BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA
EBVC
TRAJE Y VENTA DE LA

NOÉ JÏTRIK

la novela futura de MACEDONIO FERNANDEZ

NUEVOS PLANTEAMIENTOS / 11

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
EDICIONES DE LA BIBLIOTECA

NOE JITRIK

LA NOVELA FUTURA DE MACEDONIO FERNANDEZ

CON UN "RETRATO DISCONTINUO", UNA ANTOLOGIA Y UNA BIBLIOGRAFIA

DIRECCION ARTISTICA: VILMA VARGAS

COPYRIGHT 1973 BY EDICIONES DE LA BIBLIOTECA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
CARACAS

Pág.

Retrato discontinuo de Macedonio Fernández (por orden alfabético) 5

Explicación de las fuentes empleadas para confeccionar el retrato 35

La "Novela Futura" de Macedonio Fernández 39

Apéndice: Los "Elementos" de la Novela.. 87

Breve antología de textos de Macedonio Fernández 95

Contribución a la bibliografía de Macedonio Fernández (*por Horacio Jorge Becco*) . 125

RETRATO DISCONTINUO DE MACEDONIO FERNANDEZ
(Por orden alfabético)

Aclaración. *En las páginas centrales de este libro he tratado de razonar sobre la "teoría de la novela" de Macedonio Fernández; es sólo un aspecto de su obra, cuya vastedad, en términos generales, sigue siendo tan poco abarcada y conocida como cuando se producía. Siento, por lo tanto, la necesidad de hacer lo que debería haber sido hecho, lo que debería ser del dominio común, es decir, presentarlo, mostrarlo. Se dirá: la típica biografía del escritor, que en definitiva es lo que queda de un trabajo con pretensiones de crítico. No hay más remedio, la biografía se impone; pero ocurre que yo no la puedo hacer; ante todo, estoy lejos de Buenos Aires, y sin Buenos Aires, Macedonio me resulta una entelequia, un fantasma, un tema de tesis; además, mi biblioteca es una biblioteca de náufrago, con pocos libros que lograron atravesar el mar, y entre ellos no se cuenta ninguna biografía, lo que se dice —con voz llena— una biografía de Macedonio que me permitiera rehacerla a mi vez. Opto por lo tanto —estoy condenado— por el* collage, *más adecuado al material de que dispongo y, simultáneamente, como lo quieren las tendencias más a la punta, más abierto, menos formal. El* collage *tiene una ventaja evidente: me permite proponer algunos rasgos del retrato prescindiendo de fastidiosos nexos y aburridas clasificaciones; me permite poner todo en el mismo nivel, y permite al lector su propio trabajo de recons-*

trucción de la figura central: será quizá un mero contorno, un dibujo pálido, pero el lector lo rellenará, el lector sabrá dejarse penetrar por la pasión que organiza las palabras que he encontrado sobre Macedonio y por las que proceden de él mismo. Podría haber extendido la lista de tópicos, pero quise evitar el peligro del collage, *a saber, la acumulación, vicio visible de una clasificación encubierta; preferí, en consecuencia, el orden alfabético, porque produce una mezcla, a mi entender muy favorable, para captar a cada instante el todo de ese fundador que fue Macedonio Fernández.*

NOÉ JITRIK

Besançon, agosto de 1969.

—A—

Accidente juvenil

Muy muchacho, en Pocitos, me mordió un caballo el hombro y casi me extrajo así de encima. ¡Qué animal paciente!: tironeaba y seguía tirando; pero como era tan largo (caballos tales debían alquilarse con impreso para consultarlo cuándo hay que desmontar; es difícil hacerlo de memoria en un apuro), entre los dos no conseguíamos salirme de él.

(Macedonio Fernández, *Papeles*).

Adaptarse

Mi madre lo acusó una vez de ser partidario, o de haber sido partidario, de todos los diversos y sucesivos

presidentes de la República. Tales vicisitudes, que lo hicieron pasar en un solo día del culto de Yrigoyen al de Uriburu, procedían de su convicción de que Buenos Aires no puede equivocarse.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Ahogarse

En Ramírez me puse a buscar aire en un pozo bajo el agua y saltaba hacia la superficie, pues no encontraba sótano al líquido; hice esto tantas veces, que un testigo, viendo que con tal tejemaneje yo saldría de todos modos a flote, me sacó.

(Macedonio Fernández, *Papeles*).

Altruística

Llamo Altruística, o Pasión, sólo al amor entre iguales, según lo explico más adelante.

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

Amigos

¿Diré que usted inició a los veinte años una obra individual, sin publicidad, espiritualista y pro libertad civil, y que mantuvo estrecha correspondencia y amistad escrita con Fouillée, Arreat, Payot y principalmente con William James?

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Vigilia*).

La amistad era una de las pasiones de Macedonio. Entre sus amigos recuerdo a Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Juan B. Justo, Marcelo del Mazo, Jorge Guillermo Borges, Santiago Dabove, Raúl Scalabrini Ortiz, Eduardo Girondo.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Amor

No a todo alcanza Amor, pues que no puede
Romper el gajo con que Muerte toca.
(Macedonio Fernández, *Poemas*).

Aquenó

Macedonio descubrió un día, incidentalmente, como casi todo lo que vio, que entre otras muchas cosas con las que tenía que vérselas estaba lo que impedía, lo que entorpecía. A ello le llamó los *aquenó*. ¿Qué son los *aquenó?* Son aquellos aparatos —dice— "a cuyo funcionar precede siempre una expectativa incrédula", es decir, los encendedores, la lapicera automática, los nudos de no olvidar, los sacamanchas, los paracaídas, los seguros de revólveres... El cuerpo es el principal *aquenó*.

(Juan Carlos Foix, *El Ingenioso*).

Ascetismo

Es que hay en Macedonio un íntimo desdén por las categorías arbitrarias de lo popular y lo glorioso, que ha sacrificado hasta las satisfacciones que sostienen una vocación, como la correspondencia con William James, que Macedonio interrumpió cuando James advertía que una misma inteligencia y originalidad compensaba los destinos de las cartas.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísica*).

Está en la vida y se olvida de asistir a sus feroces liturgias, librándose de presenciar sus molestos banquetes, porque hasta a los que no son molestos envía

disculpas de no ir aunque esté sentado en un rincón del ágape.

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Aspecto (a los cincuenta años)

Creo que son cincuenta los años que Macedonio vio precipitarse en el inecuable vacío del tiempo... Es difícil calcular su edad. Los años ya le robaron todo el pigmento de los cabellos, pero no el brío de sus afectos.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

— B —

Belarte

Humorista trascendental, se pone gafas ahumadas para tomar la sopa —así siempre tendrá sustancia, aunque él dice que lo hace para no sufrir los reflejos de los platos—; ha inventado la palabra *Belarte* para invalidar la doble y rancia de Bellas Artes, y no cree que el órgano sea un instrumento de armonía musical, y a la ópera la cree "música en toneladas".

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Sólo es Belarte aquella obra de la inteligencia que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción de la certeza del ser de la conciencia en un todo, y que para ello no se valga nunca de raciocinios.

(Macedonio Fernández, *Papeles*).

Bondad

Me merece una profunda dilección Macedonio, no sólo por su talento sino por su bondad y por su ternura extraordinarias y verdaderas, pues ya no trato ni me encargo de biografiar más que a los hombres buenos...

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

—C—

Calor

Le gustaba hablar del "halago térmico"; ese halago, en la práctica, estaba constituido por tres fósforos que él encendía a un tiempo y acercaba, en forma de abanico, a su vientre. El temor de las peligrosas secuelas de un enfriamiento brusco le había aconsejado la conveniencia de dormir vestido en invierno.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Cara

Macedonio tiene un rostro fino y pálido, de notable parecido a Paul Valéry. Sus ojos vivos, francos, no se exponen con frecuencia a la ofensa de lo ajeno. Entre los párpados entornados atisban, no miran casi, y yo creo que más bien presienten. Sin embargo, qué acuidad poseen, qué imperceptibles detalles captan.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísica*).

Recuerdo la vasta frente, los ojos de un color indefinido, la melena gris, la figura breve y casi vulgar.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Soy de ojos azules, frente buena y abundante cabello, cano desde los veinticinco años casi; en todos los restantes rasgos de rostro, muy mezquino...

(Macedonio Fernández, *Carta,* 1928).

El rostro mortal de Macedonio —un rostro que ya se hacía pétreo de una progresiva belleza clásica— tenía esa pulcritud socrática, casi aire y casi piedra, de los que se instalan en su propia inmortalidad.

(Vicente Barbieri, *Mascarilla*).

Ciudades

El más sesudo dictamen y triunfo de la ciencia del Urbanismo decretará la Incineración de las Ciudades. En esto la Urbanística se dotará de su axioma. Y no tan imprevisto, pues las ciudades han vivido del ingrave, molesto y caro Remiendo, el trabajo más irritante y frustráneo antieconómico que toca a los hombres.

(Macedonio Fernández, *Primo*).

Conversación

Leemos sus libros y nos entusiasman, pero hablamos con quienes lo escucharon, como Borges, y nos dicen que esos libros son un pálido reflejo de lo que significaba la presencia personal de Macedonio.

(César Fernández Moreno, *Macedonio / Zona*).

Cuerpo

Su cuerpo en él era casi un pretexto para el espíritu.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Cultura

Por eso consideraría traición justificar mi respeto enumerando sus vastos conocimientos filosóficos o detallando la forma de su acervo cultural, de cuya riqueza son buenos voceros la posesión de seis idiomas.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

—D—

Defectos

Su excesiva bondad es su defecto más grave.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

Dolor

Para no afrontar la llave del dentista, Macedonio solía practicar el tenaz artificio de aflojarse continuamente los dientes; esta manipulación se operaba detrás de la mano izquierda, que hacía de pantalla, mientras la derecha insistía.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

—E—

Ermitaño

Macedonio era capaz de estar solo, sin hacer nada, durante muchas horas. Macedonio estaba solo y nada esperaba, abandonándose dócilmente al manso fluir del tiempo. Me daba la impresión de no haberse movido durante horas.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Escribir

En la soledad de su pieza o en la agitación de un café, colmaba páginas y páginas con la escritura perfilada de una época que desconocía la máquina de escribir y para la cual una clara caligrafía era parte de los buenos modales.

Macedonio no le daba el menor valor a su palabra escrita; al mudarse de alojamiento no se llevaba los manuscritos de índole metafísica o literaria que se habían acumulado sobre la mesa y que llenaban los cajones y armarios.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Española, Guerra

España no es espectadora nunca... no quiere ser espectadora. Por eso, como presentía el espectáculo de la guerra mundial, el mundo dividido en bandos, se adelantó...

(Macedonio Fernández, cit. por Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Eterno retorno

Me dijo que suponer que podemos perder algo es una soberbia, ya que la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder y redescubrir siempre las mismas cosas.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

— F —

Figura

Pálido, enjuto, de boca un poco sumida, de ojos claros, ingenuos, traslúcidos, llenos de bondad; la palabra expectante, pero una vez en confianza, suelta e intencionada.

(Luis A. Sánchez, *Comienza-Prólogo*).

Filosofar

En un traspatio de la calle Sarandí, nos dijo una tarde que si él pudiera ir al campo y tenderse al mediodía en la tierra y cerrar los ojos y comprender, distrayéndose de las circunstancias que nos distraen, podría resolver inmediatamente el enigma del universo.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Franceses

Su simpatía por lo francés era harto imperfecta; de Víctor Hugo, a quien yo admiraba y admiro, recuerdo haberle oído decir: *Salí de ahí con ese gallego insoportable. El lector se ha ido y él sigue hablando.* La noche de la famosa pelea de Carpentier y Dempsey nos dijo: *A la primera trompada de Dempsey, ya estará el francesito en la platea pidiendo que le devuelvan la plata porque la función ha sido muy corta.*

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Frío, Vestirse para el

No he conocido hombre más friolento. Solía abrigarse con una toalla, que pendía sobre el pecho y los hom-

bros, de un modo árabe; una galerita de cochero o sombrero negro de paja podía coronar esa estructura.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Futuridad

... la estupenda historia del herrero Cósimo Schmitz (*Sur,* N° 84), matador de su familia, a quien le extirpan el sentido de futuridad para anular el terror al castigo, pero que en realidad cae víctima de un delito inexistente; pobre hombre al que habían cambiado en una operación anterior un pasado innocuo por otro siniestro. "El lector desfuturado y también desanteriorizado viviría así a cada momento en el volver a leer mi cuento; me sería deudor del privilegio dignificante de ser persona de vivir un solo cuento...".

(Ana María Barrenechea, *Humorismo*).

—G—

Grupos literarios

Macedonio permitió la vinculación de su nombre a la generación llamada de "Martín Fierro", que propuso a la atención, un tanto distraída o escéptica, de Buenos Aires, versiones tardías y caseras del futurismo y del cubismo.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Guitarra

Como los payadores, amó la guitarra. Fue compositor y ejecutante extraordinario. Conviene mirar el cariño

con que sus manos y su alma se acercaban a la guitarra. "Tal vez el secreto está en algo fundamental que ando buscando, que podía ser como la clave esencial de toda la música, algo así como la célula primordial".

(Antonio Pagés Larraya, *Payador*).

— H —

Habitación

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

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

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

(Enrique Fernández Latour, *Invitación*).

Hijos

Publica en Chile *Una novela que comienza,* y aquí la reedición muy ampliada de *Recienvenido,* sin olvidar

la importante revista *Papeles* de Buenos Aires, que animó entonces con sus hijos Adolfo y Jorge de Obieta.

(César Fernández Moreno, *Introducción*).

He estado mucho con él, he leído sus cartas y sus páginas escogidas, y hasta he asistido a la boda de su bella hija, aquel día en que Macedonio no llegaba a la iglesia en medio de la impaciencia general.

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Viudo desde hace diez años; cuatro hijos.

(Macedonio Fernández, *Carta*, 1927).

Humanidad

¿Diré que fue usted quien lanzó, en 1916, la carta misteriosa pro fraternidad humana, carta que fue sustituida, después de recorrer el mundo, por la de un oficial norteamericano, viciada por amenazas y supersticiones?

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Vigilia*).

Humorismo

Su humorismo radica en un descentramiento de los conceptos fundamentales y en el establecimiento de un causalismo anormal.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

Todas las burlas buscan, pues, liberar de las leyes de causalidad. El absurdo rige estas relaciones; lo inesperado acecha: "Y bien, si te llamas Esteban, ten esta moneda... Ya comprenderás que habrás gastado de los dos lados los 0,20, y le compras un piano de 0,70, fijándote bien que quepa en mi pieza por sus dimen-

siones... ¿Y si compráramos una flauta para más seguridad de que el piano cabe?

(Ana María Barrenechea, *Humorismo*).

Se le toma como el máximo humorista argentino de nuestro tiempo, y ese es el mayor equívoco que rodea su nombre, equívoco que el propio Macedonio Fernández se entretuvo en tejer llevado de su repudio a la gravedad y a causa de la timidez invencible de su alma, que temía a la fama, al grave renombre del filósofo y al alado prestigio del poeta.

(Natalicio González, *Poemas / Prólogo*).

— I —

Imagen

Si el ensueño y la vigilia son iguales, no es obligatorio "sentar que toda imagen sea posterior a una percepción o sensación, que la invención absoluta de imaginación no sea perfectamente posible".

(César Fernández Moreno, *Introducción*).

Influencia

Actuaba a la distancia; influía sin hacer acto de presencia; marcó el rumbo de toda una generación intelectual argentina y luego borró cautelosamente las huellas de su magisterio imperioso e invisible.

(Natalicio González, *Poemas / Prólogo*).

¿Indiferencia?

Atraviesa treinta años del país en fechas decisivas para el país, y nada le importa, ni hacerse notar. Le saca el cuerpo al país por entero. Unas cartas con William James parecen llenar el cometido de su vida.

(Dardo Cúneo, *Romanticismo*).

Intelectual

Macedonio era un puro contemplativo que a veces condescendía a escribir y muy contadas a publicar.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

—L—

Leer

Cuando lo conocí (en 1922 o, quizás, en 1921), Macedonio ya no leía. Ignoro en qué época dejó de hacerlo... Aprovechaba las lecturas de los demás.

(Enrique Fernández Latour, *Invitación*).

Lector-Autor

Diré que si he empezado a estudiar el problema antes que el lector, llegaré en cambio a la solución junto a él, pues escribo asociado al lector en una busca común y cordial, preocupándome de que todos los datos estén cuando planeemos la respuesta.

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

Libros

Todos o casi todos los suyos no resultaron de un acto cuidadosamente personal de construcción, sino más bien de la simpatía de amigos recopiladores, seleccionadores u ordenadores de textos.

(Adolfo de Obieta, *Advertencia*).

Escribimos libros para convencer a nuestros semejantes desconocidos y no logramos persuasión en un amigo.

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

Mayo 19, 1939

Querido Gabrielito: Estoy preparando un *Libro de Tapas de Libro,* que así se llamará. Te mando una tapa, muchacho, porque sé que nunca (el muy corto nunca que me queda) tendré tiempo de concluirte la larga carta que te empecé. La "tapa de libro" es la morada de todo lector; no creo que ninguno vaya más allá ni empiece antes, y siendo el único paraje en que autor y lector se encuentran, única oportunidad de que se conversen, ¿no es inexplicable, o no es muy fatuo, que el autor no hable allí y crea que más allá de la tapa encontrará todavía al Lector?

(Macedonio Fernández, *Primo*).

— M —

Madre

Por el sentimiento y la inteligencia, por la abnegación y las certezas de actitud práctica, ética y mística ella es mi dios visto y camarada, es perfecta, es perfecta

pues no puedo inventarle nada que le añadiera virtud o belleza, y es mi opinión que toda idea sin representación (un dios no representado, una superperfección que no sabemos detallar) es un falsete de creencia.

(Macedonio Fernández, *Carta,* 1927).

Macedonio Presidente

Durante un año o dos jugó con el vasto y vago proyecto de ser presidente de la República. Muchas personas se proponen abrir una cigarrería y casi nadie ser presidente; de ese rasgo estadístico deducía que es más fácil llegar a presidente que a dueño de una cigarrería... con una soladora gravedad, nos refería que había dejado en el Club Alemán un volumen descabalado de Schopenhauer, con su firma y con anotaciones a lápiz. De estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos. La obra se titulaba *El hombre que será presidente.*

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Pero lo más importante de su plan publicitario consistía en crear un verdadero malestar general, para suscitar la necesaria venida de un gran caudillo que lo conjurara, o sea el propio Macedonio. Medidas concretas propuestas por él en ese sentido eran: repartir peines de doble filo, que lastimaran el cuero cabelludo; instalar salivaderas oscilantes, que imposibilitaran acertarles; solapas desmontables, que se quedaran en las manos del contendor cuando, en el calor de la discu-

sión, se tomara de ellas para convencer al contrario; escaleras desparejas, donde las dificultades para calcular el ascenso o descenso de cada escalón agotaran a quienes pretendieran subirlas o bajarlas.

(César Fernández Moreno, *Introducción*).

Maneras

Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Prefería el tono interrogativo, de modesta consulta, a la afirmación magistral.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Es suave y cauto para hablar. No prodiga sus palabras. Escucha en silencio, pero si su interlocutor se desvía del recto camino, Macedonio le orienta con interrogaciones socráticas, articuladas negligentemente. Destruye las vehemencias sin atacarlas, oponiéndoles un concesivo ¿le parece?, que es una invitación a reflexionar.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

Merengues y alfajores

Una tarde discutió largamente las respectivas virtudes y desventajas del merengue y del alfajor; al cabo de imparciales y escrupulosas consideraciones teóricas, se pronunció a favor de la dulcería criolla y sacó una valija polvorienta que tenía bajo la cama. De su fondo exhumó, entre manuscritos, yerba y tabaco, unas cosas confusas que ya habían perdido su carácter de alfajor o merengue y que nos ofreció con insistencia.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Tenía debajo de la cama una maleta de alfajores que ofrecía a sus visitantes, pero un día que notó que éstos abusaban de su invitación, salió con estas palabras: "Dicen por ahí que se han colmado cementerios con comedores de alfajores".

