2006. 14-44.

³⁴⁴ Con Adriana Rodríguez Pérsico, codirectora de esta tesis, hemos discutido si las escenas de la novela, fundadas en ese puro presente dan cuenta acaso del carácter de la modernidad de Macedonio. Rodríguez Pérsico lo piensa en relación con la manera en que Simmel en sus "Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis", pretendía dar cuenta del carácter fragmentario y fugaz de la modernidad. Con estas "pinceladas literarias" Simmel logra captar como imagen duradera la fugacidad, o bien, lo transitorio desde el punto de vista de la eternidad. El título lleva una selección de colaboraciones filosófico-literarias escritas entre 1897 y 1907 por Georg Simmel para el órgano de mayor difusión del movimiento modernista alemán: la revista *Jugend* (Juventud). Cfr. Simmel. Georg, *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*, Barcelona: Gedisa, 2007

Podemos llamarlo distanciamiento o extrañamiento, pero el punto central de la técnica artística debe estar en la densidad de ese instante. Para Bachelard. “el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada”. La fenomenología del instante lleva a reconocer la mecánica del tiempo como continuidad: el instante es un corte arbitrario que realizamos en la creencia de la continuidad para distinguir un fenómeno. La irrupción del instante que se diferencia del tiempo que pasa nos permite intuir el tiempo discontinuo³⁴⁵.

El instante, para Macedonio, se transforma en experiencia poética y metafísica. Es el tiempo que irrumpe, corta como un cuchillo el Cronos, y hace acontecimiento, puro Aión. Ese instante logrado por el arte es el de la inexistencia, el olvido de la identidad del yo y la inmersión momentánea en la nada. “El instante poético- señala Bachelard- es entonces necesariamente complejo: conmueve, prueba -invita, consuela- es sorprendente y familiar”.³⁴⁶

³⁴⁵ Para Asimov, el constante aumento de la entropía marca lo que nosotros consideramos “el avance del tiempo”. Como la máquina de Morel en la novela de Bioy Casares, Macedonio apela a la ucronía. La ficción del no-tiempo implica la disminución de la entropía, de un desorden previsible y perceptible que apunta a la idea del tiempo. Señala Asimov al respecto:

“Se puede demostrar que todas estas cosas, y en general todo cuanto ocurre normalmente en derredor nuestro, lleva consigo un aumento de entropía y aceptamos ese aumento como señal de que todo se desarrolla normalmente y de que nos movemos hacia adelante en el tiempo. Si de pronto viésemos que la entropía disminuye, la única manera de explicarlo sería suponer que nos estamos moviendo hacia atrás en el tiempo. En aquellos procesos elementales en que no se puede decir si el tiempo marcha hacia atrás o hacia adelante no hay cambio de entropía (o es tan pequeño que se puede ignorar). Pero en los procesos corrientes en los que intervienen muchas partículas, la entropía siempre aumenta, que es lo mismo que decir que el desorden siempre aumenta: un saltador de trampolín cae en la piscina y el agua salpica hacia arriba, se cae un jarrón y se rompe, las hojas caen de un árbol y quedan dispersas por el suelo.” Cfr. Asimov, Isaac *Preguntas básicas sobre la ciencia*. Buenos Aires. Biblioteca Página 12.Bs.As.: Ediciones Melior, 1999,64

³⁴⁶ Bachelard analiza la novela de Gastón Roupnel *Siloë* y opone el acontecimiento del instante (tesis según Bachelard del libro de Roupnel a las ideas bergsonianas de la duración. Cfr. Bachelard, G. *La intuición del instante*, México: FCE, 1999,39

Para Macedonio, la conmoción y el consuelo que el instante poético puede producir, sólo tiene sentido si extrema su condición, se deja la mimesis realista de lado y se hace experimento de inexistencia. En la vida, “no concibe 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”. La limitación de la experiencia vivida debe subsanarla el arte: el instante de no-ser.³⁴⁷

5. Recuerdos del presente

Paolo Virno basa su ensayo sobre el tiempo histórico en el fenómeno del *deja vu*. Virno relee a Bergson y reconoce en el fenómeno no sólo una patología de la memoria sino un modo particular de experiencia. Se trata de su calidad de reconocimiento de un pasado que no existió. El acontecimiento en sí aparece como potencia de un acto que se está realizando en el presente. (“¿Qué otra cosa significa “acordarse del presente” si no es probar la irresistible sensación de haberlo vivido ya anteriormente?,” concluye Virno) “Recuerdo del presente” llama el filósofo italiano, siguiendo a Bergson, a ese “ahora” que se disfraza como ya ocurrido porque remite a la experiencia de lo posible.³⁴⁸ Lo que nos interesa del desarrollo reflexivo de Virno es la captación del “deja vu” como el punto de la experiencia sobre sí mismo-“mirarse vivir”- donde la fuerza del

³⁴⁷ Completamos la cita de *Museo*: “ni se discontinuará nunca la identidad individual en mi memoria. Un tiempo sin mundo, el no-ser del ser, es una noción imposible.” Cfr. 204

³⁴⁸ Virno corrige a Bergson y distingue dos fenómenos cualitativamente distintos: el recuerdo del presente es diferente del falso reconocimiento. En el primero se produce un anacronismo formal por el que “lo virtual sale a la luz, haciéndose ver junto a lo actual”; en el segundo, lo virtual es anulado ya que “toma el aspecto de algo que ya *ha sido real*” Virno, Paolo *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, México, Barcelona: Paidós, 2003, 18-22.

tiempo se despliega en un "como si".³⁴⁹ El movimiento del presente hacia un pasado que no existe tiene además el reconocimiento del sujeto de que esa es una experiencia particular, un engaño de los sentidos y de la memoria que cree haber construido un recuerdo de una percepción remota (la formación del recuerdo nunca es posterior a la percepción, señala Bergson). Hay un instante en "el recuerdo del presente" donde lo virtual emerge con una certeza de existencia que hace real ese recuerdo porque es posible. Inmediatamente esa percepción se deshace y sabemos con seguridad que ese recuerdo no existe. Un recuerdo del presente es una tensión entre lo real y lo posible y en esa brecha juega la marca de la ficción que la memoria construye. Si la novela de estados que Macedonio pretende lograr está diseñada en un presente, los estados de la Pasión, la Acción, el Pensamiento, el complot, la Emoción, tienen mayor eficacia en esa marca incongruente de la escena que evoca otra escena nunca vivida pero posible en cada uno de nosotros. Es una percepción falsa desde el punto de vista del cúmulo de sensaciones que atraviesan al sujeto pero tiene, en el espacio del tiempo de la novela, la forma de una experiencia extrema. Se trata de un exceso de la memoria, señala Bergson, por la que "el presente instantáneo toma la forma del recuerdo, es evocado al mismo tiempo que se cumple". La pretensión de la novela buena es lograr ese recuerdo del presente, por un lado, la pura virtualidad enriquece de nuestra experiencia del tiempo, y,

³⁴⁹ Paolo Virno relee a Bergson y corrige algunos lugares comunes con respecto al fenómeno: "El *deja vu* no representa un defecto ni una alteración cualitativa de la memoria, sino la desenfundada ampliación de su potestad y sus dominios. El *deja vu* es su epifanía". Cfr. Op. Cit Virno, Paolo, 28

por otra, el matiz del "falso reconocimiento" nos muestra la forma ilusoria del pasado.³⁵⁰

El fundamento metafísico de la experiencia de lectura está, para el belarte macedoniano, en esa percepción de un estado que la memoria parece recordar como si lo hubiese vivido (en verdad como no-existido en términos macedonianos) y que, al mostrarse como posible, se constituye en experiencia futura. En *No toda es vigilia...* Macedonio reflexiona sobre la memoria como un dispositivo fundamental para la "erlebnis". De hecho reconoce en la paramnesia y la anonimia dos modos donde queda en evidencia la futilidad de la memoria y se postula su inexistencia:

Se trata de un *desconocimiento*, puede decirse, como la paramnesia (que es frecuente y acompaña a menudo los ensueños) es un error de exceso de *reconocimiento*. En un caso, se desconoce lo conocido; en otro se reconoce lo nuevo, lo no conocido hasta entonces. En ambos es la memoria el resorte que anda desacertado.

Obsérvese, pues, que la memoria es la facultad fácil de engañarse y sus dos modos opuestos de equivocarse son los indicados: la paramnesia y lo que yo llamaré anonimia ³⁵¹ 37

³⁵⁰ En *No toda es vigilia*, Macedonio aborda la cuestión de la memoria, el recuerdo y las implicancias en la percepción del mundo. La sensación, la imagen y la emoción son construcciones definidas por la experiencia del recuerdo: "Para que yo perciba el rojo sin que las ondas extremas del espectro azoten mi retina, es decir, para que yo *recuerde* el rojo, es necesario que la célula psíquica que es el substractum de esa sensación no haya desaparecido". Más adelante concluye: "En el fondo, el recuerdo es la simple repetición de la sensación" Op. Cit. 27

³⁵¹ La relación del sujeto con el pasado tiene para Macedonio un mecanismo ficcional que intenta explorar. Como Virno, entiende que ciertas patologías de la memoria son indicios de los engranajes de ese mecanismo. Asimismo, muchos de sus relatos, que han sido llamados fantásticos, son condensaciones narrativas de estas especulaciones. "Cirugía psíquica de extirpación" resulta el ejemplo más claro.

6. El tiempo fijo de la música

Veámos antes que en la forma de la novela se pueden registrar ciertas conexiones con las estrategias de la música contemporánea. En la definición del tiempo que la novela pone en ejecución encontramos similitudes con el manejo temporal de la música. Deleuze al analizar las relaciones entre Pierre Boulez y Proust concluye "Porque el problema del arte, el problema correlativo a la creación, es el de la percepción y no el de la memoria: la música es pura presencia, y reclama una ampliación de la percepción. Una percepción ampliada, tal es la finalidad del arte (o de la filosofía, según Bergson)". Las relaciones que Boulez encuentra entre literatura y música y que Deleuze reconoce como el fundamento de la experiencia estética residen en el uso de un espacio-tiempo que tiende a ampliar la percepción- "¿cómo percibir la escritura «sin obligación de comprenderla»?" se pregunta Deleuze. Concuerda con Boulez quien encontrará la respuesta en un tercer espacio-tiempo adyacente a los de lo liso y de lo estriado, encargado de hacer percibir la escritura: "es el universo de los Fijos [Fixes], que actúa tanto por asombrosa simplificación, como en Wagner o en la figura de tres" reconoce Deleuze. Esta idea del tiempo fijo en la novela buena, refiere esa percepción que Boulez persigue en música y Proust o Joyce, para Deleuze, en literatura, ya que no se centra en la repetición de lo mismo, y por lo tanto, no define una identidad:

Lo fijo no se define por la identidad de un elemento que se repite, sino por una cualidad común a los elementos que no se repetirían sin ella (por ejemplo, el célebre sabor común a los dos

momentos, o bien, en música, una altura común ...). Lo fijo no es lo Mismo, y no descubre una identidad bajo la variación; es más bien todo lo contrario. Va a permitir identificarla. ³⁵²

Como la música, "la novela de estados es pura presencia", y reclama una percepción ampliada que dé cuenta del " tiempo en estado puro" en palabras de Boulez, Los personajes de Museo en ese tiempo fijo del puro presente remedan los "seres musicales" que, como señala Deleuze han sido siempre "individuaciones sin identidad".³⁵³

La repetición, en el sentido de una variación no identitaria, es uno de los artilugios que Macedonio utiliza para dar certeza a ese presente que no se mueve. ¿Cuántas veces los personajes se encuentran en algún lugar de la Novela y conversan animadamente sobre su inexistencia? ¿Cuántas veces Quizagenio sostiene la tristeza de Dulce- Persona con un cuento extraño o antiguo? ¿Cuántas veces salen hacia la ciudad? ¿Cuántas veces vuelven al atardecer a refugiarse en la estancia? Una y otra vez todos ellos se repiten a sí mismos pero no como los personajes de Morel en la novela de Bioy Casares, imágenes falsas de sujetos muertos, sino como inexistentes que añoran la vida o la rechazan pero que comparten esa experiencia: todos ellos existen en la novela

³⁵² Incluso en la repetición, lo fijo no se define por la identidad de un elemento que se repite, sino por una cualidad común a los elementos que no se repetirían sin ella (por ejemplo, el célebre sabor común a los dos momentos, o bien, en música, una altura común ...). Lo fijo no es lo Mismo, y no descubre una identidad bajo la variación; es más bien todo lo contrario. Va a permitir identificarla" Deleuze, G. "Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar". *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, ISSN 0214-2686, N° 32, 1998, pags. 18-23, 20

³⁵³ Señala Deleuze "Ahora bien, tal meta no puede ser alcanzada más que si la percepción rompe con la identidad en la que la memoria la fija. La música siempre ha tenido ese objeto: individuaciones sin identidad, que constituyen los «seres musicales». Y sin duda el lenguaje tonal restauraba un principio de identidad específico, con la octava o con el acorde de primer grado. Pero el sistema de los bloques y de las burbujas entraña un rechazo generalizado de todo principio de identidad en las variaciones y distribuciones que los definen" Op. Cit. 19.

("inexisten" en la vida) porque pertenecen a esa primitiva comunidad sin tiempo, en ese espacio puro de la Estancia.

La repetición, decíamos, no confiere identidad a los seres de la estancia, por el contrario, trastoca y amplía al punto por el que el autor y el lector atraviesan los límites de esa ficción presente y forman parte, sin identidad (porque actúan en la novela que están leyendo y escribiendo) de las escenas de *Museo*. Este es el marco ficcional que Macedonio construye para que podamos atisbar la eternidad, la no-muerte: "Hagamos comenzar la eternidad" dice en *No toda es vigilia*, "el imaginador de la no-muerte" y la novela es la figuración de ese comienzo en un tiempo puro, fijo.³⁵⁴ Estrategia, dispositivo de pensamiento, "La teoría de la Eternidad- aclara en uno de sus prólogos- exige idóneos ejercicios de Emancipación de limitaciones absurdas" 231.³⁵⁵

7. El tiempo como experiencia estética y metafísica

La experiencia del tiempo de la novela es una forma de la experiencia estética que, es asimismo, experiencia metafísica: imaginar la no-muerte en el instante del presente³⁰¹ El presente resulta entonces tiempo de novela "nunca marcado en narrativas y novelas hasta hoy, como si no fluyera y huyera tiempo en los sucesos fantásticos" 186³⁵⁶ Macedonio lo llama de un tiempo de "existencia

³⁵⁴ La Dedicatoria a Persona Máxima corrobora la estrategia del presente como tiempo puro "A persona Máxima capaz de fijar el tiempo.. De compensar la muerte. De anular el pasado" declara. Asimismo "Quizagenio le responde a la pregunta de Dulce-Persona "Qué hay hoy en la Novela" "El tiempo puro" . Op. Cit. 244.

³⁵⁵ "Sólo por no haber Muerte en esta novela mía es dichoso el autor" Op. Cit. 271

³⁵⁶ Gadamer reconoce (releyendo a Heidegger) que la llamada intemporalidad del arte es en verdad un tipo de temporalidad que reconoce como "suprahistórica". Dice Gadamer: "El

artística" 244 La posibilidad de experimentar ese tiempo puro que no fluye es, en definitiva, experiencia de lectura. Al final de la novela, el lector, transfigurado ahora en narrador le dice a los otros lectores: "No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente" 409

El futuro es una dimensión que se pone en la novela con perspectiva utópica. Como Benjamin en su ensayo "El programa de la filosofía futura" reclama a los filósofos del porvenir un sentido nuevo de experiencia, el autor de la novela tiene un sentido de futuridad que no le pertenece y le deja a otros. Desde la apuesta a la transfiguración del lector en autor, apuesta que ficcionaliza en la novela, hasta la decisión de una estructura sin clausura ("Lo dejo libro abierto" 420), todo apunta a ese sentido de un tiempo por venir que dará cuenta de la experiencia estética como experiencia metafísica. Declara al final de la novela:

El autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprime, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede 421

Si el tiempo encuentra su sentido en la eternidad, entonces habrá que comprenderlo a partir de ésta. La ficción del presente como un tiempo fijo es la analogía más cercana a esa experiencia imposible. Al respecto, Germán Leopoldo García señala: "La *subversión* de Macedonio consistirá en la

tiempo suprahistórico "redimido", en el que el "presente" no es el momento efímero sino la plenitud del tiempo" Cfr. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Tomo I, 166

promoción de la eternidad como significante cero de una cultura que la muestra en sus estandartes, mientras afirma en su realidad la delicia de las luces de la razón y del positivismo progresista.³⁵⁷

El tiempo futuro, decíamos antes, está fuera de la novela, es la dimensión precisa del belarte porque aquél que ha podido experimentar el “ahora “ absoluto como instante que quiebra el continuum podrá, en una cadena infinita, hacer de su experiencia de lectura, escritura de novela buena.

Para Ilya Prigogine “la vida sólo es posible en un universo alejado del equilibrio”,³⁵⁸ Macedonio lo sabe; es por eso, que su novela, opuesta a la vida, propone la entropía de un universo cerrado que se torna experimento del no-existir.

³⁵⁷ Para García, este modo de efectuación del tiempo en la literatura argentina funda una genealogía: “Las huellas de esta *subversión* marcarán los textos de Borges, *La invención de Morel* de Bioy Casares”. Cfr. García, Germán Macedonio Fernández: *la escritura en objeto*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1975. 145.

³⁵⁸ Ilya Prigogine, Premio Nobel de Química, es uno de los grandes científicos y humanistas de este siglo. En su libro encara el viejo dilema del determinismo de la mirada científica frente a la indeterminación que observa la humanidad en general. Prigogine declara: “La historia de la materia está engastada en la historia cosmológica, la historia de la vida en la de la materia. Y finalmente nuestras propias vidas están sumergidas en la historia de la sociedad” Cfr. Ilya Prigogine *El fin de las certidumbres* Barcelona-Buenos Aires-México D.F.-Santiago de Chile.1996.15-209

Capítulo 4. Formante III Ficción e ironía: la ontología de lo posible

1. Paradoja y ficción

“La modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible”. Esta frase de Barthes bien podría referirse a la literatura de Macedonio. La crítica ha reconocido tempranamente que Macedonio pone a funcionar un concepto particular de ficción. Beatriz Sarlo concluye que Macedonio “vacía la ficción”. En verdad, podemos matizar, saca la ficción de los lugares que solía frecuentar y la pone a funcionar en espacios imprevisibles.³⁵⁹

El concepto de ficción que Macedonio pone en funcionamiento tiene un peso específico que el objetivo metafísico le otorga.

Platón dice que la fictio hace que una cosa que no es, sea y Aristóteles señala que no es asunto del poeta decir lo que pasó sino pensar el tipo de cosas que podría pasar. En esa brecha del fingimiento de lo que no es, nuestro escritor construye las escenas de la novela para que se muestren los estados de la Emoción que son pasajes a la conmoción concienical.

Si su propósito es lograr que compartamos una experiencia estética que es, al mismo tiempo, experimento trascendental, la ficción es ante todo estrategia y artilugio para el efecto. Es por eso que la ficción macedoniana se centra en cuestionar la barra que divide lo posible de lo imposible. En la tradición occidental, es la Lógica la que establece la frontera entre uno y otro.

³⁵⁹ Sarlo, Beatriz: “El surgimiento de la ficción”, *Espacios*, N ° 6, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, octubre-nov 1987. 6-12.

"Desembaracémonos de los imposibles" dice uno de los personajes de *Museo*; "Todo lo concebible es posible, lo no concebible es nada" explica Macedonio en una carta a Borges. Si lo concebible es hacer concepto de una cosa, su propuesta consiste, entonces, en conceptualizar el límite de la posibilidad y trabajar dialécticamente el vacío, la nada que implica cruzar ese límite. La nada, hemos visto, es el factor que quiebra lo inadecuadamente llegado a ser, lo falsamente estabilizado. La ficción actúa, en primera instancia, en el marco genérico y hace posibles juegos y artificios con elementos que tradicionalmente permanecen fuera de lo ficticio.

Es en este punto donde la novela establece una zona peculiar: lo imposible se acuña como paradoja. En Lógica, se dice que un enunciado es paradójico cuando plantea el problema de decidir no sólo si es verdadero o falso sino de establecer su adecuación a los sistemas de pensamiento. Deleuze la llama "la pasión del pensamiento" y Ana Camblong la considera una estrategia fundamental del pensar ya que "subvierte la versión de la racionalidad consagrada y construye una alternativa que se ubica en los peligrosos territorios del absurdo, de lo no pensado, de lo excluido, de lo no dicho."³⁶⁰ Leibniz considera que nuestros razonamientos están basados

³⁶⁰ La afirmación de Deleuze nos permitió pensar la paradoja en relación con la poética de Macedonio. Gilles Deleuze ha analizado tanto en *Lógica del sentido* como en *Diferencia y repetición* la relevancia de la paradoja como forma de pensamiento. Completamos la cita a la que aludimos en el trabajo: "Las paradojas son sólo pasatiempos cuando se las considera iniciativas del pensamiento, pero no cuando se las considera como "la Pasión del Pensamiento" que descubre lo que sólo puede ser pensado. lo que sólo puede ser hablado, que es también lo inefable y lo impensable". Agrega más adelante: "El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas" Cfr. Deleuze, G. *Lógica del sentido*. Bs.As., Barcelona, México, Paidós 1989, p.92.

Asimismo, Ana Camblong considera la paradoja como un recurso fundamental del ensayo macedoniano o lo que ella denomina -siguiendo al mismo Macedonio- el "pensar

fundamentalmente en el principio de contradicción nos mantiene a salvo del peligro de las paradojas ya que en virtud de ese principio “juzgamos falso lo que implica *contradicción*, y *verdadero* lo que es opuesto o contradictorio a lo falso”³⁶¹

Museo de la Novela de la Eterna se afincan en esa operatoria de la paradoja que permite ir más allá de las creencias (ése es su significado etimológico) .Ya desde el título aparece ese deseo que desarrolla en el sintagma, una inadecuada disonancia, una molesta perplejidad.

La ficción macedoniana es paradójica porque apunta a cuestionar la idea de imposibilidad, esto es, la creencia en lo imposible. En principio, se podría decir que lo posible es todo lo que está gobernado por leyes físicas; cualquier transgresión a esas leyes forma parte de la imaginación y la imaginación es una arquitecta de los sentimientos como bien lo reconoce Hume. Cuanto más definida sea la figura de la imaginación más poderosa es la influencia en las “afecciones”.³⁶² En *No toda es vigilia* Macedonio dedica largos párrafos a reflexionar sobre la imagen como un concepto fundamental para pensar la metafísica. En ese libro define “imaginación” como “la concepción de relaciones no experimentadas entre cosas experimentadas” y agrega “siendo a su vez

escribiendo”. Asimismo, Camblong una red genealógica del ensayo argentino: “Lo que nos interesa destacar en esta conexión de pensadores es la dimensión que adquiere la estrategia paradójica: el recurso retórico opera en lo estilístico y en lo metodológico (...) Y toda esa retórica sale a la arena política a enfrentar las coerciones intolerantes de los discursos legitimados, que no soportan el equívoco de lo contradictorio aportando un saber diferente, una instancia del pensamiento válida para estos ensayistas argentinos.” Macedonio. *Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires: Eudeba, 2003, 71

³⁶¹ Op. Cit. 31.

³⁶² “Es notable que entre la imaginación y las afecciones existe una íntima relación y que nada de lo que afecta a la primera puede ser enteramente indiferente para las últimas. Siempre que las ideas del bien y del mal adquieren una nueva vivacidad, las pasiones se hacen más violentas y siguen a la imaginación en todas sus variaciones” Hume, David, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, Barcelona: Anthropos Ed, 2004, 234.

“imaginación” sinónimo de “posibilidad” (posible es lo imaginable).³⁶³La imaginación, sus alcances y sus límites definen lo concebible. El límite de “concebibilidad, declara Macedonio, es ‘mi estado presente’. Un estado que no es presente o que no es mío no tiene concepción” concluye. Sólo el ejercicio de una imaginación sin ataduras y su consecuencia, una ficción especulativa permitirá esa experiencia de un “estado del no-yo”.

Falta imagen para la vinculación de un estado a un *tiempo*, y de un estado a otro -yo (con excesivo énfasis, quizá, diré que un estado que ocurre fuera de mi sensibilidad o fuera de mi presente, son muertes para mí; que algo acontezca y no sea mi acontecimiento o mi acontecer es una limitación que quizá se me niega; pasado, para mí, es como no-yo, y éste es *mi* no-ser; un estado en que no estoy pone mi no-ser, teoriza mi no-ser, un estado en un pasado sería concebido (seudoconcebido) como una cesación o vacío en mi presente. Toda concepción de existencia sin mí es concebir aquello donde yo soy nada. Así defino mi doctrina de plenitud, continuidad y eternidad de toda sensibilidad, de la única sensibilidad. ³⁶⁴

La imagen es un constructo que trastoca el tiempo y hace presente una ausencia o una falta. “La amada en la imagen o la real” sintetiza Macedonio en *No toda es vigilia* y agrega que sólo en la Pasión “la vivacidad de la imagen es igual a la real”³⁶⁵. Para Descartes, las “pasiones del alma” son las percepciones o emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son causadas,

³⁶³ Cfr. Op. Cit. 406.

³⁶⁴ Op. Cit. 338

³⁶⁵ Op. Cit. 224, 353

mantenidas y fortificadas por el movimiento de los espíritus. Sólo de las pasiones depende todo el bien y todo el mal de esta vida, concluye.³⁶⁶

2. Lo real y lo posible

Las pasiones del alma encierran para Macedonio la posibilidad de acceder al "asombro de ser". Pasión y Contemplación son los dos únicos métodos en Metafísica. Por la pasión, Macedonio se hace escritor ya que ella se opone a lo Real -declara en *No todo es vigilia...*-pues está plagada de imágenes que anulan la necesidad de la Presencia del ser amado: "La amada en una imagen y la real se igualan en detalle y vivacidad; ¿por qué requerimos todavía realidad, por qué marchamos en busca de su presencia, de verla y tocarla, si nuestra recordación de rostro, contacto, voz es tan precisa como la presencia?" (273) Este será el eje ficcional de la primera parte de *Museo* que lleva a los personajes a ser en el ensueño de la Estancia La Novela. La Realidad espera en la gran ciudad donde estos seres apasionados retornan a la engañosa máscara del yo. En la estancia, los mismos personajes construyen la Altruística en la Pasión porque Eterna, Presidente, Quizagenio o Dulcepersona aceptan el desafío de "vivir la vida de otro, con secundariedad, casi nulidad de la propia" (NTV 335).

En la *Crítica del juicio*, Kant reconoce la libertad de la imaginación en su papel estético, la define como "productiva y autoactiva" y subraya su capacidad

³⁶⁶ Cfr. La conclusión referida cierra el libro. Se trata del artículo CCXII que titula: "Que solo de las pasiones depende todo el bien y todo el mal de esta vida" y le permite mostrar el doble signo de las pasiones del alma y la sabiduría que ellas encierran."Descartes, R, *Discurso del método- Tratado de las pasiones* Barcelona: RBA editores, 1994, 83-205

propiciadora de ideas. Para Macedonio, la imagen devela lo ausente y el Misterio (El Imaginador de la No Muerte se define) y entra en el terreno de lo no posible.

Asimismo, las sociedades acuñan ciertos conceptos de lo posible, entre otras tantas creencias, por lo tanto, la huella histórica y social está en todo aquello que pensamos de un lado u otro de la brecha. Pongamos por caso cómo la Vulgata del positivismo lleva a "hacer" posibles determinados experimentos científicistas tratando de probar la "materialidad" del alma. En la misma época, lo posible se hace absoluto en relación con las consecuencias de la herencia biológica.³⁶⁷

Ernst Bloch distingue entre lo posible-formal y lo posible real. "Muy a menudo se presenta algo de tal manera que puede ser" dice Bloch y más allá de reconocer que esa presentación tiene, muchas veces, un carácter difuso o equívoco, no deja de reconocer la fundamental riqueza de lo humano en esa instancia. "Allí donde nada se puede ya y nada es posible, la vida se ha detenido" concluye³⁶⁸. Pensar algo como factible es reconocer la posibilidad como condición. ¿Cómo distinguimos en el relato la frontera con lo imposible? Decíamos antes que la imposibilidad está definida por lo que una época y una sociedad regulan. Pensemos en la Grecia clásica y la imposibilidad absoluta que tenía Edipo de salir de su destino, hiciera lo que hiciese. El libre albedrío

³⁶⁷ Pensamos que es justamente esta creencia el punto de partida de la experiencia cotidiana hecha experimento tal como Macedonio lo hace funcionar a lo largo de toda su vida y que sus cuadernos muestran con eficacia.

³⁶⁸ El pensamiento utópico de Ernst Bloch se funda en esa tensión entre lo real y lo posible, entendida esta última categoría como una fisura en la primera.. De esta manera define *lo posible real objetivo*: "todo posible, más allá de lo meramente posible de pensar, significa una apertura como un fundamento condicionante no totalmente suficiente todavía, es decir, más o menos insuficiente." Cfr Bloch, Ernst, *El principio esperanza*. Tomo 1 219El subrayado es nuestro.

era, en ese sistema de creencias, una imposibilidad, más aún, un escándalo lógico. La literatura juega en el límite de ese relato social. En principio, la experiencia literaria nos muestra como lo imposible está cifrado en la tradición. Cuando algún imposible literario se hace posible, estamos en presencia de una transgresión de los usos convencionales y, por tanto, del horizonte de expectativas de la comunidad literaria (Tinianov basa su teoría de la evolución literaria en esa relación)³⁶⁹. Así podemos ver cómo varios géneros se constituyen sobre la imposibilidad científica o lógica: tal es el caso de las utopías, la ciencia-ficción o el fantástico

En la obra de Macedonio, decíamos, su puesta ficcional en el marco de la novela se torna huella de lo imposible en relación con lo que la tradición de la gran novela realista establece. Sin embargo, es esa plasticidad que el género tiene la que le otorga a la entidad ficticia un marco posible. Toda la obra de Macedonio se conjuga en esa tensión entre lo real y lo posible/imposible. Lo posible tiene condicionantes extremos en su pensamiento que le llevan a la región del absurdo. Podríamos decir que Macedonio nunca abandona lo real como configurante de su propuesta ficcional. Las ficciones narrativas que inventa tienen como fondo lo que es posible en el mundo que concebimos como real. Una de sus estrategias más recurrentes es la de la cotidianeidad para afinar la forma del absurdo, la ironía y el humor que hacen de lo imposible un recurrencia de lo "posible ficcional". Las entidades y situaciones diferentes, por absurdas e incongruentes con respecto al mundo real, son entendidas a partir

³⁶⁹ ¿Acaso no es imposible pensar el Quijote en el momento de auge de las novelas de caballería?

de las leyes que aplicamos a la comprensión de nuestro mundo. Cuando el Presidente le cuenta a la Eterna el relato de la locura del jardinero ante el espectáculo de las flores, Macedonio nos dice que "todo en la creación es posible, nada hay que no pueda ser soñado, que no pueda acaecer" (MNE 211).

Museo, construye en la estancia, un modelo, al mismo tiempo, análogo y dicotómico del universo real, lo que permite, como en todos los modelos, conocer la estructura y los procesos internos de la realidad y manipularla cognitivamente.

Buenos Aires es el lugar de lo real. Buenos Aires es la Realidad, la Historia por eso es necesario el complot para restituirla a ese tiempo donde existen los sueños sin lastres de estatuas ni calles con nombres de prócer. Una nueva fundación: la aldea de Recienvenidez. La ciudad se opone a la estancia La Novela. Es su doble complementario. Buenos Aires es "la suprema ciudad merodeada por las sombras de campos sin límites, viviendo a oscuras su destino" (292). Macedonio se inscribe así en una tradicional tensión entre la ciudad y el campo que no consiste sólo en una oposición entre dos realidades sino una pugna entre dos ideologías. La ciudad está fuera de la Novela, cuyo marco se define justamente en la línea divisoria de los espacios. El Presidente es un flaneur que deambula por Buenos Aires para elegir a cada uno de los invitados a la estancia. Desde el campo diagrama, luego, el complot contra la ciudad. La azarosa reunión en la estancia La Novela les posibilita una nueva identidad que también se construye como oposición: "Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse allí reunidos (...) Por eso cuando andan por

calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela, van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la Estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad" (293).

¿De cuáles creencias quiere alejarnos Macedonio? ¿Cuál es el objetivo de este viaje al que nos invita? Para responder a la primera pregunta debiéramos elegir una imagen: la de la espiral o la del remolino, tal vez, la de los círculos concéntricos que se forman en el agua porque *Museo* es, en primera instancia, la paradoja de la novela realista ya que pone en la superficie todos los engranajes conocidos y los desarma uno a uno a los ojos del lector. Pongamos por caso la multiplicidad de prólogos; esta proliferación anula la entrada única a la novela. No sólo se demora el tiempo de ingreso a la ficción tal como está pautado sino que paradójicamente, la ficción ya empezó en los prólogos.³⁷⁰

La segunda marca del juego paradójico está en hacer tambalear la creencia en los lugares fijos que la institución literaria determina y las acciones que se desprenden de esos lugares: el lector lee, el personaje actúa y el autor se torna demiurgo absoluto. Nada de esto parece seguro en *Museo*. Una suerte de descontrol, de trastrocamiento de tiempos, seres y objetos obliga a que toda lectura se pregunte por la seguridad de esos roles.

El principio de identidad, uno de los cuatro que defienden el vallado de la Lógica, se cuestiona en la novela de Macedonio mediante los nombres que regulan los lugares de la institución literaria, los lugares de la cultura. La

³⁷⁰ Macedonio va en contra de los dos pilares, que según De Certeau, con los que una sociedad construye la creencia: las instituciones que sostienen el verosímil y el lenguaje que enuncia esa creencia. De Certeau, Michel: "Creer: una práctica de la diferencia" en *Descartes. El análisis en la cultura*, N10 Bs.As.: Anáfora Editora, marzo 1992

paradoja macedoniana es paradoja del sujeto. Su teoría del arte verdadero, del belarte, sostiene que la técnica, no el asunto, provoca ese susto por dejar de ser durante un momento. Las técnicas, "artilugios de inverosimilitud" las llama, persiguen ese efecto.

3. Las formas utópicas de la novela

Ernst Bloch, veámos, reconoce lo posible como el elemento fundamental de la utopía. Para Bloch, lo posible es tal en el presente y su entidad puede cambiar en el futuro. El arte dibuja una preapariciencia que tiene para Bloch esa dimensión:

La apariencia artística no es siempre mera apariencia, sino un significado de lo impulsado hacia delante encerrado en imágenes, sólo designable en imágenes, las cuales representan la *exageración y fabulación de una pre-apariencia de algo real, dado y significativo, en lo existente en movimiento*, de una pre-apariencia representable específicamente de modo precisamente estético-inmanente.³⁷¹

La eficacia de aquel lugar ficcional, la estancia La Novela, construido en el campo, se ofrece como alternativa en el presente. Todo relato utópico, desde Moro en adelante, encierra una descripción del mundo alternativo y una crítica política y social a ese presente. La modernidad coloca a la utopía en el tiempo, la transforma en ucronía. El futuro se convierte en la dimensión donde ese lugar perfecto, por acción y decisión del hombre, puede concretarse. La ficción es el espacio donde lo posible se hace puro presente.

³⁷¹ Para Bloch. El arte es siempre virtual "pero virtual en el mismo sentido en el que un espejo lo es" afirma. Cfr. Op Cit. 207

Museo hace funcionar la utopía en esta doble dimensión. Por un lado, la Estancia se muestra como ese no-lugar donde lo posible tiene más asidero que lo real. En este sentido, las acciones de los personajes son revulsivas y poseen una dimensión crítica que se pone en evidencia en la ambigüedad entre los dos espacios que los vuelve posiblemente reales en la ciudad y realmente posibles en el campo.

Las notas distintivas de toda utopía son la clausura y la diferencia.³⁷² La Estancia La Novela aparece como un espacio cerrado y con reglas propias. Sin embargo, las fronteras del lugar se franquean para ir a la ciudad. Macedonio propone un trayecto no restringido a un solo Viajero –como plantea Moro–, que ve ese mundo al revés y vuelve al suyo a contar lo que vio. El lector puede recorrer con los personajes ese trayecto entre ciudad y campo, entre Realidad y Ensueño, entre Yo y Ser.

La diferencia como atributo de la utopía se muestra, sobre todo, en la construcción de un lenguaje que anula la lógica de la retórica del poder. (En la serie utópica Gabriel de Foigny es el que llega más lejos en la descripción de ese lenguaje.) En la descripción de ese complejo sistema está la clave de la crítica política que toda utopía despliega, está el complot que desde la literatura las ficciones organizan para desenmascarar las otras ficciones que desde el poder, desde el Estado se cuentan como verdaderas.

³⁷² Moreau, Pierre Francois, *Utopía, Derecho Natural y Novela de Estado*, Buenos Aires, Hachette, 1986, 57 La diferencia este es un rasgo que marca a toda utopía ya lo vimos en Moro, y a menudo esta en el lenguaje la prueba más exterior, la más evidente. *... La única distinción de un libro al otro consiste en el grado de desarrollo de la construcción lingüística, y en el número más o menos grande de detalles revelados

Finalmente, Macedonio también apuesta a la utopía en el tiempo. En este sentido, toda la novela trabaja la absolutización del presente que permite que lo real y lo posible jueguen como complementarios y opuestos. Sus ficciones se construyen en las fisuras de lo aun no acontecido. Bloch denomina lo "posible real" al cúmulo de imágenes desiderativas que atraviesan el presente: "Lo posible real comienza con el germen en el que se halla incluso lo que ha de venir" concluye al respecto. Para Bloch, la literatura ha captado mejor que la filosofía la naturaleza simbólica del posible real. Macedonio, que no figura entre los ejemplos literarios del filósofo pero que bien podría estar, desarrolla en el marco de su sistema ficcional imágenes que apuntan a ese "todavía-no-es".³⁷³

4. El lugar de la ficción

¿Dónde está la ficción en los textos de Macedonio? En principio, podemos contestar: donde no debiera estar, donde no se espere que esté. Macedonio hace ficción con los componentes que regulan la entrada al mundo narrado. La novela tiene dos movimientos en relación con lo ficticio: uno destructivo que socava toda seguridad y otro constructivo donde lo imposible se convierte en lo posible aún no acontecido. La ficción se instala en los prólogos, juega en los intersticios de los espacios de los capítulos, acompaña la proclamada independencia de los personajes, pide respuesta a un lector que tiene cuerpo en el texto y se muestra en la magnificencia de un final inexistente, pospuesto. Conjeturábamos en un capítulo anterior acerca de las razones que

³⁷³ Cfr. Bloch, Ernst Op. Cit. 233

determinan la elección de la novela para construir su proyecto más ambicioso. Podemos aportar ahora otra conjetura: la ficción encuentra en la novela su mejor concreción, su despliegue mayor. En este sentido la teoría de los mundos de ficción que han desarrollado Pavel y Dolezel nos permite interpretar con mayor eficacia el modo en que la ficción se define como entidad metafísica y ontológica y, al mismo, tiempo como forma utópica en el programa estético de Macedonio.

La ficción en Macedonio es el dispositivo que le permite llevar a cabo su estrategia de desanudar la alianza que el realismo hizo con la novela: la ficción puede separarse del verosímil realista para buscar el efecto de negación de lo real. La ficción en Macedonio es ficción filosófica porque no hay verosímil en donde pueda afincarse. Vale para Macedonio lo que Foucault afirma sobre Bataille o Blanchot: "Lo ficticio: no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está entre ambos: encuentros, proximidad de lo más lejano".³⁷⁴

En la Teodicea, Leibniz define la posibilidad de otros mundos en términos de experiencia metafísica:

³⁷⁴ Foucault define el pensamiento del afuera como "El pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que, al mismo tiempo, se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada - este pensamiento del afuera." La ficción es una estrategia, un artefacto de este pensamiento. "La ficción en tanto que universo representativo de tiempo, espacio y causalidad significados en un sujeto libera a la ficción de las lógicas tradicionales y postula la apertura de todas las posibles lógicas de tiempo, espacio y causalidad. Al explorar estas posibles lógicas, la ficción se aleja del régimen de lo verosímil y profundiza en las leyes de su propia constitución, en su productividad." Cfr. Foucault, M, *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos, 17

Llamo mundo a toda la serie y colección de todas las cosas existentes, para que no se diga que podrían existir muchos mundos en diferentes tiempos y en diferentes lugares; porque sería preciso contarlos todos a la vez como un mundo, o si se quiere, como un universo. Y aun cuando se llenaran todos los tiempos y todos los lugares, siempre resultaría que se les habría podido llenar de una infinidad de maneras, y que hay una infinidad de mundos posibles, de los cuales es imprescindible que Dios haya escogido el mejor, puesto que nada hace que no sea conforme a la suprema razón.¹⁶¹³⁷⁵

Leibniz reconoce, en la posibilidad de esos mundos, su categoría ontológica, es decir, son posibles porque podemos pensarlos pero inexistentes en términos de realidad. La ficción los constituye y los revela. La tensión de posibilidad se extrema a medida que el pensamiento avasalla límites. La literatura es ese espacio donde el lenguaje instaura una materialidad figurada de mundo.

A partir de la *Teodicea*, la filosofía se ha ocupado de esta noción de infinitos mundos.³⁷⁶ Desde la Filosofía del lenguaje, Wittgenstein concluye que

³⁷⁵ "Dios el más perfecto de todos los mundos posibles, ha permitido por su sabiduría el mal ajeno al mismo, pero que esto no obstaba a que, teniéndolo todo en cuenta y atendiendo al conjunto, fuese este mundo el mejor que ha podido escogerse. Después he leído toda clase de buenos libros sobre estas materias". Más adelante agrega "Es preciso también que esta causa sea inteligente; porque siendo contingente este mundo que existe, y siendo igualmente posibles una infinidad de otros mundos, y aspirantes también a la existencia, por decirlo así, lo mismo que aquél, es imprescindible que la causa del mundo haya tenido en cuenta o consideración todos estos mundos posibles al determinar uno." Cfr. Leibniz, *G Teodicea. Ensayos sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal*, Edición Electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 160.

³⁷⁶ Asimismo, el concepto de "mónada" entendida como elemento último, un pequeño espejo del universo que tiene instrucciones para su comportamiento (Dios, el hombre, otros seres posibles son mónadas) contribuye a entender este concepto de ficción.

es el lenguaje el que nos permite saber no solo *cómo* es el mundo, sino también *cómo no* es.³⁷⁷

Esta negación de los atributos del mundo que habitamos, esta pregunta por el borde del mundo existente es ante todo la pregunta de la literatura. La ficción literaria puede, con la sola eficacia del lenguaje, hacer uso de infinitos atributos inexistentes y desarrollar predicados imposibles en nuestro mundo. Pero requiere de un esfuerzo doble: la mano que escribe y el ojo que lee. La experiencia de la escritura es experiencia del lenguaje que puede decir lo que no es. La lectura se torna revelación de una experiencia que requiere como condición primordial, la imaginación y, como complemento, la creencia en la fuerza perlocutiva del lenguaje.

