

Metafísica y literatura en Macedonio Fernández

Raúl Cadús

La decisión sobre la esencia de la verdad

Tal vez una de las mayores dificultades para una recepción más fluida de Macedonio Fernández desde la filosofía contemporánea no haya sido tanto su áspera escritura como su dislocación con respecto a disciplinas y prácticas que ya entrado el siglo XX se hallan completamente normalizadas. A lo que debiera agregarse que si bien la gnoseología, la psicología y la mística, las teorías del esfuerzo, del valor y del humor, la edificación y el arte, forman parte de una preocupación y una ocupación constante en su vida y obra, si en algún espacio epistémico puede encontrarles resguardo es en el de la equívoca metafísica, esto es, en ese bimilenario espacio cuya persistencia por debajo de los cambios y de los embates quizá se deba a que como dijo alguna vez Julián Marías, ya desde el nombre promete y no compromete. Promete no soslayar los problemas que ningún saber agota, es más, que toda ciencia debe conjurar para poder empezar a constituirse como tal, y no compromete en el sentido en que su equivocidad (la equivocidad de ese término-frase: *tá metá tá physiká*) abre un abanico de especulaciones sin par, pudiendo tratarse de la idea del más riguroso de los saberes (aparejado con la lógica y la matemática, hoy con la semiótica y la comunicación) o bien puede tratarse de la idea de un saber que trasciende los marcos epistémicos establecidos, a veces próximo a la religión, el esoterismo y la mística. Esto ya lo sabía Aristóteles pero de olvido también está hecha la historia. De todas formas, las metafísicas y lo metafísico se reúnen en algo común, lo común (como también enseñara a ver el griego) de un *pathos* de la profundidad y el fondo; o bien lo común de un desear ver qué hay detrás, vocación infantil que deja la huella a lo largo de siglos de un preguntar incontenente e incontenible. Incon-

tinente porque no ceja, como una pulsión cualquiera, e incontenible porque como dice Macedonio, seguimos preguntando tal vez porque no haya habido nadie que responda a una pregunta entera. Desde sus orígenes, las metafísicas (sean cuales fueran) han sido concebidas, o bien como prácticas epistémicas, esto es, como unas prácticas relacionadas fundamentalmente con la elaboración de conocimientos que se quieren “últimos” o “primeros” (*Prote philosophia*) o bien como unas prácticas relacionadas con cierto tipo de experiencia profunda. Durante siglos la filosofía occidental ha renunciado a este último sentido de metafísica privilegiando el primero, pero a fines del siglo XIX junto con las ciencias sociales y humanas emergentes retorna la idea de un saber concebido como un hacer experiencia que no por casualidad —muerto el dios de los filósofos, preclaro depositario de los primeros principios y los fines últimos— se emparenta con el arte, intentando recuperar del pasado las fuerzas de la religión sacra o pagana para proyectarse por encima de los límites de la *ratio* moderna. Formado en ese contexto de proliferación y ruptura con las metafísicas modernas, para situarlo mejor, no ya histórica sino conceptualmente, apelaría a una frase del pensador que mejor elabora la historia de la metafísica en occidente. En “La época de la imagen del mundo” dice Martin Heidegger:

“En la metafísica se lleva a cabo la meditación sobre la esencia de lo ente así como una decisión sobre la esencia de la verdad”¹.

En cuanto a lo primero, en Macedonio el preguntar en términos de esencia/ente y todo el preguntar relativo a dicha meditación es considerado como algo impropio en relación con el (problema del) ser, es más, es considerado como fuente de errores, producto de una interjección emotiva en forma de pregunta “mal especializada”: “¿Qué causa originó el mundo?” ‘¿Cuándo o cómo empezó?’, ‘¿Es ilimitado?’, ‘¿Es eterno?’, ‘¿cómo es que yo soy yo y no otro?’, frases todas que no corresponden con perfección a lo que la perplejidad metafísica quiere plantear dentro de

¹ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1997, p. 75.

ellas, interjecciones vagas de la emoción enunciadas en forma de interrogación mal especializada”².

En principio, la pregunta por “lo ente” es para Macedonio el producto del “error” de concebir la multiplicidad como algo dado y con ello la muerte, uno de los tópicos más viejos del pensamiento occidental que se hunde en la bruma de los mitos y que se torna una preocupación permanente en Macedonio. Aunque no podría afirmar con seguridad si además de ser como el ápex metafísico de sus ideas, es para él la muerte también una gran preocupación existencial; me atrevería a decir que sí lo es, con la particularidad que en Macedonio la muerte pasa fundamentalmente por la ausencia del otro. Tema que como es sabido adquiere profunda expresión lírica y connotaciones estéticas en torno a la figura de la amada y que es además como el germen teórico de su teoría estética, desde la idea de la *Idilio-tragedia*³, sus marchas y contramarchas incluidas, hasta *Museo de la novela de la Eterna*. De modo que en el lugar del problema del ente queda en Macedonio el problema de la ausencia (del otro) que al igual que la cuestión de la nada, como ha quedado demostrado con Heidegger mismo, no es mal camino para pensar el ser del ente⁴.

En mi opinión, esa relación con la ausencia es lo que hace a la serena tensión en la que se encuentra todo lo relacionado con Ella como personaje y actante. Una tensión expectante que desata la escritura en una repe-

² Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. VIII, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 69.

³ El tema de la idilio-tragedia es uno de los primeros de teoría y crítica en ser abordado. (V. “La idilio-tragedia (Mero ensayo)”, de 1922) en estricta relación con la pasión y la muerte. En dicho ensayo sostiene “la autonomía de la pasión respecto del mundo material” como verdadero “asunto del Arte”, sosteniendo que “la última página de todo Arte debe ser la lucha por negar ese determinismo y la disolución o semiabandamiento de la ajenidad que es el Mundo.” En ese breve ensayo insiste en “lo metafísico del amor” en la misma dirección de la transposición del ego en otro, prefigurando su concepción del arte en torno al objeto que para el mismo propone: “El Dolor, tan incesantemente ensayado por la Literatura, no es asunto de Arte sino únicamente el Dolor, para los todoamantes, de la noción de certeza de muerte; único Dolor en cuyo tratamiento se ejercita Arte. La muerte no es tragedia para la vida, sino para los que aman, sino para el amor (...) En la Pasión no hay más muerte que la del ‘Otro’; ésta es la que se teme, no la propia.” (Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. VII, Buenos Aires, Corregidor, 1987, p. 146).

⁴ Cfr. Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?*.

tición de la presencia, ya desviado el filósofo del desvío del preguntar. Es más, creo que Macedonio veía en el preguntar el desvío originario de la metafísica con respecto al objetivo eudemónico, un desvío en la pregunta por la *ousía*, por “lo que es” y sus determinaciones o categorías (o bien “lo que es” como causa primera) que acaba rigiendo la historia de la metafísica desde la pregunta por “la esencia de lo ente”. Pero atribuirle a Macedonio un pensamiento del olvido del ser ya sería demasiado. Para Macedonio no es que se haya olvidado ni el sentido de la pregunta por el ser ni la diferencia ontológica entre ser y ente, sino, más bien, la perfecta equivalencia entre realidad (o existencia) y ser: “Hemos perdido la familiaridad, la aquiescencia innata y llana con el ‘ser’ y a pesar de que no somos otra cosa que eso mismo, el ‘ser’, y de que nada debiera sernos tan familiar y claro, de que la Realidad y nuestra realidad debiera sernos tan íntima, perspicua, transparente como si hubiera salido de nuestras propias manos, parécenos que el existir del ser requiere una Explicación”⁵.

