

# La construcción de imposibles en Macedonio Fernández

Felipe Bastidas





Serie Magíster

# La construcción de imposibles en Macedonio Fernández

---

Felipe Bastidas



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



CASA ANDINA

Serie Magíster  
Vol. 249

*La construcción de imposibles en Macedonio Fernández*  
Felipe Bastidas

Primera edición

Coordinación editorial: Casa Andina

Corrección de estilo: Oswaldo Reyes

Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro

Impresión: Ediciones Fausto Reinoso

Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,

Sede Ecuador: 978-9978-19-967-1

Derechos de autor: 057500

Depósito legal: 006452

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, octubre de 2019

---

Título original:

«Macedonio Fernández: La construcción de imposibles»

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura  
con mención en Literatura Hispanoamericana

Autor: Diego Felipe Bastidas López

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1825

*A Lorena y Juan José...*

*A la palabra y hospitalidad de dolores Carrera de Bastidas  
y Martha Bastidas de Carrera*



## CONTENIDOS

Agradecimientos .....	7
Introducción .....	9

### Capítulo primero

De lo imposible en los cuentos seleccionados.....	19
1. El Recienvenido: Lo imposible desde un accidente de lenguaje .....	19
2. «Tantalia»: La tensión entre la vida y la muerte .....	26
3. «Cirugía psíquica de extirpación»: De la memoria y la desmemoria .....	31
4. «A fotografiarse»: La autobiografía entre la realidad jurídica y la ficción literaria .....	36
5. «Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día»: Lo imposible entre el Todo y sus restos.....	43
6. Sobre ficción y realidad (o de lo imposible y lo posible)....	48
6.1. Retorno a los cuentos seleccionados.....	49

### Capítulo segundo

De lo imposible y su construcción.....	55
1. La pregunta por la construcción de imposibles .....	55
2. El arte macedoniano: De la ecuación y la secuencia.....	58
3. Belarte: De la sensación hacia la emoción.....	65
4. Autorística: Entre el sentido y el sinsentido .....	70
5. Belarte y autorística: Sobre el enunciado y la enunciación .....	77
5.1. Del sentido y el ritmo .....	78
5.2. Entre el enunciado y la enunciación (yo, tiempo y etimología) .....	81

Conclusiones .....	89
Referencias.....	95





## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Santiago Cevallos por su rigurosa compañía y a Cristina Burneo y Fernando Balseca por la lectura y comentarios.



# INTRODUCCIÓN

---

Macedonio Fernández (1874–1952) fue un escritor argentino, autor de varias novelas y cuentos, poesía, ensayos periodísticos y filosóficos. Su obra está marcada por bajo un estilo particular y reconocido. De 1891 a 1952 realiza un trabajo a través de la literatura, inscribiendo su pensamiento en creaciones narrativas que muestran situaciones y contextos que interrogan la realidad y la ficción presentada por la literatura hasta su época. Las creaciones narrativas macedonianas son efecto de los movimientos sociales y culturales que se van produciendo en su época por la ruptura que el vanguardismo hispanoamericano había provocado en el modernismo literario. La escritura de Macedonio conlleva un estilo que escinde al estilo del modernismo, del realismo, del naturalismo y este estilo narrativo será de nuestro interés en la presente investigación.

Nelson Osorio (1988, xi), en el prólogo de *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988), indica que América Latina —entre 1880 y 1910— «acelera su proceso de incorporación al sistema económico mundial entonces dominante, y en condiciones de dependencia pasa a formar parte del “mundo moderno”». El ingreso de nuestro continente a la civilización industrial efectúa una acelerada transformación de la sociedad latinoamericana por el crecimiento de las capitales y el estancamiento de las provincias. Estas transformaciones posibilitan la constitución, en el ámbito hispanoamericano, del movimiento literario denominado *modernismo*.

En efecto, el modernismo fue el motor de la producción literaria en la Hispanoamérica de aquella época, siendo una «propuesta estético-ideológica articulada al proceso de incorporación de América Latina al sistema económico de la civilización industrial de Occidente, al capitalismo» (xii). Así, en este período, el modernismo es el movimiento desde el cual se construía el lente de lo literario, un lente que rechazó duramente a la realidad, un lente que leía en ella una degradación de lo social.