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Méritos

Diga que sé silbar y que soy entendido en procedimientos de belleza femenina, y que entre los astrónomos aunque sean cordobeses, con toda la ventajita de sus ingentes aparatos, no me veo rival como guitarrista.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Vigilia*).

Metafísica de Macedonio

Diciendo meramente sólo existe el fenómeno, la Metafísica lo ha dicho todo y la verdad toda del idealismo queda intacta, libre, además, de una pequeñez: la que, como indicamos, estriba en el empeño de hacer resaltar la sustancialidad del Espíritu en oposición a la insustancialidad de la Materia.

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

Muerte

Detrás de la sonriente cortesía y del aire un poco lejano de Macedonio latían dos temores, el del dolor y el de la muerte. El último lo indujo a negar el yo, para que no hubiera un yo que muriera; el primero, a negar que el dolor físico pudiera ser intenso.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

La supresión de la muerte natural es una ventaja para el ser viviente que posee Afectos, lo cual no dice que

sea ventaja sobre todas las desventajas de la vida, sino de los pocos beneficios, sería uno más: el de llegar a dominar el mundo.

(Macedonio Fernández, *Continuación*).

No es Muerte la libadora de mejillas,
Esto es Muerte: el olvido de ojos mirantes.

(Macedonio Fernández, *Hay un morir*).

Falleció en Buenos Aires el 10 de febrero de 1952.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Toda su vida, Macedonio, por amor de la vida, fue temeroso de la muerte, salvo (me dicen) en las últimas horas, en que halló su coraje y la esperó con tranquila curiosidad.

(Palabras de Borges citadas por Barbieri, *Mascarilla*).

Mujer

Hacia 1900 se casó con Elena de Obieta, que le dio varios hijos y de cuya muerte es patético monumento una elegía famosa ("Elena Bellamuerte").

(César Fernández Moreno, *Introducción*).

—N—

Nacimiento

El mundo vino a él en un año "muy" 1874, eje de nacimientos de la última generación modernista.

(César Fernández Moreno, *Macedonio / Zona*).

Nací tempranamente; en una sola orilla (aún no me he secado del todo) del Plata. Me encontraba en Buenos Aires a la sazón; era en 1875: fue el año de la revolución del 74, como después tuvimos un año de la revolución del 90.

(Macedonio Fernández, *Papeles*).

El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874.

(Macedonio, *Papeles*).

Nací el 1º de octubre de 1875 y desde este desarreglo empezó para mí un continuo vivir.

(Macedonio, *Papeles*).

Nada, La

Sus *Papeles de Recienvenido* movilizan la nada contra la materia, crean una nada más real y más concreta que ella, con leyes propias y con capacidad de ocupar espacio, de desenvolverse en el tiempo, de regirse por encadenamientos de causas y efectos, una nada que se puede pesar, medir, gustar, palpar y que de rechazo hace tambalearse la realidad del mundo externo.

(Ana María Barrenechea, *Humorismo*).

Novela de la Eterna

El *Prólogo a lo nunca visto* apareció por primera vez en la revista *Libra,* I, Buenos Aires, 1929, con el título *Novela de la "Eterna" y la Niña de Dolor, la "Dulce-Persona de un amor que no fue sabido". Prólogo.*

(Buenos Aires Literaria, *Nota*)

Noúmeno, Contra el

Asombra que los pensadores, más aún, los artistas, y sobre todo los hombres de la pasión —única justificación y fin de la vida y del arte y única condición en que hay una felicidad posible—, no se hayan unido en protesta y para trabajar en la liberación del pensamiento humano de las impuras sombras que Kant le insufló, usando un poder intelectual privilegiado en negar la sustancialidad del vivir y la adecuación de la inteligencia al ser, la Cognoscibilidad. El noúmeno y el agnosticismo son las peores obras de la inteligencia...

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

— P —

Papel

Escribía en papel de envolver del almacén, primero en sentido horizontal y luego cruzando el texto anterior. Su más importante poema, *Elena Bellamuerte,* lo escribió y lo dejó guardado en una lata de bizcochos en la casa de un amigo. Este amigo lo encontró veinte años después.

(César Fernández Moreno, *Macedonio / Zona*).

Pensar

Vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar. Su pensamiento era tan vívido como la redacción de su pensamiento.

La actividad mental de Macedonio era incesante y rápida, aunque su exposición fuera lenta; ni las refutaciones ni las confirmaciones ajenas le interesaban.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Poesía

La máxima esperanza de Poesía es que el mundo (la Contingencia) sólo exista por consentimiento de la Conciencia en su naturaleza de amor... La poesía es, por lo tanto, vida.

(Macedonio Fernández, *Poemas*).

Su *espiritualismo* está más allá del epigonismo o de la orgullosa independencia: propone una poesía como obra, desligada de *tristes contingencias* polémicas.

(Noé Jitrik, *Radicalismos*).

Positivismo

Distinguido señor director de los *Archivos de Criminología:* ¿La ciencia contemporánea, o más correctamente, la tendencia imperante a estudiar fisiológicamente el espíritu, ha dado algún paso en el esclarecimiento del problema del genio? Yo encarecería las ventajas de estudiar *espiritualmente* el espíritu, de hacer psicología psicológica (permítaseme la designación) en lo principal, sin perjuicio de utilizar las informaciones de la fisiología.

(Dardo Cúneo, *Romanticismo / Ingenieros*).

Proa

En su primera época, entre 1922 y 1923, *Proa* fue fundada y dirigida por Borges y Macedonio Fernández:

por fin a sus anchas entre la juventud vanguardista, este viejo joven Macedonio.

(César Fernández Moreno, *Realidad*).

Profecía (de William James)

Me escribió además con fecha noviembre 3 de 1908 y luego en agosto 27 de 1909: dice que quisiera leer fácilmente *(fluently)* español, pues la literatura de Sudamérica será en breve tiempo importantísima, pero no obstante me ha entendido bien (mi teoría se la expuse en inglés y francés, porque no poseía bien uno ni otro...).

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

Proyectos

Mercedes (Rep. Oriental), enero 13, 1905.
Mi buena tía:

...necesitaba mucho este descanso y confío que a mi regreso entraré en plena actividad y realizaré durante 1905 y 1906, si vivo, algunos trabajos literarios que siempre he ambicionado y a los que hasta hoy no he podido consagrar verdadera meditación, por las exigencias de la vida.

Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable. Tarea aparentemente estéril, pero si de cuando en cuando no hubiera alguien que arrancara a los hombres de su ávida persecución del dinero, no valdría la pena de que la humanidad continuara reproduciéndose para

obrar todos como autómatas repitiendo el mismo mecanismo del lucro.

(Macedonio Fernández, *Tía*).

Pueblo y metafísica

Yo creo que las nociones metafísicas se pueden suscitar en el pueblo, como creo que la música de Wagner se puede hacer sentir en el pueblo con pocas semanas o páginas de enseñanza...

(Macedonio Fernández, *Vigilia / Anotación*).

— R —

Realidad

Negada una materia duradera detrás de las apariencias del mundo, negado un yo que percibe las apariencias, Macedonio afirmaba, sin embargo, una realidad, y esa realidad era la pasión, que se manifestaba en las especies del arte y del amor.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

En la metafísica de Macedonio Fernández, lo problemático no es el Ensueño sino la Realidad que, para afirmar su existencia, parte de dos supuestos: que autoexiste independientemente de la sensibilidad, y que sus fenómenos se producen en una sucesión ordenada de causa a efecto... ¿Qué existe del mundo antes de que lo percibamos, y qué queda de él después que cesemos de percibirlo?

(Natalicio González, *Poemas / Prólogo*).

—S—

Salud

Vivo ha tiempo con salud imperfecta, variados entorpecimientos fisiológicos, pero ninguna enfermedad de dos días de cama, desde hace treinta y cinco años.

(Macedonio Fernández, *Carta*, 1927).

Síntesis artística

Lo magno de Macedonio es la voluta, la espiral nueva del humorismo, la mezcla de lejanías en la paradoja, la operación en la forma. Encarnó el fenómeno de la sonrisa y la flema del hombre argentino ante el enorme espectáculo de su paisaje.

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Síntesis intermedia

No sé qué afinidades o divergencias nos revelaría el cotejo de la filosofía de Macedonio con la de Schopenhauer o la de Hume; bástenos saber que en Buenos Aires, hacia mil novecientos veintitantos, un hombre repensó y descubrió ciertas cosas eternas.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

Síntesis significativa

El sentido de la obra de Macedonio es de deseo de salvar el amor y la gracia de vivir a la austeridad de la muerte, y para eso quiere escamotear lo concreto devolviéndolo a su inconcreción, moviéndole el innato deseo de otorgar lo descubierto a la voluntad de indescubrición que palpita en estas planicies sonrientes de

América, que se burlan naturalmente de la conceptuosidad de los otros continentes.

(Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo*).

Síntesis sociológica

Si yo dijera que Macedonio es un abogado que tuvo una actuación descollante, hijo de una distinguida familia porteña, amigo de los hombres que hoy manejan el destino de la nación, ¿qué desidia, qué censurable abandono, qué pernicioso ejemplo constituirían los lectores con él, al saberle reducido a un casi no ser social, no sofrenado en su desorden nada más que por el orden ineludible de la vida orgánica?

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

Subjetivismo

El Ser, el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado interno-externo, el estado meramente, es decir lo sentido, y únicamente lo sentido por mí y actualmente. Nada hay fuera de lo que yo siento; no hay lo que otros "sienten" (y otras sensibilidades), ni lo que no siente ni es (la Materia).

(Macedonio Fernández, *Vigilia*).

—T—

Tareas

Por eso inventa la nueva dignidad de la omisión por acto ("la mera omisión no es suficiente no-hacer") y

los hombres de aquella estancia, que sentimos tan criollos en su desgano y cachaza, sólo extraños y macedonianos en los escrúpulos, pues "tenían, por momentos, la incomodidad de dudar de si no faltaría todavía algo que dejar de hacer, que a lo mejor habían descuidado de omitir".

(Ana María Barrenechea, *Humorismo*).

Trabajo regular

Cursó estudios jurídicos: litigó ocasionalmente en los tribunales y, a principios de este siglo, fue secretario del juzgado federal en Posadas.

(César Fernández Moreno, *Macedonio / Zona*).

"Abogado desde los veintiún años, ejercí mi amena profesión veinticinco sin empleos del Estado". Tampoco es totalmente exacta la ausencia de empleos: fue fiscal durante breve tiempo en Misiones, pero lo dejaron cesante por no acusar a nadie.

(César Fernández Moreno, *Introducción*).

—U—

Utopía

Hacia 1897 fundó en el Paraguay, con Julio Molina y Vedia y con Arturo Muscari, una colonia anarquista, que duró lo que suelen durar esas utopías.

(César Fernández Moreno, *Macedonio / Zona*).

Ambos (Berkeley y Macedonio) acometieron empresas de cándida y bondadosa audacia: Berkeley su funda-

ción de las islas Bermudas; Macedonio, una sociedad análoga en el Paraguay, tendiendo a reeducar y humanizar al hombre.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

— V —

Vanguardista

El poeta Macedonio salta por montera el modernismo que generacionalmente le hubiera correspondido, y se instala de entrada en la poesía de vanguardia...

(César Fernández Moreno, *Macedonio / Zona*).

Vestimenta

...metido el cráneo dentro de un gorro de lana, que le daba apariencia de kurdo o de momia incaica; cubierto por un poncho de vicuña, bajo el cual asomaban los bordes de dos o tres sweaters de lana...

(Luis Alberto Sánchez, *Comienza / Prólogo*).

Vida de Macedonio

Vivió en soledad y silencio hasta los cincuenta años, para regresar a silencio y soledad pocos después —no más de cinco o seis— hasta el momento de su tránsito, a los setenta y siete.

(Enrique Fernández Latour, *Invitación*).

Vicios

En quince años no he hecho medicación alguna ni prohibídome ningún alimento ni vicio; uso mucho café,

mate, té y tabaco, no gusto del alcohol ni del juego, no hago ejercicios físicos ni creo en ellos.

(Macedonio Fernández, *Carta,* 1927).

Vigilia (No toda es la de los ojos abiertos)

Algunos de sus primeros lectores, abismados, comenzaban por pedir que el autor les desenigmatizara el título, y solían obtenerse una aclaración manuscrita o dictada sobre el sentido de esa otra Vigilia.

(Adolfo de Obieta, *Advertencia*).

Macedonio viene a demostrarnos, en un estilo noble y severo, que hay una evidencia más allá de la vigilia: el abrir los ojos al ensueño, camino de la mística que ofrece en su extremo la clave del misterio del mundo.

(Raúl Scalabrini Ortiz, *Metafísico*).

Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el no Existente Caballero, el estudioso de su esperanza.

(Macedonio Fernández, *Subtítulo*).

Voz

Puedo remedar, pero no definir, esa voz llana, enronquecida por el tabaco.

(Jorge Luis Borges, *Macedonio*).

EXPLICACION DE LAS FUENTES EMPLEADAS PARA CONFECCIONAR EL RETRATO

1. *Papeles:* Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido,* Editorial Proa, Buenos Aires, 1929. 2ª ed., Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.
2. *Macedonio:* Jorge Luis Borges, *Macedonio Fernández,* Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.
3. *Vigilia:* Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos,* M. Gleizer Editor, Buenos Aires, 1928.
4. *Poemas:* Macedonio Fernández, *Poemas,* Editorial Guarania, México, 1953.
5. *El Ingenioso:* Juan Carlos Foix, "El ingenioso porteño don Macedonio Fernández", *La Nación,* Buenos Aires, 18 de setiembre de 1960.
6. *Metafísico*: Raúl Scalabrini Ortiz, "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico", *Nosotros,* Buenos Aires, XXIII, Nº 228, mayo de 1928.
7. *Prólogo:* Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo" a *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la nada,* edición de Losada, 1944.
8. *Carta,* 1928: Macedonio Fernández, carta que envió a Ramón Gómez de la Serna en 1928 y que figura en "Prólogo".
9. *Mascarilla:* Vicente Barbieri, "Mascarilla de Macedonio", en *Buenos Aires Literaria,* Año I, Nº 9, Buenos Aires, junio de 1953.
10. *Primo:* Macedonio Fernández, carta que envió a su primo el 19 de mayo de 1939, reproducida en *Buenos Aires Literaria, ut supra.*

11. *Macedonio / Zona:* César Fernández Moreno, "Macedonio Fernández", en *Zona* Nº 3, Buenos Aires, 1964.

12. *Comienza-Prólogo:* Luis Alberto Sánchez, "Prólogo" a *Una novela que comienza,* de Macedonio Fernández, Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1940.

13. *Humorismo:* Ana María Barrenechea, "Macedonio Fernández y su humorismo de la Nada", en *Buenos Aires Literaria, ut supra.*

14. *Payador:* Antonio Pagés Larraya, "Macedonio Fernández, un payador", en *Buenos Aires Literaria, ut supra.*

15. *Invitación:* Enrique Fernández Latour, "Invitación a parar rodeo", en *Buenos Aires Literaria, ut supra.*

16. *Introducción:* César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández,* Talía, Buenos Aires, 1960.

17. *Carta,* 1927: Macedonio Fernández, carta que envió a Ramón Gómez de la Serna y que figura en "Prólogo".

18. *Poemas / Prólogo:* Natalicio González, "Prólogo" a *Poemas,* de Macedonio Fernández, Editorial Guarania, México, 1953.

19. *Romanticismo:* Dardo Cúneo, *El romanticismo político,* Ediciones Transición, Buenos Aires, 1955.

20. *Advertencia:* Adolfo de Obieta, "Advertencia" a la edición de 1967 de *No toda es vigilia la de*

los ojos abiertos, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

21. *Continuación:* Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la nada,* Losada, 1944.
22. *Hay un morir*: Macedonio Fernández, *Poemas, ut supra.*
23. *Nota:* Macedonio Fernández, "Prólogo a lo nunca visto", nota, en *Buenos Aires Literaria, ut supra.*
24. *Radicalismo:* Noé Jitrik, "Poesía argentina entre dos radicalismos", *Zona* Nº 3, *ut supra.*
25. *Romanticismo / Ingenieros:* Carta de Macedonio Fernández a José Ingenieros, en Dardo Cúneo, *ut supra.*
26. *Realidad:* César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles,* Aguilar, Madrid, 1967.
27. *Tía:* Macedonio Fernández, carta que envió a su tía el 13 de enero de 1905, reproducida en *Buenos Aires Literaria, ut supra.*
28. *Vigilia / Anotación:* Anotación de Macedonio Fernández, reproducida por Adolfo de Obieta en "Advertencia" a la edición de 1967 de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.*
29. *Subtítulo:* Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos,* 1ª edic.

LA "NOVELA FUTURA" DE MACEDONIO FERNANDEZ

I. En 1927, Macedonio Fernández le escribió a Ramón Gómez de la Serna una carta en la que le confesaba "estar muy interesado en Estética de la Novela". La expresión vale la pena: aquí, como en todas partes, Macedonio viola alguna norma y lleva al plano de lo absoluto algo parcial, en este caso aunque más no sea por el expediente finisecular de las mayúsculas. Pero más que por eso, la expresión es rica en cuanto afirma un carácter, una inclinación, una preocupación, una ocupación inclusive, niveles todos que Macedonio sorteó escrupulosamente, casi con deliberación, toda vez que habló de sí mismo.

En su conocido Prólogo a *Papeles de Recienvenido* (Losada, 1944), Gómez de la Serna toma esta afirmación tal cual y la inscribe en el general impulso a la filosofía de que Macedonio había dado ya herméticas pruebas en su *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (Gleizer, 1928). Parece coherente: filosofía, estética, rama la una de la otra, sin contar con el otro grado de la coherencia que residiría en la filosofía misma, nudo central, engendradora, punto de partida y de llegada de toda investigación parcial de la realidad. Pero Macedonio no era tan ordenado como para proponerse una investigación, la idea misma de investigación le es bastante extraña. ¿Cómo puede entenderse entonces ese "interés por la Estética de la Novela"? Yo creo que en esa misma carta se encuentra un principio de res-

puesta: "Tanteando estoy en el vacío; estoy ensayando, sin embargo, la técnica de una nueva novela". ¿Estética igual a técnica? La formulación parece en principio limitativa y autorizaría esta identificación si no conociéramos el tanteo concreto que por suerte logró constituir, me refiero a *Una novela que comienza,*[1] completada en el *Museo de la novela de la Eterna.*

Y bien, a partir de una primera lectura de este libro, conociendo también su *Papeles de Recienvenido,* yo creo que se puede anticipar que su "Estética de la novela" se tradujo en una "novela" que, como resultado de una estética reformulada, debía ser "nueva" novela, entendida, y en esto consiste la novedad, como práctica de una teoría, y ambas —teoría y práctica— desarrolladas simultáneamente de modo que la forma de la teoría no fuera sólo un conjunto de principios ni productores ni emergentes de la forma de la novela, sino una unidad de dos términos, la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola.

Este concepto merece desarrollo, precisiones y demostraciones. Como una primera aproximación digamos que su "manera", lo que habitualmente se designa como "estilo", constituye el punto inicial de la liquidación de las escisiones entre Estética y novela, entre técnica y estética;

---

1. *Una novela que comienza,* Editorial Ercilla, Santiago de Chile, 1940. El *Museo* aparece por primera vez en 1967, en Buenos Aires, C. E. A. L., con una advertencia útil de Adolfo de Obieta.

