

# **Macedonio Fernández**

## *la invención de la escritura*

Trabajo final de licenciatura en Letras Modernas

Favio Seimandi



## Índice

### *Prólogo*

### *Introducción y metodología*

|   |     |
|---|-----|
| Capítulo I. Descartes: El error mismo         | 15  |
| Capítulo II. Sade: El Genio Maligno           | 25  |
| Capítulo III. La Locura del Ser               | 32  |
| <i>El conticinio</i>                          | 41  |
| Capítulo IV. La invención                     | 49  |
| Capítulo V. El Realismo: Adriana Buenos Aires | 60  |
| Capítulo VI. La escritura                     | 67  |
| <i>Del accidente</i>                          | 77  |
| <i>Del Título-Obra</i>                        | 81  |
| <i>De la escritura como afecto-pulsión</i>    | 84  |
| <i>Una novela que comienza</i>                | 95  |
| <i>Tantalia: una imposibilidad de creer</i>   | 99  |
| <i>El chiste es modelo</i>                    | 113 |
| <i>El dato radical de la muerte</i>           | 117 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>El aparato formal de la enunciación</i>                 | 122 |
| <b>Capítulo VII. La línea</b>                              | 125 |
| <b>Conclusión: Las linternas diurnas de los atenienses</b> | 131 |
| <b>Bibliografía</b>  | 137 |

*«¿Qué es la vida, si no un sueño?»*

Lewis Carroll

## **Agradecimientos**

A los que, con su presencia o desde algún entresijo pasado, son la sustancia, aquel afecto que preside el desenvolvimiento frágil de los días que hoy son estas páginas:

A mi familia

Amigos

A Silvio Mattoni

## **Prólogo**

*«Las pequeñas historias quintaesencian una doctrina, la condensan en formas fácilmente memorizables, sintetizan la teoría y teatralizan el pensamiento»*

Michel Onfray

*Que por favor pase, si tuviera la gentileza, aunque sea muy brevemente, para corroborar la integridad de su anciano padre. Iba, por la ausencia del hijo, a tener que arreglárselas solo durante algunas semanas, ya que la inminencia de un viaje a Estados Unidos lo ausentaría. La señorita, imaginamos, habrá accedido con la mayor cordialidad; como la etiqueta que regula las relaciones intervecinales lo exige. Y así fue que al recorrer el trayecto obligado que la conducía hasta la casa de aquel viejecito, se llevaría la sorpresa de encontrar la puerta de calle entreabierta. No se animó, de buenas a primeras, a ingresar en la casa. Solamente cuando unos días después la escena volvió a presentarse, no tuvo más remedio que entrar para constatar que ese buen hombre estuviera libre de riesgos. ¿Por qué la puerta entornada? ¿Un*

*mero signo de inoperancia senil? ¿De insania provecta, que la petición inescrupulosa del hijo omitiera confesar? O peor: el anunció de una fatalidad del todo inoportuna y comprometedora. Tenía que inspeccionar. La penumbra la recibía al traspasar el umbral, donde ninguna señal acude a disipar los malos augurios. Del otro lado de la sala entenebrecida por un vacío taciturno, se recortaba el ingreso de una habitación, sutilmente velado por una cortina. No podría recordar con claridad si fue el monótono rasgido de una guitarra o el sonido amortiguado de pasos, que más se adivinaban que oírse en el interior del recinto, lo que le confirió la certeza de una presencia en la casa. Ligeramente aliviada, dando ya por descontada la posibilidad de una calamidad mayor cernida sobre su comedimiento, se habrá tal vez aprestado a dirigir unas palabras que, si bien dulcificadas por las buenas maneras que el trato con un desconocido sugiere, estarían orientadas a reprender tanta imprudencia, cuando su paso irresuelto se detuvo, súbitamente paralizada, ante la cortina que deja traslucir una silueta difusa que como un rayo cercena el silencio imperante sentenciando: ¡Trampa para rubias!*

## **Introducción**

En el presente trabajo nos proponemos contribuir al estudio de la obra de Macedonio Fernández, empezando por detenernos en el punto mismo de la pregunta por la Obra: ¿existe la posibilidad de construir –más no sea *a posteriori*– alguna clase de articulación entre los textos macedonianos? ¿Podemos encontrar una lógica, una constante en la pródiga dispersión temática y estilística de sus escritos? ¿Habría algún hilo conductor, una senda medular que podamos restituir? Preguntas como éstas emergen en el contexto del creciente interés que ha revestido la producción de Macedonio en los últimos años para la crítica literaria argentina.

Nuestro aporte requerirá una lectura de conjunto de los textos macedonianos y la construcción de una matriz de sentido capaz de acaparar un gran número de escritos según los términos que les sean propicios. Trataremos de acomodarlos a una hipótesis masiva, a saber: los textos de Macedonio pueden agruparse bajo un devenir que les resulta inmanente, el advenimiento de la *escritura*. No es que todo –arrasado por una potencia teleológica– tendiera desde el origen a ser lo que diremos que finalmente fue. Pero aun así, y con la certeza de que la *escritura* de Macedonio no está determinada por ninguna necesidad inexorable, podemos vislumbrar que sus páginas operan un tránsito al que hemos dado el nombre de *escritura*. Si no se trata de una necesidad, entonces al menos podemos argüir que resulta el modo singular de una trayectoria. ¿Cómo es que Macedonio culminó produciendo eso que llamamos *escritura*? ¿Cuáles fueron los momentos que lo condujeron ahí? Pero no se trata de momentos histórico-biográficos solamente, son también los momentos lógicos que se acomodan al contenido/forma que le da un modo de ser a sus escritos. Intentaremos diferenciar el objeto *escritura* de la

noción macedoniana de literatura, entendiendo a esta última como un epifenómeno realista: imagen o copia de algo ajeno a la propia enunciación: retrato del mundo material o de la fabulación imaginaria de un argumento. Pero tampoco habrá que entender la *escritura* como un subproducto de la Metafísica; a la inversa, intentaremos demostrar que las disquisiciones metafísicas –se diga lo que se diga– son una mera herramienta plegada a los fines inherentes que la escritura (práctica eudemonológica) fija. Se trata, en definitiva, parafraseando a Macedonio, de negociar el significado de un puñado de palabras.

Afirmamos la existencia de una Obra, pero no a la manera de un catálogo editorial, sino más bien en el movimiento que –al mismo tiempo– consigue hurtarse de la mercantilización literaria y se impone, no como objeto, sino como acontecimiento. Entendemos por acontecimiento un *aliquid* que no puede confundirse con una sustancia cualquiera, ni con ninguno de sus accidentes: es un *extra-ser*<sup>1</sup>. Pero en Macedonio, ese “extra-ser” tiene un contenido preciso: se trata de la Afección, que es la única realidad y la realidad única. Con esto sencillamente queremos significar que, si postulamos la existencia de una Obra, no es por la excrecencia mineral de un conjunto de libros bajo el nombre propio de un autor, sino porque en esos objetos-libros-mercancías encontramos la huella de un devenir: devenir real, devenir Afección del lenguaje, al que llamamos *escritura*.

Para volverse Afección, el lenguaje tiene que dar tres pasos en la escritura de Macedonio: el primero es el del lenguaje utilitario comunicacional, instrumento orientado a una acción que quiere modificar el Mundo o la Materia del mundo; el segundo peldaño es el del repliegue del lenguaje sobre el enunciado mismo, que se confunde en el plano temático-conceptual con el despliegue avasallador de lo psíquico: se opera la reducción psicológica del Mundo (*psicorrealismo*). Finalmente, la *escritura*

---

<sup>1</sup> Tomamos el concepto de “acontecimiento” del trabajo de Gilles Deleuze: *La lógica del sentido* (Deleuze: 2010).

adviene cuando se busca el traspaso del ámbito del enunciado para dar un salto al dominio de la enunciación (o escena de lecto-escritura), donde no se pretende ya tematizar o interpretar el Mundo, sino que se dirige a abolirlo *en acto*: se trata de arrancarle el Mundo al lector (que no es sacar al lector del Mundo) por el crecimiento desmesurado de la instancia enunciativa, que trata de engullirlo y convertirlo en un mero perfil sin fondo (personaje). Es, en definitiva, la lucha de la Afección contra el Mundo; del Ensueño con la Vigilia; de lo Interior que pugna por desligarse del Afuera; pero se trata de un Interior que es pura superficie sin profundidad. La escritura, en tanto real-afectiva, no puede determinarse de manera causal; se vuelve una secuencia o asociación de elementos sin ligar (*línea*).

El problema –que ciertamente no nos incumbe– de si “realmente” y “de qué manera” los libros de Macedonio se tornan –como nosotros decimos– *escritura* en las escenas de lectura concretas (cuando Juan Pérez toma un libro de Macedonio, por ejemplo) resulta digno de mención. Creemos que si bien tal vez al final, en las experiencias de lectura concreta, los textos de Macedonio pueden ser leídos como cualquier novela o tratado; existe asimismo la posibilidad de que sus argumentos nos incomoden un poco al mostrarnos que la Realidad de la que se componen nuestros días (realidad política, económica, ideológica, estética, erótica) no es cuestionable tanto por no ser cierta, sino que, en todo caso, se trata del conato de asalto de esa misma Realidad en el punto en que su existencia nos oprime: no alcanza con evadirla, es menester aniquilarla, por el medio que sea. Esto es lo que puede denominarse *imperativo hedónico de la escritura macedoniana*. En sus parcelas más francas, la metafísica de Macedonio depone su faz ideológica (es decir, ya no pretende hacernos creer que su disquisición es mera descripción del Ser –Descriptio Metafísica), sino que nos obliga a tomar partido –ya que él ya lo ha tomado. Entonces nos interpela: ¿en qué preferimos finalmente creer? ¿En cuál de las versiones del Ser? Hay versiones del Ser entre las que podemos optar: ese es tal vez el aporte más promisorio que Macedonio desea inculcar. El Ser es, ulteriormente, *invención* y no mera fatalidad.

Para darle curso a nuestro trabajo, creímos conveniente proyectar los momentos escriturarios, hacerlos espejear un instante sobre algunos nombres: se trata de Descartes y de Sade. La inserción de estos dos autores al análisis nos ha provisto como de una polaridad y de un marco, que nos permite organizar y darle un contenido más amplio a los momentos de la *escritura* que pretendemos construir.

## **Metodología**

Visto de afuera, este trabajo parecerá ignorar un importante territorio: el dominio insistentemente ensordecedor de la dimensión micropolítica que –se prevé– estructura el concurso en el ejercicio literario en un punto determinado de la historia. La relación de Macedonio con Borges y, más generalmente, con todo el mundillo literario local e internacional ha sido un elemento visiblemente elidido en estas páginas. Más generalmente, no se ha emprendido el análisis de las circunstancias sociales concretas que enmarcan la realización de los enunciados macedonianos, siendo que este autor se ha mostrado perpetuamente abocado a la producción ensayística de textos sobre economía y política. En cierto modo, aunque muy brevemente, ya hemos bosquejado con anterioridad esa tarea y, a lo mejor, habremos de retomarla en otra ocasión.

Tampoco hemos acudido, como resulta ostensible, a la aplicación de ningún marco teórico sistemático, que presidiera de antemano la construcción de nuestro objeto de estudio. Aunque por demás extendido, este modelo analítico extractivista, que utiliza el texto concreto para fundamentar articulaciones teóricas extranjeras a la producción de un autor, nos parece impropio a la hora de realizar el trabajo que nos propusimos: de alguna manera se trataba de abordar globalmente los escritos de Macedonio, intentando hacer emerger “desde abajo” los conceptos, los problemas, las hipótesis. Nos propusimos la poco concurrida tarea de hacer una lectura a la letra, lo más pegada posible a los intereses macedonianos. Y esto tiene un sentido puntual: se trataba de remitirse lo menos posible al exterior de la obra macedoniana a la hora de hacerle decir lo que nunca ha dicho, creando un exterior interno a la obra plegada sobre sí misma.

Tuvimos asimismo que apartarnos de aquella tradición interpretativa psicoanalítica que entraña cierta compulsión al diagnóstico: ¿melancolía macedoniana?, ¿hipocondria?, ¿esquizia de la mirada? Esto por una simple razón: si bien pueden desarrollarse estos temas a partir de la lectura de Macedonio, difícilmente la tesis de concebir la escritura en tanto “objeto” podría dejarnos del todo conformes frente a una producción que se nos ofrece como un punto de subjatevación capaz de afirmar: “yo, la Novela, no existo”. Nos alejamos del lastre objetual de la teoría lacaniana del sujeto y postulamos la necesidad, a la que quizás más adelante atenderemos, de reinscribir la escritura macedoniana en una serie diferente: la de la subjetividad entendida, de manera general, como una forma de ascesis, escritura de sí. Si el sujeto macedoniano se torna objeto de un saber y se aplica a la elaboración de sí mismo, no es a la manera de un “resto”, sino que se trata de un trabajo reflexivo. Porque, hay que decirlo de una vez, abolir el “yo” no implica devenir objeto, cosa, sino que se trata de un ejercicio de subjetivación (más allá de la noción de sujeto, la subjetivación macedoniana nos remite al individuo des-sujetado). Queda abierta, empero, la vía de encontrar nuevas aristas por medio de las cuales la relación entre escritura macedoniana y psicoanálisis podría adquirir un interés remozado.

Fue necesario escapar, de igual manera, a cierta tendencia exegética que pretende normalizar la escritura macedoniana desde la óptica de la historia de la filosofía. Si tomamos a Descartes, por ejemplo, ha sido menos para acomodar a Macedonio en una taxonomía de filosofemas, que para destacar un punto de repulsión irreductible respecto de esta vertiente academicista que tiende a identificar ser y pensamiento, a crispar el movimiento escriturario en una arquitectura conceptual.

Finalmente, con respecto al plano teórico, ninguno de los fragmentos “no macedonianos” citados –los que provienen de otros autores– entablan una relación comentativa, explicativa o esclarecedora en relación al *corpus* estudiado. No están a otro nivel, no son los utensilios que nos han permitido viviseccionar un cuerpo textual; su injerencia es opositiva, horizontal, diferencial. No duplican, no dicen de nuevo lo que

Macedonio siempre está diciendo, sino que –juego de fuerzas conceptual– se obstinan en contradecirlo (Descartes), lo apoyan muy parcialmente (Sade) o refuerzan (Barthes, Castoriadis, Foucault, Benveniste), desde otras matrices histórico-epistemológicas, las tesis y proyectos macedonianos.

## Capítulo I. Descartes: El error mismo

*«abrigar la preocupación de que este temor  
a errar sea ya el error mismo»*

Hegel

En *Museo de la novela de la Eterna*, Macedonio Fernández afirma que Descartes debería haber invertido los términos para luego asentar su principio de certeza en la inexistencia: “pienso luego no existo”. El concepto de existencia es no sólo problemático en Macedonio, sino que siquiera ha sido demarcado por él rigurosamente. Más allá de las polisemias de la “existencia” en Macedonio, la alusión a Descartes libera un importante dominio de reflexión. Y es “importante” porque Macedonio parece, justamente, querer desandar el camino recorrido por Descartes. Éste intentaba, mediante el ejercicio de la duda, disipar las tinieblas del ensueño para dejar en plena luz la evidencia de la verdad. De algún modo, esa Verdad cartesiana resulta equivalente al predicado de existencia: Verdad=Existencia. Verdadero es “lo que existe”, ya que «*la existencia es una perfección*» (Descartes: 1987: 61). La prueba de esta articulación (Verdad/Existencia/Perfección) la da el hecho de que se pone como “irrebatible” el

*argumento ontológico*<sup>2</sup>, o mejor dicho una versión del argumento de San Anselmo, según el cual: 1) Dios es perfecto, 2) la existencia es una perfección, ergo 3) Dios existe.

Aun así, lo más importante no parece resumirse en establecer “lo que existe”, sino que se trata de encontrar un *método* a partir del cual instaurar “lo que existe”, “la verdad”; y este método de establecer lo existente/verdadero va a requerir la postulación de una garantía última, el punto de palanca a partir del cual mover el mundo.

La búsqueda cartesiana, entonces, no transige hasta lograr el establecimiento de una Garantía de la Verdad. La Verdad debe quedar fundada y separada del error; el ser y la Verdad tienen que firmar un acuerdo de correspondencia que permita discriminar la razón de la sinrazón. Vigilia y sueño quedan, para Descartes, perfectamente discriminados merced al ejercicio de la duda metódica. Sujeto y Objeto son el residuo de este acuerdo entre el Ser y la Verdad. O mejor dicho, la Verdad es la correspondencia entre un sujeto –que puede soñar o estar despierto– y el mundo objetivo. El objeto que veo o imagino en sueños puede no estar presente y ser, por tanto, falso; pero aun así ese objeto debe existir más allá de mí para que yo pueda imaginarlo: *«hay que confesar que las cosas que vemos en sueños son como imágenes pintadas, que solamente han podido ser imaginadas a semejanza de las cosas verdaderas; y, por ello, que existen, al menos, esas cosas generales»* (17).

Las cosas cognoscibles están condenadas a existir dos veces: la primera, como quimeras; la segunda, como cosa *en sí*. Se ha instaurado, por tanto, el espacio redundante de la representación. Y esto porque: *«ni siquiera los pintores, cuando se dedican a imaginar sirenas o pequeños sátiros con formas de lo más inusitadas, pueden asignarles naturalezas completamente nuevas, sino solamente mezclar miembros de diversos animales»* (17-18). De este modo, las cosas pensadas pueden ser falsas, pero

---

<sup>2</sup> J. L. Borges nos ofrece un remedo de este razonamiento en su *Argumentum ornithologicum*, que aparece en *El hacedor*.

aunque lo sean, por el hecho de ser, están eslabonadas a la cadena de la Verdad, que el pensamiento del filósofo remontará desde la fantasía hasta el mundo objetivo.

Sin embargo, todavía puede ocurrir que ese pintor imagine algo completamente nuevo e impensado. Pero en ese caso, afirma Descartes, aun estaríamos obligados a admitir que al menos los colores que éste utiliza son verdaderos. Es decir, pueden ser falsas todas aquellas cosas particulares y complejas como una pintura, por ejemplo, pero hay otras cosas más simples y universales que deben ser verdaderas, como es el caso ejemplar de los colores. Y junto a ellos, la lista de las cosas verdaderas puede ampliarse un poco más para integrar en su género «*la naturaleza corpórea en general y su extensión, y la figura de las cosas extensas; y la cantidad o magnitud y número de las mismas; y el lugar en que existen, el tiempo que duran y otras semejantes*» (18).

En resumen, para Descartes, lo que *es* –y es “quien piensa” y es “lo pensado” y “el lugar y el tiempo donde ocurren”–, *existe*; mientras que Macedonio argüirá lo contrario: «*la existencia no existe*» (Fernández: 1967: 204). Y no puede ser casual, a la luz de los argumentos cartesianos, el hecho de que negar la “existencia” y postular la indiscernibilidad del par Vigilia/Sueño estén conectados, como si la *existencia* fuera eso que ocurre en el lugar donde la tela de lo imaginario se pliega sobre sí misma.

Si observamos cuidadosamente, habremos de notar que el método cartesiano es fundamentalmente negativo. En el umbral, esta metodología cartesiana tiende al absurdo: es como si comenzáramos por enumerar todas las cosas que no vamos a decir antes de resolvernos a enunciar una somera aserción. Es decir, se procede “por descarte”, eliminando progresivamente todos los elementos sombreados por la duda. Podríamos decir, llevando un poco las cosas al extremo, que para Descartes todo es falso hasta que se demuestre lo contrario. No se necesitan demasiados argumentos, la mera sospecha cernida sobre el objeto (o sobre el sujeto) alcanza para arrojarlo a las sombras de la incertidumbre. Una mancha de duda es capaz de poner entre paréntesis la

inmediatez de las certezas cotidianas: «*apartando todo lo que admite la más mínima duda, como si hubiera descubierto que es completamente falso*» (21).

Semejante poder investido sobre las facultades de la duda nos presenta, sin embargo, una contracara espinosa: la faz de lo indubitable. Si el mero hesitar constituye una mácula, el principio de autoridad accionará los mecanismos de la herejía para eximirse de toda sospecha. Y en este punto no se agrega nada nuevo al momento de relevar los mojones y puntos de resistencia ante los que Descartes depone el filo de su duda.

A diferencia de Pascal, para quien: «*Los hombres son tan necesariamente locos que sería estar loco de alguna otra manera el no estar loco*» (en Foucault: 2006: 62), Descartes realiza un corte limpio entre los campos de la razón y la locura: la razón cartesiana no puede estar loca.

Si miramos de cerca las *Meditaciones metafísicas*, en primer lugar, hay que notar que no es sólo el loco quien ha sido expulsado por Descartes del territorio de la razón/verdad, sino también todos aquellos de ingenios más débiles, por lo cual declara el filósofo haber escrito su texto en latín y no en lengua vulgar (Descartes: 1987: 11). En segundo lugar, resulta notable cómo Descartes inviste en su discurso todos los signos de la autoridad: declara haber esperado a tener una avanzada edad (15), haber desembarazado su mente de todo cuidado, haberse procurado un ocio tranquilo y un retiro en soledad antes de llevar a cabo sus *Meditaciones* (16). Este conjunto de marcas textuales –ya lo veremos– hacen del enunciador cartesiano algo totalmente opuesto al enunciador macedoniano<sup>3</sup>.

Los argumentos con los que Descartes abre su razonamiento son simples. Planea revisar los fundamentos de todo lo que ha creído hasta el momento y se da cuenta de que todo lo que había admitido como verdadero se apoyaba en lo recibido a través de

---

<sup>3</sup> El retiro descrito por Descartes parece querer indicarnos que el sujeto de la enunciación, al igual que el del enunciado, es *sólo una cosa pensante*, que nada más hace que pensar.

los sentidos. Declara entonces haber descubierto que los sentidos a veces lo engañan «y es prudente no confiar del todo en quienes nos han engañado, aunque sólo fuera una vez» (ibíd.). Pero, cosa notable, Descartes parece apurado por accionar un freno de emergencia:

Sin embargo, aunque los sentidos nos engañan a veces sobre ciertas cosas muy pequeñas o muy alejadas, quizá haya otras muchas de las que no se pueda dudar aunque procedan de ellos; como, por ejemplo, que yo estoy aquí ahora, sentado junto al fuego, vestido con una bata, con este papel entre las manos, y cosas semejantes. Ciertamente, no parece haber ninguna razón para negar que existan estas manos y este cuerpo mío, a no ser que me equipare con ciertos locos cuyo cerebro trastorna un vapor tan contumaz y atrabiliario, que constantemente aseveran que son reyes, siendo paupérrimos, o que visten de púrpura, estando desnudos, o que tienen la cabeza de barro, o que son calabazas, o que están hechos de vidrio; pero éstos son dementes, y yo no parecería menos loco si siguiera su ejemplo (ibíd.).

En este punto, parece haber ocurrido algo verdaderamente notable. Sin duda el método cartesiano se nos plantea como un movimiento de duda radical, que parte de elementos simples y asciende, paso a paso, los peldaños de la razón sin dar nada por supuesto ni transigir con prejuicio alguno. No obstante, el cisma entre la razón (que da derecho a tomar la palabra) y la sinrazón (que debe callar) nos es dado de antemano, de forma previa a toda reflexión. Antes de que se inicie la meditación, el loco y el insensato quedan excluidos, pierden el derecho al ejercicio del pensamiento. O, dicho en otros términos, es como si la duda quedara recluida al dominio del enunciado (al relato de la duda), mientras que en el acto enunciativo están puestas un conjunto de verdades axiomáticas y *a priori* que anteceden al relato de la duda y lo enmarcan.

La duda, por tanto, se encuentra limitada desde el principio; existe un umbral más allá del cual no es posible continuar dudando (estas manos y este cuerpo mío) a

menos que se quiera pasar por un desquiciado (yo no sería menos loco si siguiera su ejemplo). La meditación cartesiana está cercada por una distinción de hecho que la precede y ejerce sus presiones: se trata de la dicotomía razón/autoridad-sinrazón/subalternidad. El filósofo, por la potencia de la duda, ¿hace un vuelo demasiado rasante y corre el riesgo de estrellarse en los escombros de la demencia? Es posible. Pero lo más evidente parece ser que es justamente esa dosificación de la duda o, si se quiere, ese ejercicio de la duda selectiva, lo que da autoridad al sujeto dubitante para ejercer la duda metódica (en forma de un relato o narración) y, en un mismo gesto, lo exime de las tinieblas del error (en cuanto sujeto de la enunciación).

Por ello debe buscarse un territorio seguro en el cual el ejercicio de la duda no acarree menoscabos al principio de autoridad: se requiere un fenómeno perfectamente “normal” que pueda servir de instrumento para la duda, sin ofender las buenas costumbres: se trata –ya lo sabemos– del sueño. Si estuviera dormido, Descartes podría representarse las mismas circunstancias descritas (el papel entre las manos, la estufa, etc.) o todavía otras menos verosímiles y, ya que frecuentemente el sueño lo persuade de la realidad de esas visiones, podría estar bajo el poder del mismo efecto mientras medita.

Para que el razonamiento pueda existir en esta matriz cartesiana, es necesario que haya la posibilidad de correspondencia entre el pensamiento y el mundo objetivo, que haya un terreno común donde puedan encontrarse. Y, es de esperar, ese terreno común es el sujeto cartesiano: ser pensante, que tramita ideas. Si bien Descartes afirma que las ideas *«no pueden ser propiamente falsas; pues si imagino una cabra como si imagino una quimera, tan verdadero es que imagino la una como la otra»* (33), dejando solo a los juicios relegada la posibilidad del error; enseguida opta por corregirse. *«Pues aunque poco antes he advertido que la falsedad propiamente dicha, la formal, sólo puede encontrarse en los juicios, hay sin embargo cierta falsedad material en las ideas cuando representan lo que no es real como si lo fuera»* (39-40). Las ideas son como

imágenes de cosas, de un mundo exterior que es su causa: «*no estoy solo en el mundo, sino que existe también alguna otra cosa que es causa de esa idea*» (38).

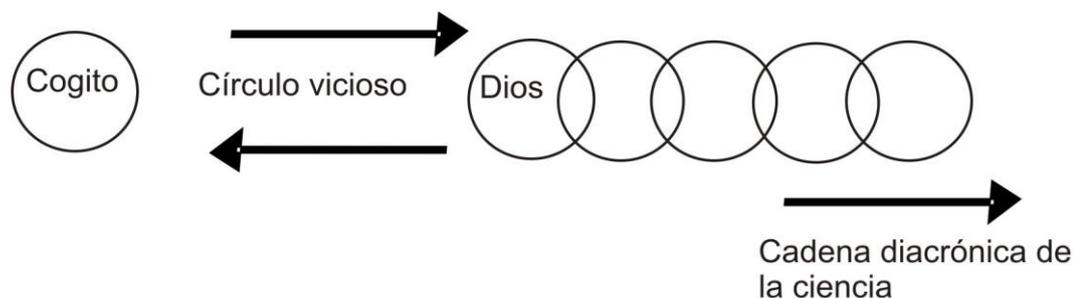
De todos modos, aunque el sujeto sea el punto de encuentro entre el mundo objetivo y la idea, todavía cabe la posibilidad de que ese encuentro sea puro desencuentro. Podemos estar ciertos de que pensamos y de que, al pensar, emitimos un juicio sobre el mundo que, a su vez, debe existir para que podamos tener una idea acerca de él. Pero ¿qué nos garantiza la verdad de nuestros juicios sobre el mundo?

La posibilidad de que el sujeto esté loco, rotundamente dislocado respecto del mundo objetivo o, lo que es igual, que la vida sea puro sueño, es correlativa a la hipótesis del “genio maligno”. Si en vez de Dios, el creador del mundo fuera un ser maléfico, mi naturaleza podría ser la de un insensato o la de un loco que alucina. Es la postulación de la existencia de Dios lo que sostiene, en última instancia, la validez de los juicios subjetivos.

En un libro para nosotros importante: *El sujeto tachado*, Cristina Márquez Rodilla analiza con detenimiento la noción de sujeto en Descartes. De allí recolectaremos algunas aseveraciones que nos ahorrarán un pesado trabajo que, para nuestra ventura, la autora ya ha realizado.

Primero. La voluntad de Descartes es la de fundar «*la objetividad del saber, la verdad de la ciencia*» (Rodilla: 2001: 133). Existe, en Descartes, la necesidad de garantizar la verdad; el juicio verdadero requiere de alguien que responda por su estatuto. Segundo. Para ello, recurre a la noción de sujeto en tanto *res cogitans*: entidad susceptible de hesitación y certeza: «*ahora es el sujeto y no la tierra el que ocupa el centro de todas las cosas*» (142). Tercero. Dios es, para Descartes, el garante de la verdad de mi certeza en tanto sujeto pensante que soy: «*que Dios sea la causa de esas ideas en mí es la garantía de su verdad. En efecto, en tanto que posee todas las perfecciones, Dios no puede querer engañarme*» (171).

Para mayor evidencia, Rodilla nos ha obsequiado incluso un bello diagrama de lo antedicho, que nosotros reproducimos a mano alzada:



El conjunto potencialmente infinito de juicios científicos (Cadena diacrónica de la ciencia); su concatenación lineal que apunta, en el horizonte, hacia el progreso ilimitado, hacia la acumulación implacable de saber, hiende sus raíces en un círculo vicioso, donde el sujeto pensante (*cogito*) se justifica mediante la postulación de la existencia de Dios, y viceversa.

Descartes sólo necesitaba, como Arquímedes, un punto de apoyo firme donde iniciar su razonamiento; para ello fue necesario nada menos que postular la existencia de Dios como garante de la verdad; la hipótesis de Dios es la única forma que encuentra Descartes para contrarrestar la inaceptable posibilidad de que el mundo resulte un caos imbécil, cuyo único fundamento sea el caprichoso solaz de un genio maligno.

Por estos motivos, la crítica del cartesianismo y la crítica de la ciencia/realismo serán, en Macedonio, la misma crítica. Para muestra, basta una cita: «*Digamos también que es quizá tan ingenuo como creer en Dios y en un mundo arreglado por él para nosotros, creer que el mundo, la Vigilia, el Sueño, cualquier cosa que se sienta o sea, tengan leyes*» (Fernández: 1967: 103). De un solo golpe, la idea cartesiana de un Dios

que es causa de mis ideas y la idea positivista de que el mundo está regido por leyes objetivas que son *en sí* han quedado hermanadas, para Macedonio, por su ridiculez.