Con aires del “arte de vivir” que aspira a cultivar en la primera época (hacia la década de 1890), familiaridad y mística se reúnen en la metafísica-estética que hacia los años 20 ya entona sus disonancias con la tradición y se proyecta fuera de la metafísica clásica, proyectándose fuera de los espacios y las motivaciones epistémicas tradicionales, aunque siempre dentro del *pathos* milenariamente recurrente de un saber experiencial que trasciende lo dado (las cosas y los hábitos de la praxis cotidiana) con la esperanza de una fortificación interior y hasta de un acceso momentáneo al estado místico perfecto. En ese sentido, “la decisión sobre la esencia de la verdad” ya ha sido tomada desde el momento en que misticismo y arte de vivir contribuyen a la misma idea de un saber en el que la metafísica práctica, relacionada con el obrar y con la modificación de hábitos, se encontraría en gran parte en la lectura y en el diálogo edificante. Hay un reinicio de “Diario de Vida e Ideas” que merece ser destacado por la ubicación liminar entre ambos períodos de su producción (1892-1908 y 1920-1950), pero además por su liminariedad entre los géneros epistémicos y artísticos, remontándose a 1918, a los 44 años de edad, donde vuelve

⁵ Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. VIII, ed. cit., p. 69.

a manifestarse atraído por el tipo de escritura y de saber que frecuentan aquellos escritores que tal vez querría emular en su estirpe: Emerson, Bacon, Coleridge y otros tantos ensayistas a los que Rorty caracterizaría como pertenecientes a una filosofía edificante⁶. Escritores que Dilthey juzga partícipes de una filosofía de la vida junto con Tolstoi, Nietzsche, Maeterlinck, etcétera, con quienes se vierte la filosofía en odres literarios. En Macedonio, es característica la permanencia en la decisión de un trabajo de pensar escribiendo que también modula el trato cordial con el potencial lector, al que tal vez ese libro pueda servir, “que después de todo y habiendo ya sido útil a quien lo hacía el libro que ayudó a pensar escribiendo ayude a pensar leyendo y que todavía sus sugerencias —ya que no trasmisiones de ideas que rara vez ocurren— levanten un minúsculo grado el tono del día anterior del hijo, del amigo, del lector, que éste se separe de sus páginas con más elasticidad para la Fiesta y más disciplina de Infierno”⁷.

En cuanto a la “decisión sobre la esencia de la verdad”, familiaridad y mística son términos de una posible realidad (de un modo de existir o de ser) que ya en el segundo período Macedonio prefigura asequible por el arte, cuya doctrina y obra se viene realizando entre colaboraciones, intrigas y anuncios de edición que de a poco hacen del paratexto de *Museo de la Novela...* algo tanto o más importante que el texto mismo, o bien, que hacen del texto (de *Museo de la Novela...*) una praxis filosófica y literaria paralela y simultánea con otras de otros órdenes: ético, político, lúdico o místico según el lugar y el momento⁸. Todo en correspondencia con una tácita “decisión sobre la esencia de la verdad” en que lo real y lo imagi-

⁶ V. Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. III, Buenos Aires, Corregidor, 1974, p. 97.

⁷ *Ibidem*, p. 16. Cfr. la posición de Francisco Romero, quien a propósito de la normalización de la filosofía en Argentina sostiene y promueve un ideal de “filosofía concebida como común función científica, como trabajo y no como lujo o fiesta.” (citado por Marisa Muñoz, “Macedonio Fernández: Localizaciones críticas en la historiografía filosófica argentina”, *Páginas de Filosofía*, Neuquén, UNCo, Año IX, n° 11, 2004, p. 166).

⁸ En “Itinerario público del texto”, refiriéndose a *Museo...*, Ana Camblong muestra parte del proceso “histórico-generativo del texto” a través de “las estrategias que lo pusieron en escena”, siguiendo “un proceso subvertido entre su producción y su recepción (a lo largo de) una cínica y complicada red de prácticas semióticas” en la que cumplen diversas funciones el género epistolar, el periodístico, el teatral, el folletinesco, la oralidad, el café,

nario se confunden indiscernibles. En cuanto a los textos mismos, por difícil que resulte separarlos de sus circunstancias de producción (ya que éstas mismas en realidad son producidas como elementos de una trama cuyo escenario, aleatorio si lo hay, es la mismísima ciudad de Buenos Aires y zonas aledañas) se diría que en *Museo de la novela...* y en todos los escritos en que se intercala con el relato el apunte y con la ficción la teoría, la decisión sobre la esencia de la verdad está en el acontecimiento mismo que deviene con la obra.

En un prólogo en el que para mí está sintetizado todo el ensamble de posiciones, doctrinas, reducciones y funciones metafísicas que se han instalado ya en la literatura, invita al joven lector como en aquellos viejos escritos edificantes de 1905-1906 a la emancipación de lo Imposible, poniendo en funcionamiento la Inteligencia como un instrumento potencialmente capaz de superar la instrumentalidad del “percibir causas y efectos y formular leyes causales para el bienestar, para eludir, prever o prevenir males o bienes”⁹. Macedonio casi identifica Certeza y Realidad (“En cierto límite, Certeza y Realidad, a pesar de error asociado, son sinónimos”) y a la vez, e íntimamente, la Certeza es pensada como un objetivo en cuyo umbral nos pone el esfuerzo, igualmente concebida como la certeza de una Familiaridad recuperada. Una especie de sentido común, una trascendencia hacia un sentido común recuperado como lo piensa en alguna carta que me envía Oscar del Barco, y que a la vez, en mi opinión, lo acerca al máximo objetivo del budismo Zen. Por otra parte, a partir del poder de dolor, de imposible, de limitación que impone consigo la realidad, dice Macedonio: “Todos podemos cultivar un ensueño constante y

la propaganda, etc., prácticas entre las que me interesa destacar la campaña presidencial alguna vez denominada “joco-seria”, con la que se vincula estrechamente la idea de la “novela en la calle”, que como refiere Álvaro Abós participa del plan de “Novela Viva, o teatralización de la trama novelística por actores que se confunden con los habitantes de la urbe (...) Novela a la que Macedonio llamaba ‘la única novela que no se podría prestar’ (y que) terminaría como crónica en las páginas de los diarios.” (V. Ana Camblong, “Estudio Preliminar” de *Museo de la novela de la Eterna*, Ed. Crítica, Madrid, FCE, 1993, pp. XXXII, ss; tb. Álvaro Abós, *Macedonio Fernández, la biografía imposible*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002, pp. 101 ss.).

⁹ *Ibidem*, p. 92.

fuerte que embote mucho de la acuidad de una realidad adversa. Las religiones, el patriotismo, el humanismo, son algo de eso; sobre todo las religiones. La noción de honor es también quizá una combinación voluntaria de una analgesia anti-Realidad.

Pero, para quien no obtenga el Todoamor, que es el Ensueño Máximo, dos veces hedónico: en sí y estéticamente (es decir en el pensarlo, en lo que nos aparece al mirarlo en nosotros o en otro), hay una base de construcción de Ensueño más firme que aquellas: la actitud de ser místico —lo opuesto del religioso— que sólo se alcanza tocando en todos sus límites la limitación de la Intelección, la impensabilidad del ser, no la mezquina impensabilidad de las antinomias, prolija vaciedad, sino la impensabilidad aún de ellas”¹⁰.

