

Macedonio Fernández: hacia una mecánica racional del alma

Favio G. D. Seimandi
favios_ba@hotmail.com

Letras Modernas
Director de TFL: Silvio Mattoni

Resumen

Nuestro cometido será rastrear la procedencia de la escritura de Macedonio Fernández. Para ello, será necesario reconstruir la trayectoria de dos variables independientes que la constituyen. Por un lado, el plano del contenido inscribe conceptualmente a la escritura macedoniana en la polaridad psicología/sociología de fines del siglo XIX e inicios del XX. Por otra parte, el plano de la expresión concierne al conjunto de modificaciones genérico/estilísticas que funcionarán como matriz escrituraria. El cruce de estas variables posibilitará “la invención de la escritura”.

Palabras clave: Macedonio Fernández-escritura-contenido-expresión-género discursivo

1. Presentación

En nuestra tesis de licenciatura, Macedonio Fernández: la invención de la escritura, hemos intentado circunscribir la especificidad de lo que denominamos escritura. Nuestro interés radica

en determinar qué elementos la componen y, al mismo tiempo, queremos evidenciar a partir del estudio de textos precisos las modulaciones que fueron constituyendo el perfil de esta singularidad escrituraria. La finalidad de especificar el análisis consiste en buscar una alternativa a dos modos de abordaje hegemónicos de los textos del autor: uno, psicologizante, inaugurado por Germán García (2000) y continuado por Diego Vecchio (2003); y el otro, filosofante, donde se podría ubicar a Dante Aimino (2010) y Raúl Cadús (2007). Hemos tomado cuantiosos aportes de estos autores para realizar nuestro trabajo de tesis, sin embargo intentamos inscribirnos en la tradición que pretende delimitar una perspectiva propiamente literaria, donde nos asociamos a Daniel Attala (2009), Alicia Borinsky (1987), Ana María Barrenechea (en Nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual, 1974), Miguel Dalmaroni (en Macedonio,

Historia Crítica de la Literatura Argentina, VIII, 2007), Ana Camblong (2003; 2006), Silvio Mattoni (2000; 2010), María Elena Legaz (en *Tramas para leer la literatura argentina*. Macedonio Fernández, 1995), Horacio González (1995), entre muchos otros.

Podríamos definir el término escritura en función de aquella abertura existente entre la lengua y el estilo, señalada por Roland Barthes (2000, p. 21). En este artículo seguimos por esta dirección, solo que nos serviremos heurísticamente de las nociones de plano de expresión y plano de contenido formuladas por Louis Hjelmslev (1971, pp. 73-89), ya que nos permiten adecuarnos a nuestro nivel de análisis, que no es el de la lengua ni el del estilo, pero que guarda de todos modos cierta simetría con la perspectiva de Barthes. También es necesario tener presente la distinción realizada por Emile Benveniste (1999) entre enunciado y enunciación (pp. 82-85), ya que resultará fundamental para comprender lo propio de la escritura.

Sin embargo, nuestro análisis reporta una diferencia importante respecto de la perspectiva de Barthes y Hjelmslev, que ilustraremos a partir de una cita de este último: “la teoría lingüística prescribe un análisis textual, que nos lleva a reconocer una sustancia lingüística tras la sustancia inmediatamente accesible a la

observación de los sentidos, y tras el texto una lengua” (1971, p. 137). Conservamos la unidad de análisis postulada por Barthes y Hjelmslev (el texto), pero no creemos que corresponda dar un salto tan amplio y pasar directamente del texto a la lengua. Habría al menos una instancia previa: los géneros discursivos (Bajtín, 1999: pp. 248-324).

Nuestro cometido será rastrear, en el presente ensayo, la procedencia de lo que denominamos escritura en Macedonio Fernández. Para ello, será necesario reconstruir la trayectoria de dos variables independientes, cuya intersección constituye las condiciones de posibilidad de nuestro objeto. Por un lado, el plano del contenido inscribe conceptualmente a la escritura macedoniana en la polaridad psicología/sociología de fines del siglo XIX e inicios del XX. Por otra parte, el plano de la expresión concierne al conjunto de modificaciones genérico/estilísticas que funcionarán como matriz escrituraria. Nos abocaremos a determinar, a partir de un conjunto de enunciados, las variaciones y desplazamientos entre formas/sustancias de contenido y formas/sustancias de expresión, que conformarán las líneas más importantes de la escritura macedoniana.

2. Desarrollo

2.a. Plano del contenido

El perfecto anarquista

En 1896, aparece en el diario "El Tiempo" un texto de Macedonio (Fernández, 1981) titulado "Psicología atomística" (p. 39). Ahí se opone a la afirmación que él llama "socialista", según la cual la vida es el efecto de una "asociación" de átomos: "Izoulet, Ferri, De Roberty, Spencer, Guyau, toda la escuela biosocial moderna, repite que el átomo no vive, que todo lo que vive es una asociación" (p. 41). Estos átomos serían en sí inconscientes, pero su agremiación provocaría la conciencia. El yo resulta mortal en la medida en que esta aglomeración orgánica es contingente y está obligada a disgregarse. Su tesis es la inversa:

Todo átomo es el substractum de una conciencia; toda conciencia tiene por substractum un átomo; o bien, todo átomo está dotado de conciencia y ninguna conciencia está ligada a más de un átomo. El 'yo' de un hombre, el 'yo' de una ameba, son igualmente el 'yo' de un átomo. Somos, pues, inmortales como nuestro substractum (p. 40).