Mientras nos situemos en un marco epistemológico cartesiano/realista/científico, donde el Ser es concebido como determinado (por leyes objetivas o por el no menos objetivo capricho de un dios), nos encontraremos confinados en el espacio redundante de la representación, juego de espejos ocioso, en el que –a la manera platónica– las cosas son copias las unas de las otras: la idea, de la cosa; el hombre, de su dios. En este espacio representacional, lo primordial será –de la mano del *cogito*– no equivocarse. Es preciso que el hombre, cueste lo que cueste, afine sus herramientas conceptuales y tecnológicas para no errar en sus percepciones. Y es por eso que, estructuralmente, el loco y el insensato (focos inequívocos de error) debían quedar excluidos de la nómina de interlocutores válidos del discurso cartesiano.

No es, sin embargo, que tal concepción del error en colindancia con la locura sea una prerrogativa cartesiana; es, según afirma Michel Foucault, una de las dos vertientes interpretativas propias del periodo que él denomina “época clásica”: «*la locura como error*» (Foucault: 2006: 509), como pura negatividad. Por ello, la duda hiperbólica puede ser, sin duda, un riesgo y un gesto de apertura hacia la locura, pero es también una tentativa trunca, mediocrementemente reprimida por Descartes. La duda aproximaría por un instante al filósofo y a los insensatos –por eso tal vez los insensatos no debían leer las *Meditaciones*, para no descubrirse súbitamente filósofos– *pero éstos son dementes, y yo no parecería menos loco si siguiera su ejemplo*. Descartes evade la mirada de los insensatos porque son la encarnación del error, de un error tan terrible que amenaza con echar al *cogito* por el resumidero.

Más acá de la historia de la filosofía, la crítica que Macedonio emprende contra el realismo será siempre la refutación de la pretensión rousseauiana de «*contarlo todo, aun lo no sabido*» (Fernández: 1975: 32). La novela-museo, en cambio, se confiesa a sí

misma: «yo, la Novela» (53) «soy una pobre novela» (52). Y, por ello, no sólo no pretende contarle todo, sino que nunca cuenta nada: «Un instante, querido lector: por ahora no escribo nada» (1966: 12); es decir, el relato no se dirige a un objeto externo, auto-existente; no es el reflejo o representación de una materia extensa, sino que endereza su proa «Hacia la Nada intensa» (112). El relato fidedigno, la obra acabada, no son arte para Macedonio en cuanto no son dignos del arte de la nada que él propugna, donde el error y la falta no son menoscabos sino, por el contrario, son el núcleo mismo de lo artístico:

Un presentimiento de este arte noble de la nada por la palabra hay ya en todas las obras inconclusas –cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas trucas– de las cuales un inexperto o grosero en lo artístico lamentaría que por una adversidad o catástrofe no hayan seguido; yo las encuentro que tocan a lo artístico, precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada (111-112).

El temor cartesiano a equivocarse, la preocupación realista de que algo falte en la obra, de que sea inverosímil, es el principio de su ruina estética: *el temor a errar es el error mismo*. A la pregunta retórica cartesiana: «¿acaso es mejor equivocarse que no equivocarse?» (Descartes: 1987: 50), debemos entonces responder, desde la estética y la metafísica macedonianas, de manera afirmativa.

## Capítulo II. Sade: El Genio Maligno

*«La idea de Dios es el único error por el cual no puedo perdonar a la humanidad»*

Sade

*«Dejar de contemplar la estrella, así dicen los étimos de y sidere. Esto es tanto como decir que el deseo rompe con lo celeste, lo divino, lo inteligible, el universo de las ideas puras»*

Michel Onfray

Si bien habíamos tomado un pensamiento de Hegel como directriz (*el temor al error es el error mismo*), tenemos que destacar que la filosofía de Macedonio no podría conciliarse con esa otra famosa afirmación del filósofo alemán, según la cual todo lo racional es real y viceversa. Éste es el punto donde el pensamiento de Macedonio se aparta, justamente, del sujeto cartesiano. El sujeto pensante, avalado por el *cogito*,

empuña la daga de la razón: racionalidad del mundo creado por Dios, racionalidad del sujeto (salido de la misma fábrica) y, finalmente, racionalidad del punto de encuentro entre el mundo y el sujeto (es decir, del conocimiento), ya que todo es creación divina y no manufactura de un genio maligno. Lejos ha quedado la inconmensurabilidad pascaliana entre la razón divina y la humana; a partir de Descartes, la razón será una y la misma.

Para Macedonio las cosas son diferentes. Necesitamos ahora un atajo que nos aproxime a la escritura macedoniana y sus presupuestos; y el camino más corto que nos conduce de Descartes a Macedonio es –aunque llame la atención– el pensamiento de Sade. Tal vez sea en la obra de este filósofo donde el sujeto cartesiano ha sido subvertido por vez primera.

En los textos de Descartes previamente analizados observamos que existe un llamado al orden que es previo a todo discurso, que antecede incluso al derecho de acceso a la palabra. ¿Cuáles son las condiciones de producción del pensamiento cartesiano según el propio autor? Ya lo hemos señalado: 1) haber esperado a tener una avanzada edad, 2) haber desembarazado su mente de todo cuidado y 3) haberse procurado un ocio tranquilo y un retiro en soledad antes de llevar a cabo sus *Meditaciones*.

No cualquiera, como es evidente, tiene permiso para ejercer el pensamiento; ni siquiera está abierta la posibilidad de que cualquiera se posicione como receptor del discurso filosófico, ya que por ese motivo el texto se realiza en latín, como una barrera contra los de entendimiento más débil. Existe, entonces, todo un sistema de regulaciones que preside la coherencia entre un enunciado filosófico y su enunciador. Un insensato, es decir, un ser carente de método en lo que respecta al pensamiento queda, definitivamente, excluido en tanto enunciatario. Esto se debe, tal vez, a que un insensato recalcitrante podría dudar –con una convicción ecuánime a la certeza del filósofo– de la necesaria validez de aquella cadena de razonamientos que sostienen al *cogito*; dudar, por ejemplo, de la existencia apodíctica de Dios o de la factibilidad de

distinción entre las esferas del sueño y la vigilia. En la primera posición, podríamos colocar a alguien como el Marqués de Sade y, en la segunda –por supuesto–, a Macedonio, sin perjuicio, ocasionalmente, de entremezclarlos.

Donatien Alphonse François de Sade es alguien que ha pasado gran parte de su vida recluido en instituciones psiquiátricas por sus actos criminales y su libertinaje; es también un escritor que ha dado nombre, gracias a su obra, a una de las figuras de la perversión; y es, por último, un filósofo que predica el mal y el ateísmo<sup>4</sup>. Pero lo verdaderamente notable de Sade –si se nos permite– es su desfachatez respecto del *cogito* y sus presupuestos. No es que a la razón, sostenida por Dios, Sade le oponga una irracionalidad avalada por el caos. Por el contrario, es en nombre de la razón que Sade toma la palabra. ¿Cuál es, entonces, el punto donde Sade cortocircuita la razón cartesiana, el fundamento del *cogito*? Es, obviamente, en razón a su ateísmo inexorable.

La novedad quizá radique en el arrojado sadeano al postular al mismo tiempo la inexistencia de Dios y la naturaleza racional del mundo (novedad ésta, a decir verdad, propia de la era de las Luces). ¿Cómo se ha podido sostener ambas cosas? Si la razón estaba asegurada por la existencia de Dios, ¿su negación no acarrearía la necesidad del caos?

---

<sup>4</sup> En realidad, estamos construyendo, para nuestro propósito, una imagen sesgada del Marqués de Sade; cometemos la simpleza de juzgarlo según su literatura. Como dice Oscar del Barco: «*Las "contradicciones" de Sade son conocidas: el apologista del odio salvó de la guillotina a sus suegros (a quienes odiaba con justa razón); el apologista del crimen arriesgó su vida oponiéndose a la pena de muerte; el apologista del individualismo participó decididamente en la Revolución; el apologista del libertinaje se unió con una mujer que lo acompañaría hasta el fin de sus días*» (Del Barco: 1985: 77-78).

Recordemos que a Descartes se le presentaba una dicotomía: o existe Dios o existe un Genio Maligno... Descartes optó por la hipótesis de Dios, ya que: «*pueden presentarse otras razones que, si ignorase a Dios, fácilmente me harían cambiar de opinión, y nunca tendría una ciencia verdadera y cierta sobre nada, sino sólo opiniones vagas y mudables*» (Descartes: 1987: 63). Ahora bien, ¿no podemos pensar que Sade, en un movimiento simétrico pero opuesto, ha optado por la hipótesis del Genio Maligno? ¿No es la Naturaleza, tal y como la presenta Sade, la imagen viva del genio maligno cartesiano?

El razonamiento de Sade empieza por invertir los valores instituidos; pretende volver a fundar el mundo, pero al revés; un mundo asentado en la racionalidad de la Naturaleza que nos habría creado para ejercer el Mal:

El que os habla ha empalmado robando, asesinando, incendiando, y está totalmente convencido de que no es el objeto del libertinaje lo que nos anima, sino la idea del mal; que, por consiguiente, es sólo por el mal que nos empalmamos y no por el objeto, de manera que si este objeto estuviera desprovisto de la posibilidad de impulsarnos al mal ya no nos empalmaríamos por él (Sade: 2003: 159-160).

Porque no puede decirse, según el Marqués, que un Dios que castiga lo que nunca enseñó –teniendo a su merced las facultades de hacer lo que fuere– pueda considerarse bueno (¿por qué se revela a unos pocos condenando a la perdición al resto de la humanidad?); y por ende: «*Si no estamos obligados a considerar a Dios como un ser esencialmente bueno, como un ser que ama a los hombres, podemos creer que ha querido engañarlos*» (Sade: 2009: 38).

Lo curioso, insistimos, es que el Mal sadeano jamás deriva en el caos –como temiera Descartes–; pero no se trata ya de una ley dictada o avalada por una instancia divina, sino que es pura institución humana. Siempre surge la necesidad de reglamentarlo todo muy severamente, por ello los libertinos de las *120 jornadas de*

*Sodoma: «trabajaron en un código de leyes, que fue firmado por los jefes y promulgado a los súbditos no bien estuvo redactado» (54). El libertinaje es estricto; las cosas, para marchar, nunca pueden ser de cualquier manera. Ni el desencadenamiento de las pasiones, ni la estructura de la obra puede en Sade quedar librada al azar, porque: «es un placer organizar los cuadros» (2007: 199), pero es también la condición de todo placer: «Un momento –dijo [Juliette] toda encendida–, un momento, mis buenas amigas, pongamos un poco de orden en nuestros placeres, sólo se goza de ellos planeándolos» (2009: 11). El caos es tan peligroso para el libertino como para el filósofo ya que, para ambos, el desorden es propio de la Locura: «El deseo. ¿Cuáles son las consecuencias de ese sentimiento? La locura. Entonces tengamos en cuenta el motivo y protejámonos de sus efectos. El motivo es poseer el objeto. Tratemos de conseguirlo, pero con sensatez» (2007: 127). Y si, por ejemplo, le damos una mirada superficial a *Las 120 jornadas*, enseguida notamos una estructuración tan férrea y meticulosa, que no tarda en sumirnos en el más profundo aburrimiento.*

Podemos decir que Sade invierte los postulados del *cogito*, pero esta inversión es deletérea: «Algunos doctores, proseguirán, aseguran que la idea de Dios es innata, y que los hombres poseen esta idea desde que están en el vientre de su madre. Pero esto es falso, agregarán ustedes. Todo principio es un juicio, todo juicio es resultado de la experiencia, y la experiencia sólo se adquiere a través del ejercicio de los sentidos» (149). La Razón de Sade es empírica, se asienta en el ejercicio de los sentidos, mientras que el *cogito* era totalmente independiente de los sentidos. Optar por la hipótesis del Genio Maligno, engañador, era en Descartes simétrico a confiar en los sentidos, que a veces nos engañan; y en Sade, como se observa, parece rebatirse esa opinión pero guardando cierta simetría respecto del razonamiento cartesiano: el Mal –para bien o para sí mismo– va de la mano con el ejercicio de los sentidos.

Ahora bien, lo importante de todo esto es que la Razón sadeana libera un campo donde una nueva concepción del sujeto y del objeto son posibles, y que nos aproxima ya al pensamiento macedoniano. El sujeto sadeano no se constituye en relación al

pensamiento, sino que es “sujeto deseante”. Esto es lo que va a fundamentar toda una ética de la crueldad pero también, correlativamente, un nuevo estatuto para la subjetividad:

¿Qué es la razón? Es esa facultad que me ha sido dada por la naturaleza para determinarme hacia tal objeto y huir de tal otro, en proporción a la dosis de placer o de daño recibido de esos objetos: cálculo sometido de modo absoluto a mis sentidos, puesto que sólo de ellos recibo las impresiones comparativas que constituyen o los dolores de los que quiero huir o el placer que debo buscar (2009: 32).

Si en Descartes el sujeto quedaba circunscripto por el ejercicio del pensamiento, mientras que el objeto era determinado por la concepción clara y distinta que la *res cogitans* se atribuía, en Sade el sujeto es puro goce o dolor, y el objeto es su causa. El objeto sólo es tal en la medida en que es causa de placer/displacer y, por tanto, quedan abolidos para él todos los derechos, que son privilegio del sujeto deseante: «*no puede compararse lo que experimentan los otros con lo que nosotros sentimos. La más fuerte dosis de dolor en los otros no nos debe afectar en absoluto mientras experimentemos el más leve cosquilleo de placer*» (125). Sin embargo, los roles son mudables: «*Por el momento, usted es la víctima, mi ángel, y pronto será el verdugo*» (132). Esta movilidad implica que el objeto de deseo no puede ser posesión del sujeto, como en el contrato matrimonial, sino que el sujeto sólo es dueño de su goce y, por ello, poco importa si el objeto es destruido en el movimiento mismo en que nos produce placer: «*Desde el momento en que acuerdan el derecho de propiedad sobre el goce, este derecho es independiente de los efectos derivados del goce. En consecuencia, es indiferente que este goce sea ventajoso o perjudicial al objeto que deba someterse a él*» [...]; «*sólo interesa lo que conviene al que [...] desea*» (168). En resumen, el sujeto sadeano sólo tiene su goce y es, recíprocamente, sostenido por él. Es por ello que la virtud, en tanto abstinencia de goce, sólo acarrea miseria en el universo de Sade, porque lo que no goza solamente puede ocupar el lugar del objeto: la virtud es puro infortunio (y la

encarnación de esta postura es la de Justine), mientras que en el vicio todo es prosperidad (cuya imagen nos la brinda Juliette).

De todas maneras, hay que notar que Sade tiene sus reparos, que la locura lo apabulla tanto como al propio Descartes y que, por tanto, se ve obligado a reglamentar duramente el ejercicio de los placeres: el deseo no puede correr desbocado sin desbarrancarse. La ley es en Sade constitutiva del deseo.

### Capítulo III. La Locura del Ser

*«la Locura del Ser, tan sana y eterna como la más solemne ordenación. (Acaso no hay más parecido entre las uniformidades y monotonías de la manía y las de la causalidad)»*

Macedonio Fernández

Si en el pensamiento de Sade la Naturaleza se había vuelto maligna (primera catástrofe para el *cogito*), en Macedonio (en menoscabo tanto del *cogito* cartesiano como de la Naturaleza sadeana), el Ser ha terminado por enloquecer.

Dijimos más arriba que Macedonio se proponía desandar el camino recorrido por Descartes, es decir, que sostenía *la indistinción entre sueño y vigilia*, a la vez que afirmaba *la inexistencia de la existencia*. Las consecuencias de esta tesis no son pocas. Por unos breves instantes, Descartes mantiene la afirmación según la cual *«la vigilia no puede distinguirse nunca del sueño con indicios ciertos»* (Descartes: 1987: 17). Pero en el párrafo subsiguiente se apresura a enunciar *«que las cosas que vemos en sueños son como imágenes pintadas, que solamente han podido ser imaginadas a semejanza de las*

*cosas verdaderas*» (ibíd.). Podríamos preguntarnos –a riesgo de pasar por dementes a los ojos de Descartes– con qué derecho el filósofo ha añadido esta cláusula suplementaria. Es decir, ¿qué nos habilita a suponer que las cosas del sueño son el desdoblamiento necesario e inevitable de otras cosas que serían verdaderas? De hecho, hasta el final de las *Meditaciones*, Descartes parece dejar en vilo el tema de la indistinción entre sueño y vigilia, para resolverlo de un solo plumazo, recurriendo –y esto sólo puede ser un agravante– a una hipótesis advenediza, especie de *Deus ex machina* llamado a zanjar cualquier sombra de duda que pudiera restar. Y con tal confianza en su razonamiento, que puede afirmar que «*las hiperbólicas dudas de estos últimos días deben ser rechazadas como ridículas*» –y continúa:

Principalmente aquella tan grande acerca del sueño, que no distinguía de la vigilia; pues ahora advierto que hay una diferencia muy grande entre ambas cosas, que consiste en que la memoria nunca une los sueños con las restantes acciones de la vida, como ocurre cuando uno está despierto; pues si mientras estoy despierto se me apareciera alguien de repente y a continuación desapareciera, como ocurre en los sueños, de manera que yo no viera de dónde había venido ni adónde iba, juzgaría, juzgaría que es un espectro o un fantasma fingido en mi cerebro, más bien que un verdadero hombre. Pero cuando ocurren cosas que advierto distintamente desde dónde, en dónde y cuándo se me presentan, y cuya percepción enlazo sin interrupción alguna con el resto de mi vida, estoy completamente cierto de que no me ocurren en sueños sino estando despierto (81).

Aunque nos exponamos a equipararnos con *esos locos cuyo cerebro trastorna un vapor tan contumaz y atrabiliario*, tendremos que examinar más de cerca esta afirmación cartesiana, evaluando su punto de articulación respecto de los argumentos precedentes. Se nos presenta, inesperadamente, un nuevo personaje: “la memoria”, «*la mendaz memoria*» (22); y esta mendaz memoria se vuelve, de repente, el factor

determinante para separar las aguas turbias del sueño de la claridad inequívoca de la vigilia, ya que –para abreviar– el sueño no reconocería la causalidad y, por tanto, mientras nos encontremos con plena conciencia de que las cosas acaecidas a nuestro alrededor funcionan según esta ley, podemos estar ciertos de que estamos despiertos. Habría, además, un principio de continuidad propio de la vigilia, que enlazaría unas cosas con las otras, mientras que en el sueño todo sería más bien caótico e indiferenciable, espectral o fantasmal en palabras de Descartes.

Ahora bien, deberíamos recordar que Descartes había establecido como punto de partida inamovible el anclaje en el *cogito* y sólo en él. Es decir que la proposición «*Yo soy, yo existo, es necesariamente verdadera cada vez que la profiero o que la concibo*» (22). Pero semejante fundamento proyectaba ya sus limitaciones porque: «*Yo soy, yo existo; es cierto. Pero ¿durante cuánto tiempo? Ciertamente, mientras pienso; pues tal vez podría suceder que si dejara de pensar completamente, al punto dejaría de ser*» [...]; «*soy sólo una cosa pensante*» (24). Ser sólo una cosa pensante excluye, en principio, ser además una cosa memorante. Pero entonces, ¿cómo puedo afirmar que esa cosa pensante sea siempre la misma? Y si no existe continuidad para la *res cogitans*, entonces ¿cómo distinguirla de la discontinuidad propia del sueño? ¿De dónde viene y hacia dónde va ese *cogito* desatado de toda causa y encadenamiento, en su pura rutilancia de existir al ser enunciado o concebido? El propio Descartes da forma a esta objeción:

Pues el tiempo de mi vida puede dividirse en innumerables partes que no dependen unas de otras, de manera que del hecho de que yo fuera hace un momento no se sigue que deba ser ahora, a menos que alguna causa me vuelva a crear, por decirlo así, en este momento, me conserve (44).

No obstante, se adivina el giro que tomará el razonamiento: esa causa que me crea o conserva a cada instante será Dios, sin la intervención del cual nada sería en su ser, ni persistiría. El problema, se vislumbra ahora, ha superado el tinte de un mero

círculo vicioso para derivar en una especie de madeja o manchón argumental. ¿Es Dios o es la mendaz memoria quien sostiene la continuidad del Ser? Es, puede decirse, una pregunta inadecuada, ya que siempre podrá argumentarse que la mendaz memoria sostiene a la *res cogitans* mientras que Dios es la causa de la continuidad del mundo objetivo. Pero todavía tenemos que resolver un conflicto entonces: esta pura dicotomía amenaza con arrasar lo máspreciado del *cogito*: el fundamento de su existencia. Si se es cuando se piensa y se es, además, ese pensamiento mismo: ¿no será echar todo a la basura postular que se es a causa de Dios? Descartes encontraba en la autonomía del *cogito* un resguardo contra la hipótesis del genio maligno: «engañeme cuanto pueda, que nunca conseguirá que yo no sea nada mientras piense que soy algo» (22).

Si Dios me hace, no es necesario que yo me piense para ser, y entonces un genio maligno podría hacerme –de igual manera– no existir, aunque yo piense que existo; y si, en cambio, sólo soy en cuanto *res cogitans*, no podría ser por ninguna otra causa suplementaria, a menos que se quiera caer en la blasfemia de afirmar que mi pensamiento es Dios, cuya ecuación derivaría en el contrasentido siguiente: mi pensamiento es Dios/yo soy mi pensamiento/yo soy Dios.

De todas maneras, Descartes afirma que Dios es la «causa última» (45) y esto habilita, según la tradición peripatética, a imaginar que el *cogito* puede venir a emplazarse, entonces, como una “causa eficiente”, o “material” o “formal”. Sea como fuere, este giro arruinaría toda la meditación cartesiana, puesto que yo no sería sólo un pensamiento sino también una forma y una materia; por lo que el punto de llegada socavaría el punto de partida, y la *res cogitans* quedaría otra vez indiferenciada respecto de la *res extensa*.

Al final de las *Meditaciones*, caemos en la cuenta de que todo el esfuerzo de Descartes parece haber ido a parar a un saco roto. Si no puedo distinguir el sueño de la vigilia, todo el movimiento del *cogito* queda sin efecto, y la certeza y distinción con la que se había creído que la luz natural iluminaba el camino cartesiano para fundar una

ciencia verdadera, no ha sido más que una luminiscencia de «*espectro o un fantasma fingido*» (82).

Esto significa que el método cartesiano, lejos de fundar una ciencia verdadera, parece dejarnos al nivel de esos «*locos cuyo cerebro trastorna un vapor tan contumaz y atrabiliario, que constantemente aseveran que son reyes, siendo paupérrimos, o que visten de púrpura, estando desnudos, o que tienen la cabeza de barro, o que son calabazas, o que están hechos de vidrio*» (16). Descartes nos demuestra –y éste es su gran mérito, al parecer– que no podemos diferenciarnos, en rigor, de esos dementes y que, ergo, no somos nosotros menos dementes. Pero a lo mejor esto no sea un problema nuestro, sino que tal vez la Locura es inherente al Ser.

Después de este escueto recorrido por las *Meditaciones* cartesianas, podemos entender que la indistinción entre el sueño y la vigilia es un problema arduo, que no permite ser tramitado de manera expedita. Es una cuestión que, sin más, nos embarcaría a través de aguas procelosas. Para evitarnos una ímproba digresión, preferimos abocarnos, en el espacio que se nos ofrece, a la afirmación metafísica macedoniana por excelencia: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

Hay que decir, en principio, que este título parece compartir un postulado cartesiano: el repudio de lo sensorial (los ojos abiertos no son vigilia, no están despiertos). Pero esto no significa que Macedonio, lector de Heidegger, asimilara –cual Descartes– el ser y el pensamiento. Tampoco estaría de acuerdo con *La tesis de Kant sobre el ser*, donde Heidegger explora la propuesta kantiana de considerar al ser como «*posición*» (Heidegger: 1986: 139). ¿Qué es –entonces– el Ser? El Ser es, nos dice Macedonio, un «*Fenomenismo inubicado*» (Fernández: 1967: 32).

Toda la estructura representacional se basa en la cuestión de la posibilidad/imposibilidad de que una cosa sea percibida de manera cierta; es decir, se trata de que podamos discernir si la imagen que se nos presenta tiene un correlato objetivo en el mundo (percepción) o si es una alucinación (fantasía, sueño). Esta dicotomía percepción/alucinación encuentra su correspondencia en el par vigilia/sueño. Pero ¿cómo distinguirlos? La experiencia comúnmente acaecida de no poder reconocer mientras soñamos la naturaleza onírica de nuestra experiencia es el punto en el cual el estatuto privilegiado de la Realidad parece comenzar a ceder terreno. Y aún si podemos distinguir sueño de vigilia *a posteriori* (es decir, como lo propone Descartes, cuando ya no dormimos): «¿qué importa que después verifique que no lo es, si ese sólo momento de duda es prueba de que en sí mismo, por nitidez, intensidad, complejidad, variedad, el ensueño es intrínsecamente el mismo ser, el mismo estado de la vigilia?» (95).

Para el sujeto soñante/percipiente no existe diferencia de naturaleza entre las imágenes del sueño y las de la vigilia; unas y otras están asociadas a sentimientos de placer y dolor, de contento y frustración: si la muerte nos amenaza en un sueño, ¿es acaso menos terrible? Si el soñante es igualmente capaz de sentir placer/dolor que el “vigilante”, esto significa que la quemadura producida por un fuego real no es más verdadera que la producida por una deflagración onírica. Es decir, la *afección* es siempre real, siempre realmente sentida, y el hecho de que la imagen que asociamos a dicho sentimiento de placer o dolor tenga o no un correlato objetivo no modifica en nada esta cuestión. Por tanto: «*Despertarse es volver a soñar*» (170).

Ahora bien, si las imágenes no pueden distinguirse, clasificarse en verdaderas o falsas respecto de la *afección*, todavía queda la cuestión de si dichas imágenes pueden ser diferenciadas *en sí*. Podemos decir, obviamente, que las unas se presentan con el concurso de un correlato objetivo, mientras que las otras son el mero producto de nuestra imaginación. Pero justamente en este punto comienza el problema, ya que ¿qué es un objeto? ¿Qué es ese correlato “externo” de la imagen?

Cuando a distancia *veo* una naranja ella no me da más sensación que la visual: sin embargo tengo en el acto mismo revividas y sentidas las imágenes de las sensaciones de contacto, de olor, de consistencia o resistencia, de gravedad y temperatura, de sabor, que ese mismo objeto suele procurarme. De ahí nace la impresión de *extensión* o de *sustancia* material, o simplemente de *materia* (54-55).

El Objeto es nada más que un conglomerado de imágenes: visuales, sonoras, táctiles, olfativas y gustativas; es una construcción de nuestra facultad Aperceptiva. ¿Qué nos habilita a estimar que hay algo más en el Objeto que este agregado de sensaciones que él es para nosotros? ¿Y qué es esa unidad o bloque unario, qué es esa solidez invisible que le atribuimos al Objeto *en sí*? La afirmación de que el Objeto posee una identidad, que hay algo capaz de aglutinar la pura dispersión de nuestras percepciones, que es capaz de persistir *en sí*, esa es una hipótesis de la cual no se puede estar seguro.

La diferencia entre los objetos soñados y las cosas del mundo radica en que las unas aparecen en coordenadas constantes (se dirá: permanecen en el sitio en que las dejamos) y por ello podemos perderlas de vista para luego recuperarlas con la simple condición de realizar un esfuerzo motriz (desplazarnos en el espacio), es decir, no aparecen ni desaparecen sin la mediación de una concatenación causal; mientras que los otros (los objetos soñados), por su parte, pueden ser producidos a voluntad del sujeto: yo imagino una naranja cada vez que quiero. Esto implica que las imágenes reales no pueden producirse *inmediatamente* como las imágenes de fantasía; la naranja que no depende de mi voluntad es una naranja real por el simple hecho de no corresponder a mis deseos. Puede argumentarse entonces que las imágenes reales (las que tienen correlato objetivo) son independientes de nuestra voluntad, pero en ese caso también las alucinaciones de un loco acaecen sin el concurso de su voluntad y no por ello se consideran menos fantásticas. Por otra parte, y aunque nuestro autor lo omita sistemáticamente —y en este punto Macedonio parece no tomar nada en cuenta a su

contemporáneo Freud—, las imágenes de los sueños tampoco son traídas por la voluntad del sujeto: nadie en un sueño puede producir la imagen que se le antoje, del mismo modo que nuestra psique no puede accionar de manera *directa*, sin mediación del cuerpo, sobre el entorno material (el único entorno material sobre el que actúa la psique es el cuerpo mismo).

Se dirá que la falacia se encuentra en la fundamental omisión de *ubicar* la mente en el cuerpo, y considerarla en cambio como algo aparte, algo independiente, siendo —en el horizonte— indiscernibles mente y cuerpo. Pero ¿cuál es el fundamento de dicha localización? Si se ha localizado a la mente en el cuerpo, se lo ha realizado por la vía de la experiencia (ya que no concebimos un saber no-empírico); y la experiencia es el ejercicio de nuestros sentidos; y nuestros sentidos sólo sienten lo que sienten (y no sienten lo que no sienten). De hecho, *pensar* es también un hecho empírico, del que participan los sentidos e implica la puesta en juego de todo el campo representacional, ya que la producción de una entidad mental como un signo implica, decía Ferdinand Saussure, realizar un conglomerado de imágenes (acústicas-visuales); por ello Macedonio afirma: «*Lo que es típicamente ensueño es toda imaginación o ideación (llamo ideación a las imágenes-signos: ¿signos de qué?; de imágenes; “imágenes-signos de imágenes”, pues todo remata en la intuición; esta ideación es lo que se dice pensar con palabras)*» (169). De tal modo que “pensar” o “hacer pensar” es producir la aparición de un conjunto de imágenes y, por tanto, el *cogito* macedoniano es periférico respecto del Ser, que se funda en lo puramente Afectivo: «*pensar es ver, oír, tocar y evocar lo visto, tocado, oído*» (148).

Si se imagina que percibir es “sentir puertas afuera”, sentir lo exterior, mientras que imaginar/idear/pensar es una especie de percepción introyectada, un “sentir puertas adentro”; simplemente se imagina; es decir, se trafica con signos “ideas-imágenes”. Dicho esto, antes que localizar la mente en el cuerpo, debemos efectuar la operación inversa, si es que descreemos, como Macedonio, del concepto de noúmeno: «*Así como no es en tu cuerpo donde está tu sentir y pensar, pues la conciencia o sensibilidad no*

*puede estar en ninguna parte, y es, al contrario, ese cuerpo el que está en tu mente, y sólo es una imagen (táctil-visual) en tu mente» (172).*

Para Macedonio, todo lo que existe es “lo sentido”; nada existe si no es en calidad de sensación (placer/dolor) o representación (que no acarrea la necesidad de ninguna *presencia*); y “lo sentido” no necesita una causa detrás de la imagen, que lo origine. En el horizonte, se busca prescindir rotundamente de la imagen, la hetero-topía<sup>5</sup> de abolir la representación es lo que nosotros vamos a denominar “el conticinio”.

