

LA ESTETICA DE MACEDONIO FERNANDEZ

La obra de Macedonio Fernández no obedece a ningún género, a ninguna convención literaria. Su escritura resulta siempre fragmentaria debido a la falta de un propósito que en la ejecución vaya más allá de la inmediatez de la página: «Más allá de esta página nada sé de mí», leemos en el *Museo de la novela de la Eterna*¹.

Su obra, considerada desde un punto de vista teórico, constituye una destrucción de los géneros literarios convencionales. Critica despiadadamente el ritmo y la rima de la poesía de su tiempo por «antimusicales», efectistas, enfáticos². Favorece un arte sin agrados sensoriales; según él, el lenguaje es un medio sensorialmente más pobre que la música o la pintura y, por tanto, resulta preferible a ellas. Y dentro del lenguaje prefiere la prosa al verso, y la escritura a la verbalización: sólo la «prosa escrita» constituye un instrumento suficientemente monótono e insensible, «pues con la universal práctica... de la lectura, los signos escritos casi no evocan sonido» (T. 251); la voz humana, por otra parte, «siempre... tiene alguna sensorialidad; victorioso queda el insípido garabato, gusanillo del papel, que se llama escritura, absolutamente libre de impurezas» (T. 245).

La depuración artística se complementa con la supresión en la medida de lo posible del «agrado» temático: «el tema o asunto es ajeno al arte; cuanto más pobre es el tema —colores, líneas, asociaciones primarias, magnitud trágica, enredo, hechos— tanto más posible es el arte» (T. 239). Las consecuencias de la eliminación del tema son tres: rechazo de todo realismo novelístico, atención exclusiva a las «técnicas» de escritura y concepción del texto como un «melodismo» sin «motivaciones»³.

¹ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna* (Buenos Aires: Corregidor, 1966), p. 246; que continuaré citando como MNE.

² Macedonio Fernández, *Teorías* (Buenos Aires: Corregidor, 1974), p. 250; que continuaré citando como T.

³ Véase T. 239, 244.

El realismo o mal arte de la «Copia» es combatido reiteradamente en sus escritos. La prosa artística, y en especial la novelística, debe estar desprovista de «pretensiones didácticas, científicas, sociológicas» (T. 245). Apenas si dentro de la novela podrían reservarse ciertas insinuaciones temáticas no justificadas en sí mismas, sino «en modo subalterno, meramente como subserviente», con el propósito de mantener al «lector al alcance de la conmoción de existencia que el autor le viene preparando» (T. 246).

Lo artístico de una escritura que evita la copia o el agrado temático consiste en la sabia utilización de ciertos procedimientos o «técnicas»: «El arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni en el autor sin esa técnica» (T. 236). Las «técnicas» descubiertas por Macedonio son tres: metáfora, chiste «conceptual» y personaje novelístico que sirva «no para hacer creer» en él, «sino para hacer 'personaje' al lector» (T. 248).

Las tres «belartes» fundamentales corresponden a estas técnicas y son: la poesía, la humorística y la novelística. Sin embargo, no creo que esas técnicas funden géneros literarios autónomos, ya que de hecho coinciden, en el caso de Macedonio, en un mismo texto, el cual se concibe como un «melodismo» sin «motivaciones». La música, piensa él, es un ejemplo sugestivo para esta prosa no en lo que tiene por cierto de agrado sensorial, sino en la falta de acusación o motivación de la secuencia. Lo que se proponen las «técnicas» de la prosa artística es «la obtención de estados de ánimo de tipo emocional, es decir, ni activos ni representativos» (T. 245). Estos estados de ánimo que suscita la prosa «no tienen compás, aunque tengan gradaciones, saltos y llamamientos, arrebatos, fuertes y pianísimos, lentos, progresiones, acelerados» (T. 245). No solamente en el lector se suscitan por medios indirectos sentimientos y emociones: tampoco llegan a existir en el autor sin el recurso a esas «técnicas artísticas». El autor no es simplemente el administrador de efectos para el lector (lo cual constituiría el malentendido de la teoría poética de Poe por otra parte): ciertos estados en él surgen en y por la producción textual. La técnica, según Macedonio, es un medio «indirecto» de suscitación, es una «versión» (T. 238). Como tal implica no naturalidad, sino artificialidad. A través de ella se produce el reconocimiento de lo que no llegaría propiamente a existir sin esa técnica.