Barthes ha señalado que todo escritor escribe en un estado de la lengua. Macedonio no sólo hace ficción de los dispositivos del género (autor, narrador, lector, personajes, espacio y tiempo) sino que inventa un estado de la lengua con atributos que tienen resonancias lejanas. Se trata de una suerte de "criollismo barroco" o de "barroco criollo" que pone una distancia con el estado de la lengua del presente en el que Macedonio está

³⁷⁷ Al respecto señala Axel Arturo Barceló Aspeitia "Es un principio básico wittgensteineano que el saber *cómo* es el mundo es tan importante como saber *cómo no* lo es. A primera vista, la adición de esta segunda cláusula parece innecesaria, ya que, cualquiera que sea la manera de ser del mundo, no es de ninguna otra. Sin embargo, esta última observación no hace desaparecer el problema, sino que hace depender la respuesta a las preguntas '¿cómo es el mundo?' y '¿cómo *no* es el mundo?' de la pregunta más básica '¿cómo *podría* ser el mundo?' Lo que occidente aprendió de Wittgensten es que, antes de preguntarnos *cómo* es o no es el mundo, es necesario preguntarse *cómo podría ser*. Es en este punto que es importante darse cuenta que la pregunta que Wittgenstein pone al centro de la discusión filosófica no es "¿cómo pudieron haber sido las cosas?", sino "¿cómo pudo haber sido el mundo?" Cfr. Barceló Aspeitia Axel Arturo, "Mundos Posibles" *Paréntesis*. Año II, núm. 16, Mayo 2002. México. Pp. 78-82

escribiendo.³⁷⁸ Podemos pensar que, de esta manera, el efecto en contra de toda identificación se hace más intenso. La ficción de una enunciación en una lengua que no existe apunta también a una forma utópica. Como señala Foucault, esta es una de las intenciones de la literatura que implica ese tercer lugar entre el lenguaje y la obra, "hecho de algo que está por decir, y que se puede decir, pero tal lenguaje está dicho en un lenguaje que es ausencia".³⁷⁹

5. La conversación: entre la novela y la vida

Esta ficción de la enunciación en un estado de la lengua inexistente tiene en otra ficción su apoyo estructural: en la novela todos conversan. En un marco tensional entre lo posible (narrador, personajes) lo imposible, se sitúa un autor reflexivo que a veces está escribiendo en la Estancia y otras reflexionando con el lector y un lector que, como en el cuento de Cortázar, lee el relato de su propia presencia en una novela. En la novela la ficción de la conversación como estrategia siempre presente se convierte ejercicio puro de la inexistencia

³⁷⁸ Como Borges, que en sus libros de juventud remeda la escritura gauchesca, como González Tuñón que juega con la lengua de la publicidad en los años treinta, Macedonio apunta como estrategia antirrealista y como efecto de distanciamiento con respecto a las circunstancias históricas del lector.

³⁷⁹ Cfr. Foucault, M. *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996, 35-36 "La relación de la literatura consigo misma. La literatura no es para un lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con lenguaje, la literatura es un tercer punto diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío. La pregunta es el ser mismo de la literatura."

La creación de una lengua es el objetivo utópico de la literatura. La vanguardia ha intentado materializar esa utopía y llevar al extremo la tensión entre significado y sentido: el dadaísmo como movimiento donde el sinsentido y el azar funda el lenguaje. El último libro de Oliverio Girondo. *En la masedula*, funda un lenguaje poético hecho de restos y transgresiones de la lengua del poeta.

novelesca. Horacio González ha señalado el peso específico que la conversación tiene en Macedonio:

Es como si cada enunciado no debiese revelar que alguna vez hay un sujeto que lo emite. Los enunciados sin autor son así una suerte de idea que se piensa a sí misma pues el mundo y el lenguaje quedan sin autor. Los objetos se desprenden de vinculaciones lingüísticas y el habla general es un intento autorreferido por encontrar el fundamento imposible de ella misma: el punto perfecto de una ética de escritura que utópicamente señale el espacio entre el último escrito sin significado y el primer escrito que lo tenga.³⁸⁰

En la conversación encontramos nuevamente esa "liason" particular entre la vida y la obra de Macedonio. Las anécdotas sobre las reuniones en la confitería El Molino, (el primer párrafo del cuento "La noche de los dones" es una recreación de esa escena siempre evocada por Borges), en el cuarto de pensión o en el departamento de su hijo Adolfo, nos muestran cómo conversar, ejercicio de viejo criollo, es para Macedonio una práctica social que, como corresponde a sus alquimias entre la literatura y la vida, lleva a la ficción novelesca.³⁸¹ Macedonio conversa con los martinfierristas, con personajes de

³⁸⁰ González, Horacio, Op. Cit. p.51 (...) La conversación macedoniana reposa entonces en una doble exigencia. Por un lado, la anulación del yo hablante en el acto conversacional. Y luego, la conversación como acto lúdico, cuya consecuencia es la ironía y en el cual los hablantes están ausentes. Borges relata cómo Macedonio utiliza una técnica consistente en decir cosas de un modo irrisorio y despreocupado, lo que lleva a (desear) que sean desatendidas. Cumplido este propósito, esas mismas cosas, dichas de una forma elemental o empobrecida, pueden quedar en la boca de otro interlocutor, que las enuncia ante la aprobación y elogio del propio Macedonio. *La ética picaresca*, Montevideo: Altamira.1992,51

³⁸¹ Citamos el comienzo del cuento de Borges: "En la antigua Confitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia.

Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo

la calle, con los jóvenes subyugados por esa extraña figura de autor en los años cuarenta ¿Qué otra cosa es la revista de su hijo *Papeles* sino un espacio de conversación entre figuras reales y personajes ficticios? Las anécdotas proliferan y subrayan lo que Horacio González define con tres notas: una suerte de democratización, una práctica de la ironía y una tensión hacia lo metafísico.³⁸² Estas tres condiciones de la técnica de la conversación macedoniana constituyen su estilo literario. Como los brindis que Macedonio lleva de la vida a la literatura y los inventa como género literario, la conversación es el soporte de la ficción en la Estancia. Del mismo modo que los gauchos de Estanislao del Campo, y en el mismo tono respetuoso y juguetón que tienen el Pollo y Laguna, los personajes de Museo conversan y se consuelan. A propósito señala Ana Camblong:

La conversación de un encuentro genuino carece de disfraces, pero inaugura un mundo ficticio que se desentiende del *otro mundo*, ahora encontramos ratificada esa condición ficcional que sustenta la semiosis del diálogo amoroso. Este sesgo potencia la fantasía, la imaginación, el invento: sin ficción no hay juego posible... Obviamente, este registro semiótico no se somete al registro de lo verdadero y lo falso, ni a las pautas de la "mentira" en el sentido testimonial de lo jurídico y lo ético.³⁸³

que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad" En la ficción, Borges refiere los atributos que ha reconocido repetidas veces acerca del arte de conversar en Macedonio. Cfr. BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996. v. 1.

³⁸² "Esta técnica contiene al mismo tiempo un elemento irónico, otro democrático y al final, uno metafísico. Es una técnica que permite que el saber quede sin origen devorado por la ironía, luego que la omisión de autores permita la apropiación libre de ideas y por último, que nadie sea lo que es y todos sean lo que son" .Cfr. Horacio González, Op. Cit. 52

³⁸³ Para Camblong, la conversación macedoniana se constituye en un saber que se opone al anquilosamiento del sentido común, al falso intelectualismo: "Con este mero saber, lo que no destierra la lectura de cuanto texto circule, los sujetos puestos en conversación logran

6. La ficción metafísica: mundos inventados

Para Macedonio, la ficción tiene un valor cognoscitivo, un trazo de exploración y una marca epistemológica; de esta manera, establece una relación peculiar entre literatura y filosofía, que niega la arquitectura sistemática de la Filosofía.

Justamente la crítica muchas veces ha dividido aguas respecto de sus textos creyendo reconocer una línea divisoria entre textos literarios y obras filosóficas. Samuel Monder, uno de los lectores que desde la Filosofía intentan sistematizar el pensamiento de Macedonio es un buen ejemplo: "Las anotaciones metafísicas de Macedonio constituyen una porción más que abundante de la obra de Fernández. Es difícil disimularlas. "Qué hacer con ellas" se pregunta y anota a pie de página las incomodidades que la crítica literaria aduce en sentido contrario³⁸⁴

Creemos que esa divisoria no permite leer con eficacia la poética de este autor, o, por lo menos, deja de lado aristas interesantes que, en nuestro caso, nos resultaron sumamente productivas para pensar su sentido de experiencia. La ficción como modo de conocimiento metafísico, redefine tanto la constitución literaria de la subjetividad así como la relación entre mundo y lenguaje.

maravillas: creación humor y goce. El silencio está, acompaña e interviene; su presencia es una garantía paradójica de la palabra" Op. Cit.51, 52

³⁸⁴ "Estas incursiones conceptuales no son tan divertidas como los *Papeles de Recienvenido*; tampoco han sido celebradas a la manera de *Museo de la novela de la Eterna*" concluye. Cfr. Monder, Samuel, *Ficciones filosóficas*, Buenos Aires: Corregidor, 2007, 53

Una de las teorías sobre la ficción que tiene su basamento en la filosofía, decíamos más arriba, es la de “los mundos de ficción” Thomas Pavel, uno de sus teóricos principales, define sus especulaciones como un “intento de abrir un camino para una teoría atenta a la naturaleza y la función de los mundos imaginarios, a la fuerza representacional de la ficción y a los vínculos entre literatura y los demás sistemas culturales”.³⁸⁵ En literatura, los mundos de ficción tienen un soporte fundamental que determinan su existencia: el texto de ficción nos permite vislumbrar ese mundo. El grado de visibilidad del mundo depende, en principio, de la enunciación textual. Algunos autores proponen el término de “universo textual” para referirse a lo que se conjura en el texto. Lo que se ha llamado “mundo de ficción” puede parafrasearse ahora como el mundo real del universo textual proyectado por el texto de ficción. Pavel, siguiendo a Plantinga, reconoce una relación compleja entre textos y mundos “en el que diversos niveles de heterogeneidad impiden a los textos describir fielmente esos mundos”³⁸⁶. Macedonio hace funcionar esa opacidad de la relación entre un texto que da cuenta de un mundo y escamotea los atributos de ese mundo. El texto sobre la Estancia es incompleto y nos da fragmentos, visiones parciales de ese mundo. Una de las estrategias textuales es la enunciación del secreto. Desde el comienzo, el autor nos dice que hay “secretos” en las historias de los personajes. Nunca los revelará, es decir, nunca escribirá el texto que corresponda a esa porción del mundo. En este sentido, la

³⁸⁵Pavel, Thomas, Op. Cit. *Mundos de ficción, Prefacio*, 10.

³⁸⁶ “Los mundos de los que hablamos - señala Pavel- , reales o de ficción, esconden con destreza sus hondas fracturas, y nuestro lenguaje, nuestros textos, aparecen por un momento como medios transparentes que conducen sin problemas hacia mundos” Op. Cit, 19

ficción macedoniana también es paradójica ya que transgrede la tradición del relato que propone un secreto al lector y lo devela en el transcurso de la narración.³⁸⁷ En *Museo*, en cambio, el secreto circula por toda la novela; todos sus personajes callan u ocultan alguna acción privada de sí o sobre sí que nunca se descubrirá, por el contrario, la forma del secreto será resguardada con sumo empeño por cada uno de ellos.³⁸⁸ La ficción se duplica cuando los personajes de la novela mala entran a la Estancia y el secreto también será en ellos, folletinescos y previsibles, un espacio privado infranqueable: "Guardaremos vuestro secreto Adriana y Eduardo de Alto" les asegura Quizagenio ante el reclamo de la muchacha. Los lectores ya sabemos que Quizagenio es fiel centinela del Secreto; en una escena anterior se lo ha manifestado a Dulce-Persona. Deberá conquistar a doña Petrona "para que no divulgue secretos de 'la Novela'".

Sin embargo, será la Eterna quien preserve ese espacio donde hay algo que nunca se dice. Es la imposibilidad de su develamiento, una experiencia extrema que está más allá del lenguaje humano:

³⁸⁷ Ya Simmel ha marcado el secreto como un factor que produce "una inmensa ampliación de la vida". Ya que ofrece la posibilidad de hacer coexistir dos mundos: uno visible, el otro invisible, que escapa al control de los demás. Macedonio hace funcionar la eficacia de la enunciación del secreto en la vida, en la novela. Como decíamos, marca una diferencia con la tradición literaria, que tiende a la revelación del secreto, que le permite al lector ser un *voyeur*, (y ahí los matices son muchos) de lo que no puede mostrarse. Simmel, G. "The secret and the secret society", en: *The Sociology of Georg Simmel*, Kurt Wolff, (ed.) Glencoe, Free Press, 1950

³⁸⁸ Para Philippe Ariés "El secreto es un lugar de paso pues tiende a ser divulgado como lo prohibido a ser transgredido. Es cierto que en principio no debe ser divulgado, pues dejaría de ser secreto, pero forma parte de su naturaleza la tendencia a serlo y por lo general termina siéndolo" y aclara más adelante "por eso la sociedad toma precauciones para que eso se mantenga". Macedonio apela a ese principio para delimitar la forma del secreto en la novela. Paradójicamente, su ficción se acerca más a la vida. Cfr. Ariés, Philippe, *Ensayos de la memoria*, Bogotá Norma: Vitral, 1995, 45.

Es la Eterna, aquella sola en quien el Secreto, amigo nuestro, halló el seguro, que viene para que escribamos esta página, dicha sólo a nosotros, en la que nada de nuestro secreto se desvanecerá pues todas las palabras no pueden contarle, que cuando estuviera todo dicho el secreto no se habrá arriesgado, nadie lo descubriera, ni cómo es ni si es secreto en un sueño o en lo real

334

Si el secreto es una estrategia de la ficción macedoniana, otra estrategia es una referencialidad ambigua entre una cotidianeidad reconocible y una ontología metafísica de "estados". Los hechos, entendidos de un modo tradicional, parecen casi ausentes, reducidos a su mínima expresión: la invasión a Buenos Aires. Macedonio le presenta al lector una novela que tiene una "falla" central ya que el conflicto se subsume en la instancia entre la vida y la inexistencia, entre el arte y la muerte. La incompletad y la indeterminación, reconoce Pavel, son características de las ficciones contemporáneas y constituyen una reflexión "tanto sobre la naturaleza de la ficción como sobre la naturaleza del mundo"³⁸⁹

En la novela buena, el mundo de ficción está enunciado parcialmente por un texto que nos deja ver ciertos condicionamientos de ese mundo. La tensión espacial, como ya hemos dicho, entre Buenos Aires y la Estancia tiene los predicados ideológicos y culturales que el lector fácilmente puede reconocer y, por otro lado, constituye atributos de orden epistemológico y metafísico. El

³⁸⁹ Completamos la cita: "Esta falla radical no es más que uno de los muchos mecanismos usados por los textos modernos y posmodernos en su empeño de poner al descubierto las propiedades de la ficción. En lo que toca a la naturaleza del mundo, hoy día es un lugar común el que, como habitantes de un universo trágicamente roto, no deberíamos esperar que la literatura sería produzca otra cos que espejos mellados y opacos de una realidad inescrutable. Los textos de vanguardia, los nouveaux romans, la ficción posmoderna, capturan todos antimiméticamente la dificultad de percibir el mundo, de darle sentido; su inquietante incompletad se desprende de cualidades de nuestro universo igualmente inquietantes" Pavel, T. Op. Cit. 131

anclaje de la oposición está en colocar en la superficie de la ficción novelesca una de las cuestiones que se ha instalado en tradición del género y que ha conjugado esa alianza tan fuerte entre la novela y el realismo. Enmascarado en entidades ficticias fácilmente identificables (la ciudad y el campo), esto es, utilizando el anclaje en lo real como usufructo de la ficción, Macedonio pone en la novela el efecto de la identificación y el extrañamiento al mismo tiempo. Nos dice que la inexistencia puede experimentarse y nos propone una fisura de lo imposible en lo posible para entender la muerte.

7. El texto de la Estancia

El mundo de ficción de *Museo* tiene un texto que regula el pasaje entre lo posible y lo imposible. Dejar de ser personas para ser personajes es la marca que la ficción textual enuncia. En definitiva, la correspondencia entre el mundo "real" y el mundo de ficción se hace dispositivo dual de la novela. En términos de Pavel, "las estructuras salientes" entre los dos mundos funcionan como dispositivos de lectura.³⁹⁰ Esto es: la novela presenta una estructura doble; la ciudad funciona como alegoría de un mundo de una isomorfía explícita; la Estancia organiza una ontología secundaria en la que, en primer lugar, la isomorfía se quiebra en el enlace ficcional de los dos espacios.³⁹¹ No son los

³⁹⁰ "Llamaré "estructuras salientes" a aquellas estructuras duales en las que el universo primario no guarda un isomorfismo con el universo secundario ya que este último incluye entidades y estado de cosas que no tienen correspondientes con el primero" *Mundos de ficción*, 75

³⁹¹ Resulta cuanto menos indicativo que Pavel refiera la estructura dual de una ficción ejemplificando con "La Biblioteca de Babel" de Borges. Son justamente los cuentos de Borges los que le sirven de modelo para afirmar que "hay que distinguir entre las colonias de ficción

objetos de ese mundo las estructuras salientes sino los sujetos que habitan el lugar. Se trata de su entidad ontológica: son seres de "estado" frente a su estatuto de personas en la ciudad. El motivo del viaje se hace mecanismo de confrontación de la distancia simbólica entre el mundo de la Estancia y el de la ciudad, mundo apenas enunciado, casi sin describir, por semejanza con nuestro mundo. "La distancia simbólica -señala Pavel- está destinada a curar heridas infligidas al tejido social con igual vigor por un esplendor y una monstruosidad intolerables" ³⁹²La herida que pretende restañar la ficción macedoniana es constitutiva del sujeto, lleva la soledad y la muerte en ella y su remedio está en esa larga conversación que todos los personajes -incluido el lector- tienen, para siempre, en la Estancia. Esta cura no sería eficaz si no tuviera algún efecto en la existencia. "Principio de pertinencia" llama Pavel a esta eficacia de la ficción en lo real.³⁹³ De ahí que la experiencia estética se torne en Macedonio experiencia vital. De eso se trata "el susto de la inexistencia": es la vuelta a la vida de otra manera, sin lastres, sin falsos conceptos. ³⁹⁴

Borges ha sido un gran lector de Macedonio y ha puesto en ejecución sus presupuestos. *Tlon Uqbar Orbis Tertius* es, en este sentido, una especie de

establecidas como bases para viajes de ida y vuelta al mundo existente, de los asentamientos de ficción fundados en aras de la aventura y la investigación después de haber quemado las naves" Pavel, T Op. Cit. ,106

³⁹² Pavel 175

³⁹³ Son tres principios los que Pavel reconoce como fundamentales en la ficción: el principio de la distancia y el principio de pertenencia así como el vértigo. Estos principios dan "a cada época su sabor peculiar, pero casi nunca falta uno de esos tres componentes". En *Museo* aparecen esos tres elementos: la distancia le permite, veíamos, hacer ficción en lugares insospechados, el vértigo es efecto de ese ejercicio y la pertenencia intenta diseñar un nuevo sujeto. Op. Cit. 178.

³⁹⁴ "La distancia, la pertinencia y el vértigo, mezclados de manera diversa, dan a cada época su sabor peculiar, pero casi nunca falta uno de esos tres componentes. Los ordenamientos culturales pueden muy bien tratar de estabilizar estos componentes recurrentes de la ficción en esquemas consensuales duraderos, su perenne fracaso para detener la multiplicidad caleidoscópica da pie al despliegue de la historia de ficción". Pavel, T., Op. Cit. 179

manifiesto de esa experiencia de lectura. La ausencia, la restitución del objeto perdido, el puro presente como estrategia aparecen tematizados en el cuento. Una nota a pie de página condensa y define esa tematización de la fuerza de la ficción: “En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad.”. La accesibilidad a los mundos de ficción que Macedonio propone en su literatura tiene que ver con experimentos mentales, experimentos que describe en su *Diario de vida e ideas* y cuyas conclusiones formula en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. La ficción es instrumento de la Metafísica o del sentido metafísico del sujeto. Que la metafísica sea una rama de la literatura fantástica no es solo un predicado de Tlön sino el presupuesto de la experiencia estética de la obra de Macedonio. Las ficciones son estructuras mentales, estados que se constituyen en predicados que crean mundo. Imaginar es el sustrato constitutivo de esa ficción. El mundo de ficción de *Museo* se construye con restos, con “ruinas ontológicas” del mundo real que ponen en crisis la creencia en el equilibrio de nuestro paisaje ontológico. La doble identidad ficcional de los personajes nos muestra la posibilidad de elección, la forma alegórica nos señala un resto arcaico que hace de la pérdida, enseñanza y del relato de la ausencia, consuelo.³⁹⁵

³⁹⁵ Al respecto de la literatura macedoniana como consolación, volveremos sobre el tema. La experiencia de la muerte como de la ausencia se transforma en experiencia metafísica y estética. La literatura es un espacio donde la ficción anula la muerte y el olvido. Como la antigua literatura de consolación, Macedonio utiliza la ficción como una manera de curar el alma.

Jeremy Bentham fue el primero en reconocer la relevancia filosófica de la ficción que encuentra "su existencia imposible" dice Bentham, en la lengua.³⁹⁶ El juego paradójico de la ficción macedoniana es mostrarnos el mundo de la novela como un espacio donde "las entidades ficticias" (productos de la imaginación, necesarios para el desarrollo del pensamiento y el discurso, define Bentham) van a mostrar la densidad de la inexistencia, de la nada, como un acto puro de ficción, esto es, un acto de lenguaje. La materialidad de un estado de la lengua que no existe es puesta en juego mediante una enunciación ficticia: un acto de fingir para poder inexistir y -como los personajes- para ansiar la vida. En este sentido, la imaginación es el artefacto de la ficción en el doble sentido que cualquier teoría sobre ella tiene que dar cuenta: como medio de interpretar el mundo y también de formar imágenes en nuestra mente. "Las propias imágenes no están separadas de nuestras interpretaciones del mundo"- señala Mary Warnock y agrega- "son nuestro medio de pensar en los objetos del mundo"³⁹⁷

El imaginador de la no-muerte emplea toda su fuerza en lograr para sí y para los otros una imagen mental imposible. Macedonio, como Sartre, apuesta a la autonomía creativa de la imagen mental que es captada "como nada para

³⁹⁶ Tanto Iser como Ogeden reconocen la importancia del pensamiento de Bentham para determinar la relación entre filosofía, imaginación y lenguaje en el concepto de ficción.. Para Bentham una entidad ficticia es "un objeto cuya existencia es fingida por la imaginación-fingida a favor del discurso- y que, al ser así formada, es tratada como un real" Cfr. Bentham, Jeremy *Theory of fictions*, org. C. K Orden, Paterson, 1959, 114. Iser, Wolfgang "Os atos de fingir ou que é ficticio no texto ficcional" en Costa Lima, Luis (org) *Teoria da literatura em suas fontes Vol. 2*, Río de Janeiro, 2002. 957-987. "La teoría del lenguaje de Bentham" en *Cuadernos de Psicoanálisis* Año X, N 1, Buenos Aires: noviembre 1980.

³⁹⁷ Mary Warnock, en su libro *La imaginación*, intenta rastrear distintos enfoques acerca de la imaginación.como un experimento-como ella lo llama- para reconocer ciertos rasgos como esenciales y universales. La cita tiene que ver con las conclusiones a las que arriba luego de un itinerario sinuoso y productivo. Cfr. Warnock, Mary, *La imaginación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, 335

mí", dice Sartre. La nada, veíamos en el capítulo referido a la forma de la novela, adquiere una densidad operativa en la conformación de lo que no puede ser percibido pero puede ser imaginado.³⁹⁸

Es evidente, que el texto que Macedonio le da al lector refiere un mundo de la inexistencia y impugna cualquier criterio superficial o limitado de la imaginación del lector. Por el contrario, imaginar la no existencia personal es el objetivo del acto de ficción que enuncia. Para Iser, la novela es el espacio privilegiado de la ficción entendida en un funcionamiento de múltiples perspectivas: la novela-dice Iser- "posee una construcción con perspectivas, que consta de varios portadores de estas perspectivas, claramente diferenciables unos de otros"³⁹⁹. En este sentido, la ficción macedoniana pretende construir una perspectiva diferente, peculiar para el horizonte del lector a partir de la ficción: se trata de una experiencia del no-ser, un susto que nos reconvierte. La ficción que nos propone nos incluye. Los personajes de Macedonio no existen porque no respiran y no pueden llorar. Ellos conocen esa diferencia y ansían convertirse momentáneamente en humanos. Es así que Macedonio utiliza una condición del arte que Aristóteles reconoce como fundamental, la facultad mimética esto es "la referencia de la obra a un asunto o cosa que imita", para producir cierto efecto: un extrañamiento que quiebra la mimesis ya que le obliga al lector a imaginar la falta de vida. En esa experiencia se construye el

³⁹⁸ "El fin de esta obra -apunta Sartre- es descubrir la gran función 'irrealizante de la conciencia o 'imaginación' y su correlativo noemático, lo imaginario." Para Sartre, la imagen mental es creación pura que nos permite negar al mundo. Cfr. *Lo imaginario*, Buenos Aires: Losada. 2005, 12

³⁹⁹ Completamos la cita: "están constituidos por el narrador, los personajes, la acción (plot), así como por la ficción del lector. Aun con toda la gradación jerárquica que pueda regir entre estas perspectivas del texto, ninguna de ellas, es exclusivamente idéntica con el sentido del texto" Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987 65

objeto imaginario. Estos puntos de indeterminación que el texto posee, constituyen, para decirlo a la manera de Iser, un potencial de ensamblaje por el cual la ficción despliega su eficacia argumentativa -no solo narrativa- y se constituye en imposible/posible de la percepción de sí y del mundo.⁴⁰⁰

8. Ironía y humor: efectos de la ficción

Como señalábamos anteriormente, la ficción es para Macedonio una estrategia para lograr un efecto en el lector. El extrañamiento, la zozobra y el "mareo" son las huellas de ese efecto. Decíamos también, y bien lo ha probado Ana Camblong, que la marca operatoria de ese universo es la paradoja: se trata de construir un universo que opera con la obviedad y la cotidianeidad pero que contiene la destrucción de esas precarias seguridades. Que los personajes no respiren es, en verdad, una característica explícita de su condición de invento literario. Macedonio la exaspera al punto de mostrarla como extraña y opuesta a la condición de los seres humanos. Evidentemente el artilugio es irónico. La ironía resulta entonces una marca de la construcción del universo ficticio de Macedonio.

Jean- Marie Schaeffer entiende que la "inmersión ficcional" es una condición necesaria de la ficción.⁴⁰¹ La ficción macedoniana juega

⁴⁰⁰ Iser retoma el concepto de "puntos de indeterminación" de Ingarden resignificando su funcionamiento como "potencial de ensamblaje": "Mientras los espacios vacíos muestran una relación dejada en blanco, liberan el carácter referencial de las posiciones descritas a favor de los actos de representación del lector; "desaparecen" cuando esta referencia queda imaginada" Cfr. Iser, W. Op. Cit. 280.

⁴⁰¹ "...para acceder a una obra de ficción, hay que entrar en el universo creado (cóncebido como modelo mimético) y, para entrar en ese universo, no existe otra vía que la de la inmersión

irónicamente con esa característica. En el armado de la obra se enhebra, como una filigrana, una figura dispuesta pero fantasmal que es la del ironista. En la obra de Macedonio, el ironista aparece en la distancia convencional entre autor y lector, en la tensión entre lo real y lo novelesco, entre la proximidad paradójica entre personaje y persona. "El ironista no se limitaba a decir algo sobre el tema en cuestión, decía también algo sobre sí mismo y sobre el mundo" señala Wayne Booth respecto de la tradición de la figura y su constitución más moderna entendida como "la voz del ironista como contexto"⁴⁰².

Booth piensa en Beckett o en Ionesco para definir ese límite entre la estabilidad o inestabilidad de la ironía y encuentra en la constitución de esa voz la marca de la captación y placer del lector. "E.M. Forster", dice Booth, "por ejemplo, ha inventado (por decirlo de alguna manera) un E. M. Forster que parece ser el hombre que de verdad se dirige a nosotros, un hombre que, a lo largo de los distintos ensayos, conserva la misma sonrisa irónica". Una sonrisa similar, pero en el marco de la ficción, tiene la figura del ironista en la obra de Macedonio. Se trata de una voz que nos da placer, nos subyuga. A veces, nos susurra al oído, a veces nos lanza su carcajada, otras, nos engaña e inmediatamente nos muestra el engaño. En cierto sentido, la voz del ironista nos perturba y lleva a cabo al extremo la premisa que Kierkegaard le atribuye a la ironía al definirla como "una

ficcional" concluye Schaeffer. Cfr. Schaeffer, Jean- Marie "¿Por qué la ficción?", Buenos Aires: Lengua de Trapo, 2002 182

⁴⁰² Completamos la cita: "En cuanto se utiliza una voz irónica, cualquiera sea su grado y el tipo de obra, los lectores, inevitablemente, empiezan a interesarse y a disfrutar con esa voz" Booth, W. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus., 1989, 28

determinación de la subjetividad".⁴⁰³ El ironista macedoniano apela a la constitución de la subjetividad y exaspera en la primera persona omnipresente en todos los recovecos de la ficción (espacios reconocibles de la tradición ficcional o zonas metatextuales trastocadas por esa presencia) la certeza de un sujeto.

En el borde entre la inestabilidad de la ironía y la imposibilidad de "elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas por medio de la ironía" se define esta voz en *Museo* haciendo evidente lo que Kierkegaard y los románticos alemanes reconocieron como nota de su definición: la negatividad absoluta e infinita. Si retomamos nuestra hipótesis, esta voz que hasta tiene nombres ficcionales (autor, Recienvenido, Bobo, inventor) como el Sócrates irónico que Platón crea en los Diálogos mediante la ironía extrema del "solo sé que no sé nada", nos propone una experiencia que socava, en esa negatividad constitutiva de la estrategia irónica, la creencia en un modo único y coherente, en una única manera de conocer la vida.⁴⁰⁴ "Es igualmente propio de la ironía -señala-

⁴⁰³ Kierkegaard reconoce, en la Introducción de su ensayo, dos manifestaciones del concepto de ironía: "La primera, naturalmente, es aquella en que la *subjetividad* impuso sus derechos por primera vez en la historia universal. Ahí lo tenemos a Sócrates, es decir, ahí se nos indica dónde ir a buscar el concepto en su manifestación histórica." Y agrega más adelante: "Si ha de darse, entonces, una nueva forma de manifestación de la ironía, será en la medida en que la subjetividad se imponga según una forma aún más elevada" Creemos que el uso de la ironía en Macedonio persigue esa segunda manifestación a la que alude. Kierkegaard, Soren, "Sobre el concepto de ironía" en *Escritos*. Madrid: Editorial Trotta. Tomo 1, 2000, 272.

⁴⁰⁴ Op Cit Booth "Podemos decir que todas las verdades pueden verse socavadas por la ironía de verdades contrarias o porque el universo es esencialmente absurdo y no existe nada que se parezca a una verdad coherente o porque la capacidad cognoscitiva humana es intrínseca e irremediabilmente limitada o parcial". Agrega luego Booth "Es claro que, incluso desde el segundo punto de vista, toda afirmación que pretenda hablarnos de 'vida tal como es' se acercará más a la realidad en la medida en que tenga también en cuenta sus posibles puntos

Kierkegaard- presentarse bajo una relación de oposición. Ser tan ignorante, tan torpe, tan *completamente* "Arv" como sea posible respecto de la superficialidad del saber ⁴⁰⁵ La voz del ironista emerge de esa perplejidad del que, en su candidez, no puede captar lo que para otros está dado y definido de antemano. El enigma para él se conjuga en lo evidente para otros (que los personajes no respiren en nada nos sorprende a nosotros lectores realistas) y, en cambio, puede captar los fenómenos más comunes- pensemos en el accidente en la calle de Recienvenido- de una forma singular que le permite hacer, con ese acontecimiento, experiencia.⁴⁰⁶

El ironista de Macedonio por momentos juega con ironías encubiertas pretendiendo del lector una traducción literal: por ejemplo, la ausencia de vida (respiración, lágrimas) de los personajes o la autonomía del personaje con respecto al autor. Pero más aún, se define, a la manera del Sócrates de Platón, en una ironía mucho más profunda: las limitaciones de la

débiles" Para Booth, el Sócrates de Platón se constituye como una de las voces más intensas del ironista. Pensamos que justamente el nombre propio le da cuerpo y eficacia humana a la voz del ironista de los Diálogos. De la misma manera, cierta inocencia abrumante que Macedonio construye en la primera persona y que juega con el desconocimiento de normas, reglas, lugares y comportamientos, tanto en la vida como en la literatura le permite cumplir con esa premisa básica de la ironía del juego y la sorpresa. Op. Cit. 332-333.

⁴⁰⁵ La referencia corresponde a un personaje literario. Un mozo que se distingue por su simpleza en las comedias de L. Holberg. Completamos la cita: "Y cuanto mayor es la candidez con que se muestra la torpeza del ironista, cuanto más genuinas parezcan sus nobles y sinceras aspiraciones, tanto mayor es su satisfacción. Vemos, entonces, que puede ser tan irónico hacerse el sabio pese a saberse ignorante como hacerse el ignorante pese a saberse sabio" Cfr. Op.Cit. 278.

⁴⁰⁶ En *Papeles de Recienvenido*, el protagonista que ha llegado hace poco a la ciudad de Buenos Aires, como tantos otros, desconoce reglas y modos de comportamiento. Su accidente parece una consecuencia de esa torpeza. Y, sin embargo, la perspectiva de ese "tropezón" le permite ver "el lado del revés de las cosas".

experiencia de la sabiduría. Veamos un ejemplo de esa ironía que cae, abundantemente en los prólogos, sobre la figura de autor:⁴⁰⁷

Voy a enumerar los libros que a los veinticinco años estaba decidido a escribir. Emplearé un prólogo, unas páginas en demostrar cuántas se ha evitado el público porque las circunstancias de la vida me han negado durante treinta años el papel y tinta, la posibilidad. Es una página bien empleada la que procura al público una conciencia concreta; así me parece que esta página igual en genialidad a las 300 de Maeterlinck escritas en elogio del silencio; es un gusto leer cualquier número de páginas con tal que se dediquen al encomio del precioso Silencio. (Otro Prólogo) 237

La comprobación extrema de las limitaciones del sujeto en uno de sus roles más omnipotentes: el autor de literatura, paradójicamente, desarma esa omnipotencia pero descubre, en esas limitaciones, la huella de un saber que se va haciendo entre personajes, autor, lector, un saber que tiene en el diálogo una marca y en el futuro un tiempo pero, sobre todo, apunta a un proyecto cuya concreción no puede depender de un único sujeto. Se trata de un *work in progress* plural, colectivo, como el proyecto de la novela del Presidente escrita por Macedonio y los jóvenes martifierristas en un cuarto de pensión y, como tal, sin forma definitiva ni orgánica, en un lento ir haciéndose.

La constitución de la ironía ostenta la libertad subjetiva que - señala Kierkegaard- tiene su poder en "la posibilidad de un comienzo".⁴⁰⁸Kierkegaard

⁴⁰⁷ Al respecto del análisis del ironista socrático, señala Booth: "El hombre sabio será siempre aquel que sabe que toda pretensión de llegar a la sabiduría con limitaciones irónicas, por muy profunda que sea la persona en cuestión" Op. Cit. 49

reconoce en esa posibilidad el carácter ejecutivo de la ironía que hace que todo se vuelva nada. Esta negatividad constitutiva de la ironía resulta el factor productivo de la ficción macedoniana. Como hemos visto, es la densidad de la nada la que pugna y socava la eficacia de la creencia.

9. El Autor: ironista y metafísico

En su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*, Richard Rorty lee las notas definitorias de la figura del ironista que le permiten establecer una franca oposición con el metafísico. Dice Rorty:

El metafísico piensa que existe un abrumador deber intelectual de presentar argumentos para sostener las opiniones polémicas que uno tiene, argumentos que partirán de premisas relativamente fuera de discusión. El ironista piensa que tales argumentos -los argumentos lógicos- están perfectamente bien para sus propósitos y son útiles como artificio para su exposición, pero que en última instancia no son sino formas de hacer que las personas modifiquen sus prácticas sin admitir que lo han hecho⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ "Pero lo que hace que la ironía se ponga de manifiesto en todos estos casos análogos es la libertad subjetiva que a cada instante tiene en su poder la posibilidad de un comienzo, y que no se ve obstaculizada por ninguna circunstancia previa. En todo comienzo, hay algo de seductor, puesto que el sujeto es libre todavía, y ese goce es lo que el ironista busca" Op. Cit. 280. Macedonio busca en el comienzo para sí y para los otros la experiencia de un comienzo como estrategia irónica que desarma continuidades y finales de muerte.

⁴⁰⁹ En otro momento del análisis, Rorty define la metafísica: "La metafísica- entendida como búsqueda de teorías que descubran una esencia real- intenta hacer la afirmación de que los seres humanos son más que una trama, carente de centro, de creencias y de deseos" Rorty, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991, 106

La oposición de las dos figuras resulta, para nuestro análisis, un punto de gran relevancia. Macedonio, como un caleidoscopio, juega con las dos y superpone sus posiciones. El ironista, veámos, destruye las creencias y el metafísico propone una forma del ser que apunta a una experiencia extrema que cruza las fronteras entre la vida y el sentido de no-existencia. "La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico" describe Rorty. El ironista macedoniano encuentra en los gestos del vanguardista - el gesto heroico-patético y el gesto cínico según Edoardo Sanguinetti- los mecanismos para rechazar la tradición metafísica occidental y construir una metafísica de la nada y la negatividad.⁴¹⁰ "En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi yo, mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi alejamiento y todo el largo trayecto de evasión y distanciamiento" señala Macedonio en *No toda es vigilia...* Describe el proceso de esa experiencia basado en la negación del yo, a la que aludíamos con anterioridad, y, al mismo tiempo, la epifanía del Ser, del fenómeno "ocurriendo en el Ser, es decir, ni en mí ni exteriormente a mí" ⁴¹¹

En sus ficciones, Macedonio elige la máscara del ironista para proponer un relato que dé cuenta de su sentido metafísico.

⁴¹⁰Sanguinetti, Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972

⁴¹¹ En otro momento, Macedonio define la metafísica como una experiencia de negación: "la Metafísica es el conocimiento del Ser, no de las leyes, relaciones o modos de ser; precisamente es la consideración del ser con eliminación de toda relación y ubicación. Es el esfuerzo de visión no aperceptiva de la Realidad" ⁶³ En este sentido, Macedonio parece seguir la postura de Heidegger quien concluye en *Ser y tiempo* que es menester de la filosofía dejar "la Metafísica librada a sí misma". Rorty ve en esa petición heideggeriana la tensión moderna entre las dos figuras. Rorty muestra en los grandes nombres de la filosofía y de la literatura del siglo XX la tensión: "Un metafísico como Sastre puede describir la búsqueda de perfección del ironista como una "pasión inútil" pero un ironista como Proust o como Nietzsche pensará que con esa frase, se incurre en una decisiva petición de principio". Op. Cit.118.

10. La comunidad macedoniana

Wayne Booth reconoce que la práctica irónica es una de las formas de construcción de lo que denomina “comunidades amigables”. Linda Hutcheon retoma el concepto para analizar las aristas de la ironía, entendidas como los componentes de diferente índole -afectivos, lúdicos, lingüísticos- que definen esa comunidad.⁴¹² No solo de la figura del ironista depende esa comunidad discursiva sino de la eficacia del intérprete del enunciado irónico.⁴¹³ La ironía es, en la ficción macedoniana, un recurso de captación de la experiencia del lector. Una suerte de desacomodamiento de esa experiencia intenta el ironista con el uso y la definición de la ficción en el marco genérico que elige. En la novela, el doble proyecto, la confusión de los papeles, la contaminación de los elementos de una novela en la otra (recordemos que los personajes de Museo leen *Adriana Buenos Aires* y que los personajes de la novela mala entran en la Estancia) son ejercicios irónicos que exigen una alta cooperación del lector para “escuchar la tercera nota”-retomamos la relación con la música- apenas perceptible. ⁴¹⁴ Esta tercera nota resuena en nuestra subjetividad porque el

⁴¹² “De cierta manera, si usted entiende que la ironía puede existir (que decir una cosa y querer decir otra no es necesariamente una mentira) y si usted entiende como funciona, usted ya pertenece a una comunidad: aquella basada en el conocimiento de la posibilidad y naturaleza de la ironía” (La traducción es nuestra), Cfr. Hutcheon, Linda, *Teoría e política da ironia*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, 37.

⁴¹³ Pensemos simplemente en el uso político que Esteban Echeverría hace de la ironía en la construcción del narrador de *El Matadero*. Un lector sin competencia en la estrategia irónica, es decir, fuera de la comunidad, podría interpretar equivocadamente a ese narrador como un partidario de Rosas y la Iglesia y acepta sin cuestionamientos el castigo divino por causa de “los salvajes unitarios”.

⁴¹⁴ Linda Hutcheon utiliza para dar cuenta de esa posibilidad de la ironía de percibir simultáneamente más de un significado para crear un tercer compuesto irónico la analogía con la música: “Para invocar otra imagen, se puede hablar de lo que en música se llama “voz triple” dos notas tocadas juntas producen una tercera nota que es, al mismo tiempo, ambas y ninguna de ellas. (La traducción es nuestra.) Op. Cit. 93

ironista macedoniano pretende (asoma entonces el metafísico) que percibamos en nuestro yo la no existencia y descubramos el Ser.

Las comunidades que la ironía inventa, nos dice Hutcheon, no existen porque son el resultado de compartir la enunciación irónica, por el contrario, concluye, ellas son "las que vuelven posible la ironía".⁴¹⁵ Macedonio construye la enunciación en función de esa idea presente de una comunidad imaginada que se despliega en una estancia literaria que reúne a sus integrantes. El guiño del ironista nos hace entrar a la estancia, el metafísico nos propone desembarazarnos de los ropajes del yo. La ficción de la Estancia es el espacio del pasaje del ironista al metafísico:

-¿Por qué no nos da su idea, distinguido lector, o se habrá distraído y nos habrá dejado solos?

- Lector: Soy tan interesado en vuestras vidas como discretos de ellas; estad seguros de que sólo me alejo cuando sospecho la fatalidad de un beso, y vuelvo cuando calculo que un espectador amistoso no es indiscreto. Ahora os atendía, cómo no, y aprobaba vuestro plan 516

11. El Humor Conceptual: una de las Belartes

Una de las condiciones de la comunidad macedoniana es, evidentemente el humor. Rabelais llama "agelastos" a aquellos que no saben reír y Milan

⁴¹⁵ Releyendo a Adorno, Hutcheon declara que "la superposición de comunidades discursivas no implica necesariamente un consenso obligatorio pero proporciona alguna similitud de preocupación, interés o simplemente conocimiento (de contexto, normas o reglas, intertextos) que capacitan a los participantes para desempeñar 'jugadas de comunicación indirecta'". (La traducción es nuestra) Op. Cit.53

Rorty, por su parte, reconoce en este tipo de comunidad la posibilidad de recuperar la solidaridad humana. Rorty prueba que es la literatura (releyendo a Orwell y a Nabokov) como la literatura puede ser el camino que hace que la ironía se torne productiva. Cfr. Op. Cit. 159-206.

Kundera reconoce la agelastía como un concepto estético limitado, es decir, un desacuerdo con el escándalo de la risa.⁴¹⁶ Para Macedonio, el humor es un dispositivo fundamental que permite compartir la experiencia de la no-existencia. Su teoría de la humorística refuerza esa forma de la comunidad ficticia en el espacio literario y pretende mostrarnos la pobreza experiencial de la agelastía.⁴¹⁷ Señala Macedonio respecto de las teorías sobre el humor:

Lipps, Bergson o Freud, por ejemplo, intentan explicar la técnica o procedimiento de lo cómico, incluso el movimiento de las imágenes y de la atención, y procuran reducir a una teoría general la forma de la comicidad, pero no explican adecuadamente, me parece, la causa, no de la risa, sino del placer de lo cómico, del placer del sentimiento de comicidad, no en su mecanismo psicológico sino en su signo afectivo. 264

La lectura minuciosa de estas teorías le permite mostrar con eficacia cómo cada uno de sus autores deja de lado el análisis del "signo afectivo" de ese hecho mental o real que el suceso cómico refiere. Para Macedonio, existen dos tipos de humor: el realista y el Conceptual. El primero debe desecharse porque se efectúa en la copia; el segundo forma parte de la Belarte Conciencial ("obra de la conciencia que se propone la conmoción del ser de la conciencia").