Tocado y tocando esos límites, no ha de ser casual que se haya por lo menos señalado en Macedonio, o a propósito de él, la noción de “traslado de llevar aun más allá” totalmente exenta de connotaciones religiosas o escatológicas, como un “pasaje de reglas” o “como límite y posibilidad de la acción de la razón consigo misma, como movimiento negativo que despliega”¹¹; precisamente un acontecimiento para el que la sensibilidad ha sido largamente preparada, encontrando en la literatura, tal como Macedonio la aborda, la condición de posibilidad de ese pasaje que conduce a un más allá del problema del ser y de la verdad como espacio de libre juego. De modo que así como habría encontrado bajo el nombre de “metafísica” el último reducto para su vocación de saber y de ser independientemente de los espacios institucionales de la filosofía, con la metafísica-estética esa vocación se torna posible de cristalizar con el devenir teoría de y en la obra de arte, que así deviene puesta en obra del pensar. Nada mejor que la literatura, puesto que si bien es cierto que desde perspectivas emparentadas con la semiótica hoy por hoy es sostenible la idea de un pensamiento puesto en escena en diversas artes, creo que ninguna de ellas puede compararse con el privilegio que detenta la literatura, dado que su herramienta y su materia misma es la escritura y el *logos*, lo

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

¹¹ V. Raúl Zoppi, “Macedonio, un fenomenismo inubicado”, en *Páginas de Filosofía*, ed. cit., p. 143.

más apto para instrumentar el pasaje de reglas y para ejecutar las negaciones requeridas para el salto¹².

Macedonio aspira a la Certeza de la Pasión mediante el arte de la palabra o literatura con tanto énfasis como el que se pone en la pasión en la verdad religiosa (y con un énfasis equivalente al que se pone en la lógica tratándose de la verdad proposicional) y en general y en consonancia con los postulados románticos donde tienen origen los principales nexos, ajustes y fusiones entre filosofía y literatura, empieza por negar la verdad como término *ad quem* correspondiente a un género disciplinar (como instancia superior a la que se recurre) para impulsar, en cambio, un proceso de tanteo de los límites de lo (im)pensable a través de la negación y de la invención, que es para Macedonio la verdad en arte, verdad "intrínseca, no de copia de realidad"¹³.

La metafísica del artista

Históricamente, entre la metafísica y el arte la fusión entre literatura y filosofía se produce sobre los principales resultados de la crítica kantiana que lleva ante el tribunal de la razón pura a las metafísicas regionales (o *specialis*) a las que proscribía del pensamiento riguroso, precisamente, con el planteo de las antinomias en que se incurre al preguntar por el origen del mundo o por el fin del hombre, o por Dios. Produciendo Kant, a la vez que la primera clausura de las metafísicas modernas, su apertura al terreno de la historia y de la estética o el arte, donde, sobre todo con la descendencia romántica de los Schlegel y de Novalis, literatura y filosofía

¹² Maurice Blanchot piensa algo parecido de la obra de Meister Eckhart (1260-1327) quien hace uso de la razón y del conocimiento especulativo en el estudio de una realidad que se confunde con la nada y que acaba con el aniquilamiento del propio elemento del que se sirve, en gran medida, como en Macedonio, a través del uso de la paradoja; e igualmente que hago yo con Macedonio lo compara con Kierkegaard, por ejemplo, desmarcándolo del *pathos* angustioso del filósofo danés en la misma medida en que concibo la desmarca de Macedonio respecto de una experiencia torturada del lenguaje y el conocimiento, experiencia que me parece que sin embargo está en el propio Blanchot. (V. Maurice Blanchot, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 30).

¹³ Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. VI, Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 46.

tienden a fundirse como géneros de saber. Hay un fragmento clave para pensar esta apertura en ese breve escrito que suscriben Schelling, Hölderlin y Hegel, hacia 1795: "...una ética (así empieza el fragmento, ya que se ha perdido la primera parte) Dado que en lo futuro toda la metafísica desemboca en la moral (...) esta ética no será entonces sino el sistema de todas las ideas o, lo que es lo mismo, de todos los postulados prácticos"; plantean formular "los principios para una historia de la humanidad" sobre las bases del autodespliegue de las ideas, en la inmanencia en que tiene lugar "la moral", "la divinidad" y la "inmortalidad", para rematar con la "idea que todo lo unifica, la idea de belleza" y el correspondiente tipo de vida teórica: "El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta (...) La filosofía del espíritu es una filosofía estética"¹⁴.

En este programa está contenido todo un cúmulo de cuestiones quizá de las más íntimas entre metafísica y literatura por varias razones. Por un lado por remitirnos a la autopoiesis del entendimiento desde la que literatura y filosofía, en su status de autopresentaciones (*Darstellung*)¹⁵ no difieren en el origen, y, por otro lado, por cuanto el plano de lo simbólico deviene el espacio de una verdad que se desenvuelve como proyecto histórico, una "verdad" en la comunión en un *ethos* y una sensibilidad común, pues: "En tanto no hagamos estéticas, esto es, mitológicas, las ideas, no tendrán interés alguno para el pueblo y a la inversa: en tanto la mitología no sea razonable, deberá el filósofo avergonzarse de ella (...) Sólo entonces nos espera la formación igual de todas las fuerzas"¹⁶.

¹⁴ F. Hölderlin, G. W. F. Hegel, F. W. J. Schelling, "Proyecto (el programa más antiguo del idealismo alemán)", en J. Arnaldo, (comp. y trad.) *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 229-231.

¹⁵ En Kant la verdad trascendental no es ya adecuación a una cosa, sino la síntesis de la autoexposición, o sea, adecuación según la cual el objeto se presenta. Por otra parte, además de la comunidad de estructura y esencia que así presentan literatura y filosofía tornándose indistinguible lo real y lo ficticio antes de la obtención de la síntesis, es necesario tener en cuenta que la imaginación es la productora "ciega, pero indispensable, de la síntesis." (V. Diego Sánchez Meca, "Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo", *Anthropos*, N° 129, Barcelona, febrero de 1992, pp. 11-28).

¹⁶ F. Hölderlin, G. W. F. Hegel, F. W. J. Schelling, "Proyecto (el programa más antiguo del idealismo alemán)", ed. cit., p. 230.

Desde este punto de vista, metafísica y literatura se mezclarían ya no sólo por el origen, por la autopoiesis, sino por un destino común en cuanto actividades, que es algo con lo que Macedonio coincidiría plena y formalmente desde su metafísica-estética. Formalmente, o sea en el sentido en que concibe entramadas la teoría, la *poiesis* y la *praxis*, escritura mediante, como un espacio de invención y realización que pensado como realización libre sería lo más afín al espíritu. Es cierto que Macedonio se encontraría lejos del mito y de la potencia simbólica puestos al servicio de un sentimiento popular común, ideal tan caro al romanticismo, sin embargo coincide con los supuestos ontológicos (la afectividad, la sensibilidad, la invención como facultades activas) sobre un mismo *pathos* místico poético de la relación entre muerte y belleza. Tal vez por haber renunciado a la acción política y hasta a la actividad social Macedonio soslaya el potencial simbólico de las ideas sensibles relacionadas con un *ethos* popular, tal vez por minimizar la importancia de la historia reconociéndola como otra ilusión de escaso valor hedónico. En todo caso, esa divergencia con respecto a la verdad en la historia como apertura metafísica en el arte, se verifica en el minimalismo de asunto y de sucesos afín a su metafísica del Almismo Ayoico, dejando de lado, igualmente, lo místico como un acontecimiento del tipo de los que puedan ser referidos en la saga, la leyenda, el mito, la "sagrada escritura" o cualquier otra especie narrativa. En su doctrina estética incluso proscribía lo representativo de que se vale el mensaje visual o icónico y del que se valen las literaturas filosóficas principalmente trabajadas en torno a la alegoría o la fábula.

A diferencia de este tipo de literatura y del tipo de relaciones que a partir de ahí se establecen entre metafísica y literatura, sobre el fondo de la escena alemana creo que Macedonio podría leerse mejor, en lo que respecta a él como autor, como una forma de apropiación del mecanismo con que Nietzsche describe el origen fisiológico y metafísico de la tragedia, como una economía afectivo-espiritual, como un proceso por el cual el arte transfigura el *pathos* de un dolor metafísico (el dolor de ser, del destino) en formas estéticas en cuya producción o contemplación el creador (o el partícipe) "se cura" del mundo real. Un proceso ficcional que va mucho más allá de la metafísica como justificación poética de la realidad

(que no es poco ya) trascendiendo hacia una idea de metafísica como actividad artística, pudiendo ser un vehículo para cruzar al “otro lado” a muchos, o para uno, como distingue el budismo entre *Mahayana* y *Hinayana*. Macedonio optaría por lo segundo (dentro de esta ligera comparación) y tal vez ahí esté la impronta de su fraternal individualismo. Pero en cuanto a la vía de ese saber o de ese hacer hay más de montaje que de camino, o bien el camino no es otro que el montaje de obras como plataformas de lanzamiento, artefactos o surtido de aparatos para realizar los ejercicios pertinentes, incluidas las trampas.