Más allá de la «artificialidad fecunda» que suscita instantáneamente la emergencia de emociones intelectuales o artísticas no hay destino ni rumbo de la escritura, sino una deriva; es una sucesión sin encadenamiento causal, puesto que la «gracia de ser» de la psique es «el variar

y el acontecer sin causa»⁴. Concibe una articulación de la psique meramente secuencial, la cual debe ser significada y definida en su dinamismo por la escritura. El proceso significante debe ser fiel al proceso no significante de la psique y del mundo: «Este mundo no tiene rumbo (dinámico) ni perfil o modo de ser; por tanto, no tiene identidad, como nosotros tampoco tenemos»⁵. Con la noción de identidad descartada quedan eliminados los problemas de identidad sexual y también las cuestiones de la ética: «enteramente ajenos al arte» son «la sexualidad y sus terribles acucias y conflictos muy intensos» y «la ética (... la ética es la transposición del yo, el disyoísmo)» (T. 238). La única «ética» artística llevaría al empleo en la escritura de las técnicas por él descritas.

Con estas demarcaciones podemos advertir más precisamente la dimensión que establece o intenta establecer la escritura macedoniana: aquella en que un sujeto (autor y lector) rebasa las limitaciones ortopédicas de la identidad personal.

Una escritura antirrealista difícilmente podría distinguir entre la vigilia y el sueño: «Soñé que veía un texto escrito en el aire y leía varias cláusulas u oraciones en él; ... probablemente era un estado eufórico...»⁶. Al despertar toma papel y lápiz y continúa produciendo el texto, por lo cual determina que «estuve por un momento dormido y despierto al mismo tiempo...» (CTN. 58). El estado de ánimo («eufórico») es lo decisivo, no si pertenece a la vigilia o al sueño. Por otra parte, «tan enérgico fue el estado de actividad mental, casi dormido y seguidamente despierto del todo, que trabajé en esos momentos subsiguientes un tipo de género literario que se conforma con mi tesis anterior de que gran parte de la literatura no es gustada sino por la serialidad emocional de las actitudes subjetivas que en cada cláusula sucesiva cambiamos. Es un melodismo, es cierto que a base remota de sonidos, pero no lo es ni de sonoridades, ni de dulzuras fónicas, ni de cadencias o ritmos» (CTN. 58). Ese melodismo queda entonces caracterizado como «serie aceptivo-melódica». El lenguaje (el aspecto suscitador indirecto) es «acepción», o sea, juego de la especificación y la diferencia que «define en cada cláusula el nuevo matiz emotivo del artista»

⁴ Macedonio Fernández, *Papeles de Reciénvenido. Poemas* (Buenos Aires: CEDAL, 1966), p. 264; que continuaré citando como PRV.

⁵ Macedonio Fernández, *Epistolario* (Buenos Aires: Corregidor, 1976), p. 22; que continuaré citando como E.

⁶ Macedonio Fernández, *Cuadernos de todo y nada* (Buenos Aires: Corregidor, 1972), p. 58; que continuaré citando como CTN.

(CTN. 58, yo subrayo). La «acepción» emotiva, en tanto «define», sería la única *causación* concebible de la serie de estados de ánimo, una concausa o causa que coincide con el efecto.