Macedonio formula una "poética del pensar" que descarta tanto una poesía rellena de pensamiento como un pensar que se oculta detrás de una poesía o, para el caso, de una novela, del mismo modo que una forma razonante y sistemática del "pensar", así como la conocemos por tradición. Esta aproximación nos propone una serie de problemas; en primer lugar, su "poética del pensar" es ante todo la búsqueda de un punto en el que estilo, que ahora más propiamente llamaremos "escritura",[2] y pensamiento, se van organizando: punto de encuentro y único o, según la fórmula anterior, práctica de una teoría que no preexiste sino que se constituye junto con la práctica, que también ahí va tomando forma; en segundo lugar, si el "pensar" acompaña a la "escritura", si es "escritura" él mismo, no hay una "filosofía" de la que proceda esta concepción concreta, no hay una relación de la parte con el todo o, más bien, lo que en Macedonio es considerado como una "filosofía" puede muy bien engendrarse en dicha "poética" y ser un subproducto de una experiencia más completa; en tercer lugar, es lícito suponer que la "poética del pensar", que es sobre todo experiencia de la escritura, exige formas que no son las de la literatura tal como la conocemos ni las del pensamiento tal como lo conocemos sino que son nuevas.

¿Obtuvo Macedonio estas formas nuevas? Que tenía conciencia de estarlas buscando nos consta

2. *Cf.* Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Du Seuil, 1953.

por la frase dirigida a Gómez de la Serna; naturalmente eso no es suficiente de modo que para verificarlo tendremos que examinar sus formulaciones concretas. Digamos, otra vez aproximadamente, que un acercamiento al *Museo de la Novela de la Eterna* y a *Papeles de Recienvenido* es una experiencia que indica por lo menos tres cosas: la búsqueda de esas formas nuevas, la frustración por imposibilidad de hallarlas dadas las dimensiones de la búsqueda, la remisión al futuro de tales formas. A su vez, estos resultados de su empresa pueden ser interpretados de dos maneras: primera, que no estamos todavía en condiciones de entender una "escritura", que necesitamos y acaso siempre necesitemos de una "forma literaria" sobre la que se deposita un pensamiento, porque nuestros modos de inteligir son invariables y esenciales; segunda, que si alguna vez llegamos a entender una "escritura" será porque se manifiesta a través de "formas nuevas" que proceden de una "poética del pensar" y no de una literatura filosófica o de una filosofía literaria.

Problemática compleja, sin duda, que anticipa ciertas preocupaciones muy actuales de la "productividad", la "textualidad" y la "obra abierta". Diría, incluso, que la obra de Macedonio Fernández podría constituir un fascinante y contradictorio material para discusiones recientes acerca del trabajo textual; estoy seguro de que presentaría matices más ricos que lo que ofrece una obra como la de Raymond Roussel, tomada como

punto de partida ejemplar.[3] Hay en todos los momentos de su obra esa dramática tensión que sólo en los últimos años parece recuperarse y ofrecer caminos: la literatura que se pregunta por sí misma, que no se acepta, que en la tendencia a la destrucción del lenguaje se proyecta hacia una zona formal en que puede darse un acuerdo coherente de todos los elementos que la componen.

Hay que decir, no obstante, que el interés por la obra de Macedonio no es absolutamente reciente pero también hay que decir que se situaba en el orden de las ideas. Sin duda con auténtica pasión y simpatía pero un poco mecánicamente tal vez, se hacía salir la expresión concreta, las "ocurrencias" de Macedonio, de su sistema filosófico, lo que obligaba a establecerlo antes de revisar las "ocurrencias" y la expresión concreta (¿qué otro camino para abordar un escritor que se quiere filósofo?).[4] Como a pesar de la brevedad de su obra sus enunciados tienen innumerables variantes, el resultado de los análisis no ha podido ser sino un conjunto de nociones relativamente simplificadas, o bien una reproducción de la maraña macedoniana en la que un concepto reitera corrigiendo o ratificando uno anterior y así incesantemente. Trampa del contenidismo que se ha querido corregir con el análisis

3. *Cf.* Julia Kristeva, "La productivité dite texte", *Communications* N° 11, París, 1968.

4. *Cf.* César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández,* Talía, Buenos Aires, 1960.

del "estilo" sin establecerse hasta ahora (y quizás no se lo haga todavía) la relación entre sus afirmaciones como expresión, sus ideas explicitadas y su sistema global, es decir su total mundo significativo.[5] Puede decirse de estas dos formas de acercamiento que sus límites estaban marcados, siéndoles difícil, si no imposible, atravesar los datos para llegar a una descripción justificada de un sistema del que esos datos forman solamente parte.

II. El *Museo de la Novela de la Eterna* es en gran medida el objeto en el que la "Estética de la Novela" se hace al mismo tiempo forma de una novela. En ese sentido es un texto privilegiado que podemos abordar de dos maneras: ya sea desde adentro, considerando sus elementos como elementos constitutivos de esa novela y mostrando cómo son resultado de la aplicación de determinadas concepciones, ya sea desde afuera, por capas sucesivas, hasta hallar los puntos en los que las ideas acerca de la novela llegan a ser propuestas concretas, formas definidas, avances en el proceso de integración y profundización de la palabra literaria. El primer camino, metodológicamente correcto, supondría en este caso un objeto realizado, susceptible de soportar un análisis aplicable con posibilidades a objetos similares; como no se trata de eso —la obra de Macedonio es un puro dinamismo— voy a seguir

5. *Cf.* Ana María Barrenechea, "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada", en *Buenos Aires Literaria,* Nº 9, 1953.

el segundo porque propone ante todo una metodología progresiva pero también porque lo que en definitiva Macedonio afirma es una cierta escritura, lingüísticamente considerada, más que una "novela" realmente posible.

A) ¿En qué consiste, pues, la Estética de Macedonio? Creo que lo primero que se puede considerar es su propósito (Primer Prólogo: "Lo que nace y lo que muere") de hacer simultáneamente la "última novela mala —*Adriana Buenos Aires*— y la primera novela buena —*Novela de la Eterna*—": "Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible... 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 cuál correspondía; 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 animaran querella".

Algo parece evidente: se trata, más que de dos novelas yuxtapuestas, de una sola en el interior de la cual hay un equilibrio inestable ya que aunque existe la idea de dos "géneros" nada los diferencia. Nada los diferencia convencionalmente, pero los límites de cada cual pueden aparecer luego de una lectura ("pero es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda") o, mejor dicho, de dos lecturas, que responden, por

consecuencia, a dos líneas semánticas que encarnarían una a todo lo que puede implicar la novela "mala", la otra a todo lo que puede implicar la novela "buena".[6] Pero Macedonio nos advierte que las lecturas diferentes de un mismo texto no reposan necesariamente sobre una escritura única ("porque sabréis que escribía por día una página de cada...", metaforiza), lo que significa que ese texto tiene una fuente, cada una de cuyas vertientes corresponde a cada una de las líneas semánticas. El texto ha sido, entonces, engendrado por dos escrituras en cuyos respectivos momentos iniciales residen las dos líneas semánticas que se alargan hasta las lecturas.

Pero en verdad la separación entre las dos escrituras es más bien figurada y sospechosa: en el fondo se han producido por lo menos entrelazadamente, o aun en el mismo acto ("...porque sabréis que escribía por día una página de cada, y no sabía tal página a cuál correspondía; nada me auxiliaba... ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!"). En este sentido, así como las lecturas son distintas, las escrituras —y pareciera que estoy volviendo atrás— son indistintas, lo que produce un corte en la continuidad semántica, un espacio entre las

---

6. Línea semántica: la fórmula puede acarrear confusiones; la empleo, sin embargo, porque no veo otra forma de indicar la dirección en que se ordena el conjunto de sentidos que corresponde a un conjunto de signos.

dos líneas, cubierto en este momento por una intencionalidad que va de aquí para allá y luego vuelve, una sobre la otra, superposición que el espíritu quiere llegar a descifrar o discernir: "Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna*. Es decir, querer, aunque no se pueda dibujar esa intencionalidad, dar a cada escritura lo suyo, a cada línea semántica contenidos precisos. Intencionalidad que desde el título del prólogo se me ocurre crítica e histórica: "Lo que nace y lo que muere".

Sin duda que Macedonio tiene necesidad de expresarse por medio de opuestos que son correlativos; de este modo "lo que muere" se corresponde con "novela mala", "lo que nace" con "novela buena". Este breve sistema autoriza a suponer, entonces, que cuando dice "última novela mala" y "primera novela buena", el acento está puesto en "última" —lo que muere— y "primera" —lo que nace—, antes que en "mala" y "buena", que vendrían a actuar en la frase como meros sinónimos, en una función casi subalterna ("Como yo pensé que hay una literatura buena a venir y una literatura, una novelística mala hasta hoy"). A partir de ahí la fórmula se ilumina históricamente: se está tratando de concluir con un ciclo (el de la novela "mala", que por el juego de correlaciones debe entenderse como "vieja"), para abrir otro (el de la novela "buena", que por el mismo mecanismo es "nue-

va") cuyos caracteres, al mismo tiempo que deberían diferenciarse (para que se vea en qué consiste lo "nuevo" y "bueno"), siguen todavía dependiendo, vienen confundidos por el momento con los de la novela "vieja" o "mala". Se desprende de aquí que la novela "vieja" o "mala" es un hecho, un mundo de signos conocidos ("Es indudable —dice en el *Prólogo a la Eternidad*— que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo") y la novela "buena" o "nueva" todavía no es, carece de signos, es, en síntesis, una pura hipótesis que el autor pareciera no querer verificar en la medida en que promete "una próxima novela malabuena, primerúltima en su género...".

Veamos cómo es esa hipótesis: ante todo, es de una forma que aunque no requiere el pasaje a una autonomía concreta, sin embargo postula ciertos rasgos, caracteres o mecanismos; la llamada novela "nueva" o "buena" resultará de dicha postulación que no puede hacerse sino sobre la base del material —los elementos— que ofrece la novela "vieja" o "mala". Esto significa que si para proponer una forma hipotética nueva debe negar la forma conocida vieja, de ninguna manera son negados los "elementos" sobre los que una y otra pueden constituirse. La negación, que aparece como una fuerza estructurante, se manifiesta, por lo tanto, en dos niveles, el de la forma vieja como imagen de una totalidad y el de los "elementos" que siendo constitutivos de la forma vieja deben ser transformados.

Hay un salto, como se ve, que hace que a pesar de las negaciones haya una afirmación, la de los "elementos", cuyas variantes, aunque sólo sean propuestas a lo sumo perfiladas, harán posible, por lo menos, entender qué puede ser una novela "buena". Por oposición, se entiende lo que define la "maldad" de una novela: es cierta concepción de dichos elementos, concepción que al realizarlos los cristaliza, los formaliza. Yo creo que este es un punto fundamental en el sistema de Macedonio, que adquiere así una fuerte tonalidad crítica. Es como si la novela vieja, que es toda la Novela, hubiera tapado una verdad que está en su propio origen y que hay que rescatar.

Nos queda, entonces, algo firme: los "elementos" son imprescindibles porque son la única materialidad novelizable, trabajable, la "escritura" se realiza sobre ellos; depende de una cierta lectura la determinación de si sirven a la novela "mala" o "buena".[7] Esta precisión nos retrotrae a la existencia de las dos perspectivas que bifurcan el sentido de la hipótesis de una novela "futura": por un lado, la "escritura", es decir un programa de desarrollo de la hipótesis en su origen, y, por el otro, la "lectura", que es desciframiento de la hipótesis ya desarrollada, de los "elementos" ya inflexionados. Parece evidente que lo decisivo de la constitución de la "hipótesis" reside en la "escritura"; sólo ella puede

---

7. Ver Apéndice Nº 1, sobre los "elementos".

definir su forma, y por lo tanto es ella la que condiciona o modela la "lectura". A su vez ésta, mientras la "escritura" la deje en libertad, navega en un texto en el que puede hallar lo "malo" o lo "bueno", con la intercambiabilidad que conocemos. Pero Macedonio no se satisface con esa fluidez, sino que persigue un punto en el que esa libertad de la "lectura" debe desaparecer y el "texto" proponer una figura única, lo que él llama la "Novela Obligatoria", es decir una zona en la que al desarrollo de la escritura y a sus resultados corresponda una lectura, o sea, en definitiva, una forma nueva vivida como nueva para todos. Macedonio reclama, busca o imagina una palabra unívoca —que va de la "escritura" a la "lectura", sin espacio entre una y otra—, un universo de puros semas que deben corresponder a las figuras del Espíritu que hacen inteligible el Cosmos o la Vida. En otra parte, enunciando explícitamente este concepto, dice: "Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica de las Cosas, del Universo, y la Plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad". Es mi impresión que este objetivo expresa el idealismo de Macedonio con más fuerza acaso que sus declaraciones idealistas: el idealismo se hace forma concreta, "escritura" posible, hipótesis presentable y orgánica.

Podemos ahora matizar un concepto: hemos terminado hablando de una forma nueva que sería para Macedonio la "forma" de la novela "buena", o "futura", u "obligatoria" (evidente

platonismo); más aún, ya que la preservación del equilibrio de los dos polos —"escritura" y "lectura"— parece abrir un camino en sus búsquedas, tal vez convenga dejar de lado la todavía subsistente figura de la novela, inscripta en nuestra memoria y en nuestros mecanismos repetitivos, para situarnos en un plano superior, más amplio y flexible, el plano del "texto". Este traslado correspondería, por otra parte, a los implícitos que fundan su rechazo a la Literatura, es decir a los géneros. En lo que concierne a Macedonio, me parece evidente que desplaza su meditación centrándola en un objeto que pierde cada vez más sus características retóricas ("Heme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia *efectiva*... y de mantenerse en esta no-existencia media docena de años, para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, lo que doblando su virtud de realidad haría posible que...") para convertirse en un campo donde todos los problemas que ininterrumpidamente suscita tienen su colocación. En ese sentido, la figura que dibuja y que yo llamo "texto" tiene concomitancias con lo que por este término entienden algunos teóricos del estructuralismo,[8] es decir, el recinto en el que la orga-

8. *Cf.* Julia Kristeva, "Problèmes de la structuration du texte", en *La Nouvelle Critique,* numéro spéciale "Linguistique et Littérature", París, 1968: "un appareil *trans-linguistique* qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une

nización de ciertas significaciones le da sentido. Pero concomitancias no quiere decir similitudes forzosas: Macedonio se conserva en sus peculiaridades y mediante sus propios instrumentos presenta posibilidades de realización del "texto" (o "*praxis* de la textualidad", según Kristeva, *op. cit.*) más concretas que las que muestran escritores (Philippe Sollers, *Nombres*) asfixiados acaso por teorías apriorísticas de la producción textual. Pero no quiero internarme ahora en la discusión de este tema porque no es propósito de este trabajo demostrar el triste carácter de precursor de alguien que tiene una relación sólo tangencial con lo precorrido. Por el contrario, suponiendo que en efecto, según se desprende del análisis, Macedonio afirma el "texto" como el resultado de una "escritura", procuraremos ver de qué manera el propio Macedonio acota esta idea, define este principio capital. En otras palabras, cómo debe ser ese "texto" para que se lo pueda aceptar como lo posible de una forma nueva, como una síntesis de "escritura" y "lectura".

B) A lo largo de todo el *Museo de la Novela de la Eterna,* Macedonio disemina sus exigencias respecto del "texto" nuevo y las presenta de manera variada, ya como reflexiones teóricas del propio autor o de personajes, ya a través de ciertos esbozos de organización novelesca. La totalidad de dichas exigencias conforma un sistema cuya articulación no ha sido un objetivo de Ma-

---

parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'enoncés....

cedonio: del mismo modo que su Estética no se desprende articuladamente de su Filosofía, la cual a su vez tampoco se rige por normas establecidas de reflexión, el ordenamiento del sistema es posterior, se hace tal vez evidente luego de un trabajo de acomodación y clasificación. Dicho trabajo puede hacerse en relación con los niveles siguientes, que voy a presentar como si fueran axiomas, pero al solo efecto de posibilitar una estructura más concentrada.

1. *El "texto" tiene una naturaleza específica, no puede ser confundido con lo "real" ni lo reproduce: su esencia más definitiva es la ficción, su condición fundamental.*

Sin duda que este nivel es muy general, el primero para la precisión del carácter del "texto"; tan general es que puede atribuirse fácilmente a toda Literatura, a todo acto literario, aun los negados por Macedonio; pese a todos los rechazos, el mundo del "texto" y el mundo de la "Literatura", en su sentido primigenio, fundante, no son incompatibles; no obstante, a través de toda la red de referencias y alusiones, Macedonio consigue dar una imagen que establece diferencias esenciales entre uno y otra. Para iniciar esta tarea de discernimiento voy a tomar las críticas al realismo, tan repetidas que bastaría amontonar las citas para reconocer su alcance; sin embargo, si se jerarquizan yendo de lo más declarativo y explícito a lo más implícito, la crítica se enriquece y se trasciende. De este modo,

partimos de la reprobación de la "copia", explícito ataque a la "mimesis" aristotélica:

> ... Construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista...

A partir de ahí, Macedonio discurre sobre el fundamento de la "copia" mediante ciertos temas que han hecho fortuna:

> Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir confeccionar copias....

No es inútil recordar que el tópico del "espejo" es objeto preferido de Borges ("Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres...", *Ficciones*) pero lo esencial del párrafo, y que nos permite cambiar de nivel, converge en la palabra "Literatura": es "Literatura" pues, lo que resulta de copiar; es "realismo", no realidad:

> Y lo que se llama Arte parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su visión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas, tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia.

Por lo tanto, negación de la Literatura, ese sistema que conocemos, pero más aún, negación de su principio fundamental, la verosimilitud, que no puede sino engendrarla; ahora bien, Literatura es un concepto que indica una abstracción o, en el mejor de los casos, un conjunto: la verosimilitud da lugar a cada uno de los componentes de dicho conjunto, las "obras", resultado cada una de ellas de la "copia" y del "realismo" en el primer nivel de su aplicación. Una estética no-realista, por lo tanto, es concebida o vislumbrada por Macedonio a partir de sus negativas, a la "copia", a la "verosimilitud", a la "Obra" y a la "Literatura". De todos estos términos, uno es el que los concentra y permite reconstituir todo el circuito, la "Obra", lo concreto, el objeto de la estética realista; en consecuencia, la estética no-realista debe buscar un objeto que no sea la "Obra", algo que es tal vez eso que nosotros hemos llamado "texto" y que para Macedonio no tenía nombre aún, pues habla de "novela". Por otra parte, para que el "texto" sea "no-realista" debe ser producido de una manera no-realista; por eso, la fórmula siguiente, "efectividad de autor es sólo de invención", abre en el pensamiento de Macedonio el camino a la "producción no-realista" y afirma para el "texto" una cualidad esencial, la invención, que en el título de este parágrafo llamábamos "ficción".

Es evidente que, en una primera instancia, Macedonio entiende que la "invención-ficción" es un poder del autor, pero en su fórmula está

implícito que dicho poder es de tal índole que da lugar a la constitución del "texto". En virtud de ese traspaso, ese poder queda radicado en su producto y cubre todas las categorías o niveles que lo definen o que le son necesarios para mantenerse, o, lo que es lo mismo, es reconocido como engendrador tanto en la totalidad como en cada uno de sus niveles, a los que, por otra parte, Macedonio se refiere mediante enunciados específicos, de los que elijo dos como ejemplo; el primero tiene que ver con lo que podríamos llamar la "organización" del texto:

> La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo el artístico y científico.

El segundo alude al desencadenamiento del texto, presentado igualmente de manera no-realista:

> 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.[9]

9. Carta a Gómez de la Serna, cit. *ut supra*. Adviértase, además, que en lo que concierne al desencadenamiento del texto, Macedonio niega también el tradicional "psicologismo" de la "creación" literaria y condena las identificaciones que son su secuela.

La "ficción", conviene reafirmarlo, reside en todos los planos del "texto" y entre todos, así movilizados, componen el sistema *no-realista* que debe engendrar si no la novela "futura" por lo menos la forma de la hipótesis de la novela futura.