⁴¹⁶ "A Rabelais le horrorizaban los agelastos por culpa de quienes, según sus propias palabras, estuvo a punto «de no poder escribir ni una iota». La historia de Yorick es el guiño que Sterne le hace a su maestro a través de los siglos" señala Kundera y pone en clave una genealogía de la risa como fundadora de un tipo de subjetividad. Macedonio se inscribe en esa genealogía. Cfr. Kundera, Milan "El teatro de la memoria." en *Le Monde Diplomatique*, Ed. Española, Número 91, mayo 2003.

⁴¹⁷ El análisis de las teorías de Freud y Lipps por parte de Macedonio le proporciona el marco de época para postular una teoría de experiencia estética respecto del humor.

La Humorística Conceptual o Ilógica del Arte provoca la “nada intelectual”, dice Macedonio, como la Novelística incita la nada concienzual.⁴¹⁸

El humor realista puede revestir gracia y causar placer pero no posee la virtud de conmover la certeza de la conciencia. El humor conceptual, en cambio, le sucede al receptor porque él cae en el engaño. Su juego consiste en defraudar una expectativa, en desarmar una creencia, se vale por un instante de algo que parece posible y luego resulta un absurdo. Así se efectúa el placer de la “fantasía intelectualista” porque hay dos risas: la risa de sí mismo por haber creído por un momento y la risa amistosa hacia el hombre que ha jugado con él y le ha dado placer. El receptor se siente, por un momento, vacío de existencia y se libera momentáneamente de la presión del yo.

Esa complicidad que el humor conceptual produce entre el enunciador y el receptor aparece como el espacio ficticio (Principio de irrealidad que propone en su Teoría del Belarte) de efectuación del encuentro comunitario de los personajes, el autor y el lector. La felicidad compartida con el otro:

En el chiste verbal lo cómico es ver que ese hombre que parecía estar en grave posición explicativa estaba jugando con uno, se daba el placer de jugar. ¿Cuál es el juego? Defraudar una expectativa ¿Por qué se complace en ese juego, suponiéndolo no maligno y no habiendo nada de dañino en el caso? Se complace porque se vale de un absurdo y consigue un instante de creencia en él, y esa creencia momentánea en el absurdo es un placer de la

⁴¹⁸ Transcribimos la cita completa: “Yo creo haber encontrado que, sin doctrinas, explicaciones, y principalmente sin racionios, pueden crearse dos momentos, únicos genuinamente artísticos, en la psique del lector: el momento de la nada intelectual por la Humorística Conceptual, mejor llamada Ilógica del Arte, y el momento de la nada del ser concienzual, usando de los personajes (Novelística) para el único uso artístico a que debieron destinarse, no para hacer creer en un carácter, un relato, sino para hacer al lector, por un instante, creerse el mismo personaje, arrebatado de la vida” Op. Cit. *Teorías* 260

fantasía intelectualista. El que juega el chiste actúa por simpatía con el placer, tiene un placer de un placer que prepara a otro.
Teorías 297

En su *Historia de la risa y la burla*, Georges Minois muestra la manera en la que el humor ha funcionado a lo largo del tiempo como un mecanismo subversivo de un orden social determinado y, a la vez, como consolación de la precariedad humana. La risa y la certeza de nuestra muerte son características distintivas de lo humano, señala Minois y reconoce tres periodos asociados a lo que él llama “la risa divina” (la Antigüedad), “la risa diabólica” (la Edad Media y el carnaval) y “la risa humana” relacionada con el cuestionamiento humano al mundo y al sentido de la vida.⁴¹⁹ Breton definía el humor como una revolución superior del espíritu. Macedonio ofrece una instancia superadora de la experiencia de la risa y la presenta como forma de comunicabilidad, estrategia solidaria para abolir creencias.

Umberto Eco analiza la obra de Achille Campanile, uno de los escritores italianos del siglo XX que utilizó el humor como estrategia de sus ficciones. Eco aprovecha el análisis para marcar la diferencia entre lo cómico (el humor realista para Macedonio) entendido como la superioridad del que se ríe de otro y lo humorístico (el humor conceptual macedoniano) como un abandono de la separación del que ríe de los otros. “Pierdo mi superioridad-señala Eco refiriéndose al pasaje de lo cómico a lo humorístico- porque pienso que también

⁴¹⁹ “El humor y la ironía se generalizan en el siglo XX pero uno y otro son constataciones de impotencia, conductas que permiten traspasar el absurdo del mundo, del hombre, de la sociedad” Cfr. Minois, George *História do riso e do escarnio*, Sao Paulo: Editora Unesp, 2003, 569.(La traducción es nuestra) .

yo podría ser él. Mi risa se mezcla con la piedad, se vuelve una sonrisa"⁴²⁰ En el registro de lo humorístico aparece la empatía con el otro, la comunidad solidaria de la que hablábamos más arriba. Eco reconoce como estrategia del humor basado en los juegos de lenguaje el sentido de cooperación que la pragmática define en relación con lo implícito en un diálogo. Este tipo de humor pone patas para arriba las formas estereotipadas de la comunicación y exigen una cooperación con dos movimientos: uno fallido que destruye la expectativa y el otro efectuado que produce el extrañamiento. Los enunciados de Campanile como los de Macedonio juegan con ese doble movimiento. "Si faltaba uno más no cabe" dice Macedonio, "Usted perdone; Pericle Fischetti. ¿Y usted?"-dice uno de los personajes de Campanile- "Yo no" le contesta otro. En ambos casos se produce ese doble efecto que señalábamos más arriba. Personajes como el Recienvenido o el Bobo de Buenos Aires, Quizagenio y hasta el desorientado Autor de Museo producen, por su conducta incongruente y controversial, ese doble efecto.⁴²¹

⁴²⁰ Completamos la cita: "He pasado de lo cómico a lo humorístico. Pirandello ve con mucha claridad que para pasar de lo cómico a lo humorístico hace falta renunciar a la *separación y a la superioridad* (características clásicas de lo cómico). El ejemplo más bello es el de Cervantes: todo lo que hace Don Quijote es cómico. Pero Cervantes no se limita a reírse de un loco que toma un molino de viento por un gigante. Cervantes deja entender que también él, Cervantes, es más, lo es" Cfr. Eco, Umberto, *Entre mentira e ironía*, Barcelona: Lumen, 2000, 81

⁴²¹ A partir de este análisis de Eco, buscamos algunos textos de Achille Campanile. *Se la luna mi porta fortuna* es una novela que juega con la forma del folletín para producir el efecto de extrañamiento que acompaña la risa que esconde la complicidad y la sonrisa para con nosotros mismos. Justamente el prólogo de la novela lo escribe Eco quien concluye "Qui l'umorismo é chiave per capire, attraverso le contorsioni del linguaggio comune, restituito alla sua pregnanza dalla tecnica amplificatoria, un aspetto sia pure minimo della condizione umana. Cfr. Eco, Umberto. Introduzione "Ma che cosa é questo Campanile" en *Se la luna mi porta fortuna*, Milán: Rizzoli Libri, 1999.XI

Capítulo 5. Primeras conclusiones: una novela que no es una novela

1. El objeto "novela"

"¿Puede uno hacer obras que no sean de arte?" se pregunta Duchamp en 1913. La propuesta es corrosiva para una definición taxativa de la experiencia artística que se afinque en los seguros marcos que la tradición da al objeto de arte.⁴²² Las fronteras entre la cosa en sí y el objeto de arte se esfuman y solo queda el espectador frente a un mingitorio decidiendo en qué lugar de la divisoria objeto/obra de arte coloca esa cosa privada y cómo define la obscenidad de esa presentación.

"Una novela que no es una novela" -parafraseamos la frase de Duchamp- nos parece una frase apropiada para sintetizar nuestro análisis de *Museo*. El límite entre novela/antinovela (según la denomina Nélica Salvador) lo establece el propio autor al proponernos el par de mellizas que se enfrentan y se reclaman, al calificar la condición estética de cada una y, con el recurso de la confusión de los papeles, dejar al lector la libertad de decidir, como Duchamp, el calibre estético del experimento novelístico. "La palabra experimental es válida, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto

⁴²² Cfr. A l' infinitif, Reproducciones facsimilares de 76 notas manuscritas de Marcel Duchamp. Nueva Cork: Cordier Ekstrom, 1966, Citado por Filipovic, Elena "Un museo que no es tal" Buenos Aires: Fundación Proa, 2008, 74

cuyo resultado es desconocido” afirma John Cage en las páginas de *Silencio* y sintetiza la forma de la experiencia estética en el arte del siglo XX.⁴²³

Jorge de Obieta, uno de los hijos de Macedonio, cuenta que en la estancia la Verde, aparecieron, cierta vez, algunos objetos diseminados sobre los rosales del parque. Ante la pregunta de los visitantes, Consuelo Bosch responde: “Son los preguntadores de Macedonio”.⁴²⁴

Estos objetos, imposibles por su ubicación, resultan analogías claras de *Museo de la Novela de la Eterna*. Si la tetera se convierte en un objeto extraño al aparecer sobre el vástago del rosal pues su configuración se desrealiza y provoca al espectador, *Museo* transforma el género en el que se inscribe y resulta uno de esos objetos desubicados: su forma, veíamos, anteriormente, es pura disonancia, artefacto antinovelístico que deviene “preguntador” para el lector⁴²⁵. Como la rueda de la bicicleta de Duchamp adquiere un sentido nuevo, extraño porque ha perdido su función; *Museo* conmueve la atención de un lector que espera leer una novela: las hojas van pasando y extrañamente el comienzo

⁴²³ Cfr. Cage, John, *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987, 9

⁴²⁴ Concluye Jorge de Obieta: “El sentía mucha satisfacción colocando esas cosas para que la gente preguntara. Estimular la pregunta, llamar a la reflexión, constituía para Macedonio una especie de deleite, de placer” Cfr. Abós, Álvaro *Macedonio Fernández La biografía imposible*; Buenos Aires: Plaza y Janés, 2002, 148.

⁴²⁵ Según Jorge Obieta los objetos eran de esa índole: una tetera, una lata o “alguna otra cosa insólita” Op. Cit.148.

se alarga.⁴²⁶ Los “trans-formateurs DUchamp” son objetos imposibles como los preguntadores porque requieren una atención fuera de lugar.⁴²⁷ El previo de la novela adquiere una materialidad y extensión imposibles; proliferación, multiplicidad e incongruencia son los atributos de la densidad de ese comienzo. Si el prólogo condensa, explica y es dador de un sentido de lectura, esa posibilidad en *Museo* se anula en la pluralidad. Asimismo, el artefacto se hace más raro aún porque el autor “aclara” que estos papeles están mezclados y no sabemos si estamos leyendo la novela buena o la novela mala. La autonomía de los personajes, la incertidumbre del autor, la doble identidad de los habitantes de la estancia, la falta de transcurrir (el presente en la Estancia es eterno), los secretos nunca revelados y, finalmente, la aparición del lector como personaje construyen este objeto imposible.

Ana Camblong decide llamar *artefacto* a los “procedimientos, recursos, mecanismos discursivos y artísticos extraídos del universo macedoniano”. Se trata de una “opción interpretativa” que jerarquiza los elementos significativos de la obra de Macedonio.⁴²⁸ Esta noción nos resulta sumamente operativa para

⁴²⁶ “El principio de la forma será nuestra única conexión constante con el pasado. Aunque la gran forma del futuro no será como lo fue en el pasado, en un momento la fuga y en otro la sonata, estará relacionada a estas como estas lo están entre sí” declara John Cage. Este manifiesto fue presentado públicamente por Cage a modo de lectura en 1937, en la ciudad de Seattle. En 1958 el texto fue revisado para su primera edición impresa. Cfr. Cage, John, *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987, 3-6

⁴²⁷ Lyotard titula su libro sobre Duchamp *Les transformateurs DUchamp*, París: Galilée, 1977.

⁴²⁸ “El arte-facto indica en primera instancia su carácter de artificio, de constructo estético y ficcional, producto de la invención,; a la vez resuena la factura artesanal, el experimento arriesgado, pero a la vez tributario de antiquísimas facturas del arte (barroquismo, léxico arcaizante, conceptismo quevedesco, formatos retóricos y jurídicos, tópicos y conceptos románticos, procedimientos alegóricos)”. Cfr. Camblong, Ana “Macedonio: performances, artefactos e instalaciones” en *Ensayos macedonianos*, Buenos Aires: Corregidor, 2006, 31

pensar esa vinculación particular entre novela y vida a la que aludíamos en el primer capítulo de este apartado. El universo macedoniano está plagado de artefactos que despiertan la perplejidad del lector. Tanto en la vida como en la escritura, estos "artefactos" funcionan alegóricamente, tal como explica Camblong:

Habría que considerar que el *Museo* supone una alegoría que actualiza la alegoría del museo griego como espacio destinado a la enseñanza y práctica de las artes y, por ende, se constituye en un taller de artefactos que hablan acerca de qué significa la ficción y materializan en su propio *corpus*, los diversos modos de hacer arte y de hacer ficción.⁴²⁹

La novela como "un taller de artefactos" o un "artefacto alegórico" define ese efecto oblicuo y desrealizado que Macedonio pretende ejercer en la vida. Más aún, como propuso tempranamente Germán García su escritura misma es un objeto que, "como tal, en su autonomía de objeto, no se limita a ser un modo de comunicación o transmisión" explica Juan Pablo Lucchelli, (retomando la tesis de García)⁴³⁰.

Esta búsqueda del efecto, que Alicia Borinsky conecta con los ultraístas por su intención provocadora, construye la forma del objeto, decíamos, pero

⁴²⁹ Op. Cit. 40-41.

⁴³⁰ Concluye Lucchelli: "Así si lo escrito es un objeto, lo ha de ser de Pasión, objeto de la mirada, pero, en todo caso, como objeto finalmente lingüístico, no se tratará del lenguaje como un 'reflejo de la realidad'" Cfr. Lucchelli, Juan Pablo "Macedonio Fernández: *work in progress*" en *Macedonio Fernández Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, 460-461. Germán García ve en la escritura macedoniana, en clara relación con el Góngora de las Soledades, "un *objeto* tan extraño como autónomo. Ese objeto en Macedonio -la eterna- ha sido captado en el vacío de una alucinación; volviéndose el efecto mismo de la escritura" Agrega García más adelante "El esfuerzo 'cubista' por desplegar los planos del 'objeto' lleva a que Macedonio proponga 'cortes transversales que muestren lo que a cada instante hacen todos' ¿Se busca producir el 'volumen' en la superficie de la hoja" Cfr. García, Germán *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975, 149.

también la geografía donde ese objeto se coloca.⁴³¹ Como las litografías de Escher –pensemos sólo en *Relatividad*, la litografía de 1953- la proyección del espacio tridimensional en el plano produce extraños efectos, “mareos” de infinito, en nuestra percepción mientras que las figuras se mueven en contra de la ley de gravedad sin siquiera notarlo. La forma de *Museo* trastoca nuestra experiencia del género y anula el mapa de los objetos novelísticos que conocemos. En este sentido, la afirmación de Samuel Monder (“Para Macedonio Fernández la experiencia estética es un temblor conceptual”) deviene síntesis de nuestras reflexiones sobre *Museo* y anticipa nuestras conclusiones acerca del sentido de experiencia en nuestro autor.⁴³²

2. Experiencia y novela: un sentido futuro

Martin Jay ha analizado con profundidad el concepto de experiencia, su trayecto histórico y sus reconversiones. Particularmente se ha ocupado de la relación de Walter Benjamin con el concepto.⁴³³ Como hemos visto en la

⁴³¹ Al respecto señala Borinsky: “Crea sus efectos por medio del lenguaje, pero pretenden que no se agoten en sí mismos. Desea que su lector profundice esa experiencia para entrar en una dimensión fantástica” Es justamente este sentido del efecto lo que nos lleva a pensar la relación entre Macedonio y el arte conceptual. Cfr. Borinsky, Alicia “Literatura y eternidad” en Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, Op. Cit. 546. En este sentido, adscribimos a la lectura de Julio Prieto: “este gesto textual recurrente en Borges y en Macedonio –la reivindicación estética de la “monotonía”– está directamente emparentado con el gesto moderno por antonomasia en el arte del siglo XX: el *ready-made* de Duchamp, que delimita el punto histórico en que los presupuestos estéticos de la vanguardia han sido llevados hasta sus últimas consecuencias, hasta su ruptura y hacia una posible salida de la modernidad” Cfr. “La inquietante extrañeza de la autoría. Contrapunto, fugas y espectros del origen en Macedonio y Borges” en *Historia de la literatura argentina*, 495

⁴³² Cfr “La crítica de la palabra pura: Macedonio Fernández y el lenguaje de la filosofía” en *Ficciones Filosóficas*, Corregidor: Buenos Aires, 2007, 80

⁴³³ No solo en Benjamin, en verdad. En el primer capítulo de nuestra tesis nos hemos referido a varios de sus libros en los que aborda el desarrollo histórico del concepto de experiencia, Principalmente, *Songs of experience* resulta un libro fundamental acerca del tema. En este punto, nos interesa un artículo específico sobre Benjamin y las postulaciones posibles sobre un nuevo sentido de experiencia. Cfr. Jay, Martin “Experiencia sin sujeto: Walter Benjamin y la novela” en

Introducción, el sentido nuevo o futuro de experiencia es para Benjamin un deber de la filosofía. En su ensayo "Programa de la filosofía futura" enuncia esa posibilidad de un sentido nuevo y utópico de la experiencia fundado en la anulación del sujeto que La Filosofía debe buscar. Sin embargo, Benjamin reconoce en el arte, una dimensión factible de exploración de ese sentido posible. Martin Jay retoma este postulado y establece una nueva hipótesis: la posibilidad de la experiencia sin sujeto existe ya; está enunciada en la novela:

Podríamos encontrar una confirmación de la teoría benjaminiana de la experiencia en un lugar donde él jamás pensó en encontrarla: en el género literario moderno hacia el que él albergaba sentimientos tan encontrados: la novela. Sostengo aquí que es en un aspecto vital de la novela, que Benjamin pese a toda su fascinación por el lenguaje, no exploró, donde esta confirmación puede encontrarse, 70

Para Jay, la novela define en su marco la experiencia tal como la reclamaba Benjamin. Se arriesga más aún: en la novela realista se encuentra ya la marca de la experiencia sin sujeto. Dice Jay "Sostengo aquí que es en un aspecto lingüístico vital de la novela, que Benjamin, pese a toda su fascinación por el lenguaje, no exploró, donde esta confirmación puede encontrarse." Si bien reconoce y comparte las reflexiones de Benjamin sobre la novela, - fundamentalmente su tesis acerca de las diferencias entre el narrador y el novelista así como la imposibilidad de dar un sentido a la narración de la

experiencia- cree ver, en las estrategias del género, un germen de la utopía benjaminiana.⁴³⁴

Según Jay, hay dos estrategias del lenguaje novelístico que posibilitan esa anulación de la experiencia personal. El estilo indirecto libre y la voz media son procedimientos habituales en la novela que, vistos bien de cerca, resultan facturas de un tipo diferente de experiencia. Retomando las reflexiones de Benveniste y de Lorck reconoce en el estilo indirecto libre la posibilidad de una reexperimentación de las experiencias de otro. El término acuñado por Etienne Lork, "*erlebte Rede*" es un proceso peculiar que ocurre cuando una segunda persona quiere recrear en su mente los pensamientos de otro. Para Lorck este es un procedimiento que corresponde a una convención literaria.

El célebre pasaje de Mme. Bovary en el que Emma se mira en el espejo después del primer adulterio y se "reconoce" le sirve a Jay como prueba de cómo narrador y personaje se confunden y no podemos decidir a quién le corresponden esos sentimientos excesivos, indecorosos, ese deseo de ser, por fin, otro. "Lo que hizo este pasaje tan escandaloso y confuso para los críticos de Flaubert -concluye Jay- era su inhabilidad para atribuir con certeza los sentimientos chocantes de la última frase ("*Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, ou tout serait passion, extase, delire*") al personaje o al autor".⁴³⁵ Es justamente la indeterminación de la frase la que parece permitir saltarse-hasta

⁴³⁴ En la Introducción nos referimos a estas reflexiones de Benjamin sobre la diferencia entre la figura del narrador tradicional, con un sentido comunitario de la experiencia, frente a la soledad del novelista.

⁴³⁵ Op. Cit. 80-81 Concluye Jay respecto de este pasaje: "Lo que hizo este pasaje tan escandaloso y confuso para los críticos de Flaubert era su inhabilidad para atribuir con certeza los sentimientos chocantes de la última frase al personaje o al autor. ¿Se limitaba Flaubert con la fantasía de Emma o se limitaba a reportarla? Su estilo no parecía permitir una respuesta clara". Op. Cit. 81.

al propio Jay- la figura del narrador. Como sabemos, Flaubert empaña aún más la cuestión con su célebre declaración. Autor, narrador, personaje, fuera del texto y dentro del texto, producen un movimiento de anulación de la propiedad personal de la experiencia mediante la ambigüedad del lenguaje que corroe la constitución de una subjetividad unívoca. El lector asiste a esa simultaneidad de voces indefinidas que el estilo indirecto libre permite y, entonces, tiene en la experiencia de lectura del el género más popular, la percepción de una experiencia sin sujeto. Apenas atisbada, instantánea y fugaz, esa experiencia deja al lector en un lugar inexistente.

La voz media es el otro procedimiento lingüístico que contribuye, según Jay, a la percepción de este tipo particular de experiencia. La voz media o diátesis, que, según Benveniste, es el antecedente de la pasiva, complementa esa anulación de una identidad definida en la enunciación con el modo en que el sujeto de un verbo es afectado por su acción: en la voz media él es sujeto y objeto de su propio enunciado (Yo nazco). Se trata del carácter intransitivo que Barthes le adjudica a la escritura moderna y que permite reconocer la línea divisoria entre el artilugio del narrador y la figura de autor.⁴³⁶

Si bien, la hipótesis de Jay no queda suficientemente probada y nos parece que olvida en su análisis, la figura del narrador (figura a la que tanta consideración le prestaba Benjamin en relación con la experiencia), nos parece interesante en función de la pregunta con la que iniciáramos este apartado: ¿Por qué Macedonio decide contar su experiencia extrema en forma de novela? La

⁴³⁶ Nos referimos a estas reflexiones de Barthes en el apartado sobre experiencia y lenguaje de la Introducción de esta tesis.

novela no sólo puede dar cuenta de un sentido de experiencia peculiar, no sólo define un modo que puede hacer de la traslación de esa experiencia vivida o imaginada a experiencia estética, un experimento sino que también resulta un lugar propicio para el ensayo de una utopía, la forma de una comunidad imaginaria en la que todos nos libramos de los lastres del yo.

3. El exceso de la primera persona

Para Macedonio Fernández, la cuestión del sujeto es una preocupación que tempranamente aparece en sus escritos. Recordemos su tesis doctoral en la que se mete en los vericuetos de la definición de la persona jurídica y analiza sus límites y sus fallas. Basta pensar en su largo diario donde describe minuciosamente los experimentos sobre sí mismo o en *Papeles de Recienvenido* donde la primera persona juega con las máscaras de autor, narrador y personaje y la fotografía es una metáfora de una multiplicidad de yoes que se refractan.

La primera persona gramatical le permite esos juegos ficcionales. En *Museo*, esa primera persona tiene un desarrollo progresivo que funciona por saturación. Veámoslo en detalle. En los prólogos, es el autor quien “cubre” esa primera persona. Se trata de un autor omnipresente y controlador de todos los espacios de la novela. Siguiendo su teoría de “trabajo a la vista” este autor nos cuenta todo, nos muestra todo acerca de la factoría de la novela. También nos dice qué pretende de nosotros. Excesivo, divertido, incongruente (en términos de la tradición) el autor es un sujeto a medio camino entre la realidad y la ficción. Cuando da comienzo a la novela, luego de falsas fumatas de humo blanco, inciertos anuncios y posposiciones deliberadas, el lector da por sentado

que la primera persona es ahora un narrador que presenta -casi como una didascalia decíamos anteriormente- la primera escena de la novela-de la Novela-.

Capítulo primero

(Fluye el tiempo, que hace llorar)

Los personajes sacados a maniobras: ensáyase la firmeza de la afición del artístico no-ser.

Diez regresos de buen humor bajo tempestad y fatiga

Inmediatamente después, la exhortación al lector. El uso de una segunda persona inclusiva que marca una suerte de “presentización” de las figuras de la novela: narrador, lector se encuentran en un momento del relato y el narrador (¿o es el autor?) le relata el momento anterior a ese presente de la lectura (“Momentos antes del instante presente, de este presente en que usted está leyendo, lector, el Presidente abandonó la silla reclinada al muro posterior del edificio de la estancia ‘la Novela’, que suele ocupar separado de todos, para meditar tristeza o acción, y se internó en aquél”. (139)

Sin embargo, y para anular cualquier presunción de un origen único, antes de este comienzo, que corresponde a la denominación del capítulo, existe una escena que está fuera del espacio del relato en sí (si es posible definir cuál es ese espacio), que tiene forma de evocación (tal como Sarmiento evoca a Facundo): “Primer Minuto. Evocación del rostro de la Eterna”, nos aclara el subtítulo. El narrador o el autor -difícil dilucidación-se dirige a la figura primordial de la novela y la reclama. El llamado de la ausente es la huella erótica que resulta

efectiva ya que el fantasma responde a la evocación y define de una vez la relación entre deseo y escritura:

*Los besos que me niegas muerden tus labios
Por eso con labios uno en otro encarnizados*

Mordiéndose

*Escribes el manuscrito de esta tu novela en que te doy mi espíritu
como el tuyo me diste.*

Y para lo que no pudo ser tengo tu gesto del divino dolor de tu
No Puedo, por el cual negar tuyo se enterizó mi ser en plena
persona, me educaste en el no Vivir y tanto más Amar". (La
bastardilla es del original)

El fantasma se hace presente y completa la letanía consolatoria del amante. Casi como en el *Cantar de los Cantares*, la ausencia, la búsqueda y la escritura poética conforman un espacio de eternidad. La evocación tiene resultados: el fantasma logra volver, ser representación en y por el lenguaje. Aludíamos en el principio de este apartado a la relación primordial entre representación y lenguaje.⁴³⁷ La evocación exaspera la teoría de la representación y su vínculo con todo relato ya que la Eterna se hace presente en un tiempo que, como el autor le indica al lector, ha comenzado: el tiempo de la novela. Sin embargo, la escena está fuera de la historia de los personajes en la estancia y pone en descubierto otra historia entre la Eterna y el autor. La alusión al manuscrito de la novela revela ese trabajo de borrador, de "work in progress" que Macedonio le adjudica a toda su obra. Un proyecto de novela que no es una novela.⁴³⁸

⁴³⁷ Nos apoyábamos en ese momento en el texto de Corinne Enaudeau quien reconoce esa particular paradoja que implica la representación: "representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia".Cfr. Paradoja de la representación, Op. Cit.

⁴³⁸ "Despierta. Comienza el tiempo de la novela. Muévase": Este es el título de la escena de la evocación. La evocación contiene también la exhortación al lector y la constatación de un tiempo con una dinámica propia.

En ese juego de voces, el narrador cumple su función pero su manera de contar responde a la forma disonante de toda la novela. La discontinuidad episódica que se marca con capítulos breves (numerosos prólogos que refieren momentos del autor en ese espacio intermedio entre la historia de la estancia y el lector) se refuerza con el azar como estrategia de un narrador que muestra fragmentos de esa historia.

4. El procedimiento del azar y la experiencia estética

Cuando John Cage compone *Music of changes* (y el verbo componer adquiere un sentido azaroso) utiliza el I Ching como método de creación.⁴³⁹

⁴³⁹ César Aira relata el azaroso mecanismo de selección que usó Cage: "tres tablas cuadrículadas, de ocho casillas por lado, es decir sesenta y cuatro por tabla, que es la cantidad de hexagramas del I Ching. La primera tabla contenía los sonidos; cada casilla tenía un "evento sonoro", es decir, una o varias notas; sólo las casillas impares los tenían; las pares estaban vacías e indicaban silencios. La segunda tabla, también de sesenta y cuatro casillas, era para las duraciones, que no están usadas dentro de un marco métrico. Aquí las sesenta y cuatro casillas están ocupadas, porque la duración rige tanto para el sonido como para el silencio. La tercera tabla, de la que sólo se usa una casilla de cada cuatro, es para la dinámica, que va de pianísimo a fortísimo, usados solos o en combinación, es decir, de una notación a otra.

Tirando seis veces dos monedas se determinaba un hexagrama del I Ching. El número de ese hexagrama remitía a una casilla en la tabla de sonidos. Otras seis tiradas, otro hexagrama, determinaban la duración que se aplicaba al sonido elegido antes, y la tercera serie de tiradas determinaba la dinámica (Había además una cuarta tabla, de densidades: también por azar se determinaba cuántas capas de sonido tenía cada momento; estas capas podían ir de una a ocho.) La extensión de sus cuatro partes, la estructura de éstas y la duración total también salieron del azar.

El trabajo metódico y puramente automático de ir determinando una nota tras otra hace la pieza del principio al fin. ¿A qué suena esta pieza? De las premisas de la construcción se desprende que va a sonar a cualquier cosa. No va a haber ni melodías ni ritmos ni progresión ni tonalidad ni nada. Salvo las que salgan del azar; o sea que, si el azar lo quiere, va a haber todo eso.

Es curioso, pero si bien se diría que, dado el procedimiento, la pieza debería sonar por completo intemporal, impersonal e inubicable, suena intensamente a 1951, a obra de un discípulo norteamericano de Schönberg, y es muy característica de John Cage. ¿Cómo puede ser? Lo único que hizo Cage, en 1951, fue decidir el procedimiento; no bien empezó la escritura cesaron la fecha y la personalidad, y la civilización que las envolvía. Si la fecha, la personalidad y la civilización siguen presentes en el producto terminado, quiere decir que hemos estado equivocados al asignar su presencia a procesos psicológicos en el acto de la composición. " La conclusión de Aira es sumamente interesante e inquietante ya que cuestiona cierta línea interpretativa de la experiencia estética y, en franca coincidencia con el Belarte macedoniano,

Marcel Duchamp inventa junto con su hermana una pieza musical de la siguiente manera: colocan las notas musicales en un sombrero y a medida que van sacando una a una azarosamente las transcriben en un pentagrama. El procedimiento es la forma del arte. No hay otra cosa. El automatismo que implica el procedimiento define la estrategia de una experiencia estética como diría Cage libre del gusto y la memoria individuales, y también de la bibliografía y las 'tradiciones' del arte. El narrador de *Museo* parece usar el mismo procedimiento cuando elige un episodio del relato de la estancia ("Tomo al azar un jueves de agosto de 1927, segundo invierno que se pasaba en la novela") Como en los juegos de estrategia, la elección del narrador marca una opción dentro de otras. La emergencia de ese episodio y no otro desafía al lector a imaginar posibilidades silenciadas.

La perspectiva del narrador respecto del relato de la estancia tiene un movimiento peculiar: entra y sale de la cabeza de alguno de sus personajes y por momentos se transforma en un observador de los diálogos de los personajes ("Tres son los reflejos del Presidente en la Dulce-Persona"). Las descripciones que realiza son minuciosas, precisas e intensifican el efecto de lo real en un sentido inverso al que plantea Barthes en relación con Flaubert. Lo real tiene forma metafísica en la Estancia. Veamos la descripción de la casa:

concluye que el procedimiento (la técnica diría Macedonio) implica la auténtica construcción artística. Cfr. Aira, César, "La nueva escritura" en *Boletín* N° 8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de Rosario, Rosario, octubre de 2000, pp. 165-170). Cfr. Op. Cit. *Silence*, 35-36.

Cuatro son las ventanas de la casa de "La Novela" : el tiempo en las arrugas de sus revoques; la palabrita del viento en la chimenea de la cocina; el palpitar siempre presente de la agüita costera de mar del Plata, la viborita del agua trabajando sus arcos de lomo y la amplitud de cendal acuático y de horizonte del Plata; y la llamita del triángulo de una vela erguida, parada lejos, la eterna barquita del endeble trabajito humano buscador, que toda mirada encuentra todo mar, trasladándose y junto al horizonte donde cualquier breve velamen toca el cielo.

Últimos minutos, en calma, de esa tarde; rayos de luz a lo largo del vallecito de "La Novela" son recogidos uno a uno por la hora final del día en cuyo amanecer vagó una niebla sobre su vivo verdor. Se divisan, empero, todavía, las leyendas de ambos pilares de entrada a la estancia: "Aquí dejad vuestros pasados"; "Trasponédme y vuestro pasado no os seguirá"²⁸⁶⁴⁴⁰

5. Narrador y autor: figuras complementarias

Muchas veces, este narrador hace gala de un refinado lirismo ("En el atardecer, mientras los follajes y el polvo del suelo dan la música inicial de una garúa estival ") o una sutil ironía ("Buenos Aires, la primera ciudad del mundo viniendo del campo inmediato"¹⁷⁹). Le da al lector elementos del relato, recuerdos, condensaciones de las historias individuales, pequeñas biografías de cada uno de los personajes. Por momentos, parece un archivista, un historiador cuidadoso que muestra las fuentes de su trabajo. Transcribe cartas, recrea escenas, analiza situaciones. El Capítulo V se titula *Carta a la sombra alejándose del amador de la Eterna, joven señor Porcio de Larrenave, por el camino de su olvido de*

⁴⁴⁰ La poesía de Macedonio Fernández tempranamente muestra una actitud contemplativa del sujeto poético y una fuerza metafísica de un paisaje idealizado. Persiste, como en sus primeros textos, la descripción del espacio como soporte para la reflexión filosófica. En los primeros poemas, el escritor bosqueja un mundo que transmuta la idea platónica de paisaje y trabaja con el marco de la percepción naturalizada: "Si la noción de paisaje implica una organización peculiar de los planos de visión", como lo señala Adorno en su *Teoría estética*, estos poemas perfilan una relación particular entre sujeto y objeto, como antes dijéramos, que le permite exasperar las formas de la percepción." Cfr. *Macedonio, un escritor de Fin de siglo*.

ella. Luego de la transcripción de la carta, el narrador aclara: "Con esto dejo dicho al Lector que el primer conocerse del Presidente y Eterna fue un deslumbramiento que se manifestó sin medida como un inexperto pensador..."³²¹

Las notas de esta figura que alterna la tercera y la primera persona responden a la reconocible imagen del narrador que el género prevé pero a medida que avanza la lectura los límites entre el narrador y el autor comienzan a borronearse. Este, que creíamos narrador, habilitado por la primera persona que desde "el segundo comienzo" de la novela queda determinada, de golpe transmuta en el autor que también en primera persona nos aconsejaba en los prólogos cómo leer su texto. La ambigüedad es absoluta. Una disonancia atemperada solo por la confusión externa al género entre autor y narrador. A medias de la lectura de la novela, esa primera persona que completa, corrige condensa un pasado difuso, tiene nombre de Autor con mayúsculas. En otros casos, esa voz narrativa se desplaza como un fantasma por la escena de escritura de la novela:

"(El autor, corrigiendo ;con mayúsculas también "Aire! Pues sí, señor que mis personajes ;tenía que ser dulce persona ; me están citando, me hacen célebre 359..."⁴⁴¹

Como hemos visto, Martin Jay afirma que el estilo indirecto libre es un procedimiento muy ajustado para producir el efecto de desobjetivación de la

⁴⁴¹ Este paréntesis encierra una suerte de larga nota de autor en el medio del diálogo de Dulce Persona y Quizagenio. La alternancia de una primera con una tercera persona dificultan la identificación del sujeto que habla y contribuyen a esa suerte de experiencia sin sujeto que Martin Jay propone en la novela.

experiencia. Si en *Madame Bovary*, el estilo indirecto libre no permite decidir si el que habla es el personaje o el narrador –el autor dice Jay–, en este apartado de *Museo*, la ambigüedad del procedimiento hace indecible si es el narrador o el autor quien conversa con nosotros. Si los dos “existen” en la superficie del texto, si uno nos cuenta la decisión de escritura del otro, si nos permite asistir a la confesión de su amor por Dulce Persona (amor real en la vida, amor de persona: “no lo diría si no fuera que mientras escribía la nota, efectivamente me sobresalté de un principio de amor por ella” 359) , la complejidad refractaria-aleatoria diríamos en música- se abre como una espiral en el que vida y novela se funden en la experiencia de lectura.

6. El “trabajo a la vista” con las figuras del “yo”

En la Introducción hacíamos referencia a la importancia que Benveniste le otorga a la primera persona en relación con la experiencia humana. Benveniste describió la primera persona como una evidencia de la experiencia de lenguaje: “No bien el pronombre yo aparece en un enunciado donde evoca explícitamente o no – el pronombre *tú* para oponerse en conjunto a *él*, se instaura una vez más una experiencia humana y revela el instrumento lingüístico que la funda.”⁴⁴² En *Museo* la primera persona satura la superficie textual pero ese “yo” refiere subjetividades diferentes que se oponen y se

⁴⁴² Benveniste interpreta en esa emergencia pronominal el fundamento de la experiencia humana: “El lenguaje sería imposible sin la experiencia cada vez nueva debiera inventarse, en boca de cada quien, una expresión cada vez distinta, esta experiencia no es descrita, está ahí, inherente a la forma que la trasmite, constituyendo la persona en el discurso y por consiguiente toda persona cuanto habla”

reclaman. La "experiencia humana" –como diría Benveniste- en la ficción de la Estancia, se pluraliza, pierde la adjudicatoria personal.

Se trata de lo que Ingenborg Bachmann –según veíamos- encuentra en la literatura moderna. El "yo" de Svevo o Beckett, por ejemplo, para Bachmann, logra en la experimentación ficcional de su disolución destruir "la confianza en su solidez, la garantía en lo que relata".⁴⁴³

Los materiales que *Museo* utiliza son los materiales que la novela ha utilizado tradicionalmente. Por ejemplo, la carta es uno de los procedimientos clásicos de la novela desde su origen. Macedonio propone la carta como modo de la confesión amorosa. Pero la autonomía llega al exceso cuando el propio autor "confiesa" los defectos de escritura. El "trabajo a la vista" que Macedonio plantea se muestra en el relato del Autor que cuenta la experiencia de la invención de la novela⁴⁴⁴:

El autor: He aquí una carta que ningún gran autor de gran novela, parecida a ésta, habría redactado tan deficiente, tan excesiva de palabras y tan sensiblera, tenemos que decirlo.

El Presidente, muy desocupado por lo visto, nunca se vio tan mal redactado y he aquí lo objetable de que personajes de novela se tienten a escribir cartas particulares (pues es notorio que se trata de correspondencia privada no destinada al público lector pues faltan todos los datos para entenderla y adivinar su desenlace 329

7. Efectos de la vida literaria

⁴⁴³ Para Bachmann, esta primera persona de la literatura moderna apuesta al borramiento del yo y, por lo tanto, al cuestionamiento del sentido de experiencia y la legitimidad del enunciado que lo contienen. "la mano en el fuego por ese Yo de Zeno Cosini" Cfr. Op. Cit.46

⁴⁴⁴ Decimos invención porque este es el termino que Macedonio opone a creación. El inventor va a ser una de las figuras de *Papeles de Recienvenido*. Los inventos imposibles de *Papeles* son formas de intervención en lo real que Macedonio buscaba.

Macedonio buscaba como efecto lo que él llamaba el mareo del lector. Ese efecto se logra en la novela porque los lugares fijos y las funciones específicas se trastocan. ¿Quién es el autor? ¿Quién el narrador? ¿Quién es personaje de la historia del complot? Como figuras intercambiables de un juego de estrategias, Macedonio pone en práctica extrema la concepción barthesiana de la muerte del autor en tanto pasado del libro. No se trata ya de dos momentos consecutivos, dos instancias de lo literario -autor y obra- sino de un mismo movimiento, único y paradójico, que da cuenta de la relación entre vida y literatura.⁴⁴⁵ . Macedonio hace uso ficcional de esa presencia del autor en la obra. El nombre propio juega en este caso, como “instrumento de intercambio” como diría Barthes entre la experiencia de la vida y la experiencia estética, entre la subjetividad en el borde de la escritura y sus máscaras en el centro del relato.⁴⁴⁶En ese plano, *Museo* deja ver al lector, (y el uso de la primera persona le permite) los indicios de la vida en el seno de la literatura.

La estructura en abismo del Presidente escribiendo su novela (de la misma manera que la experiencia grupal de la novela colectiva que los martinfierristas intentaron) juega con ese borde difuso de la vida puesta en obra.

Es evidente que el personaje en *Museo* es una punta de lanza para configurar su teoría estética. El personaje para Macedonio es, antes que nada,

⁴⁴⁵ Cfr Veíamos en el primer capítulo como la relación entre autor y obra ha sido puntal para entender la modificación del sujeto en la modernidad. “Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después* Barthes, R *El susurro del lenguaje*, Paidós: Barcelona, p 68

⁴⁴⁶ Cfr S/Z Op. Cit. 78

una posibilidad para cuestionar la construcción del sujeto, los usos literarios de la subjetividad y la presunción de la máscara como forma de ocultamiento y evidencia de éste. La identificación que propone es inversa a la tradición de la novela: no se trata de provocar la identificación del lector con el personaje porque éste se hace tan creíble que parece humano sino por el contrario: su meta es lograr que el lector por un momento se sienta personaje con las notas evidentes que lo distinguen: su inexistencia, su carácter ilusorio, su efímera conformación, su precariedad.

De ahí que la construcción del tiempo de la novela apunte a reconocer el instante como un punto -tal como sostenía Husserl- por el que la identidad de la experiencia sea vista como instantáneamente presente y que, paradójicamente, describa la negación de esa constitución por la fuerza del objeto ausente. Señala Derrida en *La voz y el fenómeno*:

Se apercibe uno entonces muy pronto de que la presencia del presente no puede aparecer como tal más que en la medida en que *compone continuamente* con una no-presencia y una no-percepción, a saber, el recuerdo y la espera primarias (retención y protención). Estas no-percepciones no se añaden, no acompañan eventualmente al ahora actualmente percibido, participan indispensablemente y esencialmente en su posibilidad.⁴⁴⁷

8. Inexistencia y silencio: coda musical

Nuestra analogía entre la forma de *Museo* y la música contemporánea nos parece incompleta si no incluimos un elemento fundamental en la teoría de

⁴⁴⁷ Cfr. "El signo y el parpadeo" en *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pre-textos, 1985, 117-118.

la música: el silencio. John Cage cuenta un pequeño relato para mostrar la imposibilidad absoluta del silencio.⁴⁴⁸ Cuando todo sonido se apaga queda el de nuestro propio cuerpo revelando el ritmo incongruente de la vida. En la disonancia, los huecos sin sonido ahondan la densidad de una forma escurridiza y envolvente. La novela de estados debe correr los velos de lo real y emancipar los espacios puros de la vida escondidos en ese silencio imposible que nos asusta y nos ilumina. Parafraseando a Octavio Paz respecto de Duchamp, la novela de Macedonio es la negación de la moderna noción de novela.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ En 1951 John Cage visitó la cámara acústica de la universidad de Harvard para obtener una perspectiva del "silencio total", al llegar ahí se dio cuenta de que en ésta cámara percibía dos sonidos, uno alto y otro bajo, el primero su sistema nervioso y el segundo los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas, esto cambió por completo su concepto del silencio, no había manera realmente de experimentar el "silencio" mientras se estuviera vivo, entonces él expresa: "El significado esencial del silencio es la pérdida de atención..... el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad. Un punto de vuelta" diría también que "el silencio es solamente el abandono de la intención de oír" y aún más importante "Yo dediqué mi música a este cambio (al silencio), mi trabajo se volvió una exploración de la no-intención". Cfr. Op. Cit. 279.