---

<sup>5</sup> El “Fenomenismo inubicado” es la postulación del momento heterotópico en que el Ser se confunde enteramente con la Afección.

### *El conticinio*

En 2011, se realizó una película denominada *Perfect Sense*, en la cual se relata la historia de amor de un chef y una epidemióloga; la singularidad del film radica en que, inexplicablemente, los seres humanos comienzan a perder sus sentidos: primero el olfato, luego el gusto, más tarde el oído y finalmente la vista. La pérdida de cada uno de los sentidos está precedida por una crisis: crisis de angustia en relación al olfato, de gula en cuanto al gusto, de rabia antes de perder la audición y de felicidad frente a la ceguera. Es fácil observar, desde el punto de vista macedoniano, cómo se presenta en este film la oposición entre lo que definimos como *sensación* frente a las *emociones*; una fulmínea exacerbación afectiva-emocional anuncia la clausura de cada uno de los vínculos con el “mundo externo”.

Para Macedonio la ausencia de los sentidos no implicaría un menoscabo en el Ser; si no contáramos con datos sensoriales, si fuéramos una especie de organismos clausurados, de todos modos habría Ser, porque aún tendríamos lo principal: las emociones. Y esto es lo que ocurre, finalmente, con el desenlace de nuestra película: la historia de amor persiste, la vida continúa, los hombres se adaptan a su nueva condición.

*Perfect Sense* ilustra, de alguna manera, la noción metafísica de Visión, el acceso al mundo del Fenómeno. Es el punto donde las «*palabras terminan*» (1966: 255), «*el advenimiento del Silencio*» (1974: 167). Si la Afección puede sobrevivir más allá de la ruptura con el mundo de la representación, es decir, el de los sentidos; entonces, desprovistos de cualquier tipo de imagen (visual, olfativa, sonora, gustativa, táctil), el otro no “existiría” tal y como entendemos la existencia en cuanto *presencia*, pero aun así el lazo afectivo sostendría el Ser, arraigado en el plano de la emoción. Y como corolario de esto, la Muerte del otro puede ser concebida como un mero ocultamiento. Si la *presencia* (aferrada a las imágenes sensoriales) no absorbe lo

esencial del Ser, entonces la Muerte (del otro) no es nada más que un *ausentamiento*, una forma de ser inaccesible a los sentidos. De modo que la verdadera Muerte no está dada en el mero *ocultamiento* de la presencia –ya que, en ese caso, es muerte también el tiempo pasado transcurrido sin que los amantes se conociesen–: «*esto es Muerte: olvido en ojos mirantes*» (1966: 255); y, llevado al extremo, habría una muerte en cada intermitencia de la *presencia*: si salgo de viaje, o nos separa una cortina, o simplemente cierro los ojos. Si los ojos *miran* hacia el mundo, dejándose fascinar por los datos sensoriales, las iridiscencias de la *presencia*, ocurre el *olvido*, la dispersión de la atención en el campo de la representación, en lugar de concentrarse en lo real-afectivo. Esta difuminación de la atención en lo representacional acarrea un debilitamiento del entorno Afectivo, que es la verdadera pérdida, la verdadera Muerte.

La propuesta metafísica de Macedonio se esfuerza, a través de esta crítica al concepto de realidad/vigilia, por rebatir el privilegio inveterado que se le ha otorgado a los sentidos en general –y al sentido de la vista en particular– a la hora de pensar “la inteligibilidad del mundo”, al menos, desde Platón: «*De este modo, lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la inteligencia y de lo que se entiende, esto es el sol en el ámbito visible respecto de la vista y de lo que se ve*» (Platón: 2007: 336). Platón ha identificado como modelo de lo *inteligible* al sentido de la vista; curiosa metáfora proveniente de quien está realizando una de las mayores apuestas por lo “inteligible” en detrimento de lo sensible. Y así lo sugiere Carlos García Gual en una nota al pie del diálogo *Fedón*:

Es interesante señalar que estas «ideas», que no pueden verse con los ojos del cuerpo, se designan mediante términos que proceden de la raíz de «ver» (*F*)*id*-; tanto *eîdos* como *idéa* proceden de ella. Tienen un significado muy similar y es difícil encontrar matices distintos entre uno

y otro. También *morphē* («forma» y «figura») aparece en Platón para indicar una «idea» o un «tipo ideal», aunque es menos propia para ello (Cf. la amplia nota de D. Gallop en su comentario, Plato. Phaedo, Oxford, 1975, págs. 93-97.) (en Platón: 1992: 43).

De manera tal que la *inteligibilidad* sería una especie de “copia” de la *visión*<sup>6</sup>, como la *imagen* es copia de la *Idea* y, por tanto, sería, entre todos los sentidos, el mejor. Es sin duda en contra de este imperio de pensar lo pensable sobre el modelo de la *vista* que Macedonio propone su metafísica, que se resiste a las coloridos de la Representación: «Hay dos zonas en el sueño como en el Ser: *Afección* y *Representación*, que forman el todo de la conciencia; la *Afección* es la más influyente, y *hedónicamente* la única importante» (Fernández: 1967: 105). De hecho, Macedonio pretende realizar un corte al estilo cartesiano respecto de los sentidos en virtud de lo que él denomina la *Afección* (sentimiento de placer/dolor), que es irrepresentable: no existe una *imagen* del dolor/placer, aunque, empero, el placer o el dolor pueden estar asociados a las imágenes percibidas/soñadas.

Este cambio de foco acarrea consecuencias ontológicas: «*lo no sentido nada es*» (101); e impone la necesidad de reordenar los presupuestos básicos de la metafísica:

a) Ante todo hay un mundo, y es el único importante, el de la *Afección* (deseos, energías, dolor, placer) que no es repetición de nada ni previo a nada, ni accesible subjetivo a terceros; b) Además, hay lo independiente de la voluntad y por tanto causal-externo que siendo externo no es accesible a terceros (placer, dolor, etc.); c) El hecho de que lo accesible a terceros o causal-externo deje imágenes, sea repetible subjetivamente, no obliga a sentar que toda imagen sea posterior a una percepción o sensación, que la invención absoluta de imaginación no sea

---

<sup>6</sup> Es obvio que en este punto malversamos *ex profeso* el argumento de Platón, ya que para él es lo sensible lo que imita el orden impoluto de lo inteligible.

posible; d) Lo accesible a terceros es también difícil de circunscribir, pues un calor ambiente es sentido y confirmado por todos, y es un dolor o placer no visual-auditivo-táctil (106).

Se puede objetar que Macedonio utiliza el término *visión*, en algunas ocasiones, para nombrar la experiencia metafísica radical: «*La Metafísica comienza cuando se pierde la impresión de familiaridad del ser y se propone descubrir la causa concienical de ello; es la suma de investigaciones que retornan a la visión pura, al estado místico, al existir del niño antes del reflejamiento en sujeto y en externalización u objeto*» (191). Pero esta “visión pura” o Visión es lo contrario al ejercicio de los sentidos; es una experiencia previa a toda experiencia, previa incluso al devenir de la conciencia, del lenguaje, etc. Es una búsqueda que, en el fondo, intenta desandar el camino de nuestro devenir sujeto, de nuestro “aprehender a ser personas”; como si quisiéramos desgajarnos de lo que la civilización ha hecho de nosotros porque:

La Civilización es el repudio de la Naturaleza por el Hombre y su proceso es el de la extirpación voluntaria por el hombre de sus órganos que sustituye y se complace en sustituir por instrumentos. Es la guerra del implemento contra el órgano, el esfuerzo del hombre por llegar a ser abiológico (1990: 102).

No se trata de la niñez como un “lugar feliz” al cual retornar, no es la utopía romántica de la niñez; es el estado (místico) del niño previo al estado (práctico) del adulto; el estado (esquizoide) de perversión polimorfa al que Freud aludía respecto del infante. Es el no-lugar del niño omnipotente, aún indiferenciado de su madre y que, por tanto, no posee un yo ni conoce lo que llamaríamos “objetos”. Él es la necesidad y la satisfacción de la necesidad (a sus necesidades/demandas las satisface su madre, pero él es su madre); por tanto, el niño-místico no conoce ninguna realidad, ningún *principio de realidad* que se resista a su voluntad; y es capaz de accionar inmediatamente sobre el

mundo (ya que su mundo no es aún el nuestro, que nos escinde en la dualidad sujeto/objeto); es capaz de crear *ex nihilo*, de *inventar*. El niño-místico es un déspota, capaz de instituir un mundo que responde a su deseo; y este soberano habita –todavía no en el campo de la experiencia– el reino del Fenómeno:

Nada absolutamente puede añadir la experiencia al fenómeno, el hombre al recién nacido. Sonidos, contactos, aromas, temperaturas, formas, colores –incluso los de su cuerpo–, sensaciones musculares y de cenestesia, dolorosas y gratas, tal es toda la Realidad del niño y la única posible, ni exterior ni interior, ni material ni psíquica, ni espacial ni temporal (1967: 15).

No va a ser la mirada, el ejercicio de los sentidos en la fricción contra el mundo, lo que caracterice a la existencia: *no toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Las cosas no existen como “cosas” y el mundo es nada más que un conglomerado afectivo: el Ser es lo sentido: «*Todo sentir es estar despierto*» (110). Pero, entonces, ¿qué pasa con los “otros”? Si sólo lo sentido existe, el Otro, como sujeto otro, como entidad psicofísica independiente no existe, dado que yo no puedo sentir su sentir: «*no hay otro sentir que el mío*» (Ibíd.). El Otro es una imagen más entre las imágenes que inventa o percibe mi psique, una representación o una percepción; en suma, el otro solo existe –del mismo modo que ocurría en Sade– como un objeto. Y aunque Macedonio esté –a diferencia de Sade– a favor de hacer el bien y en contra del placer sexual, profundamente, algo los reúne casi de manera fatal cuando se trata de concebir el estatuto de la otredad: «*Yo sería un rey del soñar –única forma posible del existir– y el Prójimo mi bufón*» (Ibíd.).

De todas maneras, en lo que concierne a su relación con Sade, si bien ambos pensamientos se presentan como despóticos; la diferencia radica en la *tonalidad afectiva*, en que el Marqués se nos presenta como un tirano malvado, mientras que Macedonio quiere ser un *buen déspota*: «*Toda mi vida quise ser ese Déspota*» (1990: 191).

Es a lo mejor ocioso mencionar el hecho de que un pensamiento semejante al de Macedonio tuvo que aguardar, en Europa, hasta la emergencia del posestructuralismo para realizarse a través de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, por ejemplo; o a la elaboración del concepto de “Institución imaginaria” de Cornelius Castoriadis. Para este filósofo, la Psique es capaz de instituir imaginariamente una realidad (como, por su parte, lo Social también instituye), de *crear ex nihilo*; lo que la Psique hace no es constatar una Verdad previa, representándola –lógica de la redundancia: «*en lógica moderna, verdad se dice tautología*» (Castoriadis: 1975: 299); sino que inventa, crea e instituye el mundo.

Es decir, por debajo de lo que Castoriadis denomina *lógica conjuntista-identitaria* –que se parece, en el plano de lo psíquico, a lo que Macedonio llama Apercepción: «*por la constitución de nuestra psiquis, toda percepción o estado va acompañado de reminiscencias de otros estados que se suscitan instantáneamente y se funden con él, con tal simultaneidad y adherencia que ni se perciben distintamente de aquél ni parece posible separarlos. Es la propia constitucional de nuestra conciencia que se ha llamado apercepción*» (Fernández: 1967: 21-22); por debajo de esto, decíamos, está la Psique como un factor de *invención imaginaria radical*: «*Desde este punto de vista, lo imaginario –como imaginario social y como imaginación de la psique– es condición lógica y ontológica de lo “real”*» (Castoriadis: 1975: 277). Ante todo, la postulación de lo que Castoriadis denomina «*fetichismo de la realidad*», «*la cosa*» o «*sustancia-esencial definida e independiente, por sí misma*» (270), y lo que Macedonio llama –utilizando la nomenclatura kantiana– noumeno es, a los ojos del filósofo francés, un subproducto de la imaginación instituyente; en pocas palabras: un *invento* (Ibíd.). Por ello acordaremos con Castoriadis cuando afirme: «*Del mismo modo, la representación (Vorstellung) no es re-presentación (Vertretung), no está allí para otra cosa o en lugar de otra cosa, para re-presentarla por segunda vez*» (266).

Más allá de la lógica conjuntista, corren los *magmas*, que no son sino flujos imaginarios instituyentes. Detrás de la mirada aperceptiva del adulto, la Visión Pura del místico busca el Fenómeno, como la promesa de una omnipotencia que el niño, devenido adulto, ha perdido, dejado escapar; se trata de la *fase monádica* donde la Psique, antes de ser “abierta” al mundo, gozaba de sí misma en su clausura autista:

El único deseo irrealizable –y por eso mismo indestructible– no es el que tiene por objeto lo que nunca podría presentarse en lo real, sino el que tiene por objeto lo que nunca podría darse, como tal, *en la representación*, es decir, en la realidad psíquica. Lo que falta, y faltará por siempre, es lo irrepresentable de un “estado” primero, la antesala de la separación y de la diferenciación, una protorrepresentación que la psique ya no es capaz de producir, que ha imantado para siempre el campo psíquico como presentificación de una unidad indisociable de la figura, del sentido y del placer. [...] *La psique es su propio objeto perdido* (214).

De esta manera, tenemos que concebir no sólo que la Visión mística es posible, sino que siempre *está ya* realizada en nosotros –y es nuestro paraíso perdido–, y es lo que el Arte o Pensamiento de Macedonio querrá recuperar; destruyendo lo que se ha instituido en nosotros: la escisión psíquica originaria entre sujeto y objeto, que es, a fin de cuentas, lo que Macedonio combate en los blasones del Yo y del Realismo.

Por todo lo expuesto, cuando se indica que el Arte apunta a “lo imposible”, Macedonio realiza la siguiente aclaración: «*lo Imposible [...] no es lo que falta, pues todo lo hay en el mundo, sino lo que nos falta cuando lo deseamos, aunque venga o exista antes o después de desearlo*» (Fernández: 1975: 121). La Visión está siempre ya realizada en nosotros y se realizará siempre después en otros, pero nada de esto importa ya que es la única representación que le está negada a la psique: es lo *imposible psíquico*. Pero este imposible psíquico no es sino la búsqueda de la locura, de la esquizofrenia, del naufragio: es el *yo cristalino* que se parte en su ensambladura; la

Visión, el Fenómeno o en los términos más drásticos en que lo expresa Macedonio: «*la Locura del Ser*» (1967: 104), que nos lleva a negarle la existencia a estas manos y a este cuerpo nuestro, como imbuidos por un vapor tan contumaz y atrabiliario que nos equipara con ciertos locos que constantemente aseveran que son reyes, siendo paupérrimos, o que visten de púrpura, estando desnudos, o que tienen la cabeza de barro, o que son calabazas, o que están hechos de vidrio, como tanto temiera Descartes.

#### Capítulo IV. La invención

*«Por otra parte es evidente, conforme a lo que ya se ha dicho, que la función propia del poeta no es relatar sucesos que en verdad hayan ocurrido sino aquellos que podrían haber sucedido»*

Aristóteles

Para Macedonio, lo artístico de una obra se resume no en el hecho representado o “asunto” *en sí*, sino en la «versión» o «procedimiento» (1990: 237). En un pasaje que recuerda la distinción peripatética entre poeta e historiador, nuestro autor asevera: *«mi novela no admite sino a vivientes so pena de confundirse con la Historia donde los muertos lo hacen todo, se lo llevan todo por delante»* (1966: 50). El historiador, según Aristóteles, narra lo sucedido (hechos particulares), mientras que el poeta se ocupa de crear lo que podría suceder (y por eso sería universal). De manera análoga, el escritor realista se opondrá al verdadero Arte en la medida en que el primero enunciaría lo ocurrido, siendo un agente de mera divulgación; mientras que el segundo, el Artista,

estaría llamado a inventar, a crear algo nuevo y sin correlato externo que le anteceda. La escritura, en sentido estricto, se nos presenta como un *ars inveniendi*.

En uno de los prólogos de Museo de la Novela de la Eterna, llamado “PRÓLOGO QUE CREE SABER ALGO, NO DE LA NOVELA, QUE ESTO NO SE LE PERMITE, SINO DE DOCTRINA DE ARTE”, Macedonio parece aglutinar conceptos fundamentales para su novela metafísica o metafísica novelada. Este prólogo se abre con la siguiente afirmación: «*La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista*» (1975: 39). Se opone, a continuación, la Verosimilitud (deforme intruso del Arte) a una verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada. Por lo que el autor invita 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. Que no se busque, podríamos concluir forzando un poco el lenguaje de Macedonio, el efecto de realidad (Verosimilitud) en la novela-museo; el lector debe acoplarse afectivamente al devenir novelístico en vez de buscar el objeto real tras el enunciado ficticio. Esta advertencia macedoniana nos recuerda a aquella famosa afirmación que se atribuye a Flaubert, en la que espetaba a un conjunto de lectores chismosos: *Madame Bovary c'est moi*.

Para imponer semejante protocolo de lectura, Macedonio confía en su método: distraer al lector para provocarle pequeñas impresiones que concurren a un propósito emocional final: ganarlo a él de personaje (ibíd.). Macedonio repudia al lector alucinado que mientras lee cree estar viendo vivir, presenciando vida; él quiere que el lector sepa siempre que está leyendo una novela. La ecuación sería la siguiente: si el lector tiene en todo momento plena conciencia de estar leyendo a personajes, y si el artista, por su pericia, puede hacerlo dudar un instante respecto de la inexistencia de esos mismos personajes que está leyendo, ergo, la propia realidad que el lector se atribuye a sí mismo (con todos sus presupuestos) se vería –por una suerte de rebote metafísico– conmovida hasta sus cimientos. Si el personaje, que sé que no existe, puede parecerme existir; yo, que sé que existo, puedo quizá no existir. Si quisiéramos simplificar de la manera más

rotunda la tentativa estético-metafísica que se proyecta en el *Museo*, podríamos tal vez enunciar lo siguiente: se trata de un quiasmo, donde personaje y lector intercambian sus respectivos atributos (existencia-inexistencia). Situación inicial: el personaje no-existe y el lector existe. Situación final: el personaje existe y el lector no-existe.

Para Macedonio, entonces, Descartes tendría que haber comenzado por invertir su fórmula: «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» (40). El “yo existo”, dice Macedonio, nunca puede ser un juicio sentido, es un mero verbalismo: «“Yo soy” no es nada; “Yo sufro”, sí» (1967: 178). Ante dos imágenes, una soñada y una percibida, se dice que una existe (es real, tiene correlato objetivo) y que la otra no; pero si atendemos un poco, nos damos cuenta de que ese “ser” que le atribuimos a una de las imágenes no es nada que se agregue a la representación de la imagen y, por tanto, si nada hay que se suma a la imagen-que-es respecto de la que-no-es, ¿dónde está el ser de la imagen que es? ¿Qué franja de ser se le agrega a la cosa que es frente a la que no es? Así lo ejemplifica Macedonio: «Yo no percibo además del dulce del azúcar, su “existencia”, nada puedo sentir de esa “existencia”» (201).

Si se pudiera sentir la “existencia” como una suerte de constante que se agregue a todo lo percibido, por ejemplo, además del árbol percibimos el “ser” y junto a la percepción de la naranja, la del “ser”, etc.; entonces el Ser sería algo más que una abstracción, un verbalismo. Este nominalismo radical de Macedonio apunta a indicar la vacuidad del concepto de Ser, vacuidad que, por ende, lo equipara al concepto de No Ser. Recordemos que, para Macedonio, el mundo tiene dos maneras de ser: Representación y Afección: «En nuestra psiquis no hay más que: imágenes, incluidas en ellas las sensaciones y percepciones que psicológicamente no son otra cosa que imágenes, y estados afectivos, es decir, dolores y placeres que pueden ser: de sensación, de emoción y de deseo» (1990: 87). Por tanto, si se entiende por “Mundo” un

algo dado de antemano, que se nos ofrece y nos precede; entonces no se comprende el planteo de Macedonio, ya que «*el Ser, el Mundo, No Es Dado*» (1967: 119).

De manera tal, que si aun así tenemos un mundo (representaciones-afecciones), eso significa que lo *inventamos* nosotros, en lugar de recibirlo pasivamente:

El Universo o Realidad y yo nacimos el 1° de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires. Hay un mundo para todo nacer, y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo. Nacer y no hallarlo es imposible; no se ha visto a ningún yo que naciendo se encontrara sin mundo, por lo que creo que la Realidad que hay la traemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos, como temen algunos (1966: 115).

El “existo” del *cogito* cartesiano era la transacción en la cual se realizaba una constatación entre una idea y una cosa preexistente, se hilvanaba una sustancia con su imagen, el pensamiento con lo dado. El *cogito* no trae nada nuevo al mundo excepto, claro está, un sentimiento de certeza que proviene de la coincidencia del dato con el objeto. Macedonio, como se ve, se instala en las antípodas del hemisferio epistemológico cartesiano, al postular un concepto de Ser entendido como pura invención y puro devenir. Ahora bien, ¿cómo se perciben estas afirmaciones macedonianas en su producción literaria?

La novela macedoniana, lejos de apuntar a representar algo dado, cuenta «*el hecho que nunca ocurrió*» (1975: 41) –no es necesario aclarar que “el hecho que nunca ocurrió” no puede ser más que una *invención*. El personaje o, más generalmente, la estructura del relato macedoniano hace emerger un punto de subjetividad a partir del cual es posible enunciar: “yo, la Novela, no existo” (esto es: “no tengo ningún correlato objetivo dado de antemano, soy pura invención, pura *creatio ex nihilo*”).

En *Papeles de Recienvenido*, podemos observar que el tema de la *invención* se mantiene, en general, al nivel del enunciado. Es decir, o bien el enunciador afirma simplemente ser un inventor: «*recordará usted que soy inventor*» (1966: 33), o bien se procede a enumerar el catálogos de las invenciones:

Pero no todo lo tengo en el porvenir: prueba de ello es el ingenio seguido y constante que he mostrado siempre que pude para la invención de mecanismos: la solapa desmontable, los agujeros de un solo lado para manteles que tengan dos, la inviolabilidad de las llaves, la extirpación del intervalo soleado entre la salida con paraguas y el empezar a llover, el volvedor de los libros y los días que fueron buenos, el dispositivo de descomponer juguetes que disimulará para siempre la morosidad de los niños en efectuarlo... (101).

O bien puede tratarse de una técnica o forma literaria: «*Tratándose pues de una fiesta en su honor, cuando podía yo más exhibir lo consumado de mi invento del brindis desmontable y más breve*» (68). Sin embargo, en un sitio muy específico de los *Papeles*, encontramos uno de los primeros esbozos de *escritura*; dentro de uno de estos inventos formales, el “Brindis a Scalabrini Ortiz”, se encuentra uno de las primeras alusiones a su proyecto de “doble novela”: escribir la última novela mala (realista) para que luego alguien escriba la primera buena (no-realista):

Yo no creo mucho que la Literatura del pasado sea belarte; obra de prosa artística en género serio no ha abundado. Para que acabe de faltar a la humanidad una genuina belarte de la Palabra, para que aparezca, por ejemplo, la primera novela buena, es preciso que se escriba la última mala. Escribámosla nosotros, alguno de nosotros. Yo no creo que, aunque seamos muchos, haya –por falsa modestia o por tenerse poca fe– quien dude de poder escribir la última novela mala. Yo ayudaría principalmente, pues su ausencia quizá está estorbando sacar la que alguien puede tener lista del todo primera novela buena, de genuino y

severo arte, sin una primera, ni ésta sin una última del género de la novela mala (82).

Pero esta novela buena será, como ya vimos, la que no cuenta nada que haya ocurrido previamente, será –si es posible– una novela que nunca empiece o, si es que debe iniciar, que no termine jamás de comenzar: que los prólogos se yuxtapongan hasta el hartazgo y que, finalmente, la obra no termine de corregirse para nunca emprender el proceso de su publicación; es la novela que no se ha escrito nunca, la novela que, al igual que la autobiografía del autor, puede ser escrita por otro: «*Lo dejo libro abierto: será acaso el primer “libro abierto” en la historia literaria, es decir que el autor [...] deja autorizado a todo escritor futuro [...] para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre*<sup>7</sup>» (1975: 265).

Tenemos así una escritura donde nada queda supuesto: no hay un Autor de la escritura que pueda ser asignado como tal de antemano, de manera perentoria –y no lo hay literalmente, ya que en realidad nadie puede soslayar el inmenso trabajo que Adolfo de Obieta ha realizado sobre los papeles sueltos de su padre una vez muerto Macedonio; pero tampoco se puede ignorar las intervenciones que los amigos de nuestro autor han realizado “en vida”, por ejemplo, en el caso de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*: «*Raúl Scalabrini Ortiz, de quien hurtada, pues sin méritos, poseo la amistad fervorosa, debe decir algo aquí: se lo pido que hable; de la culpa que con Leopoldo Marechal y F. L. Bernárdez comparte. –M. F.*» (1967: 79); y por ello el Ser de la obra es puro devenir, puro presente: si se deja de escribir, los personajes no existen; ellos están constituidos de la sustancia inestable que les brinda la pura dispersión de las palabras que los realizan, y no son signos que refieran a nada. El ejemplo más cómico es quizá el de: «*Alphabeticus, personaje sin nombre: pobrecito, está hecho todo de letras; los ojos eran las únicas oes que no se repiten en el abecedario; la nariz era un 7, sino que*

---

<sup>7</sup> Qué lejos estamos del talante cartesiano, donde se clausuraba el texto con el doble cerrojo del latín y de la autoridad (del filósofo, de Dios). Macedonio, al contrario, nos espolea a su profanación.

*invertido, y terminaba en fin su cuerpo numeralmente en dos 1»* (1966: 169). En *Museo de la novela de la Eterna*, sin embargo, se añade una singularidad: se trata del paso del plano del enunciado al de la enunciación: ya no es el relato de un personaje cuyo ser esté compuesto de letras, sino que se alude de lleno al acto enunciativo mismo en que se está produciendo la *escritura*:

Estoy habilitando comodidades y un nuevo Capítulo para escenas y personas sobrevenidas, a las que debo improvisar acomodo, páginas, hechos y redacción (pues mis personajes son todos ligerísimos: en el instante en que dejo de escribir ellos dejan de hacer; como no trabaje yo, queda todo parado; ahí está Juancito "en el aire sin piso del espacio" (es una lírica que surge en mí como un respiro liberador en la gravedad de los prólogos que aún me faltan) a medio caer de un balcón, porque yo paré ayer de escribir, como escritor a conciencia, para desocupar el suelo (y preparar su descripción), que ocuparía su porrazo; no le cuesta nada seguir la acción de la gravedad ¡pues no lo hace! Otra vez me buscaron a lo largo de la Novela porque había dejado a don Luciano metiendo un brazo en la manga del sobretodo y ya no resistía los calambres de esta postura. Más se quejó el Presidente, pues interrumpí redactarlo cuando iba a soplar el fósforo con que acababa de encender su cigarrillo y ha pasado la tarde sin fumar y quemándose. Esto parece mentira. En toda hora hay en mi novela alguien con sólo un botín puesto, un joven con una sola novia o los novios que iban a quedar solos y yo no acabé de retirar a la mamá o hacer cabecear a la tía... (1975: 75).

Observamos entonces que en el mismo gesto en que Macedonio nos propone su provocación a la escuela realista y nos expone su método y sus fines estéticos, ha quedado como entrampada la alusión a Descartes. Esta proximidad entre la crítica del realismo y la negación de Descartes no es casual y es precisamente el camino que

hemos escogido para exponer nuestro objeto de investigación. Ahora bien, debemos insistir en que nunca queda claro qué es eso a lo que Macedonio llama realismo en el terreno de lo literario. Ha sido relativamente fácil partir de las premisas cartesianas para tomarlas como el negativo teórico-epistemológico de la propuesta de Macedonio. La ciencia que Descartes quería fundar y la ontología en la que se apoyaba para realizar esa fundación están –ya lo hemos visto– claramente negadas en los escritos de nuestro autor.

Habíamos dicho que para Macedonio el ser tenía dos aspectos o modalidades: la Representación y la Afección: «*Llamo Presentación-Representación a lo táctil-visual-auditivo, o sea todo lo intrínsecamente inafectivo –a diferencia de lo gustativo y olfativo, siempre afectivo–, y sus “imágenes”, resonancias, copias*» (en nota al pie, 1967: 203). De manera propiamente simétrica, toda técnica artística que apunte al costado sensual del ser, que apele a lo táctil, visual o auditivo será considerado extra-artístico; tan es así que hablando de Leopoldo Lugones dirá: «*yo no sirvo para lector de soniditos*» (1966: 49). Inclusive, la elección de la “escritura” como medio para realizar su proyecto artístico está profundamente arraigada en esta negación de lo sensorial: «*La palabra hablada, sin sonoridades, inflexiones, bella voz, gestos, vale lo mismo que la palabra escrita para la Prosa, pero siempre la voz humana tiene alguna sensorialidad; victorioso queda el insípido garabato, gusanillo del papel, que ningún arte posee, absolutamente libre de impurezas*» (1990: 245).