Sin duda que estas conclusiones glosan expresiones bien explícitas, pero eso no significa que su "sistema" sea sólo declarativo y que su "no-realismo" esté solamente en sus intenciones: una verdadera forma nueva debe coronar el sistema, aunque no se sepa muy claramente en qué puede consistir:

> Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida" ... lo que yo quiero es muy otra cosa...

¿Qué es esa "muy otra cosa"? Esa "muy otra cosa" es equivalente a la "forma nueva" y resulta, como queda dicho, de la negación del realismo; es obvio que cuando decimos negación estamos diciendo ante todo crítica, que comienza por ubicar, definir y condenar la "copia" y, sucesivamente, a lo que le permite corporizarse, es decir, la verosimilitud, fundamento de todo el arte occidental. Macedonio no lo dice con todas las palabras, pero autoriza a suponer que la verosimilitud como creencia, como *ideología*, como pensamiento inclusive, engendra lo que él mismo llama "novela mala", o sea "Obra" en el sentido tradicional. Si esto es así, ¿será lo "inve-

rosímil" lo propio de lo que reemplaza a la "Obra", o sea el "texto", lo propio de la "muy otra cosa", es decir, de la "forma nueva", lo propio de la "novela buena"?

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; 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". Lo distintivo en Macedonio consiste en el hecho de que su voluntad de inverosimilitud, que incluye el campo de la situación absurda, la inequívoca postulación filosófica —es decir el plano semántico—, persigue el cambio en la sintaxis misma, aspiración máxima de toda revolución lingüística, creación de un nuevo lenguaje que sea el resultado de una manera no-realista de concebir una escritura. Más adelante vamos a tomar en detalle este tema decisivo.

2. *Ningún "texto" puede excluir su proceso de constitución, no mostrar en sí mismo, en su misma forma, cómo se produce.*

Sin duda que este aspecto tiene un alcance más funcional que el primero: es difícil imaginar —porque esta concepción correlativa de la idea de Obra y Literatura ha entrado en crisis—

un "texto" como un puro resultado. No sólo para Macedonio es imposible concebirlo de otro modo que no sea resultando, produciéndose, incluyendo el dinamismo que lo engendra y le da forma, pero también para él dicho dinamismo no puede limitarse a permanecer al lado del "texto", simplemente explicándolo, como si existiera un proceso productivo separado de la producción. Por cierto que la idea de una creación entendida como un instante psicológico privilegiado anexa el proceso de producción a sus necesidades explicativas, pero eso tiene poco que ver con un "texto" en el cual la producción debe estar constitucionalmente, formalizadamente presente.[10]

Pero también es difícil imaginar cómo puede obtenerse esta perfecta unidad, cómo la productividad puede "textualizarse", ya que nuestros hábitos mentales nos exigen una escisión, todo (o casi todo) el pensamiento occidental quiere que por una parte haya un autor, por otra una obra, por otra un lector, cada uno por su lado y todo creando un circuito en el cual lo central es la Obra, un producto vendible y comparable, producible y consumible. En cambio, el "texto que se está produciendo" contrasta con esa imagen y, por lo tanto, puesto que esa imagen es tan sólida, bien puede ser incierta su fisonomía concreta. En todo caso, creo que hay tres caminos posibles para entender o imaginar la "textuali-

10. *Cf.* Jean-Louis Baudry, "Linguistique et production textuelle", en *La Nouvelle Critique,* cit. *ut supra.*

dad", o sea "el texto que se está produciendo", o, por fin, "la productividad incorporada al texto": el primero, suponer que, como es imposible un "texto" sin produción, todo "texto", de toda época, de una u otra forma la tiene incorporada, ya sea tratando de ocultarla (arte clásico), ya de ponerla en evidencia (vanguardismo) estando a cargo de la crítica precisar y limitar esta relación; el segundo, suponer que todo lo ya escrito lo ha sido de acuerdo con una mentalidad cosificadora, y que por lo tanto no existen "textos" en el sentido que le vamos dando: habrá entonces que producirlos; la teoría de la productividad se convertiría así en un punto de partida para una práctica escritural enteramente nueva; el tercero, suponer que más allá de exigirle al "texto" que sea "productividad textual", que se deje penetrar por lo que lo engendra, no hay otra cosa que la figura posible de un "texto", una hipótesis que si se radicaliza se torna pura destrucción y que si se hace conciliatoria puede limitarse a "renovar" una "Literatura" condenada pero todavía potente e inteligible.

Creo que, coherentemente, Macedonio permanece en esta tercera salida: su voluntad de diferenciación respecto de la novela "mala" y su incapacidad de formular algo más que la forma de la hipótesis de una novela "futura" no le dejan otro camino que el de la figura posible de un "texto productivo", figura que nos propone de la misma manera inorgánica con que nos ofrece los restantes datos de su estética y a

manera de exigencias acaso complementarias de la idea superior de un "texto" sin más.

¿Cómo vienen sus propuestas? Por estructuras, por sugerencias, por teorizaciones que cubren todos los planos de la problemática literaria corriente: el autor, el lector, la relación entre ambos, los personajes, la temporalidad del relato, etcétera. Vamos a ir viendo.

A su más conocida propuesta de novela Macedonio la titula, no por azar a mi juicio, *Una novela que comienza.* La designación se abre a dos perspectivas de análisis: la primera corresponde al sector nominal de la frase; la segunda, al sector verbal. Consideremos: un título es, por lo general, una síntesis del contenido, una indicación claramente semántica, lo que nos lleva a que cuando Macedonio emplea la palabra "Novela" está aparentemente redundando; en verdad, es la única posibilidad que tiene de indicar lo que es la novela; pero fuera del campo del contenido, es como si dijera "quiero presentar una novela que se llama 'novela' y que tiene por objeto y sentido esa estructura que se llama 'novela', no determinado relato, determinada imitación de ciertas acciones". Por otro lado, cuando dice "comienza", en una dirección señala una duración, no es "comenzó", y en otra, semánticamente, prefiere la acción de abrir (comenzar) a otras, por ejemplo, a la de concluir. Comenzar (abrir) es, semánticamente, lo mismo que desarrollar, pero aquí en esta frase el desarrollo es en una duración que por ser de presente es de cada ins-

tante, la novela se está abriendo, se está desarrollando, se está produciendo. Es claro que si nos limitamos a la significación del sector verbal, los términos pueden ser ambiguos porque "desarrollo" puede también querer decir un sistema que se desarrolla, etapas sucesivas, un piso sobre otro hasta llegar a la construcción; precisamente, la relación sintagmática, al reunir lo estructural —la idea de "novela"— con lo que se desarrolla, limita y fija la significación: estamos frente a un "texto" que sólo puede ser tal sobre la base de su posibilidad de producción.

Los "Prólogos" a que se reduce esta "Novela que comienza" indican ciertamente una voluntad de describir desde afuera lo que debería ocurrir adentro de la "novela", pero más todavía un trabajo de preparación de una "novela" que no se concreta nunca; no se concreta por lo que ya sabemos: sólo hay novela "mala", conocida, y la novela "buena" es hipotética, no existe; por eso el trabajo de preparación de los prólogos se reduce a ser todo el trabajo de la escritura y la escritura se reduce a los prólogos y los prólogos son el texto. La lección que se extrae es que frente a una novela que no puede existir aparece un texto que está existiendo y que aparece, en la culminación de su forma, solo como elaborándose, como haciéndose.

Macedonio reitera estas ideas muchas veces; citaré solo algunas expresiones de las que pueden extraerse ideas congruentes con las que acabo de presentar. Así, para comenzar:

> Ya es tarde para encontrarnos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente;

y, en otra parte, con parecido alcance:

> No sea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura adonde está usted leyendo.

Sin duda, lo ya escrito aparece atacado, cribado, y en cambio se destaca una actividad escritural que llena todos los espacios y sin la cual, evidentemente, no hay texto ni lector; la existencia del lector puede pensarse fuera del texto, pero abstractamente: sólo es funcional si forma parte integral de él, y para que ello sea posible, el "texto" debe satisfacer la condición esencial, la de la producción. Ahora bien, un "texto" no puede no satisfacerla, no puede concebirse sin ella.

3. *Ningún texto procede de otra parte que no sea lo conocido de la palabra; realidad de lenguaje, el "texto" recompone lo que le viene de una palabra conocida.*

Antes decía que resultando de un trabajo productivo, el "texto" excluye, como desencadenante de la producción, los "instantes privilegiados de la creación"; esto significa que ya no tiene sentido hablar de "originalidad": si no hay creación, ¿cómo puede haber algo que no provenga de alguna parte? El lenguaje mismo es recibido ya como lengua, a su vez conformada his-

tóricamente y en esa historicidad residimos y estamos; pero esa historicidad no está marcada por una causalidad definitiva y el hecho de que no haya creación en absoluto no significa la cristalización: no puede concebirse ningún hecho de lenguaje, ni aun los más habituales y repetidos, como cristalizado; por el contrario, es una variante sobre lo recibido —desde la articulación sonora hasta la interacción contextual— y, por lo tanto, historia para todo hecho de lenguaje futuro. En la necesidad de producir mensajes se sitúa la capacidad de inflexionar lo dado y, por consecuencia, la creatividad lingüística. Esto nos lleva a oponer a la idea de "creación" y de "originalidad" la idea de "trabajo" que las reemplaza, puesto que se trata de producir mensajes y esto ocurre en el campo lingüístico tanto como en el "textual" que toma a aquél como modelo para conformarse. Para sintetizar, la idea de "trabajo" sobre lo dado en el campo "textual" constituiría algo así como lo que la gramática generativa llama *performance:* en el "trabajo" residiría toda posibilidad reelaborativa, toda posibilidad de salto hacia el reordenamiento significativo a que todo texto, por ser histórico, aspira. Homólogo y aun igual al trabajo humano, el producir que permite el surgimiento del "texto" ratifica una continuidad que explica el carácter a la vez abierto y cerrado de la palabra y la cultura.

A lo largo de todo el *Museo,* Macedonio acota estas ideas, estos principios, como si hu-

biera percibido o previsto el sentido o la orientación general de la reflexión lingüístico-literaria posterior. Como es habitual en él siembra su *Museo* de frases que exigen un desciframiento en la dirección que venimos siguiendo. Así, por ejemplo, el conocido y difamado *nihil novum sub sole* necesita una lectura diferente, gnoseológica: "Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían, y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja, hendida Nada. Y comenzó". Comenzó a decir lo ya dicho, a hacer lo ya hecho, aplicó al texto heredado su capacidad de inflexión para llegar a una nueva forma. Pero fue consciente de la repetición, así como de que recuperaba la "vieja", hendida Nada", es decir, el "origen", que es lo que el "trabajo" textual recupera en cada momento. De este modo, el "texto", que repite lo conocido, se valida, pues por un lado varía y por el otro se aproxima gracias justamente a esta variante al momento interesante de la palabra, al vacío fundamental del que emerge todo y al que necesitamos asomarnos para escapar a la repetición y alcanzar, si es posible, un sentido.

Algo más que virtual o teórica es la formulación de Macedonio: "En el poema *Elena Bellamuerte* me sentía Poe en sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria". El autor mismo está condicionado, fenomenológicamente, por una continuidad por

un lado porque no puede entenderse ni tener conciencia de sí como autor sino a través de modelos recibidos, pero, por otro, el resultado de su trabajo a partir de dicho modelo (no deja de serlo aunque no lo haya seguido servilmente) se diferencia. Del mismo modo, la continuidad implica a los personajes: "He confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a los siguientes personajes el desempeño de la mía". Personajes elegidos de acuerdo a lo existente, pero diferenciados:

> Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en *Wilhelm Meister*...
> Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en Ivanhoe, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.

O sea, como en la primera cita, todo está dicho, pero ahora el Autor hace una promesa de variación para seducir al personaje a que se deje operar sin hacerle perder su fisonomía esencial, su "desempeño" mejor dicho, para seguir en el lenguaje que estamos empleando. Y él mismo se siente como una etapa en la repetición de la cultura, apertura hacia nuevas variantes:

> Además, sacaría el brazo por el postigo para que no me choquen las novelas que sigan a la mía.

Sistema aparentemente completo, entonces, y en el cual se ve que un rasgo del "texto" no es sólo y ni siquiera un carácter constituido, sino, lo que acaso es más significativo, un momento de su génesis.

4. *Ningún "texto", procediendo de otros que lo preceden y precediendo a otros que lo sucederán, puede no ser abierto; no es concebible un "texto" cerrado.*

Hemos visto que para Macedonio una novela debe ser, según su propia frase, "Obra de imaginación que no cabe de sucesos", es decir, un encadenamiento significativo, más allá de los convencionalismos anecdóticos; como lo dicen los numerosos "Prólogos", la novela es "escritura" de la novela y, por lo tanto, puesta en evidencia de la investigación de relaciones que se dan en la novela, de las relaciones que permiten entender la novela como una forma "textual". Pero una "escritura" no puede entenderse sino como experiencia de sí misma: la idea básica de investigación exalta este aspecto.[11] Por otro lado, un

11. *Cf.* Jean Peytard, "Problèmes de l'écriture du verbal dans le roman contemporain", en *La Nouvelle Critique,* cit. *ut supra:* "L'écriture, ce serait l'investigation de ces relations (*cf.* Hjelmslev: solidarité, selection, combinaison), l'exploration et, compleméntairement, l'effort pour rendre apparentes, lisibles, ces relations, pour les instituer par la langue et ses ressources. D'où cette polarité de l'acte d'écrire: enquête et hypothèse sur le langage".

"texto" es un trabajo sobre lo dado que se particulariza, que propone variantes, de modo que no resulta difícil concluir que si por un lado tiene autonomía ("Soy un autor que desespero a mi novela cuando tardo en proseguir una escena. Está enamorada [y la Eterna no lo está] de sí misma..."), por el otro se abre a lo diferente, se conecta, se interrelaciona con otros textos, pasados y futuros, y con códigos diferentes que permiten completar la realización de la experiencia de la escritura. Por eso, pensando en la novela como forma, Macedonio puede inventar un diálogo entre "Un personaje, antes de estrenarse" y el autor:

> —¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!
> —¿No lo habrá hallado ya usted aquí?
> —Pero fíjese que su novela no sea con "cierre hermético", sino con salida a otra, porque soy personaje de transmigración y me debo no a la posteridad de los lectores sino a la posteridad de los autores.

Es indudable, el "cierre" tiene que producirse, pero no debe ser hermético; sobre esta idea, Macedonio reitera abundantemente, siempre a través de la perspectiva de los personajes:

> No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella... y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa co-

menzaba... ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, 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...

Recinto, entonces, que debe permitir salidas y entradas, son los personajes quienes desean esta libertad, metáfora de la apertura necesaria a la existencia de la forma misma. Por ello, el primer párrafo del "Prólogo final" explicita con absoluta congruencia lo que venimos diciendo:

> 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 sugestiones, 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.

5. *Ningún texto puede producirse en una sola dirección; su máximo desarrollo exige que los planos que concurren a su integración sean conmutables.*

La verosimilitud, ya se ha dicho, no es autónoma, sino que refiere una mediatización, puesto que copia la imagen verdadera de las cosas, de ciertas cosas. Esa verdad, no es necesario exten-

derse al respecto, es histórica y depende de un tipo de conocimiento que, como tal, ordena y clasifica. Ya se han mencionado las protestas de Macedonio contra la literatura de "copia", que nos aparta realmente de las cosas, pero podemos avanzar un poco más: la verosimilitud se nutre del ordenamiento cognoscitivo que la precede, que ha sido necesario para que ella pudiera constituirse; pero, en la medida en que a su turno es o ha sido capaz de organizar un arte cuya validez reposa en la capacidad de reproducción, puede decirse de ella que pretende o supone la existencia de un orden en la percepción de la realidad. Macedonio niega la "copia", niega el arte que descansa en ella, niega la verosimilitud, niega, en consecuencia, el orden jerarquizado de la percepción, al que califica de metafísico; pero, en cuanto se imagina a sí mismo percibiendo, no niega el acto de la percepción misma ("Los físicos creen decir algo, comprender, cuando construyen el mundo visual-táctil con átomos, con lo invisible e impalpable". Y luego: "Pero a veces el objeto presenta tamaño distinto según la posición en que se halla respecto de nosotros"). Se produce, entonces, un desplazamiento: los objetos percibidos pierden su acento, que gana la percepción, y de resultas el orden aparece como trivial, voluntario, inesencial ("Lo exterior no es intrínsecamente extenso..."), inútil; la percepción, en cambio, de todo crea imágenes ("El Espacio es irreal, el mundo no tiene magnitud, puesto que lo que abarcamos con la más amplia mirada, la llanura y el cielo, cabe en el recuerdo,

es decir en imagen..."), que valen por eso, porque son imágenes que darán cuenta de una relación directa, no interferida ni mediatizada.

Son fundamentales estos conceptos si se los aplica al "texto" que vamos programando para Macedonio: a destrucción de la verosimilitud corresponde, repito, destrucción del orden y, por consecuencia, de toda línea divisoria entre los objetos manejados, es decir, de los campos que constituyen el material textualizable, la palabra sobre la que se ejercita una escritura. De este modo, si para el autor realista o el lector que Macedonio llama "seguido", es incomprensible un relato, una "novela", en la que la ilusión de la realidad aparezca en el mismo nivel que la ilusión pura y específicamente imaginaria, para el novelista "futuro" o el lector "salteado" esas barreras deben romperse y sólo la ruptura permitirá el florecimiento de la percepción, que estará marcada por la "pasión", en cuyo recinto quiere hacer entrar al lector:

> El desafío que persigo a la Verosimilitud, el deforme intruso del Arte, la Autenticidad —está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real—, culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etc., por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional

que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.

La incongruencia, o mezcla formal-estructural, persigue, como se ve, una esencia trascendente, un campo de sentidos amplio en donde todos los términos se encuentran, pero eso mismo supone una preocupación por la mezcla; si pensamos que la mezcla, a nivel de realización del texto, es de "elementos" concretos, las palabras de Macedonio nos introducen en el problema de los límites de dichos elementos, lo que nos lleva al problema de la conmutación.

Señalamos ya que en lo que se refiere a la "novela" Macedonio acepta la existencia de "elementos" que le permiten armarse, llegar a ser material de la "escritura". Cada uno de ellos (personajes, procedimientos de relato, descripciones, etc.), puesto que son al parecer irrenunciables canales organizativos y por lo tanto la materia misma del "texto", propone un campo de posibilidades productivas, a cada uno de ellos hay que transformarlos para hacerles decir un sentido que es el sentido total del "texto"; como dentro de la perspectiva macedoniana lo que importa es la percepción, todos los "elementos" conjugan su racionalidad y se entregan recíprocamente parcelas de riqueza que en el arte realista les eran absolutamente específicas; en ese movimiento de entrega, los elementos pierden en primer lugar su fisonomía, son traspasados luego en sus límites y así forzados canalizan el movimiento principal de la percepción sirviendo de

vehículo para la obtención de la instancia segunda, o sea las imágenes. En consecuencia, no propugna solamente los "saltos", como los actualmente muy empleados de "presente" a "pasado" por ejemplo, sino un ámbito único en el cual las separaciones interiores todavía subsistentes (personajes, espacio, tema, etc.) se limitan a ser, por un lado hipótesis de formas y, por el otro, espectros o fantasmas de niveles de inteligibilidad que parecían antes sólidamente fundados en un pensamiento. Es en virtud de esta variante como a Macedonio se le puede ocurrir "...introducir en la novela un personaje autómata (que funcionara un mes, por ejemplo, a cuerda)"; se ve claramente lo que esto quiere decir: la interferencia de una noción real, el automatismo, inadecuada para personas, en el marco del personaje presentado todavía de acuerdo a un modelo humano; se ve cómo la imagen surge primero de la convivencia de planos diferentes y, en segundo lugar, del traspaso de cualidades de uno al otro, movimiento que ahora, más fundadamente, podemos llamar de conmutación.