El átomo inorgánico, átomo libre, que trasciende la escala biológica por la escalada cósmica: átomo de "onda luminífera que en 8 minutos devora 38.000.000 de leguas pasando del sol a la tierra"; ese substractum (según la física de ese

momento) es indestructible. Es un "anarquista modelo" que viaja por el infinito, donde los seres se escalonan en orden inverso a los manuales de biología: es decir, ascienden de lo orgánico a lo inorgánico (pp. 40-41). Macedonio cree, empero, que se le podría plantear la siguiente objeción: si el yo ha vivido siempre, en su anarquismo interestelar, ¿cómo es que no tenemos memoria de nuestras excursiones intergalácticas? A ello, le opone tres consideraciones: 1- que tampoco recordamos muchos episodios de nuestra niñez, 2- que la identidad del yo no depende de la memoria (un hombre que experimenta dos sensaciones diferentes, nos dice Macedonio, continúa siendo él mismo aunque una no resulte el recuerdo de la otra), y 3- que en definitiva el recuerdo es una mera repetición de una sensación o emoción (p. 42).

La conclusión de Macedonio es que, finalmente, somos inmortales. Si el átomo es irreductible y el yo es un átomo (y no una asociación de átomos o células), entonces el yo es indestructible. Sin embargo, este yo no se corresponde exactamente con la conciencia. Dado que la conciencia resulta intermitente por ese fenómeno que llamamos sueño, la correspondencia substractum/yo = substractum/conciencia fracasa. En todo caso, si el declive de la conciencia es una muerte, es necesario reconocer que morimos y renacemos

a diario: “hemos muerto ya miles de veces”, porque los momentos de inconsciencia son “muertes efímeras” (p. 48). Lo que muere es la muerte.

No obstante, se concluye el texto queriendo equiparar nuevamente la tesis “Todo átomo es consciente” con “Toda conciencia es atómica” (p. 49). La Quasi-Fantasía no se decide, finalmente, a disociar inmortalidad y conciencia o a no hacerlo. O la inmortalidad es inconsciente y, en ese caso, ¿de qué sirve?; o nuestra rutilante inconsciencia refuta la inmortalidad. Tampoco se ha resuelto la indistinción entre la noción de yo (consciente) e individuo (biológico), confundiendo una categoría con la otra, como lo señala Dante Aimino (2010). Los términos conciencia/yo parecen, por momentos, divorciarse; la noción de “substractum” o “yo” (si son sinónimos) a veces significa individuo, a veces conciencia.

Este enredo es el resultado lógico de la defensa de la tesis macedoniana de una inmortalidad consciente; no es posible mantener esta afirmación sin incurrir en contradicción. Como se evidencia, lo que se interpone entre la afirmación y su validez es la lógica, que impone su imperativo de no-contradicción. Desde este momento, para Macedonio, será imposible articular su deseo de inmortalidad consciente en un terreno racional (o, mejor dicho, en el

territorio de la racionalidad aristotélica). De ahora en adelante, ya que este afán de inmortalidad no será depuesto, la batalla se desplazará del ámbito de la “Quasi-Fantasía lógica”, hacia el dominio de la Ilógica del arte.

Las terapéuticas sociales

El mismo año de 1896, aparece en “El Tiempo” otro texto de Macedonio titulado “El problema moral”. Aquí se alude al socialismo y al anarquismo en términos de “terapéuticas sociales” (1981: p. 50). Comienza primero revisando algunas tesis de Gabriel Tarde, para establecer, finalmente, que la cuestión primordial es “la educación del individuo”. En efecto, se trata de dos aspectos principales del arte de educar: 1- ¿en qué sentido modificar al individuo?; y 2- ¿con qué medios? (1981: p. 51).

La cuestión del “anarquismo, cuya aparición en la república no puede ya disimularse” y, principalmente “la rigurosa subordinación del problema moral respecto del metafísico” (p. 53) obligan, según Macedonio, a una discusión exhaustiva. El panorama se divide, nos dice, en dos sectores: están los místicos, como es denominado Tarde por Durkheim, que piensan que: “El universo entero no presenta a la Voluntad expectante más que un inmenso campo de medios; a ella le toca crear el fin”; pero también están los evolucionistas (o

positivistas)– como Durkheim, Spencer, Guyau y Letourneau–, que creen que corresponde a la ciencia establecer reglas de conducta (p. 55). El autor de *La división du travail social* cree, dice Macedonio, que nuestro primer deber es “fundar la Moral”, ya que ésta pasa por una terrible crisis en virtud de profundas transformaciones en las estructuras sociales, una de las cuales es la emancipación del juicio individual respecto del colectivo (¿anomia?). Frente a esta lógica de lo colectivo, dice Macedonio, se ha llegado a dos respuestas posibles: la “hedonista”, según la cual el bien común deriva de la prosperidad de los individuos singulares; o, a la inversa, los “energistas” que creen que sólo el beneficio de la especie posibilita el socorro del individuo (p. 56). No obstante, para Macedonio, se trata, en definitiva, de que la Voluntad aspire a un fin casi infinito, tal y como piensa Guyau: «Deseo inextinguible de su propia inmortalidad» (p. 57).