Pasemos a considerar específicamente las tres «técnicas» o procedimientos a que se ha aludido. El primero, la metáfora, es el que plantea más dudas a Macedonio. En principio es el único medio (indirecto) de hablar de los sentimientos: «La única prueba de haber sentido es el logro de la metáfora» (CTN. 19). La metáfora es una transfiguración o transustanciación de lo directamente irrepresentable. Tal vez fuera mejor decir hipóstasis. Sin embargo, a la par con el reconocimiento de virtud metafórica en su carácter «único», se manifiesta en Macedonio una actitud de desconfianza con respecto a este procedimiento: «estuve tentado de excluir como mero asociacionismo (psicología) a la metáfora y aun a lo Fantástico Tierno, en cuanto estos dos géneros de lo metafísico no se encaminen a impresionar de absurdidad, de irrealidad, a la realidad, a lo external, cuya inflexibilidad y autonomía con respecto a nuestro deseo es aborrecible...» (T. 248). Lo «Fantástico Tierno» es para Macedonio el literalismo de la fantasía, un descriptivismo de lo fantástico que corre el peligro de remedar al realismo, ya que en ambos casos se trataría de una copia. Pero ¿en qué consistiría el riesgo o peligro del uso de la metáfora? En que sea confundida con la comparación, pues la comparación también perpetúa la linealidad descriptiva, aunque paralelizada con otra linealidad (sentido literal y sentido figurado). Lo importante para él es, pues, subrayar que la metáfora no es comparación de dos términos irrepresentables, sino un medio indirecto de introducir lo representable en el discurso. El referente de toda linealidad descriptiva es «aborrecible —escribe Macedonio— debido a su inflexibilidad y autonomía con respecto a nuestro deseo»: si la metáfora se confunde con la comparación, caeríamos en ceguera con respecto a nuestro «deseo». Es, pues, necesario entenderla como *sustitución* de lo irrepresentable, es decir, de un sujeto (autor, lector) deseante; de otro modo, ese sujeto quedaría suprimido, reduciéndonos a meras delgadeces, «personajes delgadísimos, impotentes» (T. 248), es decir, reduciéndonos a una identidad personal, ortopédica.

Pero si bien la metáfora le merece desconfianza, se destaca ventajosamente con respecto a la «efusión»; mientras ésta ofrece el espejismo de una expresión transparente, directa, la metáfora es necesariamente indirecta. La «efusión» es un pretendido intento de expresión directa y espontánea, y su execrable vehículo sería la interjección: «lo que vanamente se intenta con las interjecciones..., autenticar un sentimiento del autor, no se logra con ello; sólo se logra con la metáfora, que por

eso he llamado interjección conceptiva» (*T.* 247). Por «conceptivo» entiende lo propiamente indirecto o artificial del lenguaje.

Si el peligro de la metáfora es ser entendida apenas como comparación, entonces «no obra sobre el todo de la conciencia en su ser; no es metafísica. Para mí sólo es metafísica la nulidad de la concepción o concepto 'ser'» (*E.* 14). Debido a estas reservas, Macedonio, en algunos casos, descarta la metáfora como «técnica» artística y distingue solamente dos: el arte tiende «no a uno de los temas, problemas o intereses de la conciencia, sino a conmovérsela como un todo en el ser de ella. Esto no puede observarse sino por el órgano de la acepción —la palabra—, es decir, que la prosa es la única belarte posible, la belarte de la conciencia, y tiene dos géneros únicos: la belarte de ilógica, que se dirige a la concusión de la conciencia intelectual, y la belarte novelística, a la de la conciencia de existencia» (*E.* 17). La «belarte de ilógica» tiene que ver con el humorismo, pero el chiste realista, aquel en el cual se narra la ocurrencia de un suceso cómico, no queda comprendido dentro de su esfera. Sólo es artístico el chiste absurdo o conceptual, cuyo mejor ejemplo, repetido abundantemente por Macedonio, es el que sigue: «Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe». El funcionamiento de este chiste conceptual es explicado así: «Se crea en la conciencia del lector la expectativa de un dato fuerte ('fueron tantos los que faltaron que si falta uno más') y se prorrumpe un absurdo ('no cabe')... Lo chistoso deriva de que ha habido una preparación para que todos caigan en un asentimiento momentáneo al absurdo» (*T.* 298). La creencia momentánea en el absurdo es el propósito del chiste conceptual: «¿Cuál es el efecto concienencial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el absurdo o milagro de irracionalidad creído por un momento libere el espíritu del hombre por un instante de la dogmática afirmativa de una ley universal de racionalidad. Aunque la 'racionalidad' tiene una resonancia afectiva positiva, es decir, placentera, porque parece sinónima de seguridad general de vida y conducta, sin embargo, basta que se la presente como una ley universal inexorable para que sea un límite a la riqueza y posibilidad de la vida. Y esta limitación, como cualquier otra, tiene en la conciencia una resonancia afectiva negativa. 'Variedad' y 'libre-possibilidad' revisten tonalidad optimística» (*T.* 302). El funcionamiento gozoso del intelecto, para Macedonio, implica la irrupción del absurdo, la interrupción momentánea del reinado de la lógica. «Este absurdo o contradicción funcional, después de una expectativa de intelección, es un descerrajamiento intelectual con la caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera» (*T.* 304).