⁴⁴⁹ Dice Octavio Paz su "obra es la negación misma de la noción moderna de obra" Cfr. Paz, Octavio *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza, 1998. La frase aparece citada en el excelente artículo de Celina Manzoni. Cfr. Manzoni, Celina "En la sala de los espejos. Autobiografía, autoficción" en *Historia de la literatura argentina*, Op. Cit. 528.

Segunda Parte

La constitución de la poética de

Macedonio.

Un inexistente solo falsificadamente tiene un morir.

Macedonio Fernández

La Vida hace lo que puede; hace de cortesana, de príncipe, de albañil, de malevo; hace todo lo que le consiente la mecánica del cosmos.

Macedonio Fernández

Capítulo 1. El relato de la "vida literaria"

1. El espacio biográfico

En su famoso ensayo en contra del método de Saint Beuve, Marcel Proust crítica básicamente el uso que de la literatura hace el crítico para sostener la figura social del escritor. "Por no haber visto el abismo que separa al escritor del hombre de mundo, por no haber entendido que el "yo" del escritor sólo se muestra en sus libros", concluye Proust, Sainte Beuve equivoca el camino."⁴⁵⁰ Es cierto: sus *Retratos literarios* proponen un cariz reductivo y empobrecedor de la literatura. Confiscada en la trama de la sociedad, cumpliendo funciones de amante secreta del narcisismo de tal o cual sujeto, la literatura se define como

⁴⁵⁰ Proust, Marcel *Contre Sainte-Beuve. Notas sobre crítica e literature*, SãoPaulo: Iluminuras, 1988, Proust sintetiza el método subrayando esa desvinculación del "yo": "La obra de Sainte-Beuve no es profunda. El famoso método que según Taine, según Paul Bourget y muchos otros, se tornó la guía innegable de la crítica en el siglo XIX, ese método que consistía en no separar el hombre de la obra, en considerar que él no es indiferente para juzgar el autor de un libro, si ese libro no es un Tratado de geometría pura, en haber respondido primero las cuestiones que parecen las más extrañas a su obra(como se comportaba), en proveerse de todas las informaciones posibles de un escritor, en coleccionar correspondencia, en interrogar los hombres que lo conocieron, conversando con ellos si todavía estuvieran vivos, leyendo aquellos que pudieran escribir, en el caso que estuvieran muertos, ese método despreciaba aquello que una convivencia un tanto profunda con nosotros podemos mostrar: que un libro es un producto de otro "yo" y no de aquél que manifestamos en las costumbres, en la sociedad, en los vicios. Aquel "yo, se deseamos intentar comprenderlo, está en el fondo de nosotros mismos, intentando recrearlo en nosotros es que podamos activarlo" 51-52

un aditamento más de la vida humana, no se enfrenta o se opone a la vida, la secunda. En el punto opuesto a la perspectiva de Sainte Beuve podemos pensar en las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob que nacen-como señala José Emilio Pacheco- “de la conjunción entre lo vívido y lo leído”⁴⁵¹. También los *Retratos Contemporáneos* de Gómez de La Serna apuntan a esa concepción de lo humano como experiencia entre vida y escritura y de lo que el propio autor llama “el vivir literario”⁴⁵². Contrariamente, veíamos, para Sainte Beuve, el escritor resulta más importante que la escritura. El famoso método lleva al crítico francés, muchas veces (no todas) a salir fuera de la literatura para mirarla desde el lugar social y moral del mundo y dibujarla dentro de la figura de la naturaleza del escritor. Debemos convenir que la representación de esa relación entre la literatura y la vida es también una limitación del crítico -el pobre Sainte Beuve- que no puede ver otra representación que no fuera ésa.⁴⁵³

⁴⁵¹ “La literatura, parece decirnos Schwob, nace de la conjunción entre lo vivido y lo leído que no forman dos órdenes separados sino momentos de la misma existencia humana. Contra la búsqueda de originalidad y el repudio a lo “libresco”, Schwob toma de Daniel Defoe sus historias de piratas, y de Thomas De Quincey, en *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, la historia criminal de los señores Burke y Hare” señala José Emilio Pacheco. Cfr. Pacheco, José Emilio, *Prólogo*, Schwob, Marcel, *Vidas imaginarias-La cruzada de los niños*, México: Ed. Porrúa, 1991, XVIII.

⁴⁵² “Yo lo que más procuro trasparecer en mis biografías es lo verídico, solazador y dramático que es el vivir literario” declara Gómez de la Serna en su Prólogo a sus *Nuevos Retratos Contemporáneos*. Cfr. Gómez de la Serna, *Nuevos Retratos contemporáneos*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1945, 7

⁴⁵³ Cfr. Blas Matamoro, *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 653-654, 2004, 211-220. Al releer a Sainte Beuve, Matamoro aunque se inscribe en la tradición de aquellos que critican la subordinación de la obra a la vida, rescata al crítico francés en varios sentidos: el mérito de haber sido, tal vez, el primer crítico, la vindicación de la lectura y de la figura de lector así como el carácter artístico de la crítica. “Puede trazarse una oposición y su conciliación a partir de lo que acabo de describir. De un lado: la época, el tiempo, el momento concreto y único, la determinación. De otro: el arte, la marca de lo eterno, las categorías clasificatorias, la libertad. El punto de encuentro es el escritor, o para decirlo con la palabra que prefiere Sainte Beuve: la *nature* de cada cual”

Macedonio Fernández nos propone una vinculación peculiar y opuesta a este carácter simplista y funcional de la literatura y los sujetos, muy cerca de la experimentación de Schowb o de la exigencia de Gómez de la Serna acerca de entrever lo humano, desigual y extraordinario, en el “vivir literario”.

Nos interesa considerar la noción de “espacio biográfico” de Lejeune en el sentido amplificador y renovado que Leonor Arfuch le otorga. Arfuch reconoce las limitaciones del concepto tal como Lejeune lo define: “reservorio de las formas diversas en que las vidas humanas se narran y circulan”, esta definición no alcanza, desde el punto de vista de la crítica argentina, a “delinear un campo conceptual”. Para Arfuch la experiencia ocupa una dimensión sumamente relevante en la resignificación que le otorga al concepto. En ese espacio se construye el sentido de esa experiencia de vida personal y singular pero que configura relaciones especulares entre el sujeto que escribe y el sujeto que lee:

En nuestra óptica es posible estudiar la circulación narrativa de las vidas -públicas y privadas-, particularizando en los distintos géneros, en la doble dimensión de una *intertextualidad* y de una *interdiscursividad*, para retomar la noción de Marc Angenot (1989), es decir, en la deriva irrestricta de los ideogramas a nivel de la doxa -modelos de vida, de éxito, de afectividad, etc.- pero también en la interactividad formal y deontológica de los discursos involucrados -procedimientos narrativos, puntos de vista, esquemas enunciativos, giros retóricos, modalizaciones del ser y el deber ser, etc.-⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Las objeciones de Arfuch a las significaciones del concepto de Lejeune le permiten repensar el “espacio biográfico” como un lugar de relaciones de vecindad que pueden constituirse en simultaneidades articuladas: “El espacio biográfico así entendido- confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativas-supone un interesante campo de indagación. Permite la consideración de las especificidades respectivas sin perder de vista su dimensión relacional, su interactividad temática y pragmática, sus usos en las distintas esferas de la

Podemos entender ese espacio como la marca particular de la escritura de un sujeto así como la forma de su vida hecha escritura en un lugar construido únicamente en virtud de esa relación entre la escritura y la vida. La literatura resulta, en este sentido, el escalón más alto, la forma más compleja de esa relación y la ficción, un modo de dar cuenta de la experiencia de un sujeto. El movimiento que va de la representación mimética de la vida al relato de la ficción construye la vida puesta en obra, define la vida literaria. En este sentido, como hemos visto, la tradición reconoce diferentes géneros discursivos para poner en evidencia la legitimidad de la escritura de esa vida.

El relato de una vida tiene una tradición genérica que fundamenta su reconocimiento, si entendemos como relato, la narración lineal de la historia de esa vida cuyos acontecimientos y acciones definen su singularidad. Es cierto que en este encadenamiento argumentativo entre vida y biografía hemos dado por ciertos una serie de presupuestos. Como bien señala Pierre Bourdieu, "hablar de historia de una vida es por lo menos presuponer -y esto no es poco- que la vida es una historia"⁴⁵⁵ La flecha del tiempo aplicada a la historia de una

comunicación y la acción". Cfr. Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, 49-50.

⁴⁵⁴Las objeciones de Arfuch a las significaciones del concepto de Lejeune le permiten repensar el "espacio biográfico" como un lugar de relaciones de vecindad que pueden constituirse en simultaneidades articuladas: "El espacio biográfico así entendido- confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativas-supone un interesante campo de indagación. Permite la consideración de las especificidades respectivas sin perder de vista su dimensión relacional, su interactividad temática y pragmática, sus usos en las distintas esferas de la comunicación y la acción". Cfr. Arfuch, Leonor, 2007, 49-50.

⁴⁵⁵ Completamos la cita de Bourdieu: " y que, como en el título de Maupassant, 'Una vida' es inseparablemente el conjunto de los acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y el relato de esa historia" Cfr. Bourdieu, P. "La ilusión biográfica" , *Actas de la Recherche em Sciencies Sociales* (62/63) 69-72, juin. 1986. 69 (La traducción es nuestra)

vida deviene imágenes claras: camino, trayecto. Sin embargo, ese relato puede ser pensado, como en las novelas contemporáneas, con quiebres, zonas difusas, marchas y contramarchas, páramos, ausencias. Si vivir se resuelve en dotar de sentido la propia vida, el relato de esa experiencia puede ser una historia lineal pero convengamos en que esa forma reduce la riqueza de la particularidad del sujeto a cierta uniformidad con todas las otras vidas. (Macedonio va a llamar irónicamente “biografía de la opacidad” a esta tendencia lineal y simplista de contar una vida) Si aceptamos la hipótesis de Benjamin (confirmada por Adorno y profundizada por Agamben) acerca de la crisis (o de la imposibilidad) de la experiencia en el mundo actual, la vida se transforma en una búsqueda personal de ese sentido. Como el novelista solitario que Benjamin opone al narrador de la comunidad, contar esa búsqueda va a tener una forma peculiar que cada uno dará a su experiencia. En este punto, es posible pensar, que un escritor construye ese relato diseminado en formas múltiples de su escritura. Las cartas, los diarios personales, las entrevistas (indefectiblemente los blogs en la actualidad) son en principio evidencia clara de esa voluntad de manifestar el yo que escribe. Sin embargo, las relaciones entre la vida y la obra de un escritor pueden ser mucho más complejas que esa artillería de presentación del “yo autor”. Los movimientos de esa relación no son necesariamente de acopio – permítasenos este término alimenticio ya que refleja esa sensación de que la literatura devora la vida- de lo que pasa de la vida a la escritura. La vida literaria es un espacio dinámico donde la literatura muchas veces se anticipa o construye la experiencia de la vida. ⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Como ejemplo claro de esa relación inversa se nos ocurre Raúl González Tuñón. En los años

2. La entropía de la primera persona

Al analizar *Museo* hemos visto cómo la primera persona organiza (una organización entrópica, evidentemente) todo el espacio de la novela. Como señala Masiello, se trata de un sujeto organizador que constituye una totalidad y asume “la responsabilidad de todos los lugares de significación en el espacio del discurso”⁴⁵⁷. Esa primera persona en los prólogos discute con los personajes, muestra su ineficiencia creadora, su incapacidad de regular la actividad de los personajes, sin embargo, en el relato de la estancia *Museo*, va ser nombrado como un personaje más (su nombre será Autor). Como tal, conversará con los personajes y con el lector a quien le reclamará consejos. Su presencia tiene, entonces, la fuerza organizativa de la forma de la novela. Esa primera persona, decíamos, construye una figura que, según intentamos mostrar, se enmarca entre dos registros: el del ironista y el del metafísico.

La primera persona, veíamos en la introducción, es la marca de la experiencia en la escritura. Los géneros dan cuenta de esa marca, que en la Antigüedad, como define Agamben, se constituye en autoridad para narrar la experiencia. El nombre propio autoriza y legitima el relato de la experiencia de la vida.

treinta, antes de su filiación al Partido Comunista, Tuñón escribe *La calle del agujero en la media* donde diseña la figura del poeta revolucionario en que se convertirá en *La rosa blindada*.

⁴⁵⁷ Masiello lee -como decíamos- dos expresiones opuestas del programa literario de la vanguardia en relación con la configuración del sujeto textual, Transcribo la cita correspondiente: “Dos expresiones opuestas quedan determinadas por ese programa literario. En la primera, se describe un sujeto fragmentado frente a un ámbito de objetos azarosamente dispuestos, en la segunda, el sujeto, en la medida en que comienza a ordenar las ideas en el texto, se va convirtiendo en una totalidad.” Cfr..Masiello, F. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Bs.As. Hachette. 1986 p.91

En este capítulo, intentaremos mostrar cómo esa primera persona se constituye en regulación del pasaje de la experiencia de vida a la experiencia estética, pasaje que define el entramado de la obra de Macedonio y que construye eso que intentamos definir como “vida literaria”.

La primera persona de Macedonio es el dispositivo y soporte de toda su obra. Los cortes determinan los cambios y variaciones de ese dispositivo que constituye, de acuerdo con nuestra hipótesis, el fundamento y la forma de su sentido de experiencia.⁴⁵⁸ En este punto, la figura de la primera persona, su tratamiento, sus atributos definen un dispositivo por el cual se pueden reconocer los tramos en la producción de Macedonio Fernández. Las variaciones en la configuración de esa primera persona son las que describen una estructura de tres tiempos que, por otra parte, entran en diálogo con tramos de la historia de la cultura. La correspondencia es la siguiente:

1. El cronista y los textos de Fin de Siglo. El poeta metafísico y el modernismo
3. El Recienvenido: ficción y vanguardia.
3. El Bobo de Buenos Aires: *Papeles* y las voces comunitarias.

Esta periodización nos permitió ver el momento de constitución de la poética de Macedonio como un acontecimiento producido en relación con esa primera persona.

⁴⁵⁸Nos resulta interesante rescatar la noción de la duración social concebida por Braudel como la que incluye los tiempos múltiples y contradictorios de la vida de los hombres, que no son únicamente sustancia del pasado, sino también la materia de la vida social.

Capítulo 2 Los Papeles del Fin de Siglo

1. La experiencia del cronista moderno

Modernidad, Fin de Siglo y vanguardia son categorías que juegan en la historia literaria y la historia general, pero que en América Latina se resignifican en función de las relaciones centro/periferia que se marcan siempre en la vieja política del modelo y la copia.

Los textos de Macedonio recorren esa curva histórica y se muestran en sutil y formal discordancia con la constelación de escritos tanto de las "formaciones" finiseculares, cuanto de la producción del grupo martinfierrista. Esa disonancia parece menor con respecto a la vanguardia de Florida aunque, sin embargo, se trata sólo de la posición de las figuras, como en un tablero de ajedrez. Los jóvenes martinfierristas le otorgan a Macedonio el carácter emblemático de la vanguardia, una especie de corporización de los extremismos, mientras que, en el Fin de Siglo, Macedonio permanece en la penumbra que las fulguraciones de otras retóricas, otras estéticas, le permiten. Sin embargo, sus textos sobrepasan la coyuntura y parecen referir un diálogo temprano con ciertas formas y modos que muchos pensadores empezaron a definir en la segunda mitad del siglo XX.

Los *Papeles antiguos* de Macedonio -como los denominara su hijo- se muestran en esas coordenadas de relaciones que se establecen como formas

nuevas que traban los márgenes tradicionales de la literatura y generan otros lugares.

Modernidad resulta un concepto largamente revisado y discutido en este siglo. Se podría pensar que las condiciones de ser moderno varían de acuerdo con el "espíritu" de cada época. Así, en aquel Fin de Siglo, esta autoconciencia se emparenta con la modernización y un optimismo que se afina en el poder del hombre y su técnica, que lleva al diseño de ciudades y a los eficientes inventos que facilitan la vida cotidiana. Al mismo tiempo, esa conciencia del yo se agudiza y permite los intentos de reorganización de una subjetividad que se sabe permeable a los cambios del mundo.⁴⁵⁹

La modernidad tiene en América Latina un ritmo doble: la fanfarria por la integración internacional de América y el lamento por el impacto modernizador. El sesgo bivalente de la alabanza del progreso y el temor a la amenaza.⁴⁶⁰

Es evidente que el modernismo es el "fait divers" que no se puede desconocer.⁴⁶¹ Los nombres de Darío y Martí condensan significaciones, mientras Lugones, en la Argentina, forja su lugar de poeta nacional. La conciencia de una subjetividad, porosa a los cambios del entorno y la necesidad

⁴⁵⁹ Cfr. Rubione, A (dir) *La crisis de las formas*, vol. 5 de esta *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos aires, Emecé, 2006.

⁴⁶⁰ Ver Ana Pizarro, "Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad" en *Filología* Año XII, 2, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1987: por una parte la asumimos en términos creativos y nos integra, aunque periféricamente, al ritmo internacional de los tiempos. Por otra, sus efectos son corrosivos, destructores, en el impacto homogeneizador de los medios de comunicación de masas, en la órbita de los pueblos indígenas".

⁴⁶¹ Guillermo de Torre, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1948, se refiere a la "racha nostálgica del 900" que sopla desde la pintura y el cine en esa época y al modernismo que define como "la mayor creación del nuevo mundo".

de espacios alternativos que se diseñan en el decadentismo (los jardines, los lugares lejanos), convive con las imágenes de una ciudad “moderna”.

La modernización de las ciudades latinoamericanas es producto de diversos factores. La inmigración, la aparición de industrias, la influencia del urbanismo europeo transforman la antigua ciudad colonial sin la planificación de los urbanistas. Esta carencia se suple con remiendos no siempre cuidadosamente cosidos. La imagen del modelo se yuxtapone con la ciudad real y se ven las suturas entre el deseo por una representación ideal y la imposibilidad de la copia perfecta, en el salto de la gran aldea a la ciudad futura.

Un texto de Macedonio -“La calle Florida” publicado en “El Progreso” en 1892- juega humorísticamente con estas formas de la modernidad. El ojo crítico recorre las máscaras de esa nueva multitud, que gusta deambular por las calles, así como los códigos sociales que nacen a partir de ellas. La figura del lechuguino y su estética de la exhibición personal son claros índices de esos nuevos códigos sociales-que tienen en la calle su espacio de representación. En el Fin de Siglo, la dialéctica entre mostrar y mirar se tensiona en la marca de la pose que construye representaciones sociales.

Macedonio narra paródicamente “la retórica del paseo” por la lujosa Florida y pone en escena la imagen distanciadora del sujeto que mira.

Su mirada panóptica singulariza y aglutina siguiendo el fluir de una cartografía de lo cotidiano. El vagabundeo por las calles pone de manifiesto

una nueva relación del hombre con el espacio que podría sintetizarse en una fórmula: "morar es errar".⁴⁶²

"La calle Florida" muestra el diseño social urbano que establece el centro de la ciudad como lugar aglutinante de la multitud y de su nuevo estatuto social. La experiencia se centra en la mirada que percibe y analiza el mundo social. Se trata de un yo irónico que explora los códigos y las prácticas sociales. Como Girondo, varias décadas después, distorsiona las imágenes urbanas y exaspera las conductas sociales. Comienza, entonces, a ensayar uno de sus procedimientos favoritos: el extrañamiento.

2. Disonancias del joven Macedonio

La burguesía porteña, imbuida de las teorías naturalistas y positivistas, no sólo crea la ficción del linaje sino que también arma el legado cultural para los jóvenes escritores del Fin de Siglo, ávidos de nuevas constelaciones de saberes, preocupados por ensayar formas diferentes de percibir la realidad. Las revistas de la época muestran esta conjunción compleja de estéticas y teorías que se reúnen en la idea de ser moderno.⁴⁶³

Se establecen, así, relaciones que dan un nuevo significado a los saberes de ese pasado y a los lugares sociales del artista, del escritor, del intelectual. El

⁴⁶² Cfr. Levinas, E. *Totalité et infini. Essai sur la exteriorité*, Milán, 1980.

⁴⁶³ Nuestro joven escritor ensaya una crítica cultural en "El teatro aquí". Entre la parodia y la ironía, aprovecha el asunto para marcar el simulacro "culturoso" de la sociedad porteña y el papel regulador que la prensa tiene en los gustos y elecciones artísticas. Macedonio intenta exhibir la vinculación distorsionada que la clase porteña establece con los modelos de la cultura europea, y muestra la eficacia del periodismo como ente regulador de este proceso. Y, nuevamente el ataque al mal gusto ("El público acude presuroso a aplaudir la última degradación del gusto literario")

montaje de imágenes sociales futuras (el mito de la gran Nación) y la apremiante urgencia de la novedad trazan una línea conflictiva con el pasado.

La adhesión explícita de *La Montaña* al proyecto francés de la comunidad de artistas es un ejemplo de un giro particular de la relación entre modernismo y socialismo. En este sentido, Lugones e Ingenieros son, en la Argentina, los nombres más importantes de una nueva figura de intelectual, la "el intelectual de café". Esta figura se repite, en cierto modo, en la imagen borgeana del Macedonio vanguardista y nos lleva también a reconocer ciertos nombres propios que configuran una constelación sumamente productiva, agrupada alrededor de uno de los periódicos más fuertemente polémicos. ⁴⁶⁴

"La desherencia" - un artículo de Macedonio aparecido en *La Montaña* - pretende desentrañar el bagaje del siglo que termina.⁴⁶⁵ El texto recorre una cantidad de soluciones que intentan convertirse en herencia para el siglo venidero, pero que Macedonio considera vacuas y aparentes. Al respecto, Dante Aimino en su artículo sobre estos escritos finiseculares se pregunta "¿Qué decir, ahora, del diagnóstico con que Macedonio dictaminó por adelantado la vanidad científicista de un siglo cuyos fracasos aún más estrepitosos, todavía debían suceder?"⁴⁶⁶ La certeza de la imposibilidad de soluciones totalizadoras le otorga un agudo sentido crítico a estas presunciones finiseculares. Así, por ejemplo, la

⁴⁶⁴ La aparición de esta publicación quincenal coincide con la fisura que se produce en el Partido Socialista. Para el sector más conservador de la intelectualidad argentina, *La Montaña* es un órgano anarquista y, por lo tanto, de sumo peligro. Ingenieros y Lugones están en la fila de los disidentes.

⁴⁶⁶ "¿Qué decir sino que-como se lee en *La Desherencia*-el imperio de los métodos y el dominio exhaustivo de la materia fue todo el beneficio que la humanidad pudo obtener?" Cfr. "El joven Macedonio y la "ciencia de la vida" en Attala, Daniel (ed) *Ensayos sobre Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Corregidor, 2007, 234.

definición que Macedonio da del siglo “que no ha rehusado su opinión a cuestión alguna”, se emparenta claramente con la marca de eclecticismo y autodidactismo propios de ese periodo. “Todo el mundo se cree con derecho a tener una opinión”, había señalado también Darío.⁴⁶⁷

Los fragmentos se hilvanan en un texto que desarma no sólo la posibilidad de aprehender la totalidad sino también la coherencia interna de los diferentes discursividades de las que echa mano. Se yuxtaponen conceptos de diversa índole en función del principio de mezcla y desorganización. Así, por ejemplo, Macedonio confronta una suerte de animismo con otras cosmovisiones:

(...) la física es una sociología de átomos fundada en una sociología de los mismos, la química; una pluralidad invariable de yos vestidos de materia se forman recíprocamente una atmósfera física y psíquica donde nada se produce que no sea una acción *social* de doble aspecto: el psíquico (sugestión, imitación), cuya ley es la del menor dolor (inercia mental); el físico (ondulación, vibración), cuya ley es la de la inercia mecánica (ley de menor resistencia). Resulta un movimiento lento y uniforme (evolución) que lleva y trae el mundo entre dos puntos fijos. Otros piensan que hay apariencia de regresos y en realidad progreso.

Macedonio ensaya una hermenéutica irónica de las representaciones de mundo del siglo XIX. El gesto de tensar hacia límites paródicos estas visiones, contiene en sí el lento movimiento hacia la negatividad y la nada, recurrencias estratégicas en sus escritos posteriores.

⁴⁶⁷ Ver Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985. 11-77..

Pero existe otra idea en el texto, que muestra las procedencias de una relación siempre conflictiva entre Macedonio y la tradición. Se trata de quebrar la imagen de la continuidad, con ella la de evolución, al anular la primacía de la herencia (“El siglo que suprimirá la herencia empezará por no heredar casi nada”). Es evidente el sesgo antipositivista que promueve todo el artículo.

En la crítica al socialismo como forma de aprehensión totalizante, en una revista socialista, pone de manifiesto el engranaje anarquista que mueve todos sus textos y que le posibilita desconocer los límites y las pertenencias.

Entre estos *Papeles*, hay algunos que se acercan a la forma de la crónica, y rozan el humor y la narración; otros, si bien se perfilan como textos de opinión, no sólo por los temas que tratan sino por el modo constructivo de estos temas, resultan prefiguraciones de las teorías macedonianas acerca del sujeto y la realidad. Inmediatamente aparece el parentesco, que en principio se muestra formal, con los escritores modernistas.

3. Influencias del modernismo

Convengamos que la crónica modernista propone dar cuenta de los cambios de la modernización e instala los dispositivos para captar esos cambios; establece, así, un contrato fijo por el cual su escritura da cuenta de un sistema de representación que suponen los nuevos modos de percepción. La crónica modernista tiene, evidentemente, condiciones de producción y publicación que la distinguen y la colocan a medio camino entre la literatura y el periodismo. Darío señala en el Prólogo a *Crónicas del Bulevard*, de Manuel

Ugarte: "Es una labor de periodista, pero no os extrañéis si encontráis a veces al filósofo en el corresponsal, y en el reporter al poeta".⁴⁶⁸

Así se muestra en un artículo de Macedonio titulado "El problema moral", que se publica en 1896 en *El Tiempo*. El autor intenta, desde la justificación del tema en el comienzo, mostrar las diferentes aristas de abordajes y sistematizar estos enfoques. La cuestión moral depende para Macedonio, como concluye Aimino, del planteo metafísico. Este artículo no escapa a la necesidad finisecular de proponer modelos de inteligibilidad ante una realidad compleja y fragmentada. Frente a la certeza científicista, su propuesta juega con la duda como motor de búsqueda de soluciones ("La osadía de negar es poco común, sin duda, y con razón admira, pero la resignación de dudar es infinitamente más rara").⁴⁶⁹ Las posibles soluciones que el texto recorre son un efectivo mapa del pensamiento de la época. Así, el propio Macedonio reconoce la brecha entre los científicistas y los espiritualistas.

Si bien es cierto que el modernismo rompió con la política cultural de la burguesía, debemos reconocer, como lo hace Noé Jitrik, que no rompió con el fundamento ideológico que guiaba esa política definitoria de una estrategia de organización económica y social.⁴⁷⁰ La figura de Macedonio, en cambio, se torna paradigma de una desvinculación progresiva y taxativa que quiebra no sólo el fundamento ideológico sino la episteme de la burguesía, un corte progresivo a

⁴⁶⁸ Cfr. Rubén Darío, Prólogo de Manuel Ugarte, *Crónicas del Bulevar*, París: Garnier Hnos. 1902. I a IX.

⁴⁶⁹ Cfr. *Papeles antiguos*, Op. Cit. 50-51. Resulta sumamente interesante que el ámbito de discusión que Macedonio propone para este problema sea la Facultad de Filosofía y Letras. Como señala Aimino, un lugar que debería tener el interés en la razón. Op. Cit. 227.

⁴⁷⁰ Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978.

una manera de experimentar el mundo. Macedonio va a abandonar su clase y su colocación social en los años veinte: el famoso pasaje de la casa a la pensión. Estos fragmentarios escritos macedonianos, publicados algunos en su tiempo, otros, en el nuestro, dan cuenta del cambio de época. Del Fin de Siglo a las vanguardias, los artículos, los poemas, las crónicas, su Eudemonología o su Diario de Vida e ideas son evidencias de esa manera discontinua, múltiple y fragmentaria que diseña procedencias de la decisión cada vez más marcada y definida de hacer experimento con la vida y construir su propio sentido de experiencia. La omnipresente primera persona de todos los ensayos finiseculares delinea una figura afincada en la vida.

Como antes señalábamos, en muchos de sus textos, Macedonio hace de la mirada su dispositivo: manifiesta una suerte de extrañamiento, una distancia que permite que el sujeto se transforme en un objeto de la escena analizada. Su acierto consiste en reconocer el artificio de la subjetividad que el artista del Fin de Siglo vislumbra en la escisión de un mundo que se le desdibuja.

4. Prefiguraciones del vanguardista

Macedonio Fernández conjuga la figura de un intelectual que escribe desde un lugar inusitado, irreverente respecto de las totalizaciones del Fin de Siglo. La puesta en juego de la vida en el límite de la obra configura el riesgo del que mira y corroe. Macedonio prefigura a Macedonio, es decir, el finisecular joven intelectual revisa los perfiles y las siluetas de su época, cuestiona esas formas y busca empecinadamente otras nuevas. Para lograr tal cometido,

decide experimentar con su propia vida. En el experimento encuentra las ficciones menos notorias, o mejor dicho, devela ficción donde se dice verdad.

En dos artículos de esta época Macedonio aborda el problema de la constitución del yo. El primero, "Psicología atomística", que agrega al título un paréntesis de por sí sugerente ("Quasi-Fantasia"), pretende demostrar su tesis de que todo átomo es el *substractum* de una conciencia. Para ello, se vale de explicaciones científicas de otros pensadores que, desde un análisis materialista del yo, justifican la idea de conciencia e identidad. Este texto traza un recorrido por las corrientes psicológicas del siglo XIX, que confirman esa reflexión de la época sobre la constitución del yo. Llama la atención que en este texto, Macedonio, desatiende su época y ensaya sus prevenciones más extremas acerca de la vinculación vida/muerte. En este escrito finisecular ya está en germen el supuesto de la inexistencia en la vida: el "susto de la inexistencia" es la certeza de la contingencia y del carácter ficcional de todo yo.⁴⁷¹

La ficción del sujeto es rebatida con la tesis de la atomización de la conciencia que, como el mismo Macedonio apunta, ha sido sostenida por otros pensadores. Todo el artículo tiene el cariz científico que la época requiere, aunque el paréntesis al que antes aludíamos así como ciertas derivaciones que el autor se permite sin comprobaciones válidas, muestran las volutas de una escritura que no reconoce límites. Para Aimino, la defensa este "atomismo psíquico" que hace el joven Macedonio procede "de que el individuo, la

⁴⁷¹ Macedonio Fernández, Op. Cit. 39-49.

persona, posee un valor irreductible e incluso fundante de cualquier forma de organización social".⁴⁷²

"Ensayo de una nueva teoría de la psiquis", publicado en 1907 en *La Universidad Popular*, intenta completar ciertas líneas que esbozara en el artículo anterior. La vinculación entre la conciencia y los estados de percepción le llevan a precisar esa suspensión del yo, que, como antes señalábamos, será el principio constructivo de sus teorías del arte, la novela y el humor. La "erlebnis" se muestra como una exploración del mundo y las cosas.⁴⁷³

Desde el materialismo de su teoría atomística a las relaciones de percepción y mundo, Macedonio describe categorías que somete al juicio de William James, como lo prueba la respuesta del filósofo norteamericano que aparece casi al final de este artículo y que el mismo Macedonio comenta en la conclusión. El punto de anclaje evidente es su intento de dilucidar esa extraña construcción que significa "yo". Las conclusiones del artículo se basan en el análisis de la propia experiencia: "La primera experiencia me ha ocurrido dos veces en los dos últimos años y quizá se haya presentado otras, en tiempos en que mi observación estaba menos prevenida y atenta".⁴⁷⁴

Como hemos visto en el capítulo sobre el personaje, El 22 de mayo de 1897, Macedonio presenta su tesis doctoral en la Facultad de Derecho. El título da cuenta del tema: "Las personas" y muestra una preocupación que lo llevará de

⁴⁷² OP. Cit. 223.

⁴⁷³ El artículo de Marisa Muñoz "Cartografías en clave filosófica" analiza con detallado cuidado los cruces del campo intelectual y filosófico en el que Macedonio se forma. El espiritualismo y el positivismo, según Muñoz, dibuja esferas diferentes y, al mismo tiempo, en contacto. Cfr. Op. Cit. Macedonio Fernández *Historia crítica de la literatura argentina*, 337-358

⁴⁷⁴ Macedonio Fernández, Op. Cit. 74-81.

lo jurídico a lo filosófico. En la Introducción, explica las razones del tema elegido: “la fascinación irresistible para una mente especulativa que ejercen los problemas arduos simbolizados en conceptos de un contenido inagotable como el de ‘sujeto’.”⁴⁷⁵

En el Fin de Siglo su tesis analiza la construcción del sujeto jurídico, en los veinte, su literatura corroe la eficacia del Yo en las máscaras de autor, personaje y lector.⁴⁷⁶ Al respecto, Adolfo de Obieta nos dice: “Una tesis no se prestaba para hacer problemas, pero dentro del margen en que podía tener la opinión propia, desarrolla, idea, cuestiona, acepta interpretaciones, siempre en el sentido renovador, en la misma dirección de su futuro pensamiento”.⁴⁷⁷

Se trata de la génesis de una teoría del sujeto que se vislumbra cuando todavía los resabios del romanticismo muestran un yo portentoso. Esta teoría diseñada posteriormente en los vericuetos de la ficción antes que en los espacios sistemáticos de la filosofía aparece en los *Papeles antiguos*, en diferentes registros, hasta en el marco jurídico.

5. La experiencia poética del pensar

⁴⁷⁵ Cfr. Nota 1 Cap. Personaje

⁴⁷⁶ Como señalamos en el capítulo sobre personaje, esta tesis doctoral de Macedonio permanece inédita. Adolfo de Obieta nos facilitó una copia que una vez más agradecemos. Macedonio Fernández, *Las personas*, Buenos Aires, mayo 22 de 1897.

⁴⁷⁷ Cfr. Adolfo de Obieta y Ana Camblong, “Primera Conferencia” en Mónica Bueno (comp) *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Corregidor. 2001 p.21

Resulta insoslayable referirse a sus primeros poemas que anticipan muchas de las cuestiones que aparecen en sus textos posteriores. Sin embargo, consideramos que también exhiben los signos de la poesía finisecular que se desembaraza de la lírica y la épica, tiene por tema al paisaje, y se modula con la fuerza de la pasión.

En estos poemas, Macedonio bosqueja un mundo que transmuta la idea platónica de paisaje y trabaja con el mecanismo de la percepción naturalizada. Paulatinamente, abandonará ese registro de la similitud para operar con la diferencia, la negatividad y el revés en la arquitectura de un universo que tiene su propia sintaxis.

El primer poema de 1893, "Gatos y tejas" parodia la crónica periodística. Un observador muestra una disputa entre unos gatos en los tejados. La pequeña organización social que el texto describe se narrativiza por la intervención del observador en el suceso y el final humorístico, casi absurdo. Le sigue luego "Súplica a la vida" (1901), donde la combinación de dos pentasílabos y un endecasílabo le confiere un ritmo muy marcado que se sostiene en los encabalgamientos y la rima consonante con los versos libres.⁴⁷⁸ Dedicado a Elena de Obieta, el plural de la segunda estrofa la incluye en la súplica. La concepción de sujeto se diseña con motivos tradicionales poéticos (la vida como mar, la playa como lugar final y el alma como representación espiritual del hombre). Este ruego busca una sola seguridad: la permanencia de la pasión que encierra la posibilidad de acceder "al asombro de ser" ("Los otros

⁴⁷⁸ Macedonio Fernández, *Relato. Cuentos, poemas y Misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 1987. 91. Puede consultarse también Macedonio Fernández, *Poesías completas*, Madrid: Visor.,1991.

vasos/ si quieres llévanos. /De la celeste pasión la copa/ hasta los bordes/ tan sólo déjanos"). La referencia al nuevo siglo revela una actitud distante del poeta frente al optimismo por el cambio ("con brisa amarga/ o embriagadora/ henchiendo el seno de somnolencia/ de un siglo nuevo").

"La tarde", por su parte, publicada en el primer *Martín Fierro*, en 1904, despliega una personificación que le permite entretejer un refinado erotismo donde la mujer de "rubia cabellera" camina hacia el ocaso. La dimensión erótica trasciende límites e inunda el paisaje ("Como de amor transida, la Tierra ante mí tiéndese/ dormida en el recuerdo del beso de la Siesta").⁴⁷⁹ El sujeto poético adquiere una magnitud que traspasa los límites humanos. Participa de la fugacidad de ese momento y atisba cierto mensaje que la naturaleza quiere dar al hombre: "Deteneos; miradle. Su seno transparente/ una mirada clara os devuelve; y responde/ *dentro de vos*, el eco de aquel Dolor". Ese instante fugaz deja en el poeta la herida del pensamiento. Macedonio inaugura poéticamente la única actividad que sostendrá como válida durante toda su vida. Los jardines, por otra parte, conforman un tema de la literatura de Fin de Siglo que se vincula con las figuras del erotismo⁴⁸⁰. Se trata de uno de los topos eróticos del Art nouveau.

Si en "La tarde" Macedonio recrea el viejo tópico de la naturaleza como mujer, en "Suave encantamiento", del mismo año, publicada también en el

⁴⁷⁹ Macedonio Fernández,(1987), Op. Cit. 93-94.

⁴⁸⁰ Cfr. Lily Litvak, *Erotismo y Fin de Siglo*, Barcelona: Antonio Bosch, 1979. Litvak señala al respecto: "El erotismo de los jardines fue posible gracias al sentido que a la naturaleza dio el fin de siglo, permitiendo que la tratasen con propósitos no meramente descriptivos". 11

periódico *Martín Fierro*, de Ghiraldo, trastroca los términos.⁴⁸¹ La imagen de la mujer contendrá la de la naturaleza y permitirá la reflexión acerca de la fugacidad de la vida.

Llama la atención, en este poema, el uso de la puntuación. Se quiebra la unidad sintáctica en pos del ritmo que descarga en los dos últimos versos donde se resume la alegoría del poema ("Ojos que se abren como las mañanas/ y que cerrándose dejan caer la tarde"). Evar Méndez en los veinte, quiso ver en este uso una prefiguración del ultraísmo.⁴⁸²

Todos estos poemas muestran, más allá de la hibridación de estéticas, un trabajo "del pensar". Los críticos coinciden: su principio constructivo es la reflexión metafísica. Los juegos lingüísticos, las imágenes románticas y modernistas, la sintaxis arcaizante, los artilugios conceptistas o los supuestos previos ultraístas (según reconoce la crítica) son las huellas de la búsqueda de un lenguaje que pueda decir el ritmo del pensar. La experiencia del pensar se torna experiencia poética. El lenguaje pasa a ser el pivot del sujeto y la enunciación se torna la forma de experimento.

⁴⁸¹ Macedonio Fernández (1987), Op. Cit. 92.

⁴⁸² Cfr. La Nota de Evar Méndez que precede la publicación de "Suave encantamiento" en *Martín Fierro*, 2 época, n.14-15. cuyo título es "Macedonio Fernández: ¿un precursor del ultraísmo". Transcribimos algunos fragmentos: "Hace veinte años, -época en que se cultivaba una poesía brillante, ruidosa, elocuente-, publicaba Macedonio Fernández en el "Martín Fierro" de Alberto Ghiraldo, las composiciones "Tarde" y "Suave encantamiento"(...) 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. Péro, sobre todo, el amor a la imagen, en el gusto de los ultraístas". Cfr. *Revista Martín Fierro 1924-1927, Edición Facsimilar*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995. 95

“Hay un morir” (1912) exhibe claramente la conexión de esta primera etapa de su poesía y su producción posterior.⁴⁸³ (“Oh no tan pronto hagas/ de mí un ausente/ el ausente de mí./ ¡Qué no te lleves mi Hoy! Quisiera estar me todavía en mí.”). Es notable cómo se intensifica el trabajo con el lenguaje y se resignifican motivos en pos de una concepción de la poesía como forma de reflexión filosófica, de su “poemática del pensar especulativo” que en los veinte le llevará a escribir:

Mi poemática del Pensar intentará la transcripción de lo que pasa en la conciencia en los momentos en que acepta emocionalmente un mundo doloroso del darse real.⁴⁸⁴

“Súplica a la vida” y “Hay un morir” conforman un contrapunto que establece su sistema de filiaciones y, al mismo tiempo, la transgresión a ese mismo sistema. En los dos poemas se configura el “asunto”, para decirlo macedonianamente, que define su poemática del pensar: el lugar del yo y su precariedad, no en la muerte sino en el olvido, su luminosa eternidad en el amor. Coincidimos con Mariano Calbi cuando concluye: “la decidida y

⁴⁸³ Macedonio Fernández (1987) Op. Cit. 106.

⁴⁸⁴ Macedonio Fernández (1987) Op. Cit. 126. En esta tesis no avanzaremos en el análisis de los poemas posteriores a la década del veinte. La constitución del sujeto lírico conserva los mismos atributos que señalamos en estos primeros poemas. Como señala Juan Rigoli, “Dentro del conocido *trivium* macedoniano de la “Belarte Conciencial” –Novelística, “Ilógica de Arte” y “Poemática del Pensar” –el último género o *arte* es el menos atendido”. Agrega más adelante: “la ‘Poemática’ que bajo el rubro de ‘Metáfora o Poesía’, dudosamente artística. Macedonio estuvo alguna vez tentado de excluir”. Cfr. Rigoli, Juan “Devolución de la luna. Poesía y metafísica” en *Macedonio Fernández Historia crítica de la Literatura Argentina*, Op. Cit. 229.

profunda inclinación metafísica de la poesía de Macedonio Fernández la hace esencialmente diferente de la poesía de “escuela” , por así decir, que estaba tratando de afirmarse en el territorio de la literatura argentina”. Calbi encuentra parentescos y filiaciones – no discipulado o imitación, nos aclara- con los poetas ingleses de fines del siglo XIX (William Blake o Dante Gabriel Rossetti).⁴⁸⁵

6. Los primeros experimentos con la vida

Si le restituimos al término su significado etimológico, la teoría es, desde Aristóteles, el conocimiento especulativo considerado independientemente de toda aplicación. En este sentido, la teoría parte de una actitud contemplativa. Macedonio exige una vinculación directa con la vida. “Falta una teoría de orden práctico, como falta una metafísica” anota en sus Cuadernos inéditos⁴⁸⁶. En los veinte, elabora una teoría del arte que excede el espacio genérico que la enuncia porque la teorización macedoniana, como dijimos, está en todas partes, sobre todo en sus ficciones. *Museo de la Novela de la Eterna* es una novela y una teoría sobre ella. Desde sus primeros escritos, la experiencia cotidiana será experimento para encontrar modos y respuestas.

Esta intención de verdad práctica como camino para la verdad metafísica recorrerá su “Crítica del Dolor” y su “Eudemonología”. Allí intentará reconocer la intrínseca relación entre dolor y placer y formular ciertas reglas que permitan la mejor forma de vida. Como Schopenhauer, en *El arte de bien vivir*, se propone

⁴⁸⁵ Cfr. “La poesía de Macedonio Fernández” en *Macedonio Fernández Historia crítica de la Literatura Argentina*, Op. Cit. 227.