Al año siguiente, en 1897, Macedonio publica también en “*El Tiempo*” otro importante texto titulado “*La Ciencia de la vida*”. Este artículo es, para nosotros, fundante. Si aquel “Deseo inextinguible de inmortalidad” podía indicarnos que el interés de nuestro autor estaba del lado del individuo (es decir, en contra de la sociología durkheimiana), el presente texto ya no deja dudas. La cuestión de la “educación” (cómo y por qué medios modificar al individuo)

desaparece por completo. El problema moral depende, ahora, de la psicología: “La psicología actual es la alquimia de una química del alma que nos traerá el futuro; sobre todo, de una mecánica racional del alma” (p. 61). Una mecánica racional del alma que se ocupa de lo imperceptible: el deseo. Y, cabe destacar, la Moral se diluye así completamente en la cuestión del placer/dolor: “La ciencia de la vida trata del dolor y del placer; estos fenómenos no son objeto de ciencia propiamente dicha, porque no pueden serlo de percepción” (p. 63). El Ideal de esta Ciencia de la vida será Dios, figura que representa, de manera inversamente proporcional, la impotencia del Hombre. Dios, por su omnipotencia, simboliza la indocilidad de la materia que algún día será “reductible a un mínimo; ese mínimo será algún día el único contenido de la idea de Dios” (p. 63). Finalmente, esta ciencia podrá leer, como Lombroso, “en cada fisionomía la expresión neta de un carácter” (p. 64).

Como se aprecia, la tensión entre individualismo y colectivismo social (que replica la oposición entre átomo anarquista y átomo socialista) es resuelta en favor de una ciencia eudemonológica de la vida, que ya no se propondrá moldear al individuo, sino reducir el mundo material a su voluntad y a sus deseos. El plano del contenido se define, entonces, como la persistencia de un deseo de inmortalidad

frente a la especie, al mundo y la finitud, siendo Dios su arquetipo.

2.b Plano de la expresión

El cuerpo troceado

Encontramos otra serie de breves artículos publicados en 1892, en “El progreso”. El primero se titula “La revolución democrática”. Escrito en un tono pomposo, esgrime una retórica sarmientina, con especial inflexión iluminista. En un relato histórico, Macedonio comienza su relato diciendo que “la América”, en el siglo XVIII, vivía en un aparente letargo, que “la raza criolla” parecía dispuesta a soportar por largo tiempo el yugo monárquico que la oprimía, pero que, por suerte, “el siglo XIX estaba destinado a presentar a la Historia el cuadro sin límites de la lucha eterna de los dos principios antagónicos que desde la formación de las sociedades han dividido la humanidad: el absolutismo y la libertad” (p. 13). En principio, afirma Macedonio, los pueblos pugnaban por la mera supervivencia frente al poder de muerte absolutista, pero, una vez adquirida la victoria merced a la intercesión de “la Francia” salvadora, estos pueblos luchan ahora por su libertad. El texto acaba celebrando “nuestra” unidad política y realizando un voto de “ilimitada confianza en nuestra propia

vitalidad”, pese a las esporádicas amenazas que el “anarquismo” ha podido significar.

Se percibe aquí el cariz épico característico del relato histórico decimonónico: los pueblos son removidos por gigantescas luchas que semejan las que tuvieron por testigo “las Termópilas” (p. 14). Siete días después, apareció también en “El progreso” otro texto de Macedonio titulado “La música”. Si “La revolución democrática” comenzaba de la siguiente manera: “El siglo XVIII marchaba ya a ocupar su puesto en el pasado...” (p. 13), “La música” empieza de una forma muy distinta: “Tengo unas vecinas...”. El enunciator ya no enarbola la tercera persona del discurso épico-histórico, sino que muta hacia una primera persona de barrio y sus disputas vecinales. Ya no se renovarían “las gigantescas luchas que tuvieron por testigo las Termópilas” (p. 14), sino que acaece una reyerta doméstica donde las “adoradoras de la Filarmonía” perturban el “culto de Morfeo” del enunciator. Enunciator que, por su parte, trasunta una proximidad del todo inesperada respecto del lector. No sólo el tono ha virado de la epopeya histórica al uso coloquial del lenguaje, sino que el enunciatario, es decir, el lector es inmediatamente interpelado. ¿Cómo medir la distancia que separa los textos? Al menos los aleja el trayecto que conduce de las Termópilas al culto de Morfeo.

En el mes de septiembre se publicaron otros tres escritos, en orden de aparición: “Don Cándido Malasuerte”, “El teatro aquí” y “La calle Florida”. Este nuevo Cándido no se parece en nada al de Voltaire ya que en modo alguno cree vivir en el mejor de los mundos posibles. La fe en el progreso de la Historia proclamada en “La revolución democrática” ha devenido en una suerte de parodia, cuyo personaje, Don Malasuerte, impreca al mundo que le ha destinado la pérdida de un pie en un accidente donde es atropellado por un carro al bajarse del tranvía: “Esta civilización y este progreso que los griegos han traído aquí [...], y maldito sea el descubridor de los tranguais y el inventor de los caballos” (p. 20). Cándido invertido, que habita un pliegue del tiempo donde se intersectan dos universos que lo despedazan: el mundo de los carruajes y el de los tranvías.