Macedonio comienza su teoría del arte afirmando que va –en un movimiento cartesiano y anti-positivista al mismo tiempo– a dejar de lado la sensorialidad: «*excluire netamente la sensorialidad*» (1990: 235); pero para entender de forma cabal a qué se está refiriendo, es necesario tener presente la taxonomía según la cual esta frase adquiere sentido. Para ello, recurriremos a la descripción que realiza Daniel Attala:

En el espíritu de la psicología del siglo XIX, Macedonio clasifica el repertorio de los estados psíquicos del siguiente modo: 1) representativos, 2) afectivos; los representativos, que poseen un

contenido objetivo o lógico, el *qué* de la representación, se subdividen en tres clases: 1a) sensaciones, es decir representaciones en presencia del objeto; 1b) imágenes, representaciones en ausencia de objeto; y 1c) percepciones, o asociación de sensaciones e imágenes; en cuanto a los estados psíquicos afectivos (o no-representativos), son algún tipo de placer o de dolor y se clasifican según el camino por el que alcanzan a la conciencia: si lo hacen indirectamente, a través de un rodeo por la periferia fisiológica, se trata de 2a) *sensaciones* de placer/dolor; si en cambio nacen o brotan directamente en la “mente”, es decir a partir de algún tipo de estado representativo, por lo general un conjunto de percepciones, entonces son 2b) *emociones*. De estas últimas, por fin, cabe desprender una subclase muy importante, la de las *emociones puras o puramente intelectuales*, definida por la máxima distancia posible capaz de mediar entre ellas y el mundo mecánico, animal, de los estímulos periféricos (*sensaciones*) (Attala: 2009: 39-40).

Pasando en limpio, tenemos entonces el siguiente esquema:

#### ESTADOS DE LA CONCIENCIA

##### 1- REPRESENTATIVOS

1a) Sensaciones

1b) Imágenes

1c) Percepciones

##### 2- AFECTIVOS

2a) Sensaciones

2b) Emociones

A pesar de ser muy ilustrativo este aporte de Attala, nos parece que la reiteración del término “sensaciones” introduce una ambigüedad indeseable. Por ello, basándonos en la nomenclatura de Macedonio, utilizaremos el término “*percepciones*” para

referirnos a lo que Attala define como “sensaciones” (1a), es decir: «representaciones en presencia del objeto»; y donde queda vacío el lugar para lo que se define como «asociación de sensaciones e imágenes», utilizaremos el término “apercepciones”. De manera tal, que la versión definitiva de nuestro esquema es la siguiente:

1- REPRESENTATIVOS

2- AFECTIVOS

1a) Percepciones

2a) Sensaciones

1b) Imágenes

2b) Emociones

1c) Apercepciones

Haciéndose eco del sarcasmo platónico en el diálogo *Gorgias*, Macedonio denomina “Culinaria” al arte que se instala en lo representativo, pero también menosprecia que el arte se ocupe de lo sensorial; por tanto, para que algo posea el estatuto de lo artístico debe ser un artefacto capaz de «suscitar emociones» (Fernández: 1990: 236), pero “suscitar” se opone a “comunicar”; y esto lleva a Macedonio a efectuar la siguiente definición: «*Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento*» (Ibíd.).

De todas maneras, aún después de revisar las declaraciones atinentes al dominio estético, nos quedamos con las manos vacías: ¿dónde está puntualmente el Realismo que tanto se critica? ¿Qué obra? ¿Qué autor? No sería imposible escudriñar entre los textos macedonianos en busca de alusiones ya que en numerosos sitios se enumeran autores y obras; o también se podría recoger desde los archivos de la historiografía literaria una lista de nombres y de obras, a las cuales se las podría a su vez analizar para ver en qué punto se oponen al planteo de Macedonio, etc. Pero luego de meditarlo un poco, hemos decidido emprender otro camino.

Aquel Realismo literario fantasmático al que Macedonio se le opone con tanta vehemencia está concretado o, mejor dicho, parcialmente concretado en la que a partir de 1938 nuestro autor identificó como “la última novela mala”, pero que había comenzado a escribir en 1922 desde un punto de vista bien diferente. Por eso, entre los retoques que Macedonio le imprime *a posteriori* a la “novela mala”, encontramos esta nota al pie en *Adriana Buenos Aires*: «*Qué vergüenza; en 1922, yo creía que estaba haciendo una gran novela. Es doloroso salir de esta inocente seguridad*» (1975: 214).

Podemos, entonces, tomar como punto de referencia a *Adriana Buenos Aires* y postularla, al menos de manera parcial, como la encarnación de gran parte de los lugares comunes que Macedonio censura en el llamado Realismo. Empezaremos, en virtud de ello, el análisis de *Adriana Buenos Aires*, ya que no se podrá entender apropiadamente el conjunto de las técnicas “realistas” extraídas de su contexto y razón de ser.

## Capítulo V. El Realismo: Adriana Buenos Aires

*«Todo artista está ligado a un error con el que mantiene una particular relación de intimidad [...], toda obra es «la puesta en obra» de esa falta de origen»*

Maurice Blanchot

Dieciséis años después de comenzar a escribir *Adriana Buenos Aires*, Macedonio está como desengañado respecto de su producción literaria. Es el momento en el que el fracaso de la empresa deja de ser una fatalidad para convertirse en una elección. No es sólo la necesidad devenida deseo, sino que además se monta toda una estética del fracaso: *«He fracasado como escritor»* (1966: 178), con el conjunto de los atributos que le resultan propios: falta de lectores, ausencia de historias que relatar, desaire constante de las expectativas y modalidades inherentes del género novelístico tradicional: desconfianza de los editores, carencias económicas, anonimato, etc. Es como si en algún momento Macedonio se hubiera propuesto hacer de sus fallas y

errores el tema mismo de su literatura: la imposibilidad de escribir es la sustancia de la que está hecha la escritura.

Por su parte, el conjunto de los mecanismos y técnicas que habían sido utilizadas en la “mala novela” adquieren ahora un valor negativo, artificial. El esfuerzo estaba enderezado a crear cierta atmósfera de credibilidad, verosimilitud, para que el lector recibiera finalmente un mensaje. Veamos cómo.

La novela mala está poblada de triangulaciones en el marco de las cuales diversos personajes se disputan el amor de Adriana: Racq, amigo de Eduardo, se enamora de una presunta hermana de Adriana, Dina, que resulta ser la propia Adriana; Adolfo, por su parte, está comprometido con Isabel y enamorado de Adriana, quien espera un hijo de él; por último, un accidente<sup>8</sup> dará lugar a la relación que habrá de desarrollarse entre Eduardo y Adriana.

Pero lo más importante es, sin duda, la riña entre Eduardo y Adolfo por el amor de Adriana. Aunque, no hay que equivocarse, ellos no compiten en el mismo plano. Porque para Eduardo, en última instancia, no se trata del amor sexual o carnal, ya que eso ni siquiera es, para él, amor. Por eso es Eduardo quien se ubica en la posición de tercero que, enamorado de Adriana, vacila entre actuar y realizar su amor en "el mundo" o, desde el margen, auxiliar y favorecer el amor ajeno: *«Todo lo cual es determinativo de acción o inacción para mí, por ser el amor la doctrina de mi individuo, como la Longevidad es la doctrina de individuación en otros»* (1974:73). Por eso declara, como excusándose: *«Y, creo, yo habría sido el amigo de aquel amor si no lo viera nunca palidecer»* (76). Se plantea una cuestión ética respecto de la posición del tercero: ¿qué lo habilita o, mejor, obliga a interferir entre Adriana y Adolfo?

Eduardo comienza a existir, a visibilizarse en la medida en que forma parte de esa pasión. Porque es el amor lo que lo retiene en la existencia, y no –según dice– el

---

<sup>8</sup> Más adelante veremos el papel que jugará el “accidente” en cuanto figura, en el contexto de la escritura macedoniana.

mero afán de continuar sumando días: «*La vida es una vergüenza sin amor. El que no se enamora es un simple almanaque, un sorbedor de días*» (24). Se descubre, desde la perspectiva de Eduardo, una trama secreta y delicada, donde las inflexiones emocionales adquieren una gran riqueza de matices. Hay una escena –a la que vamos a llamar “escena del beso”– a la que Macedonio parece juzgar particularmente lograda, ya que siendo *Adriana Buenos Aires* la novela mala, es revivificada en *Museo de la novela de la Eterna*, novela buena. Eduardo llega a su pieza de pensión y encuentra, adormecida, a Adriana en la cama. En ese acto el deseo es desencadenado y culmina, guiado por un ardiente pero turbio afecto (149), por besarla dormida. Este hecho ha dejado un testigo: Mitchell, amigo de Eduardo que también se ha enamorado de Adriana, que a su vez ama a Adolfo o, al menos, lo ha elegido como su pareja en el mundo terrenal: «*Debo a Adolfo todo lo terreno y mi cariño de este mundo*» (188). Mitchell le reprocha entonces a Eduardo un abuso: el sueño, la oscuridad (132), porque Adriana creía estar besando a su amado Adolfo, a quien en su ensueño nombraba mientras era besada por Eduardo. A esto, Eduardo replica: «*Ella me nombraba: porque Adolfo era el nombre de su amor y yo la amaba. Nos besaba; nos amaba*» (129).

Mitchell, al igual que ese otro personaje que lo censura llamado Sánchez, mal precavidos desde afuera, no pueden sino malinterpretar la circunstancia. Por eso Sánchez le advierte: «*Pues doctor, a usted lo ven y no lo sabe, porque no ve que lo miran*» (124). Tenemos, por un lado, la *trocación* del yo de los amantes: Adolfo y Eduardo pierden, merced a un beso (que es un signo afectivo), su individuación. Por otra parte, en contrapartida a esta realidad afectiva, las opiniones de terceros habitan el mundo de la representación, se encuentran en una relación de exterioridad, periférica. Los que están en esta posición, no pueden sino equivocarse respecto a la realidad de la pasión de Eduardo y Adriana. Y ese error de interpretación es reprochado por Eduardo a su amigo Mitchell tras haberlo sorprendido, según creyó él, *in fraganti*: «*Y ahora, ¿cómo usted, señor Mitchell, no se apartó instantáneamente de mi puerta al advertir lo que ocurría en la habitación del amigo que venía a buscar?*» (132). Error multiplicado asimismo por la habladería: «*Es muy enamorado para su edad y para lo mal que se*

viste. [...] *Claro que la muchacha se rió de él. Usted ve cómo se mete con todas las pensionistas*» (196). Es que ni Mitchell ni Sánchez llegan a percibir a través de sus ojos comilones (134) que: «*sólo por el amor se puede salir definitivamente de la individuación*» (126). Nos encontramos ante una situación éticamente delicada: el tercero en el umbral, demasiado curioso, a diferencia de Adriana, del ajeno vivir (9).

Tendríamos ahora que tratar de comprender de qué manera llega Eduardo a participar de la Pasión, si no es a través del cuerpo, esto es, de la sexualidad. Más todavía si tomamos en cuenta que: «*Sólo puede lograrse la plenitud de amor entre los que han conocido mutuamente sus infancias*» (234). A Eduardo, que no conoció la infancia de Adriana, le ha bastado una mirada para conocerla, y, con la segunda, ya la amaba. Pero, ¿cuál es ese conocimiento tan fulmíneo que –primera chispa– enciende la deflagración amorosa? Mitchell, atizado por el despecho, había hiperbolizado aseverando conocer a Adriana desde su nacimiento. A esto, Eduardo replica: «*Pues yo la conozco desde que nací yo, treinta años antes. Y le digo esto porque me temo va a ser usted la segunda persona que me diga, acompañada de un perro, que la conoce y la quiere más que yo. Yo he existido siempre, aunque no tengo diplomas que lo acrediten, y la he conocido siempre*» (132). El amor de Eduardo, aún más allá de la infancia, está arraigado en el Misterio. Ese Amor es el punto en que las palabras terminan, el advenimiento del Silencio: «*En adelante para siempre la palabra no nos era necesaria*» (167). Y, como semejante Amor no puede ser incumplido: «*El que ama es amado*» (202), Adriana deberá reconocer:

Antes de conocerlo a usted no sabía, aunque sintiera, que me faltaba algo, aun teniendo todo el amor de Adolfo. No sabía que necesitaba, y quizá todos lo necesitan, que mi alma fuera vista y no sólo amada. Yo soy de amor, sólo y toda de amor. Sólo yo lo sabía: esta soledad tenía yo aun dentro del amor vehemente del buen Adolfo. Y usted lo supo apenas me miró. [...] Y le bastó una mirada. [...] Hay veces en que me digo ¡pobre Adolfo!; hay instantes en que me digo: si mi

pobre cuerpo, mis formas de mujer no hubieran sido de apariencia incitante para sus sentidos, ¿habría venido a mí? Por eso, Eduardo, soy amor para usted. Aunque no sé en cuál, hay una faz del misterio y de la vida en que somos usted y yo el único amor nuestro (166).

Eduardo queda excluido del amor terreno y, en compensación, se atribuye la autoridad máxima respecto del cuidado corporal de Adriana y su futuro hijo: «*Mientras yo anduviere cerca de ella y de su hijito, una y otro harían lo que yo ordenase en asunto de salud*» (189). Pero también, invirtiendo los planos, es el propio Adolfo quien resulta excluido en alguna faz del misterio donde sólo Eduardo y Adriana son la Pasión. Doble sistema cuasi-cerrado que opera, por así decirlo, sobre dos planos que se comunican en una cinta de Moebius por la vía de la Afección.

La Pasión ha disuelto la individuación del nombre propio y la clausura de cada uno en su conciencia, lo único en pie es el todo-amor impersonal, el devenir de una afección. Pero eso no es todo. El hecho de que Adriana esté soñando cuando es besada por Eduardo no es indiferente, ya que, como vimos, para Macedonio: «*Inventamos lo que conviene a nuestro sentimiento*» (109), y esta es precisamente la función, como dijimos, del Ensueño. Por lo que todo indica que es el ensueño de Adriana el que deroga la individualidad, la discontinuidad entre Adolfo y Eduardo, ya que conviene a su sentimiento.

Esta derogación de la discontinuidad individual entre Adolfo y Eduardo se ve reforzada, lateralmente, por todo un juego de indicios que se encuadran en el marco de un conjunto de estrategias a las que, desde la perspectiva macedoniana, tenemos que denominar “realistas”.

No sólo desde la Pasión llega a disolverse la individuación, sino que también se halla parcialmente diluida por un tipo de contigüidad fisiológica, la consanguineidad: «*Precioso placer es de quien ama conocer los rostros de los consanguíneos de la amada*» [...], «*especialmente en hermanos y hermanas, de las semejanzas de aspecto*

*que nos repiten sus facciones»* (168). Ahora bien, es cierto que en la novela Adolfo y Eduardo no son familiares y, por esta vía, la discontinuidad no podría ser menoscabada. Sin embargo, nos enteramos por Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio), gracias al libro de entrevistas preparado por Germán García: *Hablan de Macedonio Fernández*, del siguiente dato: «Entre los hermanos [de Macedonio] he conocido a tres: Adolfo, que contribuyó a formar el Partido Socialista, y era el que tenía mayor afinidad con mi padre, pero murió hace muchos años. Después a una hermana que le sobrevivió, Gabriela, mayor que él; y otro hermano menor, Eduardo» (García: 1968: 24). Eduardo y Adolfo son, entonces, los nombres biográficos de dos hermanos de Macedonio y, recordemos, “especialmente los hermanos repiten las facciones anatómicas” (sin contar que su propio hijo fue llamado Adolfo).

Pero ¿algo nos habilita, más allá de esta coincidencia onomástica, para suponer semejante “biografismo” en *Adriana Buenos Aires*? Creemos que sí, ya que según la Advertencia previa de Adolfo de Obieta a la novela: «*Adriana Buenos Aires se llamó originariamente (y supongo que biográficamente) Isolina Buenos Aires*». Y Francisco Luis Bernárdez corrobora el biografismo: «Según creo un personaje de él, *Isolina Buenos Aires es una de esas mujeres de medianoche*» (87). Pero además son numerosos los nombres propios que fueron removidos de la obra *a posteriori*: César y Santiago Dabove, Borges y Fernández Latour. Y todavía hay más. El primer capítulo de la "novela mala" se inicia con un arsenal de alusiones biográficas, que podríamos clasificar en tres grupos: temporales, espaciales y personales. Temporales ya que se hace referencia al presente de la enunciación (o casi): febrero de 1921; espaciales ya que se ubica en una pensión de la calle Libertad 44; y personales porque el enunciador se describe como un yo de cuarenta y cinco años, sin compañera, profesional de abandonada profesión y limitados recursos. Se sabe que Macedonio enviudo en 1920, dejó de practicar la abogacía para dedicarse a la meditación y la literatura, y abandonó luego su casa para vivir en pensiones contando, según Francisco Luis Bernárdez, con 90 pesos mensuales, cuando en esa época los sueldos mínimos eran de 160 pesos (83). El enunciador también agrega que posee un predominio de interés por lo científico y la

Metafísica, que se había creído entendedor de Schumann y de Wagner, y que, obsesionado por la música, se pasó horas creyendo que componía en la guitarra. Basta tener un conocimiento muy superficial de la biografía de Macedonio para reconocer la estricta "biograficidad" de todos estos asertos.

¿Será posible que el mordaz parodista del género "autobiografía" que despunta en *Papeles de Recienvenido* haya sido, algunos años atrás, un aficionado de la autobiografía? En un texto de 1918 (aprox.), leemos lo que sigue: «*Las autobiografías de Goethe y Spencer son quizá causa de que llegue a escribir*» (Fernández: 1990: 96).

En resumen, el análisis de la novela mala nos llevó a indagar en la des-individuación (Altruismo) ocurrida entre los personajes Adriana, Eduardo y Adolfo. Para lograrlo Macedonio utilizó, en esta oportunidad, un conjunto de estrategias "realistas" (implicación de un "yo", un "espacio" y un "tiempo" extra-enunciativos), en el sentido en que suponen un *afuera textual*: asunto, biografismo, referencialidad, etc. El pasaje de la Literatura a la *escritura* se operará en la medida, ya lo hemos dicho, en que ese *afuera* se derrumbe.

## Capítulo VI. La escritura

*«No se trata de un texto donde se dice que existe ese otro espacio, sino que se trata de ese otro espacio en su existencia»*

Oscar del Barco

*«Es tiempo ya de comprender que el lenguaje de la literatura no se define por lo que dice, ni tampoco por las estructuras que lo hacen signifiante. Sino que tiene un ser y que es este ser lo que hay que interrogar. ¿Qué es este ser actualmente? Sin duda algo que tiene que ver con la autoimplicación, con el doble y el vacío que se abre en él»*

Michel Foucault

A partir de 1938, la estética macedoniana está lo suficientemente afianzada como para afirmar su estatuto de *escritura*. Con esto queremos decir que se presenta siempre carente de “algo” para decir, nunca tiene una historia para contarnos o, dicho de otra manera, las palabras de las que la escritura se compone no tienen objeto (aunque lo encuentren en el camino). Y sólo “en el camino” las palabras encuentran un objeto ya que ese “objeto” es el acto mismo de proferir esas palabras. No es una referencia a las palabras mismas (metalenguaje), sino el enunciado que se curva sobre el acto de la propia enunciación. Por tal motivo saludamos la afirmación de Miguel Dalmaroni cuando dice que: «*Si el Museo es un texto “fantástico”, lo es en la enunciación, no en lo narrado que, como sabemos, no sucede o apenas se insinúa para fracasar*» (en Jitrik: 2007: 107).

Ahora bien, tenemos que preguntarnos qué lugar le vamos a conferir a este objeto al que denominamos *escritura*, ya que –a esta altura– ha corrido mucha tinta en su nombre. La *escritura* de Macedonio Fernández nos obliga a emprender un breve repaso de la problemática que se inaugura con la propuesta de Jacques Derrida y su gramatología. No es que se pueda hacer encajar –por coincidencia léxica o por los presupuestos en cuestión– un proyecto en el otro, sobrevolando las diferencias históricas y epistemológicas que distancian ambos planteos. La vía del estructuralismo que abre, sin duda, la puerta a las disquisiciones derrideanas está en Macedonio para siempre cerrada. Además, la concepción macedoniana del lenguaje es inequívocamente pre-estructuralista y jamás se dejaría cernir en ese marco conceptual sin violencia –por no decir brutalidad.

Podemos decir, sin inquietarnos, que nada aproxima a Macedonio al punto de partida gramatológico y que no pretendemos afiliarlo a esa perspectiva. Sin embargo, la inflación astronómica del signo –para usar la expresión de Derrida– es algo a lo que el pensamiento de Macedonio antepondrá la barrera de su Metafísica. Aun cuando el precio teórico del signo lingüístico no había conocido su cotización más alta, la

Metafísica Descripcionista hacía un llamado de atención ante el verbalismo endémico de la historia de la filosofía occidental, su encanto por la discursividad.

Habría, entonces, para Macedonio, dos tipos de verdades en el campo de la Filosofía: están las verdades pedantes frías y las verdades calientes (Fernández: 1967: 203). El frío sideral de las filosofías de la presencia/representación, que postulan al nómeno (cosa *en sí*) como una forma trascendental de la Verdad, que es por definición lo inaccesible a la sensibilidad o, en los términos macedonianos, a la Afección.

Las filosofías noumenistas son, para Macedonio, un puro verbalismo y, podemos decir, son literalmente el verbalismo como postulado epistémico: vivimos en un mundo de signos, que son nuestra atmósfera y, más allá de la infinitud de la semiosis, está el Objeto –ese Dios– que nos es siempre reticente, inasible, inefable. Hay una presencia/ausencia del Objeto que el signo instauro y anuncia, y que no puede erradicar, como si se tratara de un horizonte al cual nuestra marcha quisiera alcanzar. Pero este Objeto o nómeno es, desde la perspectiva de Macedonio, sólo una palabra y es, a lo mejor, lo que delata en su ser más íntimo la esencia de la palabra como un juguete para el solaz de la metafísica intelectualista, pero es también un juguete insidioso, ya que: «*El hombre varía poco o nada en tres mil años pero las palabras que usó sólo hace trescientos años cambiaron muchísimo de acepción*» (1990: 109).

Para Macedonio las palabras son meros instrumentos de comunicación (1967: 147) y no son consustanciales al pensamiento:

Las palabras son todas concretas y con ellas no se piensa, sino que, meros instrumentos de recordación para sí y de comunicación por recordación en otro, suscitan la misma escena de imágenes en las dos mentes: del dicente y del oyente, y entonces es posible hablar de relaciones entre las imágenes (178).

En este sentido, la Metafísica de Macedonio parece “deconstruir” de antemano el logocentrismo denunciado por Derrida, ya que no habría ninguna filiación connatural,

según nuestro autor, entre la palabra (escrita u oral) y el pensamiento. De hecho, Macedonio no identifica (insistamos en ello todavía) ser y pensamiento; el Ser no es otra cosa que “lo sentido” y no hay más que ello; no hay un Ser (cosa *en sí*) detrás de lo que sentimos, no hay apariencia (fenómeno) frente a un noúmeno inaccesible: el aparecer es todo el Ser, y lo que es aparece y lo que aparece es: «*todo es lo que parece*» (69). Esto, sin duda, es lo que incitará a Macedonio a retomar el tópico cartesiano del sueño como un punto de partida privilegiado para la exposición de las premisas metafísicas.

Ahora bien, si las palabras no son pensamiento, si con ellas no se piensa y sólo sirven para recordar, para traer al presente de nuestra atención algo que ya sabíamos; es decir, si las palabras solamente nombran, el oyente o lector deberá poner mucho de su parte a la hora del comercio lingüístico. Dado un nombre o palabra, el destinatario debe producir en su mente una imagen que le sea acorde y, deslumbrado acaso por esa imagen que él mismo ha producido y que, además, puede encontrarse teñida por los afectos que ha asociado a dicha imagen con anterioridad, no es sino el escritor quien se lleva los laureles del acto estético que ha producido el propio lector. Ocurre así una suerte de plusvalía psíquica, donde el lector realiza la mayor parte del trabajo (producir las imágenes, que a su vez acarrearán quantums afectivos) y el escritor cosecha los méritos.

Por estos motivos, la escritura realista o, más generalmente, cualquier enunciado que se nos presente como una alusión a otra cosa: una historia, un hecho, un objeto, etc., no es sino un mecanismo de explotación del lector que, al mismo tiempo, lo exprime y aliena. En contrapartida, Macedonio nos ofrece una estética en la que el trabajo está de parte del autor y el lector se llevaría el provecho. Es decir, al lector se le exige (relativamente) lo menos posible, se lo agasaja con chistes y digresiones, y se conjugan todas las fuerzas de los mecanismos literarios para producir un efecto que, si bien podría parecer en principio abrumador, finalmente redundará en la alegría del afectado: se trata de la erradicación de la creencia en la muerte.

Si en cada uno de mis libros he logrado dos o tres veces un instante de lo que llamaré en lenguaje hogareño una “sofocación”, un “sofocón” en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir, no ligado su destino al de un cuerpo (1975: 36).

La escritura de Macedonio no refiere a nada que le sea externo, no es la duplicación de ninguna otra cosa que pudiera existir en el mundo o la imaginación; es, ni más ni menos, una llamada de atención sobre sí misma, una “reflexión” que deja al lector en el ápice de la cuestión metafísica. Y es propiamente *escritura* en virtud de la inanidad que, para Macedonio, reporta el garabato de la letra, que casi no evoca sonido, que rompe el lazo con la pretendida motivación, con ese hilo invisible que enlazaba el discurso a la presencia. La escritura, que suscita imágenes, quiere ser un instrumento despojado de toda sensorialidad. Neutraliza la posibilidad de representar “directamente”, evade tomar la forma de un guiño, de un atajo hacia la “cosa”. Si, en definitiva, el concepto no es sino una imagen entre otras imágenes, la escritura debería evidenciarle al lector que esa fantasmagoría que aparece en su psique es de factura propia y no una potencia inherente al lenguaje “materializado”. El Autor no será el dueño de la imagen suscitada en la psique del lector, ni la escritura será la forma objetiva de esas imágenes que habitaban de antemano la mente del autor y que migrarían hacia el lector vehiculizadas por un texto. No es el esquema de la comunicación, donde un mensaje pasaría de un cerebro a otro por la mediación de un canal, sino más bien la puesta en existencia de un conjunto de signos que operan como instrumentos a disposición del lector, para que éste fabrique, invente, desgarre en el ser la emergencia de la imagen. La escritura no comercia imágenes, sino que acicatea la Afección para que las produzca. Desde el fondo de los tiempos, acontece la *escritura* como una práctica destinada a la reinención del *sí mismo*: técnica de re-creación de sí para el autor y para el lector. Dejaremos, por ahora, trunco este sendero con la esperanza

de poder retomar en un futuro este hilo de la escritura en tanto *áskesis*, trabajo *ethopoiético*, que en Macedonio resulta, no cabe duda, de gran interés.

Nos concentraremos ahora en la figura del Autor. Si se considera la figura del Autor en Macedonio, notamos enseguida que casi todas las páginas escritas se ocupan de negarle los atributos que le corresponden en cuanto a tal: tener una carrera literaria, tener una audiencia de lectores, tener algo para decir. En este sentido, podemos contraponer punto por punto las estrategias enunciativas de Macedonio a las de Descartes. Éste se nos presentaba –ya lo hemos visto más arriba– como un autor competente, provisto de un método y de un nombre en el campo de la filosofía. Macedonio aparece, en cambio, como un incompetente (*El Bobo de Buenos Aires*) y un advenedizo (*Recienvenido*) en el campo de la literatura: «Soy un convencido de que jamás lograré escribir» (Fernández: 1966: 117), un desconocido que ni siquiera concluye los proyectos que anuncia: «tengo ya clientela hecha para mis promesas de obra, no sólo porque las cumplo con volver a prometerlas sino porque no las cumplo de otro modo» (141), y que, si escribe, sólo es para rubricar algún chiste o concatenar digresiones: «Así fue como caí en el orden disperso redactorial, en la constante de digresión» (165). Se nos muestra como un pensador que “no lo sabe todo” desde antes de iniciar la escritura y se propone: «no tomar esa adorable apostura de “lo sé todo” con que se retratan los autores en la primera página o tapa de su “obra” con mirada centellante o gesto de inquebrantable voluntad» (1990: 17), porque teme quizá aburrir a sus escasos lectores, quienes son incapaces de reconocer siquiera su nombre –«el conocido escritor oral Macedonio o Marcelino Rodríguez o Fernández» (1966: 128) –; pero que de todas maneras decide escribir ya que: «empezar algo, es el mejor instrumento práctico, el mejor amparo de la felicidad posible» (1990: 60).

La negación progresiva de todos los atributos que le conferirían al Autor un sitio en el parnaso de la literatura (un *pedestal*) es solamente el paso previo a la negación sustancial del propio autor: no es sólo que el “autor” (mediocre) no sea un “Autor”

(reconocido), sino que ni siquiera es, no existe. Si el hecho de pensar era lo que justificaba la existencia en Descartes, en Macedonio el pensamiento queda subordinado a la tarea de refutar la existencia<sup>9</sup> como tal.

La obra, que consiste solamente en la promesa de la obra (y enunciarla es cumplirla), se corresponde con el lector de vidriera: «*el Lector de Tapa, Lector de Puerta – Lector Mínimo, o Lector No Conseguido*» que «*tropezará por fin aquí con el autor que lo tuvo en cuenta, con el autor de la tapa-libro, de los Título-Obra*» (1975: 83). Tenemos entonces una pura superficialidad de las cosas, retenidas en su punto de flote, carentes de espesor, de profundidad, de sustancia; como si –podemos acaso pensar– se tratara de un sueño.

La promesa, que es la cuerda que tensa el arco del deseo, posterga incansablemente el acaecimiento del placer, del corte de la pura metonimia (Macedonio diría digresión): es decir, la obra no existe (como mercadería) hasta que no concluye (o hasta que la muerte de su productor le confiere una forma prematura). Este objeto inestable que es la escritura no es algo que posee el Autor ni es algo dable al Lector, ni mucho menos lo que pudiera cristalizarse a través de una editorial: la escritura está indisociablemente ligada a la enunciación, se produce en ese acontecer que es proferir un enunciado que es la promesa de un enunciado por venir, y que se inscribe en la afectividad de la audiencia como una expectativa y una esperanza posibles, y es nada más que ese gesto.

Para decirlo de una vez, la escritura es lo que acontece cuando el lenguaje, en el ápice de volverse mercancía y, por tanto, un objeto de placer (apropiable, reproducible), queda retenido en un movimiento que nos arroja un excedente, que es una abertura

---

<sup>9</sup> Hay que tener presente el anclaje etimológico del término “existencia”. Proviene del latín, es la aglomeración del prefijo *ex*, que significa “hacia afuera” y del verbo *sistere*, que significa “tomar posición, estarse fijo”.

ilimitada, una latencia. Por eso la escritura tiende a figurarse como un gesto infinito: «Una conversación que no eludiera las repeticiones y la pobreza de estilo ni esquivara la confesión de flaquezas, de miserias y de escepticismos de parte del autor, pero esencialmente un libro que tuviera la particularidad de ser interminable» (1990: 107-108).