En el interesante prólogo que escribe Nelson Osorio podemos encontrar las referencias necesarias para entender aquello que rechaza el modernismo. Así, Osorio recoge algunas palabras del texto *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, uno de los mayores representantes de este movimiento. Osorio escribe que cuando Darío declara: «“más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos e imposibles”», lo explica inmediatamente por su personal actitud ante la realidad de su tiempo: “¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer”» (Osorio 1988, xiii).

Además, siguiendo con Rubén Darío en el texto *El canto errante* (1907), Osorio refiere:

En la base de la poética del primer momento orgánico del modernismo se encuentra esta postulación disociativa entre el mundo del arte, de la poesía, y el de la realidad, de lo cotidiano. Y esto llega a ser vivido —o vivenciado— casi como una escisión entre el hombre en cuanto ciudadano y el hombre en cuanto artista. En Darío, por lo menos, esto parece ser conscientemente asumido cuando declara: «Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad». (xiv)

No solo es la escisión entre el hombre como ciudadano y el hombre como artista lo que define a un modernista, sino el estilo de escritura que conlleva dicha escisión. En opinión de Hugo Verani —quien plantea un estudio amplio del pasaje del modernismo al vanguardismo—, el modernismo se caracteriza por «el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos)» (Verani 1995, 10); además indica que en sus letras se sostenía «la tradición regionalista, la representación mimética y realista de la vida rural que prevalecía en el continente» (Verani 2006, 155).

Ahora bien, estas características del modernismo que tuvieron su auge en el período señalado, fueron perdiendo brillo en la década siguiente en Hispanoamérica. Así, entre 1910 y 1920 dicho movimiento va perdiendo fuerza y, según Osorio (1988, XVIII), se podría considerar a esta etapa del modernismo como un *modernismo crepuscular*. Habría que detallar en profundidad las incidencias sociales, políticas y económicas de la América Latina de estos años que, de a poco, efectuaron el agotamiento del ciclo modernista, incidencias en las que no nos detendremos,<sup>1</sup> ya que, en lo que concierne a nuestra investigación, solo indicaremos que con el fin del modernismo —y su retórica afinada en la lógica racional y la sintaxis ajustada a lo convencional— surge la vanguardia, movimiento en el que se inscribe la obra de Fernández.

La vanguardia es el nombre que adquieren algunas tendencias artísticas que nacen en Europa en las dos primeras décadas del siglo xx. Ellas, según Verani, tienen un propósito común: «la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas» a partir de «un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los veinte» (Verani 1995, 9). Así, en Latinoamérica, con el empuje del movimiento vanguardista «se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato» (9).

- 
1. Algunas incidencias políticas y económicas de este período son la Primera Guerra Mundial (1914–1918), que tiene efectos en la vida económica latinoamericana: en el proceso de sustitución de importaciones (producción nacional), el fortalecimiento de sectores dinámicos económicos (burguesías locales), crecimiento de las capas medias y urbanas, además de la debilitación del poder económico de las oligarquías agrarias y su influencia política. La consolidación de los monopolios económicos norteamericanos (imperialismo) que exige delimitar las nacionalidades y las diversidades regionales. «Todo esto hace patente y agudiza el paulatino desplazamiento de los valores rurales y oligárquicos que dominaban en una formación anterior predominantemente agraria, resquebrajándose así la superestructura ideológica que amalgamaba las sociedades, con lo cual se abre un verdadero período de cuestionamiento y crisis en este plano» (Osorio 1988, xxiv).

En lo literario, surgen los caligramas y primeros *manifiestos* de Huidrobo, los comentarios y réplicas de Rubén Darío y Amado Nervo al *Manifiesto* de Marinetti. Las propuestas programáticas de Lugones en el Prólogo a su *Lunario sentimental* (1909), o la *Poética del porvenir* (1914), de Luis Lloréns Torres, con su tesis del *pancalismo*, o el *vedrinismo* (1912) de Otilio Vigil Díaz (Osorio 1988, xx–iii).