La “mala pata” de Don Malasuerte hace tal vez resonar el “buen pie” de aquel paciente en disminución, el señor Ga, a quien el Terapeuta le había extirpado todo el cuerpo, dejándole tan sólo un pie y, en un examen perentorio, dictamina que todavía: “Hay demasiado pie, con razón se siente mal” (1966: p. 129). Aquella “ilimitada confianza” en la civilización se ha transformado en su contrario; el nuevo Cándido piensa que: “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: p. 102).

Si nos restringimos a estos primeros relatos, notamos la emergencia de un objeto muy singular: el cuerpo troceado. En “La música” lo que promueve el relato es el malestar inducido por los “disparates musicales” (1981: p. 16) de las vecinas del enunciadore, que cierra su relato con la siguiente desideración: ha resuelto “alcanzar una diputación” con el objeto de presentar un proyecto de ley simétrico al que declara que “las cárceles son para seguridad y no para mortificación de los condenados” ya que “la música no es para tormento sino para delicia de los oídos” (p. 18). Tres elementos esbozan entonces la silueta de una corporeidad martirizada: la dudosa ejecución musical de unas vecinas pertrechadas de un piano, las cárceles y los accidentes automovilísticos.

El imperio de Melcart

Si analizamos las proposiciones de “La revolución democrática” nos encontramos con una marcada tendencia: los sujetos oracionales son entidades no antropomórficas provistas de referencialidad histórica. Estos sujetos están por lo general en posición absoluta, es decir, el orden oracional dominante es sujeto-verbo-

objeto. Veamos cómo empieza la mayor parte de los párrafos: “El siglo XVIII...”, “El siglo XIX...”, “El yugo de las monarquías...”, “La lucha...”, “La Inglaterra...”, “Los pueblos americanos...”, “Las causas justas...”, “La España...”, etc. Todo esto se podría resumir diciendo que los temas oracionales son los “sujetos de la historia”: o bien se trata de Estados (Francia, Inglaterra, España, los pueblos americanos), o bien todo se reduce a la dicotomía absolutismo-antiabsolutismo. En cualquier caso, son entidades abstractas, que representan colectividades o valores morales colectivos.

Ahora bien, nada de esto permanece, una semana después, en “La música”. El enunciador asume la primera persona desde el inicio: “Tengo unas vecinas...”. Ya no aparece el “sujeto de la historia” sino un personaje de barrio acosado por menudencias domésticas. La estructura sintáctica sujeto-verbo-objeto desaparece y asume su lugar una sintaxis mucho más flexible. Se introduce, además, el discurso directo y, como ya dijimos, se alude directamente al lector, entablándose así una cierta proximidad entre enunciador y enunciatario. Por su parte, el lenguaje tropológico irrumpe en la adyacencia de los sustantivos, a través de metáforas o comparaciones que hacen intervenir expresiones corrientes o usos figurados del lenguaje: “me tiene sobre vidrios rotos”, “entrar

sin despertar el aldabón”, “piano negro como sotana de cura de parroquia”. Los sustantivos son asediados por metáforas y comparaciones. Los objetos están modificados por la subjetividad del enunciador. Pero esta subjetivación de los objetos no indica solamente la presencia del enunciador, ni sus meras impresiones o asociaciones libres, sino que además los reviste de una película de sarcasmo y socarronería. Los objetos, por las atribuciones que se les concede, están como desestabilizados por la mirada solipsista del enunciador.

Como se ve, de un texto al otro, se ha pasado de los grandes “sujetos de la historia” a objetos que son meros perfiles subjetivos. Los objetos están disminuidos por el juicio peyorativo del enunciador, ya que dichos juicios están sostenidos por un estado emocional que podemos denominar rencor: “a mis vecinas (que parta un rayo)”. Todo el universo objetivo que se encuentra en contacto con “las vecinas” o con aquella otra “familia” –cuyas “mujeres hablando”: solteronas, viudas, beatas, culminan asimismo por ejecutar el horrisono instrumento (un piano)–, se encuentra teñido por la inquina de un enunciador abrumado por los “disparates musicales” de solteronas de barrio.

Tanto en “La música” como en “Don Cándido Malasuerte” los objetos del mundo alientan una creciente hostilidad: “es peligroso visitar casa

donde haya piano”, “Llegado que hubo el vehículo al Mercado, bajé al estribo y salté; pero quiso mi mala estrella que no viera una victoria que a escape venía en dirección contraria y héteme pataleando debajo de sus ruedas y de la herradura de los caballos”. Finalmente, la deflación de los “grandes temas” históricos se evidenciará de manera explícita: “Después de agotados varios temas: la revolución de Julio, la prisión del doctor Alem y otras novedades, se le ocurrió a una tía, solterona impenitente, preguntarme si...” (p. 18). Los enunciados reenvían a objetos extra-enunciativos caracterizados por su hostilidad: lo que habita el plano de la enunciación (la Historia, la materia, el mundo) martiriza el cuerpo. Se perfila de este modo el desgarramiento entre enunciado y enunciación que despedaza la homogeneidad del discurso decimonónico.