De la literatura de ideas al relato y el drama de ideas

Recogiendo y proyectando lo hasta aquí expuesto en torno a las relaciones entre metafísica y literatura en Macedonio Fernández, destacaría aquellas conexiones que esenciarían su obra de arte del pensar como un conjunto de obras cuyo armazón y sentido es provisto por una doble vertiente metafísica, práctica y especulativa, cuyo relevo por la teoría del arte nos obliga a destacar sobre todo los procedimientos implementados para cumplir con los objetivos metafísico-estéticos. Los cuales, por su parte, se mantendrían en el horizonte de la visión metafísico-mística (Todoconocibilidad) y de la transposición (Todoposibilidad) entre la singularización extrema y la transmigración yoica. Esto en lo que corresponde al momento afirmativo de la actividad metafísica, que a su vez, traspuesta por un pasaje de reglas y procedimientos a una actividad decididamente artística, tiene por principales referentes la Ilógica del arte y la Prosa de personaje o Novela. Momento afirmativo cuya contraparte crítica va desde la crítica de los discursos epistémicos a la crítica de las formas canónicas del relato, pasando por la crítico-mística¹⁷ como operación clave en la decons-

¹⁷ En apretada síntesis, la crítico-mística correspondería a una operación metódica mediante la cual se disolverían los –según él– falsos *a priori* de la percepción: las categorías del sujeto trascendental kantiano, origen de las “inexistencias” que serían tiempo, espacio, causa, relación, substancia, cantidad, etcétera.

trucción de un principio de realidad fundado en categorías. Una deconstrucción que se repite en la obra literaria con la ruptura sistemática del circuito que sostiene -y que se sostiene sobre- un principio de verosimilitud. En líneas generales, en definitiva, las relaciones entre metafísica y literatura acaban por dar cuerpo a la “metafísica no-discursiva” tan arduamente buscada por su autor, de la que sería interesante ver además de aquello que rompe, lo que produce en el arte y el pensamiento.

Si nos atenemos a las relaciones entre literatura e ideas más o menos dentro del marco abierto por R. Wellek y A. Warren en *Theory of Literature*, creo que si ampliamos el concepto de literatura de ideas al tratamiento de problemas filosóficos en el relato que aun siendo ficcional pretende sentar posición, esto es, dentro de lo que podría entenderse como relato de ideas, tendríamos un ejemplo en “Dónde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día”, todo un alegato (anti)higienista y (anti)político, publicado en 1945 en *Papeles de Buenos Aires*, con un post-epílogo que reza: “Desde hace años me ocupo de la posibilidad de vivir siempre y de que la humanidad viva siempre, sin médicos y sin Gobiernos-Estados. Admito la medicina afuera del cuerpo y el Gobierno en ninguna parte. Ni intrusión en el cuerpo ni en las Conductas”¹⁸. Temática e impronta que se repite en *Misceláneas* y por doquier en los escritos de Macedonio, donde más bien se hace un *uso* serio de las ideas, esto es sentando posición crítica o ideológica, pero sin llevar a cabo un *despliegue* de una o más ideas —generalmente en pugna— que es lo que correspondería más bien al relato o novela de ideas, casos estos últimos en los que bajo el ropaje literario se presentan discusiones o planteos de tipo filosófico, moral o político, que por su parte muchas veces dependen en gran medida de la actualización que de ellos haga el lector. A estos los distinguiría del *drama* de ideas sólo por un mayor énfasis, en este último, en la actuación o el trabajo de la idea que puede ir más allá del relato.¹⁹ Como

¹⁸ Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. VII, ed. cit., p. 61.

¹⁹ En la noción del drama de ideas énfasis la transformación real que padece la idea en cuanto tal, eventualmente encarnada en personajes y situaciones. La idea actuada más que referida o presentada, como cuando Macedonio ofrece “lectura loca”, no de cosas que les pasan a personajes locos, a los efectos de trabajar la muerte, la identidad, etc.

puede observarse las distinciones no son netas, y allí donde hay drama de ideas generalmente hay implícito un relato de ideas y también hay uso (que a su vez puede ser serio —o sea ideológico- o estético) aunque no se cumple el camino inverso. Además, por lo general estos tipos de relaciones suelen darse a la vez en un mismo escrito.

Desde los primeros escritos literarios, lo que denomino *drama* de ideas se encuentra principalmente en la poesía lírica (véase por caso el poema “La Siesta”) donde básicamente son las ideas de eternidad y muerte, siempre ligadas al amor y el misterio, las trabajadas por detrás del lirismo poético. Esto es, no como ideas extraídas de doctrinas o vertientes filosóficas sino como representaciones de las cosas mismas de las que son ideas. Del mismo modo que es puesta en escena la idea de honor, y todo lo que ella representa en el marco de la dualidad longevismo/hedonismo, en el panegírico himno a Hans Langsdorf, de gran fervor y admiración por el hechizo anti-realidad del honor que traspasa las limitaciones longevistas y con ello la somera practicidad de la vida.²⁰ En cambio, más allá del drama y del despliegue de ideas Macedonio hace *uso* de ideas metafísicas en su literatura en algunos cuentos como “El zapallo que se hizo cosmos (metafísica cucurbitácea)” o “Cirugía psíquica de extirpación mental”. Un uso que nunca es simplemente erudito o meramente informativo, sino que tiende a poner en escena ideas metafísicas, esta vez sí extraídas de concepciones o áreas temáticas filosóficas, a través de imágenes cargadas del despliegue potencial que tiene toda idea, por ejemplo, la idea metafísica de voluntad representada en la imagen-pulsión de un zapallo que se hace cosmos. Texto comprimido de la concepción de una totalidad sin trasfondo moral y sin otro sentido que su automanifestación, al que Macedonio le otorga el pase dramático que hace del zapallo la anulación de la Externalidad y por lo tanto —como no podría ser de otra forma- la negación de la muerte.

Así como desde la filosofía de Macedonio se enfrentan hedonismo y longevismo como tendencias naturales del ser humano, hay un verdadero

²⁰ “Al Héroe Alemán honor de lo humano Comandante Doloroso Hans Langsdorf”, en *O. C.*, T. VII.

visteo virtual entre “Cirugía psíquica de extirpación” y “Funes el memorioso”, la historia de Cósimo Schmitz como una placa en negativo del relato de Borges, donde la cualidad pura (el adjetivo)²¹ se ubica en las antípodas del archivo total de datos, los sustantivos. En las antípodas de la información total la mínima, aunque unidos en la misma aventura de haber escapado a la imagen-acción como a la imagen-mental²². Ambos, Schmitz y Funes sentados (en la silla eléctrica uno y postrado el otro), anulada la sensoriomotricidad y sin poder pensar, el primero por no recordar ni prever y el segundo por recordar tanto.²³ Se trata de una literatura fantástica hecha de los principales motivos filosóficos, que a diferencia de Borges en Macedonio trascienden el uso estético e irónico para insistir en los postulados doctrinales del Almismo Ayoico en el terreno de la metafísica-estética.