Podemos, sin embargo, ir todavía más lejos en el análisis de esta cuestión, una de las más importantes que aquí se suscitan. Podemos retomar ciertas fórmulas macedonianas que parecen herméticas o meramente caprichosas para iluminarlas desde esta nueva perspectiva; el "chiste" se convierte así en una estructura formal en la que se sintetiza todo el sistema "textual" que

Macedonio llama "novela buena" o "futura". Una expresión, en particular, me parece ejemplar y altamente demostrativa de esto que vengo mostrando:

> O como si una lectura acerca de bananas ocasionara resbalones.

Analizada desde el punto de vista de la conmutación, esta frase presenta dos campos, uno computable, real, por decir así ("la lectura") y otro hipotético (indicado por el sintagma "como si ...ocasionara") puestos ambos en el mismo nivel; podemos estudiar, justamente, el desprendimiento significativo que surge de esa ubicación. Si tomamos el primer campo, advertimos que la computabilidad reside en el hecho de que la "lectura" es una actividad social reconocida; su carácter intelectual se sobrepasa, y de actividad real-social, se torna actividad simbolizante-real; pero "lectura" es actividad transitiva que requiere un objeto: aquí es "bananas", contenido de la lectura, contenido igualmente real pero de distinto signo, no simbólico, y que rompe la unidad exigida por la simbolización propia de la "lectura"; esto se comprende: la lectura es de palabras escritas, leer y escribir conforman un circuito en un mismo nivel; el sintagma "lectura de bananas" se desequilibra, en consecuencia, pero no en la dirección del primer término, lo que podría haber dado "bananas leídas", una imagen más o menos críptica, sino en la del segundo, de modo tal que se "ocasionan resbalones"; esta últi-

ma palabra es del *mismo signo* que "bananas" lo que significa que la actividad *simbolizante* de la "lectura" se reduce en su alcance y se *pone al servicio* de lo que resulta su consecuencia, que está propuesta, como vemos, también en el campo de lo real-concreto. Si consideramos, por otra parte, los dos campos iniciales, tendremos que admitir que el hipotético (cuyos términos semánticamente aluden a lo real concreto) priva sobre el computable (que paradójicamente alude a lo simbólico) pero como el *sintagma* en su totalidad es irreal ("como si") se produce un nuevo traspaso, por el cual lo real se muestra hipotético, lo simbólico se desliza hacia lo real y, finalmente, el todo se irrealiza, como si un plano pudiera ser puesto en lugar de otro o como si, al pasar de uno al otro, todos esos planos mostraran que nada esencial los define como diferentes; de este modo, ya no tiene sentido hablar de adentro y afuera, de envés y revés; se trata, solamente, de hallar el punto en el que se destruye la escisión y brota la unidad fundamental.

El propio Macedonio ilustra estas interpretaciones:

> Es decir que todo lo que hay son imágenes, unas voluntarias, otras involuntarias, sueño y realidad entremezclándose y suscitándose las mismas emociones y actos cuando son igualmente vivos.

Ahora bien, la conmutación como necesidad "textual" reposa en la crítica a la verosimilitud,

lo que lo lleva a proponer una teoría de la "incongruencia"; esto parece explicarse y funcionar bien si se trata de sentidos, pero habría que ver cómo es en el plano sintáctico. Se ha mencionado ya que la aplicación del concepto de Inverosimilitud a la sintaxis no es sencillo, constituye en realidad el problema principal; pero en nuestro caso la sintaxis es de la "novela" y no de la frase: son dos entidades diferentes que si adoptan el mismo nombre, mejor dicho si se les aplica el mismo nombre, es porque la estructura de la una —la frase— es considerada como modelo para entender la estructura de la otra. De este modo, la inverosimilitud sintáctica es posible precisamente a partir de la "incongruencia" semántica ("efectos antes que las causas, etc.") porque para realizarla se ve obligado a violar alguna norma desde el punto de vista de la congruencia del relato clásico, de la novela "mala". Si, según Gerard Genette,[12] en el relato clásico, el final o, más concretamente, la "frase final" determina todo lo que la precede, es decir, las frases mediales y la inicial, lo que es comprensible puesto que el "mensaje" que aparece triunfalmente tiene por eso mismo fuerza estructuradora, como Macedonio se propone una novela sin objetivo, es decir, sin "mensaje", la estructura que puede permitirse se evade de los encadenamientos, las frases (y los elementos que las frases ponen en movimiento) son intercambiables y simplemente se yuxtaponen, todas son mediales y la figura que

12. *Cf. Communcations* Nº 8.

en consecuencia organizan o proponen es, más que la de un modelo de "novela" o de "texto" que puede llegar a inaugurar una nueva normatividad, la de una idea, una hipótesis, acerca de lo que podría ser una novela que no estuviera dando vueltas en torno a las paralizantes exigencias de la Verosimilitud. Sus "Prólogos" podrían cambiar de sitio, las escenas de la *Eterna* igualmente, y nada se modificaría sustancialmente, porque es la consistencia misma del orden lo que está en tela de juicio, la pretensión de congruencia. La Inverosimilitud, entonces, es también posible en el orden sintáctico, combinaciones antes impensables, ahora se proponen, elementos que eran vividos bajo cierto signo y función organizativa ahora cumplen otra y la figura del "texto" se completa revolucionariamente.

El "texto", así concebido, requeriría un permanente pasaje que aumenta su riqueza; ese pasaje constituye materia del trabajo "textual" y un objetivo a lograr para que el "texto" sea; todo esto hace que el "texto" no se agote en su proceso de producción, sino que, puesto que reposa en cierta capacidad de la percepción, durante el trabajo de producción se torna actividad significativa o, mejor dicho, producción de sentidos.

III. Hechas todas estas consideraciones, me queda la impresión de haber cedido exageradamente a los planteos de una cierta actitud crítica actualmente en boga. Se me ocurre que lo que he podido ver en los intentos de Macedonio, lo

he visto acaso desde una óptica preformada, lo que me puede haber llevado a deformarlo. No creo, sin embargo, haber cometido delito de sumisión ideológica ni de forzamiento del objeto de mi análisis, en primer lugar porque las líneas críticas que he tenido en cuenta me parecen sólidamente incorporadas a todo posible examen del hecho literario, resultado de un largo proceso de afinamiento de la crítica que consigue definir su campo con más claridad a partir de los aportes que le hacen la lingüística —antes que nada—, la antropología —como estructuralismo— y el marxismo; en segundo lugar, porque el propio Macedonio se ofrece como apto para una metodología que está adquiriendo su forma en la actualidad, sus reflexiones giran en torno a los mismos temas, sus perplejidades coinciden con las de los escritores que motivan y producen cambios decisivos en la manera de considerar la literatura. Esto no significa, por otra parte, que sus escritos no puedan ser considerados desde otras perspectivas metodológicas ni que no se puedan perseguir en ellos significaciones de otro tipo.

En lo que me concierne, pago tributo a lo que creo que es un avance, con todos los riesgos que eso implica, pero con la esperanza de que al mismo tiempo que muestro algo de lo que Macedonio quiso decir, discuto los presupuestos que adopto, como antídoto contra el dogmatismo en que caen frecuentemente ciertos teóricos de la "práctica escritural", de la "textualidad" y la

"productividad" (*Cf.* los cit. *ut supra*). Porque en el fondo, y vale la pena decirlo, mi intención como crítico no va más allá de establecer un modelo que organiza el texto de Macedonio y, por lo tanto, un modelo de su pensamiento; creo que esta es la aspiración máxima de la crítica y lo que, por otra parte, puede validar su ejercicio.

Su alcance es más o menos éste: una vez establecido, por más hipotético que sea, el modelo, que retraza la totalidad, permite recuperar todos los momentos de su génesis, es a partir de ahí que la frase ejemplificadora se convierte en frase ejemplar, es decir conjunto privilegiado desde el que se irradian las significaciones que convienen a la comprensión de todo un texto. En todo caso, el modelo que puede establecer la crítica se agrega a la organización real del texto, y del acercamiento entre ambos pueden surgir nuevas elaboraciones; un lector tercero puede cotejar la realidad —el texto— con el modelo —la crítica— y de ese cotejo puede deducir su propia comprensión. Este es el sentido activo que en mi opinión es posible rescatar en el trabajo crítico; es lo que le devolvería culturalmente un sentido, si alguna vez lo tuvo y lo perdió, más allá de la práctica muerta que consiste, ya sea en parafrasear, ya en creer que se puede agotar una significación a partir de un sistema fijando correlativamente un valor.

Estas advertencias, necesarias en este momento del trabajo, serían sólo excusas si no existiera un aspecto que establece una diferencia de fondo

entre las bases de la teoría del "texto" macedoniana y los puntos de partida, a veces apriorísticos, de que se valen los estructuralistas cuyas soluciones he descrito más arriba. Estos estructuralistas homologan "productividad textual" y "trabajo" en el sentido marxista de la palabra; esta homología es fecunda a condición de no eliminar de entrada la especificidad de los campos respectivos; para ellos, del mismo modo que la acción del trabajo humano es transformadora y por lo tanto productora de superestructura —y un mecanismo irrenunciable— el trabajo "textual" produciría, irrenunciablemente también, una superestructura que se denomina "texto". Pero ¿cuál es la estructura de tal superestructura? La respuesta es simple: es el lenguaje, que permitiría la acción de un similar mecanismo transformador, el "trabajo" que engendra el "texto". En el plano humano, es la necesidad quien pone en marcha el mecanismo, y la necesidad define a la sociedad entera: consciente de la satisfacción que debe darle, o inconscientemente, la sociedad descubre el trabajo y lo sistematiza: el trabajo es de todos, es por lo tanto, impersonal. ¿Puede decirse lo mismo de la producción textual?

Los estructuralistas fingen, frente a este problema, que la "productividad", siendo también inherente al lenguaje, como lo señalan Marx y Engels en la *Ideología Alemana* (y teniendo la producción igualmente su lenguaje) se especifica no obstante por sí sola como "productividad textual"; en este esquema (que reconoce dos ni-

veles de productividad, uno relativo al lenguaje como objeto real, el otro relativo al lenguaje considerado como objeto de conocimiento —el "texto"—) el pasaje de lenguaje a "texto" es tan necesario como el pasaje de economía a sus diversos lenguajes superestructurales y se produce según similares procesos. Sobre este modo de entender dicho "pasaje" se recortan los caracteres, que son al parecer virtudes, de impersonalidad con que se presentan los "textos", que, a su vez, existen porque deben existir, saltan directamente del lenguaje, no resultan de ninguna decisión en particular. De ahí se pasa a una agresiva descripción de una categoría quizá clásica de la producción literaria: el "autor" condenado a ser una especie de "capitalista del sentido", él mismo valor de cambio, porque pone en circulación cantidad de "sentidos" interesantes. No más "creador", entonces, calcado del esquema teológico: esta nueva imagen del "autor" es sin duda novedosa pero en mi opinión abusiva en la medida en que es culminación de un sistema que ignora, por lo menos, la particularidad de los actos de transformación textual del lenguaje (los de mera transformación lingüística quizá puedan no ser particulares); es la particularidad, justamente, lo que obliga a la presencia de un agente en cada caso, el "autor" que no sólo lleva a cabo la transformación textual del lenguaje sino también la desencadena, es decir, que decide entre mero lenguaje y transformación lingüística, primero, y luego entre mera transformación lingüística y transformación textual. Como diría

Roland Barthes en textos todavía vigentes, la "escritura" es decisión y proyecto de cambio frente a lo dado, el sitio preciso de la aplicación instrumental de una conciencia sobre un material.

Pero lo que llamamos "productividad" no es actividad en sí, sino en función de ciertos resultados; esto es lo que los autores a que estoy haciendo alusión llaman "semiotización". Dicho de otro modo, tanto la productividad "lingüística" como la productividad "textual" culminan en sistemas de signos, una y otra son lo que Julia Kristeva llama "prácticas significantes". Desde este punto de vista, no hay mayor diferencia entre ambas, y los rasgos que se encuentran en la semiotización de una se pueden registrar, sin duda, en la otra, por ejemplo, la necesariedad. No obstante, es posible que se acepte que existan matices e inflexiones, a saber que a pesar de este paralelismo, la necesariedad de la semiotización que resulta de la "productividad textual" está adherida al sistema en virtud del cual el "texto" se produjo. Correlativamente, y en virtud de su carácter necesario, la semiotización correspondiente a la productividad "textual" no se dirige a ningún destinatario, no lo considera parte integrante del sistema que funciona solo y en sí por más que, por otra parte y en un plano puramente conceptual, se reconozca la existencia de una "lectura". La coherencia es perfecta: a inexistencia o desaparición de "autor", inexistencia o desaparición de "lector" y, en consecuencia, un "texto" que no resulta de la deci-

sión de nadie y no intenta decirle nada a nadie o, en otros términos, un "texto" producido por una fuerza lingüística que será destinado a un receptor igualmente lingüístico; la existencia del "texto" es producto de un salto del lenguaje que sólo normas lógico-matemáticas pueden describir.

Lejos de Macedonio esta "objetivización" tan extrema del "texto", que lo condena a la comunicación generalizada correlativa de la incomunicación particular; desde esta perspectiva, lo comunicativo propiamente dicho pierde relieve y todos los problemas de la escritura se reducen a la sola posibilidad de una descripción estructural, estática, en la medida en que lo histórico está despojado de carnalidad. Para Macedonio, muy por el contrario, el "texto" emerge claramente de una voluntad y se dirige a alguien; más aún, Macedonio no sólo no pretende abolir ni excluir una y otro sino que, afirmada su idea del "texto" como un recinto (dijimos antes que debía ser "abierto") el autor y el lector deben formar parte de él, deben estar dentro, y esa inclusión ha de ser esencial para romper la vieja idea de la Literatura descrita como un circuito de sectores separados y convergentes en la Obra simplemente por razones de una funcionalidad no discernida, no examinada en sus fundamentos. "No sea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura donde está usted leyendo" declara Macedonio inequívocamente, expresando su decisión de romper límites y de integrar para recuperar así una "totalidad" apetecible, la que justifica

toda existencia del "texto". Claro que si la pretensión estructuralista es de una extrema "objetividad" tal vez la de Macedonio aparezca como en el polo opuesto, el de la subjetivización más absoluta, e idealista inclusive, en cuanto el "texto", al encerrar en su interior al autor y al lector, se corta los dos puentes de la conexión de la escritura con el mundo histórico en el cual toda tentativa se inscribe, quiéralo o no. El "texto", enclaustrado de este modo en el en sí mismo del lenguaje, tiene la misma consistencia que la conciencia que no es para Macedonio más que conciencia de sí, no de lo que le permite constituirse.

Pero no creo que debamos atacar a Macedonio por su extremismo ni siquiera en virtud de un materialismo que suele ignorar lo material del idealismo y se asusta de sus excesos. Macedonio hace afirmaciones, una detrás de la otra, y construye su sistema no por gracia de una pretensión filosófica —y volvemos al comienzo—, sino solo por ese mecanismo —la "poética del pensar"—. Por otra parte, si lo contrario de su sistema era la chata literatura realista finisecular, sus solipsismos tienen que aparecer, en verdad, como negaciones que han de tener un sentido algo más que literario-lingüístico. Yo creo que con esta problemática Macedonio muestra en la superficie, en un sitio localizado, el violento cuestionamiento que parece ser su fuerza y su drama más profundos; es por eso por lo que aun en su "texto" rompe los bordes del enclaustra-

miento en que culmina su trabajo y se historiza, modifica lo existente. Por de pronto, ya no se puede escribir en la Argentina como si Macedonio no hubiera existido: el solipsismo ha abierto paradójicamente la historia y la ha hecho cambiar.

APENDICE: LOS "ELEMENTOS" DE LA NOVELA

Conviene explicar el concepto de "elementos". La novela es, ante todo, un hecho de lenguaje; pero para ser reconocida como "novela", es decir para destacarse de la masa de hechos de lenguaje, requiere una organización específica. La idea misma de organización indica una diversidad de unidades que se acomodan unas respecto de las otras de modo que la organización se produzca. Cada una de estas unidades se desprende del lenguaje de la novela, y no podemos advertir su existencia más que en el interior de la novela, y, al mismo tiempo, cada una de estas unidades es necesaria para que el lenguaje específico de la novela pueda constituirse. No se trata, entonces, de una suma, sino de una integración, en la que lo que se integra no desaparece. En consecuencia, podemos considerar por separado la dinámica de cada una de esas unidades —que llamamos "elementos" pues son necesarios para la organización—, como si cada una de ellas se especificara a su vez para integrar mejor un conjunto. Hablamos así de "personajes", de "manera de narrar", de "descripciones y explicaciones", de "ritmo narrativo", de "tema", considerando cada una de estas categorías como articulaciones concretas —las que nuestra cultura ha sabido crear— de la necesidad de inteligibilidad inherente a nuestra relación con el mundo.

Deberíamos tal vez estudiar las variaciones que Macedonio formula o realiza de todos los "elementos"; este estudio excede lo que me he propuesto de modo que a simple título de ejemplo voy a enumerar los

principales procedimientos de modificación que se le ocurren, pero sólo respecto de un elemento, los "personajes". Es, por otra parte, del que más se ocupa, hasta el punto de organizar toda una teoría del "personaje". Pero tal vez ahora baste una simple enumeración de las variantes, seguida cada una de las citas correspondientes:

1. El personaje no como alguien más perfecto que la realidad misma, sino inexistente, único posible en la inexistencia que es la novela:
   "...he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela indegradable a real...". Se trata de NEC, No Existente Caballero. Deunamor.
2. El personaje que no figura:
   "Como dije, nadie sabría —así quisiera haberlo conseguido el autor— que este personaje no figura... Concluida la novela, se le levantó la interdicción de no ser y nos visitó como recién nacido agradecido, débil, incipiente y sin un salpique".
3. El personaje que no puede ser extraordinario en relación con el autor porque el autor no lo es:
   "Ya dije que el más ridículo percance al novelista es caer en encargarse de un personaje con genio, que ha de saber el autor hacer desempeñarse en conducta y poderes intelectuales".
   "Los novelistas que han comprendido con lucidez que en nada los desmerece adoptar la práctica literaria que yo propuse del uso de persona-

jes prestados, escaparán a la ridiculez de la infatuación de autogenializarse comprometiéndose a desarrollar brillante, plenamente, un personaje-genio, empeño que, como lo he probado, implica declararse genio el autor, limitándose modestos a tomar el personaje ¿Quizá-genio? ¡Pobre Quizagenio, las novelas que te espera vivir!".

4. El personaje autómata, con cuerda para un tiempo: "...de introducir en la novela un personaje autómata (que funciona un mes, por ejemplo, a cuerda)".
5. El personaje que el novelista consigue o rechaza mediante avisos en los diarios:
   "Deseo publicar dos cosas: un dibujo que me componga Sirio o Audivert mostrando con alguna persuasividad los agolpamientos de señoritas y caballeros a la puerta de mi casa en requerimiento de figurar como personajes de mi novela...".
6. El personaje que ha actuado en otras novelas y muy principales, y/o quiere saber a quién acompañará en ésta:
   "Un personaje antes de estrenarse.
   —Yo deseo saber entre qué gente me veré aquí.
   —Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.
   —Porque debe Ud. saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en *Wilhelm Meister*...
   —Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebecca en *Ivanhoe,* y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.

—¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!". "No pasea, pues, por mi novela ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella —sólo es admisible en lectores, que algunos no quieran empezar a leerla si no se les dice antes todo lo que ella contendrá...".

7. El personaje que quiere poder salir de la novela cuando lo considere necesario o se le ocurra:
"...ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, 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...".

8. El personaje como "empleado" de la novela:
"En fin, Juan Pasamontes había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de la novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquilleado por las miradas del curioso eterno: las tuyas lector".
"Conste que al poner a prueba a mis personajes no implica dudar de los fundamentos con que cada uno de ellos vino recomendado en sendas tarjetas y fue tomado por mí...".