⁴⁸⁶ Es cita pertenece a uno de sus cuadernos inéditos, fechado en la portada 1905-1908. Nuestro agradecimiento a Adolfo de Obieta que nos facilitó la copia de estos manuscritos.

un tratado de la existencia feliz que regule la vida cotidiana. La eudemonología es una crónica que parte del registro detallado de los cambios y fenómenos psíquicos y corporales del sujeto, por lo tanto, el sentido de experimentación es su condición.⁴⁸⁷

Su "Crítica del dolor" pretende formular, a la manera de Kant, juicios (afirmaciones, tesis y proposiciones) pero, mientras la crítica kantiana parte de una teoría científica del conocimiento y sus juicios no son hechos de la conciencia subjetiva sino enunciaciones objetivas, en la Crítica del dolor, la vivencia personal es el eje de toda la disquisición:

Con el espíritu con que tantas veces se ha hecho la "crítica del conocimiento" intento una crítica de la sensibilidad tomada en el aspecto que suelen llamar negativo: ensayo una crítica del dolor que hasta hoy no se ha intentado y espero demostrar que incurrimos en exageración, y determinamos el nacimiento de ideas falsas en nosotros y en los demás, en nuestros juicios y expresiones de dolor.

El valor de la vida se medirá a partir de la relación entre el dolor y el placer y esta medida no tiene que ver con la continuidad histórica, con la flecha del tiempo, sino con la cotidianidad de la vida que se hace puro presente, un presente que dura lo que cada uno y que, por lo tanto, no puede creer en

⁴⁸⁷ "Tomo la noción de la sabiduría de la vida en su acepción inmanente, a saber: en el sentido de hacer la vida lo más agradable y feliz posible, estudio que pudiera llamarse también "eudemonología", sería un tratado de la existencia feliz" dice Schopenhauer al comienzo de la Introducción de su libro. Inmediatamente aclara después que esta felicidad del vivir puede sólo entenderse como aquello que es preferible a la no-existencia. (Cfr. Schopenhauer Arthur *El arte de bien vivir*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1950. 7) Este será el punto de partida de la *Crítica del dolor* de Macedonio: "Se llama optimismo, sin embargo, la creencia de que la vida es generalmente mejor que la inexistencia, que la vida contiene por lo general más placer que dolor" (Op. Cit. 18).

ilusiones de “futuro con cesación del dolor”. La “presentización” será posteriormente estrategia de sus ficciones y operatoria de su teoría de la lectura. Como en muchos de sus escritos, se aparta del progreso como fundamento del placer. La idea macedoniana de la modernidad contiene un particular ajuste de cuentas con el imaginario del siglo diecinueve. La Vida se desenvuelve como un juego pertinaz entre el Ser y el yo. Es por eso que la define como “invención del alma” que se procura en el placer pero necesita la tensión del dolor para mostrarse en su magnificencia.

En el plan de escritura que enuncia, la Crítica del Dolor debe complementarse con la Eudemonología, es decir: “el arte, extraído de la consulta combinada de todas las ciencias o de un saber más extenso, de indicar las conductas, o reglas cuya observancia fuera más útil, es decir más evitadoras de dolores o procuradores de placeres” para llegar a un “arte de vivir”.⁴⁸⁸

Si Lukács tiene razón y el ensayo sólo puede “limitarse a ordenar de un modo nuevo cosas que ya en algún momento fueron vivas”, estos escritos del joven Macedonio intentan un orden práctico de beneficio propio y ajeno. Un arte para la vida que es, al mismo tiempo, una ciencia cuyo objeto de estudio debe ser sometido a continuos experimentos que la crónica ensayística recoge.⁴⁸⁹ En este sentido, la estructura ensayística deviene la principal estrategia organizativa del texto; de tal modo, los argumentos construyen un modelo que excede los moldes del positivismo.

⁴⁸⁸ Cfr. *Teorías*, 18-20

⁴⁸⁹ Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel. 1962, 11 a 36.

“Para una teoría del valor” continúa esta línea de pensamiento e intenta definir el valor como “el fruto de un esfuerzo habitual de destrucción de la emoción Miedo no siendo el Valor mismo una emoción”. Esta curiosa teoría psicofísica por la cual el valor es una actividad para soportar o anular una serie de emociones, tiene su base en la definición de esfuerzo. Sus conjeturas acerca del esfuerzo confirman su peculiar lectura de Schopenhauer, ya que reconoce que la Voluntad es una abstracción que posibilita a los estados afectivos, actuar en el “mundo de las imágenes y en el mundo de los músculos”. Para entender mejor lo anterior, conviene recordar el funcionamiento de la imagen en la concepción macedoniana. Las imágenes y los estados afectivos son los dos únicos componentes de la psiquis. La imagen, que incluye sensaciones y percepciones, funciona como un motor que provoca o inhibe una emoción, entendida como un estado que precede o sigue al deseo, pero que en sí no contiene deseo alguno. En las ficciones posteriores, las imágenes, siempre recortadas y fragmentarias, actuarán de la misma manera, esto es, suscitando estados en el lector. Hemos visto como la forma de su novela buena se funda en esa relación entre imagen y estado. Esta suscitación, eje de su teoría del arte, responde a su metafísica que postula la ausencia momentánea del yo para la fulguración del ser. La construcción de la imagen en sus textos (pensamos en *Papeles de Recienvenido*, en *Museo* o en algunos de sus cuentos como “Cirugía psíquica de extirpación” o “El zapallo que se hizo cosmos”) tiene esa función catalizadora y sintética. Como un Aleph mental, la imagen que se diseña siempre trabaja en las aristas de lo posible de nuestros estados de la Emoción.

7. La escritura sobre sí mismo

“Diario de Vida e Ideas” se puede definir como un conjunto de textos que prefiguran las autobiografías ficcionales de *Papeles*. Desde el comienzo, defrauda las expectativas de un lector que busque lo que el título engañosamente parece anunciar: el itinerario cronológico de una vida:

El libro del saber propio y ajeno de un individuo podría llamarse éste, pues poco se hablará de mi vida, y seré muy severo conmigo mismo en cuanto afirme como saber de cierto.⁹⁶

La segunda parte del Diario se titula “El libro para sí mismo” y cumple la premisa anunciada en la cita anterior. De esta manera, autor y lector trastocan sus tiempos. Macedonio supone una ficción de lector que interroga al autor acerca de la Vida, los libros, el dinero y el hombre. (“Un joven que lee quisiera que el autor le dijese varias cosas”). Estas preguntas se formulan en una suerte de lúdico travestismo que pone la duda en el texto. (“No sé hasta que punto podrán las presentes líneas servir para otra persona que el autor”).

Un Diario de diez páginas, un Libro para sí mismo (para el joven lector intelectual) que es, en realidad, un libro futuro para otros, como espejos multiplicados de sí, un Diario que responde las grandes dudas en seis párrafos.

“Cualquier método que asegurara en el conjunto de la existencia unos cuantos días de bienestar que los de infortunio, haría la vida deseable” concluye Macedonio. Esta premisa regirá toda su vida y la entrada a la literatura tiene

que ver con la búsqueda constante de ese método posible. Su conceptualización del arte, sus postulaciones acerca de la ficción y el humor trabajan en pos de esta consigna que hibrida el escepticismo de Schopenhauer con el pragmatismo de James.

En los cuadernos todavía inéditos, se muestra, en el espacio y el dibujo de la letra, el mismo gesto proliferante y abusivo. Macedonio ocupa todos los lugares del papel, escribe en los márgenes y su caligrafía varía de acuerdo con los temas. Como pequeñas constelaciones de significación, los márgenes se pueblan de notas transversales, de recuadros, que completan o diagraman temas a trabajar. (En uno de los cuadernos, con el título de "Programa", por ejemplo, se enumeran una serie de actividades sumamente heterogéneas). Asimismo establece un sistema personal de abreviaturas. Finalmente, como en los fragmentos publicados, la apelación a un lector (posible, real, futuro) juega con esa doble imagen del otro, ajeno, y del otro, contracanto futuro de sí mismo:

Querido lector: Si empiezas por pasmarte excesivamente de lo novedoso y absurdo de mis afirmaciones, preveo que acabarás protestando que cuanto yo digo era de todo el mundo sabido en todos los tiempos; por donde te mostraré, digno propietario de toda la estupidez con que al nacer te botó el cielo.

La primera persona, de la misma manera que en los *Essais* de Montaigne, resulta en estos escritos de Macedonio un modo de conocimiento a partir de la experiencia propia que se torna experimento. Como Montaigne, que tenía en su castillo tres ventanas para tener tres perspectivas diferentes del paisaje, la percepción de sí y del mundo es analizada y desde distintos "lugares". Como

Montaigne, desestima la glosa de la experiencia del otro, de la tradición y el pasado para construir su propio sentido de los sujetos y las cosas. Como Montaigne, la ironía y el humor para sí y para los otros resultan los instrumentos de esa percepción particular.⁴⁹⁰ Nos permitimos una analogía más: Pierre Hadot, en su libro ya clásico sobre la Filosofía antigua, prueba como la filosofía era concebida como forma de vida. El estoicismo, el epicureísmo, el cinismo, entre otras, son, antes que nada, escuelas de vida, en donde se enseñaba a vivir mejor. Macedonio se muestra, desde sus primeros ensayos, atento a esta posibilidad del buen vivir a partir de prácticas, reglas y ejercicios, que, como los antiguos, se basaba en el “conócete a ti mismo”.⁴⁹¹ Hadot llama “vida filosófica” a este modo antiguo de relacionar la filosofía con la vida. En Macedonio, la “vida filosófica” será también “vida literaria” y ese pasaje será acontecimiento de escritura.

⁴⁹⁰ La analogía con Montaigne no se agota. Cuentan sus biógrafos que en las vigas del castillo acostumbraba a escribir citas de filósofos clásicos. Macedonio, lo hacía en pizarras y en cuadernos: “En la pared una pizarra donde apuntaba las cuentas domésticas junto con citas de filósofos y reminiscencias de poemas” cuenta Francisco Luis Bernárdez en *Hablan de Macedonio*, Op. Cit.

⁴⁹¹ Cfr Hadot, Pierre *¿Qué es la filosofía antigua?* México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Capítulo 3. El Recienvenido y la vanguardia

1. Macedonio en los años veinte

La vanguardia es ante todo un modo, al mismo tiempo de reconocer y hacer estallar la representación burguesa de la vida, define Sanguinetti.⁴⁹²

Las teorizaciones sobre la vanguardia concuerdan, en general, en reconocer como categoría aglutinante el origen de una genealogía de lo nuevo que trabaja con presupuestos diferentes respecto de lo preexistente. Veíamos en la Introducción, que se trata de uno de los intentos de reformulación más fuertes de la institución arte en relación con las otras instituciones sociales. La experimentación es, sin duda, el dispositivo que permite la búsqueda de lo nuevo. Experimentar implica abandonar la continuidad de la experiencia histórica, dejar de lado las formas emergentes de la tradición y seleccionar otras formas, otros materiales. La vanguardia acentúa el experimento como estrategia para obtener lo nuevo tanto en la obra de arte como en la institución.⁴⁹³

⁴⁹² Sanguinetti, Edoardo *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972" Aquí convendrá, por lo menos, repetir que los dos momentos constitutivos de la vanguardia, el momento heroico-patético y el momento cínico, se dan, en la realidad histórica, en un solo y mismo instante, porque son , estructural y objetivamente, una sola y misma cosa". 11.

⁴⁹³ Para Lyotard, "lo nuevo" se hace acontecimiento en la obra de arte. Al respecto, señala Boris Groys: "J.Fr- Lyotard describe la aparición de una nueva obra como un "acontecimiento" en sentido heideggeriano (pág.197). Según Lyotard, lo auténticamente "nuevo" rompe con todos los programas -tanto con los clásicos como con los vanguardistas- y trae consigo lo inesperado, respecto de lo cual, el artista de vanguardia espera que "it happens". Cfr. Groys, Boris, *Sobre lo nuevo*, Pre-Textos: Valencia, 2005, 225. Lo nuevo, ya lo ha señalado Adorno, es utopía de lo nuevo. "Sólo a través de su absoluta negatividad enuncia el arte lo indecible, la utopía" dice Adorno en su *Teoría estética*.

En la Argentina, estos años muestran un campo intelectual complejo donde el acto parricida hacia los viejos retratos de los escritores consagrados se dinamiza con el debate acerca de las operaciones para instalar lo nuevo como categoría cultural. ⁴⁹⁴Al mismo tiempo, una disputa por la lengua, por un estado de la lengua que dio en llamarse “el idioma de los argentinos”, define la peculiaridad nacional.

En la década del veinte, *Martín Fierro* es el nombre propio que aglutina significaciones. Mientras el manifiesto que Gironde redacta esgrime la categoría de lo nuevo, el nombre de la revista indicará la inclusión del grupo en una tradición que la apropiación del nombre revela. Anteriormente, *Martín Fierro* será el nombre del suplemento cultural de un diario anarquista y una revista de pocos números que funda Evar Méndez en 1919 de corte antiyrigoyenista. La foto de Macedonio, con el poncho al hombro y en pose de payador, parece ser el punctum barthesiano que muestra esta peculiar alianza de lo nuevo y la tradición.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ Los dos grupos, Florida y Boedo, ensayan gestos que responden a diferentes objetivos: “nuevas formas de arte” para Florida; “nuevas formas de vida” para Boedo define Castelnuovo. Si Florida trabaja, con matices, la ideología estética de lo nuevo (que se traduce en metáforas ultraístas, en nostalgias borgeanas o en miradas futuristas que espejean lo real como fotografías girondinas), Boedo apuesta al arte al servicio del proletariado, cree en la posibilidad de un arte que inscribe su lugar en la sociedad y acepta las reglas de juego de la división de clases pero elige los materiales de su producción en función de la tematización de la clase obrera y de la inmigración. Tanto uno como otro establecen el sentido de transgresión en relación con las normas estéticas -Florida- o con las normas sociales- Boedo. La polémica entre los dos grupos señala, sobre todo, al punto de inflexión que su producción tiene en el campo intelectual. Ambos intentan legitimar su sistema de inscripciones frente a la hegemonía de los “padres” que desde el modelo canónico regulan el panteón familiar de nuestra literatura.

Aunque mi obra es panorámica, no me propuse hablar de todos los escritores, sino de aquellos de quienes tengo recuerdos personales. No se debe a mala voluntad, por consiguiente, ciertas omisiones. Por esto, mientras dedico algunas páginas a individuos sin importancia literaria y a los que traté mucho y que eran pintorescos, nada digo de otros de auténtico valer y con los que no tuve amistad. Este sería el caso, por ejemplo, de Macedonio Fernández, a quien no he visto jamás y de quien no he leído ningún libro, tal vez porque nunca lo he tenido en mis manos.⁴⁹⁶

La afirmación de Manuel Gálvez en su monumental autobiografía cultural subraya la relación entre el nombre de autor y su figura social. Se trata de escribir sobre los escritores conocidos no sobre la literatura. (Como si usara el método Sainte Beuve, pero el pivot es el propio Gálvez). La figura de autor determina la marca de la inclusión o no en el espacio literario, lugar social, definido por el recuerdo del "escritor nacional". El nombre de autor encierra el de su obra, designa una figura y una textualidad. Su nombre propio selecciona y olvida. Macedonio Fernández remite, en cambio, en la tradición literaria argentina, a otro nombre propio, Borges y con él a la vanguardia martinfierrista. El Nombre Propio, en este caso, designa no sólo a un sujeto sino también a la relación precursor-discípulo que contiene ejes problemáticos de continuidad y evolución y subsume el nombre del primero a la vaga estela de influencias sobre el segundo. Macedonio ha sido casi un personaje de Borges o, según Gálvez, un "caballero inexistente".

Como un fantasma, Macedonio aparece en la escena literaria gracias a su vinculación con el grupo de escritores que Borges nuclea a su regreso. Justamente en uno de los números de la revista *Proa*, encontramos un artículo

⁴⁹⁶ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires, Hachette, 1961. Tomo 1, p. 8

sobre Evar Méndez en el que Macedonio establece su crítica fuerte a la institución literaria y a los códigos prefijados por ésta. La excusa del homenaje le sirve para mostrar el error: la literatura definida sólo por su carácter autobiográfico y caracterizarla como la escritura del yo que se enmascara y finge otros rostros: "El arte literario es difícil fingimiento, no el juego de fingir en que el artista quisiera engréirse sino ficción de jugar".⁴⁹⁷ El juego de la inexistencia del yo sostiene todos los entramados de su concepto de ficción.

2. El autor de *Los papeles*

"Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla" parece decirnos Macedonio, al igual que Beckett o Foucault. Es por eso que construye una ficción de su ingreso a la literatura, un relato con un solo personaje que borrona y confunde el régimen de propiedad textual. *Papeles de Recienvenido* se publica en 1929 casi por imposición de sus jóvenes amigos.⁴⁹⁸ Resulta ser acontecimiento que funda el nuevo tramo de la periodización que proponemos.

El libro urde en clave ficcional, la figura de autor, en su doble naturaleza, tanto

⁴⁹⁷ "Evar Méndez", en *Proa* año 2, N6, 1925. "Fingimiento de morir", en "Elena Bellamuerte", "ficción de jugar": su escritura va armando así su concepto de ficción.

⁴⁹⁸ En este sentido, nos resulta sumamente sugestiva la hipótesis de Carlos García acerca de la génesis de *Papeles de Recienvenido*. García muestra como la historia del libro comienza hacia 1923 y se constituye alrededor del Recienvenido y de lo que podría haber sido una novela. Al final del artículo redobla la apuesta, Carlos García, "No deseamos cerrar este trabajo sin arriesgar una hipótesis: en el corpus de textos relacionados con la figura del "Recienvenido", hay apenas vestigios, ruinas, de lo que podría haber sido la abandonada novela *El Recienvenido*, derivada, a nuestro entender, del trabajo en conjunto *El Hombre que será Presidente*, que Macedonio, Borges, los hermanos Dabove, Enrique Fernández Latour y Carlos Pérez Ruiz comenzaron a escribir poco después del primer retorno de Borges de Europa, en 1921" Cfr. "Historia de una gestación: *Papeles de Recienvenido* y la atmósfera intelectual porteña" en *Macedonio Fernández, Historia crítica de la Literatura Argentina*, Op. Cit. 64.

la función autor en relación con la obra cuanto el régimen y el estatuto de esa figura dentro de una sociedad. El guiño macedoniano está en la primera persona a la que se le adjudica un nombre que se hace propio y, al mismo tiempo, guarda su carácter calificativo del sujeto al que alude. Recienvenido designa el lugar marginal por nuevo de esa nueva figura de autor y escribe su entrada a la literatura. De este modo, juega todo el sistema de relaciones entre sujeto e institución y el cruce de legitimaciones que va de uno a otro. Macedonio quiebra esa suerte de prefijaciones y continuidades dentro de la institución. El libro exaspera desde el título esas determinaciones: los papeles no encuentran cabida en ningún género literario, el Recienvenido no es nombre propio de ningún autor. Le concede así a sus *Papeles...* un movimiento de desorden que trabajará en función de la entropía del sistema. Se trata de un conjunto de escritos diversos que van cercando todos los clisés del espacio literario y van desarmando esa geografía. *Papeles...* nos propone otro mapa, nos dibuja otro itinerario por los lugares no descubiertos de la literatura.

Macedonio entra a la literatura y desde allí la socava. Su ataque se disfraza en la aparente ingenuidad de su apodo. Su estrategia es la parodia, la burla provoca el cuestionamiento de toda seguridad, de toda creencia. ¿Cuál es el texto parodiado en *Papeles...*? La literatura misma, en ella la cultura, y, en definitiva, todas las formas institucionales que cercan al sujeto. Como señala Julio Premat: "Llegar a la literatura, ser el Recienvenido, pasa en Macedonio, no por la publicación de libros, sino por un gesto tan característico como

innovador, inventarse en tanto que personaje de autor (se publica *Papeles* para poner de relieve ese personaje, y no lo contrario"⁴⁹⁹

3. Los "brindis": de la vida a la literatura

Una de los modos de la parodia macedoniana consiste en trabajar con los géneros "menores" -tal vez debiéramos llamarlos "satelitales"- pero que sustentan la ficción autoral. "Conferencia no anunciada de *Recienvenido* en el local de su accidente", resulta un buen ejemplo de esta forma de transitividad que el juego paródico le permite, donde se trasladan materiales de un género a otro:

Deseosos de ser "útiles a nosotros mismos y a nuestros semejantes" para lo cual nos han educado gratuitamente, dejamos en pos de alguien, de la "bella desconocida" a *Recienvenido*, bregando en medio de la vía por levantarse de su accidente. Autores como somos de muchas autobiografías exactísimas, hemos experimentado que aparece de tanto en tanto en las narrativas algún momento literario en que el escritor debe dejar a su protagonista.

Burla a la verificación de la autobiografía en la parodia de una conferencia inacabada, por lo tanto siempre existente, donde la ficción de traducir la oralidad a la escritura, añade nuevos cruces, otros traslados. Tensión itinerante

⁴⁹⁹ Completamos la cita: "Escribir en público es escribirse. *Recienvenido* se presenta a sí mismo, dialoga, interpela a los lectores y a los editores, brinda homenajes a celebridades, discute. La serie heterogénea de textos gira alrededor de ese personaje y de una primera persona omnipresente aunque inestable. En realidad, más que de la invención coherente de un personaje pleno, se trata de la puesta en escena de ese gesto de invención de sí mismo, de esa dinámica de seudónimos y variantes de figuras de autor que declinan hasta la saturación una saturación y un borrado de identidad" Cfr. Premat, Julio, "Macedonio, pedestal en blanco" en *Macedonio Fernández, Historia crítica de la Literatura Argentina*, Op. Cit. 424.

que se soporta en ese espejo deformado que la escritura propone al lector. El mecanismo de imitación burlesca da vuelta como un guante la estructura del género, muestra “los lados de revés de las cosas”.

La primera persona satura todos los espacios de los *Papeles* y determina la constitución de su poética de trabajo a la vista: si en los *Papeles antiguos* veíamos un sujeto omnipresente que daba cuenta de su experiencia con el mundo y constituía, a la manera de Montaigne, sus conclusiones e interpretaciones a partir de sus experimentos cotidianos, ahora ese sujeto se ha transfigurado en un ente de ficción y, a partir de ese proceso alquímico, ha diseñado una nueva forma de la experiencia. De la experiencia vivida a la experiencia literaria, la primera persona define el ejercicio de la “vida literaria” de Macedonio Fernández. El movimiento de traslación entre vida y literatura constituirá una política de traducciones y traslado de un lugar a otro.

Los “brindis” de la época aparecían en general como esos modos simultáneos de lucimiento, tanto del propio autor cuanto del homenajeado. Su discurso tiene, desde un punto de vista formal, una alta carga de literariedad. Su manifestación oral, circunstancial y momentánea, le impide la fijación como un género estable dentro de la institución literaria. El “brindis” se define, en general, como una práctica cultural que pertenece a ciertas estructuras sociales y dentro de ellas a grupos que ejercen ciertos códigos donde el banquete, y en él, el brindis, marcan un alto grado de legitimación y reconocimiento. Macedonio elige el Brindis como modo paródico de ese reconocimiento. La parodia a ese código social no sólo indica que el procedimiento opera como

crítica sino que intenta traducir un modo social para incluirlo dentro de la institución literaria. Esta política de traducción que Macedonio se impone, lo muestra como un conocedor del funcionamiento social del lenguaje ya que el análisis de ciertas estrategias discursivas le permite esa duplicación paródica donde lo que se cuestiona es el modo de representación. Representación que Macedonio traduce de la oralidad a la escritura y de la referencia a la ficción.

Como toda la escritura macedoniana, los "brindis" son producción de "trabajo a la vista", según creía el autor que debía ser la literatura. Ese trabajo a la vista apunta paródicamente en los Brindis a desenmascarar códigos y gestos, a mostrar el entramado de los discursos, su hechura falsamente espontánea, los clichés, las marcas de clase. El desenfado del desocultamiento le proporciona ese carácter político de traductor traidor de lo establecido.

"De una improvisación (sacada del bolsillo)" ironiza frente a los convencionales argumentos al comenzar la oratoria que prometen brevedad y luego aturden con largas parrafadas con el rito final de los aplausos "que tan espontáneos se reservan para la conclusión", en banquetes en donde no se come. La mirada del Recienvenido recorre las convenciones del propio grupo al que pertenece y que dice cuestionar lo preexistente. Frente a estas formas fijas, Macedonio transgrede: "El principio del discurso es su parte más difícil y desconfío de los que empiezan por él".

Al mismo tiempo que escribe los "brindis", Macedonio elabora su teoría del género, que resulta ser en realidad, una teoría del sujeto inasistente, dueño de la Nada. La marginalidad del Recienvenido - el primero en llegar tarde a la

literatura - se instala en el borde de un público futuro, de un lector de automatizado, "salteado" como él mismo lo llamara. El Brindis a Marinetti es un buen ejemplo del lugar del Recienvenido: ese lugar que desliza la crítica y postula la fractura de las máscaras sociales. Recordemos que la llegada de Marinetti al país produjo en los jóvenes martinfierristas que adherían a sus formulaciones estéticas sin reparar en su ubicación ideológica, una gran conmoción. Prueba de esto, es el gran banquete que organizaron en su honor al que Macedonio encargado del "brindis", no asistió pero escribió el Brindis en el que marca abiertamente sus discrepancias ideológicas. Veamos una cita:

Pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros porque aún no se había definido vuestra visita como exenta de propósito político, y habría tenido que molestar con salvedades un ambiente de cordialidad.

4. Autobiografías: exceso y disolución

La autobiografía parece ser el lugar de discusión acerca de la formación de una identidad que revela tres máscaras: el autor, el narrador y el personaje. Narración de un yo que se esconde y muestra al mismo tiempo, y también narración de un modelo social, que se configura tanto en los explícitos, como en los presupuestos y en los sobreentendidos.

"La forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, sólo las Historias son más adulteradas" nos dice Macedonio y ataca justamente estos contratos de legitimación que en el caso de nuestra literatura, como

sostiene Adolfo Prieto, remiten a la construcción de ese yo ejemplar y de su linaje en el siglo XIX o del sujeto y su campo intelectual, en nuestro siglo.⁵⁰⁰

Al subvertir el pacto ficcional, Macedonio configura su gesto radicalmente vanguardista en el que las estrategias de lo nuevo trabajan para poner de manifiesto esa desarmonía de lo existente de la que hablaba Adorno. De esta manera, tanto en los "brindis" cuanto en las autobiografías aparece una política de socavamiento de los géneros.

La autobiografía, dentro del sistema literario, legitima la imagen del escritor. En todos los casos, el movimiento ideológico del género se constituye en los hitos de una figura diseñada en la escritura por el Nombre Propio.⁵⁰¹ De esta manera, la función autor se consolida en los soportes del género y, en una vuelta de tuerca, el género se justifica en el nombre propio de la misma figura textual.

Papeles de Recienvenido exaspera ese pacto con el lector y abre un caleidoscopio de imágenes que se superponen, se comunican, se contradicen. *Papeles...* no presenta una autobiografía, sino que nos ofrece fragmentos de varias, y en esa multiplicidad, se subvierte la juridicidad del género y se parodia el modelo: "Todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser", fórmula según la cual la ficción es, para Macedonio, el principio constructivo del género. En prueba de ello escribe sus cinco poses de "A

⁵⁰⁰ Adolfo Prieto en *Literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1966, reconoce como constante del género en el siglo XIX, la actitud de aquél que necesita justificarse frente a la opinión pública.

⁵⁰¹ El Nombre Propio resulta punto central en la definición del género. Ver Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. "En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable".

fotografiarse”, donde cada una propone una imagen diferente.⁵⁰² Como señala Celina Manzoni: “lo que la pose tiene de artificial, de inmóvil, de afectación de la postura, congela o coagula la fluencia, otro efecto de una concepción de la literatura que impulsa a Macedonio a la fragmentación como estética”.⁵⁰³

Esas imágenes le sirven para, definir en un caso, su entrada a la literatura y, en el otro, cierto aire estrábico con respecto a las leyes de la institución. Así “El ‘capítulo siguiente’ de la autobiografía de Recienvenido” tiene un subtítulo, “*De autor ignorado y que no se sabe si escribe bien*”, que apunta a esa estrategia de negatividad donde el sistema concentra su grado de mayor clausura.

En sus primeros textos hemos visto que ese paciente trabajo de análisis y disección de su propia figura, es un desmontaje fino de la condición humana, del dolor y el placer, del tedio y la magia de acontecer. El recorrido le permite descubrir ficción en los tramos de la autobiografía. En Macedonio, los espacios son “vaciados” de significación, condición para que opere la nada. Sus textos tempranos ya descubren que “el signo está originariamente trabajado por la ficción”.⁵⁰⁴ Es por eso que trabaja en contra del principio de identidad que cualquier marco (literario, filosófico, cultural) pretende sostener. Es en este

⁵⁰² En la Pose N°1 reitera el gesto socavador del soporte de la verdad en pos de la posible verificación y exagera su cuestionamiento: “La forma más embustera de arte que se conoce como autobiografía, sólo las historias son más adulteradas”. En la pose N° 2 nos pide: “Supongan ustedes que yo nací, desde chiquito en una casa de modistas”, en tanto que en la anterior aclara: “dejo dicho que me gustaría haber nacido en 1900”. En la pose N° 3, juega con las incongruencias del retrato y la percepción que de esa imagen tiene el propio sujeto. En la pose N° 4, cede el lugar a otro en la escritura haciendo pública una carta privada sobre su persona. Finalmente, la última pose, escrita en los cuarenta, cierra el ciclo de imágenes presentando la de autor. En este texto rastrea las huellas inciertas de su escritura, sintetiza su teoría de la novela y muestra su gesto de permanente marginalidad a las leyes del mercado.

⁵⁰³Cfr. Manzoni, Celina “En la sala de los espejos, autobiografía, autoficción” en *Macedonio Fernández Historia crítica de la Literatura Argentina*, Op. Cit. 529.

⁵⁰⁴ Ver Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos, 1985.

punto donde la función autor en la obra de Macedonio adquiere trazos diferentes. Si la relación autor/obra implica un lugar en el que el nombre propio se ubica en el borde, este borde se exaspera para entender otra relación secreta de esa subjetividad con su época.

5. La ficción y la filosofía: Hobbes en Buenos Aires

No toda es vigilia la de los ojos abiertos es un libro extraño. Un libro abierto y complejo, publicado, como tantos otros textos suyos, a instancias de sus jóvenes amigos martinfierristas. La forma disonante del libro está a medio camino entre los ensayos filosóficos y el relato. Este libro funciona en relación con esa primera persona proliferante de Macedonio, como el indicio de la constitución de un nuevo modo de la experiencia. Macedonio Fernández cuenta en su *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, como descubre una cita de Tomas Hobbes en un escrito de Schopenhauer.⁵⁰⁵ Se trata de una cita impropia que lo asombra y que lo deja perplejo. Dice Macedonio:

Y según Schopenhauer parece que Hobbes insinuó por primera vez las circunstancias en que una escena quedaría por siempre

⁵⁰⁵ Es evidente como bien reconoce Foucault que el Estado es la forma política de un poder centralizado y centralizador que tiene en la figura bíblica que Hobbes inventa el origen de un tipo de racionalización que constituye las bases del Estado moderno. "Una de las tareas de la Ilustración- señala Foucault- consistió en multiplicar los poderes políticos de la razón" Acusado de haber anticipado el Estado totalitario, el desprestigio de Hobbes lo mantuvo como indica Bobbio en cierta zona limítrofe u oscura. Pensemos sólo Hegel señala en su historia de la Filosofía que no se trata de un filósofo sino de un pensador empirista con planteos superficiales. Para Bobbio el tema central del pensamiento político de Hobbes es la unidad del Estado, no la libertad del ciudadano ni el Estado totalitario. Lo que Bobbio llama "positivismo jurídico" en el sentido que es la forma justa y necesaria, racionalidad mediante, por la cual el hombre puede salir de la anarquía natural e instaurar una plaza estable. Es evidente que el modelo hobbesiano se opone a la concepción aristotélica del Estado, la polis, a partir de la familia, o las formas del pastoreo como propone Foucault en *Tecnologías del yo*.

inclasificable, si real o soñada” y agrega más adelante “No he leído el texto de Hobbes porque, conocido para mí como jurista, no lo suponía metafísico, aunque aquí, como en el caso de Berkeley, se revela hondo sentimiento de sospecha mística en una inteligencia poderosa y sin predilección activa por la metafísica.

Schopenhauer cita a Hobbes y Macedonio descubre, en la cita, al metafísico. Continuidades insólitas de lo imposible porque Thomas Hobbes es todo menos un metafísico. A propósito se pregunta Horacio González:

“¿Qué hace Hobbes en un texto de Macedonio Fernández”, y contesta: “con Hobbes resalta la impertinencia de un texto del siglo XVII, de un tratadista de la teoría política que escribió sobre la idea, entonces de moda, de la naturaleza humana y otros temas que poco deberían hacer en la lógica macedoniana.”⁵⁰⁶

Es cierto: la fama de Hobbes se debe esencialmente a sus teorías políticas y sociales, su filosofía constituye la más completa doctrina materialista del siglo XVII. El universo es concebido como una gran máquina corpórea, donde todo sigue las estrictas leyes del mecanicismo, según las cuales, cualquier fenómeno ha de explicarse a partir de elementos meramente cuantitativos: la materia (extensión), el movimiento y los choques de materia en el espacio.

Sin embargo, los lectores de Macedonio sabemos que su lógica, a la que aludía González, reside justamente en la imposibilidad, en la brecha de lo que no es pero puede serlo, en cierto sentido, a la paradoja. Desembarazarse de los imposibles ha sido su postulado primero. Lo explica claramente en una carta a

⁵⁰⁶ “Evidentemente hay una heterogeneidad muy grande entre estos dos autores. Podríamos suponer que no hay heterogeneidad con Schopenhauer; éste es frecuentemente citado, aludido, fusionado místicamente en los textos de Macedonio. Podríamos suponer que no hay heterogeneidad con William James; hay también una fusión de características místicas”.Cfr. *Conversaciones imposibles*, Op. Cit.

Borges, lo hace dispositivo arquitectónico de toda su producción: de sus teorías, Así escribe una novela durante toda su vida que trabaja contra el presupuesto del género porque los personajes deambulan por los infinitos prólogos que retrasan un comienzo narrativo que ya está en marcha subrepticamente, así anula la figura de autor con múltiples autobiografías que se superponen, se contradicen como un caleidoscopio infinito. Así proponé su belarte en contra de todo realismo; así concluye que el humor es una forma perfecta para el pensamiento, descoloca al yo y permite el "susto de la inexistencia" Macedonio es un inventor y, como tal, en sus ficciones todo lo que no es, puede ser.

La cita impertinente es procedencia y efecto para un relato imposible porque Macedonio como los antiguos poetas a las Musas, o Sarmiento al fantasma del caudillo, convoca (evoca) al filósofo inglés para discutir sus postulaciones metafísicas. Y Hobbes llega a Buenos Aires, vive en un cuarto de pensión, camina por las calles porteñas, y poseído de eternidad, discute con Domínguez acerca de las formas de la música contemporánea o del robo de la valija, con la irreverencia del fantasma que ha vencido todas las fronteras. Irreverencia que el pobre Domínguez se ve obligado a corregir permanentemente. Por ejemplo, ante la torpeza lingüística o la ignorancia del filósofo, Domínguez se ve obligado a aclarar: "En fin, ¿qué piensa usted, querido amigo, de este singular ocurrimiento?-Ocurrencias decimos en español Hobbes" y más adelante: "Asimismo su problema de la correspondencia entre

una versión musical y una versión verbal que le ha suscitado nuevamente el interesante Raxhpianinof... -Rachmaninoff, Hobbes..."⁵⁰⁷

Invención pura, el relato escenifica las imposibilidades: el anacronismo es la enunciación ficcional de la discusión que se propone: eso que llamamos realidad es un constructo tan evanescente, tan refutable como las formas difusas del sueño. La ironía mayor está en elegir como interlocutor a alguien que pensaba que el hombre es un cuerpo y, como tal, se comporta de la misma manera que el resto de los cuerpos-máquinas. Para Hobbes, el pensamiento o la conciencia no son substancias separada del cuerpo: la "entidad" corporal que somos, y su conocimiento de las cosas proviene y se reduce a la sensación. Alguien que explica a los sueños y la imaginación como reacciones a una gran variedad de estímulos (corporales), tanto externos como internos. Este Hobbes, confundido y desconcertado, caminará por las calles de Buenos Aires, acompañado por su amigo Domínguez, para buscar al único metafísico que puede explicar el enigma entre la realidad y el sueño. Ese metafísico es Macedonio Fernández que los espera en el barrio donde sus habitantes, gracias al empeño de este vecino, han quedado exentos de preocupación metafísica. Fernández, que tenía ya una gran reputación debido a su condición de inédito, duda de la eficacia de sus teorías y, por lo tanto, espera ansiosamente la llegada desde el siglo XVII de Hobbes y Domínguez. Cuando llegan, Fernández comprueba, entusiasmado, que efectivamente está hablando con Hobbes un lenguaje similar. Sin embargo, mientras el inglés ha escrito en el *Leviatán* que: "El universo es corpóreo. Todo lo que es real es material y lo que no es material

⁵⁰⁷ *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Op. Cit. 252-253

no es real" (Hobbes es, como señala Bobbio, un escritor realista).⁵⁰⁸ Macedonio propondrá en el manuscrito que Hobbes leerá: "El ensueño y la vigilia son plena e igualmente reales; lo único que es irreal es la autoexistencia, la existencia de lo no sentido"⁵⁰⁹

El texto del metafísico Fernández, que sólo el lector conoce pues Hobbes ha partido antes de que Macedonio llegara a las conclusiones, determina la necesidad de la anulación del yo como una entidad ficticia y precaria, sustentada sólo por una sucesión de estados de percepción que pueden estallar en una suerte de conmoción concienical gracias a la Pasión y el Arte. Y como no hay yo, entonces no hay Hobbes ni Domínguez. En una nota a pie de página pide disculpas al lector que lee lo que Hobbes no pudo leer pero también al filósofo y a su amigo porque a partir de sus conclusiones, "Hobbes y el gentil Domínguez, que me lo trajo, mueren al principio de mi respuesta definitiva al problema, pues una de mis primeras afirmaciones, absolutamente irrenunciable exige la extinción de su entidad personal."⁵¹⁰ El metafísico entonces deja sin vida al autor del monstruo bíblico, anula la eficacia del autómeta por aniquilamiento de su inventor.

Macedonio propone su modo de pensar el mundo y la vida desde las inverificables formas de la ficción. Entonces el anacronismo no es tal porque el sentido de futuridad no existe ya que el mundo es dado de una sola vez y ese estado único y presente anula las secuencia de la continuidad y establece el

⁵⁰⁸ Cfr. Bobbio, N., *Thomas Hobbes*, Barcelona: Plaza y Janés, 1991, 78

⁵⁰⁹ Cfr. 258. En verdad, suponemos que Hobbes lee el manuscrito que nos presenta el autor ya que Macedonio en una Nota nos aclara que no está seguro del texto que nos presenta: "A esta altura del libro me apercibode que estoy dando a leer al público páginas que no son del manuscrito que llevó Hobbes" Op. Cit. 271.

⁵¹⁰ Op. Cit. 271.

relato de lo posible contra las formas de las creencias del “darse real”. El barrio que está exento de la preocupación metafísica es una ficción comunitaria que, como la estancia de *Museo*, se afinca en la levedad del puro presente.

La vinculación de Macedonio con Hobbes no termina allí porque años más tarde, Macedonio escribe una Teoría del Estado. Como en Hobbes, esta teoría surge como respuesta a cuestiones y preocupaciones de su época. Y su tiempo es el de las Guerras Mundiales. Su teoría tiene una sola postulación: Mínimo de Estado, máximo de individuo. El diálogo con Hobbes lo establece ahora desde la crítica a aquel ser artificial fagocitador de las conciencias individuales y generador de las formas más atroces de la violencia que las circunstancias históricas le muestran.

Capítulo 4: La primera persona plural: experiencia comunitaria

1. Estado y anarquismo

El último tramo propuesto parece definirse por un sistema de remisiones. Macedonio escribe una Teoría del Estado en los años veinte. La Gran Guerra lo impulsa a escribir sus primeras reflexiones que debe continuar en los años cuarenta ante el nuevo acontecimiento de la Segunda.

Como toda su escritura, su teoría tiene el ritmo y la insistencia del que siempre está escribiendo porque siempre está pensando. Desde el principio, el diagnóstico: la causa política es la inflación estatal. Y en esto culpa, tanto al socialismo como al capitalismo, de traición “del Estado a su representado el Individuo”, es decir, la sustitución de lo natural por lo artificial. La máquina racional del Estado ha fallado por exceso, por abuso, por artificio extremo. El descreimiento en el Estado que ya postulaba en el “Brindis a Marinetti” encuentra ahora un marco de época que refuerza su posición.

Mucho se ha hablado del anarquismo de Macedonio Fernández. Conocida es su posición extrema y crítica de la doctrina socialista en la revista socialista de Ingenieros y Lugones o el intento fallido del falansterio criollo en la selva del Paraguay (más precisamente en la propiedad que la familia de Julio Molina y Vedia en el país vecino).⁵¹¹ De todos modos, resulta evidente que su

⁵¹¹ Cfr. Al respecto la presentación conjunta de Horacio González y Germán García. “Fourier / Macedonio”: “No hay regulación política del goce” por Germán García “Meditaciones paraguayas”

por Horacio González en DESUTOPIASJornadas FourierCentro Cultural Ricardo Rojas - 15, 16

anarquismo está en su ubicación en las instituciones. Pensemos que su entrada en la literatura disloca todos los espacios conocidos y toda seguridad sobre ellos: el autor deja de ser un demiurgo, el lector un receptor pasivo (la figura de lector salteado así lo enuncia) y la literatura un espacio de jerarquías. También en la filosofía quiebra las estrategias de la tradición. Más de una vez los estudiosos se han preguntado si trata un pragmático, un escéptico o un idealista y la respuesta taxativa no aparece porque siempre hay un resquicio, un guiño que impide cualquier encasillamiento⁵¹². La figura del anarquista es la de un pensador no conformista, cuestionador y crítico, la de un escritor fuera de, exiliado de cualquier sistema, de toda doctrina. En estos escritos reconoce el anarquismo por su inconformismo romántico y utópico pero rechaza la violencia como medio pues la define como un "error psicológico". Su preocupación reside en lo que denomina maximalismo, una forma enigmática y paranoica que aniquila la libertad del individuo. Esa preocupación Hobbes la hubiera considerado vana ya que no admitía la libertad de pensamiento pues consideraba que en el estado, el individuo ha renunciado a tener conciencia privada. Entonces para él es derecho del gobernante " juzgar qué opiniones o teorías son contrarias a la paz y prohibir que se las enseñe" (De cive VI, 11).

y 17 de abril de 2004. Coproducción del área de Sociedades Experimentales y el área Comunicaciones del C.C.R. Rojas, junto al Proyecto Venus y el CeDInCI, www.rojas.uba.ar/programacion

⁵¹² Cfr. Biagini, Hugo. "Macedonio Fernández y su ideario filosófico", *Estudios de Literatura Argentina*, número 7, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 7-16. Biagini, H. "Macedonio Fernández como caso extremo" en *Filosofía americana e identidad*, Buenos Aires: Eudeba, 1989, 225. Biagini, H y Roig, Arturo, *El pensamiento alternativo en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 2004.

Mientras Hobbes privilegia el sentido de autoridad frente al de libertad, Macedonio, como Bakunin, piensa que el hombre en este estado de cosas tiene un solo punto de resistencia, una libertad posible: reconocer y aplicar las leyes naturales conforme al objeto de emancipación o de humanización colectiva e individual que persiga.

Como señala Foucault en "Omnes et singulatim", Macedonio entiende que los controles de un estado Máximo son los de la guerra y la Policía "fuerza de agresión externa y del uso de fuerza por el Individuo en el seno nacional". Dice Macedonio esto es el mal. Para Hobbes el único camino para hacer eficaces las leyes naturales, es decir para hacer que los hombres actúen según la razón es la constitución del poder de la razón del Estado: "Fuera del Estado, existe el dominio de las pasiones, la guerra, el miedo, la pobreza, la incuria, la soledad, la barbarie, la ignorancia, la bestialidad. El Estado es el dominio de la razón, la paz, la seguridad, la decencia, la sociabilidad, el refinamiento, la ciencia" (De cive) Para Macedonio, la existencia legítima del Estado se justifica únicamente si pudiera dictar una sola ley que derogara cantidades de leyes que no posibilitan el bien del individuo.