En “Tantalia”, pone en escena un drama de ideas en torno a la posibilidad de eliminar el Dolor mediante un acto mínimo que sin embargo conmovería al Ser (pienso también en la mística de *El Sacrificio* de Andrej Tarkovsky) ejerciendo posibilidades e imposibilidades de la ausencia, del dolor, del ser o de la nada desde lo débil. En este texto de 1930 el personaje quiere emprender una reeducación de la sensibilidad por pérdida de aptitud para la simpatía. Ella (su pareja) le regala una plantita que pasa a ser el símbolo del vivir del amor de ambos. A partir de ahí (como lo humano es todo temor o esperanza) se suscita el temor de verla perecer y

²¹ Cfr. la tesis macedoniana sobre la anonimidad con respecto a la especificidad de la sensibilidad en el primer período, donde el dato último de la conciencia se le presenta como verde, amargo, etc., sin substancia.

²² Ambos conceptos corresponden a la taxinomia semiótica deleuziana elaborada con base en las filosofías de Bergson y Peirce, y están respectivamente acuñados en función de lo esencial del relato tradicional (en el que algo le pasa a alguien) cuyo referente principal está para mí en *Poética* de Aristóteles; mientras que la imagen-mental encontraría sus principales exponentes y creadores en el policial, en Poe, Hitchcock y Borges, y correspondería a lo esencial de la lógica del fenómeno de la interpretación.

²³ Recuerdo al lector que el herrero Cósimo Schmitz ha sido intervenido quirúrgicamente, primero para cambiar en la memoria su pasado real por uno más conveniente y luego para retener en lo posible solamente el instante (eliminando el temor y la esperanza), mientras que Funes posee una memoria tan poderosa que para recordar un día requiere por lo menos 24 horas.

para anularlo deciden perderla, para no saber si vive o muere. El fetiche, la identidad del símbolo y el símbolo de la identidad está propuesto para ser anulado, como en una artimaña de brujería, para colocar el amor fuera del alcance de la muerte. Hay un interesante uso del símbolo y de su ausencia, además del tono del relato que me parece que pertenecería a eso que en alguna parte Macedonio llama lo "Fantástico tierno". El resto de la historia se construye sobre el plan del torturador de una matita de trébol, sobre las marchas y contramarchas argumentativas y sentimentales que se resuelven en desenlaces virtuales en quien pretende aniquilar el Ser que debiera perecer de horror ante esa tortura, declarando la eternidad inexorable para todos. El presupuesto es que el Deseo puede llegar a obrar sobre el cosmos sin mediación del cuerpo, presupuesto que va acompañado de una aceptación deconstructiva de la causalidad: "Su pensamiento (del personaje) sabía la igual posibilidad de la Nada y el Ser, y creía inteligible y posible una sustitución del Todo-Ser por la Todo-Nada. Él, como el máximo de la Conciencia de Vida, como hombre y hombre excepcional en dotes, era quien podría en un refinamiento último de pensamiento, haber hallado el resorte, el talismán que podría determinar la opción del Ser por la nada; opción o reemplazo o 'empujamiento afuera' del Ser por la Nada. Porque verdaderamente, dígaseme si no es así, si no es cierto que no hay elemento alguno mental que pueda decidir que la Nada o el Ser difieran en su posibilidad de darse en grado alguno; si no es totalmente posible que se diera la Nada en lugar del Ser. Esto es cierto, evidente, porque el mundo es o no es, pero si es, es causalístico, y así su cesación, su no ser es causable; aunque el resorte buscado no determinará la cesación del Ser, quizá otro la determinaría... Si el darse el Mundo o la Nada son de absoluta igual posibilidad, en este equilibrio o balanza de Ser y Nada, una brizna, una gota de rocío, un suspiro, un deseo, una idea, pueden tener eficacia para precipitar la alternativa de un Mundo de Ser a un Mundo de No-Ser"²⁴.

Hay una tonalidad mallarmeana en el vaivén y la apertura del espacio de la conjetura o de la duda, el duelo de Ser y Nada en un islote argumental del relato. Escena entre meandros de un relato que disuelve, entre

²⁴ Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. VII, ed. cit., p. 36.

opiniones compartidas cordialmente con el lector, toda solemnidad filosófica (después de haber descuidado olímpicamente la literaria) para terminar de redondear la idea de lo que sucedería: "Concebido está; luego la Cesación está potencialmente causada; podemos esperarla. Pero la milagrosa re-creación de amor concebida al par por el autor, batallará quizá con aquella o triunfará más tarde después de realizado el No-Ser"²⁵.

Podríamos continuar una lectura meticulosa de cada texto y de las variantes que presenta Macedonio entre la literatura y la filosofía, pero para ir aproximándonos más a las relaciones más específicas entre literatura y metafísica tal como él mismo las concibe, debiera hacer hincapié en esos elementos extraños a los planteos más generales de las relaciones entre metafísica y literatura y más propiamente macedonianos, tales la digresión y la conjetura o la duda²⁶. En "El zapallo que se hizo cosmos", como en "Tantalia" y casi en todos los relatos, lo dramático y con ello lo trágico se diluyen en desvíos y cordialidades, en la conjetura y la posibilidad, o no, de una conclusión. Necesariamente se aligera la intensidad dramática usualmente prescrita para final de relato con el fin de terminar de atrapar y hacer estallar al lector, al que Macedonio en cambio le deja una idea con alternativas al paso para que piense o haga.

Ya son famosas las últimas páginas de "Cirugía psíquica...", a las que desde abajo van copando las notas al pie entre distracciones varias y digresiones teóricas, por ejemplo, sobre el tema mismo de la digresión como técnica narrativa de ruptura de desenlaces; donde reflexiona sobre la técnica del "narrar a tiempo contrario" mientras que va dejándole al lector la terminación, o no, del cuento. La digresión teórica como tema de una digresión en la que las ideas son devueltas como ideas tratadas en el

²⁵ Ídem.

²⁶ "En Arte, mayor confianza merecen las obras de duda de arte que las de certidumbre de arte" (*O. C.*, T. III, ed. cit., p. 235); "La estadística del Acto de dudar del Arte en la Argentina es promisoria. La duda del arte anuncia a los fuertes; las obras del Arte dudado son las únicas garantías de la esperanza de lo artístico." En los breves párrafos que siguen de esa carta a Silvina Ocampo, puede verse la estrecha relación que hay entre esta idea del dudar y el experimentalismo macedoniano. (V. Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. II, Buenos Aires, Corregidor, 1991, p. 107).

plano de la teoría literario-metafísica. Y eso ya es haber realizado un circuito del pensar en el texto. Un circuito entre los términos del problema metafísico, la obra y la teoría de la construcción o poética. Macedonio corregía mucho, pero en vez de eliminar la digresión la ajusta al máximo, la acomoda como el espacio de circulación permanente en todo discurso (nada más universal e infinito que la digresión) y en ese espacio pervierte la novela o el relato de ideas tomados en un sentido clásico. Si hay drama de ideas éste generalmente permanece en la conjetura, en lo posible, y por lo tanto en estado de apertura y sin ocupar una unidad de espacio y acontecimiento, clásico patrón del drama. Decantando en islotes, como decantan las proposiciones en los meandros (también mallarmeanos) con que el maestro David García Bacca vierte los poemas ontológicos de los filósofos presocráticos.