Esto que la escritura es tiene, como es evidente, una historia. Alguien como Pierre Bourdieu es quizá uno de los pocos investigadores que se ha tomado el trabajo de hacer un estudio minucioso de las condiciones históricas de emergencia de la escritura (en Francia) en el ámbito literario<sup>10</sup>. En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, el sociólogo realiza una apuesta bastante comprometida con la intención, tal vez, de ganarse una plaza en el prestigioso ámbito de las disquisiciones literarias. Aunque su incursión en el mundillo literario haya provocado algunas sonrisas mordaces, creemos que algunas de sus afirmaciones merecen ser recordadas a la hora de nuestra exposición. Al hablar de la posición de Gustave Flaubert, Bourdieu asevera lo siguiente:

Frédéric no consigue comprometerse en uno u otro de los juegos de arte o de dinero que propone el mundo social. Rechazando la *illusio* como ilusión unánimemente aprobada y compartida, por lo tanto como ilusión de realidad, se refugia en la ilusión verdadera, declarada como tal, cuya forma por excelencia es la ilusión novelesca en sus formas más extremas (en Don Quijote o Emma Bovary, por ejemplo). La entrada en la vida como entrada en la ilusión de realidad garantizada por todo el grupo no es tan evidente. Y las adolescencias novelescas, como las de

---

<sup>10</sup> Si bien la *escritura* en tanto técnica ascética posee una historia de larga data, la emergencia de la *escritura* en el dominio literario tiene que ser circunscrita, en sus condiciones de emergencia, a la época de la modernidad, por el sencillo motivo de que antes la “literatura” no existe.

Frédéric o Emma, que, como el propio Flaubert, se toman la ficción en serio porque no consiguen tomarse en serio la realidad, recuerdan que la «realidad» con la que calibramos todas las ficciones no es más que el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva (Bourdieu: 1995: 34).

En este pasaje, Bourdieu capta a nuestro entender lo esencial respecto de la escritura: es la negación de un principio de realidad (ilusión de realidad) históricamente instituido. Esa realidad sedimentada, ante la cual los sujetos tienen que ceder, es súbitamente declarada otra de las formas de la ficción. No hay, detrás de la ficción, una realidad que la fundamente: ni el capricho de un dios, ni la influencia del medio, ni la determinación de la economía: la ficción no tiene fondo y el sujeto no tiene, si quiere garantías, ningún amparo (no más que los que brindan, obviamente, la fuerza bruta y el azar).

Optar por la verdad de la ilusión en contra de la ilusión de verdad es, ni más ni menos, que lo que Macedonio les exige a sus lectores:

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 el lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje (Fernández: 1975: 38).

En esta inesperada concurrencia entre el sociólogo y el metafísico encontramos el punto en el cual la literatura se convierte en un mercado y la escritura, en un espacio que, tomando como plataforma de lanzamiento ese mercado de la fantasía, trata de devolverle al mundo su propia imagen invertida, esto es: la fantasía del mundo. La historia es un sueño, una invención, y no existe ninguna ley de fondo, ningún Dios, ningún resguardo.

Es, sin duda, la postulación cartesiana de una garantía de la verdad lo que, de un lado y del otro, resulta corroída hasta sus cimientos. Así como el Psicoanálisis encontraba en los sueños una fachada para la satisfacción de deseos reprimidos (rebatando la idea de que pudieran ser el resultado “superestructural” de movimientos orgánicos o meros restos diurnos), la Metafísica de Macedonio propone al mundo exterior como un puro invento a merced de la Afección: «*Es lo que ocurre con los ensueños según la Psicología moderna y quizá un día la Metafísica dirá que el mundo exterior, su luz y sus rumores, no son sino una alucinación de motivos de sentir, una motivación ficticia, inventada y quizá innecesaria del contenido almático, única realidad*» (1974: 108-109).

La *escritura*, eximida de toda heteronomía, de todo factor externo que la someta a un fin extrínseco al que ella misma se propone, queda liberada de todo vínculo mimético: «*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*» (1975: 126). Por ende, se puede prescindir de todo tema, de todo asunto, de todo contenido específico; en el horizonte, la escritura tiende a la simplificación de los elementos que la componen, pero tiende hacia una simplificación tan radical de todo contenido que nos deja con miras a la nada, es decir, a la página en blanco: «*¿A nadie se le ha ocurrido pensar que mi escritorio es el único paraje del mundo donde pueden hallarse páginas en blanco?*» (1966: 136).

Esta simplificación de la escritura inhibe la posibilidad de confundirla con la mera literatura o “Realismo”, al que Macedonio se opone con tanta vehemencia. Si nos detenemos brevemente en el análisis de *Papeles de Recienvenido*, podremos encontrar, a través del título mismo de esta obra y de un episodio muy significativo en ella, algunas pautas que nos acerquen a los puntos en que la escritura macedoniana comienza a distanciarse de la idea –ciertamente negativa– de Literatura que observamos plasmada en los textos analizados.

### *Del accidente*

Como suele ocurrir cuando releemos a Macedonio, lo que se había percibido como un rasgo de humorismo más o menos banal, se presenta ahora con interés renovado. Un episodio como el del accidente de Recienvenido lo demuestra. Desde el principio, este accidente, esta caída arrastra ecos bíblicos: Adán desterrado del Paraíso, etc.; que envuelven el episodio en un halo de alegoría difusa y bufonesca. Asimismo, desde una perspectiva lógica se podría hacer una lectura complementaria.

Platón distinguía el ser y el devenir. Lo que es no cambia y es inmóvil, lo que deviene es puro movimiento demencial. De un lado las Ideas; del otro, los objetos sensibles. De un lado la verdad; allende, el error. A diferencia de los legisladores mencionados en el *Cratilo* –Heráclito sobre todo– que habían dado nombre a las cosas atendiendo a la mera apariencia, al modo de existir en constante devenir de los seres sensibles; el filósofo platónico atenderá a la estática verdad. No es el ser lo que está en un constante y alocado fluir –afirma Platón–, son los sentidos de los legisladores que les provocan ese mareo por atenerse al mundo sensible del error. Esta bipartición, a la que podríamos denominar con el rótulo de “ontología clásica”, es la que desarticula el chiste macedoniano.

Podemos decir que la caída constituye un símbolo de la devaluación ontológica del hombre, cuyo estatuto ha pasado –destierro mediante– del ser en el Paraíso al devenir terrenal, con todo el trastrocamiento de atributos que trae aparejado semejante tránsito: de la eternidad a la finitud, de la dicha al sufrimiento, del ocio al trabajo, etc.

Pero bien, Recienvenido cayó – ¿desde dónde?– en Buenos Aires. ¿O acaso se trata de otra alegoría? Hay elementos para demostrarlo: «*De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura y como ninguno de la clientela mía judicial se vino conmigo, no tengo el primer lector todavía*» (Fernández: 1966: 116).

Ahora la alegoría es perfecta: Recienvenido es Macedonio que empieza a dedicarse a la literatura. Esta entrada, por su parte, está metaforizada como caída porque todavía nadie le reconoce su genio literario; no es una estrella aún, sino un estrellado.

La caída, sin embargo, no parece tanto la traducción en metáfora de la situación del advenedizo literario, sino más bien un índice axiológico. En efecto, se cae en la literatura como quien cae del Paraíso a lo terrenal, de la verdad al error, de lo bueno a lo malo. Pero entonces, ¿qué? ¿La Abogacía era el Paraíso? Respuesta inaceptable. Seguimos buscando.

Podemos considerar, sin embargo, que el Paraíso no es la Abogacía sino el Pensar. La Literatura, género subalterno, sería una devaluación del Pensar. Macedonio es, por accidente, escritor; cuando en realidad su alto propósito es el pensamiento metafísico. Refuerza esta hipótesis la concepción peyorativa de la literatura en tanto que Literatura Obligatoria, que proviene, sin duda, de Dada y las Vanguardias...

Ahora bien, estamos a punto de malograr la alegoría. No se trata, como en el mito bíblico, de una caída rotunda, que espera una redención que se repliega al infinito porvenir del Juicio Final. Volvemos sobre los textos y encontramos que la escritura literaria nunca empieza o bien es constantemente interrumpida por un flujo de pensamiento intempestivo. El ingente arquetipo de la Caída y el Juicio se miniaturiza y estalla en una pluralidad de caídas y redenciones. Cada vez que el pensamiento macedoniano obstruye la trama argumental, se remonta el descenso terrenal; cada vez que el pretendido flujo del pensamiento deja lugar a la literatura, la caída se repite: «*Un instante, querido lector: por ahora no escribo nada*» (12). Pero, en realidad, Macedonio no escribe literatura, escribe en contra de ella: «*...escribir es el verdadero modo de no leer y de vengarse de haber leído tanto*» (117). Y este movimiento está diseñado para redimir también al lector: «*Cuando molesto vuestra lectura es justamente cuando os estoy diciendo o voy a decir lo mejor de mis hallazgos*» (164).

En cuanto al plano lógico, la Literatura Obligatoria está del lado de lo estático (el ser o la Idea platónica), mientras que la escritura macedoniana reivindica el puro devenir; lo Bueno, lo Bello y lo Justo macedonianos invierten la axiología de Platón y, como desandando todo el platonismo, saludan a Heráclito:

Yo soy una carrera literaria que florecía cuando el año pasado conocí para mi gran delicia pero con definitivo daño de mis progresos artísticos al más encantador, al más sedante de los ingenios de las radios de Buenos Aires: a Jesús Memoria<sup>11</sup>, el poseedor de la más entonada y tranquila manera de olvidarse de lo que iba a decir y que al pasársele el “trance” de olvido retoma imperturbable el hilo de tema pero con tema de otro hilo. La perfecta congruencia del tono con que prosigue lo que no es continuación domina totalmente la impresión que pudiera hacer la discontinuidad temática. Está muy cerca, si no del todo cerca, de hacer la demostración de que la temática aceptiva (sic), virtualidad exclusiva del artística verbal, se hace enteramente insignificante cuando la entonación fonética es grande, perfecta. La prueba es que nosotros reímos intensamente cuando oímos por radio la risa de un público jubiloso aunque no hemos percibido lo que dijo o hizo el actor.

Así fue como caí en el orden disperso redactorial (sic), en la constante de digresión (165).

Es como si, desde el fondo de los tiempos, el fantasma de la preceptiva de las Tres Unidades por fin fuera exorcizado: unidad de lugar, de tiempo, de acción —o su versión moderna: la unidad temática o asunto—. De esta manera, el estatismo del tema único (o central) da paso al devenir frenético de la constante digresión; hecho que daña

---

<sup>11</sup> Reverso simétrico, a todas luces, de “Funes el memorioso”. Paradoja en espejo: la desmemoria de Jesús Memoria produce un efecto de continuidad, mientras que el exceso de memoria de Funes el memorioso redundaba en la desarticulación de las continuidades.

el progreso artístico de una “carrera literaria” que florecía. Pero, por lo antedicho, sabemos que esto es pura ironía y que, más bien, esta nueva técnica de la constante digresiva es, por el contrario, redención y venganza respecto de la Literatura Obligatoria, Confusiva y Automatista.

Hay que tener siempre presente la importancia que esta figura del “accidente” reviste en la economía de la obra macedoniana. El accidente migrará, como todo lo demás, del plano del enunciado para instalarse en el dominio de la enunciación. Lo que en *Adriana Buenos Aires* ocurría a nivel del enunciado (el accidente de Adolfo, que es herido por el gatillo de una amante despechada, daba lugar al discurrir de la trama novelística), se vuelve ya en *Papeles de Recienvenido* un acontecer hamacado en la ambigüedad –ya lo veremos–, situado en la frontera del enunciado donde el personaje comienza a confundirse con el autor. Finalmente, en *Museo de la Novela de la Eterna*, todo estará dispuesto de manera tal, que quien deba padecer un “accidente” será el propio lector de carne y hueso.

### ***Del Título-Obra***

Si reparamos en el conjunto de escritos titulado *Papeles de Recienvenido*, quizá lo que nos llame la atención de forma inmediata resulte el propio título. En efecto, algunas singularidades se desprenden de la expresión que intitula al libro. Vayamos despacio. Reparemos en detalle en la expresión “Papeles de Recienvenido”. Que un sintagma nominal desempeñe la función de título no reporta nada extraño. Al contrario, habría que declarar que estamos en presencia de una norma del “buen estilo”. No obstante, hay que mirar bien de cerca dicha expresión: *Papeles de Recienvenido*. Si en cuanto al plano sintáctico no encontramos nada extraordinario, en los niveles morfológico y semántico esto empieza a cambiar. Veamos de qué se trata.

La palabra *Papeles*, cuya función sintáctica es la de núcleo de la frase nominal, está modificada por una construcción preposicional: *de Recienvenido*. Recienvenido, por su parte, cumple la función de núcleo del término y su valor es a todas luces sustantivo, ya que la palabra comienza con una mayúscula. Si nos detenemos en el plano morfológico, vemos que Recienvenido es, además de una suerte de neologismo, una palabra compuesta por otras dos palabras: el adverbio “recién” y el participio “venido”.

Ahora bien, desde el punto de vista semántico, la constitución de este nombre compuesto plantea algunos rasgos destacables. En principio, es notorio cierto cariz despectivo en el mote que, como se ve, resulta equivalente, en cuanto al significado, a la palabra advenedizo o neófito. Y, para seguir, desde un plano, digamos, lógico, es igualmente llamativo que lo que tenía que ser un nombre (y que formalmente lo es) exprese más bien un accidente que una esencia<sup>12</sup>. Ser un recién-venido es una

---

<sup>12</sup> Como se ve, hemos trazado una equivalencia entre categorías gramaticales y categorías lógicas; en este caso, se trata de la identidad entre sustantivo y esencia/sustancia. Al respecto puede

modificación de un sujeto y no el sujeto mismo. Es lo que Aristóteles llamaría un estado, y sustancializar un estado equivale a postular un ser cuya esencia (la reciénvenidez) consiste en no poseer ninguna esencia, en ser puro accidente o devenir<sup>13</sup>. Hecho que, desde la lógica aristotélica, es de por sí imposible ya que un accidente es lo que no tiene esencia por antonomasia. Como ya vimos, este juego del accidente en oposición a la esencia será alentado por el episodio del accidente de Recienvenido: su caída.

En tal caso, la expresión “Papeles de Recienvenido” produce una especie de cortocircuito lógico, donde el no-ser pasa al plano del ser o, para decirlo desde la sintaxis, donde un adverbio ligado a un participio llega a cumplir una función sustantiva.

Pero además, si atendemos a la semántica del sintagma en su totalidad, vemos asomar cierta ambigüedad, al menos, potencial. Cuando se dice “Papeles de Recienvenido”, ¿se quiere significar que los Papeles cuentan las aventuras de Recienvenido o que Recienvenido es el autor de dichos Papeles?

Si escogemos la primera opción, vemos que en el plano semántico Recienvenido es el “objeto” respecto de los Papeles; pero si nos posicionamos en la segunda

---

consultarse el artículo donde Émile Benveniste analiza el libro de las Categorías de Aristóteles en el ensayo “Categorías de pensamiento y categorías de lengua” de *Problemas de lingüística general v. I* (Benveniste: 1973). «Nos preguntamos de qué naturaleza eran las relaciones entre categorías de pensamiento y categorías de lengua. En lo que de válidas para el pensamiento se les reconoce a las categorías de Aristóteles, se revelan como trasposición de las categorías de la lengua. Es lo que se puede decir lo que delimita y organiza lo que se puede pensar. La lengua proporciona la configuración fundamental de las propiedades reconocidas por el espíritu a las cosas» (70).

<sup>13</sup> «...el accidente no tiene, en cierta manera, más que una existencia nominal». (Aristóteles: 1998: 105). «Lo que no subsiste, ni siempre, ni en el mayor número de los casos, es lo que llamamos accidente» (106).

posibilidad, la relación es inversa: Recienvenido es el “sujeto” (desde el punto de vista semántico) respecto de los Papeles, que, en dicho caso, resultarían ser de su pertenencia. Es decir, se trataría entonces de “sus” Papeles y no de los Papeles “que hablan de él”.

Volvamos ahora sobre lo dicho. Dijimos que construir un título con un sintagma nominal es una trivialidad. Pero, a esta altura, sospechamos la primera asechanza. Allí donde el “primer nombre” debería lucirse en todo su esplendor, en el propio título del libro, nos encontramos con una especie de no-nombre. Un vacío de nombre que, no obstante, detenta un espacio nominal. Es, podría decirse, el no-ser-nombre que irrumpe a la sustantividad. Y es, además, un no-ser-nombre nominalizado cuya relación es (semánticamente) ambigua respecto del núcleo sintáctico que lo rige. Este no-ser-nombre nominalizado puede ser –lógicamente– o bien el objeto o bien el agente y, por tanto, el coeficiente de oscilación es grande, si pensamos que se balancea de la posición de causa a la de efecto.

Ahora, algunas conclusiones respecto del título. Si Recienvenido es el objeto de los Papeles, hay que decir que estos Papeles tienen por objeto un no-objeto, es decir, un accidente. Tratan sobre nadie, sobre un puro devenir. Ahora bien, si Recienvenido es el sujeto de los Papeles, hay que decir asimismo que este hacedor se reduce a un no-sujeto: accidente o devenir puro. Se trata, en cualquier caso, de un no-ser que es traído a la existencia, para hablar como Aristóteles, por un accidente nominal; es decir, de lenguaje.

¿Será un exceso afirmar que en este mero sintagma, el título *Papeles de Recienvenido*, encontramos condensada, potencialmente, la más importante trama de la escritura de Macedonio Fernández?

### ***De la escritura como afecto-pulsión***

En “Proust y los nombres”, Roland Barthes analiza la obra del célebre escritor francés *En busca del tiempo perdido*. En ese análisis, Barthes determina que el relato proustiano se nos ofrece como una muestra de lo que sería la escritura *en sí*: en primer lugar, existiría la voluntad de escribir; y en segundo, acaecería la impotencia de escribir (Barthes: 2003: 171). El resultado de esta tensión sería una suerte de dialéctica de la escritura, una iniciación negativa, donde:

La historia que es contada por el narrador tiene todos los caracteres dramáticos de una iniciación: se trata de una verdadera mistagogia articulada en tres momentos dialécticos: el deseo (el mistagogo postula una revelación), el fracaso (asume los peligros, la noche, la nada), la asunción (en la plenitud del fracaso encuentra la victoria) (173).

El narrador proustiano siempre «*va a escribir*» (175); podemos decir, por tanto, que su escritura es la promesa misma de la escritura, que lo que se promete en el contenido se realiza –subrepticamente– a nivel de la forma (si tal distinción no fuera tan enojosa), y que, cuando la promesa está al fin por cumplirse, cuando la escritura que se esperaba está a punto de suceder, bruscamente cesa aquella otra escritura que sostenía la promesa de la escritura –y la cumplía de antemano. La escritura es, entonces, la ausencia misma de la escritura; su ser es una falencia, una imposibilidad y una promesa incumplida; pura Nada.

La escritura, como se ve, no se afirma a nivel del mensaje, de la representación de una cosa que le sería exterior, sino que se curva sobre sí misma dibujando con sus trazos nada más que su propia silueta. No hay un sujeto ni un objeto extrínseco a la escritura; el sujeto estaría disperso en toda la escena de la escritura, mientras que el

objeto es la escritura misma. Y esto es, precisamente, lo que Germán García afirma acerca de la escritura de Macedonio Fernández: «*La escritura, que se niega a representar un objeto exterior, quiere ser el objeto, su propio dibujo*» (García: 2000: 191). O en otros términos: «*La escritura es su propia realidad, porque en sus trazos los deseos se vuelven acontecimiento, fuerza material que se inscribe en la trama de la intersubjetividad*» (187).

Esta afirmación de Germán García tiene una importancia mayúscula en relación al objeto que intentamos construir en estas páginas. En el prólogo, García confiesa haberse inspirado en una declaración de Jacques Lacan respecto al tema del “estilo”, donde el psicoanalista reconoce que su “estilo” y todos los “estilos” en la historia – como el de Luis de Góngora, por ejemplo– resultan ser el testimonio de la pérdida de un objeto (11). Y es en este punto donde la escritura, considerada en cuanto tal, accede al plano de lo Real al inscribirse en un movimiento pulsional.

Pero bien, será necesario esclarecer qué entendemos cuando hablamos de pulsión. En palabras de Mladen Dolar, en su obra *Una voz y nada más*:

Podríamos usar la distinción entre objetivo [aim] y meta [goal] que introduce Lacan para explicar el mecanismo de la pulsión: la pulsión alcanza su objetivo sin alcanzar su meta, su flecha retorna desde el blanco como un búmeran. La pulsión se satisface al malograrse, sin lograr su fin; está “inhibida en su meta”, *zirlgehemmt*, dice Freud (PFL 11, pág. 119); sin embargo no yerra su objetivo; su ruta hacia la meta se curva sobre sí misma, rodeando el objeto: el objetivo no es más que la ruta seguida, y la pulsión está íntegramente “en camino” (Dolar: 2007: 90).

En la escritura, tal y como la ha definido Roland Barthes –y tal y como lo observamos en Macedonio–, nos encontramos frente a un movimiento demasiado parecido al de la pulsión, donde el objeto nunca es alcanzado y, sin embargo, ese yerro,

ese error es el objetivo mismo de la escritura. La escritura está también inhibida en su meta y no obstante no yerra su objetivo. Esto en dos sentidos: 1) no se dirige hacia ningún “objeto” externo a sí y 2) tampoco cumple su “objeto”, nunca cuaja en obra-libro-mercancía. La escritura esta siempre en camino, logra su objetivo malogrando su meta, vagabundeando alrededor de una pura ausencia, pura falta de ser.

Recordemos por un instante que, para Descartes, las ideas eran como «*imágenes de cosas*» (Descartes: 1987: 33). Y esa idea puede ser más o menos verdadera según “represente” mejor o peor una realidad que es siempre externa a la idea misma (39-40). Esto, para decirlo rápidamente, es exactamente lo contrario de la escritura, que no representa nada sino que se presenta a sí misma en su realidad deseante, de pura Nada, delineando el hueco y la ausencia del objeto, retenido en su ser de inexistencia. Objeto cuya forma de ser es no siendo, es la continuación de la nada.

A modo de ejemplo, podemos oponer la idea cartesiana al estilo gongorino. Pero ¿accede la obra de Góngora al nivel de la escritura? ¿Ha sido clausurado ahí el espacio representacional? Veamos. Elegimos como muestra una estrofa de la primera *Soledad*:

Tantos de breve fábrica, aunque ruda,  
albergues vuestros las abejas moren,  
y primaveras tantas os desfloren,  
que –cual la Arabia madre ve de aromas  
sacros troncos sudar fragantes gomas–  
vuestros corchos por uno y otro poro  
en dulce se desaten líquido oro (Góngora: 1997: 154).

El sensualismo de Góngora supera, por así decirlo, el plano del significado y pretende invadir la inmediatez del significante<sup>14</sup> en su pretendida materialidad. Mediante un salto inusitado, el significante parece rehusarse a dirigir su flecha al significado, plantándose –despóticamente– en el lugar del objeto. O, mejor dicho, el significado parece querer espejear sobre el significante. Podemos entrever que la estrofa citada describe una colmena: aromas, colores, fragancias, texturas, se nos presentan en el caleidoscopio gongorino... Pero hay que ver más de cerca el último dístico:

vuestros corchos por uno y otro poro

en dulce se desaten líquido oro.

Aquí es donde vamos a tener que solicitar al lector todo el cuidado que tenga a su disposición; que mire más que leer los versos gongorinos, que los escuche en vez de entenderlos. Hay que contemplarlos con detenimiento buscando un dibujo, hay que murmurarlos sopesando el fluir de la frase y, de pronto, se produce la revelación. Así es, la cacofónica repetición de la vocal “o” en el penúltimo verso quiere calcar –¿será esto posible?– la imagen de las celdas de la colmena, mientras que el último verso nos ofrece una sonoridad entre fricativa y líquida, que alude al fluir de la miel que, como si fuera poco, ya se ha derramado sobre el verso gongorino, dado que la recurrencia final del sonido “o” en “líquido oro” parece sugerirnos una suerte de melindroso goteo.

No reclamamos que se tome demasiado en serio este análisis en particular –mero sobrevuelo hermenéutico–, sino que esperamos que se lo juzgue como lo que es: una hipérbole analítica. Pero sea lo que fuere, en el horizonte, este estilo no pretende sino solidificar en el significante la imagen significada; quisiera –a despecho de Saussure– que la relación entre el significado y el significante estuviera objetivamente motivada.

---

<sup>14</sup> Usamos el término “significante” de un modo grosero al hacerlo sinónimo de “letra” o “escritura” en sentido lato; pero lo hacemos con la convicción de que en el contexto macedoniano, a fin de cuentas, cualquier soporte semiótico sería considerado una entidad psíquica (*imagen*): en la semiótica de Macedonio no habría huella no-psíquica.

Es, para decirlo así, una orgía representacional lo que ocurre en esta estrofa; la celebración de las potencialidades sensoriales, que –fantasma del significado mediante– alucinan, en el garabato de la letra, la silueta de la cosa. El objeto que encarna el significante no es sino un objeto que se supone material, externo a la frase y, en virtud de ello, el verso puede pretender emularlo, impostarlo, ocupar su lugar. Si llevamos esta tendencia al extremo, recalaremos en los Caligramas de Apollinaire. El estilo gongorino se afinca en el registro de lo imaginario, es un juego de espejos.

Bien puede afirmarse entonces que el estilo gongorino es el producto de la pérdida de un objeto; también puede afirmarse que –en un movimiento muy parecido a la melancolía– parece querer encarnar ese objeto por identificación. Todo esto resulta decible. No obstante, la escritura, tal y como pretendemos delinearla, exige la abolición del espacio representacional, y respecto de ello Góngora no hace más que fundar las potencias de la representación en las facultades sensoriales, así como Descartes las había fundamentado en el *cogito* (aunque –a decir verdad– se requiere demasiado el auxilio del *cogito* a la hora de percibir la “sensualidad gongorina”).

En plena modernidad, las cosas se habrán modificado de manera tal, que la celebración de las potencias representacionales (ya sea a través de la inteligencia en Descartes o mediante los sentidos en Góngora) declarará su bancarrota de forma drástica. Y éste será, justamente, el gran drama de Mallarmé.

En su obra, *La poética de Mallarmé*, Yves Bonnefoy nos anoticia respecto de los dolores de cabeza que el lenguaje –penetrado por el “azar”– le ha provocado al poeta maldito. Este “azar”, que un golpe de dados no abolirá, es –ni menos ni más– que el reconocimiento de la historicidad que atraviesa las lenguas existentes, manifestando sus imperfecciones, sus desajustes respecto de cierta concepción de “naturaleza”... Bonnefoy pone el ejemplo de la palabra *nuit* que, según Mallarmé, es depositaria de la mácula de poseer un sonido claro (luminoso) mientras que su significado es, a todas

luces, oscuro (Bonneyfoy: 2002: 19). Se constata en un primer momento que las palabras traicionan al poeta y, sin embargo, el Verso sería la posibilidad de una palabra nueva (22), una composición (20) capaz de subsanar los defectos que el azar ha dispersado en el mundo: «*El verso es una palabra, nos decía, porque sólo él*» [...] «*puede repetir la impresión que ha liberado, pero, al mismo tiempo, y por reconciliar el sonido y el sentido, es la única palabra que uno puede pronunciar sin privarse de sí mismo*» (25).

Lamentablemente, el poeta se reencuentra con su maldición al caer en la cuenta de que el Verso, si bien suspende el azar, lo hace de manera tan efímera e insignificante, que bien podría ser un subproducto del propio azar. El torrente del lenguaje ordinario hace desaparecer en su aluvión los tenues trazos poéticos que puján por abolir aquel azar de la historia. Este desengaño, no obstante, traerá aparejada una conclusión atractiva; en palabras de Bonneyfoy:

En tal sentido, este último metafísico habría inaugurado las poéticas de nuestro tiempo, que hacen de la escritura su propio fin y su único espacio, poéticas éstas que, en el fondo, sólo se habrían limitado a aceptar intrépidamente lo que Mallarmé no consintió sino a la fuerza: a saber, que la palabra carece de referente y nuestra existencia, de ser (47).

Según el propio Bonneyfoy, Mallarmé «*acaba de vivir el hecho de que el ser es impenetrable, la palabra no puede decir de él nada que no sea simple ficción*», –y continúa más adelante–: «*En resumen, al igual que en Nietzsche, he aquí que Dios ha muerto*» (75). La palabra ha cortocircuitado su relación con el Ser, lo que se ha derrumbado no es otra cosa que la quimera de su transparencia, la figura del Dios cartesiano, que presidía el acuerdo entre el mundo y la idea, retrocede y se repliega al infinito... Pero ¿alcanza esto para salir del círculo representacional?

La opacidad del lenguaje, las resistencias del Ser (relegado al estatuto de cosa *en sí*) son la muestra del flagrante divorcio entre el *cogito* y el mundo objetivo, sin duda, pero se trata de un divorcio tal, que –como la mayoría de ellos– se ve fraguado por la

presencia de sus vástagos. El divorcio del *cogito* y el mundo objetivo, el ocaso del dios que presidía su maridaje, ha dado un fruto macabro que, a partir del siglo XIX, se instala en un sitio preferencial: se trata de “lo impensable”. La poética de Mallarmé atestigua el momento en que lo impensable se vuelve la sombra del *cogito*, condenado – de ahora en más– a pensar lo impensable, a pensar su propia imposibilidad, a quedar retenido en el mismo gesto que hace su ruina. La “representación”, tan bien sustentada por Descartes en la figura de su Dios, se ha vuelto impensable pero, a la vez, no deja de retornar ominosamente al pensamiento en la figura misma de la obsesión por su propia finitud o, como lo dice Foucault:

La pregunta no es ya ¿cómo hacer que la experiencia de la naturaleza dé lugar a juicios necesarios? Sino: ¿cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa, habite aquello que se le escapa en una ocupación muda, anime, por una especie de movimiento congelado, esta figura de sí mismo que se le presenta bajo la forma de una exterioridad testaruda? (Foucault: 2002: 314).

Esto trae aparejada otra conclusión importante para nosotros: «*Este doble movimiento propio del cogito moderno explica por qué el “pienso” no conduce a la evidencia del “soy”*» (315). Y por tanto: «*Puedo decir con igual justeza que soy y que no soy todo esto; el cogito no conduce a una afirmación del ser, sino que se abre justamente a toda una serie de interrogaciones en las que se pregunta por el ser*» (316). El pensamiento de lo impensable no es sino el “síntoma” de la muerte de Dios, de la disgregación del espacio representacional que, merced a su “represión”, persiste en la forma misma del retorno de lo impensable. Al mismo tiempo, la muerte de Dios provoca toda una serie de desfasajes entre los términos “pensar” y “existir”; se interpone entre ellos una latencia, una abertura a la cual –desde la nomenclatura macedoniana– llamamos Fenómeno o Afección. En los escombros del espacio representacional, vemos emerger un nuevo sujeto que es donde no piensa y piensa donde no es.