Como dijéramos anteriormente, sus teorías se nutren en los modos ficcionales del relato. La Novela del Presidente es un proyecto colectivo en el que participaron, entre otros, Fernández Latour, Borges y Marechal. Reunidos en los infinitos cuartos de pensión elucubraban las formas de esa novela fantástica, un complot contra el relato del Estado, definitivamente perdida. Pero como no podía ser de otra manera, su Teoría del Estado permite la entrada de

esa ficción y el Presidente presenta su programa imposible. Señala en algún momento el personaje: “me propongo procurar dar a la vida de todos, mayor gracia; mayor inspiración, soltura; disminuir –por la sola acción del ejemplo y de la libertad- la sofocante manía pecuniarista, la manía reglamentista de los Gobiernos y Congresos”. El Leviatán es un monstruo temible; el Presidente, una figura deseada.

Como decíamos más arriba, la Segunda Guerra Mundial provoca nuevas reflexiones acerca de los fines del Estado. Si bien su posición es eminentemente antiestatista reconoce que el Estado es un dispositivo necesario para ciertas etapas históricas. Y propone, como organización futura, la ciudad-campo que es, en definitiva, aquella colonia anarquista de su juventud. La abolición de un estado maximalista se da en esta invención que tiene una cartografía que anula la propiedad privada, por ende, la herencia y las grandes riquezas. Así declara: “Lo más importante a lograr con esta ciudad-campo es sin duda la prolongada vida de hogar”. Es en este sentido que su propuesta anula la figura de la máquina del Estado en pos de esa utopía comunitaria.

Toda su concepción de obra trabaja con la ontología del acontecer. Su inconformismo se asienta en la manera provechosa de la invención para, tal vez, como señala al final: “Pero lo más importante de todo es el saber gobernar poco pues no hay que perder la esperanza de que alguna vez nadie gobierne”

Tanto Macedonio como Hobbes escriben sobre política a partir de un problema real y esencial de su tiempo: el problema de la unidad del Estado, amenazado, por un lado, por las discordias religiosas y por las disensiones

entre la Corona y el Parlamento, en el caso de Hobbes, y por las dos guerras mundiales del siglo XX en el del escritor argentino. Los dos piensan, en función de su época, las relaciones políticas entre individuo y Estado. Hobbes sienta las bases del Estado moderno. Macedonio concluye una forma social nueva en un diseño urbano y prevé en la figura del Presidente, aquella manera perdida, antigua, que Foucault denomina "pastorado", entendida como un poder individualizador frente al poder centralizado que autoriza la razón de Estado.⁵¹³ Sin embargo, la figura del Presidente de *Museo* resulta mucho más humana que la del antiguo pastor de los relatos cristianos y, por lo tanto, menos permeable a disposiciones totalizadoras y absolutistas. Fiel a su precepto "Mínimo de Estado, máximo de individuo" no puede haber hegemonía en ninguna de las piezas de su anárquico ajedrez.

2. El experimento de la escritura infinita

En los años cuarenta, Macedonio pone a prueba su teoría del texto infinito y agrega a sus *Papeles de Recienvenido*, la *Continuación de la Nada*. Este carácter inorgánico de *Papeles...*, que se da desde la constitución misma del libro, lo signa con la marca de la incompletud, que le permite en la edición de 1944 anexar textos y modificar el título.⁵¹⁴ Quisiera apuntar dos notas: en primer

⁵¹³ Señala Foucault "El pastorado cristiano supone una forma de conocimiento particular entre el pastor y cada una de las ovejas. Este conocimiento es particular. Individualiza." Cfr. "Omnes et singulatim: hacia una crítica de la acción política" en Foucault, *M.Tecnologías del y otros textos afines*, Barcelona: Paidós, 98, 1995, 114.

⁵¹⁴ En la "Salvedad" que Macedonio escribe para la edición de 1944, donde la despreocupación autoral se hibrida con la referencia histórica, señala: "No ésta, pasajera, ni una eterna obra

lugar, el descreimiento de Macedonio en el libro como objeto cultural terminado y completo, desconfianza que lo lleva a preferir la publicación de sus escritos en diferentes revistas; en segundo lugar, la fragmentación de sus libros pone en acto su formulación de escritura infinita que se va haciendo y confirma la existencia del utópico lector salteado: textos sin frontera, sin desenlaces. *Papeles...* es territorio despojado de definiciones y de límites.

En su *Continuación de la Nada*, Macedonio crea un personaje imposible. Alphabeticus, habíamos visto en el capítulo referido al personaje, está hecho de letras y todos los hechos de su vida están en orden alfabético por eso “había nacido mucho después de haber apedreado a su primer gato y antes de empezar a ser soltero ya estaba en segundas nupcias”.⁵¹⁵ Este absurdo muestra la precariedad de los modos de dar sentido, la falsía del orden lógico que las ficciones extremas cuestionan siempre. “¿Por qué es más ordenado -se pregunta- que esté la ‘t’ posteriormente a la ‘s’”? e impugna irónicamente todos los relatos de continuidad que se esgrimen como explicaciones totalizantes. En este sentido, la ficción de una vida, su desarrollo, se acerca a un palindromo: del comienzo al final, del final al comienzo, la escritura de una vida es una puesta en juego.

“Autobiografía no se sabe de quién”, titula uno de esos intentos devastadores en *Continuación de la nada*. En este texto, arremete irónicamente contra los presupuestos del género y este ataque se despliega en una nueva

literaria, ni un autor común ni uno privilegiado de inmortalidad, pueden atribuirse audiencia en la tensión noble de esta hora mayor de la humanidad”.

⁵¹⁵ Los modos de la incongruencia esconden, para Macedonio, subversiones de lo dado que revelan las formas del enigma. Observemos en la nota a pie de página la productividad de la negación: “Debemos asimismo informar desde ahora que Alphabeticus tenía un amigo a quien no conocía, que se dedicaba a sorber lo inenarrable”. Op. Cit. 130.

propuesta: "Debo al lector la explicación de cómo llegué a la instauración del género de la autobiografía escrita por otro.⁵¹⁶ Se resume la retórica de toda biografía fundada en la singularidad de las acciones a destacar, reemplazándolas por banalidades de una trama narrativa anónima, ajustable a cualquiera:

Y he aquí la biografía de la opacidad, descolor e intrascendencia del haber vivido o "Biografía del hombre", o médula de las biografías: "Se cansó de estar parado, se cansó de estar sentado, se cansó de estar acostado. Y dio por concluido el vivir".

Es en esa línea que trabaja la estética macedoniana: la nada es entonces una entidad material con reglas propias "otras" cuyas condiciones de verificación son autónomas y culminan en la página en blanco: "Le di al Editor en un solo libro 10 oportunidades en página en blanco". La materialidad de la Nada se verifica en el espacio de la escritura. La "Continuación de la Nada" que nos propone apunta a ese deambular por una escritura que materializa su lugar. La Nada se define en ese espacio y hace prescindencia de las correferencias; paradójicamente, el entramado de convenciones sociales, reglas de comportamiento, normas de la literatura está fuertemente marcado, pero sólo para ser sometido a un vaciamiento de significación.

⁵¹⁶ Macedonio corroe las bases de una escritura que se asienta sobre el pronombre de primera persona, una escritura cuya legalidad se establece en función del shifter. Ver Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Punto Sur, 1990: "Es sabido: cuando alguien escribe yo escribe al yo en su escritura y al mismo tiempo escribe la escritura del yo. Decir yo - y las paradojas del mentir nos lo prueban - es reunir, y por ende es el acto simbólico por definición que funda la elocución como acto, al sujeto con la propiedad de su enunciado Macedonio subvierte determinaciones y regulaciones posibles en función de la corrosión de la imagen del yo frente al no yo. En su escritura, el yo no prolifera y se expande textualmente, muy por el contrario, se fragmenta en imágenes que se repelen o se excluyen. Macedonio instaura la fase del espejo en sus "autobiografías" sólo para hacer añicos la posibilidad unívoca tanto del yo cuanto del otro. Es así que la proliferación del yo se traduce en multiplicidad de yoes, por lo tanto, en juegos de espejos que nunca permiten el autorreflejo, es decir, el sentido de la propia imagen.

Antes el Recienvenido, ahora el Bobo de Buenos Aires son las máscaras que elige para deconstruir la función autor y las leyes de la institución literaria. Todas esas figuras que dibuja para sí son marcas de la experiencia constituida en experiencia estética para devenir metafísica.

3. Los Papeles de Buenos Aires: la comunidad literaria

Foucault, en el Prólogo de *Historia de la locura en la época clásica*, define su utopía:

Yo quiero que un libro (...) no sea más que las frases de que está hecho. (...) Quiero que este objeto-acontecimiento, (...) se recopie, se fragmente, se repita, se limite, se desdoble y finalmente desaparezca, sin que (...) pueda jamás reivindicar el derecho de ser su amo.⁵¹⁷

Macedonio pretende algo parecido. *Papeles de Recienvenido* es uno de sus intentos vanguardistas en el mismo momento en que abandona la casa burguesa y comienza a vivir en pensiones. En el último tramo de su vida este ejercicio entrópico tiene su concreción en un espacio nuevo: la revista *Papeles de Buenos Aires* con su hijo Adolfo de Obieta. Desde sus comienzos, Macedonio establece una relación peculiar con los espacios de publicación ya que prefiere la revista al libro. La revista es un espacio múltiple, compartido, mientras el libro singulariza la función autor y determina el marco de la propiedad única y privada. La noción de obra, que tiene en la imagen del libro su logro mayor, se quiebra frente a esta discontinuidad imprecisa y laberíntica. (Todavía hoy los críticos macedonianos buscan el artículo perdido en la revista lejana) Una

⁵¹⁷ Ver Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1986.

ojeada rápida por toda su producción hace perceptible esa suerte de topología difusa.

Macedonio escribe en papeles perdidos y olvidados en las pensiones y en los consultorios: *disemina*; publica en las revistas cercanas y distantes: *disemina*. Sus libros se editan, casi accidentalmente, impulsados por amigos o por sus hijos. De todas maneras, desorganizan la unidad constitutiva que los define pues multiplican prólogos, hibridan géneros, adelgazan el soporte narrativo. Por otra parte, esta estrategia consciente construye una relación peculiar con el circuito del mercado. En su última pose autobiográfica, escrita en *Sur* en 1941, muestra su gesto de autor:

En fin, complemento biográfico: experiencia hasta casi los 70 años: nunca admití dinero por colaboraciones o libros míos, porque no puedo escribir bajo compromiso. Cuando algo tengo escrito soy yo que pido me lo publiquen. Y de todos modos mis lectores caben en un colectivo y se bajan en la primera esquina.

Cada revista es el resultado de una 'formación' y, muchas veces, su existencia depende de la duración de ese grupo de amigos. Pero, además de la abundancia de estilos, ideologías y formatos, la revista cultural resulta un espacio válido para las discusiones, las puestas a prueba de teorías y los combates ideológicos.

En el caso de Macedonio, la imposibilidad del libro se torna práctica de escritura: desarmar el libro se convierte en su dispositivo de producción. Adolfo de Obieta, el hijo de Macedonio, ha sido una especie de doble del autor, una figura utópica de la anulación del autor único. Su escriba amoroso, su intérprete

privilegiado. Como el mismo Adolfo señala era “el instrumento natural de compañía y, a la vez, de colaboración instrumental”:

Y mi función era eso, coordinarlos, pasarlos en limpio, él jamás movió una tecla de máquina de escribir, así que todo lo que hay escrito, eso ha sido pasado por mí. Mi función era esa; las anotaciones o cosas que él me dictaba o las anotaciones, los escritos del día anterior. Yo lo visitaba prácticamente todos los días. (...)

Yo veía lo que había anotado, lo que había escrito y entonces me tomaba el trabajo, muy simpático por otra parte, de pasarlo en limpio. Después, yo al día siguiente, le traía las anotaciones o esos pergeños de colaboraciones, de cuentos, los había pasado a máquina y, yo a su vez, con inocencia colaboraba y le hacía de crítico de las anotaciones, y con eso lo forzaba a que redondeara pensamientos, completara textos o lo que sea. Así que yo soy una especie de colaborador, por obligación en cierto sentido. En ese aspecto, hay casos de textos que cuando yo venía para pasarlos en limpio los escritos y le hacía una pregunta, alguna sugerencia o algo, entonces él ensanchaba sus desarrollos y yo eso lo pasaba en limpio de nuevo y hay algunos escritos que han pasado cuatro o cinco veces, a máquina con la sucesivas correcciones. Eran complementos de desarrollo de ideas, de doctrinas o de lo que fuere; de manera que este ha sido mi trabajo.⁵¹⁸

Esta puesta en juego del espacio de escritura como lugar anárquico y colectivo encuentra su concreción más ambiciosa y evidente en los años cuarenta. En setiembre de 1943, Adolfo, Jorge de Obieta y su padre, Macedonio Fernández, publican el primer número de *Papeles de Buenos Aires*. Esta revista de

⁵¹⁸ Con eso quería puntualizar, que mi trato con él no es de infancia; además tengo una memoria muy débil de manera que no sé decir nada de lo que yo viví hasta los 7 años con el matrimonio, con padre y madre. Y no tengo ningún recuerdo entonces. Con eso quiero decir que no podría aportar alguna riqueza de información, o que yo contara alguna aventura, alguna salida, algún ir a la plaza o al cine con mi padre. No tengo ningún recuerdo de eso. Y, después, insisto, muerta mamá, ya no vivíamos bajo el mismo techo con mi padre. Nos visitábamos, nos hablábamos, nos escribía. Uno no tiene la experiencia de hijo en ese sentido, en ese aspecto total. Cuando yo llego a la vida de él, por eso digo la vida de cultura de él, la vida literaria, el ya anda por los 50 o más años y yo es sobre ese período que puedo decir algo.

solo cinco números (el quinto y último saldrá en mayo de 1945), desde el nombre se inscribe en esa suerte de diseminación que la obra de Macedonio tiene como dispositivo. Todas las estrategias que podemos reconocer en sus textos aparecen en esta arquitectura peculiar definida por la experimentación colectiva. El humor, el fragmento, la conversación permiten la convivencia del nombre propio de autor (Kafka, Gombrowicz, Juan Carlos Paz, Scalabrini Ortiz, Bernardo Canal Feijóo, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Alfonso Reyes, Jules Supervielle, Santiago Dabove, Olga Orozco, Ramón Gómez de la Serna) con el seudónimo que aparece en el borde del plagio. El "Literato Literalísimo", el Pensador Poco, el Pensador de Buenos Aires son algunos de los espejos falsos de la figura de autor, que continúan la línea del Recienvenido y del Bobo, y forman parte del universo incongruente de autores reales y autores inventados que la revista propone. Solamente un ejemplo que muestra esa suerte del revés de las cosas que, ya en los veinte, Macedonio proponía:

¿Quién escribió el poema del elefante enloquecido y muerto de 36 balazos en el zoo de Buenos Aires? Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Enrique Molina... La ciudad espera este poema de uno de sus poetas...

"El elefante sin poema" El Literato Literalísimo.⁵¹⁹

Papeles de Buenos Aires resulta ser un espacio propicio para la reedición de los experimentos vanguardistas de Macedonio. Pero es más que eso: las piruetas se multiplican, el estilo individual contamina y se hace colectivo,

⁵¹⁹ Los cinco números de *Papeles de Buenos Aires* nos fueron facilitados por Adolfo de Obieta. Reiteramos nuestro agradecimiento por su generosidad y atención. Cfr. *Papeles de Buenos Aires*, N 1, septiembre de 1943, Buenos Aires, última hoja, sin número.

Papeles de Buenos Aires es entonces concreción y efecto. En el último tramo de la vida de Macedonio se hace presente la utopía de los comienzos. ¿O acaso esta ficción con forma de noticia que transcribimos a continuación no reitera la aventura de los jóvenes en el Fin de Siglo, no remite a la escena de los muchachos martinfierristas escribiendo la novela colectiva en un cuarto de pensión en los veinte y condensa lo personajes de *Museo* que cruzan el límite entre la ciudad y el campo:

...Un grupo de intelectuales se reúne secretamente en casa de F. T. V. para ultimar los planes de un Movimiento Social Pintoresco. Creen en la conquista de la tierra en noventa días.
Mauricia Lina Streptis (medium)

Que la autora de esta nota sea médium, que la referencia secreta esté acompañada de otras notas absurdas e imposibles, que cada una de esas notas aluda a la incongruencia y la disonancia lógica, que los autores referidos sean escritores imposibles, sin nombre propio, señalados solo por las iniciales, que el título que reúne estas "referencias" sea "Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires", todo esto resulta una puesta en práctica de los postulados estéticos de Macedonio Fernández.

Se trata de un *ritornare* donde la ética de esa vida puesta en juego se hace plural y anónima. La linealidad de la historia de una vida se transforma en discontinuidad infinita, en conversación diferida.⁵²⁰

⁵²⁰ Citamos algunas de las notas escritas por la médium: "G. S. E. prepara su 'Extraordinaria biografía de Edgar Allan Poe desde el 25 al 28 de febrero de 1838'. (Únicos días de su interesante vida que auténticamente se le conocieron, por cartas en que se queja de monotonía)"

En el segundo número de la revista, el poeta Jorge Calvetti escribe un pequeño relato titulado "Biografía real de un escritor". La historia, fantástica y metafísica de un hombre que se transforma en una especie de Aleph, pone en práctica los postulados de Macedonio sobre el yo, la imagen y el tiempo. Citamos solo el comienzo:

Una tarde, a la hora dual y estremecedora del crepúsculo, el hombre decidió contarme su historia. Más o menos fueron estas sus palabras:

"En el momento en que me di cuenta de que yo inteligentemente existía, decidí con la más desesperada voluntad, decidí buscar mi primer recuerdo.

Calvetti agrega al final una Nota al lector en la que adjudica al protagonista de su relato una identidad real: "El hombre que infielmente has visto reflejado en estas líneas, existe, para el bien del Arte. Se llama SANTIAGO DABOVE". Los atributos de este escritor "real" (Dabove era amigo de Adolfo de Obieta y de Macedonio Fernández y publicó algunos textos en la revista) son metafísicos: "puede mirar el Cosmos(...) porque vive en ese bisel del mundo donde la soledad es doble" nos aclara Calvetti.⁵²¹

La "ópera magna" macedoniana se va diseñando mediante dos artificios alternativos que encuentran en la disposición del fragmento y en la postulación del texto que siempre se está escribiendo su concreción más elaborada. Estas dos estrategias cuestionan y redefinen el espacio de la literatura: los fragmentos

otra "L.N. sigue eligiendo autor para sus próximos poemas" Cfr. *Papeles de Buenos Aires*, N 1, septiembre de 1943, Buenos Aires, última hoja, sin número.

⁵²¹ "Porque ha merecido conocerlo todo, el Misterio le ha guiado y le ha hecho ver la santa desnudez de la vida y la muerte, en las mañanas de luz más defendidas y en las noches de pasos apagados" termina diciendo el narrador y la eficacia de ese personaje entre la vida y la literatura, entre la experiencia "rela" y la experiencia metafísica, tiene evidentes huellas macedonianas. Cfr. *Papeles de Buenos Aires*, N2, noviembre de 1943, sin número.

se diseminan y olvidan o confunden los nombres propios y la propiedad delimitada y la escritura se hace colectiva. Se trata de una comunidad que anula el tiempo y la continuidad se hace ficticia simultaneidad de un presente que siempre está existiendo.

La primera persona es, al mismo tiempo, saturación y ocultamiento. Construye el modo y el relato de la experiencia y difumina la figura del escritor transmutado primero en observador y luego en personaje. Los nombres de la "vida literaria" parecen confirmar ese conflicto "con el presente y con la presencia".⁵²²

Esa primera persona hace plural y construye una experiencia comunitaria en la que escritura y lectura son actos solidarios. De esta manera, Macedonio Fernández se salva del solipsismo y pone en práctica su Altruística o Pasión que es, sobre todo, la conversación de la amistad.⁵²³

⁵²² Señala Aguilar: "...es como si él nunca estuviera del todo, como si siempre llegara demasiado temprano o un poco tarde" Cfr. "Macedonio Fernández: modos de aparición y ausencia" en *Macedonio Fernández, Historia crítica de la literatura argentina*, Op. Cit. 129.

⁵²³ El amor y la amistad son para Macedonio las dos formas de la Altruística. En *No todo es vigilia* declara: "la traslación del yo es más heroica en el amor que en la amistad, pero el régimen altruístico entre iguales (no la piedad) es el mismo. Cfr. Op. Cit. 335

Conclusiones

A mí me gusta muchísimo el refrán: ha oído campanas y no sabe dónde, que es figurativamente lo que quizá me ocurre pues sé que hay Literatura pero no sé si es “de lo mismo que yo me he puesto a hacer”.

Macedonio Fernández

1. Experiencia de sí.

A lo largo de esta tesis, hemos tratado de mostrar que la peculiar configuración de la primera persona en *Museo de la Novela de la Eterna* resulta el eje de la construcción del sentido de experiencia de su autor. Esa primera persona tiene varios nombres: Autor, Recienvenido, Bobo, Fernández y es el punto de anclaje de la configuración de su poética. Su heteronomía es el fundamento de la destrucción de ese “yo”. Macedonio no se esconde detrás de los nombres que esa primera persona designa sino que se evapora. Como práctica escrituraria, la llama Autorística.

“Las preguntas de Milinda” es un texto antiguo en el que este rey griego interroga a un maestro budista sobre una serie de cuestiones que le permiten arribar a una conclusión: “Pero desde el punto de vista de la verdad no existe ningún individuo sustancial y permanente por detrás del nombre”.⁵²⁴ Los nombres de Macedonio buscan representar esa conjetura. Sus operaciones ficcionales le permiten explorar esa contingencia que es el yo. Es por eso que

⁵²⁴ El "Milindapanha" ("Preguntas de Milinda") es un texto búdico redactado por un autor anónimo que relata el encuentro y los diálogos entre el rey Milinda (Menandro), jefe de los griegos y el monje budista Nagasena. El diálogo presenta a Menandro como un personaje muy versado en el canon budista, que se interroga sobre el estado religioso, el ciclo de reencarnaciones, y concluye con la conversión del soberano al budismo. Cfr. *Milindapañho*, Pali text, Bombay:: University de Bombay, 1940.

una vez desarmada la extraordinaria fortaleza que nos sostiene como individuos, solo queda lo humano y ese estado es el que le permite universalizar la experiencia.

Es éste el primer paso para convertir la experiencia individual en experiencia estética. Deja de ser un relato propio para adquirir una envergadura metafísica y comunitaria. Los acontecimientos vividos son llevados a la literatura como sucesos del "Belarte". Despojados de la marca del yo empírico, los acontecimientos se muestran como formas de exploración de lo que no es y el relato de la experiencia personal se transfigura en obra de arte.

La ficción es, para Macedonio, el pasadizo por donde esa primera persona deja la vida (la abogacía, la casa, la clase) y, también, abandona la mirada sobre el mundo y las cosas para ser solamente un enunciado textual, un caleidoscopio de poses antitéticas, el absurdo de un autor que camina por la escritura como si no fuera propia, con una densidad de inexistencia provocadora.

Si, como veíamos en la Introducción, la experiencia estética resulta, en principio, una experiencia crítica del mundo, en la obra de Macedonio, la crítica se instituye en relación con esa invención que es el hombre. Su poética se opone a la concepción dada de la vida que la encajona en "lo real" para recordarnos que la vida es la maravilla del aire que entra y sale de nuestro cuerpo, la mirada en el otro, la palabra que cura en la mágica conversación.

En *Ese maldito yo*, Emile Cioran declara irónicamente, casi como una paráfrasis de la afirmación de Macedonio en la primera pose de *Papeles de Recienvenido*:

El mundo comienza y acaba con nosotros. Sólo existe nuestra conciencia; ella lo es todo y ese todo desaparece en ella. Al morir no abandonamos nada ¿Por qué entonces tantos melindres en torno a un acontecimiento que no es ningún acontecimiento?⁵²⁵

Cioran pone en la experiencia de la muerte la incongruencia que Macedonio sitúa en el nacimiento para mostrar la precariedad del hombre. Esa precariedad, al mismo tiempo, encierra el misterio de la vida que se torna fortaleza y posibilidad de lo humano. La ética de Macedonio se funda en el principio de libertad sobre sí, sin sujeciones a tradiciones o creencias, que lo lleva a comprender qué tipo de la alucinación es el yo. La ficción literaria le permite hacer de su experiencia un relato. Ese relato se instaura en la fisura entre la vida filosófica y la vida literaria. "La vida puesta en obra" se define como un espacio de constitución de la primera persona en personaje de literatura y, al mismo tiempo, como experiencia metafísica en el ejercicio de escritura y de lectura.

Veámos en la Introducción que la experiencia estética es un proceso que incluye la obra de arte, a su productor y al receptor. Si una de las condiciones de la experiencia estética consiste en el saber que el receptor tiene sobre el marco artístico al que la obra pertenece, Macedonio ajusta la forma de cada uno de sus objetos literarios para que ese conocimiento no sirva para nada. La

⁵²⁵ Cfr. Cioran, E. M. *Ese maldito yo*, Barcelona: Tusquets Editores, 2002, 189. Macedonio comienza su pose N° 1 diciendo "El mundo y yo nacimos el 1° de junio de 1874. (...) y agrega: "el no nacer no tiene nada de particular, es meramente no haber mundo".

defraudación de las expectativas del receptor es el mecanismo que Macedonio utiliza para fundar en la extrañeza el efecto de la experiencia estética.

Como en la música contemporánea que determina su principio constructivo en la peculiaridad de la forma de cada obra, Macedonio tiene en la forma su apuesta más fuerte para mostrar que la literatura es el espacio de concreción de esa experiencia estética y metafísica. Nos propone un tipo particular de emoción que se aparta de las sensaciones espurias y confusas sobre el yo y el mundo. Su obra busca separarnos de la experiencia cotidiana plena de contaminaciones y embelecocos y nos lleva al lugar del *belarte*, modo de conocimiento y estado privilegiado del receptor. La intensidad de esa emoción artística define la posibilidad de pensar en la inexistencia. Su dispositivo fundamental está en destruir cualquier mecanismo de identificación. De esta manera, apunta a esa negatividad que, según Adorno, propicia la mirada crítica, a través de la obra de arte respecto del mundo. Si negamos los lugares y las colocaciones que la tradición indica y que disponen el reconocimiento de un objeto como obra de arte, la eficacia del objeto artístico se prueba en su calidad autónoma. Llama *Belarte* a esa experiencia estética.

La tensión vida/literatura define, como hemos intentado probar, está puesta en juego y construye su decisión ética: nos muestra cómo la figura que asume, la de autor, tiene falsos atributos de los que se despoja uno a uno. La fragilidad de su estado de autor es la que nos deja desconcertados y nos distancia, también, de nuestra propia figura de lector "seguido". Macedonio encuentra un sentido en la literatura que dota de un sentido peculiar a la vida.

Su primera persona es una impostación del cierre del círculo que la literatura le permite. Si la literatura es posible "cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder de decir Yo", según Deleuze, Macedonio dobla la apuesta y la hace posible en una primera persona nueva y precaria.⁵²⁶

La primera cualidad que Italo Calvino imaginaba para la literatura del siglo XXI era la levedad. Frente al peso de las cosas, el ligero espacio literario: "La búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir", pedía Calvino. Esa ligereza es atributo del Recienvenido. No hay lastre que lo ate a sus errores, a su desconocimiento; sólo queda la risa de sí mismo. La experiencia de sí resulta, entonces, un ejercicio "espiritual" que deja de lado toda gravedad. Leves pero tenaces, como su caballero no-existente, los lectores de Macedonio, según nos muestra el ejercicio, debemos salir "ligeros de equipaje".

Michel de Montaigne acostumbraba a escribir en los frisos de su castillo citas de otros pensadores. "Nada de lo humano me es ajeno" de Terencio es una de esas frases. Tal vez Macedonio la anotó en alguno de sus cuadernos o en papelitos dispersos en los roperos de las pensiones porque, resulta evidente que lo humano -todo lo humano- constituye su campo de interés. Tan inmerso en lo humano está Macedonio que extrema las condiciones biológicas de la vida humana en sus ficciones literarias y las pone en evidencia (la respiración, el llanto, la risa); por ausencia en sus personajes, estos atributos se exhiben haciendo de lo evidente, lo natural, un valor.

⁵²⁶ Deleuze concluye que la fuerza de la enunciación literaria está en ese despojamiento de la primera persona. Retoma en su argumentación el concepto de "Lo neutro" de Blanchot y afirma: "Las dos primeras personas no sirven de condición para la enunciación literaria". El "yo" macedoniano da una vuelta de tuerca a esta afirmación e inventa un yo literario vacío de los atributos del yo que se instala en la vida. Cfr. Deleuze, Pilles, *La literatura y la vida* 2ª ed. Buenos Aires : Alción Editora, 1996 Colección Memoria del búho ; v. 4, p.3

La ficción le permite desarmar la marca axiológica de la figura de autor. Tanto el nombre cuanto su función son puestos en interdicción y las notas textuales y sociales de esa figura son destruidas: hacerse autor por un accidente menor en la calle (una caída) o tener múltiples biografías que se contradicen y se anulan juega irónicamente con la tradición de la imagen de autor en la literatura.

Esta primera persona en la obra de Macedonio, resumimos, es leve, irónica y metafísica. Sus atributos lo constituyen y lo definen de una manera propia. Frente a la condición humana, su gesto de autor le provee notas que lo desrealizan del nombre que lo define. Esa es su Autorística.

Hay una decisión de estilo que constituye su escritura en un estado de la lengua, impertinente, que parece antiguo, barroco, emparentado con Góngora o Quevedo, donde la forma sintáctica encuentra en el hipérbaton y en los neologismos su fuerza constitutiva. Elegir una forma antigua es, al mismo tiempo, promulgar un estado futuro de la lengua. El efecto está en la lectura porque que permite reconocer la extranjería de la lengua literaria. "Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera" declara Proust⁵²⁷. La extranjería de la lengua en la obra de Macedonio se torna desafío de lectura. El hipérbaton es el procedimiento fundamental de su escritura. Alterar el orden sintáctico indica un modo de nombrar el mundo que se parece a los dibujos de Escher: toda perspectiva se defrauda.

En el inicio de esta tesis, decíamos que es posible pensar al objeto de arte como una provocación contra el mundo buscando su representación perfecta o

⁵²⁷ Cfr. Proust, Marcel *Contre Sainte-Beuve*, Op. Cit. 53.

distorsionándola al punto de diseñar una semántica opuesta, diferente. La experiencia estética se aleja de la experiencia vivida aunque roba sus mecanismos, usurpa sus posicionamientos para replicarlos, aniquilarlos o invertirlos, concluíamos. Macedonio acarrea de la vida a la literatura diversos objetos pero modifica su sustancia, su función y su valor. No se trata, decíamos antes, de un saber que se puede poner en práctica en la vida tal como lo hace Emma Bovary sino, por el contrario, se trata de mostrar por oposición, por absurdo, otras condiciones de la vida. Nunca nos pide que llevemos sus enseñanzas a la vida, nos enseña simplemente el tono de su experiencia. El punto más alto de su literatura es el punto más extremo de su vida: su novela no cuenta la experiencia de la pérdida o la falta sino la transformación de esa experiencia en "belarte". La idea de continuidad infinita y de literatura futura nos hace partícipes de esa "vida literaria". El Belarte es la herencia que nos deja y la evidencia de que todo acontecimiento de una vida puede convertirse en experiencia metafísica.

Jean-Marie Schaeffer en un libro de reciente aparición en español sostiene que la tesis de la excepcionalidad de lo humano está llegando a su fin. Esta tesis, de larga tradición filosófica, se opone a la idea de que somos un episodio del conjunto de las formas de la vida. Por el contrario, encuentra atributos diferenciadores que justifican la presunción de excepcionalidad. Los avances de la biología, la neurología o la psicología, según Schaeffer, dan cuenta eficazmente de que la vida humana no puede extraerse del conjunto de las formas de la vida. La tesis tradicional, bajo el soporte del cogito cartesiano,

constituye, para Schaeffer, una limitación y un condicionamiento de la identidad humana:

La Tesis de la excepción humana no logra llevar a cabo lo que pretende realizar, pero nos propone una visión extremadamente empobrecida de la identidad humana comparada con aquella que se desprende del estado actual de los saberes "naturalistas" que pretende invalidar.⁵²⁸

Por otra parte, esta tesis determina la imagen de sí que el hombre occidental ha construido. ¿Qué sucedería si destruyéramos esa imagen e intentáramos dibujar otras formas posibles de lo humano? En verdad, el arte lo ha intentado. Los ejemplos son múltiples. Se trata de uno de los efectos de la experiencia ética. La obra de Macedonio tiene esa presunción. Si, como concluye Schaeffer, "de la verdad de la proposición 'Pienso, luego existo' no se puede derivar directamente la verdad de la proposición 'No pienso luego no existo' ", Macedonio explora la relación entre el pensamiento, la imaginación y la no-existencia como recaudo del hombre frente a la muerte.

"Fuera de la propia conciencia" nos pide en cada uno de sus artificios nuestro autor. Para Macedonio, la importancia de la conciencia -de la comprensión de los estados conscientes- es causa y limitación del fracaso de lo humano⁵²⁹ Si la centralidad de la conciencia implica hacer del conocimiento la actividad primordial del hombre, su limitación consiste en una limitación de

⁵²⁸ Cfr. Schaeffer, Jean-Marie, *El fin de la excepcionalidad humana*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, 54

⁵²⁹ "Hacer de la conciencia la cuestión central de la identidad humana es al mismo tiempo hacer del conocimiento la actividad central del hombre. El gnoseocentrismo, empero, descansa en un desconocimiento profundo de la plurifuncionalidad de los estados representacionales, y en consecuencia, en un desconocimiento de la relación del hombre consigo mismo y con el mundo." Cfr. Schaeffer, Jean-Marie, Op. Cit. 275.

las múltiples perspectivas y representaciones de sí y del mundo. En este sentido, salir de ese eje permite ampliar el campo de las experiencias posibles. Esa pretensión en esta vida literaria, como señalábamos más arriba, torna la experiencia de escritura y de lectura en experiencia metafísica.

Extraordinariamente, el concepto de vida que Macedonio propone, con relatos fantásticos, con ejercicios de desubicación y descontrol del espacio literario, coincide con lo que muchos filósofos están planteando en la actualidad: una nueva definición de lo humano. El ejercicio de imaginar el lugar del otro -muy otro- no humano ha sido desde los fabularios en adelante una búsqueda paralela a la afirmación de nuestra excepcionalidad. Por el contrario, este nuevo humanismo en el que creemos se inscribe Macedonio apuesta a explorar lo humano fundado en la fuerza de la vida. Sus reflexiones biológicas, sus interrogaciones gnoseológicas hasta sus construcciones ficcionales, buscan ese otro borde de lo humano. En *Lo abierto*, Giorgio Agamben reconoce la tensión de la vida entre lo humano y lo animal:

No es fácil pensar la figura -nueva o antiquísima- de la vida que resplandece en "la noche salva" de esta eterna, insalvable supervivencia de la naturaleza (y en particular, de la naturaleza humana) ante la definitiva despedida del logos y de la historia misma.⁵³⁰

La figura heideggeriana de "lo abierto" le permite a Agamben cuestionar la definición de lo humano. Macedonio pone a funcionar ese cuestionamiento

⁵³⁰ Cfr. Agamben, Giorgio, *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 "Hay quizá todavía un modo en el cual los vivientes pueden sentarse al banquete mesiánico de los justos sin asumir una tarea histórica y sin hacer funcionar la máquina antropológica." 167-168

en la literatura. La novela, el cuento y los géneros inventados son espacios propicios para preguntar por esa experiencia de un "humanismo del otro hombre" al decir de Levinas.

Macedonio busca, en principio, relatar una experiencia pero busca en ese relato la marca de la desobjetivación. Como vimos, *Museo* no es el relato de la experiencia extrema de la pérdida o la ausencia sino el exorcismo de esa experiencia mediante el arte. La "erfharung" no es tal, en esta "vida literaria", si no hay transfiguración de la experiencia vivida en una curación que nos permita extraer de la contingencia, una forma nueva. La economía de su belarte le permite adelgazar al máximo la pena de la ausencia para buscar la ilusión de la eternidad en la escritura. De ahí, que la marca sea ejemplificadora en el sentido del nuevo humanismo al que nos referíamos más arriba. La significación de la obra macedoniana procura hacer experiencia no de lo Idéntico sino de lo Otro. "Una orientación que va libremente del Mismo al Otro es Obra" define Levinas.⁵³¹ En Macedonio ese trayecto se funda en la negación de toda certeza; como señala Oscar del Barco, lo que "metafóricamente llamamos obra en Macedonio, esa ocultación que se muestra para 'ocultarse' mejor". Su intento bordea la forma de la "experiencia límite" en el sentido en que Nishida, veíamos en la Introducción, define la experiencia estética: como un desapego absoluto de nosotros mismos.⁵³²

⁵³¹ Op. Cit, 50.

⁵³² Completamos la cita: "Ese enigma que se resuelve para iniciarnos en uno mayor del cual el primero era un simple atisbo. Dejamos atrás la presencia y avizoramos la ausencia". Cfr. Del Barco, Oscar "Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento" en *La intemperie sin fin*, Córdoba: Alción, 2007, 91

“Un crucifijo románico no era originalmente una escultura, la Madonna de Cimabue no era un cuadro, tampoco la Pallas Atenea de Fidias era una estatua”. Así comienza André Malraux su Museo imaginario y pone en evidencia la transformación de un objeto en obra de arte, la metamorfosis de su significado cuando se lo expone en un museo ¿Qué pasa en un Museo donde los personajes se convierten en no-existentes, donde el lector se transforma en personaje, donde el autor deja el legado de su mundo inventado para otros futuros sujetos de la Autorística? El museo imaginario de Macedonio es una arquitectura engañosa, que decepciona la ruta segura del lector “seguido”. El desorden de formas y lugares tiene en la disonancia su evidencia, como veíamos, y en el silencio, su recoveco invisible. Museo y obra de arte -estancia y novela- resultan la misma cosa, continente y contenido dan cuenta del mareo del lector. Como la fotografía de Malraux en medio de las ilustraciones de su museo imaginario, el punctum estalla y se disemina en todas las figuras presentes que reclaman formas ausentes. Pero si algo tiene el museo por principio es la pura presencia de la cosa en sí en una relación nueva es por eso que La Eterna, como Beatriz, es la figura absoluta del museo imaginario macedoniano.

Este trastocamiento “sintáctico” de la vida por la escritura se consituye en experiencia que consuela y cura de las contingencias del vivir. Si Boecio, encontraba en la Filosofía su bálsamo, Macedonio encuentra en las ficciones que la literatura le permite la cura de su herida metafísica. Narrar la experiencia es para Macedonio un acto de traducción que conlleva una dimensión peculiar de

la vida que contiene la búsqueda de ese sentido liberador del temor de no-ser y deviene sabiduría.⁵³³ Adorno reconoce este atributo de lo artístico: “Lo consolador de las grandes obras de arte está menos en lo que dicen que en el hecho de que consiguieran arrancarse de la existencia”.⁵³⁴

Se trata del consuelo entendido como “terapéutica” del alma y del cuerpo. Su *erlebnis* tiene un parentesco directo con los ejercicios “espirituales” de los helenistas para los que la filosofía es, antes que nada, un modo de vida⁵³⁵. Es la primera persona, tal como lo muestra la tradición filosófica, la que desarrolla esa línea transversal de la filosofía entendida no como sistema de conocimiento sino como una práctica del sujeto en relación con su vida.

⁵³³ En este sentido, nos descubrimos ahora en desacuerdo con nosotros mismos. El Diccionario colectivo que publicáramos bajo la dirección de Ricardo Piglia fue, como su director explica en el prólogo una obra conjunta: “Este volumen es el resultado de las discusiones y los debates del grupo *Colectivo 12* realizados los días lunes en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la calle 25 de Mayo, en el marco de un proyecto de investigación sobre “Poéticas de la novela en América Latina” auspiciado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBACyT). Cada uno de nosotros debe a los otros la claridad y la precisión de lo que ha escrito y se debe a sí mismo los errores.” En una de las entradas puede leerse: “Contra el efecto de **alucinación*** o de **creencia*** en el mundo representado que busca la literatura realista, la literatura de Macedonio persigue el “efecto de desidentificación”: marear al lector en su certidumbre de ser, desacomodarlo, conmoverle su mismidad, producirle una **conmoción*** concienzual, un sofocón en su continuidad personal, para devolverle luego la certeza de ser, enriquecida y liberada del temor de no ser.

Trance místico o experiencia metafísica que permite que el lector se libere de la noción de **muerte***, este efecto de desidentificación es lo que define a la literatura, “el único que justificaría su existencia”. Nada más alejado de un arte que se conciba como consolación.” Nuestro desacuerdo está en la última frase: pensamos, ahora, después de nuestra investigación sobre la experiencia y la antigua literatura de consolación como una forma de hacer relato de esa experiencia y constituir la en comunitaria, que en Macedonio su metafísica de la inexistencia y la escritura como consolación no son excluyentes. Cfr. Op, Cit. 36.

⁵³⁴ Cfr. Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Taurus: Madrid, 1999, 225

⁵³⁵ Al respecto, confróntese el artículo de Juan Lamarche en el que se recorre la posición de filósofos como Hadot y Foucault acerca de la recuperación de esta noción arcaica de la filosofía relacionada directamente con la vida. Señala Lamarche: “Hadot postula una tesis fuerte: la filosofía griega, por lo menos desde los pitagóricos y la Academia es asumida como un “ejercicio espiritual” en función de una transformación del yo que permita conjurar los sufrimientos y padecimientos propios de la vida” Cfr. Lamarche, Juan “La filosofía como forma de vida” en IX Coloquio Internacional de Filosofía, San Carlos de Bariloche, octubre del 2008

Macedonio construye de este modo su metafísica literaria. La vuelta de tuerca es hacer de la literatura el modo de explicación. Foucault denomina “las escrituras del yo” a esa especie de “libreta de notas” que describe los ejercicios espirituales y que los griegos denominaban “hypomnemata”. Macedonio repone ese sentido en dos movimientos de su obra: como textos que dan cuenta de sus experimentos y conclusiones (su diario, sus cartas, algunos fragmentos de *No todo es vigilia*) como escritura literaria. Si Platón elige el mito como forma explicativa, Macedonio entiende que la literatura es el modo de comunicar su experiencia del mundo y de sí.