La preparación para lo metafísico está en el planteo y la apertura de un espacio, que es el gesto que caracteriza el pensar macedoniano y su drama. Pensar expectante, de espera que revierte la insistencia del temor. Temor de lo inexorable de la ausencia y esperanza de un presente —siempre intocado— de la certeza de ser en la pasión, en el amor. En varios pasajes Macedonio menciona esta dupla (temor y esperanza) con la que Borges deja al lector el misterio de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Es cierto que con Macedonio pareciera que la expectación quisiera escapar al sentido de la esperanza de un tiempo futuro, porque éste trae consigo el fantasma de lo irreversible del pasado, el fantasma del temor. Por eso la huida del dolor tampoco debe ser hacia adelante sino en la pura expectación, presente, para que no sea más huida ni busca sino disposición de encuentro. Creo que ése es el espacio que permanentemente abre la conjetura, la duda, la oscilación de lo posible con las ideas que hace jugar Macedonio. Es el espacio mental-sensible que en el espacio astillado de la prosa abre crédito a la realización máxima de la experiencia en un presente virtual que deja la obra abierta y en proceso... Como *Museo de la Novela de la Eterna*, sin fin y sin origen, ya habiendo sido empezada siempre e incorporando los paratextos que señalizan el fin de obra, convirtiéndolos en intratextos de un texto en el que se niega el final. Expectación de una imagen-tiempo sustraída a la sucesión del tiempo espacial, sucesivo. “Puede ser (dice Deleu-

ze) que la obra de arte logre inventar estas capas paradójicas, hipnóticas, alucinatorias, que se caracterizan a su vez por ser un pasado siempre venidero”²⁷, lo que Bergson llama “recuerdo puro” a diferencia de la imagen-recuerdo que lo actualiza con relación a un presente. “Ella” tal vez sea esa región del recuerdo puro donde Macedonio le gana a la muerte.

En terreno más secular que en la metafísica-mística de *Museo de la Novela...* está el desafío que a la muerte le depara la poesía. Poniendo aparte a la “Poemática del pensar especulativo”,²⁸ la poesía de Macedonio es conocida por el hondo lirismo con que trata el tema de la muerte de la amada. El tema es metafísico, pero el discurso, diría con Piglia y con Foffani, es payadresco, un desafío a la muerte en un decir argumentando²⁹. Un acompañamiento con guitarra en un *Velarte* eterno que reinicia periódicamente el canto y el contrapunto. En la poesía, me atrevería a decir, la muerte no es negada sino al contrario, confirmada por el contrapunto, para un desafío que la mantiene en vilo. Una diferencia absoluta con los principales objetivos de la Ilógica del arte y la Prosa de personaje o Novela.

La cuestión de la técnica

Aunque uno mismo no haya llegado a Macedonio buscando fortificar el espíritu con la lectura sino por simple y aleatoria simpatía, el encuentro

²⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 168.

²⁸ Entiendo que corresponden a este subgénero de la Metáfora o Poesía “Poema de poesía de pensar”, “Poema al astro de luz memorial” y “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”.

²⁹ “La payada confiere al discurso poético su estatuto de planteo filosófico, meditativo, sentencial, donde el cantar opinando no sólo es patrimonio del letrado sino también del ignorante: se desmoronan las fronteras entre el saber y la improvisación. Se desafía por saber -para saber- pero si no se sabe, se improvisa, se simula saber con introitos, evasivas, circunloquios, epílogos. La payada es, en este sentido, una contienda infinita de prólogos y el epílogo nada más que un volver a empezar o, en el último de los casos, una pequeña interrupción, una despedida provisoria.” Enrique Foffani, “La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadresco”, p. 6 (copia mecanografiada, sin fecha).

con el autor en la obra reconforta y su lectura puede ser para muchos un aprendizaje en el buen humor que tanta falta nos hace a todos, especialmente a los curiosos del ser que muy pocas veces como con Macedonio nos hemos encontrado con ese brillito de ternura en el ojo del misterio. Para Macedonio la ternura se aprende, tal vez no se enseñe pero se aprende y hasta es posible que entrelíneas subrepticamente se contagie, a través de la lectura entre otros medios. Pero así como se mantiene alejado de las relaciones entra la literatura y la historia efectiva, se mantiene lejos de un ideal de literatura didáctica como el que postulan poéticas de lo *dulce et utile* como la de Horacio. Es más, junto a la alegoría el didactismo es otro de los expulsados de la doctrina de arte macedoniana, probablemente sin dejar de apreciar el aprendizaje implicado, que es a lo que apuntaría su mismo viejo ideal de metafísica práctica. Pero más allá del tono afectivo transmitido o producido, que insisto, quizá haya sido una de las principales aspiraciones de Macedonio como autor, lo que expresamente se busca con el Belarte ya no es el despliegue de una idea o de un drama de ideas o entre ideas, sino un efecto metafísico, sin duda que afin con esas ideas que en general son las del Almismo Ayoico.

Entre la metafísica práctica y la especulativa -que a esta altura podemos decir que más que remitirnos a un corpus de conocimientos decididamente nos remiten a ciertas tentativas peirásticas³⁰, de ensayo y busca la técnica ocupa el lugar de la propedéutica que primeramente le había sido adjudicada a la crítico-mística. De modo que los "idóneos ejercicios de Emancipación de limitaciones absurdas" se trasladan de la crítica de las supremas "inexistencias" y de aquellos métodos primitivos de la Contemplación y la Pasión (atención y evocación de la conciencia) a las técnicas de un arte literario que desafía desde sus postulados teóricos y sus obras prácticamente todo lo que se entiende por literatura universal hasta ese momento. Decir que se trata de un anti-realismo, por más obcecado que se lo quiera, es poco. El naturalismo, el drama psicológico, la épica, el policial,

³⁰ Aristóteles diferencia la intención peirástica (intención que habría en la dialéctica en cuanto arte del diálogo) y la intención cognitiva propia de la filosofía en cuanto ciencia especulativa. (V. Pierre Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1974, p. 290).

la tragedia o la comedia se encuentran en las antípodas de este arte literario cuya metafísica no es la de las identidades y las relaciones. Frente a los géneros mencionados, su teoría del arte literario requiere en cambio la invención desde la teoría en la literatura misma, y fundamentalmente la implementación de las técnicas para producir una variedad de la experiencia estética que se reduce a dos objetivos principales que a veces son el mismo: los efectos de desidentificación y las fascinaciones de pensamiento.

Como actividad especulativa —donde la especulación corresponde a la sistemática deconstrucción de presupuestos metafísicos considerados como hábitos mentales— las funciones y objetivos metafísicos del primer período son así transferidos a la literatura que puede entonces concebirse como aquella actividad metafísica tan anhelada para tratar el problema del ser, el que, vale la pena recordar, también es dual según Macedonio, es percance y remedio. Es percance de la pérdida de familiaridad que hace posible el advenimiento de la muerte a la conciencia y es medio de liberación. Es problema y vía de solución.

Como hemos visto, en el lugar del problema de lo ente Macedonio pone el problema de la muerte, ya sea como ausencia del otro (un ser amado) o como insistencia de la finitud representada en la infamiliaridad del mundo. Mientras que desde la determinación de la verdad como actividad, en el traspaso a la literatura los métodos para encarar el problema metafísico devienen técnicas de producción de efectos, de estados de la sensibilidad o de la conciencia, en el corazón de una obra que adquiere la forma de una dinámica mística para hacer posible la resolución del problema metafísico en la sensibilidad del autor y/o del lector. La cuestión de la técnica esencia la Novelística y la Ilógica de arte, e igualmente Lector y Autor son los lugares (las figuras, los conceptos, las representaciones) en que se efectúa lo más original de la metafísica-estética macedoniana, que en la línea de la cuestión del sujeto, desde las preocupaciones juveniles por el sujeto del derecho hasta el sujeto existencial y psicológico, hasta aquí, en el arte, se las ha arreglado para pergeñar una experiencia tan real como artificial para el lector a través del “confucionismo deliberado”, experiencia que lo es de la estructura ontológica de las cosas y del yo.