La *escritura* se nos presenta así como una superficie opaca, que se obstina en no comunicarnos nada; es un muro, un cerco que retiene nuestra atención en el ápice del instante de lectura para abolir toda exterioridad. Para conseguirlo, ha tenido que inducir una ruptura en el *cogito* cartesiano que nos conducía del “pensamiento” a la “existencia” (entendida, como queda evidenciado, como correlato de una *presencia objetiva*). Por eso, frente al colorido verso gongorino, frente al deseo mallarmeano de reconciliar sonido y sentido, Macedonio nos conmina a la sobriedad y a la discontinuidad: «*El instrumento de cualquier belarte debe ser un “monótono”*» [...], «*los signos escritos casi no evocan sonido*» (1990: 251). La “arbitrariedad” del signo es puesta por Macedonio como una necesidad acuciante para su estética: «*Debe aspirarse a una Estética de mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación que caracteriza a la Música (no se dice por qué se gime: si porque perdió dinero o porque recuerda su pasado)*» (239).

La relación de la *escritura* con el “mundo externo” tiende a la abolición por absorción de este último; la *escritura* quiere inhibir el mundo en cuanto exterioridad de lo Afectivo, amenaza externa. Porque en definitiva ¿por qué se muere?, pregunta Macedonio: y la respuesta es tajante:

porque hay un mundo exterior (humano, zoológico, vegetal, orgánico e inorgánico) que nos mata por fricción, como muere en él todo movimiento comenzado<sup>15</sup>, por fricción, es decir, por obra de otros movimientos: se muere porque hay otras vidas, es decir, porque la Vida se ha individualizado, pluralizado. Cada movimiento vive de otro

---

<sup>15</sup> Se vislumbra así que el juego macedoniano de no terminar de comenzar es, como todo lo demás, una maniobra conspiratoria contra toda externalidad de la escritura: lo que no se cierra en sí no tiene un afuera.

movimiento o es muerto por él: vive porque mató y muere porque dejó nacer (1974: 67).

Es, en definitiva, un impulso de “metafísica cucurbitácea”, que intenta eliminar el afuera por la vía del crecimiento desmesurado de una interioridad que todo lo colma (en este caso, se trata de la identificación del Ser y la Afección). La lucha de lo interior-emocional contra lo exterior-representacional que, en la *escritura* de Macedonio, se libra con el fin de abolir la tiranía de la Muerte. Pero, asimismo, es una subversión de la dicotomía verdad/fantasia o, lo que es el mismo decir, realidad/sueño. En un punto del espacio socialmente determinado para que se desarrolle (bajo reglas determinadas) el ejercicio de la ficción, una ficción en particular, una obra-zapallo, está destinada a señalarle a esa inmensa Realidad su estatuto igualmente fantástico o, dicho de otro modo, está destinada a socavarle el “realismo” a esa realidad, hasta derrumbarla o anexarla como un departamento de la ficción.

Así, “El zapallo que se hizo Cosmos” se convierte en una alegoría o, mejor dicho, en un ensueño o fantasía que muestra el *deseo* cumplido; deseo que está puesto como la causa hedónica de la *escritura*, que es una mera herramienta, un simple instrumento presentado con arreglo a un fin. Sería importante retomar en este punto una dicotomía que parece signar ciertos sectores de la producción de Macedonio; se trata de la división entre la actitud *mística* y la actitud *práctica*:

Para mí es ineludible optar en la carrera terrestre o por la actitud metafísica o por la actitud práctica, tan valiosas y tan legítimas una como otra. Con cualquiera de ellas llevadas a un extremo de disciplina podemos situarnos favorablemente en lo que tiene de hedónico nuestro pasaje terrestre (15).

Se podría sin duda reestructurar toda la obra de Macedonio desde este punto de vista; podríamos clasificar sus *papeles* teniendo en cuenta estas dos categorías: los

escritos políticos, médicos y eudemonológicos, por la línea de lo *práctico*; y la faceta literaria/metafísica, por el costado de la actitud *contemplativa*.

Pensar que los textos eudemonológicos son nada más que la expresión de una de sus aristas prácticas olvidaría que, fundamentalmente, toda la *escritura* de Macedonio está regida por un imperativo hedónico: nada que haya escrito nuestro autor puede escapar al estatuto final de mera herramienta instrumentada para erradicar una cuota de dolor en el mundo, para postularse como el signo de una felicidad presente o en potencia. En este sentido, aunque se critique en *Museo de la novela de la Eterna* el pasaje a la “acción” de los personajes, en un episodio entre hilarante, surrealista y ridículo, se trata de una parodia del accionar “político” en sentido restringido: se trata de «*la conquista de Buenos Aires para la Belleza*» (1975: 196). Y si bien este Capítulo VIII está signado por un subtítulo que lo niega: «*(Que no.)*» (ibíd.), como deplorando esta participación en la vida mundana; también es cierto que Macedonio continúa produciendo escritos sobre economía política hasta el final de sus días. Más parece, entonces, querer parodiarse a sí mismo, en este sentido, aludiendo a aquel célebre episodio de la “candidatura a presidente” de Macedonio Fernández, donde se intentaba mixturar el ámbito estético y el de lo político partidario (episodio que recuerda demasiado a aquella ocurrencia de Baudelaire de postularse como candidato para la Academia francesa).

Sea como fuere, lo cierto es que los escritos de Macedonio están siempre dirigidos a realizar una acción, siempre están dirigidos hacia un fin preciso: la *escritura* de Macedonio Fernández es siempre un artefacto, un invento promovido por la ambición de conquistar el mundo en pos de la felicidad; de ocupar todo espacio habitable para erradicar la exterioridad, el dolor y la muerte:

¡Cuidaos de toda célula que ande cerca de vosotros! ¡Basta que una de ellas encuentre su todo-comodidad de vivir!” ¿Por qué no se nos advirtió? El alma de cada célula dice despacito: “yo quiero apoderarme de todo el ‘stock’, de toda la ‘existencia en plaza’ de Materia, llenar el

espacio y, tal vez, los espacios siderales; yo puedo ser el Individuo Universo, la Persona Inmortal del Mundo, el latido único”. Nosotros no la escuchamos ¡y nos hallamos en la inminencia de un Mundo Zapallo, con los hombres, las ciudades y las almas dentro!

Es muy fácil, entonces, encontrar la profunda unidad eudemonológica como factor ordenador de los distintos ámbitos de la producción de Macedonio, si partimos de este punto de vista, si tenemos siempre en cuenta esta voluntad de quebrar toda exterioridad, de abolir todo afuera y toda *insensibilidad*; podemos así unificar la intencionalidad metafísica, literaria y práctica bajo el signo inequívoco de lo hedónico: «*La Metafísica es la aspiración de hacer del Cosmos, es decir del no-Ensueño, Ensueño, de traerlo al régimen del Ensueño por el robustecimiento de la Afección y una actitud enervante de la Sensación*» (1967: 214). Y no será necesario insistir, a estas alturas entonces, en la perfecta simetría que guarda a este respecto su concepción de “Novela a personajes”, donde el “Lector” (que en principio es externo al texto) tiene que ser absorbido por el movimiento escriturario mediante un derrumbamiento de la noción de “existencia” que sofocará, de un solo golpe, sus creencias en el mundo exterior y en la muerte.

### *Una novela que comienza*

Dijimos ya que aquel juego macedoniano de no terminar de comenzar es, de algún modo, una negación de toda exterioridad. La escritura, que es puro vagabundeo, puro merodear, instala un plano de inmanencia donde el Ser debe entenderse como lo abierto-real de la pulsión-afecto: «*una exterioridad interna al alma*» (139). Pero ¿podremos sostener tal afirmación, por ejemplo, frente a un texto como *Una novela que comienza*?

Lo primero que vemos nos aleja, sin duda, de nuestro cometido, en el sentido en que este relato se nos presenta como una muestra que se ajusta a una concepción estética peculiar, que Macedonio sostuvo durante algún tiempo, según la cual la novela debía ser escrita como si se tratara de un mero encargo, de un trámite. Por ello el enunciador se presenta como un simple amanuense encargado de redactar un aviso en el periódico, que otra persona, denominada R. G., le ha solicitado: «*Continuaré, pensando en ella y escribiendo esto que se me ha encargado*» (1966: 177). Se trata de la escritura de un anuncio donde la descripción de una escena está en procura de un reencuentro imposible entre R. G. y una joven que nunca se percató de su existencia.

No obstante, este encargo es perpetuamente interrumpido, no sólo por digresiones, sino también por la disrupción misma que opera el enunciador al entremezclar sus pensamientos en el relato: «*Mas el lector me descubre pensando mientras escribo*»<sup>16</sup> (179). Pero esta división entre el “amigo secreto” que realiza el

---

<sup>16</sup> Habría que acometer más minuciosamente la tarea de poner en relación la metafísica macedoniana con la teoría psicoanalítica. Por ejemplo, ¿hasta qué punto se podría llevar la analogía entre la concepción del Ser como afección y el estatuto de lo pulsional? Y también, en el caso particular, esta configuración de un “lector paranoico”, capaz de escuchar los pensamientos del autor (o quizá la paranoia es del “autor”, que siente su mente invadida por el lector). Aunque es obvio que no le estamos

“encargo” y el enunciador y su pensamiento discontinuo tiende ya a diluirse al promediar el artículo, fundiéndose, primero, en un “nosotros” amalgamado por un “estado de ánimo” (afección): «*Un fósforo raspado en la lija era más cosa que nosotros*» (182); y, más tarde, ya directamente el enunciador asume el “yo” del amigo que le ha encargado el anuncio: «*He pensado que debo figurar en el artículo como si fuera yo quien vio a las señoritas y se interesa por ellas, para facilitar la redacción*» (183).

Ahora bien, el episodio relatado en sí es de lo más trivial; el escenario, de lo más insulso. Una joven y un caballero realizando trámites en el Palacio de Justicia. Un tercero que los observa y los mira hacer. Eso es casi todo ya que el enunciador dice «*La joven nunca me vio*» (185) –recordemos que el “me” del enunciador está en lugar del “yo” de R. G., está *trocado*. La escritura del artículo, que el amigo le encarga al enunciador, es, por supuesto, un intento desesperado por suturar esa brecha de indiferencia que se tendió entre la joven y quien la observaba a la distancia; de tentar un encuentro imposible, semejante a lo mejor al encuentro que (¿el enunciador?) tuvo con Adriana: «*Así conocí a Adriana, casi sin verla, por los matices de su acento oyéndola conversar*» (187).

La joven en cuestión mira por un instante hacia la multitud, pero con una mirada genérica, que no llega a reparar en nadie y que es mera constatación de un panorama dominado por la indiferencia: “Hombres en su trabajo”, nada singular, nada digno de atención. Solamente los hombres, entretenidos «*con sus juguetes de la ciencia, del arte, del progreso (la más estúpida de las ideas), de la reforma social*» (184). Sólo R. G. se

---

adjudicando un diagnóstico de paranoia a Macedonio, sino que se trata de *tropos* y recursos de escritura; aun así consideramos que puede resultar provechoso el concurso de la teoría psicoanalítica que, de algún modo, está más o menos presente a lo largo de este trabajo. A nuestro parecer, esta relación paranoica entre lector y autor puede ser entendida como otro síntoma de la trocabilidad del yo merced a la escritura: donde la conciencia del lector puede injerir directamente en la del autor, al punto de leer sus pensamientos.

desinteresa de sus obligaciones propias para reparar en la joven, para estudiarla: ¿Quién es el caballero que la acompaña? ¿Su esposo, su padre, su hermano? ¿Es acaso hermana menor o esposa de aquel caballero que se conduce como dejando traslucir –piensa R. G. –, una reprensión tácita (que el cariño contiene) frente a la persona querida que ha cometido una imprudencia? Pero R. G. es súbitamente dislocado de la escena por un abogado amigo suyo que lo toma del brazo y lo retira; y sólo tres meses después lo encontramos, a través del relato que le fue encargado a este enunciador, volviendo sobre el episodio. A esta altura, cabe destacar, el enunciador y R. G. están casi completamente indiferenciados: «*Sigo hablando por R. G. El lector vacilará acerca de si debe atribuir a G. o a mí la literatura de este artículo. Creemos que no nos enfadará a cada uno de nosotros que se nos crea capaces de que el otro lo haya escrito*» (187).

Pero ¿por qué todo ocurre luego de tres meses? Es que el episodio ha conocido una reviviscencia que lo ha traído al presente: R. G. se encontró “anteayer” con «*un grupo de tres personas*» (190) que caminaba por la calle Corrientes: un caballero, una señora y una joven, que conversaban y reían frente a las vidrieras de comercios, hasta desembocar en la vereda de la Ópera donde, finalmente, se pierden. R. G., dice el enunciador, se sintió enseguida atraído por esta segunda joven. Escena que, tan trivial como la primera, ha venido a duplicarla, con la excepción de que una “conexión eventual” con esta nueva señorita (que según R. G. ronda los 16 años) resulta del todo improbable. Y sin embargo el enunciador declara que el encargo de R. G. está doblemente dirigido «*en procura de noticias de dos damas*» (194), aunque esto le produce a él cierto escozor, ya que va en descrédito de la esperada actitud de “monogámica fidelidad” que un anuncio semejante debiera prometer, porque «*la busca de dos rinde menos de una dama*» (195).

En otro lugar hemos intentado dilucidar el sentido que estas triangulaciones poseen en la obra de Macedonio<sup>17</sup>; ahora sólo nos interesa subrayar la cuestión que

---

<sup>17</sup> Cf. nuestro artículo titulado *El Tercero Transparencial en la escritura de Macedonio Fernández*.

vemos enmarcada en la relación de exterioridad que se plantea mediante el retrato de la indiferencia que domina estas escenas triviales y cotidianas, donde un observador circunstante (R. G.) se siente súbitamente ajeno respecto de una trama emocional que lo excluye: «*Oh ser así mirado, en ese esplendor de soledad de dos que es el amor, único sentido y sentido perfecto del mundo, sin el cual la vida es una horrible mera absorción de días. Oh ser mirado así no lo espero otra vez*» (193-194). Y nos interesa en el preciso sentido en que el horror de la escritura de Macedonio es toda exterioridad respecto del sentimiento; todo lo no-sentido, lo no-psíquico: el objeto *en sí*, la *nada*, la *muerte*; son entidades meramente verbales (contra-sentidos): «*Todo es psíquico, en el sentido que carecemos de concepción, y por tanto quedaría en mera verbalidad, de algo que no pueda ser un estado de conciencia*» (1967: 223).

Ser, por tanto, ajeno en relación a un lazo pasional es caerse del mundo, es, por lo menos, estar muerto para un mundo que existe con prescindencia de quien no participa de ese afecto; es, ni más ni menos, que una mera verbalidad, si aquella pasión no es un estado de nuestra conciencia, si no nos afecta. Se trata de un problema más que recurrente, que se ve tematizado principalmente en *Adriana Buenos Aires*: el tercero frente al amor de dos, ¿cómo romper esa soledad de dos? ¿Cómo eludir el solipsismo para que el prójimo tenga lugar? Es en pos de esta cuestión que, a lo mejor, el encargo que es *Una novela que comienza* implica un yo doble (*trocado*), que va en busca de dos damas. Pero, quizá de un modo más perentorio, esta problemática retorna con un dramatismo sin precedentes en la obra de Macedonio en la coalescencia de otros dos textos: se trata de “Tantalia” y “Una imposibilidad de creer”.

***Tantalia: una imposibilidad de creer***

*El Mundo es de inspiración tantálica*

M. F.

Hablando de Heidegger, Macedonio dirá: «*me aleja mucho de él su “Estar-en-el-Mundo”*» (1967: 199). Para nuestro autor el mundo es un epifenómeno de lo psíquico:

Todo es, pues, psíquico, porque no concebimos lo que no lo sea. Pero dentro de lo Psíquico hay: lo autónomo del deseo, la conciencia, y lo obediente inmediatamente a la conciencia, es decir dos “mundos” o “submundos”, sobre uno de los cuales la conciencia puede actuar inmediatamente y otro en que no puede actuar sino por mediación del cuerpo (1967: 223).

Postular un Mundo en cuanto exterioridad psíquica es justamente lo opuesto respecto de lo que se propone la Metafísica de Macedonio. Pero aún si descartamos la exterioridad del Mundo, queda el problema de mayor importancia: se trata de aquel sector de lo psíquico, de aquel mundo o submundo que se nos presenta como algo autónomo frente a nuestro deseo. Y será la tarea compartida por el Arte y por la Metafísica la de librar una batalla contra ese páramo de lo psíquico que se nos ofrece de guisa tan indócil, tan hostil: «*el Arte es posible pero todo asunto para serlo de Arte ha de ser imposible*», con la salvedad siguiente: «*lo Imposible [...] no es lo que falta, pues todo lo hay en el mundo, sino lo que nos falta cuando lo deseamos, aunque venga o*

*exista antes o después de desearlo»* (1975: 121). El cometido del Arte y de la Metafísica es, entonces, enorme: tienen que negar el Mundo, el Yo, la Causalidad, la Muerte.

Borges sospechaba que Dante había acometido la ingente empresa de escribir *La Divina Comedia* con el único propósito de elogiar a su Beatriz (la amada muerta), coronada de luminiscencia por un orfeón angelical; en un razonamiento análogo, Germán García afirma que Macedonio: «*Niega lo que niega la presencia de la [mujer] ausente*» (García: 2000: 118). Sea como fuere, la reducción de lo físico a lo psíquico posee un sentido definitivo en la economía del pensamiento de Macedonio: *lo que ha sido es y lo que es no puede dejar de ser*. Si se elimina la posibilidad ontológica de que existan “las copias”, las cosas existen en un tiempo único, que acarrea, por ello, la negación de toda temporalidad. La postulación del presente como temporalidad única es un característica inherente a las doctrinas hedonistas: desde los epicúreos hasta el *carpe diem* horaciano. El recuerdo, si algo es, no puede ser la copia de la experiencia, sino la experiencia misma. Si el llamado Mundo, ese reino de lo psíquico-involuntario, puede hacer desaparecer tanto la imagen de la naranja como la presencia de la amada, el mero Ensueño, que nos hace entornar los párpados, es capaz de devolver el golpe retro trayendo aquella presencia hurtada, que de tal modo revive y perdura: se vuelve *Eterna*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Encontramos en la novela de Bioy Casares *La invención de Morel* la fabulación de una tentativa análoga, tendiente a constituir la eternidad del presente. La máquina que Morel ha inventado toma el lugar de la afección macedoniana. Más tarde Piglia en su *Ciudad Ausente* insistirá en la cuestión maquínica, ideando un artefacto *macedoniano* destinado a generar un modo de eternidad para la amada. Estas obras parecen obsesionadas con el tema de la retención interminable de la imagen de la mujer amada. Nos da la impresión de que en estos desplazamientos metafóricos que dan paso al imaginario maquínico se inserta una concepción que de alguna manera tiende a desfigurar la especificidad del planteo de Macedonio. Considerar la *escritura* como una “máquina de eternidad” (en el sentido horaciano, si se quiere: aquella estatua que es la obra, más sólida que el mármol), pero una eternidad mecánica e insensible, resulta incompatible con el planteo de entender al Ser en tanto que

Leído en su contexto inmediato, encontramos un párrafo que resulta al menos enigmático por la minuciosa omisión que ha recibido en el seno de un texto que ha sido concurrido incansablemente por la crítica especializada en Macedonio, pero que en este momento de nuestro desarrollo parece poder ocupar por vez primera el lugar que le corresponde. En “Para una teoría del arte” nuestro autor niega la importancia de todo “asunto” o argumento cuando se trata del universo novelístico, pero no sin antes enumerar los asuntos que, si bien han de ser asimismo descartados, para él merecen al menos un sitio de privilegio. Entre estos argumentos, encontramos el siguiente:

Es así muy simple: casualmente vine a ser espectador no visto de una escena en la conducta de un artista indigna de artista; un poeta, en reputación, contemplaba la actuación miserable de un número de hormigas, comiendo, tironeando, repartiéndose el cuerpo muerto de una gran mariposa. Podía anular la escena o no contemplarla; siguió por varios minutos mirando el espectáculo. Por fin, efectivamente, sintió la situación para él, artista, y arrojó agua sobre la mariposa. Bien está, ¿pero antes? ¿Lo cuento o no lo cuento? Todavía no lo sé; yo debí interpellarlo; quizá me diría que lo hizo con gran esfuerzo; quizá aunque por rebusca estética, por disciplinarse en espectador artista del Horror, de la Pesadilla que constituye la mitad del Ser y la Vida, y que es tan inteligible y significativa como su contenido o modo de Belleza (1991: 244).

Habría que comenzar destacando que, otra vez, todo se nos presenta de manera triangular: un tercero que contempla la relación de dos (Macedonio, que es testigo de la actitud para él reprensible, indigna de un artista respecto de una mariposa muerta). ¿Cómo soportar con semejante pasividad –parece sugerirnos– que la Belleza sea

---

Afección. Se trata menos de la preservación de la imagen, que de la declaración del papel netamente subordinado que la imagen-signo-de-imágenes posee respecto de la Afección, que es dueña de hacerlas emerger a gusto en su conato avasallador y totalitario. Si Macedonio se presenta a veces, lúdicamente, como un inventor de mecanismos, es sólo para evidenciar su radical inutilidad.

corroída por el innoble trabajo de unos seres insignificantes y pedestres? Sería casi un descuido de nuestra parte no considerar este episodio como una alegoría que nos reenvía a la conocida fábula de la cigarra frente a la hormiga<sup>19</sup>. Estas hormigas, tan semejantes a los “Hombres trabajando” que aparecían en la escena de *Una novela que comienza* y el observador que –¿por indecisión?, ¿pusilanimidad? – no atina a interrumpir una indiferencia, una pasividad que se juzga simplemente inaceptable. Si Macedonio es un Artista en su propia ley, lo es justamente en la medida en que toda su escritura se endereza a un fin único, movida por un imperativo que resulta, sin la menor duda, categórico. De manera que es en tanto artista que se ve obligado a esgrimir una Metafísica que niega lo que niega la presencia de la ausente. ¿Se podría llamar a sí mismo artista si condescendiera a llorar sencillamente la muerte de su amada Elena, dejando así que las hormigas erosionen su cadáver inerme? Porque, nunca está de más recordarlo, es tarea del artista –como era el encargo del escritor reparar el desencuentro acaecido en el Palacio de Justicia entre R. G. y una dama desconocida– devolverle el golpe a ese tal Mundo y agigantar el Ensueño hasta que lo indócil a nuestro deseo resulte engullido por un zapallo, si fuera menester.

¿Cómo podemos creer, se pregunta Macedonio, en el texto titulado “Una imposibilidad de creer”, que la Realidad nos rehúse estúpidamente, movida por sabe quién qué indiferencia mineral, un instante más de compensación ante tal negrura del alma? Si un niño es desprendido de la mano de su padre mientras camina por una ribera marítima y el absurdo de las circunstancias hace que –primero el hijo y en pos de él su padre– ambos se ahoguen; ¿cómo puede todo ir a parar en eso?, ¿cómo el padre no tendría una oportunidad de explicarse frente al niño: «*Yo morí antes que tú y mi mano muerta te soltó*» (1967: 211)? ¿Cómo frente a la muerte de Elena, la amada-niña-muerta, no va a encontrar el poeta una revancha aunque tenga que demoler el universo?

---

<sup>19</sup> En *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio afirma: «... la sesuda fábula de la Cigarra y la Hormiga. Es una fábula que las condena a todas, una verdadera calamidad...» (1967: 137).

Y es que Ella ha muerto solamente para que él la descubriera niña, porque su muerte no es sino el principio del juego, el revire de la apuesta de la pasión:

¡Oh! Elena, oh niña  
por haber más amor ida  
mi primer conocerte fue tardío  
y como solo de todo amor se aman  
quienes jugaron antes de amar  
y antes de hora de amor se miraron, niños  
—y esto sabías, este grave saber  
tu ardiente alma guardaba;  
grave pensar de amor todo conoce—  
así en tiernísimo  
invento de pasión quisiste esta partida  
porque en tan honda hora  
mi mente torpe de varón niña te viera.

Y es, nuevamente, el niño caído en el mar; pero ahora el niño es rescatado por su madre, porque no es Elena la que ha resbalado en el abismo de la muerte abisal, sino el ingenuo niño que se duerme en su madre y la sueña muerta:

Fue tu partir suave triunfando  
como se aquieta ola que vuelve  
de la ribera al seno vasto

cual si fuera la fría frente amada de un hondo mar.

La niña-madre juega a las escondidas; ha propuesto un juego de pasión para enseñarle a él la nada de la Muerte; su ocultamiento es su ascensión al estatuto de *Eterna*, la eternamente esperada:

pruebe otra vez, la eterna Vez del alma

el mirar de quien hoy solo el ser de Esperada tiene

cual solo de Esperado tengo el ser

Y es precisamente en este punto donde la Novela es como la Eterna: la eternamente esperada novela por-venir, la que es la sola promesa de la novela y, como tal, inacabable, infinita, indestructible. Y es en su no-llegar donde se afirma en su ausencia y, por ello, deroga la muerte. ¿Qué puede la muerte, si la ausencia es mero ocultamiento, engaño? Lo-que-se-espera, en toda la ambigüedad de su estatuto ontológico, es; y es justamente en la medida en que existe, aunque no existe “acá” pero existe “ahora”; aunque no es vista, pero es –y esto es lo que importa–, es sentida. A tal punto, que su no-todavía-presencia y su no-del-todo-ausencia, que enmarcan la figura de la espera, sugiere una presencia más poderosa que toda presencia (mecanismo largamente explotado por la tradición cristiana, cuyo Dios cifra su existencia en la fórmula de una promesa).

El Mundo, todo eso que se supone como ajeno al Ensueño –la Vigilia–, con su causalidad, sus objetos *en sí*, sus yoes, y sus leyes inamovibles en general; todos esos elementos que configuran una Realidad (Realismo) “de inspiración tantálica”; lo pérfidamente Dado, el gobierno del más despiadado azar (Mallarmé). Es difícil no recordar en este punto aquella escena freudiana de *Más allá del principio del placer*, donde el juego del niño (*Fort-Da*) se revela como un ardid para abolir ese “principio de realidad” que le impone la ausencia de su madre y lo individualiza; lo expulsa – podríamos interpretar desde la óptica macedoniana– del reino del Fenómeno, donde la

indistinción respecto de su madre le hacía existir como el déspota omnipotente de un universo –para hablar como Castoriadis– monádico. Allí es donde el niño comienza a *fallar* y, por ello mismo, a transformarse en adulto. «¿Por qué el hombre es en mayor o menor grado un niño fallido?» (1974: 67). Porque desde que es separado “por las circunstancias” de la Vida-Felicidad que lo hace uno con su madre, se le impone un Mundo que, progresivamente, le dará un Yo, un universo causal y, por último, la muerte. Pero –al igual que los zapallos– cualquier niño que no se arruine puede reducir el universo hasta hacerlo desaparecer, hasta abolir el yo, la causalidad y, finalmente, la muerte. Resuena aquel paréntesis de un célebre poema borgeano:

(las pruebas de la muerte son estadísticas

y nadie hay que no corra el albur

de ser el primer inmortal)

Macedonio querrá derogar el universo causal (Realismo) por la vía de la reducción psicológica: «*La todo-psiquidad, lo todo de lo psíquico, o sea el psicorrealismo, si se prefiere, admite la pluralidad de psiques como única externalidad de la existencia*» (1967: 248). En este contexto, el cuerpo, que la muerte arrasa, no es más ni menos cosa que cualquier otra imagen que el sueño o la distracción pudiera hacer desaparecer momentáneamente, pero que asimismo la imaginación o el Ensueño podría restituir. La primera escena del drama comienza, entonces, cuando el cuerpo –o una plantita de trébol– es identificado como el símbolo del amor: «*Fue Ella la que un día vino a decirle que ese trébol fuera el símbolo del vivir del amor*» (1966: 196); siendo un elemento tan frágil, precario, volátil: «*Se siente intimidado por la posibilidad de verla morir un día por mínimo descuido*» (ibíd.).

Por ello, el segundo momento de la escena es el de abandonar ese símbolo fútil, que ata el amor a la Existencia (de un trébol); es el momento de des-identificar amor y trébol, ya que ningún cuidado será suficiente para conservar algo tan débil: «*al que un gato, una helada, un golpe, sed, calor, viento, amenazan*» (ibíd.). Pero, ¿por qué extraña

dialéctica el minucioso cuidado de un trébol se trueca en el más encarnizado tormento de un trébol? El tercer momento de la escena es el de la absoluta maldad, el de la sevicia de quien se propone ser el deliberado torturador de lo más frágil que existe: un pobre trébol. ¿Por qué ha sido elegido para el dolor? ¿Por qué es arrastrado hacia un mundo todo hecho de dolor?

Si el bien y el mal se reparten más o menos aleatoriamente en ese Mundo cuya nota distintiva es la Tentación: «*Todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado*» (200), entonces da igual ser el más amoroso cuidador de un trébol que ser su verdugo, da igual Dios o un Genio Maligno; y si el momento del cuidado más encarecido no condujo a nada, se impone la prueba inversa; se le hará a la plantita lo que el Mundo le hace al hombre: tentarla: «*Apenas la regaba para que no muriera y en cambio la rodeaba de recipientes de agua y había inventado fieles rumores de lluvia y lloviznas vecinas que no llegaban a refrescarla*» (199).