La afectividad continúa su impulsión más allá de la caída de imágenes y conceptos, de lo representable o pensable. Esta pausa momentánea de significación nula constituye el otro borde del intelecto, el borde no significante de los estados afectivos, que «impregna» sin ser representable directamente la cadena significante. Vemos que la sustitución metafórica implicaba lo que el chiste hace explícito: la dimensión no representable de un sujeto cuyo lugar está más allá del juego lingüístico de la diferencia; acceder a esa dimensión es el privilegio del goce liberador en la pausa de absurdo o insignificancia que ocasiona el chiste conceptual.

Si éste produce el «desbaratamiento de todos los guardianes intelectivos en la mente del lector por creencia en lo absurdo» (T. 303), la tercera técnica artística, el «personaje despersonador desviviente» (E. 13), provoca la «enucleación de la noción de ser, de la identidad personal (CTN. 22). Tal procedimiento tiende a «hacer pasar la conciencia del lector... a conciencia de personaje», jugando así con su «certeza de existencia» (CTN. 22). La fórmula «técnica» de la novelística no es tan precisa como en el caso de la metáfora o el chiste. La novela necesita un mínimo entramado situacional, una cierta elaboración temática. A partir del *Museo de la novela de la Eterna* trataré de ilustrar el trabajo de Macedonio en el campo «novelístico». El título me hace pensar en una traducción posible de *Finnegans Wake* como «velatorio de la muerte». La escritura (novela) sería el «museo», el velatorio, de lo indecible, de la muerte, que es la instancia de repetición de la insignificancia.

Para el autor, la escritura, el artificio, converge hacia la Eterna, hacia la muerte, y de ella emerge: «Aquello que en mi amor a ti más es amor es el pensarte increada, eterna, y verte frágilmente, dócilmente, vestida de todo lo que es mortal; y pensar que tendrás también tú un día en que en tu rostro, en tus manos, la muerte estará fingida» (MNE. 243). Por un lado, la muerte (insignificancia) y, por otro, el fingimiento de la muerte (significancia, artificio). La muerte o la Eterna es el único «personaje» (acepción de identidad personal) que merecería vivir, ya que paradójicamente encierra en la significancia la noción de su propio rebasamiento. Tocamos aquí no simplemente un par de términos contradictorios, sino la contradicción misma como clave del deseo en la escritura, deseo de un sujeto dividido por esa contradicción constitutiva de rebasarla en una reunión imposible. Esa reunión imposible sería la de vida y muerte; si los personajes que pertenecen a la vida humana, al juego de la diferencia significante, aspiran a la muerte, esa muerte, la Eterna, aspira a personaje vivo; pero «hasta el último intento, dar vida a la Eterna, se ha frustrado por la vacilación del presi-

dente» (MNE. 256). El presidente «vacila» en el juego de la diferencia, pues es personaje al fin, corresponde al costado del lenguaje. Como personaje *significado* posee la unidad ficticia de todo personaje; sin embargo, de él emanan los otros personajes en el astillamiento interminable de la significancia. Si la Eterna es el significante de la no acepción, de la muerte, el presidente es el significante de la acepción, del personaje.