9. El personaje que dialoga con el lector y con el autor:
"Dulce persona: Lector, necesito tu aliento sobre esta página de desaliento. Inclínate más; es tan triste toda existencia. La Dulce Persona hoy está triste.
—Lector: ¡Cómo trocaría mi pesadez terrena por tu levedad! ¿Por qué pensativa, Dulce Persona?
—Porque todo sentir es triste, tal vez.

—¡Valiera mi vida para prestártela, atribulado personaje!

—Pero ya es bastante que uno a otro nos pensemos".

"Lector: Perdón, procuraré enmendarme. Veré si logro desinteresarme de que la novela termine o no.

Demás lectores: Todos lo deseamos.

Autor: Me siento muy flojo, lector. Yo lo he dejado dormir a sus anchas, ahora déjeme usted dormir a mí.

Demás lectores: No molestemos al autor. Obra de arte en que se espera el fin, ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, autor. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine. No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente.

El Presidente (interpelando al autor): ¿Qué son estos murmullos? ¿Otra página sin la Eterna? ¿Por qué no se nos muestra y actúa la Eterna, autor?".

—"Yo me confundo, no sé... qué punzada horrible... ¡ay! ¡Dulce-Persona, pudiéramos!... Tengo que llorar; por favor, Dulce-Persona, ¡dime otra vez que sientes! ¿Cómo dijiste, Dulce-Persona?

—Habla, por Dios, di, di pronto otra vez.

—¡Oh, no, otra vez!

El autor: —¡Qué escalofrío! Quisiera darles todas las palabras que piden y pidieran. ¡Cuánta pena! ¿Pero han podido alguna vez las palabras dar lo que ellos esperan? ¡Por suerte, al menos

que no sea la Eterna quien me implore tener vida!...

Quizagenio: —¿Qué nos ha pasado, Dulce-Persona? ¿Qué sentías tú, qué mareo?

Dulce-Persona: —Nada... nada.

—Oh, esto ha sido una agonía de nacer, y se ha frustrado. Déjame reposar, que luego te contaré el cuento.

—Mejor no lo intentemos más; es horrible este ahogo. ¡Mejor no saber nunca lo que es la vida!

—Fíate de Quizagenio, no desesperes tan pronto. El autor, apurado y cortante en su discurso: —¡Qué difícil es escribir por cuenta propia lo que se pensó mucho!".

10. Personajes que no se dejan entrar a la novela:

"Todos los personajes —y los lectores que se han anunciado— me previnieron que la irrupción del Chico del largo palo en la novela sería juzgada por ellos como un "chichón de lectura" en la frente del leer... Comprendo la advertencia si procede de padres de familia incapaces de conseguir en su casa lo que yo logro en la novela: que no la anden chicos, librarse de chicuelos, mantenerlos fuera y acuden por descanso a quien les proporcionó una lectura no andada por rapazuelos...".

11. Personajes de otras novelas que reaparecen en ésta:

"—Verdaderamente, señorita Petrona, que me gustaría poder decirle aquí en este momento, lo que le expresé en una circunstancia semejante, en otra novela, a una joven muy parecida a usted en encantos, aunque no tales".

Es muy posible que haya más variantes que estas once, y también que el contenido de cada una de éstas pueda ser vinculado con categorías más amplias; si esta vinculación se hiciera, el sistema que en el cuerpo principal de este trabajo ha ido tomando forma se vería más completo, engendrando cada uno de sus momentos, así "novela abierta" y "personaje que sale", o bien "texto a partir de la palabra ya hecha" y "personajes de otras novelas que reaparecen en ésta". Lo mismo ocurriría con los otros "elementos" que, quizá menos ricos aquí, no obstante podrían mostrar su dinamismo si intentáramos algún recuento. Sea como fuere, la riqueza de sus ideas sobre el personaje es suficientemente ejemplar, y aun meramente su enumeración indica el bombardeo que ha hecho de la imagen tradicional y monolítica del personaje, una categoría indiscutible en la que el trabajo a realizar se relacionaba con los hallazgos del carácter o la gama de gestos posibles que lo enriquecieran de acuerdo a exigencias de la realidad, más que con la investigación sobre su naturaleza, sus límites, sus alcances y sus funciones.

BREVE ANTOLOGIA DE TEXTOS DE MACEDONIO FERNANDEZ

Advertencia: *Los textos que vienen a continuación pertenecen todos al* Museo de la Novela de la Eterna. *Completan parcialmente problemas de espacio —las citas que hago en el trabajo central. Si bien el lector puede no llegar a adquirir una idea clara de lo que es el* Museo *—o Macedonio mismo—, por lo menos podrá recuperar los contextos parciales de los trozos empleados por mí para el análisis. Y de paso, tal vez pueda, aunque sea en mínima medida, sentir la vibración de la prosa macedoniana.*

* * *

1. *Lo que nace y lo que muere* (Prólogo)

Damos hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena. ¿Cuál será la mejor? Para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra, hemos ordenado que la venta sea indivisible; ya que no hemos podido instituir la lectura obligatoria de ambas, nos queda al menos el consuelo de habérsenos ocurrido la compra irredimible de la que no se quiere comprar pero que no es desligable de la que se quiere: será Novela Obligatoria la última novela mala o la primera buena, a gusto del lector. Lo que de ningún modo ha de permitírsele, para máximo ridículo nuestro, es tenerlas por igualmente buenas las dos y felicitarnos por tan completa "fortuna".

La Novela Mala merece un homenaje; ahí va el mío. No se dirá así que no sé hacer cosas mal; que, limitado de talento, no me alcanzó para uno de los dos géneros de la novela, el de mala; el mismo día muestro el pleno de mis capacidades. Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debía pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acababa de ocurrírseme para *Novela de la Eterna;* pero es cuestión de que el lector colabore y las 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 cuál correspondía; 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 animaran querella. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!

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 *Adriana Buenos Aires* con lo óptimo de lo bueno de *Novela de la Eterna,* y en que recogeré la experiencia ganada en mis esfuerzos por probarme que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra . .

Gracias, lector, por la Obligatoria que te llevas.

Tengo la suerte de ser el primer escritor que puede dirigirse al doble lector, y ya abusando de este declive me deslizo a rogar a cada uno de los que me lean, quiera comunicarme cuál de las dos novelas le resultó la obligatoria. Si usted forma juicio de la obra, yo deseo formar juicio de mi lector.

2. *¿Prólogo cuádruple?:* Segunda parte

Como yo pensé que hay una Literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy, con toda la propaganda que me hice gracias a los amigos de los diarios instándolos a que anunciaran repetidamente mi proyectada gran novela genuina —La Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido, comienzo de la Literatura Buena—, me propuse entretener el ánimo de la gente lectora, y que siguieran leyendo indulgentes la mala, aliviados por la conciencia de que ya la buena venía, pues sé que es virtud de lectores decididos esperar leyendo, pero sin lectura pueden abdicar de lectores para siempre, o sea para mi novela también.

Así vino aquel período de prometer mi novela, y yo notaba tranquilizado que la gente seguía leyendo malo —lo que tengo que agradecer a sus malos autores— y esperando bueno —de lo que deben éstos estarme agradecidos—: Hemos cooperado, puede decirse, pero nos separaremos terriblemente cuando yo comience. Lo único sensible es que siendo muy buena la nueva novelística, no se sabe todavía cuándo la habrá.

Esto es la justificación de mis promesas de la Novela Buena y también de la confección de la Novela Mala pero última: conservar al lector en espera y en ejercicio.

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 una buena vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros.

Todo el realismo en arte parece nacido de la casualidad de que en el mundo hay materias espejeantes; entonces, a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir, confeccionar copias. Y lo que se llama Arte, parece la obra de un vendedor de espejos llegado a la obsesión, que se introduce en las casas presionando a todos para que pongan su visión en espejos, no en cosas. En cuántos momentos de nuestra vida hay escenas, tramas, caracteres; la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia.

El Arte empieza sólo al otro lado de la veridicidad, justa laboriosidad de la ciencia e intruso desgarbado en arte. Que nuestros personajes no sepan si se los trajo a "La Novela" o a la novela. Yo quiero saber qué es lo que fingen los actores escénicos. ¿Fingen que son personas y no personajes, que imitan hombres y no viven? A ellos les está sucediendo su vivir personal; cualquiera

sea su "papel", no son personajes de papel, escritos. Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los "actores", que les baste el encanto de ser "personajes".

3. *Prólogo a la eternidad*

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

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

4. *El fantasismo esencial del mundo*
(Prólogo)

Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica y física de las cosas, del Universo, y la plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad.

Sonreirás como enlazada al vacío desde una ventana que parecía dar a una inmensa e inmovible Realidad Externa y que bruscamente se reduce a un punto, si piensas un instante que en una imagen de escena que sueñas o imaginas pensando despierta puede haber toda la exten-

sión del mundo y sin embargo cabe en tu espíritu o mente, o si quieres, en la vibración de una molécula imperceptible de tu "corteza gris", como dicen los fisiólogos. Si habiendo abarcado con tu vista un panorama con sol, tierra, cielo, bosques, río o mares, riberas, edificios, luego lo piensas o sueñas, tienes exactamente la misma imagen inmensa encerrada en un punto de tu mente, de tu alma, o si se quiere, en una microscópica célula nerviosa de tu corteza gris. Y aún más, esa misma corteza gris y el cerebro todo es una imagen de tu mente, pues no sabrías que existe si no fuera por imágenes que tienes de su forma, color, divisiones, dibujadas o vistas, y tus imágenes de contacto, de temperatura, si has estudiado anatomía. Si la corteza gris existiera de por sí, ¿cómo podría pensar ella misma? Pues esto que estamos discurriendo es precisamente un pensar la corteza gris en ella misma, un imaginarse de la corteza gris a sí misma. Eso somos, con la nitidez de un círculo, nosotros: un pensar la corteza gris en ella misma. ¿Cómo el órgano de las imágenes tendría una imagen de sí? ¿Cómo la corteza gris, donde se dice que reside el pensamiento, pensaría en ella misma, mientras el ojo no puede verse directamente a sí mismo: vemos todo a través de él y a él no lo vemos?

Si dentro de mi mente no hay extensión y en cualquier imagen mía puedo representarme todo lo que he visto, es sencillamente porque no hay la Extensión, todo el Universo no es más que

un punto y, menos aún, no es más que una idea, una imagen en mi alma.

Es esa extensión la que crea la ilusión de pluralidad que no es aplicable a la única realidad del Ser: la Sensibilidad.

Aquí me detengo; creo que estas palabras puedan asomar tu sensibilidad al abismo del ser y al reconocimiento de que todo es psique, y por tanto inmortal. Porque ya te insinué en muchas tentativas de conmover tu dolorosa creencia en la muerte, que siento que el obstáculo que me domina para impedir que mi amor por ti sea el todo-amor que mereces y que es todo el valor de la realidad, es esa discrepancia que nos separa en cuanto tú crees que nos espera muerte y un terminar de nuestras personas y de nuestro amor, y yo no creo que el todo-amor pueda florecer en seres que se crean pasajeros.

5. *Salutación* (Prólogo)

Heme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia *efectiva* —no ha salido del no ser porque lo prometido toma silueta entre el ser y el no ser, y en la perspectiva ajena, como en el alma del prometiente, se le preparan lugares de existencia y se le reservan energía, curiosidad, atención; aun el prometerlo le dio tanta existencia, que se le ha reservado premio en ambos Jurados— y de mantenerse en esta no-existencia media docena de

años, para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, lo que doblando su virtud de realidad haría posible que abunde tanta de ésta que en aquélla, en una fantasía, la no-existencia viva en la persona del No-Existente-Caballero, cuya insinuada sustancia sólo podía efectivarse, respirar, cuya delgada sombra sólo podía tenerse derecha en una novela tan fuerte en el ser como ésta, a cuyo comienzo no ha precedido la nada.

Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que ha concluido de correrse toda de decirlo todo, puesto que tú empiezas a hacer de ella lectura tuya: Dulce-Persona, el Presidente, Nec —la Eterna no está en el mismo camino—, los tristes seres-personajes, viven sólo los minutos que alguien posa escribiéndolos: concluidos de hacer, han concluido, nada son, más tristes todavía porque recorre sus figuras muertas la cosquilla, la mariposa de la mirada lectora o humana, inquietante tacto de pétalos de burla o piedad que deshojáis, escalofriándolas, sobre sus formas que no tuvieron nunca acceso a la Vida.

Ha sido hecha sin vida, la Novela, y sin embargo, para no ser olvidada. Es peor así, más triste, más sin piedad alguna para ella. Es ella, toda la novela, la que podéis llorar vosotros los que sois eternos, los vivientes, pues tocásteis la

Vida y no hay muerte donde hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad; podéis llorar, vuestras lágrimas arden en el rostro, corren, humedecen; yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que, por feliz, por triunfante, él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir.

6. *Prólogo de desesperanza de autor*

El desorden de mi libro es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas.

La congruencia, un plan que se ejecuta, en una novela, en una obra de psicología o biología, en una metafísica, es un engaño del mundo literario y quizá de todo el artístico y científico.

Es mistificación de Kant, de Schopenhauer, de Wagner casi siempre, de Cervantes, de Goethe, aparentar una congruidad, un plan en sus obras.

Es tan fantástico que haya fuera de alguna obra de texto o tratado una continuidad, congruencia, ejecución efectiva de plan, como una continuidad en el lector o estudioso de esas obras.

Debo proclamar en el acto que nada hay más delicioso, enloquecedor, que una obra íntegramente congrua. Unidad, continuidad, no por repeticiones, sino por desarrollo, por incesante variar en la permanencia (de un pensamiento, un sentimiento). Espécimen supremo, a mi jui-

cio, de desarrollo en unidad, es la Quinta Sinfonía de Beethoven.

Completo de mistificación de unidad, Schopenhauer nos presenta en tres tomos *El Mundo como Voluntad y Representación,* con capítulos numerosos, numerados, en aparente simetría. Este pensador, el más grande metafísico quizá, publica un borrador de investigador como un gran libro solidario y definitivo. La distribución de Kant en la compleja *Crítica de la Razón Pura* es como un batido de números dentro de una bolsa. Tal vez Spencer realizó libros verdaderos sin un raciocinio interrumpido, sin una palabra inútil. ¿Husserl es hoy más metódico?

Por lo que digo en el encabezamiento, no tengo nada de qué disculparme.

7. *Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de Doctrina de Arte*

La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, autoautenticada. El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad —está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere real—, culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su conti-

nuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etc., por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.

Hay en mi intento varias ideas probablemente originales; me interesa aquí la de método: busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurran al propósito emocional de conjunto de obtener en él un estado único final y general que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario, y no espera, ni advierte luego, haber sido conquistado.

Hay un lector con el cual no puedo conciliarme: el que quiere lo que han codiciado para su descrédito todos los novelistas, lo que le dan éstos a ese lector: la Alucinación. Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciando "vida". En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Esta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle.

Sepa el lector que esta impresión, nunca hecha sentir por la palabra escrita, a nadie, esta impresión que se quisiera inaugurar con mi novela en la psicología de la humanidad, en la naturaleza de la conciencia de hombre, es una bendición para toda conciencia, porque esta impresión oblitera y liberta del miedo nocional o intelectivo que llamamos temor de no ser. Quien experimenta por un momento el estado de creencia de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción "no ser" es la creencia de no ser. El "yo no existo" del cual debió partir la metafísica de Descartes en sustitución de su lamentable "yo existo"; no se puede creer que no se existe, sin existir. En suma: el existir es igualmente frecuentado por la creencia del no existir como por la creencia de existir. Quien cree, existe, aunque su creer sea el de no existir; quien existe puede efectivamente creer que no existe y alternativamente creer que existe. "Yo pienso" nunca tuvo consecuencias sino inocentes, pero puede decirse, si bien ociosa y distraídamente; puede ser un hecho y un juicio *sentido*. Existir es un hecho, pero nunca *yo existo* puede ser un juicio *sentido*. No conteniendo un *momento* de creencia, es una mera yuxtaposición de palabras; ocurre que palabras se juntan. Esto os lo asegura uno que lamenta, a diferencia de todos los grandes lectores de Kant, haberlo entendido demasiado, es decir, haberse quedado sin ilusión ninguna de que Kant

fuera metafísico. (Los franceses demuelen un pintor endiosado cada veinte años, un poemista endiosado cada quince y un novelista endiosado cada diez; a los ciento cincuenta años puede Kant ser puesto muy en duda. Esto no es un atrevimiento; más atrevimiento sería llamarle metafísico. Anticipo con estos antecedentes, argumentos para la futura demolición de mi Artística).

No me parece que otros hayan usado este método ni que sea aplicable a otro género que el de la novela. Además de la técnica hay la serie de artilugios de inverosimilitud y desmentido de realidad del relato. Esto es lo doctrinario y ofrece su más prominente ejecución cuando explica enunciativamente, no artísticamente, el hecho que nunca ocurrió, pero que fue deliberado con plenitud en una conciencia viviente, la del padre de Dulce-Persona, y que constituye el hecho definidor del destino de Dulce-Persona.

Si me ha salido una novela-museo, ¿qué importa si logro interés por el relato y mientras el lector se cree lector porque los personajes le son personajes en la novela y en los prólogos, aunque leve, ahumadamente entrevistos, y en actos y hechos truncos —yo creo que la Eterna, Dulce-Persona, Quizagenio, Deunamor, serán inolvidables aunque apenas los puse a lectura—, operar, a favor del descuido conciencial obtenido por interesamiento, un "choque de inexistencia" en la psique de él, del lector, el choque de estar allí, no leyendo, sino siendo leído, siendo personaje?

Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso; admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla la novela como novela, puede ser que mi Estética haga de buena novela.

8. *Al lector de vidriera* (Prólogo)

Una larga experiencia de principiante de polígrafo, precedida de muy aprobado silencio, ese versado callar que todo lo abarca y a todos gusta, todo-callar enciclopédico, me hizo sospechar la frágil contextura del Lector; mas no es tanta su fugacidad que, al menos, los Títulos y Tapas dejen de alcanzarlo. De tal reflexión nació mi innovación: los títulos-textos. Así quiero explicar la lentitud del título de la novela.

Como la circulación de tapas y títulos es, merced a las vidrieras, quioscos y avisos, la ideal, el Lector de Tapa, Lector de Puerta, Lector Mínimo, o Lector No-conseguido, tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Títulos-Obra. Y considero que "El lector alcanzado" debe ser el título del Título que estamos presentando de nuestra novela, pues un primer suceso ya ocurre en su tapa, donde Lector-mínimo es redondamente alcanzado por lo único que mezquinamente han leído los libreros: la carátula, lo único que para el mayor número de los libros se edita de ellos; realmente, la Posteridad, que todos adulan y nadie ha conocido de presente, lo reconocerá.

Los números de domingo de *La Nación* y *La Prensa* quizá me han sugerido las tapas-texto, que son una especie de números del domingo de las tapas y día de fiesta de los títulos, pues aquéllos, a pesar de lo largos que son, están escritos. Como también he observado, después de mucho creer que tales números no terminaban —y esto les aviso a los que siempre hojean esos diarios, todos los cuales creen también como yo que no terminan— que esos números del domingo concluyen: hay que haber tenido un domingo tan desesperado como yo cierta vez en que los leí íntegramente, para salir del error de creerlos infinitos, creencia en infinito que ninguna persona reflexiva debe tener para ninguna cosa.