El experimento del yo le permite esa suerte de “ejercicios espirituales y corporales” que anota en sus cuadernos y en su diario. A la manera de los estoicos o los epicuros, Macedonio actúa el viejo apotegma del “Ocupáte de ti mismo” en un aspecto peculiar y propio por el que el cuerpo y el espíritu, las sensaciones y emociones, el vivir cotidiano y los acontecimientos de su vida se constituyen en objetos de análisis y estudio para determinar, como los antiguos griegos, la “epitemelia” (la mirada hacia sí).⁵³⁶ Las técnicas -tecnologías del yo las llama Foucault- del sí mismo son esas prácticas que concebían la filosofía

⁵³⁶ En la Primera Lección de su *Hermenéutica del sujeto*- libro que marca cierto cambio de perspectiva del pensamiento foucaultiano-, Foucault reconoce que el “Conócete a ti mismo” de la Antigüedad va acompañada de otra exigencia: “ocúpate de ti mismo”. Este principio se denomina “épitemelia”. Foucault determina tres aspectos de este concepto: “es una actitud, una actitud en relación con uno mismo, con los otros y con el mundo” señala. Al mismo tiempo, implica un desplazamiento de la mirada hacia el interior. Evidentemente se trata de lo que llamamos “la experiencia interior” (Bataille, los místicos, William James reconocían este tipo de experiencia; Macedonio la define como experimento sobre sí). El tercer aspecto es consecuencia del anterior: “la épitemelia designa también un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre uno mismo, a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica, se transforma o se transfigura”. Evidentemente, este modo de actuar sobre sí implica un modo peculiar de la subjetividad. Macedonio “inventa” a partir de la “experiencia interior” una subjetividad peculiar. Cfr. Foucault, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Ed. La Piqueta, 1994, 33-43.

como una forma de vida.⁵³⁷ En contra de la figuración del “yo”, la práctica del sí mismo permite desocultar el Misterio del ser, en términos macedonios. El “sí mismo” es una suerte de camino para develar, entonces, el enigma de lo humano. Macedonio retoma esa concepción de una ascesis no como renuncia cristiana sino como consideración progresiva de uno mismo.⁵³⁸ Se trata de exhibir esa cesura como una falta y un “Misterio” que nos separa de la verdad del mundo. (“La Verdad se oculta y sin embargo está en el corazón de todos” le escribe a su tía Angela en una carta de 1905 y agrega “todos la llevamos dentro y a pesar de todo no la conocemos”⁵³⁹) En este sentido, el sujeto se define como una forma permeable a la exploración y las mutaciones. De ahí, la vinculación de nuestro autor con la Filosofía que obligó a los investigadores de ese campo a tratar inútilmente de ubicarlo en un sistema (pragmatismo, idealismo,

⁵³⁷ Desde nuestro punto de vista, nos parece que el pronombre “yo” dificulta la comprensión de esa práctica espiritual. Nos parece que “el sí mismo” da cuenta con mayor eficacia de ese desapego de las contingencias menores de lo humano al que nos referíamos antes.

⁵³⁸ En una entrevista realizada unos meses antes de su muerte, Foucault ajusta ciertos conceptos desarrollados en sus libros *Tecnologías del yo* y *Hermenéutica del sujeto*. Así es que redefine y separa la ascética del cristianismo: “Es lo que podría llamar una práctica ascética, otorgándole al término “ascético” un significado muy general, es decir, no en el sentido de abnegación sino de un ejercicio de sí sobre sí por el cual la persona intenta elaborar, transformarse a sí misma y alcanzar determinado modo de ser.” Cfr. “20 de enero de 1984” La entrevista a Michel Foucault fue publicada en la revista *Concordia: Internationale Zeitschrift Fur Philosophie* n.6 (1984). Traducida por Claudia Oxman. Publicada en *La Caja Negra* Nro. 10 magazine dirigido por Tomás Abraham. En *Tecnologías del yo* ya había marcado esa diferencia con el cristianismo adjudicándole a la técnica un modo de acceso a la verdad del mundo. El ascetismo de Macedonio tiene esas características: su propósito es claro. Recordemos sólo la carta de Macedonio a su tía Angela del Mazo: “Pienso y siempre quiero pensar. Quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es totalmente impenetrable” Fernández Macedonio, *Epistolario*, Buenos Aires: Corregidor, 1991, 234 Cfr Foucault, Michel, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona: Paidós, 1991, 73-74

⁵³⁹ Cfr. Op. Cit. 238. En otra carta del mismo año a su tía se pone un plazo a ese desciframiento del mundo que busca a partir del pensamiento y la contemplación: “Soy un peregrino de la Vida y busco incansablemente su inaccesible ‘secreto’” .Más adelante concluye: “Si las circunstancias no se muestran adversas, en seis meses más de existencia habré hallado la fórmula definitiva del supremo secreto y quizá entonces mi pensamiento se acerque más al de usted. Tengo ya una fe: la de la indestructibilidad de la chispa eterna que nos anima” Cfr. Op. Cit. 240-241

existencialismo se preguntaban) o a separar quirúrgicamente de los textos “filosóficos” de los “literarios”. En verdad, nos parece que solo entendiendo esta significación arcaica y perdida de la Filosofía que la une a la vida y la constituye en y por ella, puede entenderse la obra de Macedonio Fernández. Su posición de la experiencia le lleva a una peculiar ligazón entre la vida contemplativa y la vida activa. Sus cuadernos y sus cartas muestran una biografía singular de los resultados de sus ejercicios. Los experimentos con el cuerpo y el pensamiento refrendan los modos de los que los griegos llamaban la “melete” (meditación) y la *Gymnasia* (el entrenarse a sí mismo)⁵⁴⁰. En uno de sus cuadernos inéditos podemos leer:

El 6 de diciembre de 1905 debo declararme satisfecho sin perjuicio de creer que ese estado continuará perfeccionándose durante año y medio; “satisfecho” significa: que cambiaría los 3 años buenos que espero por 6 ½ así, ya que han desaparecido todas las impaciencias por la espera del principio de los 3 años.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Al respecto Foucault define cada uno de los dos conceptos: “Mientras la *meditatio* es una experiencia imaginaria que ejercita el pensamiento, *gymnasia* es entrenamiento en una situación real, aunque haya sido inducida artificialmente. Existe una larga tradición detrás de esto: abstinencia sexual, privación física y otros rituales de purificación” Cfr. Op. Cit. *Tecnologías del yo*, 76

⁵⁴¹ Esta cita pertenece a uno de sus cuadernos inéditos, fechado en la portada 1905-1908. En otro momento podemos leer: “El *spsz* (¿?) *abt* debe realizarse al levantarse, con el primer cigarro, y debe ser centrado durante un ¼ de hora para no correr el riesgo de ser interrumpido”. Una serie de reglas define el comportamiento cotidiano en varios momentos del cuaderno; con el título de *Prácticas* escribe una lista de esta enevergadura:

“- Reaccionar inmediatamente de todo estado de desánimo o tristeza

-Levantarse siempre temprano: abreviar el sueño

-Reaccionar no sólo de la pereza sino igualmente del desánimo o tristeza”

Es necesario destacar que en el experimento cotidiano interviene la observación de la conducta de los otros. Podemos leer:

“-Valor personal: Mateo, Ignacio, José López, Ceeri, Thames, Marcelo Antonio, Ponce de León, Romero, Blas Palma, Isnardi, ¿?, Alejandro y Rey Schóo, Terriles.

-No hambre sexual: Adolfo, Rómulo - Hambre sexual: Ich, Alonso, Borges, Borges, Curí, Yuhainz¿?

-Personas honestas, trabajadoras y cumplidoras y s. e. fácilmente arruinables o que nunca tendrán nada: Erhnger, Mcd, M.el. Vara.¿?

-Personas que nunca se arruinarán: Pasqueletti, Pinget, Julio Repetto.(...)

Macedonio recupera la condición perdida de la vida contemplativa en relación con la vida activa⁵⁴². De este modo la vida activa muestra una condición premoderna y anticapitalista: el "hacer" se conjuga en una acción colectiva, incontaminada y que funciona como complot. De este modo retoma el antiguo concepto de "Teoría" como contemplación que condensa el significado de "la experiencia de lo eterno" entendida ésta como "una especie de muerte" y al mismo tiempo propone una nueva forma de la vida activa, una acción colectiva contra la ciudad, contra lo real, contra el concepto "realista" de la literatura.⁵⁴³

2. Experiencia comunitaria

Este sentido de experiencia como exploración, conocimiento y cuidado de sí mismo no resulta suficiente para entender la poética macedoniana si no se complementa con el concepto de experiencia comunitaria. La estrategia de la conversación (estrategia recurrente: los personajes conversan entre sí, con el autor, el autor dialoga con el lector) representa la experiencia en la que el "sí mismo" se torna pura subjetividad para proponer un espacio ficticio eterno del

-Personas que han seguido la evolución individual eudemónica: yo, Borges, Muscari, Adolfo, mamá, Mendiondo". Las listas son infinitas. A veces, solamente coloca la inicial del nombre propio, otras la caligrafía no permite discernir con claridad.

⁵⁴² "Al margen de lo que ocurra, la experiencia fundamental de la inversión de la contemplación y de la acción fue precisamente que la sed de conocimientos del hombre sólo podía saciarse si confiaba en la inventiva de sus manos. No se trataba de que la verdad y el conocimiento ya no eran importantes, sino de que sólo se podían alcanzar mediante la "acción" y no por la contemplación" Arendt, Hanna *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós, 2003, 315.

⁵⁴³ Señala Hanna Arendt al respecto: " la experiencia de lo eterno es una especie de muerte y la única cosa que la separa de la muerte verdadera es que no es final, ya que ninguna criatura viva puede sufrirla durante ningún espacio de tiempo. Y esto es precisamente lo que separa la *vita contemplativa* de la *vita activa* en el pensamiento medieval. Cfr. Arendt, Op. Cit. 32-33

“estar juntos”.⁵⁴⁴La propuesta es inclusiva y demanda un compromiso de la lectura, y, al mismo tiempo, de la posible escritura futura ya que la ficción no sólo rescata, como Dante, a la Amada de la ausencia sino que nos reclama como fantasmas futuros de su escritura que se hacen presentes, (una convocatoria inversa, del que no está pero puede constituirse en el pase mágico de la lectura).

George Bataille ha construido su obra alrededor del concepto de experiencia interior. Veámos en la Introducción que su sentido de experiencia se vincula con el límite y la posibilidad de la experiencia pura del sujeto. Sin embargo, Bataille complementa este sentido individual y solipsista de la experiencia con el concepto de comunidad. La literatura tiene para Bataille la marca de ese espacio en común donde los sujetos conciertan el relato de esa experiencia pura, epifánica y, en cierto nivel, incomunicable.

En *La comunidad inconfesable*, Blanchot -leyendo a Bataille- piensa la comunidad desde dos modos principales: encuentro en la escritura y lugar de los amantes. Para Blanchot, estos modos definen y complementan el sentido de la experiencia interior. La “pluralidad de otros” es condición del principio de incompletud que constituye al hombre. Macedonio subsume estos dos sentidos en la posibilidad de la comunidad literaria, entendida, como el lugar donde expongo mi escritura y la hago comunicable para otro. Ese otro, llamado eventualmente “lector”, pone en crisis mi mismidad, ya que es, al mismo

⁵⁴⁴ De esta manera, Macedonio delinea su humanismo. Como Levinas, la experiencia propia pierde su carácter de posesión individual y se transmuta en experiencia de todos: “A partir de la subjetividad comprendida como sí mismo, a partir del exceso y de la desposesión, de la contracción en la que el Yo no se aparece, pero se inmola, es como la relación con el otro puede ser comunicación, trascendencia y no necesariamente otra manera de buscar la certeza en la que coincida consigo mismo.” Cfr. Op. Cit. 189.

tiempo, un desconocido sin rostro y un compañero deseado y amado.⁵⁴⁵ En ese otro, está mi resguardo de la muerte pero también el sentido de su existencia. Entonces los pronombres se trastocan y mi experiencia tiene sentido para los otros; la disimetría entre el yo y los otros se anula momentáneamente en una ética de ficticia y posible reciprocidad. En los personajes de *Museo* se diseña, desde los nombres hasta los atributos que los definen, una comunidad cuya marca constitutiva no es la homogénea figuración de lo Mismo sino la develadora pero intranquilizante perspectiva del Otro. Cada personaje, veíamos, constituye un “estado”; las escenas de la novela confrontan esos “estados” bien diferenciados pero ligados entre sí por la fuerza comunicativa de la conversación. El diálogo del Autor con Lector tiene la misma categoría. De esta manera, en esa figura nos hace “presentes” en el espacio de la literatura para constituir su comunidad imaginaria.⁵⁴⁶

En la introducción reconocíamos que la técnica del extrañamiento o distanciamiento implica un tipo de emoción que define un modo particular de la experiencia estética: fuera del ego, fuera del relato de la propia vida, centrado en el sí mismo. El descubrimiento de ese “sí mismo” es, para Macedonio, también el punto de contacto con el otro, la posibilidad de verdadera

⁵⁴⁵ Señala Blanchot: “George Bataille ha sostenido siempre que la Experiencia interior no podía tener lugar si se limitaba a uno solo que se bastara para soportar el acontecimiento, la desgracia y la gloria: se cumple, sin dejar de perseverar en la incompletud, cuando se comparte y, en ese compartir, expone sus límites, se expone en los límites que se propone transgredir como para hacer surgir, por medio de esta transgresión, la ilusión o la afirmación del absoluto de una ley que se le esconde al que pretende transgredirla solo” Cfr. Blanchot, Maurice *La comunidad inconfesable*, México: Ed. Vuelta, 1992, 29

⁵⁴⁶ Señala Nancy “La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los “*mí mismos*” –sujetos y sustancias en el fondo inmortales– sino aquel de los *yoes*, que son siempre *otros* (o bien no son nada).” Cfr. Nancy, Jean Luc *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: Arcis, 2000, 26.

comunicación. De ahí que toda su obra sea siempre una larga conversación -tal como fue en su vida- consigo mismo y con todos sus hipotéticos lectores. La fantasía del encuentro se hace puro presente ficcional; ahí está vencida la muerte y emerge lo que él llamaba "lo divino entre iguales".⁵⁴⁷ Pero eso requiere un trabajo, un ejercicio claro que tiene un ritmo de lectura, una espera, un desprendimiento de falsos deseos y una vital correspondencia con el arte.

El narrador de *Prisión perpetua* de Ricardo Piglia arriesga una definición de literatura; es "una forma privada de la utopía" nos dice. Macedonio parece adscribir a esta definición y la utópica comuna de juventud en el Paraguay se transforma en escritura. Decíamos que es la literatura la que lo salva del solipsismo porque escribe para sí y para los otros y construye, de esa manera, una estancia de la no muerte a la que podemos asistir en un tiempo sin tiempo, el puro acontecimiento del presente. Esa es la causa de que toda su obra se defina como un borrador, un "work in progress" que no puede ser concluido por el Autor Macedonio Fernández sino continuado por alguno de sus posibles lectores. Su *Belarte* es una propuesta, sus escritos, ensayos precarios de esa teoría porque en su comunidad ficticia retoma el viejo concepto anarquista de Proudhon en contra de la propiedad. Su anarquismo anula la estratificación de los roles de la sociedad literaria⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Una cita de Blanchot nos muestra la coincidencia con ese pensamiento de una ética de sí para con los otros, afinada en el conocimiento de sí: "La falta de sentimiento, la falta de amor: eso es, pues, lo que significaría la muerte, esa enfermedad mortal que golpea a uno sin justicia y de la cual la otra está aparentemente indemne, por mucho que ella sea la mensajera y, como tal, no carezca de responsabilidad." Op. Cit 49

⁵⁴⁸ En su libro titulado *¿Qué es la propiedad?* Proudhon intenta responder la pregunta a partir de una demostración científica y cuantitativa. Su propósito consiste en rebatir, de esta manera, los argumentos acerca de la imposibilidad de anular la propiedad privada: "La razón última de los propietarios, el argumento clave que les garantiza su invencible poder, consiste, según ellos,

Entre los debates actuales de la filosofía y la sociología ha aparecido con fuerza el concepto de comunidad como opuesto y complementario al de individuo o como forma alternativa a la sociedad.⁵⁴⁹ León Rozitchner en los años sesenta escribe su tesis doctoral sobre Max Scheler. En la Introducción, plantea el desafío incómodo de encontrar el sentido a una filosofía que cree en los esencialismos. Rozitchner encuentra en la definición de "comunidad" de Scheler los rastros de la singularidad que denomina "la significación ética de la afectividad". Una comunidad requiere, concluye Rozitchner, del principio de la solidaridad como una red que estructure esa forma colectiva. Su mayor objeción a Scheler reside en la anulación del sentido político e histórico de toda comunidad.⁵⁵⁰

La invasión de la ciudad de Buenos Aires por un grupo de hombres organizados en una estancia resulta la expresión política de la comunidad en Macedonio. Como otras tantas ficciones, la comunidad surge como rechazo y purgación de los males sociales. Los personajes de *Museo*, hemos visto, constituyen su nueva identidad en función de este sentido comunitario que

en que la igualdad de condiciones es imposible. La igualdad de condiciones es una quimera, dicten con suficiencia, repartid hoy los bienes en posiciones iguales, y mañana esa igualdad habrá desaparecido". Cfr. Proudhon, Pierre-Joseph, *¿Qué es la propiedad?* Madrid: Hyspamérica, 1984, 133

⁵⁴⁹ La bibliografía actual sobre el concepto de comunidad es amplia. Varios de los pensadores actuales más importantes han reflexionado sobre el concepto y han analizado sus implicancias y diferencias con la organización social actual. Sin embargo, podemos reconocer un eje en este campo de reflexión: el concepto de comunidad que Georges Bataille analiza y pone a funcionar en toda su obra. Blanchot, Agamben, Nancy, Espósito o Baumant, para citar algunos de estos pensadores, avanzan en sus reflexiones desde dos ideas centrales en Bataille: La "comunidad de los amantes" y la "comunidad estética".

⁵⁵⁰ Sin embargo, la posición crítica de Rozitchner se funda -y lo deja claro desde el principio- en su antimaterialismo y su ahistoricismo. Es justamente, en lo referente a la significación de la comunidad en relación con la "persona" donde el filósofo argentino encuentra las mayores objeciones ya que Scheler propone diferentes estratos de comunidad y concluye en la figura de la Iglesia que se desentiende los problemas contingentes del hombre. Cfr. Rozitchner, León, *Persona y Comunidad*, Buenos Aires: EUDEBA, 1963.

tiene en el complot contra la ciudad su ejecución más clara. De sus remedos anarquistas finiseculares, Macedonio parece retener ese principio de organización de los sujetos en pos de un modo peculiar de la vida con los otros.⁵⁵¹ De esta manera, esta comunidad, como todas, impele una nueva forma identitaria que se susbsume en el prefijo "com". La comunidad requiere que el individuo se transforma en integrante y construya para sí, un nuevo sujeto. Espósito llama a esta construcción "Nuestro ser distinto de nosotros".⁵⁵²

La comunidad de la Estancia es política y responde a circunstancias históricas: frente al esencialismo de la tradición de lo argentino, fundado en el culto al pasado que Lugones inaugurara como resistencia al inmigrante, el Presidente, el Autor y sus personajes buscan anular esa invención.⁵⁵³

La experiencia, entonces, como segundo e imprescindible momento de su escritura, se delinea en una especie de "ontología del ser en común" que tiene como predicamento fundamental la constitución de "seres singulares" en lugar de individuos.⁵⁵⁴ Se trata de una articulación utópica de los seres humanos que persigue una forma de organización colectiva. El relato de esa

⁵⁵¹ Hugo Biagini y José Isaacson se ocuparon tempranamente de la dimensión política del pensamiento de Macedonio Fernández. Ambos coinciden en leer la frustrada fundación de la colonia anarquista como una procedencia insoslayable de esta dimensión política que encuentra otras formas, otras emergencias a lo largo de toda su vida. Cfr. Biagini, Hugo: "Macedonio Fernández: pensador político" en *Hispanamérica*, N° 21, dic. 1978. Isaacson, José: *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981

⁵⁵² Espósito, al analizar la insoslayable reflexión de Bataille sobre la comunidad, concluye: "Hace falta, en cambio, que el desbordamiento del yo se determine al mismo tiempo también en el otro mediante un contagio metonímico que se comunica a todos los miembros de la comunidad y a la comunidad en su conjunto" Cfr. Espósito, Roberto *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores, 2007, 198

⁵⁵³ Ya en *Papeles de Recienvenido*, Macedonio ironiza sobre esa peculiaridad de lo argentino definido por la mirada extranjera. que, declara Macedonio en una nota a pie de página, "se apresura a dar una instruidísima conferencia sobre "La Argentina y los argentinos" tres días después de desembarcado". Op Cit. 15. La perspectiva histórica corresponde a la crítica al nacionalismo que busca definiciones esencialistas como salvaguarda frente al inmigrante.

⁵⁵⁴ Cfr. Nancy, Op, Cit. 104.

comunidad se hace literatura. Es así que su concepto de experiencia adquiere una nueva dimensión para dar cuenta de un aspecto específico de la vida colectiva. De esta manera, su literatura puede pensarse como el relato de esa relación entre el experimento con su existencia (el gobierno de sí) y la experiencia con los otros. El registro de la experiencia comunitaria recompone formas antiguas de la comunidad. A un mismo tiempo, las zonas del cristianismo primitivo como las comunidades del socialismo utópico rozan su concepción de la comunidad literaria. "No se fie usted del narrador sino de la historia" le dice Hanna Arendt en una carta a Karl Jaspers poniendo en duda cualquier ejercicio de fijación de la identidad humana.⁵⁵⁵ Como Arendt, Macedonio sabe que una de las mayores trampas de la vida es la de la propia identidad. Su trabajo literario se funda en esa perspectiva de transformación de sí pero también de los otros, a partir de la literatura.

Su reclamo nos pretende inexistentes pero le devuelve a él su lugar en la vida (en nuestra vida de lectores). No sólo teje la trama de nuestra lectura sino que enhebra la coral sinfonía de los escritos de sus lectores. La figura del crítico, como las otras, también se trastoca y pasa de conjurador de hechizos y maquinador de eficaces piruetas a desarmado personaje de la no-vida. Su sentido de experiencia se construye en principio para sí como experimento

⁵⁵⁵ En *La condición humana*, Arendt desarrolla su tesis sobre la acción humana e intenta revelar la precariedad de la identidad del narrador de historias. Las citas de Isak Dinesen y Dante le sirven como disparador de esa idea de la experiencia propia diluida en la marca colectiva de lo humano: "La pluralidad humana, básica condición tanto de la acción como del discurso, tiene el doble carácter de igualdad y distinción. Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse ni planear y prever para el futuro las necesidades de los que llegarán después. Si los hombres no fueran distintos, es decir, cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarán ni el discurso ni la acción para entenderse". Toda la cuestión de la diferencia y la alteridad son puestas en litigio por la pensadora en este cariz de la pluralidad que propone. Op. Cit. 199-276.

cuidado y detallado sobre sí, sobre el cuerpo y la mente, sobre el deacuerdo de las emociones y las pasiones. Ese experimento da sus frutos y construye, como los estoicos o los epicureos, ejercicios espirituales sobre el despojamiento del yo, la pérdida de las certezas o los modos de describir la enfermedad del cuerpo y el alma. La escritura de la experiencia da forma esa comunidad que se afinca en la literatura como experiencia pura. La historia que nos cuenta Macedonio se erige frente a las ruinas de todo lo que conocemos: las figuras literarias están trastocadas, la forma del género, mutada, la potestad del autor, anulada.

Esta construcción anárquica (intentamos recuperar la analogía con la música que nos resultó tan clarificadora) muestra una tensión entre lo armónico y lo disonante.⁵⁵⁶ La constitución del espacio comunitario resulta disonante respecto del diseño de sociedad moderna. Su estrategia es la síncopa ya que prolonga notas que no deben prolongarse, notas débiles sobre las fuertes: vida contemplativa, acción colectiva, singularidad solidaria y anulación del origen único y dado. La síncopa define la disarmonía que se resguarda en la forma artística y se manifiesta en la experiencia estética.⁵⁵⁷ La "melodía sincopada" que nos propone tiene dos atributos fundamentales: está efectuada sobre los silencios más que sobre las notas y, como el jazz, no nos da una partitura para

⁵⁵⁶ La anarquía macedoniana no es solo el desorden en relación con el orden establecido. Su estrategia "significa" en tanto, como señala Levinas, "detiene el juego ontológico que, precisamente, en cuanto juego, es conciencia en la que el ser se pierde y se encuentra y, de este modo, se esclarece" Cfr. Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca: Sígueme, 1995, 166.

⁵⁵⁷ Es un sonido iniciado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre la parte fuerte de un sonido, articulando sobre la segunda parte de cada tiempo (parte débil) y prolongado sobre la primera parte (parte fuerte). Cfr. Williams, Alberto, *Teoría de la música*, Buenos Aires: Ed. La Quena, 1958.

ejecutar la melodía sino que nos propone la improvisación, esto es, recrear libremente el “asunto” del yo y el mundo en cada ejecución. Podemos decir que se centra más en el intérprete que en el compositor. Su teoría del estado juega con el contrasentido del estar en común de la condición humana que no precisa del Leviatán para ordenar la relación de sí con los otros. Macedonio nos propone la experiencia estética de un “estar juntos” que nos compromete a llevar esa solitaria primera persona del “singular” -definida como dispositivo de su vida puesta en obra- a un “nosotros” como un artificio de la no-muerte. El prefijo que sostiene lo comunitario se repite en atributos de lo humano: (compasión, compartir, comunión).⁵⁵⁸

Nancy muestra como el mito ocupó durante mucho tiempo el espacio de la experiencia comunitaria: “Conocemos la escena: hay hombres reunidos y alguien que les narra un relato” nos dice en el comienzo de su análisis y agrega más adelante: “Llamaron a esos relatos *mitos*. La escena que conocemos bien es la escena del mito, la escena de su invento, de su recital y de su transmisión”.La

⁵⁵⁸ Nancy reconoce en “el estar juntos” una experiencia que cobra sentido justamente como una práctica solidaria, compartida: “Estar en común o estar juntos, y aún más simplemente, de manera más directa, estar entre varios (*être a plusieurs*) es estar en el afecto: ser afectado y afectar”. Cfr. Nancy, Jean-Luc, *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires: La Cebra, 2002, 51. Justamente es en esa primera persona plural que Nancy, en el prólogo al libro de Espósito, reconoce el fundamento de la existencia humana, y en este caso, su función de prologuista: “no para presentar un libro, que como todo libro legítimo sólo se presenta por sí mismo, sino para continuar, con Espósito y, por su intermedio con algunos otros, un intercambio (una *communicatio*, un *commercium*, un *commentarium* antiguo pero no por ello anticuado, que necesariamente nos interesa, y entiendo esta palabras en sus sentidos más fuertes, puesto que se trata de *nosotros* (*todos*) y de lo que ahora está entre nosotros” Cfr. Nancy, Jean Luc, “Conloquium” en Espósito, Roberto *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores, 2007, 9

escena termina, concluye Nancy, en el preciso momento en que sabemos que se trata de un mito.⁵⁵⁹

Sin mito no hay comunidad concluye Nancy, entonces, ¿dónde buscar la posibilidad de un sentido de experiencia comunitaria? Siguiendo a Bataille, Nancy piensa en la literatura como el lugar posible de la comunidad y acuña su concepto de “comunismo literario” como una experiencia del “estar con”:

Cada escritor, cada obra, inaugura una comunidad. De ese modo hay un irrecusable e irreprimible comunismo literario, al cual pertenece cualquiera que escriba (o lea), o intente escribir (o leer) exponiéndose – no imponiéndose (y quien se impone sin exponerse en absoluto, ya no escribe, ya no lee, ya no piensa, ya no comunica)⁵⁶⁰

El sentido inaugural que Nancy le da a esta experiencia común de la literatura resulta en Macedonio la marca utópica de su propuesta metafísica. De este modo, también podemos entender por qué nuestro autor elige la literatura en lugar de la filosofía para comunicar su experiencia. Mientras la literatura hace del otro, presencia necesaria, deseo del yo; la historia de la filosofía parece ser, como señala Levinas, “una complacencia en el Mismo, un desconocimiento del Otro.⁵⁶¹ Si la abusiva primera persona en su obra es en verdad la anulación

⁵⁵⁹ Nancy reconoce la relación intrínseca entre mito y comunidad: “Esto significa que el mito, que la fuerza y la fundación míticas, son esenciales a la comunidad, y que no puede entonces haber comunidad fuera del mito (...) Pero entonces la interrupción del mito es también, necesariamente, la interrupción de la comunidad” Cfr. Op Cit. 71-72.

⁵⁶⁰ Para fundamentar este concepto Nancy revisa la noción de comunidad en Marx así como los atributos de las primitivas comunidades cristianas: “La comunidad significa aquí la particularidad socialmente expuesta, y se opone a la generalidad socialmente implosionada propia del capitalismo. Si hubo un acontecimiento del pensamiento marxista, y si no lo hemos finiquitado, éste tiene lugar en la apertura de este pensamiento”. Cfr. 89.

⁵⁶¹ “El itinerario de la filosofía sigue siendo el de Ulises cuya aventura en el mundo sólo ha sido un retorno a su isla natal”, señala Levinas. Más adelante concluye: “Una orientación que va libremente del Mismo al Otro es Obra”. En este sentido, entendemos la consitución del sentido

irónica del yo, su comunismo literario funda un “nosotros” que define una voz eterna, al mismo tiempo, colectiva y singular que “siempre está viniendo”. Se trata de un movimiento lento, constante que nos contiene y nos reclama pero, al mismo tiempo, como el diálogo entre el filósofo y el fantasma que Hans Magnus Enzensberger inventa para reflexionar sobre la vida y la muerte, nuestro autor pretende su resurrección momentánea -instante del puro presente instalado en la lectura- en el espacio de la no-existencia de la literatura. Se muestra ahí una línea secreta de la filosofía que parte de los diálogos platónicos y que encuentra en la presencia amorosa del otro la eternidad de sí.⁵⁶²

Macedonio nos pide un modo de leer en el que el tiempo adquiriera una dimensión diferente a la cotidiana: “un lento venir viniendo” nos dice. Como la “lectio divina” cristiana, la lectura se torna experiencia morosa, y nos redime de

de la obra de Macedonio. Cfr. Levinas, Emmanuel, *Humanismo del otro hombre*, México: Siglo XXI, 2006, 49-50

⁵⁶² Que Enzensberger elija el diálogo como género para la reflexión filosófica implica la inscripción en la tradición de la Filosofía que, como él mismo señala, ha buscado una marca diferenciadora de “el estilo aseverativo de los grandes filósofos desde Aristóteles hasta Heidegger”. Esta galería de antepasados “que empieza con Platón y no acaba en Nietzsche” revela la necesidad del otro para pensar. No acaba en Nietzsche, claro. Basta pensar en la escena del filme de Jean-Luc Godard *Vivre sa vie* (1962) donde la prostituta y el filósofo dialogan en una mesa de un bar: la prostituta le pregunta: “¿No debería ser el amor lo único verdadero?” El filósofo responde:

“Sí, pero sería necesario que el amor fuese siempre verdadero. ¿Conoce a alguien que sepa inmediatamente lo que ama? No. Cuando se tienen veinte años no se sabe lo que se quiere. Se saben migajas, se agarra uno a su experiencia, se dice: ‘Me gusta esto’. A menudo se mezcla, pero para constituirse con sólo lo que a uno le gusta, hace falta la madurez. Es precisa la búsqueda. Esa es la verdad de la vida. Por eso el amor es una solución, con la condición de que sea verdadero.”

.Por supuesto, resulta redundante, inscribir los diálogos recurrentes de Macedonio con el lector. Cfr. Enzensberger, Hans Magnus *Diálogos entre inmortales, muertos y vivos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001, 8-9

lo humano al permitirnos construir un nuevo humanismo.⁵⁶³ De ahí el carácter utópico al que aludimos en el desarrollo de esta tesis.

Juan Duchesne Winter siguiendo a Nancy sostiene que “El comunismo literario podría constituir, en fin, en una de las prácticas que persiguen contribuir a crear un nuevo horizonte de transformación de la vida contemporánea desde la trinchera de la cultura y la literatura”⁵⁶⁴. A partir de esta premisa Duchesne Winter construye una genealogía latinoamericana fundada en el concepto de “comunismo literario”. Nos parece que la poética de Macedonio Fernández puede inscribirse en esa genealogía.

La condición humana sobrevuela la experiencia en Macedonio y es en la apelación a esos universales de lo humano, que nos permite identificarnos. Sin embargo, el ejercicio metafísico no se agota ahí.⁵⁶⁵ Una vez defraudada nuestra

⁵⁶³ La Lectio Divina es una lectura individual o comunitaria de un pasaje más o menos largo de la Biblia, entendida como Palabra de Dios, y que se desarrolla bajo la moción del Espíritu en meditación, oración y contemplación. El monje Guido, el Cartujano, en el año 1150 escribe un pequeño tratado, *La escala del Paraíso*, en el que distingue cuatro momentos de la lectio: lectio, meditatio, oratio, contemplatio. Utiliza la siguiente imagen como forma explicativa de estos pasos: “Leer la Palabra de Dios sería como subir una escalera en la que vamos acercándonos a Dios y debemos bajar de nuevo para poner en práctica y aplicar lo que la Palabra dice en nuestra vida”. Posteriormente se agregan otros pasos: Statio-Lectio-Meditatio-Oratio-Contemplatio-Discretio-Collatio-Actio. Nos interesa subrayar esa demora, esa disposición al lento fluir del tiempo que implica leer el texto sagrado, que involucra la subjetividad del lector y lo separa del “yo” de la vida cotidiana.

Por casualidad, encontramos en la catedral de nuestra ciudad una exposición acerca de la Biblia. Uno de los apartados fundamentales de la galería es el modo de lectura de la Biblia. El sacerdote, que oficiaba como guía de la exposición, puso particular énfasis en marcar el ejercicio laborioso que supone ser lector de un texto sagrado.

⁵⁶⁴ Cfr. Duchesne Winter, Juan: *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, Pittsburgh: University of Pittsburgh / Plural Editores, 2009, 22.

⁵⁶⁵ En una reseña de la edición de 1944 de *Papeles de Recienvenido*, Eduardo González Lanuza encuentra analogías entre el universo de Macedonio y el de Kafka. Fundamentalmente reconoce en ambos esa marca no kantiana de la experiencia del tiempo y el espacio. Sin embargo, González Lanuza concluye el paralelismo subrayando una gran diferencia: lo que Lanuza llama la salvación, negada en Kafka, pero concebible en Macedonio a partir de “un ininterrumpido creacionismo, por un recién venir a una realidad también reciénvenida”. Cfr. González Lanuza, E. “Macedonio Fernández: *Papeles de reciénvenido* (Losada, Buenos Aires,

experiencia de lectores, una vez complotados en la Autorística que hace irreconocible al propietario de ese espacio literario, transfigurado en actor antes que autor, volvemos a vernos en la clara indefensión de los hombres y en la magnificencia de la comunicación humana.⁵⁶⁶ Por eso, su ficción irreverente hace que estemos en ese presente en el que todos los personajes conversan. Macedonio constituye la experiencia en pura imaginación, y nos lleva a ese lugar utópico donde lo comunitario se muestra como práctica de todos y cada uno de esos personajes, del autor y del lector. Resulta, entonces, la evidencia del acto ético fundamental de su vida en la escritura.⁵⁶⁷ Y ese acto ético se hace colectivo en la utopía de una comunidad sin propiedades ni clases.⁵⁶⁸

La escritura macedoniana nos tiene acostumbrados a imposibles. Haciendo ejercicio de ese estilo, imaginamos que Macedonio le responde a Walter Benjamin sobre su propuesta de un nuevo concepto de experiencia. Benjamin le pide a la Filosofía ese nuevo sentido de la experiencia. Macedonio lo encuentra en la Literatura, en la novela y en el misterio de la primera persona.

1944), Sur, N 121, noviembre de 1944, 75-79. González Lanuza reconoce en la figura del Recienvenido otro paralelismo: "También el personaje de Kafka en *América* es un "recienvenido" absoluto, sólo que para él todo lo que lo circunda está en perenne fuga hacia la muerte, y para el reciénvenido de Macedonio todo absurdo es un placentero declive que lo conduce a la interminable inauguración de la Conciencia". p. 79.

⁵⁶⁶ Este humanismo, condición para Macedonio de la experiencia comunitaria, resulta una salida a esa crisis de la condición humana que Levinas observa en nuestra época y que tiene su origen, según el pensador europeo, en "la experiencia de la ineficacia humana que acusan la abundancia de nuestros medios de actuar y la extensión de nuestras ambiciones". Cfr. Levinas, E. *Humanismo del otro hombre* Op. Cit. 84

⁵⁶⁷ Nos referimos a ese sentido ético que, vimos, Bajtin reclama a la figura de autor, constituyendo con su vida y con su obra un gesto heroico que exige, y puede hacerlo, el compromiso ético del contemplador. Cfr. Bajtin, Mijail, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Op. Cit. 7-81.

⁵⁶⁸ Para Ernst Bloch, "no hay más ética que una ética sin propiedad". Es por eso que el triunfo de la comunidad sin bienes ni clases es, al mismo tiempo, "la salvación del individuo". Cfr. Bloch, Ernst, Op. Cit. Tomo III, 60-61

Bibliografía

Textos de Macedonio Fernández

- Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)*. Buenos Aires: Corregidor, 1981 (*Obras Completas*, Vol. I).
- Epistolario*. Buenos Aires: Corregidor, 1991. (*Obras Completas*, Vol. II).
- Epistolario II, OC, Tomo II*, Buenos Aires: Corregidor, 1997
- Teorías* Buenos Aires: Corregidor, 1990. (Vol.III).
- Papeles de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Eudeba, 1964
- Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* Buenos Aires; Corregidor *Obras Completas*, Vol. IV) 2004
- Adriana* Buenos Aires: última novela mala. Buenos Aires; Corregidor *Obras Completas*, Vol. V) 2005
- Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*. Buenos Aires: Corregidor, 1975 (*Obras Completas*, Vol. VI).
- Museo de la Novela de la Eterna*. Advertencia de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, CEAL, 1967.
- Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993.
- Museo de la novela eterna / Macedonio Fernández*; edición de Fernando Rodríguez Lafuente. Cátedra, 1995.
- Relatos, Cuentos, poemas y Misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor, 1987. (*Obras Completas*, Vol. VII).
- Poesías completas*. Madrid: Visor.1991.
- No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*. Buenos Aires: Corregidor, 1990 (*Obras Completas*, Vol. VIII)
- Cuadernos de todo y nada* Buenos Aires; Corregidor *Obras Completas*, Vol. IX) 1994.
- Una novela que comienza*, *La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos*, Dirigida por Ricardo Piglia y Osvaldo Tcherkaski, Buenos Aires: Clarín, 2001
- Obieta, Adolfo, *Papeles de Buenos Aires*, N 1, septiembre de 1943, Buenos Aires, *Para una metafísica argentina - (antología)* Buenos Aires; Corregidor, 1994
- Textos selectos*, Buenos Aires: Corregidor, 2004
- "Al hijo de un amigo" en Jorge Luis Borges (selección y notas): "La lírica argentina contemporánea", *Textos recuperados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997. 132
- "Evar Méndez", *Proa*, año 2, N° 6, 1925.12-19.

Inéditos

Tesis Doctoral "Las personas", 22 de mayo de 1897, Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires.

Cuaderno 1905-1908.

Mi Libro 1906- 1910.

Bibliografía General

AAVV: *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998,
AAVV: *La(s) historia(s) de la Literatura. Filología*. Año XXII, 2, 1987 Universidad de Buenos Aires.

AAVV, *Marcel Duchamp, Una obra que no es una "obra de arte"*, Buenos Aires: Fundación Proa, 2008.

ABRAMS M.H.: *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. New York: Oxford University Press, 1953.

ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1983.

-----: "El ensayo como forma" en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel. 1962.

-----*Sobre Walter Benjamin*, Madrid: Cátedra., 1995.

-----*Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003

-----*Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Madrid: Rialp Ed., 1966

-----*Minima Moralia*, Taurus: Madrid, 1999

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

----- *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005,

----- *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre textos> Valencia, 1995,

----- *A linguagem e a morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*, Belo Horizonte: Editora UFMG,2006,

----- "O que é um dispositivo" en *Outra travessia*, N5, Santa Catarina, setembro 2005,

----- *Lo abierto*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007

----- *La Comunidad que Viene*. PRE-TEXTOS. Valencia 2006.

-----*Homo sacer. O poder soberano e avida nua I*. Belos Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones* ,Madrid,: Plaza, 2002, Libro 7, 10. 18, 27, 397

ALLOTT, Miriam, *Los novelistas y la novela*, Barcelona: Seix Barral, 1966

ANDERSON, BENEDICT, *Comunidades imaginadas*, México:Fondo de Cultura Económica, 2006.

ANTELO, Raúl, *María con Marcel*, Buenos Aires: sigloveintiuno editores, 2006.

ARENDT. , HANNA *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós, 2003

ARIÉS, PHILIPPE, *Ensayos de la memoria*, BogotáNorma: Vitral, 1995,

- ARISTÓTELES, *Metafísica*, libro 1,1 , Madrid: Espasa Calpe, 1988, 12ª ed.,
- ARMOSTRONG, Nancy, *Desire and domestic fiction: a political history of the novel*. Oxford, Oxford University Press, 1987.
- AUERBACH, Erich: *Mímesis*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio*, México: F.C.E., 1975
- La intuición del instante*, México: FCE, 1999
- *La filosofía del no*, Buenos Aires, Amorrortu, 1978.
- La formación del espíritu científico*, México, Siglo XXI, 1978.
- BACHMANN, INGEBORG, "El yo que escribe" *Problemas de la literatura contemporánea*, Madrid: Tecnos, 1990,
- BACZKO, Bronislaw: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BADIOU, Alain, *Manifiesto de la Filosofía*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1990.
- BAHLOUL, Joëlle, *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los "poco lectores"*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002
- BAJTIN, Mijail: *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Puerto Rico: Anthropos, 1997.
- , *Teoría y estética de la novela*, Trabajos de investigación, Madrid: Taurus, 1989
- Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI Ed., 1990.
- Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós, 1980.
- *La cámara lúcida nota sobre la fotografía*, Barcelona: PAIDOS Colección: Paidós comunicación, 2002
- , *S/Z*, México- Madrid: siglo veintiuno editores, 1999
- *El susurro del lenguaje*, Barcelona- Buenos Aires- México, 1984,
- *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, p 177
- El grado cero de la escritura. seguido de Nuevos ensayos críticos*, México: Siglo XXI editores, 1997
- Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1996,
- *Sade, Fourier, Loyola*, Madrid: Cátedra, 1997
- *Nueve ensayos críticos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1972
- La preparación de la novela*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Cómo vivir juntos*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- BATAILLE, Georges: *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. Madrid: Taurus, 1979.
- El Erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1985ª ed
- La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1972
- Lo que entiendo por soberanía*, Paidós: Barcelona: Paidós, 1996

- BAUMAN, Zygmunt, *Comunidad*, Buenos Aires: Siglo XXI ed., 2005
- BELL, D., *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1987.
- BENICHOU, Paul: *La coronación del escritor. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- BENJAMIN, Walter: "El arte de narrar" en *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.
- "El autor como productor" en *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1974.
- "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1972.
- "Filosofía de la Historia" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989
- *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa, 1996. 180.
- La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Sgo. de Chile: ARCIS-LOM, 1998, 68
- Metafísica de la juventud*, Paidós: Buenos Aires, 1993
- Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1986,
- "Über die Wahrnehmung," *Gesammelte Schriften*, Bd VI, Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1986,
- "El narrador" en *Para una crítica de la violencia de otros ensayos*, Madrid Taurus, 1991
- "Crisis de la novela. A propósito de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin", revista de cine *Kilómetro 111*, N° 3, marzo 2002
- Cuadros de un pensamiento*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1992,
- BENVENISTE, EMILE, *Problemas de lingüística general* T. II México: Siglo XXI, 1979,
- BERGER, J. *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- BERGSON, Henri, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- BERKELEY, G. *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, Buenos Aires: Aguilar, 1980,
- BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988
- BENTHAM, JEREMY *Theory of fiction*, org. C. K Orden, Paterson, 1959,
- BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1969.
- *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1970.
- La escritura del desastre*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.
- *La comunidad inconfesable*, México: Ed. Vuelta, 1992
- BLOCH, Ernst: *El principio esperanza*. Tomos I, II y III, Aguilar: Madrid, 1980.
- BLOOM. Harold: *La angustia de las influencias*. Venezuela: Monte Avila, 1991 (2 ed.).