La escritura es una posposición de la muerte; en este sentido constituye «todo el miedo» a la muerte (MNE. 250). Un miedo que tiene la duración de sus desplazamientos: «podría durar toda la tarde» (MNE. 250). Y el autor es el miedoso que afirma: «Aunque moribundo, necesito hablar...» (MNE. 250). El miedoso es el que se sitúa del costado de la ficción (lenguaje); la realidad, del costado de la muerte: «le falta lo real de la Eterna pensada, la personificación de lo real pensado» (MNE. 232). Pero si la escritura es esencialmente *del* miedo, las «técnicas» artísticas provocan una «conmoción» fundamental de la conciencia y enseñan el valor en tanto temple de ánimo que acompaña a la *realización* del sentido en el absurdo. Esa *realización* es la «muerte concienzal» que llevan a cabo «mil veces» los personajes del museo. Es la muerte «única que hay en la novela y provocada por propio deseo»; «sólo significa una suspensión concienzal» según un «ímpetu de propia paralización» o «solución de continuidad» que, sin embargo, «deja latente una pulsación concienzal» (MNE. 221-22). Equivale la muerte al goce de reunión imposible del sujeto dividido.

El deseo se propone como autónomo de toda necesidad significativa (de todo objeto) y también de una respuesta amorosa. En rigor, el deseo llega desde el costado de la muerte: es el deseo de la Eterna, el deseo *del otro*: «He escrito la novela para alegrar a la Eterna, que la quiere concluida y cree que la hallará apasionante» (MNE. 213). Si el deseo es deseo del otro y viene de lo autónomo (la muerte, la insignificancia), se puede concebir también como origen de donde la significación *regresa*: «juego con la muerte que ocurre y nunca mata: donde todo vuelve de la muerte» (MNE. 221). La significación convoca la muerte, pero también es un eco (respuesta) de la muerte. En el poema *Layda*, basado en la canción de Beethoven *Adeláide*, se retiene la segunda parte del nombre en tanto eco o respuesta de la muerte. Si «Ade» impulsa un viaje de ida, una invocación, «Layda» proporciona una respuesta a modo de eco. La *vida* del lenguaje tiene la muerte como origen: «su boca siempre son palabras porque siempre Layda tenía que decir a otro: 'Gusto de que tú vivas'» (PRV. 259). Alternativa, vacilación, entre ida y vuelta, la significación aparece como imantada por el deseo del otro,

el deseo de la muerte: Si ella no dijo '¡adiós!', ¡qué estáis diciendo!, Layda incesada, diréis que está volviendo» (PRV. 260). El trance de la muerte otorga al individuo su dimensión de sujeto más allá de la identidad personal; resulta clarificador, purificador: «El que puede un instante sentir que no es, es inmortal y claro» (E. 14).

La estética de Macedonio Fernández, a través de las «técnicas» que define, busca instaurar lo que él llama «reflexión tercera del yo: el yo que mira al yo, que un momento antes miraba al yo o al 'yo mismo', no puede gustar más de un arte de puerilidad, sino del arte de la pérdida puerilidad, del desdoblamiento concienical» (E. 13). El primer yo ha trascendido la identidad: se trata de un sujeto cuya presencia implica retrospectivamente una mirada al yo de la duración significativa, que «era» o «existía» reflejado en un tercer yo, el «yo mismo», que es representación de la identidad personal ficticia. Este pensamiento se sitúa en el punto de partida y de llegada de una reflexión actual acerca de nuestra condición en el lenguaje.

ROBERTO ECHAVAREN

New York University.