Quedan pues evidenciados origen y designio de mi inauguración de los títulos-lectura, para aprovechar la mayor circulación que la vidriera procura a la tapa sobre el bulto interior del libro, circulada luego por ese circulador de fósforo encendido y prestador de fuego al otro cigarrillo, que tenemos, muy cordial también en lo literario: el prestador de libro, que uno solo si consigue pensión del "Fomento del Libro" y longevidad de los tónicos (éstos son la religión que nos queda, además de las dos religiones argentinas: la fe de que quien va al Paraguay volverá con un loro y la de que con un queso Tafí se vuelve del Norte, o no nos creen regresados; de allá no se puede traer de vuelta —son otras aves— filósofos, como lo pueden, aprovechando la baratura de todo en Europa, los caballeros y

damas ricas argentinas que van en gira y traen de paso) hace edición a un ejemplar solo, y parece que el agotamiento de venta no hubiera empezado por comprador, tan lejos lo deja e invisible hace a éste el largo trayecto de la circulación prestada. Se calculan cien lectores de tapa por uno de libro; títulos-texto y tapas-libro no erran lector: son la única esperanza de un gran radio de acción de la brillante Literatura, las más de las veces, la guardada y secreta literatura, recatos que no la contentan.

Prevengo, empero, a los que se retiran por haber concluido de leer mi título, que mi libro sigue después, que no pertenece al género de los facsímiles en madera que simulan bibliotecas repletas. Así que si el lector no sigue leyendo yo no tengo la culpa de no habérselo advertido. Ya es tarde para encontrarnos aquí el autor que no escribe con el lector que no lee: ahora escribo decididamente.

9. *Nuevo prólogo a mi persona de autor* (4º párrafo)

Pero con separación y énfasis asevero ahora que nadie es más fuerte, más severo, más serio y especializado que yo en metafísica no discursiva, la que olvidó Hegel y que se da en la artística, que yo preconizo. No creo que los metafísicos genuinos, no los bibliógrafos, los historistas y enseñantes de la Metafísica, desdeñen la fuerza de la actitud intelectual aquí lograda.

No creo que nadie que haya sentido el Misterio (el Misterio de sentir, diría; sentir el misterio de sentir, quizá diría James) aportó una iluminación más clara que la que yo habré traído. La verdad en esas páginas no se resentiría aun si apareciesen ellas en una edición de Kant, Hegel, como parte de obra de éstos.

Yo creo parecerme mucho a Poe, aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez. Y es extraordinario que como autor y como figura, un poeta peruano, Mario Chabes, hallara el parecido. No es un parecido, es .. ¡quién sabe! .. una reaparición. En el poema "Elena Bellamuerte" me sentía Poe en el sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria.

Yo no haría estas afirmaciones si no fuera para estimular al lector joven a mantenerse en un ejercicio defensivo contra la impresión naufrágica del yo en la muerte corporal.

Sígueme, pues, lector: yo busco "una" eternidad que aún no se buscó, aunque tan fuerte como en mí hubo el Deseo, en otros faltó esperanza y la noción de un camino.

10. *Un personaje, antes de estrenarse*
(Prólogo)

—Yo deseo saber entre qué gente me veré aquí.

—Ninguna que desmerezca. La Eterna, Deunamor, el Presidente.

—Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para ense-

ñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en *Wilhelm Meister*...

—Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y la que se llamó Rebeca en *Ivanhoe*, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena.

—¡Cuándo encontraré para mí el gran novelista!

—¿No lo habrá hallado ya usted aquí?

—Pero fíjese que su novela no sea con "cierre hermético", sino con salida a otra, porque soy personaje de trasmigración y me debo, no a la posteridad de los lectores, sino a la posteridad de los autores.

—Sea: por mí, que se porte bien aquí. No creo, por lo demás, que los autores del porvenir se conformen con personajes usados, pero esto no me concierne. Estamos entendidos.

11. *Novela de los personajes* (Prólogo)

He confiado, con cuidadosa selección y sabiendo cómo se habían conducido en otras novelas, a los siguientes personajes, el desempeño de la mía. Los he adoctrinado en todo lo que la "persona de arte" debe atender, les he hecho leer mis prólogos, estudiosos de Estética. ¿Qué queréis decirme si la novela sale mal? Como autor lo que me incumbió hice: comprobar su disciplina por conducta anterior y darles la teoría que no tenían, de la persona 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 vida. Algo de ellos está en novela, fantaseando en páginas escritas, y en verdad no puede decidirse dónde están más.

Todos los personajes están contraídos al *soñar ser,* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real. Y lo mágico de ellos, lo que nos posee y encanta de ellos, lo que tienen sólo ellos y forma su ser, no es el sueño del autor, lo que éste les hace ejecutar y sentir, sino el sueño de ser, en que ávidamente se ponen. Sólo el arte realista que no es belarte, el arte de Ana Karenina, Madame Bovary, Quijote, Mignon, carece de "personajes", es decir, éstos no sueñan ser, porque creen ser copias.

Lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso: la verdad de vida, la copia de vida, es mi abominación, y ciertamente, ¿no es lo genuino del fracaso de arte, la mayor, quizá la única frustración, abortación, que un personaje *parezca* vivir? Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan

vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales; abomino de todo realismo.

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, cuya existencia en la novela lo hace fantástico respecto de la novela misma, como el mundo, el ser, nos parece real porque hay ensueños. A él le encomiendo salvar la fantasía aquí, si todo falla; al Viajero que en la misma vida quizá no existió nunca, pues no creo en los Viajeros; los dos sentimientos que definen al Viajero de calidad son la facultad y deseo de olvidar y el deseo de ser olvidado. El magnífico Olvidador, completado con esta última facultad de indiferencia a ser olvidado y aun la valentía y soberbia de querer que la imagen de él muera en la mente de los otros, muerte más temida que la personal, quizá porque todos sentimos que no hay la muerte personal. La muerte que hay en los olvidos es la que nos ha llevado al error de creer en la muerte personal. Pero esta creencia es debilísima, por eso hacemos mucho más por no ser olvidados que por no morir.

—Y entonces, ¿por dónde erra y anda nuestro Viajero?

—Mi Viajero vive allí enfrente. Y no sale de su casa sino a la hora de fin de capítulo en la novela.

Funciona únicamente como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato.

12. *A los lectores que padecerían si ignoraran lo que la novela cuenta* (Prólogo)

. . . . . .

Yo desde que soy autor con envidia le cuento el público a los choques. A veces sueño que la novela tuvo en ciertos pasajes tal agolpamiento de lectores, que obstruían la marcha de la trama, con riesgo de que los trances y catástrofes del interior del libro aparecieran en la delantera de él, entre los atropellados. Ustedes comprenderán que si la novela se hubiera parado un instante, habría al punto insertado un nuevo prólogo en el hueco así producido en la narración. Y haría ese prólogo dignamente, es decir, con tanto decorado por lo menos de barullo, apuro, denuestos, órdenes, corridas, timbres, frenos, guardas, inspectores y el vigilante que viene a leer el accidente frente a la ventanilla de la pasajera que lee mi novela, en fin, con tal suma de homenajes en torno a la inverosimilitud del hecho, que disimularía enteramente, como lo consiguen las "Compañías", que nunca admiten verosimilitud de los percances tranviarios, una inmovilidad tan luego en la locomoción narrativa. Además, sacaría el brazo por el postigo de mi novela como señal para que no me choquen las novelas que sigan a la mía. No se entretenga el lector con el

vigilante mencionado; no es el nuestro; el de la novela está parado en otra esquina de ella.

Despidámonos del muchacho añadiendo que si tiene ausencia es ésta tan roída que su primer llegar ya es frecuente y como 5ª edición de presencia.

13. *A los lectores que padecerían si ignorasen lo que la novela cuenta* (Prólogo)

. . . . . .

Y bien, en cuanto al punto del título de este prólogo, es decir en cuanto al lector molestado por no saber todo de la novela:

Es cierto que "el Viajero entonces pronunció algunas palabras que desde esta novela no se oyeron y saludando *se alejó*" (suelen hacerlo los viajeros). Mi novela saludó también pero quedó muy mortificada de que aun a ella uno de sus personajes no le dejara leer todo. Ella es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien, de su narrativa, como es inherente al Arte (por el Arte, al Arte) que se ama, a lo que se escribe sin saber lo que sucederá y habrá que escribir más adelante descubriendo dócilmente y resolviendo cada situación, cada problema de suceso o de expresión. Soy un autor que desespero a mi novela cuando tardo en proseguir una escena. Está enamorada (y la Eterna no lo está) de sí misma (tampoco de sí misma lo está la Eterna: en un desinteresamiento de sí, inmenso de belleza y que me llena de dolor y reverencia, desoye

el pedido que cada día le hago de que se ame; ¿es que ni ella ni yo debemos amarnos ni amar, o es que un error supremo desordena la visión que ella tiene de sí y de la altura a que se halla de su destino? Yo no estoy incierto; clarísimo es, Eterna, que estamos en la pasión; que tú no quieres que exista, no admites ni como posible en el tramo actual de tu vida; y no obstante amas el Arte, sin amarte a ti) y es novela a la que le ocurren percances y aventuras, indecisiones de arte, extraviarse en él, callar, ignorar; mientras se está contando sucesos es arrollada por otros, contiene accidentes y sufre accidentes, como vemos ahora en los tranvías que interiormente llevan dibujos-avisos de cómo un transeúnte es atropellado, mientras su miriñaque reparte exteriormente choques y sustos. Es curiosa de sí misma, como esos chicos disfrazados que gritan "¡Ahí vienen máscaras!" y las siguen extasiados. Lo que en ellos ha sido disfrazado es que eran como chicos ante todo público. El andar disfrazados es en ellos absolutamente un disfraz: el de ser máscara. Yo, el autor, soy principalmente público aun ahora en la publicidad. Mucho busco y me falta de 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, de lo individual de ella: la Tragedia-Idilio que es el Amor, y éste es hecho de Beldad por la Muerte, que hace en el amor tanto la tragedia como el idilio, pues la certeza, en el camino, de la destrucción personal de los amantes (también

la tienen los que no aman que teniendo muerte no tienen Beldad de vida, asunto de individualidad), exalta, hace el amor como a su tragedia. La muerte sólo es de amor; la que hay es sólo la de otro, su ocultación, pues para sí no hay ocultación. Pero mucho me falta saber del amor en ejercicio, de cómo se alimenta emocionalmente su sed cotidiana, de su delicado e inaplacable comercio. Y de su presentación por el Arte.

14. *Dos personajes desechados* (Prólogo)

En una novela tan ordenada, el lector debe conocer a los personajes. Y han de dársele clasificados.

Los nuestros son:

Personajes efectivos: Eterno, Presidente.

Personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices: Quizagenio, Dulce-Persona.

Personaje de la Inexistencia (con presencia): Deunamor.

Personaje perfecto, por genuina vocación, contento de ser personaje: Simple.

Personaje de fin de Capítulo: el Viajero.

Personaje de la Ausencia, o la Ausencia personaje: El Hombre que fingía vivir.

Personaje relámpago y teórico: Metafísico.

Personaje impedido y Candidato a personaje: Federico, el Chico del Palo Largo.

Personaje Ignorado (única celebridad que se contiene en la Novela).

Personaje con el ser de ser esperado: Amada de Deunamor.
Personajes por absurdo: el lector y el autor.
Personajes desechados ab initio: Pedro Corto y Nicolasa Moreno.

No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella —solo es admisible en lectores que algunos no quieran empezar a leerla si no se les dice antes todo lo que ella contendrá— y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba; yo creo que su exclusión queda justificada sin hacerme pasible de inculpaciones de avaricia en el número de los personajes; ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, 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 y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor y al que ocurría a levantarle la tapa cada pocos minutos; alternativas ambas que entrecortarían su actuación en la obra y que yo no pude arreglar, pues sabido es que Dios hizo mal el mundo prohibiendo la ubicuidad.

Espero que la falta del personaje Cocinera no hará temer que yo deje sin comer a todos los personajes del principio al fin, lo que sólo vendría bien a la silueta del elegante Quizagenio. Arreglé la dificultad, mas ahora no recuerdo cómo.

Se me ha olvidado porque yo tenía por ahí también algo que se podía enfriar: alimento o cosa del espíritu, no sé bien, o podía derramarse: un entusiasmo quizá o una claridad en el misterio, una media frase que podía darme la transparencia de las cosas, la percepción mística: quizá algo más alto: un último gesto de ayer de la Eterna, una sublimidad nueva de su ternura, un sonreír de su tristeza o de gratitud al presente y escalofrío del futuro, de lo que lo concluye; y yo no quería, al traerme a mi soledad esa imagen de un plegarse de su faz, cesar de mirarla en el recuerdo, reaparecérmela en la memoria, como quien a una agua quieta arroja una y otra vez la piedrecita que hace jugar en ella relieves de círculo y luces de reflejos.

En fin, Juan Pasamontes había encontrado empleo con nosotros. Quería ser empleado, no personaje de la novela; lo ponía nervioso que lo estuvieran leyendo, cosquilleado por las miradas del curioso eterno: las tuyas, lector. Es decir, que en el enredado pensar de este Pasamontes, la existencia de los que leen era el obstáculo a la publicidad. Pasamontes está tan echado a perder por las condescendencias, que pensó quizá que yo le pagaba cinco centavos y quería vuelto. Es de esa gente que desea que se les presente un traje cuando lo necesita, que es cuando llueve a cántaros; y se encontró con el que sólo ofrece su paraguas cuando el día es hermoso y a persona que tenga influencia y fianza con el Meteorólogo

del Estado, o para que se lo pierdan por otro mejor.

El autor lo ha contado todo sin desagradar a ningún personaje; no me he puesto mal con ninguno y lo probaré con el hecho de que nadie de ellos escribirá contra mí. Pasamontes, tú ocupas enseguida las páginas, no te dejaremos hablar primero que nosotros, prevendremos al público de que conocemos tu lengua.

Damos este prólogo mientras se tranquiliza cierto alboroto que está originando entre todos un prólogo mudable, que, me avisan, se anda cambiando de página; no haya disgustos entre prólogos de una misma novela; este prólogo inquieto es uno que anda buscando dónde falta él, en Novela que halló dónde faltaba en ella en el arte, en las almas.

15. *Al que quiera escribir esta novela* (Prólogo final)

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 sugestiones, 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.

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 perfilaran 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 solo leídos, desarrollada sistemáticamente cumpliría una uniforme constante exigencia de la doctrina. Trama de doble novela.

Dígolo para confesar que mi libro está muy lejos de la fórmula de la belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como "empresa abierta".

Dejó así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución.

Nótese que hay una verdadera posibilidad en el adosamiento de la doble trama, por el que obtendría, mediante una alquimia conciencial, una asunción de vida para el personaje-lector, con vigorización de la nada existencial del personaje-leído, que es mucho más personaje por ello, que acentúa su franco no ser con un énfasis de inexistencia que lo purifica y enaltece lejos de toda promiscuidad con lo real; y al propio tiempo re-

percute la asunción de existencia del personaje leyente en el lector real, que por contrafigura con el personaje se desdibuja de existencia él mismo.

Este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad conciencial liberadora; labor de genuina artisticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación de la igualmente absurda y vacua noción verbal del no-ser. No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no-ser.

CONTRIBUCION A LA BIBLIOGRAFIA DE MACEDONIO FERNANDEZ

por Horacio Jorge Becco

Este es un nuevo intento de organizar la bibliografía de Macedonio, pero evidentemente la tarea siempre ofrece incertidumbre. Es sabido que la labor desarrollada por el poeta y escritor, como la describe su hijo Adolfo de Obieta, "salvo un lapso de juventud (1896-1904), unos pocos diez años de su madurez (a partir de 1921), los restantes hasta su muerte apenas se asoma al mundo de las letras y aun al mundo general". Además lo confirman estas palabras: "pensar era para él vivir, y escribir podía ser un modo de aligerar la tensión del pensamiento, a veces, de ayudarse a pensar más sutilmente; pero publicar el libro, acaso no era necesario, o, más fielmente, creo, no le llegaba la época de decir tanto como él quería y en tan pocas, claras y cordiales páginas. Sumados, en fin, a esos cinco libros unos cuantos trabajos publicados en revistas (asimismo extraídos y hasta sonsacados de su escritorio), se tiene todo lo aparecido con su nombre, a lo que hay que agregar una masa importante de escritos inéditos, unos descifrados, otros a descifrar y otros indescifrables, y a lo que habría que agregar para quien se interesara por lo que fue y no es, o por lo que pudo ser —una masa de escritos perdidos e irrecuperables". (*Papeles de Macedonio Fernández,* pp. 8-9)

Este es el hombre que escondía sus papeles —la denominación máxima de su obra—, porque solamente significaron un breve suspenso, un dejarse ir en las palabras o tras los juegos del decir. Meritoriamente hoy día se ha reunido mucho de ese material disperso y confuso, aún quedan por desenterrar algunos otros, graciosamente sepultados por seudónimos o por fechas. Qué importancia merecían esos escritos, si jamás traerían a su memoria el contagio de los espejos; en el diálogo —tan ceremonioso y antiguo, tan criollo y natural—, en el soliloquio, en la contemplación desde su ventana sobre la calle Las Heras, encendido por el sol filtrado entre los árboles sobre el Jardín Botánico —su mejor reconstrucción de la selva misionera o del Paraguay—, estaba Macedonio.

Sospecho, con cierta firmeza, que al propio Macedonio Fernández, esta lista que sigue a continuación, enumerativa y sin borrones, no habría contado con su afirmación. Eso converge en su personalidad, en haber vivido en la nada, fuera de la literatura. Su gran pureza lo mantenía ausente y aislado, era su vibración más honda. Gran amigo de sus amigos. Cultivó en el contacto humano una personalidad que aún sigue perdurando. Nada sorprende que Ramón Gómez de la Serna, Jorge Luis Borges, Juan Ramón Jiménez, los numerosos componentes del grupo *Martín Fierro,* lo sigan testimoniando. En ese material tan vinculado a lo cotidiano se nos demuestra. Repito por ajustadas las ideas de Borges: "las mejores posibilida-

des de lo argentino —la lucidez, la modestia, la cortesía, la íntima pasión, la amistad genial— se realizaron en Macedonio Fernández, acaso con mayor plenitud que en otros contemporáneos famosos". "Definir a Macedonio Fernández parece una empresa imposible; es como definir el rojo en términos de otro color; entiendo que el epíteto genial, por lo que afirma y lo que excluye, es quizá el más preciso que puede hallarse. Macedonio perdurará en su obra y como centro de una cariñosa mitología". (Revista *Sur,* núm. 200-210, marzo 1952).

Y agreguemos como lo anunciáramos al principio, que este intento puede tener —y estamos convencidos que los tiene—, datos perdidos, como esos poemas no hallados de Macedonio, como esas ideas sobre los mismos temas —que otro ser imaginero como Ramón Gómez de la Serna, decía conservar en frascos de cristal, que llevaban ese rótulo y sólo eran transparentes—, que algún día completarán estos borrones bibliográficos.

I. LIBROS

No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos (Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza). Buenos Aires, Manuel Gleizer, editor, 1928, 201 p. (Colección "Indice", núm. 6).

Papeles de Recienvenido. Buenos Aires, Ed Proa, c. 1930, colofón 1929, 74 p. (Cuadernos del Plata, núm. 3, dirigidos por A. Reyes).

Una novela que comienza. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1941, 104 p. (Colección Contemporánea).

Elena Bellamuerte. La Plata, Hipocampo, 1940, s. p. (Cuadernos del Nadir).

Muerte es beldad. Con una nota de Marcos Fingerit. La Plata, Ediciones M. F., 1940, s. p.

Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada. Prólogo de Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires, Ed. Losada, 1944, 279 p. (Colección Prosistas de España y América).

Poemas. Prólogo de Natalicio González. México, Ed. Guarania, 1953, 112 p. (Colección Nezahualcoyotl).

Macedonio Fernández. Estudio preliminar de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1961, 154 p. (Biblioteca del Sesquicentenario. Colección Antologías).
[Contenido: Antologías; pp. 23-150. Secciones: I, Humorismo; II, Metafísica; III, Poesías; IV, Páginas fantásticas].

Papeles de Macedonio Fernández. Presentación y selección de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, c. 1964, 124 p. (Serie del Siglo y Medio, núm. 79).
[Contenido: I, Relato; II, Humorismo; III, Cuentos; IV, Poemas; V, Miscelánea].

Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea. Selección y presentación de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966, 331 p. (Serie del encuentro, núm. 1).
[Contenido: I, Papeles de Recienvenido; II, Brindis de Recienvenido; III, Correo casero de Recienvenido. Continuación de la nada (Mitad inconfundible 2ª): I, A fotografiarse; II, Continuación de la nada; III, Del Bobo de Buenos Aires; IV, Temas del libro que se despide. Relato-Cuentos. Poemas. Miscelánea].

Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica. Presentación de Ilka Krupkin. Buenos Aires, Colombo, 1966, sin pág.
[Con reproducción del texto original].

Museo de la novela de la Eterna. Advertencia de Adolfo de Obieta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 239 p. (Col. Libros de mar a mar, núm. 7).

No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos. Advertencia por Adolfo de Obie-

ta. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, 249 p. (Col. Serie del encuentro, núm. 32).

Selección de escritos. Compilación por Carlos Mastronardi. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, 115 p. (Capítulo, Biblioteca Argentina fundamental, núm. 39).

II. CRITICA

Alonso, Rodolfo: "Papeles de Macedonio Fernández". (En *La Gaceta,* Tucumán, 26 diciembre 1965).

Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana.* 2ª ed. México-Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1967, 509 p. (Breviarios del Fondo de Cultura Económica, núm. 89). [Sobre Macedonio, p. 301].

A. P.: "Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica". (En *La Prensa,* Buenos Aires, 16 julio 1967).

Barbieri, Vicente: "Mascarilla de Macedonio". (En *Buenos Aires Literaria,* Buenos Aires, núm. 9, pp. 54-56, junio 1953).

Barrenechea, Ana María: "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada". (En *Buenos Aires Literaria,* Buenos Aires, núm. 9, pp. 25-28, junio 1953).

———: "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández". (En Ana María Barrenechea y Emma S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica argentina,* pp. 37-53. México, Ed. Imprenta Universitaria, 1957).

Bartholomew, Roy: "Carta macedónica a la calle Macedonio Fernández". (En *El Hogar,* Buenos Aires, 17 agosto 1956).

Bernárdez, Francisco Luis: "Espectro de Macedonio Fernández". (En *Sur,* Buenos Aires, núm. 52, pp. 28-31, enero 1939). [Reproducido en *Revista Nacional de Cultura,* Caracas, XVI, núm. 101, pp. 53-55, 1953].
———: "Imagen de Macedonio Fernández". (En *Criterio,* Buenos Aires, XXVI, pp. 762-763, 1953).
———: "Macedonio Fernández". (En *Clarín,* Buenos Aires, 21 febrero 1968).

Borges, Jorge Luis: "Macedonio Fernández. (En *Sur,* Buenos Aires, núms. 209-210, pp. 145-147, marzo-abril 1952).
———: "El Recienvenido, de Macedonio Fernández". (En *Proa,* Buenos Aires, núm. 3, julio 1923).
———: "Macedonio Fernández. Prólogo". (En Macedonio Fernández, *Antología,* pp. 9-22. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia,

Dirección General de Cultura, 1961. (Biblioteca del Sesquicentenario. Colección Antologías).

———: "Macedonio Fernández". (En *L'Herne,* París, núm. 4, pp. 65-70, 1964).

Brascó, Miguel: Un Homenaje de «Buenos Aires Literaria» a Macedonio Fernández. (En *Letra y Línea,* Buenos Aires, año 1, núm. 1, octubre 1953).
[Sobre el número especial, núm. 9, de la citada revista, junio 1953].

Canal Feijoo, Bernardo: "Teoría de Macedonio Fernández". (En *Davar,* Buenos Aires, núm. 1, pp. 61-67, jul.-ago. 1945).

Cicco, Juan: "Macedonio Fernández". (En *La Razón,* Buenos Aires, 23 set. 1961).

Coq, J.: "El libro de Macedonio". (En *Claridad,* Buenos Aires, núm. 170, p. 18, 10 nov. 1928).

Cúneo, Dardo: *El romanticismo político. (Lugones, Payró, Ingenieros, M. Fernández, Ugarte, Gerchunoff).* Buenos Aires, Ediciones Transición, 1955, 139 p.
[Sobre Macedonio, pp. 85-92, con transcripción de fragmentos].

Devoto, Daniel: "Imagen de Macedonio Fernández". (En *Buenos Aires Literaria,* Buenos Aires, núm. 9, pp. 57-61, junio 1953).

Eggers, Eduardo: "Macedonio Fernández, Pájaro Azul de nuestra literatura". En "Suplemento" de *El Hogar,* Buenos Aires, núm. 27, 8 abril 1955).

Fernández, Javier: "Homenaje a Macedonio Fernández". (En *Oeste,* Buenos Aires, año 8, núm. 14, 14 junio 1952).

Fernández, Macedonio: "Homenaje a . . .". (En revista *Buenos Aires Literaria,* pp. 1-68. Buenos Aires, año 1, núm. 9, junio 1953). [Colaboraciones de Ana María Barrenechea, "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada"; Antonio Pagés Larraya, "Macedonio Fernández, un payador"; Daniel Devoto, "Imagen de Macedonio Fernández"; Vicente Barbieri, "Mascarilla de Macedonio"; Enrique Fernández Latour, "Invitación a parar rodeo"; Horacio Jorge Becco, "Bibliografía"].

Fernández Latour, Enrique: "Macedonio Fernández". (En *Sur,* Buenos Aires, núms. 209-210, pp. 147-149, marzo-abril 1952).

———: "Invitación a parar rodeo". (En *Buenos Aires Literaria,* Buenos Aires, núm. 9, pp. 54-56, junio 1953).

———: "Un episodio epistolar entre Juan B. Justo y Macedonio Fernández". (En *La Nación,* Buenos Aires, 5 febrero 1956).

———: "Macedonio Fernández, candidato a presidente". (En *La Prensa,* Buenos Aires, 9 enero 1966).

Fernández Moreno, César: "Continuo vivir de Macedonio Fernández". (En *Marcha,* Montevideo, núm. 364, 31 mayo 1957).

———: "El escritor a la vista". (En *Marcha,* Montevideo, núm. 865, 7 junio 1957).

———: "La Poesía argentina de vanguardia". (En *Historia de la literatura argentina,* dir. Rafael Alberto Arrieta, t. IV, pp. 614-621. Buenos Aires, Ed. Peuser, 1959).

———: *Introducción a Macedonio Fernández.* Bibliografía de Horacio Jorge Becco. Buenos Aires, Ed. Talía, 1960, 46 p. (Breviarios de cultura, 1).

———: "Macedonio Fernández". (En *Zona de la poesía americana,* Buenos Aires, año 1, núm. 3, p. 12, mayo 1964).

———: *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina.* Madrid, Aguilar, editor, 1967, 633 p. [Recoge también numerosos fragmentos para ejemplificar].

Foix, Juan Carlos: "El ingenioso porteño Don Macedonio Fernández. (En *La Nación,* Buenos Aires, 18 setiembre 1960).

García, Germán Leopoldo: *Hablan de Macedonio Fernández.* Compilado por . . Buenos Aires, Carlos Pérez, Editor, 1969, 127 p. [Reportajes a Jorge Luis Borges, Arturo Jaureche, Leopoldo Marechal. Francisco Luis Bernárdez, Manuel Peyrou, Gabriel del Mazo, Enrique Villegas, Federico Guillermo

Pedrido, Lily Laferrere, Adolfo de Obieta, Miguel Schapire y el compilador].

García Martínez, J. A.: "Macedonio Fernández, filósofo presocrático". (En *Capricornio,* Buenos Aires, año 2, núm. 7, pp. 50-54, set.-dic. 1954).

———: "Macedonio Fernández, metafísico paradojal". (Intento de aproximación). (En *Sexto Continente,* Buenos Aires, núm. 6, pp. 11-15, octubre 1950).

Ghiano, Juan Carlos: *Constantes de la literatura argentina.* Buenos Aires, Ed. Raigal, 1953, 178 p. (Biblioteca Juan María Gutiérrez, 3).
[Sobre Macedonio, pp. 163-164].

———: "Los poemas de Macedonio Fernández". (En *Sur,* Buenos Aires, núm. 231, pp. 109-114, diciembre 1954).

———: "Poesía filosófica: Macedonio Fernández". (En *Poesía Argentina del siglo XX,* pp. 98-101. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957).

Giomar: "Macedonio Fernández, escritor insólito". (En *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 23 mayo 1942).

Gómez, Miguel Angel: "Macedonio o la espontaneidad". (En *Clarín,* Buenos Aires, 1 noviembre 1959).

Gómez de la Serna, Ramón: "Silueta de Macedonio Fernández". (En *Sur,* Buenos Aires, núm. 28, pp. 75-83, enero 1937).

———: "Macedonio Fernández". (En sus *Retratos Contemporáneos,* pp. 153-174. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1944).

———: "Macedonio Fernández". (En sus *Retratos Completos,* pp. 382-401. Madrid, Aguilar, editor, 1961. (Biblioteca de Autores Modernos).

———: "Prólogo". (En Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada,* pp. 7-46. Buenos Aires, Ed. Losada, 1944. (Col. Prosistas de España y América).

González, Natalicio: "Prólogo". (En Macedonio Fernández, *Poemas,* pp. 11-15. México, Ed. Guarania, 1953).

González Lanuza, Eduardo: "Macedonio Fernández: Una novela que comienza". (En *Sur,* Buenos Aires, núm. 79, pp. 115-118, abril 1941).

———: "Macedonio Fernández: Papeles de Recienvenido". (En *Sur,* Buenos Aires, núm. 121, pp. 75-79, nov. 1944).

Gris: "Humorismo criollo o Macedonio Fernández". (En *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 23 mayo 1942).

Hidalgo, Alberto: *Diario de mi sentimiento.* Buenos Aires, Edición privada, 1937.

Jurado, Alicia: "Aproximación a Macedonio Fernández". (En *Ficción,* Buenos Aires, núm. 7, pp. 65-78, mayo-junio 1957).

Krupkin, Ilka: "Memoria de la amistad con Macedonio Fernández". (En Macedonio Fernández, *Codear fuera a Kant es lo primero en metafísica,* sin pág. Buenos Aires. Francisco A. Colombo, 1966).

Labrador Ruiz, Enrique: *El pan de los muertos.* Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1958.

Lafleur, Héctor René; Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso: *Las revistas literarias argentinas* (1893-1960). Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962, 282 p. (Biblioteca del Sesquicentenario. Serie Cuadernos Culturales).

Larralde, Pedro: "Preparado dibujo de Macedonio Fernández. (En *Correo Literario,* Buenos Aires, año 2, núm. 20, 1 setiembre 1944).

López Palmero, M.: "Macedonio Fernández, Papeles de Recienvenido". (En *Nosotros,* Buenos Aires, t. 25, núm. 250, pp. 328-329, setiembre 1930).

Martínez, Tomás Eloy: "Comentarios a la poesía de Macedonio Fernández". (En *La Gaceta,* Tucumán, 25 mayo 1957).

Mastronardi, Carlos: *El movimiento de "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 913-936. (Capítulo, La historia de la literatura argentina, núm. 39).

Méndez Calzada, Enrique: "El humorismo en la literatura argentina". (En *Nosotros,* Buenos Aires, t. 17, pp. 111-114, agosto 1927).

Obieta, Adolfo de: "Macedonio Fernández". (En Macedonio Fernández, *Papeles,* pp. 5-13. Buenos Aires, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, 124 p. (Serie del Siglo y Medio, núm. 70).

———: "Mi padre Macedonio Fernández" .(En *Revista de la Universidad,* La Plata, núm. 3, pp. 147-150, enero-marzo 1958).

———: "Advertencia". (En Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea,* pp. 5-6. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966, 331 p. (Serie del Encuentro, núm. 1).

Olazo, Ezequiel de: "Un idealista a la defensiva". (En *La Nación,* Buenos Aires, 28 marzo 1965).

Pagés Larraya, Antonio: "Macedonio Fernández, un payador". (En *Buenos Aires Literaria,* Buenos Aires, núm. 9, pp. 39-50, junio 1953).
[Reproducido en su: *Sala Groussac,* pp. 118-133. Buenos Aires, Ed. Kraft, 1965. Col. Cúpula).

Pereda Valdés, Ildefonso: "Macedonio Fernández". (En *Nosotros,* Buenos Aires, t. 55, núm. 212, p. 234-236, enero 1927).

Petit de Murat, Ulyses: "No muera Elena Bellamuerte". (En *La Gaceta,* Tucumán, 26 set. 1965).

Pineta, Alberto: "Macedonio Fernández, sus saludos y yo". (En *La Razón,* Buenos Aires, 20 diciembre 1928).

———: "Macedonio Fernández, un hombre misterioso y genial". (En su *Verde memoria. Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía. Los grupos de Boedo y Florida,* pp. 128-139, Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, 1962, 227 p. (Col. Argentoria, vol. 15).

Pinto, Juan: *Breviario de literatura argentina contemporánea.* Buenos Aires, Ed. La Mandrágora, 1958, 284 p.

Piñera, Virgilio: "Nota sobre literatura argentina de hoy". (En *Los Anales de Buenos Aires,* Buenos Aires, año 2, núm. 12, pp. 52-56, febrero 1947).

Porcio, César: "Macedonio Fernández, un viajero que no regresó del ensueño". (En *La Nación,* Buenos Aires, año 1, núm. 30, p. 39, enero 1930).

Rodríguez Monegal, Emir: "Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo". (En *Número,*

Montevideo, año 4, núm. 19, abril-junio 1952).

Rossler, Osvaldo: "Macedonio Fernández o el silencio entre palabras". (En *Clarín,* Buenos Aires, 1º setiembre 1966).

Salas, Horacio: "Todos le debemos algo". (En *Análisis,* Buenos Aires, núm. 316, 3 abril 1967).

Salvador, Nélida: "Macedonio Fernández y su poética del pensar". (En *Comentario,* Buenos Aires, año 11, núm. 38, pp. 45-54, 1964).

———: "Papeles de Macedonio Fernández". (En *La Nación,* Buenos Aires, 31 octubre 1965).

———: "Negación de la realidad en los cuentos de Macedonio Fernández". (En *Comentario,* Buenos Aires, año 14, núm. 56, pp. 9-18, setiembre-octubre 1967).

Sánchez, Luis Alberto: "Macedonio Fernández, metafísico". (En *Revista de Indias,* Bogotá, 2ª época, núm. 22, pp. 377-388, mayo 1940).

———: "Prólogo". (En Macedonio Fernández, *Una novela que comienza.* Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1941).

———: *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Madrid, Ed. Gredos. 1953, 664 p. (Biblioteca Románica Hispánica).

———: "Macedonio Fernández". (En *Ciclón,* La Habana, núm. 6, pp. 66-71, mayo 1955).

———: *Escritores representativos de América.* Madrid, Ed. Gredos, 1957, 2 vols. (Biblioteca Románica Hispánica).
[En t. 2, pp. 197-208].

Santillán, Diego Abad de: *Gran Enciclopedia Argentina.* Buenos Aires, Ediar Editores, t. III, p. 291, 1957.

Scalabrini Ortiz, Raúl: "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico". (En *Nosotros,* Buenos Aires, t. 60, núm. 228, pp. 235-240, mayo 1928).
[Reproducido en el periódico: *El Diario,* Buenos Aires, 7 enero 1930].

———: "Palabras de amistad". (En *La Gaceta del Sur,* Rosario, núm. 4-5, junio-julio 1928).

Sobre: "Páginas olvidadas: Macedonio Fernández un precursor del ultraísmo". (En periódico *Martín Fierro,* Buenos Aires, núm. 14-15, 24 enero 1925).
[La noticia es de Evar Méndez].

———: "Macedonio Fernández: Papeles de Recienvenido". (En *La Nación,* Buenos Aires, 3 setiembre 1944).

———: "Macedonio Fernández". (En *La Nación,* Buenos Aires, 10 febrero 1952).

———: "Macedonio Fernández; fueron despedidos sus restos". (En *La Nación,* Buenos Aires, 14 febrero 1952).

———: "Dos actos positivos de la generación de 1925". (En *La Nación,* Buenos Aires, 15 junio 1952).
[Sobre Macedonio Fernández].

———: "Macedonio, el mago". (En *La Razón,* Buenos Aires, 21 febrero 1959).

———: "Macedonio Fernández". (En *Continente,* Buenos Aires, núm. 60, marzo 1959).

———: "Puntos de vista. Macedonio". (En *La Nación,* Buenos Aires, 30 setiembre 1966).
[Nota sobre la presentación de la edición de Ilka Krupkin, fragmentos de Leopoldo Marechal, Ricardo E. Molinari y Adolfo de Obieta].

Soler Cañas, Luis: "Algunos colaboradores de *El tiempo*". (En *Clarín,* Buenos Aires, 3 agosto 1959).
[Recuerda que Macedonio utilizó el seudónimo de Fernández Gauna].

Soto, Luis Emilio: "Macedonio Fernández inventa el prólogo novelado". (En *Argentina Libre,* Buenos Aires, 1941).

Trejo, Mario: "Introducciones a Macedonio Fernández". (En *El Nacional,* Buenos Aires, 11 enero 1959).

Trípoli, Vicente: *Macedonio Fernández, esbozo de una inteligencia.* Buenos Aires, Impr. Colombo, 1964.

Vanasco, Alberto: "Macedonio Fernández". (En *Fichero,* Buenos Aires, núm. 1, pp. 6-7, junio 1958).

Victoria, Marcos: "El humorismo en la literatura argentina". (En *Cuadernos Americanos,* México, año 2, vol. II, núm. 5, pp. 206-221, setiembre-octubre 1943).
[Recogido en su: *Variaciones sobre lo sentimental,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1944].

Villanueva, Amaro: "El Fiscal Doctor Macedonio Fernández, sueño...". (En *Argentina Libre,* Buenos Aires, 1941).

Virasoro, Miguel A.: "Macedonio Fernández: No todo es Vigilia la de los Ojos Abiertos". (En *Síntesis,* Buenos Aires, año 2, núm. 17, pp. 224-227, octubre 1928).

Zía, Lisardo: "Instantáneas de Macedonio Fernández". (En *Gaceta del Sur,* Rosario, núm. 8, octubre 1928).

BIBLIOGRAFIAS

Becco, Horacio Jorge: "Bibliografía de Macedonio Fernández". (En *Buenos Aires Literaria,* año 1, núm. 9, pp. 62-68, junio 1953).

———: "Bibliografía de Macedonio Fernández". (En César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández,* pp. 39-46. Buenos Aires, Ed. Talía, 1960, 46 p. Breviarios de cultura, núm. 1).

———: "El vanguardismo en la Argentina, 1920-1930. (En *Cuadernos del Idioma,* Buenos Aires, año 1, núm. 4, pp. 127-152, abril 1966).

———: "Microbibliografía sobre Boedo y Florida". (En *Testigo,* Buenos Aires, año 1, núm. 2, pp. 45-49, abril-junio 1966).

———: "Macedonio Fernández". (En César Fernández Moreno y Horacio Jorge Becco, *Antología lineal de la poesía argentina,* pp. 233-234. Madrid, Ed. Gredos, 1968. Biblioteca Romántica Hispánica, VI. Antología hispánica, núm. 26).

Trevia Paz, Susana N.: *Contribución a la bibliografía del cuento fantástico argentino en el siglo XX.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, 1966, 49 p. (Compilaciones especiales, correspondientes al núm. 29-30).

INDICE

Pág.

Retrato discontinuo de Macedonio Fernández (por orden alfabético) 5

Explicación de las fuentes empleadas para confeccionar el retrato 35

La "Novela Futura" de Macedonio Fernández 39

Apéndice: Los "Elementos" de la Novela.. 87

Breve antología de textos de Macedonio Fernández 95

Contribución a la bibliografía de Macedonio Fernández (*por Horacio Jorge Becco*) . 125

IMPRENTA UNIVERSITARIA, CARACAS
MARZO 1973