En “El teatro aquí” aparecen cuatro figuras: la primera es la del cómico, la segunda, la del rapórter, la tercera es la del público y la cuarta la del empresario. El cómico es caracterizado como un “recién-venido” que, a punto de morir de hambre en Europa, decide probar suerte en el Nuevo Mundo, donde el “pueblo acude presuroso a aplaudir la última degradación del gusto literario y el vacío neumático producido en los bolsillos del cómico de la lengua es reemplazado por una confiable plétora de monedas, que el público desembolsa con tal de

que se le haga reír como un idiota” (p. 23). En complicidad con el público que ríe como idiota, el rapórter acudirá inmediatamente a entrevistar a cualquier advenedizo y lo reputará con “legítima fama”. Este circuito es aprovechado, según Macedonio, por los empresarios de teatros como el Apolo o el Comedia, que sacarán rédito con las “payasadas” que estos cómicos inventaron con el fin de no morir de hambre en su tierra natal. Se percibe aquí, sin duda, la trama que vertebrará más tarde los Papeles de Recienvenido.

Emerge, como se ve, una estructura presentada como antagónica. El rectángulo formado por los comediantes, periodistas, público y empresarios constituye una suerte de campo de adversidad respecto del lugar de enunciación. Ahora bien, este circuito comercial no es independiente de ciertas modificaciones urbanísticas que pueden observarse en el texto subsiguiente: “La calle Florida”. En este relato se dibuja la silueta de una suerte de flaneurs y dandys, “multitud de individuos que pasea todas las noches por la calle Florida”, “seres llamados lechuguinos, que no conocen más instrumentos que el peine y el cepillo, que gastan deplorablemente el tiempo en bailes y clubes y teatros y cafés contemplando platónicamente alguna belleza de balcón” (p. 26). Esta multitud puede entenderse quizá como una especificación de la figura del

público que observamos retratada en el relato precedente. Son estos “lechuguinos” los que se dedicaban a reír como idiotas y a garantizar el lucro de los empresarios y comediantes teatrales. Al final del artículo, se plantea la siguiente interrogante: esta multitud “¿es aristocrática, burocrática o democrática?”. El optimismo que dominaba “La revolución democrática” se trueca en fulmineo sarcasmo: “En fin, en mi humilde opinión, es burrocraza o aburrocraza” (p. 26).

Pero no sólo se trataba de la multitud y los empresarios, en “Digresiones filológicas” se nos recuerda el importante papel desempeñado por el rapórter como agente de erosión cultural. En este caso, se trata del uso disparatado del lenguaje en el espacio periodístico llamado “campo neutral”. Macedonio, curiosamente, argumenta que habría que calificar de campo neutral al mercado o “imperio de Melcart”, donde las mercancías circulan “para todos los bolsillos” (p. 28), mientras que el dominio de los diarios, “donde los hombres se insultan y deprimen” debería titularse “sección bélica” (p. 29). Aparece así una peculiar tensión (o una suerte de “alienación”) entre la acogida del liberalismo, por un lado, y el repudio del mercado artístico, por el otro. En otros términos, las leyes de mercado son democráticas excepto, queda dicho, cuando se aplican al arte.

La verdadera democracia en toda su “desnudez”, según Macedonio, no se encuentra en los tratados filosóficos sino en “La casa de baño”. En las casas de baño, a diferencia de los atavíos de la calle Florida, todos visten de la misma manera: según la moda adanesca: “saco a la Adán, pantalón a la Adán” (p. 31). Y al mismo tiempo, conviven todos los “tintes y tonos”: trigueños, lampiños, barbados; “no hay castas posibles, no hay clases, luego hay democracia”. Es conveniente destacar que en “La revolución democrática” se hacía hincapié en la libertad, mientras que ahora lo que está en juego es más bien la igualdad. Sólo que, a diferencia del texto que celebraba la libertad, esta igualdad es aquí parodiada.

Hemos pasado revista a siete escritos publicados semanalmente en el periódico “El progreso” en 1892. En tal recorrido, vimos emerger diferentes elementos: el borramiento de la historiografía decimonónica, la aparición del cuerpo troceado, la urbanización, la entrada en escena de nuevos actores sociales: dandys, flaneurs; la estructuración de un mercado artístico, y lo que se podría denominar “la cuestión democrática”. Se trata de las condiciones de posibilidad de lo que llamamos la inauguración del tono humorístico. Debemos preguntarnos ¿qué estatuto posee el humor en estos escritos en relación con, por un lado, el cariz épico de “La revolución democrática” y, por el otro, con

aquellos “comediantes de la lengua” que son tan vapuleados en “El teatro aquí”? ¿No observamos claramente que lo que se censura en el enunciado retorna como rasgo de enunciación?