En “Una novela que comienza”, presumiblemente de 1921, podría verse nuevamente el trabajo del dudarte y el extraño estado de apertura que se mantiene en el texto. Hay ese estado de ensueño poblado de figuras, de perfiles y abstracciones como en la mayoría de los relatos macedonianos, pero la verdadera impronta en ese texto está en el desastre producido en el orden de los presupuestos narrativos y comunicativos y en el orden de la representación en general, poniéndonos ante un “confucionismo deliberado” al que no puedo dejar de pensar como una metamorfosis macedoniana del defecto y del vicio en virtud, a través de un cambio en las reglas. En ese texto, la confusión va *in crescendo* hasta explotar de un modo que puede ofender las previsiones del lector, pero que también puede ser como un llamado a otra cosa, una apertura a un misterio, “como la huella de un policial” en un cuadro de Pollock, diría el personaje de *Blow Up* o de *Las babas del diablo*³¹. Obliteración de circuitos de todo tipo, discursivos, narrativos, lógicos, comunicativos. “Una novela que comienza” viene a encolumnarse en cuanto a la teoría -junto con la “oratoria del hombre confuso” y los “apuntes del Bobo”- detrás de las técnicas más precisas del Belarte. Literatura dudosamente malograda -según el crédito que adquiera su posterior teoría de la “novela buena” y la “novela mala”-, es como un campo de pruebas para perfeccionar las técnicas de “prosa de mareo” o “prosa de Personaje” y las del “chiste conceptual”. En medio del caos producido en el texto aparecen impecables escenas de la humorística, del chiste y el trabajo sobre las categorías que se ordena a la confusión de la conciencia intelectual. Técnica que trabaja con la expectativa de intelección del receptor para quitarle una pata a la silla, produciendo una súbita experiencia o creencia -como dice Macedonio- en lo absurdo: “La humorística con asunto no es técnica; todo asunto que no es un mero pretexto, que tiene la infantil pretensión de que el lector lo crea (...) es nulo para el arte (...) La humorística debe ser puramente sorpresa intelectual y no caso cómico de la vida”³².

³¹ *Blow up* es la versión cinematográfica de “Las Babas del diablo”, de Julio Cortázar, realizada por Michelangelo Antonioni. Ambas obras son casos de un arte experimental que busca desde los años 60 romper con el relato tradicional. (Nota del corrector).

³² Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. III, ed. cit., p. 256.

En cuanto conceptual, el chiste tal como es determinado por Macedonio como órgano metafísico, encuentra su medio en la escritura y se halla directamente ordenado a la producción del efecto de una nada intelectual mediante el súbito desmantelamiento de la lógica, arribando al plano metafísico con “la conmoción no de un tópico o faz de la conciencia, sino (con) la conmoción del ser de la conciencia como un todo”³³. Abordaje del ser o conciencia como un todo que Macedonio adeudaba desde aquel ambicioso proyecto de “Psicología Psicológica. Metafísica preliminar”, hacia 1907, bien que desde una perspectiva completamente diferente. Un análisis magistral de lo que construye Macedonio bajo la aparente y real dispersión (“un mundo de no-ser, nítido y coherente”) se encuentra en el estudio de Ana Barrenechea “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, donde la profesora desmenuza el trabajo de orfebre con que Macedonio descalabra el sistema de las categorías lógicas. Podría hacerse un detalle de la deconstrucción macedoniana de las categorías kantianas, aristotélicas y hasta de los existencialistas heideggerianos mediante el manejo de abstracciones como si fuesen entes concretos, o mediante el trabajo con la categoría de relación o la atribución de cantidad a objetos que no lo admiten, etcétera, etcétera³⁴. Se trata de un enfrentamiento o más bien de un encuentro entre la tradición porteña de la cachada y la enorme tradición de la *metaphysica generalis*³⁵. La

³³ *Ibidem*, p. 260.

³⁴ “Sólo unos ejemplos sueltos: ‘Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe’; ‘pero entre los faltantes hay no sólo de los más asiduos sino de los mejores’; ‘recuerdo que faltaron en parejas el que faltó último y el que faltó más’; ‘Yo falté antes que usted’; ‘Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros’; ‘Sólo una vez, y por casualidad, dejé de faltar’...”. Como dice Barrenechea, “...desintegra parejas de conceptos espaciales, también descompone acciones simultáneas, pensándolas como sucesivas, y habla del tren que por venir con mayor velocidad chocó primero y de los pasajeros del tren más lento que se arrojaron cuando sólo había chocado el más veloz.” (Ana M. Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, en *Museo de la novela de la Eterna*, Ed. Crítica, ed.cit.).

³⁵ Me refiero a la idea de metafísica como “filosofía primera” en la línea que va de la “ciencia del ser en cuanto ser y sus determinaciones categoriales”, proyectada en el L. IV de *Metafísica*, de Aristóteles, a las diversas proyecciones de una *mathesis universalis* y a las ontologías del sujeto trascendental (en sentido kantiano) o trascendente (en sentido heideggeriano), hasta los hoy por hoy fructíferos terrenos de la teoría en las modalidades de la ontología, la teoría de la significación y de la comunicación.

Humorística y la Prosa de personaje trascienden ostensiblemente las relaciones tradicionales entre literatura e ideas, absteniéndose de desplegar ideas arropadas en figuras o planteos argumentativos bajo formas literarias, para fijar en cambio la atención y el trabajo en las estructuras formales u ontológicas que se vuelven así la materia prima de la elaboración técnica. Precisamente, toda técnica requiere una materia prima a elaborar. Como puede observarse no son conceptos revestidos en formas estéticas o formas estéticas concebidas como actantes de un drama los que constituyen esa materia, sino las estructuras cognitivas y discursivas mismas, las estructuras con que el logos y la sensibilidad comprenden, conciben y se expresan, atrapando al mundo en la red de su propia constitución, o lo que para el caso es lo mismo, siendo atrapados por el mundo en la misma red.

Desde la atribución de accidentes a las negaciones y la libre y hasta licenciosa morfología con que se hace pedazos la lógica proposicional, hasta la supresión de las relaciones trasero-delantero, fuera-dentro, ahí-aquí³⁶, se produce con Macedonio el desmantelamiento generalizado del *logos* proposicional pero también del *logos* hermenéutico del *Dasein* (ser-ahí) heideggeriano, al que yo llamaría *logos* preposicional, por estar conformado como el plexo de significaciones de lo apropiado en (tal cosa) con (tal otra) para (tal uso o acción), un logos pragmático establecido en el plano del “ser del útil”³⁷ como aquello apropiado para-en-con-cabe dentro de un plexo referencial o mundo, mundo al que el Bobo o Recienvenido se especializan en interrumpir provocando accidentes en las series referenciales y semióticas, ocasionando desmarcas con su bastón o su

³⁶ “En los vendavales lo primero que vuela, sin desanimarse, con toda regularidad, son los techos; más fácilmente cuando la población termina por todos los rumbos en casas. Si no hubiera sino edificios centrales, muy mitigado sería este desorden, así como es cosa segura que la supresión de la delantera de los autos imposibilitaría a los transeúntes de darse contra ellos y estos vehículos serían usados sólo por dentro.” (Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. IV, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 32).

³⁷ Particularmente considero que la ontología fenomenológico-hermenéutica de *Ser y Tiempo* de Heidegger es la continuación y superación de la ontología aristotélica y de la kantiana, precisamente por dar cuenta del logos hermenéutico (o pragmático) y con él de la temporalidad misma como estructura del sujeto.

paraguas³⁸, o con el propio autor sacando el brazo por la ventanilla de la novela para avisarles a los lectores que vienen detrás que va a parar.