El vanguardismo latinoamericano adopta una posición crítica frente a los valores que predominaban en la época. Si hemos dicho que el modernismo trabajaba una lógica racional, una sintaxis ajustada al orden gramatical bajo «moldes» claros para la entonación y la rima, por su parte, el vanguardismo, proponía una técnica en la que predominaba «el fragmentarismo, la sugestión alógica y discontinua, la ruptura de la continuidad del discurso [...] la tendencia a abolir signos de puntuación, el simultaneísmo, la reivindicación de temas prosaicos, el descubrimiento del cosmopolitismo y el uso de elementos disonantes» (43).

Así, en la segunda década del siglo xx nacen nuevas estrategias de escritura en las que la ficción, por ejemplo, tiene un lugar renovado por relacionarse de otro modo con la realidad. Según Verani, el auge del vanguardismo argentino se da entre 1921 y 1927, auge en que se inscribe a Macedonio Fernández: «escritor de desconcertante humor conceptual y paradójicas especulaciones metafísicas» (39). Si el vanguardismo presenta «textos autorreflexivos, metaficción, novelas líricas, narrativa paródica, novelas de no ficción, obras de final abierto o sin final, todos desafíos radicales a las costumbres mentales lógicas del lector y comentadas brevemente» (Verani 2006, 155), encontramos en Fernández —como veremos— un representante que fundamenta aquello que el vanguardismo presenta. Hugo Verani habla de Fernández en los siguientes términos:

Macedonio [...] es un paradigma ejemplar de la Vanguardia. Escribió obras inclasificables y mostró una compulsión hacia la autorreflexión y la experimentación con los poderes de la imaginación. Macedonio es el más importante practicante del texto acerca de nada en particular. En *Papeles de Recienvenido* no puede contar una historia sin digresiones, autocuestionamientos y yuxtaposiciones caprichosas de capítulos, que reducen el texto a una forma incoherente e inconclusa. El libro es una miscelánea heterogénea de fragmentos inconexos, informalmente reunidos por los infortunios de un *Recienvenido* al mundo literario. Macedonio anima a la participación activa por parte del lector, llamando constantemente a su capacidad inventiva y sacándole fuera de sus costumbres de lectura pasivas. (155)

Si un modernista como Rubén Darío escinde claramente su lugar de hombre ciudadano con su quehacer artístico, Macedonio, por su parte —desde la vanguardia argentina—, no deniega la realidad que le presenta lo cotidiano; más bien, de ello, de lo social, de su lugar de hombre

cotidiano es que recoge el material para su escritura literaria: a partir de interrogantes filosóficas, existenciales y metafísicas; cuestionando la realidad que presenta el realismo en el relato literario; introduciéndonos en otra realidad producida por un manejo particular de su narrativa que, por un lado, da lugar a situaciones y contextos enigmáticos por sostenerse en una lógica de lo absurdo y lo paradójico, y por otro, presenta un aparente desorden del argumento efectuado por un llamativo manejo sintáctico, lo que provoca que sus cuentos no se lean con facilidad.

El manejo sintáctico —a contrapelo del quehacer modernista— hace que el sentido del relato sea confuso, ambiguo, y hasta cierto punto sinuoso, pero, a la vez, no deja de alentar la lectura de nudos narrativos que recaen en una lógica que hace difícil su aprehensión. Así, como lectores de sus cuentos —y para entrar de lleno en el trabajo que vamos a proponer—, no resulta ajena la pregunta que surge y se mantiene constante —si es que no dejamos de leerlos en la primera página: ¿de qué se trata la escritura de sus cuentos? Pregunta que acompañará el trayecto de esta investigación.