Si el género de los “cómicos de la lengua” es un polo y el de “La revolución democrática” el otro, el estilo macedoniano podría entenderse como una especie de solución de compromiso. Si el mercado artístico, tal y como es representado en “El teatro aquí”, sanciona el predominio del humor, ya que es lo que el público desea comprar, el tono épico-decimonónico conoce su bancarrota. Por esta regulación económica, será necesario adoptar el humor, si es que se quiere competir en el imperio de Melcart. No obstante, la crítica –a nivel del enunciado– de las condiciones de posibilidad del campo artístico en cuestión provoca una cesura respecto al lugar enunciativo.

“La revolución democrática” celebra el curso de la historia como un progreso, mientras que el nuevo estilo humorístico se burla y distancia de sus condiciones de posibilidad. Esto arroja un rasgo primordial: ya no se puede estar conforme respecto del curso de la historia. El siglo XIX será presentado ahora como un compendio de promesas incumplidas, que no posee ningún legado para otorgar. “Qué pensará de todo esto el siglo 20” (p. 65). El nuevo siglo ha sido

desheredado: “El siglo que suprimirá la herencia empezará por no heredar casi nada” (p. 66). Impera una grieta, una escisión entre la posición de sujeto del enunciado y la enunciación. Las leyes del mercado del arte, que imponen el género humorístico, rigen las condiciones de enunciación; empero, a nivel del enunciado, esta “democratización” del arte, que pone en pie de igualdad todas las ofertas artísticas según lo que el público desea consumir, será repudiada como una degradación del gusto literario.

El culto a los muertos

En 1922, Macedonio emprende un proyecto novelístico: *Adriana Buenos Aires*. La novela, que más tarde será llamada “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 dará lugar a la relación que habrá de desarrollarse entre Eduardo y Adriana. Lo más importante es, argumentalmente, 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, ya que eso ni siquiera es, para él, amor. Eduardo 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: p. 73).

Para Eduardo es el amor lo que lo retiene en la existencia, y no –según dice– el 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” (p. 24). Hay una escena 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, la novela buena. Eduardo llega a su pieza de pensión y encuentra, adormecida, a Adriana en su cama. En ese acto, guiado por un ardiente pero turbio afecto (p. 149), la besa dormida. Este hecho ha dejado un testigo: Mitchell, 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 (p. 188). Mitchell le reprocha entonces a Eduardo un abuso: el sueño, la oscuridad (p. 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” (p. 129).

Mitchell no puede sino “malinterpretar” la circunstancia (p. 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 “interioridad” afectiva (imperceptible para los demás), las opiniones de terceros se encuentran en relación de exterioridad. Los que están en esta posición no pueden sino equivocarse respecto a la realidad de la pasión de Eduardo y Adriana (p. 196). Es que estos testigos no llegan a comprender, a través de sus ojos comilones (p. 134), que: “sólo por el amor se puede salir definitivamente de la individuación” (p. 126).

La Pasión ha disuelto la individuación del nombre propio y la clausura de cada uno en su conciencia. Pero eso no es todo. El hecho de que Adriana esté soñando cuando es besada por Eduardo no es indiferente, ya que para Macedonio: “Inventamos lo que conviene a nuestro sentimiento” (p. 109), y ésta es precisamente la función del Ensueño. Por lo que todo indica que es el ensueño de Adriana el que suprime la individualidad de Adolfo y Eduardo, ya que conviene a su sentimiento. Esta

derogación de la discontinuidad entre Adolfo y Eduardo se ve reforzada, lateralmente, por todo un juego de indicios.

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” (p. 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, existe el 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: p. 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). ¿Será posible que el mordaz parodista del género “autobiografía” que despuntará en

“Continuación de la nada” 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: p. 96).

Podemos vislumbrar, entonces, en “Continuación de la nada”, la recusación de Adriana Buenos Aires justamente en función del tema autobiográfico. Es necesario atender al primer apartado, que se titula “A fotografiarse” y está subdividido en “Poses” numeradas. En la primera de estas poses, Macedonio (1966) repudia el género biográfico y la Historia por ser “la forma más embustera de arte que se conoce” (p. 115). La Historia y la biografía, en una tónica muy alejada ya de lo que observamos en “La revolución democrática”, se perciben como “cortejos de pompas fúnebres”. Esto recuerda lo dicho en la “Carta abierta argentino-uruguaya”: “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” (p. 50). De un golpe, biografía e Historia emergen como una suerte de “culto a los muertos”.

El fin del Mundo

En Una novela que comienza, el enunciador se presenta como un simple amanuense (una

especie de burócrata de la escritura) encargado de redactar un aviso en el periódico, que otra persona, denominada R. G., le ha solicitado. Este artificio es explicitado en una nota al pie en “Esquemas para arte de encargo”:

En ejemplificación de mi tesis expuesta otras veces de que el Arte no vive de “inspiración” sino de labor intensa, euforia de labor, reúno estos esquemas o estímulos teóricos o elementos posibles de cuento; para el “artista de encargo” no enamorado, o en el placer, del “tema” que ha descubierto sino entusiasta trabajador de la “versión” artística de un tema cualquiera ajeno o encargado (1966: p. 231).