“Tantalia” está narrado en tercera persona, hay un enunciador que cita entre comillas los pensamientos o declaraciones del protagonista. Así como en el episodio del poeta que permitía que las hormigas despedacen a la mariposa, así como existía una imposibilidad de creer que un padre no tenga un diálogo último con el hijo estúpidamente asesinado por el azar, así como R. G. no se contenta con la indiferencia que la inercia de las circunstancias ha hecho prevalecer sobre la presencia de la mujer deseada; de la misma manera, tiene que haber un tercero (Macedonio, Realidad, Escritor) que intervenga en tan infame situación: el Cosmos debería suicidarse por semejante escarnio: «*y alumbró prestamente la idea de martirizar la inocencia y orfandad a fin de obtener el suicidio del Cosmos por vergüenza de que en su seno prosperara una escena tan repulsiva y cobarde*» (ibíd.). Para Macedonio –habrá que mencionarlo– el suicidio es un reflejo de autodestrucción, una fuga al dolor que el principio universal del hedonismo que rige la vida pone en acción cuando la balanza del displacer quiere inclinar los términos a su favor<sup>20</sup>; por ello sería lógicamente necesario

---

<sup>20</sup> Cf. *Notas a “Crítica del dolor”* (1990: 67-73).

que el Cosmos no tolere un hecho de tal calaña. Es el cuarto momento, donde Luis llega a visitar al amigo apenado y termina huyendo de tan espantosa escena, donde quizá se simboliza este reflejo de autodestrucción que se tendría que accionar en el Cosmos; así como el amigo se fuga del dolor producido por la malvada circunstancia, de modo análogo debería operarse la Cesación del Todo: «*Veré si puedo hacerle un mundo de Dolor. Si su Inocencia y su Tortura llegan a tanto que estalle algo en el Ser, en la Universalidad, que clame y logre la Nada para ella y para el todo, la Cesación, pues el mundo es tal que no hay siquiera muerte individual; el Cesar del todo o la eternidad inexorable para todos*» (198). Si en vez de Mundo existe la Afección, el Fenómeno, y por tanto todo está sujeto a un principio hedónico que regula lo que es; entonces, la inoculación de un martirio semejante debe recalar necesariamente en la anonadación absoluta. O el Fenómeno es un lugar feliz –y entonces elige seguir existiendo porque hay más placer que dolor–, o el predominio del sufrimiento vuelve inútil semejante padecimiento y el suicidio es una respuesta automática e irremisible.

Así como Descartes, temiendo equivocarse, decide desechar todos los juicios basados en el ejercicio de los sentidos, porque no son lo suficientemente agudos, porque son frágiles comparados al imperativo de verdad que sobreviene a la hora de fundar el conocimiento científico; el amante depone su voluntad de cuidar un trébol, de aferrarse a su silueta deleznable para simbolizar el amor por Ella, y lo abandona en una matita de hierbas donde ya jamás se podrá saber nada de él: si vive, si muere. El primer movimiento del *cogito* y del amante de “Tantalia” es el de desligarse del cuerpo, del nexo con los sentidos (que es frágil como un trébol, que induce el error), optando Descartes por postular un bien supremo y el amante, lo contrario.

Tanto Descartes, como Macedonio, problematizarán la corporalidad como un factor que induce a error, que es susceptible de falla. La Verdad no es alcanzada mediante los sentidos porque estos no resultan de fiar, promueven el equívoco; el cuerpo muere, asimismo, por obra de la confusión que los elementos externos operan sobre él. La interioridad afectiva tiende a la inmortalidad, a la total absorción del

cosmos; el *cogito*, por su parte, tampoco sufriría menoscabo si lograra conservarse en el instante mismo en que se pliega sobre sí; hay una relación de pertenencia, de cuasi interioridad, entre *cogito*, existencia y verdad. Existe también un lugar en los textos macedonianos donde *cogito*, existencia y verdad se aúnan: se trata, por supuesto, de su crítica de la Terapéutica. Veamos la postura de Macedonio:

Ahora bien, mi argumentación va así. La vida en salud va dirigida por sensaciones directas: si no sintiéramos hambre pereceríamos en pocos días; el corredor si no sintiera cansancio continuaría corriendo hasta caer muerto: lo mismo del sueño, la sed, la actividad, el calor y frío, etc. La vida en enfermedad debe tener igualmente un pilotaje de sensación que pida expresa y claramente tal cosa o tal otra (1990: 204).

Se trata, en definitiva, de impugnar la medicina tradicional en virtud de una hermenéutica de «*la sensación-guía*» (221). En vez de hacer intervenir factores extraños al cuerpo, será necesario no afligirlo con nuevos malestares: remedios, cirugías, etc.; en el mejor de los casos, se obrará bien haciendo reposo, evitando nuevas fatigas al organismo afectado. El cuerpo tiene un estado actual (bienestar-malestar), que es expresado mediante una “sensación guía” que debe ser interpretada y obedecida con rectitud. Pero ocurre que esa sensación guía, que debería garantizar nuestro bienestar y orientarnos, no tiene una relación clara respecto del *cogito*, ya que se encuentra como enturbiada por una multiplicidad de otros *deseos* que, a cada instante, acucian también a la conciencia. ¿Cómo determinar si el *cogito* acude a la sensación guía o a cualquier otro capricho advenedizo a la hora de actuar? Por ello: «*Todo es diabólico en la naturaleza humana: no sabe el hombre si hace una cosa por la razón que en ese momento se ofrece a su acto en su psiquis, o si lo que desea<sup>21</sup> hacer crea esa razón*» (211). En el fondo, la muerte es un malentendido. Pero se trata de un error tan inextricable, que resulta ímproba la tarea de no caer en él: buscar la eternidad en la

---

<sup>21</sup> El subrayado es del autor.

conservación indefinida del cuerpo es una empresa tan agobiante, tan pronta a malograrse como el cuidado de un trébol.

Ahora bien, si nos proponemos conservar esta analogía entre los “momentos” narrativos de “Tantalia” y los momentos lógicos de la escritura de Macedonio, será necesario encontrar una segunda escena en la que este resguardo del cuerpo se trueque en su destierro y, por último, también una tercera donde –pasada la instancia del cuidado y de la exclusión– encontremos el momento sádico que se ajuste al talante del torturador de un trébol. No es difícil atisbar la segunda escena –la del destierro del cuerpo–, ya que no sólo se nos ofrece en la negación generalizada de toda “materia” o “sustancia” que se despliega a toda hora en la Metafísica de Macedonio, sino particularmente en su concepción del amor: «*El amor físico no tiene nada que hacer ni con el Arte ni con la Ética. Deberíamos encontrar la manera de no llamarlo Amor, por tratarse de una absolutamente zoológica apetencia*» (1974: 240). El cuerpo debe ser abandonado a su suerte ya que la trascendencia se busca por la vía de la Afección (Fenómeno) y esta Afección no depende del cuerpo, que es una mera imagen sensorial, una realidad puramente psíquica –como todo lo demás.

Pero ¿será legítimo articular –como lo venimos haciendo– los escritos sobre la salud y las elucubraciones erótico-metafísicas de Macedonio para hacer encajar retazos de escritura en el molde de la estructura narrativa de un relato? A una objeción tan atendible como esa, le opondríamos una razón que, por sencilla, no deja de operar a favor de nuestra hipótesis. El cuidado del cuerpo y el amor físico han sido desvinculados explícitamente de la trascendencia/inmanencia afectiva –como ya lo hemos mencionado más arriba– en la época de *Adriana Buenos Aires*, donde, al mismo tiempo, Eduardo afirmaba su omnipotencia en materia de salud respecto de Adriana y su hijo: «*Mientras yo anduviese cerca de ella y de su hijito, una y otro harían lo que yo ordenase en asunto de salud*» (189); y los enamorados reconocían que su afecto no es un elemento de este mundo: «*Por eso, Eduardo, soy amor para usted. Aunque no sé en cuál, hay una faz del misterio y de la vida en que somos usted y yo el único amor*

*nuestro*» (166). Se observa una clara escisión entre la trascendencia afectiva que opera el Amor, por un lado, y el cuidado del cuerpo y los placeres sexuales, por otro.

Ahora bien, ¿dónde vamos a ubicar la etapa sádica de la escritura macedoniana? ¿Será finalmente posible darle un cierre a nuestra analogía? Creemos que sí, si tenemos en cuenta que la estética de Macedonio se erige como un dispositivo que se apresta para atormentar la existencia del lector, conmoviéndola hasta sus cimientos. Hay un trabajo minucioso que se realiza con el propósito último de dislocar la estabilidad del lector en su Yo, de producirle, aunque sea por un instante, un sentimiento de muerte orientado hacia su desconcierto. Se lo hostigará para inocularle la sospecha de que «*la existencia no existe*» (1967: 201), haciendo todo lo posible por desbaratar su creencia en las «*secuencias inmediatas*» (204), que lo sostienen en su concepción heredada de realidad. Se trata, en definitiva, de hacerlo «*experimentar* miedo actual de haber muerto, *de estar muerto*<sup>22</sup>» (177). Juego morboso, en definitiva, del todo semejante al propuesto por la amada Elena Bellamuerte:

Niña y maestra de muerte

fingida en santo juego de un único, ardiente destino.

Fingimiento enloquecedor

que por palabra tuvo

lágrimas brotando.

La escritura de Macedonio accede al estadio sádico con el propósito de hacerle sentir al lector lo mismo que a él le produjo el acontecimiento de la muerte de su amada; pero para lograr eso, la propia escritura tiene que convertirse en un evento traumático. No creemos, empero, que esta etapa sádica esté llamada a contradecir en modo alguno nuestra afirmación anterior según la cual la escritura de Macedonio es siempre una

---

<sup>22</sup> En todos los casos, el subrayado es del autor.

herramienta hedónica, fabricada para hurtarle un ápice de felicidad al Mundo. El “momento sádico” es sólo un momento y debe entenderse según la economía inherente de todo ejercicio eudemonológico: se trata de un esfuerzo-dolor requerido para obtener un placer o evitar otro padecimiento mayor.

Estos tres momentos lógicos de la escritura macedoniana no se encuentran, sin embargo, a un mismo nivel. Corresponden más bien a tres eras o tiempos que advienen a la escritura y le imponen modalidades textuales específicas: 1- la era zoológica (texto instructivo), 2- la era humana (texto descriptivo), 3- la era metafísica (texto performativo). El propio autor se encargará de deslindar los términos: «*Lo zoológico es lo vivencial o práctico, es decir, que se vale de la acción; lo humano es lo místico-práctico, y lo metafísico es el estado místico, o sea la deshabilitación de la acción o del mi-cuerpo*» (1967: 190).

La etapa zoológica es la de la crítica de la medicina, del cuidado del cuerpo y de los escritos sobre economía política<sup>23</sup>, donde los textos funcionarán como un instructivo orientado a la práctica, a la acción sobre el organismo y la sociedad. La etapa humana es la de la novela realista (*Adriana Buenos Aires*) y la de la *Descriptio Metafísica* en general, donde los textos ya no buscarán dirigirse hacia –o intervenir en– un afuera extra-textual y se operará la reducción del Mundo material por la primacía de lo psíquico. En *Adriana* todavía aplica la distinción entre psiquismo y realidad, pero la negación de lo físico se encuentra tematizada. Por su parte, los escritos metafísicos terminarán de efectuar el desplazamiento desde el ámbito práctico o extra-enunciativo hacia el plano del enunciado. Ya no se trata de actuar sino más bien de inteligir. Finalmente, el tiempo metafísico acaecerá en el momento en que Macedonio concentre sus esfuerzos en el plano estético (principalmente *Museo*), pergeñando una novela-mecanismo dispuesta a capturar al lector en una celada, con el fin de alterarlo en lo más

---

<sup>23</sup> Se sobreentiende que no son etapas cronológicas ni avances o progresos, ya que estos temas interesaron a Macedonio durante toda su vida. Se trata, insistimos, de momentos lógicos.

Real del ser: el dominio de la Afección; momento este en que la escena de lectura (enunciación) estará llamada a competir francamente con lo exterior, el Mundo (Realidad), tratando de absorber al lector para sí en una tentativa cucurbitácea. Tal y como lo afirmaba Marx, ya no se trata nunca más de interpretar el mundo, sino de modificarlo<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Si bien la etapa “instructiva” también se orientaba a modificar el mundo luego de interpretarlo, en aquel caso el mundo era considerado como un exterior, como un afuera dado de antemano. Ahora, en la era “performativa”, el mundo es menos lo que se modifica por la vía de la interpretación/acción, que lo que se inventa a cada instante.

***El chiste es modelo***

A la manera en que Lacan podía afirmar que en Freud el chiste funciona como un modelo respecto de cierta lógica inconsciente del significante, nosotros pensamos que en Macedonio ocurre lo propio. También ahora el chiste ocupa el lugar del modelo, solo que la concepción freudiana y macedoniana no podrán superponerse. De hecho, Macedonio escribe parcialmente en contra de Freud su ensayo sobre el chiste.

En Macedonio el chiste es el modelo de la *escritura*: gesto de lenguaje que deviene afección. Es por eso que gran parte de las anécdotas-chiste que se conservan en relación al comportamiento excéntrico de nuestro autor deben ser reclamadas, a nuestro parecer, como parte inalienable del corpus macedoniano. De tal manera que una historia como la de la *trampa para rubias* puede funcionar perfectamente de prólogo a nuestro trabajo. Se induce en la *rubia* –del mismo modo en que se busca afectar al lector– un temor flagrante frente a la expectativa de muerte: ¿habrá muerto el viejecito que estaba a mi cargo visitar ante a la ausencia del hijo? Este momento de creencia-en-la-muerte por parte de la *rubia*-lector es seguido del desenlace desopilante del chiste-escritura: la muerte no existe y el anciano tiene energías de sobra aún, tanto como para prodigarlas en la elucubración de semejante emboscada humorística.

El chiste-escritura tiene por función producir un signo afectivo, una alegría en el destinatario tomado siempre por sorpresa. No importa el argumento, ni el chiste ni la escritura son realizados con la intención de retratar nada, no están ahí para representar una cosa externa, sino que se inscriben de manera inmediata en la trama emocional de un lector desprecaído. El chiste o, mejor dicho, el *chiste conceptual* es un artificio de lenguaje que *trastoca* súbitamente la conciencia del lector. Por un instante, el lector es desconcertado por una suerte de tropiezo, de percance de la lógica, que lo hace soltar una bocanada compulsiva de aire, signo de haber cedido, brevemente, a la creencia en el

absurdo que le promete un augurio más feliz. Se ha derrumbado, por una ráfaga intempestiva de palabras, aquel mundo de ordenación causal que regía el discurrir de la conciencia del lector: «*Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe*» (1990: 297). La escasez de público, que podía concebirse como causal de lástima o menosprecio por parte del lector oyente en relación a un orador fracasado, se convierte, merced a la fugaz inclusión de una proposición subordinada, en un sentimiento de *simpatía* frente a la ocurrencia humorística del autor. Como se ve, el chiste modifica *realmente* la trama emocional del oyente.

El cortocircuito de los razonamientos “lógicos” se produce en el chiste por medio de un golpe fulmíneo que las palabras deben asestar en la conciencia del *sujeto del chiste*, es decir, en el oyente/lector. Nada importa que el chiste se sirva de sofismas para producir un efecto de verdad; lo único importante es el sentimiento que dicho efecto de verdad produce en el sujeto del chiste: que las premisas o conclusiones del silogismo sean un embuste lógico no le resta ni un ápice de *realidad* a esa afección positivamente suscitada. De manera análoga, estaríamos muy equivocados al defender desde el plano lógico la metafísica de Macedonio: ¿a quién le importa que sean puras mentiras, paralogismos? ¿Qué importa que el Mundo y la Muerte existan, si de su negación emana la posibilidad de un placer irreductible? ¿Qué importa que la muerte esté cernida sobre el horizonte como un ocaso impostergable, si la mera irrupción de la risa es capaz de ahuyentarla soberanamente de la conciencia?

Es como si, ante la demanda tácita que el supuesto oyente efectuaría: demanda de racionalidad, de algún tipo de racionalidad respecto de la brecha de expectativas que emergen ante la formulación de un enunciado; el movimiento de la escritura-chiste estuviera llamado a denegar esa demanda, con el fin de abrir una latencia afectiva en el intersticio del comercio lingüístico, comunicacional. Se espera recibir una información, un conglomerado de imágenes, pero en cambio se produce un cortocircuito lógico destinado, en primera instancia, a abrumar al oyente y, por último, a liberarlo de su angustia. Para Macedonio es esa lógica, que demanda la supuesta expectativa del

oyente, la que le inculca la creencia en la muerte. Al fraguar dicha demanda, Macedonio pretende librar al oyente de tan funesto convencimiento. Porque para Macedonio la Psique es indestructible y el cuerpo, que se desvanece, lo hace obedeciendo a un mero cálculo económico: cuando el costo de reparación de lo descompuesto supera el precio de la fabricación: *«toda muerte natural, sin violencia, es el retiro que practica Bios (la Vida) de un Cuerpo Vivo que ya excedió en reparaciones su costo de creación y debe ser reconducido de “Reparaciones” a “Nuevo Modelo 1944”»* (1966: 167). Sin embargo –y este es el punto donde la metafísica se aparta de la economía–, aquello que resulta económicamente rentable puede no ser, asimismo, afectivamente deseable. La Muerte sería la aplicación del principio del Ahorro, que regularía a los organismos vivos en general. Sólo que la aparición en el mundo del “Hombre”: *«el animal de Afectos»* (143) tornaría indeseable la aplicación general de este imperativo, por el hecho de que *«hace sufrir a los Afectos»* (ibíd.): *«La Vida tuvo razón en esto hasta que apareció el Hombre. Su aplicación al hombre parece insensata e ininteligente en la vida»* (ibíd.). Por ello, frente a esta ley que, según Macedonio, está hecha a la medida de la esfera zoológica, la tarea del Hombre será la de la instauración, no tanto de la Inmortalidad, sino de la no-muerte, que consiste –a contrapelo de la lógica del Ahorro– en remendar lo viejo; se trata de la *«Conquista del Día Suiguiente»* (142).

De todos modos, Macedonio sabía que el lector no podría tomarse en serio estas afirmaciones: *«Esto es lo que todo lector creerá que es humorismo, en vez de alegrarse con la noticia de que en adelante procederemos todos conforme a la certeza de que para lo humano no hay muerte natural, por el sensillo y moderadísimo método de dedicar parte de cada día a asegurarse un módico día siguiente»* (143-144).

Por ello tal vez Macedonio pretende curvar sobre sí misma esa risa de lector incrédulo a través de un juego conceptual. La producción del cortocircuito continuo de ciertas categorías lógicas debe trocar aquella risa escéptica en desconcierto, y del desconcierto pasar al instante de creencia en el absurdo, para producir finalmente una nueva risa: esa que ahora ríe de lo absurdo de la creencia en la muerte, afincada en

mecanismos lógicos deleznable. La risa, esta risa nueva, devenir de un hálito contenido por un cerco de angustia precario, es el ejercicio catártico que purga la creencia en la muerte propia o la del ser querido. Habrá que buscar tal vez en esta risa la victoria final de la propuesta macedoniana, ese acontecimiento que cabe en una fracción de tiempo infinitesimal y que arrasa –instante de eternidad– con el yo y con el mundo y con la muerte.

***El dato radical de la muerte***

*«Preguntando si la muerte es mala, respondió: “¿Cómo será mala, cuando estando presente no es sentida?”»*

Diógenes Laercio

El tema de la muerte se podría abordar en Macedonio desde distintos ángulos. Nosotros construiremos tres perspectivas que irán en consonancia con los momentos escriturarios enunciados más arriba. En primer lugar, se podría realizar un bosquejo de la dimensión biográfica que la muerte adquiere en la vida del autor. Dimensión esta que, sin embargo, se encontraría asimismo estrechamente relacionada con los textos de la primera y segunda etapa de la escritura. La muerte de Elena de Obieta, que funciona un poco como el motor de la escritura macedoniana<sup>25</sup>, dejando adivinar quantums

---

25 La viudez prematura de Macedonio no constituye un argumento explicativo elocuente a la hora de postular las causas que hacen de la obra, la Obra: ¿por qué no todos los viudos fueron Macedonio Fernández? Este es un grave problema teórico-metodológico que no está a nuestro alcance dirimir. Vemos, sin duda, operar la experiencia de la muerte de Elena en la vida-escritura de nuestro autor. Este episodio se encastra con una trama subjetiva proclive a su tratamiento estético, que le da una forma y un uso; es la huella de un trauma y la flecha que señala un rumbo para la escritura. De todos modos, nuestro cometido no es el de aducir causas para la escritura; nos propusimos más bien señalar sus aristas, transitar su morfología, postular una grilla de inteligibilidad, hacer espejear fracciones de texto macedoniano en otros fragmentos macedonianos.

libidinales que tienen que ser re-investidos en nuevos objetos: obviamente, la escritura funcionaría como una formación sustitutiva respecto del cuerpo de la mujer ausente. El sesgo metafísico de la escritura es a todas luces un esfuerzo por refutar la existencia de la muerte. Macedonio, a diferencia de Orfeo, no comete la imprudencia de tornar la vista hacia la amada, al momento de rescatarla de la muerte. Si existe “lo sentido” y si luego de la pretendida muerte de Elena aún persiste el sentimiento, más no sea de angustia, la muerte, que debería ser la Nada, la ausencia de sentimiento, nada es: «*Nada eres y no la Nada*» (1966: 255). Por eso la única muerte es el *olvido*, que suprime el sentimiento que sostiene el Ser: «*esto es muerte: Olvido en ojos mirantes*» (254).

En segundo lugar, y ahí la muerte encontraría su única razón de ser, puede entenderse como un buen resorte literario, cuyos efectos evocativos resultan útiles a los mecanismos estéticos. Para comenzar, la propia muerte (mi-muerte) queda radicalmente invalidada: «*No hay posibilidad de que notemos un día que no existimos. Para hablar de la vida hay que existir y para hablar o pensar en la nada también. La muerte no es la nada, sino que nada es. No hay lo opuesto a la vida; su contrario no hay*» (1967: 70). Acto seguido, lo único que resta por evaluar es la posibilidad de la muerte del otro, del ser querido: se trata de la *Idilio-Tragedia*: «*la violación del amor por la muerte*» (1966: 284). La cuestión ahora se superpone con lo que afirmábamos respecto de la muerte de Elena de Obieta: el trabajo estético está imbricado en la escritura de Macedonio al trabajo de duelo: no porque el arte sea el ejercicio del duelo, sino tal vez su más dramática derogación. El trabajo del duelo, que el mero tiempo considerado como un transcurrir vacío no realiza, es justamente el ejercicio del olvido afectivo: se trata del correlato del borramiento del otro. El afecto investido en el otro debe ser desagregado a la par que desaparece su presencia material. No obstante, Macedonio no transige ante semejante imperativo.

La presencia del otro, su imagen-cuerpo, es lo que la muerte borra, pero no atañe al costado afectivo ni al conocimiento directo interconciencial, según afirma nuestro autor. Por tanto, la muerte y el duelo se desprenden del privilegio inveterado que se le

ha otorgado al flanco representacional del Ser. Aquel *olvido en ojos mirantes* es una definición muy exacta del trabajo de duelo: los ojos, atentos al mundo representacional, tienen que dirigirse a nuevas imágenes-cosas para inducir a que la afección deponga su objeto. Es Orfeo espantando la sombra irrepresentable de la amada por su *hybris* sensorial, su dejarse arrastrar por la curiosidad representacional, por sus *ojos comilones* que asesinan, en última instancia, a la mujer tan añorada. La supresión de la imagen-presencia del otro promueve la creencia en la muerte; el trabajo de la metafísica novelada será el de desandar ese derrotero: «*único Dolor en cuyo tratamiento se ejercita el Arte*» (1966: 285).

Finalmente, en una tentativa anti-cartesiana, la muerte querría devenir amenaza real para el lector en la escena enunciativa, haciéndolo titubear, por unos instantes, respecto de la certeza de su existencia: *pienso luego no existo*. Macedonio sabía que esta empresa resultaba poco factible y a lo mejor por ello nos da la impresión de no haberse esmerado mucho a la hora de producir aquel *sofocón concienical* en el lector. La buscada hipálage que debería acontecer entre los personajes y el lector, que tendrían que enrocar sus atributos existencia/inexistencia, nos deja siempre un regusto a ingenuidad y escasez de recursos. Ésta es quizá la opinión que Macedonio tenía de sí mismo, su auto-diagnóstico, el estado de cosas. Así parece sugerirlo este fragmento de *Museo*, en prólogo “Carta a los críticos”:

Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienical que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de conmoción *total* de la conciencia del lector, y no la de ocupación trivial de la conciencia en un tópico particular, efímero, precario, de ella (1975: 23).

Pero no nos dejemos engañar tan fácilmente. Si la novela falla, sospechamos, lo hace de una manera insidiosa, apuntando a hacernos vislumbrar la forma de una

“Perfección” posible. Macedonio se nos presenta como el fundador de una era que se montaría sobre su carencia originaria, sobre la incompletud endémica de toda su producción: «*hago más llegadora esa Perfección*» (ibíd.). Su obra, su verdadera Obra comienza donde empieza a arruinarse el proyecto del Libro, cuando el crítico-lector decide empuñar la pluma para vengarse de una lectura que ha dejado trunco un movimiento, retenido en una incoación insistente. Su propósito es el de mostrarse improlijo, despreocupado, inhábil; y no es tanto que finja ser lo que no es y ello lo exima de ser ajusticiado por la guillotina del juicio estético, sino que compromete toda su impericia en un programa en el cual, fallando, pretende triunfar. Yerra –y tal vez no podría no hacerlo, no tendría las fuerzas, no hallaría la forma–, pero hace de su error la plataforma de su destino: «*Estoy molesto de una sensación desconocida, ¿no será que me está leyendo algún crítico amargo con burla de que uso a veces "tu" y otras "vos" en mi floja gramática?*» (en nota al pie, 166). Esta nota al pie está en la misma página en que el personaje Quizagenio se propone seducir a una tal Petrona desarreglando su corbata para que ella, que es una *casquivana*, «*vea siempre cada día en mi persona moral algo que arreglar, poner orden*» (166). Que los lectores casquivanos vean algo que arreglar en la escritura de Macedonio es, en el horizonte, el espíritu que parece animar la puesta en obra de su error, su inhábil ejecución de un proyecto inabarcable, destinado a un ostensible fracaso.

A la infame manera de Eróstrato, que incendia el templo de Diana para que la posteridad lo recuerde, la Obra busca su destino no en su virtud, sino más bien por su inoperancia; la novela museo quiere atrapar al lector en un programa escriturario atizado por la torpeza del autor. Así, de guisa un tanto descarada, el prólogo final se intitula “Al que quiera escribir esta novela” y afirma que su teoría estética se realizará solamente cuando la enunciación, el acto de *escribir* devenga una cadena interminable, destinada quizá –tentativa cucurbitácea– a abolir perentoriamente lo extra-enunciativo:

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 (265).

### ***El aparato formal de la enunciación***

Hemos hecho referencia incansablemente al papel que juega el plano de la enunciación en la escritura macedoniana. Se impone la necesidad, finalmente, de fijar algunas palabras al respecto. Lo propio de la escritura de Macedonio, ya lo hemos dicho, es la instauración del plano enunciativo como único hábitat disponible para el lector desterrado del Mundo y de la amenaza de la Muerte. Pero ¿qué es la enunciación? ¿Cuáles son sus rasgos distintivos? Encontramos un breve pasadizo en la obra de un esclarecido lingüista, conjunto escueto pero imprescindible de pautas que atañen a la especificidad de lo que llamamos *escritura*.

En los términos de Emile Benveniste: «*Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto*» (Benveniste: 1999: 83). Se trata, en pocas palabras, del acto mismo de enunciar palabras. Cuando un conjunto de palabras (a) hace referencia a un conjunto de palabras (b), denominamos a *a* “metalenguaje”; pero bien, cuando un conjunto de palabras curva la flecha referencial –ya que: «*La referencia es parte integrante de la enunciación*» (85) –, cuando tuerce su dardo, decíamos, sobre el acto mismo de proferir dichas palabras, acontece la *escritura*.

La enunciación-escritura, ahora formalmente deslindada, toma la apariencia, según Benveniste, de un “diálogo” –recordamos en este punto aquella fantasía macedoniana de realizar un libro que fuera una conversación infinita, una conversación que absorbiera el cosmos en su totalidad, en una absoluta “suirreferencialidad”–: «*Estamos aquí en los lindes del “diálogo”. Una relación personal creada, sostenida, por una forma convencional de enunciación que se vuelve sobre sí misma, se satisface con su logro, sin cargar con objeto, ni con meta, ni con mensaje*» (90-91). El diálogo, sugiere el lingüista, tiende a la abolición del mundo, lo evacúa de la instancia

enunciativa merced a la charlatanería indolente, a la dispersión digresiva. Se opera, en el arte del diálogo, el dismantelamiento del universo causal por la bancarrota del tiempo, comprendido como una linealidad sin más, una progresión inmanente. No es en el tiempo donde se inscribe la enunciación, sino que ésta es la condición ontológica, el nudo existencial a partir del cual el ovillo de Cronos se devana:

El presente es propiamente la fuente del tiempo. [...] El presente formal no hace sino explicitar el presente inherente a la enunciación, que se renueva con cada producción de discurso, y a partir de este presente continuo, coextensivo con nuestra presencia propia, se imprime en nuestra conciencia el sentimiento de una continuidad que llamamos “tiempo” (86).

No existe, desde el punto de vista enunciativo, ninguna otra temporalidad ajena al presente: presente continuo del Ser. Y es sólo en el marco de ese tal presente donde la ilusión de un pasado-futuro puede emerger por la vía de la asociación relacional: presente-presente=pasado, presente+presente=futuro. Es por el trabajo de lo que Macedonio denomina Apercepción (facultad de relacionar imágenes) que la fantasmagoría del tiempo aparece. Sin embargo, nos informa Benveniste, la enunciación habita el reino del Fenómeno macedoniano: presente yuxtapuesto a otro presente. Lo mismo ocurre en cuanto al espacio, podríamos decir, ya que no es un área euclidiana que oficie de recipiente, sino más bien la coexistencia más o menos caótica de las singularidades fenoménicas: sumatoria de indicadores vacíos: “acá”, “allá”, nada son por fuera del marco formal, del puro presente enunciativo.

Es casi ocioso remarcar que, desde la perspectiva enunciacional, la Muerte es lo propiamente imposible, en cuanto es el enunciado in-enunciable por antonomasia. ¿Quién ha de afirmar sin mentir: “estoy muerto”? En el plano enunciativo y en la metafísica macedoniana, la propia muerte, la mi-muerte es lo que jamás puede ocurrir: estrictamente, no existe.

Desprendido del tiempo, desalojado del espacio, el lector se ve envuelto en la trama enunciativa que le fabrica un ecosistema de palabras y lo abrocha al contorno del enunciado, en un acto que explota toda la potencialidad de lo que Benveniste afirma que Malinowski denomina «*comuni3n fática*» (89), lazo afectivo entre los interlocutores dialécticos, que se obstina en prescindir de toda referencialidad externa: «*Cada enunciación es un acto que apunta directamente a ligar el oyente al locutor por el nexo de algún sentimiento*» (90).