En cuanto técnicas orientadas a producir un efecto en el destinatario, el chiste conceptual y todo lo concerniente a la humorística, lo mismo que la “prosa de personaje”, se encontrarían, creo entrever, dentro del marco del misterioso diálogo con Poe que asoma un par de veces o más en el texto macedoniano. Son varias las referencias a Poe con quien además coincide en la máxima importancia del tono emocional frente a la muerte de la amada, aunque su principal coincidencia desde el punto de vista de la filosofía de la composición está en el objetivo principal de implementar las técnicas con la más clara conciencia del efecto a producir en la composición literaria. En “Poema de poesía del pensar” Macedonio expresamente toma distancia de la “metafísica de las moléculas” de Poe, aunque toda su poesía permanece en la bruma melancólica de la muerte, la que también Poe cree el más legítimo de los tonos poéticos para la belleza³⁹. Con respecto a la filosofía de la composición de Poe hay también coincidencias con respecto a que nada debe quedar librado al azar o a la intuición, aunque si esto significa para el pionero del policial desplegar el asunto “paso a paso, hacia su acabamiento con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático”⁴⁰, para Macedonio que nada quede librado al azar significa, más bien, la necesidad de crear e implementar las reglas de la construcción de la obra antes que un ajuste en el nivel de la trama. Es más, consistiría en la premeditada articulación de reglas para el desajuste de la trama y para la abolición del asunto, a los fines de obtener los efectos deseados en el destinatario: la súbita creencia en lo absurdo o la emoción de inexistencia. De acuerdo a su poética, Edgar Allan Poe pretende recorrer el camino que va de la mente (de la total conciencia de la técnica de parte del autor) al alma del lector⁴¹. Macedonio pretende ir de la mente a la sensibilidad o conciencia en su totalidad, que no es otra cosa que

³⁸ Cfr. Horacio González, “Para un nirvana de los objetos. Macedonio Fernández entre la metafísica y el marxismo”, *Artefacto*, N° 3, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

³⁹ Edgar Allan Poe, *La philosophie de la composition*, Paris, Edmond Charlot, p. 68.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁴¹ *Ibidem*, p. 57.

la conciencia de existencia que es lo que en términos filosóficos corresponde a la apercepción. Frente a Poe como frente a toda la literatura (vale la pena insistir en que para Macedonio toda la literatura -excepto el célebre pasaje de Avellaneda en *El Quijote*- puede tenerse por perteneciente al policial)⁴² una de las principales objeciones se presenta, justamente, contra el asunto en arte, llámese “ilusión referencial” o “ilusión de realidad” (“*effet du réel*”) o simplemente el tópico, que en cuanto tal, apenas presente abre de inmediato un mundo posible poblado de objetos y acciones.

Más allá de los efectos buscados en la poesía, ya en el relato, para E. A. Poe el desarrollo del asunto depende de una especie de imagen-mental, del despliegue de un razonamiento que en el policial va a requerir la participación activa del lector, sus expectativas y paseos inferenciales. Es decir, en definitiva, el medio mismo de la “humorística” y de la “prosa de personaje”, que han sido pensadas por Macedonio para despabilarse de la ilusión de lo real y con ella de la ilusión de la muerte, ya que con el mismo medio (la interpretación y los razonamientos), el chiste toma de golpe y por sorpresa lo emocional en su mínima (o su máxima) expresión de la emoción de (in)existencia, produciendo el efecto de catarsis o de purga del peso de lo (i)real. Por otra parte, el mismo pensamiento que lo lleva a eliminar el asunto del ser como cuestión ilusoria y que lo elimina de la literatura de acuerdo a su doctrina de arte literario, hace de la idea de la muerte el personaje de un drama sin relato, sin novela. Hace que la muerte deje de ser una idea que la literatura despliega o que toma por objeto como sujeto del relato en tenebrosas nupcias con el amor, para pasar a cumplir una función regulativa de la expectación por la palabra y los juegos de derogación y fascinación que entiende Macedonio que debe poder ser la metafísica. Función del efecto de desidentificación y no de absorción del lector en las profundidades del drama por identificación y compasión.

La catarsis

Al lector de la novela buena se le pide no buscar solución, en el senti-

⁴² V. Macedonio Fernández, *Obras Completas*, T. III, ed. cit. p. 243.

do de no dejarse llevar ni por la identificación con los caracteres o personajes ni por la imagen mental que teje la intriga del relato con base en relaciones y anticipaciones, movimientos que comúnmente contribuyen al suspenso de la obra sostenido sobre un inevitable desenlace. No hay (no debe haber) dilucidación de enigma ni resolución de conflicto. Sin embargo, así como el lector es el lugar del percance que es el problema metaafísico (la pérdida de familiaridad) es también el lugar del remedio y sólo en él acontece la cura en que consiste en verdad el *efecto* artístico. Dentro de esa relación entre literaria y extraliteraria que entabla el autor con el lector, la participación de éste está prevista por el autor como un “lector de trabajo”, que eventualmente gustaría participar de una experiencia catártica y tanática. Siendo así que Macedonio le hace propaganda a su novela por venir ofreciéndole al lector: una “impresión nunca hecha sentir por la palabra escrita” (que por un instante crea él mismo no vivir) “porque esta impresión oblitera y liberta del miedo nocional o intelectual que llamamos temor de no ser. Quien experimenta por un momento el estado de creencia de no existir y vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que el contenido de la verbalización o noción “no ser” es la creencia de no ser”⁴³.

Se lo ha asociado con Valéry y con Mallarmé por la ponderación del trabajo artístico consciente. Es probable que esa tendencia que experimenta el creador moderno, ya sea artista crítico o crítico artista, haya marcado el camino hacia la fruición contemporánea en las formas puras y en la ejecución en cuanto tal. También es probable que por eso mismo cada una de las artes haya encontrado en su propia materia y sus procedimientos el medio y hasta el fin de su *poiesis*, que en los movimientos de vanguardia se manifiesta abiertamente experimental y autónoma. Pero si bien es cierto que Macedonio participa de los entusiastas postulados de la autonomía del arte, no ha vacilado nunca en poner el arte al servicio, no ya de lo místico en general, sino incluso de la modulación de *una* única emoción, siempre dentro de esa tríada que Adolfo de Obieta ha sabido resaltar: la experiencia liberadora que (en términos míos) relevaría a la expe-

⁴³ *Ibidem*, p. 40.

riencia estética que ha sabido relevar a la experiencia ontológica. En este sentido, Macedonio se aleja tanto de la sacralización romántica o postromántica de la poesía como del “arte por el arte”, ya que si en el marco de los tres grandes referentes que en su teoría son Vida, Arte y Mística, hay un mandato para que la emoción que es fin del arte sea “impráctica” (el arte que pretende ser el Belarte nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica) esto quiere decir solamente que no llevará consigo concomitancias del placer sensoriomotriz, por ejemplo, como la belleza que se desprende de una tropilla al galope o de un cuerpo bello. Pero de hecho toda su teoría y obra se ordena a una utilidad hedónica con el objeto de una liberación, de un aligeramiento del peso del mundo y de los hábitos instaurados como realidad. Cuando él dice que no hay que hacerle arte a la vida sino al místico⁴⁴, se posiciona frente a la poética aristotélica (esto es, frente a la definición de la tragedia en Aristóteles) de modo tal que rompe el circuito entre la imitación de actos morales (definidos en la tragedia en un término medio entre terror y conmiseración) y la purificación de los afectos o catarsis. No hemos parado de hablar de la ruptura con la mimesis, con la representación en todas sus variantes. Mas con respecto al aligeramiento del peso de lo real la diferencia fundamental está en que para Macedonio no se trata de aligerar afectos morales (la pasión por la justicia, por la gloria de dios, por el deber en general) que para eso ha hecho pedazos la novela mala (llena de intrigas, de personajes buenos y malos). Se trata en cambio de purificar el afecto en cuanto tal, la conciencia de la existencia (o el ser de la conciencia diría Macedonio), el *Stimmung* de “que somos” como *pathos* óntico y ontológico del ser humano, el “encontrarse” del ánimo siempre de algún modo. Un aligeramiento del “hechizo de lo real” que es lo que pretende que sea purgado por el Belarte a manera de resolución del “problema” metafísico.

⁴⁴ V. “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”, *Obras Completas*, T. VII, ed. cit., p. 136.