De este modo, Macedonio deroga el espesor del tema en virtud de la pericia del artista. Lo que importa no es el “qué” sino el “cómo”: “debe ser versión” (1990: p. 237). Por ello, la escritura, que aquí se inaugura, no se orienta hacia la “significación”, tal y como lo había determinado Aristóteles (Cassin, 2008: pp. 52-53); sino que se desprende de toda referencia externa (imaginaria o real) para plegarse sobre sí misma, ya que “no copia mentes ni cosas” y los “asuntos [...] deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica” (Fernández, 1990: pp. 236-237). La escritura abandona así el terreno apofántico (donde se dice “algo”) y se establece en el ámbito de la sofística, que habla “por puro gusto de hablar” (Aristóteles, 2003: p. 199), donde es posible hacer de una mosca un

elefante, como quiso Luciano de Samosata (Cassin, 2008: p. 119). Y casualmente uno de los “Esquemas” de Macedonio se titula “¿Quién era ese mosquito?” (Fernández, 1966: p. 234). Ese mosquito puede ser el primo Lucas, que “no se atiene a esperar mi muerte”; pero es también la enunciación, el habla por el habla: “Alguna semejanza de timbre e inflexión tiene con una voz que está en mi recuerdo de alguna persona”. Por su tenacidad, que aun apartado no abandona, sino que está ansioso por picar; ese insecto zumbón e insistente es también el fin del Mundo: “Hace quince días de verano que lucho en esta forma. He llegado al mínimo de existir y respirar”; y, por añadidura, es la refutación de la muerte: “Declaro que entreveo que en la vida ulterior a la muerte orgánica, que estoy cierto está reservada a todo el que muere, soportaré otro largo tramo de esa odiosidad del trato con él” (p. 235) [1].

Recapitulamos. Como dijimos, en Una novela que comienza, se trata entonces de un encargo: “Continuaré, pensando en ella y escribiendo esto que se me ha encargado” (p. 177). Se solicita 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.

Sin embargo, 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” (p. 179). Pero esta división entre el “amigo secreto” que realiza el “encargo”, el enunciador y su pensamiento discontinuo tiende ya a diluirse al promediar el texto, fundiéndose, primero, en un “nosotros” amalgamado por un “estado de ánimo” (afección): “Un fósforo raspado en la lija era más cosa que nosotros” (p. 182); y, más tarde, el enunciador asume directamente 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” (p. 183).

No podremos detenernos demasiado ahora, pero hay que decir al menos lo siguiente. Aparece, en Una novela que comienza, un “esquema” que desbloquea el ámbito de la enunciación: lector, autor, escritura, pensamientos, destinador y destinatario se convierten en un enjambre de variables internas del enunciado. A través de este artificio metaléptico (Genette, 2004: p. 15), de ahora en más, la escritura macedoniana procurará una referencia creciente hacia su enunciación. Se opera así un importante desplazamiento: las huellas autobiográficas que en Adriana Buenos Aires reenviaban a la figura del autor “extra textual” se transforman aquí en marcas de

“posición de autor”, que es una función inmanente del enunciado. La brecha que separaba, en los textos anteriormente analizados, enunciado (crítica a los comediantes de la lengua) de enunciación (tono humorístico) comienza a declinar.

Ahora bien, el episodio relatado en la novela 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” (p. 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” (p. 187).

La joven en cuestión sobrevuela con su mirada por un instante 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” (p. 184). Sólo R. G. se desinteresa de sus obligaciones propias para reparar en la joven, para estudiarla a partir de sus rasgos fisionómicos: ¿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” (p. 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” (p. 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” (p. 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” (p. 195).

El retrato de la indiferencia que domina estas escenas triviales y cotidianas adquiere sentido si es puesto en relación con “La ciencia de la vida”. El enunciador se conduce aquí como un “químico del alma” intentando dilucidar su “mecánica racional”. Todo lo que para una mirada desprevenida resulta imperceptible es interpretado, igual que en Adriana Buenos Aires, como la expresión de una trama emocional secreta. 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. Los puestos de trabajo y la calle Corrientes (al igual que “La calle Florida”) son espacios dominados por una hormigueante indiferencia.

Atender a esta “mecánica racional del alma” se convierte, para Macedonio, en el imperativo ético de su escritura. En “Para una teoría del arte” nuestro autor vuelve a negar la importancia de todo “asunto” 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 interpelarlo; 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 (1990: p. 244).

¿Cómo soportar esto con semejante pasividad? 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. 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: p. 137). La actitud de estas hormigas, semejantes a los “Hombres trabajando” que aparecían en la escena de Una novela que comienza, y la de este observador que se muestra impertérrito, se juzga simplemente inaceptable. Ese “artista” que mira una mariposa desmenuzada carece absolutamente, para Macedonio, de una ciencia de la vida. No comprende, en modo alguno, la mecánica racional del alma. La Ciencia de la vida no permanece impotente ante “el hecho”, sino que intenta, con Dios como modelo, reducirlo según lo que conviene a nuestros deseos. Más tarde, Macedonio atribuirá a la Metafísica esta función eudemonológica: “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” (p. 214).