## Capítulo VII. La línea

*«cuando entramos en una gran reunión de gente nos parece que aquel sombrero de señora lo tiene puesto un caballero; que el otro tiene dos brazos izquierdos, uno de los cuales sostiene un vaso de agua que se aplica a la boca de un vecino»*

Macedonio Fernández

Aunque calificar de *realista* la obra de Macedonio parece *prima facie* una herejía, es quizá necesario detenerse en una reflexión que Alain Robe-Grillet ha proferido en un ensayo titulado “Del realismo a la realidad”:

Todos los escritores creen ser realistas. Jamás ninguno se pretende abstracto, ilusionista, quimérico, fantasioso, falsificador... El realismo no es una teoría, definida sin ambigüedad, que permitiría oponer ciertos novelistas a otros; es por el contrario una bandera bajo la cual se alinean la inmensa mayoría —si no el conjunto— de los novelistas de hoy. Y sin duda, sobre este punto, es preciso creerles a

todos. Lo que les interesa es el mundo real; cada uno se esfuerza verdaderamente por crear lo «real» (Robe-Grillet: 2010: 181).

Ciertamente, Macedonio pretende destrozarse al *realismo* considerado como una *teoría* o doctrina estética y –más generalmente– como una manera de concebir el mundo, pero en modo alguno claudica en su determinación de enseñarnos o, mejor dicho, de hacernos aprehender cómo es realmente, según su opinión, el ser de las cosas, las cosas del ser. El realismo falla por ser poco creíble, falso e ingenuo; se equivoca en sus postulados y metas, pero sienta las bases de un juego sobre el cual se montará todo el aparato estético-metafísico macedoniano. Nos gusta afirmar que a Macedonio le cabe el mote de *psicorrealista*, que él mismo ha inventado para sí.

Lo que separa al *realismo* del *psicorrealismo* es nada menos que el cortocircuito de la esfera representacional: el realismo se nos presenta como una suerte de copia o doble de una realidad que le es externa; es aquel reflejo... Por su parte, el psicorrealismo es la afirmación de la realidad misma de la escritura (que no es transcripción de la realidad). La *escritura*, como se aprecia, tiene estatuto ontológico: *es*.

Un ejemplo. Si tomamos una novela cualquiera de las que pudieran ser clasificadas de realistas según Macedonio, nos encontramos con que su *ser-una-novela* es algo que no forma parte de su esencia –por decirlo artificialmente– o sólo aparece en sitios bien específicos de su geografía: en el prólogo... Pero el prólogo de una novela realista es ajeno a la novela (como el papel en el que está impresa o las tapas de la encuadernación); es el lugar donde el Autor se dirige al Lector y está perfectamente deslindado de la Obra. Sólo cuando termina el prólogo empieza la novela, sólo cuando autor y lector desaparecen de la escena, comienza la historia.

La *escritura*, por el contrario, es la permanente afirmación del ser de la escritura, es la escritura diciendo incansablemente: “*soy escritura*”. No el reflejo de algo, no la duplicación de una fantasía, no la copia de una realidad. Es como si la novela realista se

hiciera toda prólogo, como si el espacio representacional en el cual se desarrolla la historia fuera perdiendo más y más terreno frente al páramo de la enunciación, donde los personajes únicos son el Lector y el Autor. Y ya la novela nunca puede empezar porque la discusión entre el Autor y el Lector no ha dejado lugar al inicio de la fábula. Pero, aun así, esta fábula tiene que ser conservada aunque sea en calidad de promesa incumplida, porque una novela toda-prólogo sólo es posible ante la expectativa de la inminencia de un *logos* (o no-prologo). En el horizonte, se trata de la aparición del primer prólogo sin novela, del prólogo suelto; es un prólogo que también puede ir al final porque ha roto la ligadura espacio-temporal con el conjunto de los elementos que le asignaban un lugar específico e inamovible. Se ha roto, en suma, el hilo de la causalidad, ya que se trata de un elemento sin causa: no está ahí para anticipar nada y, por tanto, no posee ninguna razón de ser: es la *continuación de la nada*, extender lo que no ha comenzado nunca.

Tenemos, por primera vez, una *secuencia de elementos sin ligar*. El prólogo puede desprenderse de la fábula del mismo modo que el segundo viaje de Cristóbal Colón puede no haber sucedido, legando a la Historia un curioso episodio: de cuatro viajes, el segundo no sucede (y aun así siguen siendo cuatro). Hay un salto que rompe el lazo de la necesidad, el escalonamiento férreo que obliga al 3 derivarse del 2, al prólogo preceder a la fábula. 4 viajes son una *secuencia*, pero se transforman en una *secuencia sin ligar* en tanto y en cuanto ésta carece de la progresión perentoria que le conferiría un fundamento causal (haber pasado del 1 al 2 antes de saltar al 3).

Llamaremos *línea* a estas unidades mínimas de elementos sin ligazón causal. Existe toda una sintaxis de los elementos alineados: el prólogo se opone al personaje, al autor, al lector, a la novela, al crítico. Esta oposición, esta sintaxis es una *línea* porque los elementos no están unidos por ningún lazo causal: el autor no escribe, el lector no guarda silencio, el personaje no se conforma con ser inexistente, el prólogo se desplaza al final de la obra, la novela reflexiona sobre sí misma y desdice al presunto crítico que la lee.

Se podría objetar, empero, que en realidad se trata de un giro proustiano, donde la escritura es el relato de la búsqueda de la escritura; pero semejante protesta perdería de vista un importante factor: que en Macedonio están comprometidos los elementos propios de la enunciación, por no decir que está comprometida la enunciación misma. Una novela epistolar, por ejemplo, es una novela que finge estar constituida, total o parcialmente, por cartas; pero *Museo de la novela de la Eterna* no es una novela que simule tener 56 prólogos, tampoco es el relato de una novela que tiene 56 prólogos, sino que *es* realmente una novela con todos esos prólogos... Es, a lo sumo, una novela que pretende ser una novela (Macedonio) y no una presunta novela novelada (Proust). Decimos de la novela que tiene 56 prólogos en el mismo sentido en que podemos afirmar que tiene *x* cantidad de páginas o tal encuadernación.

La estética macedoniana nos propone una *ilógica del arte* de la misma forma que su metafísica predica la *locura del ser*. Por ello, verbigracia, en las páginas de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* Macedonio puede encontrarse en una esquina de Buenos Aires con Hobbes. En el fondo, esta locura de las secuencias sin ligar –que es la locura del niño aún sin “socializar” y, vale decir, la del sueño–, cabe en el marco de lo que Foucault denominaba *heterotopía*<sup>26</sup>. El *Fenomenismo inubicado* es la impugnación del lugar *en sí*, del espacio-tiempo como algo dado y continente. Se trata de crear «una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión» (Foucault: 2010: 30). Por ello, la escritura de Macedonio Fernández no pretende imitar ningún caos del ser replicado en una suerte de caos de la escritura; sino que más bien apunta meramente a enloquecer: es un instrumento dirigido a la pérdida del juicio o, como él le llamaba, *absurdo* –por un instante– *creído*. Lo Real, el Fenómeno, por tanto, no puede ser más que la experiencia de todo eso que Descartes ansiaba conjurar.

---

<sup>26</sup> «En general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles» (Foucault: 2010: 25).

Más generalmente, las categorías que Macedonio pretende impugnar bajo el estigma de “realistas”: el Espacio, el Tiempo, la Causalidad, el Yo, se nos presentan como entidades meramente jurídico-burocráticas, que provienen de la institucionalización de un recorrido acostumbrado de la apercepción que cristaliza en «*secuencias inmediatas*» (Fernández: 1967: 204): “la lluvia moja”; pero en el ensueño la flecha se puede revertir: «*Hay una inversión con el ensueño y la realidad: en ésta, sus lluvias mojan; en aquél, las mojaduras llueven*» (168).

Asimismo, la presunta “existencia”, que el sentido común adjudica al individuo, no es otra cosa que una *secuencia inmediata*, que la ilógica del ensueño puede desdecir. En su tesis doctoral *De las personas*<sup>27</sup>, de 1897, Macedonio realiza un análisis del concepto jurídico de *persona*. Existen, según dice, dos tipos de personas: las *reales* y las *ideales*. Las primeras no son más que los individuos fisiológicos; las segundas son entidades convencionales que pueden revestir dos modalidades: “personas ideales por fusión” y “personas ideales por representación”. La persona real se asienta sobre la personalidad psicológica, ya que si el sujeto no tiene conciencia de sí, tampoco puede asumir personería jurídica. Las personas ideales, dijimos, son de dos tipos: por fusión y por representación. Entre las primeras encontramos tres opciones: la sociedad, la comunidad, la indivisión. La sociedad, por ejemplo, es una persona civil que trabaja para acrecentar el haber común moral o material, y puede, por ello, estar constituida por la fusión de personas físicas (reales), o por la fusión de personas reales y capitales, o sólo de capitales. No ha de sorprendernos, agrega Macedonio, lector de Marx, *que las cosas se personifiquen*.

Ahora bien, es el caso de las *personas por representación* el que nos suscita mayor interés. Esto es lo que Macedonio Fernández afirma: «*Cuando una persona real obra en representación de otra persona real, aquella pierde su realidad en el derecho y*

---

<sup>27</sup> Puede consultarse en: "[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100007&script=sci_arttext)".

*se torna ideal; lo que lo prueba es el hecho de que el derecho romano se resistió siempre a esta idealización, porque no cabía dentro de su lógica formalista». El juicio de Macedonio es, insistamos, el siguiente: en materia leguleya, y como más tarde lo pretenderá también para el dominio artístico-metafísico, la *persona real* puede perder su realidad: «Las legislaciones modernas, menos lógicas [que la romana] y más utilitarias, consienten que el representante se borre, una vez ejecutado el acto de representación: lo que se ha expresado admirablemente diciendo que el mandatario es transparente».*

**Conclusión: Las linternas diurnas de los atenienses**

*«Encendía de día un candil, y decía: “Voy buscando un hombre”»*

Diógenes Laercio

*«Todo sentir es estar despierto»*

Macedonio Fernández

En la reescritura de una de las famosas anécdotas de Diógenes de Sínope, aquella según la cual se nos presenta al viejo cínico<sup>28</sup> recorriendo los caminos con una linterna en sus manos en busca de “un hombre”, Macedonio parece cifrar el trazo mismo de la lógica de la escritura en toda su potencia reductiva, simplificadora: la hoja en blanco del día espejeando en la linterna de la escritura baldía, carente de autor, de

---

<sup>28</sup> El mismo personaje que le espetara una respuesta infamante al emperador Alejandro, cuya sombra le eclipsaba el plácido sol.

asunto, de historia, de representación. Pura figura de lo afectivo sin fondo ni plataforma, perfil sin espesor, nube sin volumen del mundo. La célebre reducción de la figura imponente de Alejandro se opera, si lo consideramos con cuidado, cuando es tomado en el punto mismo de su injerencia afectiva: mera opacidad que se interpone al sencillo placer térmico de asolearse.

Macedonio también le dirige una afrenta semejante a ese Mundo que nos es presentado como algo determinante y fundamental, con su causalidad, con su inercia y crueldad irremisibles. El Mundo es el Alejandro convertido en bufón de Macedonio: pura sombra sin grosor, que tiene que ser espantada como un insecto cargoso y zumbante.

“Las linternas diurnas de los atenienses” es el relato que, junto a “Tantalia”, esboza el jeroglífico de los momentos escriturales, en la medida en que se nos presenta como una alegoría potencial de las etapas esbozadas. Los atenienses de Macedonio se conducen a plena luz del día con sus candiles encendidos, como guiados por sabe quién qué superstición que los induce a temer no poder desenvolverse sin el auxilio de tal accesorio —a todas luces— inútil. Diógenes, que según Macedonio es un mercader resentido y vengativo, encuentra en este curioso hábito de los atenienses una posibilidad de vengarse y, al propio tiempo, de salir de su pobreza. Esto no sólo indica que la miseria del sabio no es ascetismo, sino que además sus excentricidades se dirigen meramente a restañar su orgullo zaherido. Por eso Diógenes sale a la calle portando una linterna apagada ante las miradas atónitas de sus conciudadanos, que al principio lo observan con ojos sarcásticos. Pero pese a la falta de luz de su candil, Diógenes se conduce con total seguridad sobre sus pasos, sin tropezar, sin ir a tientas. El filósofo había inventado un nuevo modelo de linterna capaz de iluminar sin luz, cosa que generaba la perspectiva de un inmenso y, a la vez, ridículo ahorro de combustible. Enseguida los atenienses comenzaron a adquirir este innovador producto y las calles se poblaron de seres que marchaban a la luz de los candiles apagados. Diógenes se veía así, a la vez, vengado y enriquecido por la supina estupidez de los atenienses que lo

habían desairado. No cabe duda de que ya es, de todos modos, un avance el descubrimiento de que la linterna prendida no resulta necesaria para andar a plena luz del día; no obstante, la linterna misma –y en esto se resume todo el escarnio– quedaba sin ser puesta en cuestión. ¿Cuándo se percatarían los atenienses de que no necesitaban linterna ninguna?

La deposición de la linterna diurna concierne, entonces, tres etapas. El primer momento lógico data de la era cartesiana, donde el discurso es enunciado con el fin de transformar un objeto o mundo externo, un *en sí*, que puede ser identificado, ya lo hemos dicho, con la ensayística sobre economía política y medicina, principalmente. Es el momento, cabe decir, donde la discusión se realiza bajo la luz de los candiles encendidos. ¿Vamos a tolerar la coerción médica y estatal, la doble invasión del cuerpo biológico-civil?

En un segundo momento, se trata de la negación misma del punto de sujeción: ¿vamos a seguir tolerando considerarnos a nosotros mismos como un cuerpo, mecanismo siempre determinado en su roce con un exterior inapelable? Es, si se quiere, el tiempo en que el pensador decide salir a la calle con una linterna apagada, pregonando que *no toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Esos ojos abiertos, que perciben el mundo, *ojos comilones*, son una linterna y un gasto inútil; son, para Macedonio, una superstición, una estafa. Se impone la reducción del ámbito representativo, postulando la realidad psíquica-afectiva del Ser: psicorrealismo. Es el momento en que la flecha del discurso se dirige hacia el enunciado, trazando un arco que nos conduce desde la praxis hacia el ejercicio teórico.

Pero este ejercicio de la inteligencia se nos revela como una permanencia en el ámbito de la representación ya que el tráfico de signos es, para Macedonio, un trámite de imágenes. La postulación metafísica de la inteligibilidad del mundo será tomada como una excusa para la suscitación de un sentimiento de inmortalidad que deriva de la paradójica sensación de sentirse muerto e inexistente. Se incita al lector a deponer su linterna sensorial-intelectual para descubrir que todo sentir es estar despierto, que los

datos de nuestros sentidos no sólo pueden dejarse de lado, sino que además no se pierde nada al hacerlo. El momento en que se prescinde de la linterna es lo que hemos llamado *conticinio*.

Se puede enunciar sin duda que el punto de inicio de Macedonio es muy próximo al de Descartes: la cuestión es la de efectuar un corte respecto del mundo empírico-sensorial. También es posible afirmar que ambos pensadores han decidido acometer el tópico de la posibilidad/imposibilidad de distinción del par sueño/vigilia a la hora de exponer sus argumentos. Sólo que Descartes se refugiará en el *cogito* mientras que Macedonio postula la Afección como única realidad. Esta opción parece de algún modo colindar con la perspectiva de Sade que, a su vez, dijimos, se había inclinado por la figura del “genio maligno” como modelo de inteligibilidad del Ser (Naturaleza). Pero a la propuesta sadeana, Macedonio le espetaba “la Locura del Ser”, ante la cual la institución humana de leyes es pura costra que la Metafísica tomaría a su cargo desportillar.

Se trata, una vez más, de abolirle el Mundo al lector, de convertirlo en un perfil sin espesor, en mero personaje pronto a demudar la fijeza de sus formas como en un caleidoscopio. Es un vagabundeo, un circunloquio moroso en el que el movimiento escriturario asume la indolencia de la pulsión, persistiendo en su naturaleza de puro tránsito, proyectándose en la frivolidad lúdica de una promesa para siempre incumplida, rasgando en el mundo una latencia en la que lo Real está siempre en ciernes, y es exclusivamente esa expectativa, esa nada, ese chiste. La escritura es nada más –nada menos– que un chiste conceptual, destinado a producir un rapto de felicidad en el oyente/lector, y el síntoma de dicha felicidad será la expulsión convulsiva del aliento retenido (*risa*) ante la expectativa fraguada de un mal en ciernes (*muerte*).

Es evidente que opera, eso sí, una concepción por demás despótica de la noción de “felicidad” en tanto sinónimo de inmortalidad de un vínculo afectivo. Es para sostener esta imagen de la felicidad que Macedonio decide derogar la idea de Mundo concebido como un afuera respecto del sujeto, retrotrayéndose en un primer movimiento

al dominio del enunciado, para finalmente clausurar también este espacio en una segunda reducción que pretende instaurar el reino de la enunciación como único recinto habitable, como única realidad tolerada. La enunciación es la “casa del ser”, por ser el (no) espacio mínimo necesario para que el chiste-escritura pueda acaecer.

La escritura se transforma así en un franco contendiente de la “realidad”, puja por “codear fuera” de lo Real aquella concepción de realidad que podemos asimilar genéricamente con los planteos cartesianos. Por ello calificar de “utópica” la escritura de Macedonio sería a nuestro parecer inexacto, si entendemos la utopía como el postulado de un lugar más o menos divergente de los lugares asequibles y siempre ubicado en una topología irrealizada. El lugar más próximo a lo Real al que accede la utopía es el de lo potencial: es un pasado irrecuperable o un futuro ideal o un espacio fuera de todo espacio. Ninguna de estas alternativas hace justicia al estatuto de la escritura, cuya característica prominente es la de instalarse realmente como la condición de todo lugar (*enunciación*): por ello es Real. Pero es un lugar donde toda *ubicación* es imposible: ¿Dónde el arriba y el abajo, el antes y el después de la enunciación? La enunciación misma es inubicable y sólo en una segunda enunciación podría otorgársele un lugar y un tiempo a la primera, bajo la condición de convertirla en enunciado. Reducir una enunciación *a* a través de un enunciado, que implica una nueva enunciación *b*, nos deja ante las puertas de una aporía interminable: la enunciación propiamente dicha no tiene lugar ni temporalidad sino hasta que deviene enunciado de otra enunciación. Por eso la escritura es heterotópica, el lugar que es el ombligo por el que todo lugar se difumina y pierde, puro punto de fuga donde la existencia, estructurada de guisa diferencial, conoce su derrumbamiento y su noche. Es el dar a luz del Ser sin linterna: donde despertarse es volver a soñar y donde todo sentir es absoluta vigilia.

Es, en definitiva, el tercer periodo: la escritura emplazada en su punto de irreductibilidad; allí donde Descartes ponía al *cogito* como el elemento mínimo del ser, Macedonio establece la instancia de la enunciación como escenario final del teatro de la existencia: ni externo-objetivo ni interno-textual: cinta de moebius del Fenómeno

indiferenciado. Ciertamente es, asimismo, que la polaridad dolor/placer no puede ser disminuida y, en el horizonte, podría considerarse como una mínima dicotomía cuya función estructurante no puede ser menoscabada. Aun así, lo Real ha quedado reducido al friso sin volumen de la Afección, secuencia de elementos sin ligar que se reparte en el monismo plano de la línea del placer/displacer, hedonismo/dolor. Asistimos, merced al crecimiento desmesurado de la escena enunciativa, al desalojo definitivo del par Mundo/Sujeto, disperso en un conglomerado de imágenes sin garantías ni garantes objetivos. Si existen Mundo y Sujeto, los hay porque han sido inventados; correlativamente, la Afección podrá instituir nuevas versiones de lo Real.

¿Recorrer los pasillos del Ser con la linterna apagada? Un sencillo misterio que puede captarse quizá en lo más íntimo de la experiencia, de la pequeña experiencia cotidiana, en su intermitencia de sueño y vigilia, de escueto placer y fortuito dolor.

## **Bibliografía**

### **Descartes**

DESCARTES, Rene (1987) *Meditaciones metafísicas y otros textos*; Editorial Gredos; Madrid.

DESCARTES, Rene (2004) *Discurso del método*; Losada/Página 12; Bs As.

### **Sade**

SADE, Marqués De (2003) *Las 120 jornadas de Sodoma*; Tusquets; Barcelona.

SADE, Marqués De (2007) *Filosofía en el Tocador*; Editorial Gradifico; Bs As.

SADE, Marqués De (2009) *Justine o Los infortunios de la virtud*; Tusquets; Barcelona.

SADE, Marqués De (2009) *Juliette o Las prosperidades del vicio*; Tusquets; Barcelona.

## **Macedonio Fernández**

(1966) *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos. Cuentos. Miscelánea*; Centro Editor de América Latina; Bs As.

(1967) *No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*; Centro Editor de América Latina; Bs As.

(1974) *Adriana Buenos Aires: última novela mala, Obras Completas, V*; Corregidor; Bs As.

(1975) *Museo de la Novela de la Eterna: primera novela buena, Obras Completas, VI*; Corregidor; Bs As.

(1976) *Epistolario; Obras Completas II*; Corregidor; Bs As.

(1990) *Teorías, Obras Completas III*; Corregidor; Bs As.

## **Bibliografía sobre Macedonio Fernández**

AIMINO, Dante (2010) *Apertura y clausura de la metafísica en el pensamiento de Macedonio Fernández*; Alción; Cba.

ATTALA, Daniel (2009) *Macedonio Fernández, lector del Quijote*; Paradiso; Bs As.

BORINSKY, Alicia (1987) *Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación*; Corregidor; Bs As.

BUENO, Mónica (2000) *Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo: Genealogía de un vanguardista*; Corregidor; Bs As.

CADÚS, Raúl (2007) *La obra de arte del pensar. Metafísica y literatura en Macedonio Fernández*; Alción editora; Córdoba.

CAMBLONG, Ana (2006) *Ensayos macedonianos*; Corregidor; Bs As.

FERNÁNDEZ LATOUR, Enrique (1980) *Macedonio Fernández, candidato a presidente y otros escritos*; Agón; Bs As.

FERNÁNDEZ MORENO, César (1960) *Introducción a Macedonio Fernández*; Talía; Bs As.

FERRO, Roberto [director] (2007) *Macedonio, Historia Crítica de la Literatura Argentina (dirigida por Noé Jitrik), VIII*; Emecé editores; Bs As.

FOIX, Juan Carlos (1974) *Macedonio Fernández*; Editorial Bonum; Bs As.

GARCÍA, Carlos (2000) *Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Correspondencia, 1922-1939, Crónica de una amistad*; Corregidor; Bs As.

GARCÍA, Germán Leopoldo (1968) *Hablan de Macedonio Fernández: entrevistas*; Carlos Pérez; Bs As.

GARCÍA, Germán Leopoldo (2000) *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*; Adriana Hidalgo editora; Bs As.

GÁZZERA, Maldonado [director] (1995) *Tramas para leer la literatura argentina. Macedonio Fernández*; Alción editora; vol. I; n° 3; Cba.

GONZÁLEZ, Horacio (1995) *El filósofo cesante*; Atuel; Bs As.

ISAACSON, José (1981) *Macedonio Fernández, sus ideas políticas y estéticas*; Editorial de Belgrano.

LAGMANOVICH, David (1979) *Gramática, estilo y lengua poética: a propósito de un poema de Macedonio Fernández*; Publicaciones de la Facultad de Humanidades; Neuquén: Universidad Nacional de Comahue.

OBIETA, Adolfo de (2000) *Macedonio, memorias errantes*; MP editor; Bs As.

PIGLIA, Ricardo [comp.] (2000) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*; Fondo de Cultura Económica; Bs As.

SALVADOR, Nélica (1986) *Macedonio Fernández, precursor de la antinovela*; Plus Ultra; Bs As.

SCHIMINOVICH, Flora (1986) *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*; Pliegos; Madrid.

SEMINARIO ANUAL DE LITERATURA ARGENTINA (1987) *Por Macedonio Fernández*; Universidad Nacional de Córdoba; Cba.

TROPOLI, Vicente (1964) *Macedonio Fernández, esbozo de una inteligencia*; Colombo; Bs As.

VECCHIO, Diego (2003) *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*; Beatriz Viterbo editora; Bs As.

### **Artículos web citados**

MUÑOZ, Marisa Alejandra (2010) *Macedonio Fernández: su tesis inédita De las personas*; [on line]; se puede consultar en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-31752010000100007&script=sci_arttext)

SEIMANDI, Favio (2011) *El Tercero Transparencial en la escritura de Macedonio Fernández*; [on line]; <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/recial/article/viewFile/562/pdf5>

## **Bibliografía general**

ARISTÓTELES (1966) *El arte de la retórica*; Eudeba; Bs As.

ARISTÓTELES (1998) *Metafísica*; Editorial Porrúa; México.

ARISTÓTELES (2004) *Poética*; Cuadrata; Bs As.

AGAMBEN, Giorgio: *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*; Pre-textos; Valencia; 1995.

AGAMBEN, Giorgio: *Profanaciones*; Adriana Hidalgo editora; Bs As; 2005.

AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*; Adriana Hidalgo Editora; Bs As; 2007.

BARTHES, Roland: *Crítica y Verdad*; Siglo XXI; Bs As; 1973.

BARTHES, Roland: *El grano de la voz*; Siglo XXI; México; 1985.

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje*; Paidós; Barcelona; 1987.

BARTHES, Roland: *Mitologías*; Siglo XXI; México; 1988.

BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*; Siglo XXI; Bs As; 1997.

BATAILLE, Georges (2003) *La conjuración sagrada*; Adriana Hidalgo editora; Bs As.

BATAILLE, Georges (2007) *La Parte Maldita*; Editorial Las Cuarenta; Bs As.

BATAILLE, Georges (2008) *La Felicidad, el erotismo y la literatura*; Adriana Hidalgo editora; Bs As.

BATAILLE, Georges (2009) *El Erotismo*; Tusquets; Bs As.

- BENVENISTE, Emile (1973) *Problemas de lingüística general*; Siglo XXI; Bs As.
- BLANCHOT, Maurice (1992) *El libro que vendrá*; Monte Ávila Editores; Caracas.
- BONNEFOY, Yves (2002) *Lapoética de Mallarmé*; Ediciones del Copista; Cba.
- BONNEFOY, Yves (2007) *Lugares y destinos de la imagen*; Cuenco de plata; Bs As.
- BORGES, Jorge Luis (2007) *Obras Completas*; Emecé; Bs As.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*; Anagrama; Barcelona; 1995.
- CASARES, Adolfo Bioy (1999) *La invención de Morel*; Emecé editores; Bs As.
- CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*; Tusquets; Bs As; 1993.
- DEL BARCO, Oscar: *La intemperie sin fin*; Universidad Autónoma de Puebla; México; 1985.
- DELEUZE, Gilles: *Kafka. Por una literatura menor*; ediciones Era; México D F; 1978a.
- DELEUZE, Gilles: *Presentación de Sacher-Masoch*; Taurus; Madrid; 1978b.
- DELEUZE, Gilles: *La lógica del sentido*; Paidós; Barcelona; 1989.
- DELEUZE, Gilles: *Crítica y clínica*; Anagrama; Barcelona; 1996.
- DELEUZE, Gilles: “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, Filósofo*; Gedisa; Barcelona; 1999.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*; Pre-textos; Valencia; 2000.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*; Paidós; Bs As; 2005.

- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*; Siglo XXI; Bs As; 1971.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*; Anthropos; Bs As; 1989.
- DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía*; Cátedra; Madrid; 1994.
- DOLAR, Mladen (2007) *Una voz y nada más*; Ediciones El Manantial; Bs As.
- FOUCAULT, Michel (1999) *Obras esenciales*; Paidós; Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (2006) *Historia de la locura en la época clásica*; FCE; México.
- FOUCAULT, Michel (2007) *Las palabras y las cosas*; Siglo veintiuno editores; Bs As.
- FOUCAULT, Michel (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*; Ediciones nueva visión; Bs As.
- FREUD, Sigmund (1975) *Obras completas*; Editorial Biblioteca nueva; Madrid.
- GÓNGORA, Luis De (1997) *Poesía selecta*; Edicomunicación S. A.; Barcelona.
- HEGEL, G. W. F. (1954) *Estética*; El Ateneo; Bs As.
- HEGEL, G. W. F. (2009) *Fenomenología del espíritu*; FCE; Bs As.
- HEIDEGGER, Martin (1986) *¿Qué es metafísica?/Ser, verdad y fundamento*; Ediciones Siglo Veinte; Bs As.
- LACAN, Jacques (1974) *Escritos II*; Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades; Cba.
- LACAN, Jacques (1985) *Escritos I*; Siglo XXI; Bs As.
- LACAN, Jacques (2005) *El Seminario de Jacques Lacan; libro 5. Las formaciones del inconsciente (1957-1958)*; texto establecido por Jacques-Alain Miller; traducción de Enric Berenguer; Paidós; Bs As.
- LACAN, Jacques (2005) *El Seminario de Jacques Lacan; libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*; texto establecido por Jacques-Alain Miller; traducción de Diana S. Rabinovich; Paidós; Bs As.

LAERCIO, Diógenes/FILOSTRATO (2003) *Vidas de los filósofos más ilustres/Vidas de los sofistas*; Editorial Porrúa; México.

MALLARMÉ, Stephane (1943) *Un golpe de dados nunca abolirá el azar*; Editorial Mediterránea; Cba.

MILNER, Jean-Claude (2003) *El periplo estructuralista. Figuras y paradigma*; Amorrortu editores; Bs As-Madrid.

ONFRAY, Michel (2003) *Teoría del cuerpo enamorado*; Editora Nacional; Madrid.

PIGLIA, Ricardo (1992) *La ciudad ausente*; Sudamericana; Bs As.

PLATÓN (2009) *Diálogos*; Editorial Porrúa; México.

ROBE-GRILLET, Alain (2010) *Por una nueva novela*; Editorial Cactus; Bs As.

RODILLA MARQUÉS, Cristina (2001) *El sujeto tachado. Metáforas topológicas de Jacques Lacan*; Editorial Biblioteca Nueva; Madrid.

SAUSSURE, Ferdinand De (1945) *Curso de lingüística general*; Losada; Bs As.

ŽIŽEK, Slavoj (2005) *El sublime objeto de la ideología*; Siglo XXI; Bs As.