- BOBBIO y MATTEUCCI (dirs.): *Diccionario de Política*. México: Siglo XXI, 1984, 854-86
- BOBBIO, N., *Thomas Hobbes*, Barcelona: Plaza y Janés, 1991
- BOOTH, Wayne C.: *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- The Rhetoric of fiction*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1983.
- BOTTON, Alain de, *Ensaio de amor*, Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOULEZ, PIERRE, *Puntos de referencia*, Buenos Aires; Gedisa, 1981.
- Pasaporte para el siglo XX*, Disques Montaigne 1989, trad. Jorge Franganillo.
- *Hacia una estética musical / Pierre Boulez; textos compilados y presentados por Paule Thévenin*, Caracas: Monte Avila, 1992
- BOURDIEU, Pierre: *Campo intelectual y campo de poder*. Buenos Aires: Folios, 1983.
- Creencia artística y bienes simbólicos*, Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2003.
- "La ilusión biográfica", *Actas de la Recherche em Sciencis Sociales* (62/63) 69-72, juin. 1986
- *Intelectuales, política y poder*, Bs. As., EUDEBA, 1999,
- , "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.
- "Espacio social y génesis de las «clases»", en *Espacios* N° 2, Buenos Aires, 1985.
- "Le capital social", en *Actes de la Recherche en Sciencis sociales* N° 30, París, 1979
- Cosas dichas*, Buenos Aires, Gedisa, 1988
- Razones Prácticas*, Barcelona, Anagrama, 1985
- Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.
- BRAUDEL, Fernand: "Historia y Ciencias Sociales: la larga duración" en *Cuadernos Americanos*, México año XVII, vol. C, N 6, noviembre 1958.
- La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza, 1972.
- *Escritos sobre Historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991
- BROOKS, Peter, *Body work: objects of desire in modern narrative*, Cambridge, Mass. Harvard university press, 1992.
- BURGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires: Ediciones Winograd, 2008
- CACCIARI, Massimo, *El dios que baila*, Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós, 2000.
- CAGE, JOHN, *Silence* Massachussets: The M.I.T Press, 1961
- CALVINO, Italo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.
- CAMPA, Riccardo: *La escritura y la etimología del mundo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989.
- CANETTI, Elias: *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994.21-23.

- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo I, El lenguaje. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004,
- La institución imaginaria de la sociedad. Marxismo y teoría revolucionaria*, Volumen I, Buenos Aires, Tusquet, 1999.
- Figuras de lo pensable*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CIORAN, E. M. *Ese maldito yo*, Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- CITATI, Pietro, *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006
- COPLAND, AARON *Cómo escuchar la música*; México: FCE, 2000
- CROCE, Benedetto: *Breviario de estética*. Barcelona: Planeta, 1993
- CHARTIER, Roger: *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.
- DANTO, Arthur, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2004.
- DARIO, Rubén Prólogo en Manuel UGARTE: *Crónicas del Bulevar*. París: Garnier Hnos.1902.
- DE CERTEAU, Michel: *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, México, 1993,
- "Crear: una práctica de la diferencia" en *Descartes. El análisis en la cultura*, N10 Bs.As.: Anáfora Editora, marzo 1992
- DE MAN, Paul: *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.
- Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1968.
- DE TORRE, Guillermo: *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Bs.As., Barcelona, México,:Paidós 1989
- Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988.
- "Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar".
- Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, ISSN 0214-2686, N° 32, 1998
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1995
- DERRIDA, Jacques: *La filosofía como institución*. Juan Gramea, 1994.
- La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Editorial, 1995.
- Torres de Babel*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Dos ensayos*, Barcelona: Madrid, 1970.
- DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta, *Historia de la vida privada argentina*, Tomo II. La Argentina plural: 1870-1930. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- DIAZ PLAJA, Guillermo: *Al filo del Novecientos*. Barcelona: Planeta, 1971.
- DOODY, Margaret Anne: *The true story of the novel*. New Brunswick Rutgers University Press, 1996.

- DUCHESNE WINTER, Juan: *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, Pittsburgh: University of Pittsburgh / Plural Editores, 2009.
- DUMEZIL, George, *Del mito a la novela*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993
- EAGLETON, Terry, Fredric Jameson and Edward W. Said: *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.1990.
- ECO, UMBERTO, *Entre mentira e ironía*, Barcelona: Lumen, 2000
- ELÍAS, N., *La sociedad de los individuos*, Barcelona, Península, 1990
- ENAUDEAU, Corinne, *Paradoja de la representación*, Buenos Aires: Paidós, 2000
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: "Las aporías de la vanguardia" , *Sur* N° 285 (nov-dic 1963).
- *Diálogos entre inmortales, muertos y vivos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001
- ESPÓSITO, ROBERTO *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores, 2007,
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto: "Modernismo, Noventiocho, Subdesarrollo", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Cuadernos de Casa de Las Américas, 1975.
- FERRERES, Rafael: *Los límites del modernismo y del 98*. Madrid: Taurus, 1964.
- FERRO, Roberto: *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Biblos. 1998, 77.
- FISCHERMAN, DIEGO *La música del siglo XX*, Buenos Aires, Paidós: 2000
- FOSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, Buenos Aires: Debate, 1995,
- FOSTER, HAL, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- *Belleza compulsiva*, Buenos Aires: 2008.
- FOUCAULT, Michel: *El orden del discurso*. Buenos Aires: Criterio, 1970.
- *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1979.
- *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- : "¿Qué es un autor?" en *Dialéctica*, año IX, N16, diciembre de 1984
- *Prefacio a la transgresión*, Buenos Aires: Trivial, 1993
- *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-textos
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996,
- *Tecnologías del y otros textos afines*, Barcelona: Paidós; 1995
- *Historia de la locura en la época clásica*, México, FCE, 1986.
- *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Ed. La Piqueta, 1994
- "La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad". Entrevista con Michel Foucault realizada por Raúl Fomet-Betancourt. Helmúl Becker y Alfredo Gómez-Muller el 20 de enero de 1984.
- *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, 1985.
- *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 1980
- *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

- El orden del discurso*, traducción Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1999, 2º ed
- FRANCO, Jean: *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- FRANZE, Javier: "Lugones: socialismo y modernismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 560, febrero 1997, Madrid.
- FRISBY, David, *Fragmentos de la modernidad*, Madrid: Visor, 1985.
- Pasajes urbanos de la modernidad: Exploraciones críticas*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmas, Buenos Aires: Prometeo, 2007.
- FRYE, *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Avila Editores, 1977.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Verdad y método, Tomos I y II*, Salamanca: Sígueme, 1999.
- GENETTE, GERARD *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004
- GINZBURG, Carlo: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- GODIO, Julio: *Introducción a La destrucción del Estado. Antología del pensamiento anarquista*. Buenos Aires: CEAL.1972
- GONZALEZ, Horacio: *La ética picaresca*. Montevideo: Altamira, 1992
- GROYS, BORIS, *Sobre lo nuevo*, Pre-Textos: Valencia, 2005
- Política de la inmortalidad*, Buenos Aires: Katz, 2008
- GARCIA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- GULLON, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos, 1963.
- (ED.): *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor, 1980.
- GUTIERREZ GIRARDOT, Rafael: "La literatura hispanoamericana del Fin de Siglo", Madrigal, Ll. (Coord): *Historia de la literatura hispanoamericana*, T II, Madrid: Cátedra, 1986.
- : *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HAACK, Susan: *Filosofías de las lógicas*. Madrid: Cátedra, 1993.
- HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus. 1989.11-22.
- "Modernidad, un proyecto incompleto" en Nicolás Casullo (de.): *El debate Modernidad/ Posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- HACKING, Ian: *La domesticación del azar*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- HADOT, PIERRE *¿Qué es la filosofía antigua?* México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HALPERIN, John (ed), *The theory of the novel*, New Cork: Oxford University Press, 1974.
- HALPERIN DONGHI, Tulio: *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1972.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo III, *Naturalismo e impresionismo bajo el cine del arte*, Madrid: Guadarrama, 1969.

- HEGEL, G.W, *Fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- *Estética*, traducción de S. Jankélevich, Aubier, Paris, 1954, tomo I
- HEIDEGGER, MARTIN, *El concepto de tiempo*, Traducción de Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero. Publicada en Madrid por Trotta en 1999
- HEISERMAN, Arthur. *The novel before the novel*. Chicago, University of Chicago Press, 1977.
- HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- HOBBSAWM, Eric and Terence Ranger (de.): *The invention of the Tradition*. Cambridge University Press, 1985.
- HUTCHEON, LINDA, *Teoria e política da ironia*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000
- HUYSEN, ANDREAS *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002,
- HUME, DAVID, *Disertación sobre las pasiones y otros ensayos morales*, Barcelona: Anthropos Ed, 2004
- INGENIEROS, José y Leopoldo Lugones: *La Montaña. Periódico socialista revolucionario*. Edición de La ideología Argentina, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- ISER, WOLFGANG "Os atos de fingir ou que é ficticio no texto ficcional" en Costa Lima, Luis (org) *Teoria da literatura em suas fontes Vol. 2*, Río de Janeiro, 2002. 957-987.
- "La teoría del lenguaje de Bentham" en *Cuadernos de Psicoanálisis* Año X, N 1, Buenos Aires: noviembre 1980.
- El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- JAMES, Henry, *El arte de la novela y otros ensayos*, Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1973.
- El futuro de la novela*, Madrid: Taurus, 1975.
- JAMES, William, *Las variedades de la experiencia religiosa: estudio de la naturaleza humana*. Barcelona: Península., 2002
- Pragmatismo*, Madrid: Aguilar, 1985.
- JAY, Martin, *Socialismo FIN-DE -SIECLE y otros ensayos*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1990.
- La crisis de la experiencia en la época subjetiva* Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003,
- Songs of experience*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2005.
- JITRIK, Noé: *El balcón barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Las contradicciones del Modernismo*. México: El Colegio de México, 1978
- "Papeles de trabajo: Notas sobre la vanguardia latinoamericana" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, VIII, 15, (primer semestre 1982), 13-24.

- JITRIK, Noé, Nicolás ROSA y Beatriz SARLO: "El rol de las revistas culturales" (Debate) *Espacios* 12 (junio/julio de 1993), I-XVI.
- KANDISNKY, Vassily, *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires: Need, 1998,
- KERMODE, FRANK, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona: Gedisa, 2000
- KIERKEGAARD, SOREN, "Sobre el concepto de ironía" en *Escritos*. Madrid: Editorial Trotta. Tomo 1, 2000.
- KLAHN, NORMA Y WILFRIDO H. CORRAL (comp.) *Los novelistas como críticos*, México: Tierra Firme, FCE, 1991
- KLEE, PAUL *Bases para la estructuración del arte*, Buenos Aires: Need, 1997,
- KOSELLECK REINHART, *Futuro pasado*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1993
- *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
- KRACAUER, Siegfried, *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona: Gedisa, 2008.
- KRAUSS, ELIZABETH, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 2002, 23-37.
- LAFLEUR, Héctor R., Sergio D. PROVENZANO y Fernando ALONSO: *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: Ceal, 1962.
- LEJEUNE, Philippe *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEVI, Primo, *Entrevista a sí mismo*, Buenos Aires: Leviatán, 2005.
- LEVIN, Harry, *El realismo francés*, Barcelona: Editorial Laia, 1974.
- LEVINAS, Emmanuel: *Totalité et infini. Essai sur la exteriorité*. Milán, 1980.
- *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme, 1995.
- *Humanismo del otro hombre*, México: Siglo XXI, 2006
- LEWIS, CARL S. *La alegoría del amor*, Buenos Aires: Eudeba, 1970
- LITVAK, Lily: *Erotismo y Fin de Siglo*. Barcelona: Antonio Bosch, 1979.
- LUBBOCK, Percy, *The craft of fiction*, New York: The Viking Press, 1957.
- LUDMER, Josefina (comp.): *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- LUKÁCS, G. *Teoría de la Novela*. Barcelona, EDHASA, 1971
- MAGRIS, Claudio: "Ensayo sobre el fin" en *La remoción de lo moderno. Viena del 900*. Compilación y prólogo de Nicolás Casullo, Buenos Aires: De. Nueva Visión, 1991.39-45.
- MAGRIS, Claudio: *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Península, 1993.
- *Ítaca y más allá*, Caracas: Monte Ávila Ed., 1998
- MARTINEZ BONATI, Félix: *La ficción narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- MASIELLO, Francine: *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Bs. As.: Hachette, 1986.
- MATAMORO, Blas: "Modernos, modernidad y modernismo", *Revista de Occidente*, julio/agosto, 1988. 25-33.
- "El viejo modernismo" en *Cuadernos Hispanoamericanos* 560, febrero 1997. Madrid.

- "El abuelo de Sainte -Beuve Cuadernos hispanoamericanos, ISSN 0011-250X, N° 653-654, 2004, 211-220.
- MATTALIA, Sonia: *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*. Valencia: Universitat de Valencia, Tirant lo Blanch, 1997.
- MATURANA, HUMBERTO. *A Ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997
- Cognicao, ciencia e vida cotidiána*, Belo Horizonte: UFMG, 2006,
- MERLEAU -PONTY, MAURICE *El mundo de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica,
- MEYER-MINNEMANN, Klaus: *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- MEYER, Bruce, *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- MINOIS, GEORGE *História do riso e do escarnio*, Sao Paulo: Editora Unesp, 2003
- MIRAUX, JEAN-PHILIPPE, *El personaje en la novela*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2005
- MIGNOLO, Walter: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N ° 118-119, 1982, 131-138.
- MOLLOY, Sylvia: "La política de la pose" en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer (comp.) , Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- MONTAIGNE, MICHEL DE *Ensayos : seguidos de todas sus cartas conocidas*. Buenos Aires: Aguilar, 1962,
- MONTALDO, Graciela: *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.
- De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- MONTALDO, Graciela (comp.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Bs. As.: Contrapunto, 1989.
- MORETTI, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900*. Madrid: Siglo veintiuno Ed. 1997.
- MUIR, Edwin: *The structure of the novel*, London: The Hogarth Press, 1963.
- MUSIL, Robert *El hombre sin atributos*. 3 vols. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- *Sobre la estupidez*, Barcelona: Tusquets, 1974
- NANCY, JEAN-LUC, *A la escucha*, Madrid: Amorrortu, 2007,
- La mirada del retrato*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2005.
- La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: Arcis, 2000
- La comunidad enfrentada*, Buenos Aires: La Cebra, 2002
- Las musas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- El intruso*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NIETZSCHE Friedrich: *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1978, 3 de
- NISHIDA, KITARO, *Indagación del bien*, Barcelona: Gedisa, 1995
- Pensar desde la nada. Ensayos de Filosofía oriental*, Salamanca: Sígueme, 2006

- OGDEN, C.K. "La Teoría del lenguaje de Bentham" *Cuadernos de Psicoanálisis*, Año X, N 1, Buenos Aires: Altazor, noviembre de 1980.
- OLNEY, James: *Metaphors of self*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- ORBE, Juan *La situación autobiográfica*. Corregidor: Buenos Aires, 1995.
- ORTEGA, Julio: "La escritura de la vanguardia" *Revista Iberoamericana*, N°106-107, 1979, 187-197.
- OSORIO, Nelson: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Edición, selección, prólogo y notas, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- OYARZÚN, P., "Indagaciones sobre el concepto de experiencia" en *Seminarios de Filosofía*, N 11
- PACHECO, JOSÉ EMILIO, *Prólogo*, Schwob, Marcel, *Vidas imaginarias-La cruzada de los niños*, México: Ed. Porrúa, 1991, XVIII.
- PAULS. Alan: *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- PAVEL, Thomas G.: *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Avila, 1991.
- PAZ, Juan Carlos *Alturas, tensiones, ataques, intensidades, (Memorias III)* Buenos Aires: De la Flor, 1987
- PAZ, OCTAVIO *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid: Alianza, 1998
- PERUS, Françoise: *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. México: Siglo XXI, 1976.
- PICAZO, GLORIA Y RIBALTA, JORGE: *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997.
- PIGLIA, RICARDO *Teoría del complot*, Buenos Aires: Mate, 2007
- POGGIOLI, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- POZUELO YVANCOS: José María, *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- PRIETO, ADOLFO, *Literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1966
- El Periódico Martín Fierro*. Buenos Aires.: Galerna, 1968
- PROUDHON, PIERRE-JOSEPH, *¿Qué es la propiedad?* Madrid: Hyspamérica, 1984,
- PROUST, MARCEL *Contre Sainte- Beuve. Notas sobre crítica e literature*, SãoPaulo: Iluminuras, 1988
- RAMA, Angel: *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Angel Rama, 1984.
- : *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.
- : *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1969.
- RAMOS, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- RICOEUR, Paul, *El mal*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- RIMBAUD, Arthur: *Iluminaciones* (Prólogo y traducción de Cintio Vitier). México: Premiá, 1989.

- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Bernard Grasset, 1972.
- RODRIGUEZ PERSICO, Adriana: "The Rhetoric of Citizenship in Modernity ("Contradicciones culturales de la modernidad") *Literary Cultures of Latin American. A Comparative History*, edited by Mario J. Valdés, Oxford University Press, 2004
- ROMERO, José Luis: *Situaciones e ideologías en Latinoamérica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. 220-258.
- : *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México-Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- ROZITCHNER, León, *Persona y Comunidad*, Buenos Aires: EUDEBA, 1963.
- ROTKER, Susana: *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de Las Américas, 1992. 108
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, SOLANGE *Literatura e música*. Sao Paulo: Perspectiva, 2002.
- RORTY, RICHARD, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991,
- ROSA NICOLÁS, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Punto Sur, 1990
- RUBIONE, ALFREDO (dir) *La crisis de las formas*, vol. 5 de esta *Historia crítica de la literatura argentina*", Buenos Aires, Emecé, 2006.
- SAID, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- *Representations of the Intellectual*, The 1993 Rice Lectures. New York: Vintage Books-Random House, 1997.
- SALVADOR, Nélica: *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Balance y liquidación del Novecientos*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 1968.
- SANGUINETTI, EDOARDO, *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972
- SANTIAGO, Silviano *A vida como literatura. O Amanuense Belmiro*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006
- SARLO, Beatriz: "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro" en Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983, 127-171.
- : *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: 1920- 1930. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- : *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- SARTRE, Jean P.: *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada. 1964.
- *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1990.
- SATO, Alberto: *Introducción, notas y selección de textos, Ciudad y utopía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977
- SCRIMAGLIO, Marta: *La literatura argentina de vanguardia (1920-1930)*. Rosario: Biblioteca, 1974.
- SCHWARTZ, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

- SCHAEFFER, JEAN- MARIE *¿Por qué la ficción?*, Buenos Aires: Lengua de Trapo, 2002 182
 -----*El fin de la excepcionalidad humana*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009
- SCHOENBERG, ARNOLD, *Fundamentos de composición musical*, Madrid: Real Musical, 1994
- SCHOPENHAUER ARTHUR *El arte de bien vivir*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1950
 -----*El mundo como voluntad y representación*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005
- SCHORSKE Carl E.: *Viena Fin-de-Siecle, Política y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SCHULMAN, Iván (de.): *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.
- SENNET, Richard. *El declive del hombre público*, Barcelona: Ed. Península, 1978
- SIMMEL, GEORGE, *Schopenhauer y Nietzsche*, Buenos Aires: Terramar Ed, 2001,
 -----, *Imágenes momentáneas sub specie aeternitatis*, Barcelona: Gedisa, 2007
 ----- "The secret and the secret society", en: *The Sociology of Georg Simmel*, Kurt Wolff, (ed.) Glencoe, Free Press, 1950.
 ----- *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmas, 2002.
- SLOTERDIJK, PETER *Extrañamiento del mundo*, Valencia: Pre-textos, 2004.
- STERN, J. P. : *On Realism*, London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1987.
- SPERANZA, Graciela, *Fuera de campo*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- STAROBINSKI, Jean: *La posesión demoníaca. Tres estudios*. Madrid: Taurus, 1975.
 -----"La perfección, el camino y el origen", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 576, junio 1998.
- STEINER, George: *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- STRAVISNKI, Ígor,*Poética Musical*, Editorial El Acantilado, 1996
- TERAN, Oscar: *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- TINIANOV, Jurij: *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968.
- VALERY, Paul: *Notas sobre poesía, Poesía y poética*. México: Universidad Iberoamericana, 1995,
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Música y Filosofía contemporánea; Registros polifónicos de John Cage a Peter Sloterdijk", En *SINFONÍA VIRTUAL*, N° 6, 2008, Revista Trimestral de Revista de Música Clásica y reflexión musical, España, ISSN 1886-9505.
- VERANI, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni, 1986.
- VIDELA, Gloria: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Tomo I y II, Mendoza: Universidad de Cuyo, 1990.
- VIDELA, Gloria: *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963.
- VIRNO, Paolo, *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, México, Barcelona: Paidós, 2003.

- Gramática de la multitud. Para un análisis de la forma de vida contemporánea.* Buenos Aires, Colihue, 2003
- VIÑAS, David: *Literatura y realidad política: la crisis de la ciudad liberal.* Buenos Aires: SigloXX, 1973.
- WARNOCK, Mary, *La imaginación*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, 335
- WATT, IAN, *The rise of the novel*, Berkeley and Los Angeles: University California Press, 1957,
- WHITE, Hayden: *Metahistoria La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX.* México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *El sentido de la forma.* Barcelona: Paidós, 1992.
- WILLIAMS, Alberto: *Teoría de la música*, Buenos Aires: Ed. La Quena, 1958.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península, 1980.
- The long revolution* London: penguin Books, 1961
- La política del modernismo.* Buenos Aires: Manantial, 1987
- Palabras clave*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Solos en la ciudad*, Madrid: Debate,1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Investigaciones filosóficas.* Barcelona: Crítica, 1988.
- *Los cuadernos azul y marrón.* Barcelona: Planeta-Agostini, 1991.
- Zettel*, Traducción de Octavio Castro y Carlos Ulises Moulines).Prólogo explicativo de G.E.M. Anscombe y C.H. von Wright.(Zettel significa "papeletas").Tit. Inglés: Zettel Basil Blackwell Londres, 1967.102-104
- *Sobre la certeza*, Barcelona: Gedisa, 2000, 376.
- Diario filosófico (1914-1916)* , Barcelona: Planeta, 1986.
- YURKIEVICH, Saúl: *Celebración del Modernismo.* Barcelona: Tusquets, 1976.
- *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias.* Barcelona: Muchnik Editores, 1981.
- ZARONE, Giuseppe, *Metafísica de la ciudad: Encanto utópico y desencanto metropolitano* Valencia: Pre-textos, 1993.
- ZÉRAFFA, MICHEL, *Personne et personnage : le romanesque des années-1920 aux années 1950*, Paris : Editions Klincksieck, 1971,
- ZUMTHOR, PAUL: "Le cas du roman" en *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale.* (capítulo 13). Paris, du seuil, 1987

Sobre Macedonio Fernández

- AAVV Carlos Gazzera (dir) *Tramas, para leer la literatura argentina*, 3, Córdoba 1995, 1
- ABOS, Alvaro, *Macedonio Fernández, la biografía imposible*, Buenos Aires: Plaza Janés, 2002
- ATTALA, Daniel. (ed) *Impensador mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*, Aires: Corregidor, 2007 115 -116.
- BARCO, Oscar del "Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento" en *La intemperie sin fin* , Córdoba: Alción, 2007

BARRENECHEA, Ana María: "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada" en *Buenos Aires Literaria*, Bs. As., año 1, N(9 , jun 1953, 25-38

-----:"Macedonio Fernández y su humorismo de la nada"
Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy. Caracas: Monte Avila, 1978, 105-123.

BARRENECHEA, A.M. y Speratti Piñero, Emma: *La literatura fantástica en la Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957, 37-53.

-----: "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada" en Lafforgue, Jorge (comp.) *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós, 1974, 71-88.

BERNÁRDEZ, Francisco "Espectros de Macedonio Fernández" en *Sur*, Buenos Aires, año 9, 52, 1937

BIAGINI, Hugo: "Macedonio Fernández: pensador político" en *Hispanamérica*, N° 21, dic. 1978

-----:"Macedonio Fernández y su ideario filosófico" *Estudios de Literatura Argentina* 1, N° 7, Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1982, 7-16

-----: "Un spenceriano tardío: Macedonio Fernández, meditador político" *Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1989, 137-146.

-----: "Macedonio Fernández como caso extremo" *Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1989, 219-225.

-----: "William James y Macedonio Fernández" *Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1989, 256-261.

BONET, Carmelo: "La novela" en Rafael Alberto Arrieta *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1954.

BORGES, Jorge Luis: *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

----- "Macedonio Fernández" en *Sur*, 209-215, Buenos Aires; marzo-abril de 1952,145-147.

BORINSKY, Alicia: *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Una evaluación. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

-----"Macedonio Fernández *Compar(a)ison, An Internacional Journal of Comparative Literature* N°1 .Berna: Peter Lang, (1997)

BUENO, Mónica:"Macedonio Fernández: transgresión y utopía en la vanguardia del Río de La Plata" *Revista de Estudios Hispánicos* , Año XXI, Puerto Rico, 1994.37-43.

-----: "Macedonio; los gestos del Recienvenido" en *Actual* 33 mayo-agosto de 1996 Mérida Venezuela. 31-48.

-----: "Macedonio o la paradoja del origen" en Elisa Calabrese y otros: *Supersticiones de linaje*. Rosario: Viterbo, 1996. 53-95.

-----: "De traducciones y géneros menores", *Celehis*, Año 5, Nros. 6-7- 8, Vol. 2, 83-96.

-----:"Genealogía de un vanguardista. Macedonio Fernández: un escritor de Fin de Siglo" en *MACEDONIO FERNANDEZ*, edited by Juan

Rigoli, *Compar(a)ison, An Internacional Journal of Comparative Literature* N° 1
Berna: Peter Lang, (1997) 39-67.

----- (Comp) *Conversaciones im-possibles con Macedonio Fernández*.
Mar del Plata-1997. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

----- "Macedonio Fernández: vanguardia y novela" en JITRIK,
Noé (coord) *Sesgos, cesuras y métodos*, Buenos Aires: Eudeba, 2005.

----- "Prólogo" Fernández Macedonio, *Una novela que comienza*,
La Biblioteca Argentina, Serie Clásicos, Dirigida por Ricardo Piglia y Osvaldo
Tcherkaski, Buenos Aires: Clarín, 2001

CAMBLONG, Ana: "Relaciones textuales: mas-hedónicas" *Ensayos de crítica
literaria año 1983*. Buenos Aires:Ed. De Belgrano, 1983, 169-177.

-----"Estudio Preliminar" en M. Fernández, *Museo de la Novela
de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de
Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993

-----Macedonio. *Retórica y política de los discursos paradójicos*,
Buenos Aires: Eudeba, 2003

----- *Ensayos macedonianos* Buenos Aires: Corregidor, 2006

-----Fernández. Macedonio *Museo de la novela de la Eterna*,
(coord. de Camblong, Ana y Obieta, Adolfo) Archivos Allca xx 1996

----- *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*,
Buenos Aires; Eudeba, 2003.

-----"Consuelo-Eterna, pasión erótica y metafísica de Macedonio" en
Nadja :lo inquietante en la cultura, Rosario:Editores de las 4 picas, N 6, 2003.

Ensayos macedonianos Buenos Aires: Corregidor, 2006.

-----Prólogo a *Textos selectos* de Macedonio Fernández, Buenos
Aires: Corregidor, 1999, 7-12.

-----"Otra lectura del texto" en *Tramas, para leer la literatura
argentina*, 3, Córdoba, 1995, 19-35.

-----"Paradojas: pasiones del pensar" en *El Murciélago*, 12,
Buenos Aires, marzo-mayo 2000, 12-15.

CASASBELLAS, Ramiro de: "Lugones y Macedonio Fernández: la fuerza y el
sueño" *Ocho escritores por ocho periodistas*. Buenos Aires: Timerman Editores,
1976, 100-108.

CROCE, Marcela "Macedonio Fernández: desacreditar el mundo" en *Orbis
Tertius*, Univ. Nac.de La Plata, 2/3, 1996, 101-133

CÚNEO, Dardo: *El Romanticismo Político*. Buenos Aires: Ediciones
Transición, 1955, 22.

ECHAVARREN, Roberto, "La estética de Macedonio " en *Revista Iberoamericana*,
Pittsburg, n 106-107, 1979

ENGELBERG, Jo Anne *Macedonio Fernández and the Spanish American New Nove*,
New Cork, University Press, 1978.

FERNANDEZ LATOUR, Enrique: *Macedonio Fernández Candidato a Presidente y
otros escritos*. Buenos Aires: Agon, 1980.

FERNANDEZ MORENO, César: *Prólogo a Museo de la Novela de la Eterna*.
Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. 9-80.

- :“La escritura de Macedonio Fernández” *Un lenguaje nacional*. Tomo III, Buenos Aires: Estudio Entelman, 1976. 17-140.
- “El existidor” en *Un lenguaje nacional*. Tomo III, Buenos Aires: Estudio Entelman, 1976.
- FERRO, R ed. *Macedonio, Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7 Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- FLORES, Enrique, *Los tigres del miedo*, México: Universidad Autónoma de México, 2004,
- GALVEZ, Manuel *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires, Hachette, 1961. Tomo 1
- GARCÍA, Carlos, *Macedonio-Borges. Correspondencia 1922-1939*, Buenos Aires: Corregidor, 2000
- Macedonio, ¿presidente?, en [URL:http://macedonio.net](http://macedonio.net)
- “Arqueología de *Papeles de Recienvenido*: Macedonio entre Borges, Méndez y Reyes” [URL:http://macedonio.net](http://macedonio.net)
- “Borges y Macedonio: un incidente de 1928” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n 585,1999.
- “Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges: textos desconocidos” en *Letras de Buenos Aires*, Buenos Aires, n 37, 1997.
- “Vigilia: Realía. La edición princeps de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*(1928)” en *Revista de Filosofía*, Barcelona, 35,2006.
- “Macedonio Fernández y Xul Solar: cuatro cartas inéditas” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n 561-562, 2004.
- GARCIA, Germán L.: *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Buenos Aires: SigloXXI, 1975.
- : *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires:Atuel, 1996.
- GARCIA, Germán: *La novela argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- GARTH, Todd. *Macedonio Fernández: The Self of the City*, Tesis doctoral, Baltimore, 1998, inédita.
- GHIANO, Juan C. *Testimonio de la novela argentina*. Bs As, Leviatán, 1956).
- GOLOBOFF, Mario “Liminar. Macedonio Fernández, el autor anónimo” en *Macedonio, Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta.
- :“Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo” en *Cuadernos hispanoamericanos*, 382, Madrid, 1982, 168-176.
- :“El uso sabio de la ausencia en la escritura de Macedonio Fernández” en *Revista Iberoamericana*,130-131, Pittsburgh, enero-junio de 1985, 167-175
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “Silueta de Macedonio Fernández”. *Sur*, Buenos Aires, año 7, N° 28, enero 1937, 75-83.
- : *Prólogo de Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. Buenos Aires: Losada, 1944, 7-46.
- :“Macedonio Fernández”. En *Retratos contemporáneos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1944.

GONZÁLEZ, Horacio: *El filósofo cesante. Gracia y desdicha en Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1995.

-----: *La ética picaresca*, Montevideo: Altamira, 1992

GONZÁLEZ LANUZA, E. "Macedonio Fernández: Papeles de reciénvenido (Losada, Buenos Aires, 1944), Sur, N 121, noviembre de 1944, 75-79

ISAACSON; José: *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1981.

JITRIK, Noé: "La 'novela futura' de Macedonio Fernández" en *El fuego de la especie, ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971, 151-188, En Lafforgue, Jorge (comp.) *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós, 1974, 30.70.

-----: *El No Existente Caballero*, Buenos Aires: Megápolis, 1975

-----: "Retrato discontinuo" en *Un lenguaje nacional. La escritura de Macedonio Fernández*, Buenos Aires: Estudios Entelman, 1975.

JURADO, Alicia "Aproximación a Macedonio Fernández" en *Ficción*, 7, Buenos Aires, mayo-junio 1957, 65-79

KAMENSZAIN, Tamara: "Invenciones de Macedonio Fernández", *El texto silencioso*. México: Universidad Autónoma de México, 1983, 46-58.

LIBERTELLA, H. "Borges por Macedonio Fernández" en *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires: Sudamericana, 1993, 217-234.

LINDSTROM, Naomi: *Macedonio Fernández*. Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1981.

MARTINEZ, Tomás Eloy: "Fases lunares y eclipses de Macedonio Fernández" *Lugar común, la muerte*. Buenos Aires: Bruguera, 1963. 129-141. 210-215.

MENDEZ, Evar: "Macedonio Fernández: ¿un precursor del ultraísmo?". *Martín Fierro*. Buenos Aires, 2a. Época, año 2, N° 14 y 15, 24 de enero de 1925.

MASIELLO, Francine "El imperativo del caos: Macedonio" en *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de la vanguardia*, Buenos Aires: Hachette, 1986.

MATAMORO, Blas "Macedonio Fernández: una estética del desmontaje" en *Lecturas americanas (1974-1989)* Madrid, Cultura Hispanoamericana, 1991.

MATTALÍA, Sonia "Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández o el Cosmos convertido en Zapallo" en Enriqueta Morillas (editora) *El relato fantástico en España e Hispanoamericana*, Madrid: Siruela, 1990.

-----: "Macedonio Fernández/Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto de 1992, 497-505.

MONDER, Samuel *Ficciones Filosóficas*, Corregidor: Buenos Aires, 2007

MUÑOZ, Marisa "Macedonio Fernández: localizaciones en la historiografía filosófica argentina" en *Páginas de Filosofía*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, IX, 11, 2004.

OBIETA, Adolfo de. 1999. *Macedonio Fernández. Memorias errantes*, Buenos Aires: Corregidor.

-----: "Mi padre, Macedonio Fernández" en *Revista de la Universidad*, 3, La Plata: UNLP, enero-marzo de 1958, 147-150.

- : "Macedonio Fernández: reportaje sin reporteador a Adolfo de Obieta" en *Crisis*, 15, Buenos Aires, julio de 1974, 29.
- PAGÉS LARRAYA, Angel "Macedonio Fernández:, un payador" en *Buenos Aires Literaria*, Año I, 9, Buenos Aires, 1953, 39-50.
- PIGLIA, Ricardo: "Notas sobre Macedonio Fernández en un Diario" *Prisión Perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 87-97.
- "Ficción y política" *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1990, 199-207.
- (comp.): *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Piglia, Ricardo, "Poéticas de la novela en América Latina" en *Comprar(a)ison*, *Macedonio Fernández*, Ed. Juan Rígoli, Berlín: Meter Lang, 1997
- PINETA, Alberto: "Macedonio Fernández, un hombre misterioso y genial" en *Verde memoria*. Buenos Aires: A. Zamora, 1962, 128-139.
- Porcio, César. Figuras del ambiente. Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de enero de 1930.
- PREMAT, Julio *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L. 2009
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex -céntricas en el Río de la Plata*, *Desencuadrados: vanguardias ex -céntricas en el Río de la Plata*, Rosario:Editorial: BEATRIZ VITERBO EDITORA, 2002
- RIGOLI, Juan "Macedonio Fernández" en *Compar(a)ison, An Internacional Journal of Comparative Literature* N°1 .Berna: Peter Lang, (1997)
- "Devolución de la luna: introducción a la astronomía poética de Macedonio Fernández" en *Compar(a)ison, An Internacional Journal of Comparative Literature* N°1 .Berna: Peter Lang, (1997).
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando "Introducción" y notas en Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Madrid: Cátedra, 1995, 11-106.
- ROZITCHNER, León "La mujer y la muerte en Macedonio Fernández" en *El ojo mocho*, VII, II, Buenos Aires; Primavera 1997, 64-66.
- SALVADOR, Nélica: "La poesía metafísica de Macedonio Fernández" *Estudios de Literatura Argentina* 1, N° 7, Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", 1982. 169-189.
- "Técnicas narrativas de Macedonio Fernández" en *Filología*, Año 14, Buenos Aires, 1970-1971, 127-143.
- "Macedonio Fernández y su Poemática del pensar" en *Comentario*, Buenos Aires, n 38, 1964.
- : *Macedonio Fernández: precursor de la antinovela*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.
- Macedonio Fernández, creador de lo insólito* 1A.ED, Buenos Aires: Corregidor, 2003
- SARLO, Beatriz: "El surgimiento de la ficción", *Espacios*, N ° 6, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, octubre-nov 1987. 6-12.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl: *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1964, 123 (primera edición: 15 de octubre de 1931).

-----"Macedonio Fernández: nuestro primer metafísico" en *Nosotros*, Buenos Aires, año 22, vol.60, n 228, 1964.

TAMAYO FERNÁNDEZ Marta Lucía, *El libro del almismo. El libro del pensar*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1995.

-----Germán Arciniegas y Macedonio Fernández. *Vidas paralelas posmodernas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2006.

TRIPOLI, Vicente: *Macedonio Fernández, esbozo de una inteligencia*. Buenos Aires: Colombo, 1964.

ULLA, Noemí "Macedonio Fernández" en *Capítulo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 65, 1980.

VECCHIO, Diego *Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2003

VINELLI, Elena "La ruptura de la legalidad de lo real: incursión en la ficción macedoniana" en JITRIK, Noé (coord) *Sesgos, cesuras y métodos*, Buenos Aires: Eudeba, 2005.

Bibliografías de Macedonio Fernández

BECCO, Horacio Jorge: *Bibliografía de Macedonio Fernández, 1874-1952*, Buenos Aires *Literaria*, Buenos Aires, año 1, N 9 , jun. 1953, 62-68.

-----: "Bibliografía de Macedonio Fernández", en Fernández Moreno, César: *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Talía, 1960. 39-46.

-----: Contribución a la bibliografía de Macedonio Fernández, en Jitrik, Noé: *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas: Universidad Central de Venezuela- Ediciones de la Biblioteca, 1973.

SALVADOR, Nélica: *Bibliografía de Macedonio Fernández en Papeles Antiguos*. Buenos Aires: Corregidor, 1981. (Obras Completas, Vol. I) 89 -194.

----- Bibliografía en *Museo de la Novela de la Eterna* (Coord. Ana Camblong y Adolfo de Obieta). Madrid: Archivos, 1993. 573-591.

TREVIA PAZ, Susana Norma: *Macedonio Fernández, en su "Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX "*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.1966. *Bibliografía Argentina de Artes y Letras* (Dir. Augusto Raúl Cortazar) *Compilaciones especiales. Serie Independiente*, N° 29-30.

GARCÍA, Carlos *Macedonio Fernández, Bibliografía 1892-1953* www.macedonio.net (home) URL: <http://macedonio.net>

COLOMBO, Floriana, *Bibliografía en Ferro*, Roberto (director del volumen) *Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik) vol. 8, Buenos Aires: Emecé, 2007.

Indice

Introducción: El concepto de experiencia

1. <u>La forma de la experiencia</u>	2
2. <u>La experiencia: sentidos múltiples, tonos e intensidades</u>	7
3. <u>Estado de la cuestión</u>	9
4. <u>Walter Benjamin: crisis del relato de la experiencia</u>	14
5. <u>Giorgio Agamben: un mundo sin experiencia</u>	26
6. <u>La experiencia como consuelo e imaginación</u>	28
7. <u>La experiencia interior: el límite de la erlebnis</u>	35
8. <u>Experiencia y percepción</u>	41
9. <u>Experiencia y lenguaje</u>	47
10. <u>Figuras de la experiencia literaria: escritor, autor, narrador</u>	62
11. <u>Experiencia y tiempo</u>	73
12. <u>Experiencia y Experimento</u>	81
13. <u>Experiencia estética</u>	87
14. <u>Vanguardia y novela: el cruce de la experiencia</u>	94
15. <u>Macedonio Fernández</u>	96

Segunda Parte Experiencia y novela

Capítulo I. Experiencia y forma en Museo de la Novela de la Eterna

1. <u>La decisión del novelista</u>	100
2. <u>Novela: ausencia e imaginación</u>	101
3. <u>Novela y vida: las formas de la representación</u>	111
4. <u>Las formas de la negación: autonomía, creencia y nada</u>	127
5. <u>Vanguardia y novela</u>	136
6. <u>El sujeto de la experiencia: narrador y novelista</u>	148
7. <u>La forma de la novela</u>	151
8. <u>De disonancias y silencios</u>	159
9. <u>El comienzo de la novela: un borrador</u>	174
10. <u>La utopía del lector ejecutante</u>	177

Capítulo 2. Formante I: Personaje

1. <u>Las Personas</u>	180
2. <u>El nombre y la alegoría</u>	186

3. <u>Las personas de arte</u>	187
4. <u>De un amor y la no-existencia</u>	190
5. <u>Los "estados" de los personajes</u>	192
6. <u>El fantasma de la Eterna</u>	197
7. <u>Suicidio: paradoja de una "vida literaria"</u>	204
8. <u>Seres entre la novela y la vida</u>	205
9. <u>Dos personajes llamados Autor y Lector</u>	212
10. <u>Personaje en la vida</u>	216

Capítulo 3. Formante II: el tiempo

1. <u>Experiencia y tiempo</u>	224
2. <u>La postergación</u>	230
3. <u>Enunciación: el puro presente</u>	232
4. <u>El instante y la eternidad</u>	240
5. <u>Recuerdos del presente</u>	242
6. <u>El tiempo fijo de la música</u>	245
7. <u>El tiempo como experiencia estética y metafísica</u>	247

Capítulo 4. Formante III Ficción e ironía: la ontología de lo posible

1. <u>Paradoja y ficción</u>	250
2. <u>Lo real y lo posible</u>	254
3. <u>Las formas utópicas de la novela</u>	259
4. <u>El lugar de la ficción</u>	261
5. <u>La conversación: entre la novela y la vida</u>	265
6. <u>La ficción metafísica: mundos inventados</u>	268
7. <u>El texto de la Estancia</u>	272
8. <u>Ironía y humor: efectos de la ficción</u>	277
9. <u>El Autor: ironista y metafísico</u>	282
10. <u>La comunidad macedoniana</u>	284
11. <u>El Humor Conceptual: una de las Belartes</u>	285

Capítulo 5. Primeras conclusiones: una novela que no es una novela

1. <u>El objeto "novela"</u>	290
2. <u>Experiencia y novela: un sentido futuro</u>	294
3. <u>El exceso de la primera persona</u>	298
4. <u>El procedimiento del azar y la experiencia estética</u>	301
5. <u>Narrador y autor: figuras complementarias</u>	303
6. <u>El "trabajo a la vista" con las figuras del "yo"</u>	305
7. <u>Efectos de la vida literaria</u>	306
8. <u>Inexistencia y silencio: coda musical</u>	309

Segunda Parte

La constitución de la poética de Macedonio

<u>Capítulo 1. El relato de la "vida literaria"</u>	
<u>1. El espacio biográfico</u>	311
<u>2. La entropía de la primera persona</u>	316
<u>Capítulo 2 Los Papeles del Fin de Siglo</u>	
<u>1. La experiencia del cronista moderno</u>	318
<u>2. Disonancias del joven Macedonio</u>	321
<u>3. Influencias del modernismo</u>	324
<u>4. Prefiguraciones del vanguardista</u>	326
<u>5. La experiencia poética del pensar</u>	329
<u>6. Los primeros experimentos con la vida</u>	334
<u>7. La escritura sobre sí mismo</u>	338
<u>Capítulo 3. El Recienvenido y la vanguardia</u>	
<u>1. Macedonio en los años veinte</u>	341
<u>2. El autor de <i>Los papeles</i></u>	344
<u>3. Los "brindis": de la vida a la literatura</u>	346
<u>4. Autobiografías: exceso y disolución</u>	349
<u>5. La ficción y la filosofía: Hobbes en Buenos Aires</u>	352
<u>Capítulo 4. La primera persona plural: experiencia comunitaria</u>	
<u>1. Estado y anarquismo</u>	358
<u>2. El experimento de la escritura infinita</u>	362
<u>3. <i>Los Papeles de Buenos Aires</i>: la comunidad literaria</u>	365
<u>Conclusiones</u>	
<u>1. Experiencia de sí</u>	373
<u>2. Experiencia comunitaria</u>	389

Bibliografía

401

Índice

422