Si recordamos ahora nuestro punto de partida, “Psicología atomística”, caeremos en la cuenta

de que se ha realizado una inversión completa. Allí se buscaba, como dice en su carta Jean Lucien Arréat, el “asiento del alma” (1981: pp. 37-38). Es decir, Macedonio intentaba encontrar, como lo quiso Descartes, un fundamento material del alma. El alma debe mostrarse, centellante, en algún recóndito entresijo de la materia: el substractum átomo. Sin embargo, ulteriormente, la metafísica desistirá de este materialismo: “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” (1967: p. 172). El cuerpo no es ahora sino un departamento del alma; la provincia donde las imágenes se someten sin mediación a la voluntad. Cuerpo y Mundo son imágenes del alma, sólo que el primero está sujeto a la voluntad del individuo, mientras que aquellas otras imágenes llamadas Mundo se resisten a obedecer espontáneamente al deseo:

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 (p. 223).

Aunque ahora la materia fue reducida a lo psíquico, el problema planteado en “La Ciencia de la vida” persiste, porque estas imágenes llamadas Mundo o materia no deponen, aunque sean meras fantasmagorías, su indocilidad. ¿Cómo podemos creer, se pregunta Macedonio, en un 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” (p. 211)?

El Mundo o Realidad (la calle Corrientes, el Palacio de Justicia y la calle Florida) se configura como un espacio impersonal, indiferente al juego de los afectos. La Calle, el Trabajo y la Tragedia son el Mundo, son “la violación del amor por la muerte” (1966: p. 284), que la Ciencia de la vida tendrá por finalidad reducir a un *mínimum*. En Una novela que comienza y en No toda es vigilia la de los ojos abiertos percibimos los primeros esbozos de “escritura” macedoniana. Gracias al “esquema del encargo” que enmarca la novela, la fisura entre

enunciado/enunciación, evidenciada en textos anteriores, comienza a soldarse. Desvanecida esta disyunción, se delinea el espesor de la sustancia discursiva, que asumirá ahora las funciones eudemonológicas de la anterior Ciencia de la vida, con recursos aumentados. De este modo, el plano de la expresión constituye el tránsito del tono épico/historicista al talante humorístico, que suponía una cesura entre enunciado y enunciación. Por otro lado, la incursión en la novela implica asimismo el pasaje desde el cariz autobiográfico hacia un humorismo metaléptico, que intenta reducir la enunciación al enunciado.

3. Conclusiones

Despedida

Hemos circunscripto la procedencia de la escritura macedoniana. Esta escritura está constituida por una forma de contenido y una forma de expresión. Sólo que estas líneas poseen trayectorias independientes antes que, finalmente, logren encontrarse. El plano del contenido corresponde a la inscripción de Macedonio en la polaridad entre psicología y sociología que articulaba la episteme de inicios del siglo pasado. Frente a estas terapéuticas sociales destinadas a modificar al individuo, Macedonio optará por una Ciencia de la vida eudemonológica que, al contrario, pretende

reducir el mundo al deseo subjetivo. El plano de la expresión, por su parte, es correlativo a los avatares estilísticos y procedimientos genéricos que pueden observarse diacrónicamente a partir de las sucesivas publicaciones de nuestro autor. Pudimos evidenciar el tránsito de un registro épico/historiográfico hacia otro humorístico, y el pasaje del cariz autobiográfico al humorismo metaléptico.

La expresión redobla así el propósito eudemonológico de someter la materia (Mundo) al deseo del individuo en el plano del contenido. Por un lado, entonces, deflación del mundo frente al deseo subjetivo y, por el otro, absorción de la enunciación por el enunciado.

4. Notas

[1] En su "Elogio de la mosca", Luciano de Samosata dice que, aun decapitada, continúa respirando y si, ya muerta, se cubre el cadáver de una mosca con ceniza, ésta revive palingenéticamente. Éste hecho demostraría la inmortalidad del alma de las moscas, cuyo espíritu transmigratorio se retira y regresa, tal y como le ocurre a Hermótimo de Clazómenas, según cuenta la leyenda (Luciano de Samosata: Obras I, Gredos, Madrid, 1996: pp. 104-109).

5. Bibliografía

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

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

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

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

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

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

Sobre Macedonio

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.

BARRENECHEA, Ana María (1974) "Macedonio Fernández y su humorismo de la nada", en Nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual; Paidós; Bs As.

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

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

CAMBLONG, Ana (2003) Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos; EUDEBA; Bs As.

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

DALMARONI, Miguel (2007) "Incidencias y silencios. Narradores del fin del siglo XX", en Ferro (director); Macedonio, Historia Crítica de la Literatura Argentina, VIII; Emecé; 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; nº 3; Cba.

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

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

General

ARISTÓTELES (2003) Metafísica; Gredos; Madrid.

BAJTÍN, Mijail (1999) Estética de la creación verbal; Siglo veintiuno editores; México.

BARTHES, Roland (2000) El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos; Siglo veintiuno editores; Bs As.

BENVENISTE, Emile (1999) Problemas de lingüística general II; Siglo veintiuno editores; Bs As.

CASSIN, Barbara (2008) El efecto sofístico; FCE; Bs As.

HJELMSLEV, Louis (1971) Prolegómenos a una teoría del lenguaje; Gredós; Madrid.

GENETTE, Gérard (2004) Metalepsis. De la figura a la ficción; FCE; Bs As.

SAMOSATA, Luciano de (1996) Obras I; Gredos; Madrid.