Macedonio, bajo un estilo vanguardista que anima la participación activa por parte del lector, dice en uno de sus relatos: «ya ves que este es un cuento con mucho lector, pero también con mucho autor, pues que os facilita olvidar sus invenciones» (Fernández 1966b, 207). El olvido de las invenciones macedonianas es una vía posible para aquel que se acerca a sus letras; este no es nuestro caso ya que olvidar sus invenciones literarias sería el abandono de las preguntas que nos generan. Más bien, si proponemos el presente trabajo es porque reconocemos que en la prosa macedoniana hay *mucho autor* y, con ello, en la insistencia que nos empuja a responder la pregunta: ¿de qué se trata su escritura?, reconocemos que Macedonio exige un «mucho lector». Con esto no tratamos de decir que aquel que no abandone sus cuentos es un lector privilegiado o excepcional, sino que en la vía del *mucho lector* (dicho macedoniano) se trata de que el lector, que se permita seguirlo, no lo haga sosteniendo una idea que no vaya de acuerdo con la propuesta de sus letras. Jorge Luis Borges, a su manera, en una de sus tan conocidas citas indica justamente esto: «si un libro les aburre, déjenlo. Llegará un día en que el autor será digno de ustedes y ustedes serán dignos de ese autor». Así, con estas palabras de Borges, reforzamos nuestra idea en la que el *mucho lector* es un correlato del *mucho autor*.

Macedonio Fernández, en uno de sus afamados *brindis*,<sup>2</sup> advierte que «basta que algo no se entienda para que tenga mucho sentido; lo muy claro es sospechoso. Casi todo lo que no dijo nada se redactó perfecto» (204). Así, nos percatamos de que el estilo de la escritura macedoniana —de la técnica de un *mucho autor* que la posibilita— no se establece en la vía de la claridad, sino en aquello que, en primera instancia, no tiene sentido desde lo sintáctico y lo lógico, al contrario del modernismo que le antecede. Macedonio no es un autor que presenta un enigma y lo resuelve o lo aclara en el argumento del cuento. Macedonio es un autor que trabaja, mediante una técnica singular, las reglas sintácticas de escritura para que el lector construya su propio enigma desde lo que, en primera instancia, no congenia con el entendimiento.

Si hemos dicho que en su narrativa existe un aparente desorden que hace que no se lo lea con facilidad, entonces nuestro trabajo se sostendrá en una escritura para ordenar un sentido en sus letras sin caer, en lo posible, en un texto que deniegue su propuesta literaria. Macedonio es tajante en dicha propuesta al enfatizar —como veremos— que no se trata tanto del argumento del cuento, sino de la técnica que lo posibilita; ya que, como representante del movimiento vanguardista, Macedonio alentaba otro manejo de la técnica: que «las nuevas técnicas deben corresponder a un nuevo espíritu. Si no, lo único que cambia es el recubrimiento ornamental, la decoración» (Verani 2006, 152).

Así, al tener en cuenta aquello que señala, no vamos a pretender explicar sus cuentos y sostener nuestro trabajo por la vía del argumento al esclarecerlo, sino que, haciendo valer el enigma que provoca, tomaremos al argumento como una vía de entrada para entender la técnica de la que está hecho (el argumento). En otras palabras, la pregunta no es solamente ¿de qué se tratan sus cuentos? No se trata de una pregunta solo por el argumento, sino por su construcción, entonces ¿de qué se trata la escritura que construye *esos* cuentos? Para dar lugar a este interrogante se delimitará este trabajo desde categorías que armonicen con su propuesta narrativa.

---

2. Macedonio fue conocido por sus intervenciones o *brindis* en los encuentros y homenajes entre amigos escritores. Sus brindis han sido recogidos y publicados en la sección de *Papeles de Recienvenido* (Fernández 1966d).



Ana Camblog (2012, 9), gran estudiosa de los textos macedonianos, indica que —de la obra de Fernández— se distinguen «tres géneros con la misma jerarquía estética: la novela o prosa, la metáfora y la humorística. Cada uno de ellos supone un desarrollo de particulares características». El género metafórico está constreñido a la poesía, pero además está constituido por composiciones líricas, por ejemplo, «Elena Bellamuerte», o por composiciones místico-metafísicas como «El poema de la siesta». En el humorismo es fundamental el juego de ingenio y la agudeza idiomática que trastoca a la razón y a la lógica tradicional sostenida en el sentido común; de este género se desprenden los *brindis* y las frases aforísticas. Por último, en el género de la novela o prosa se destaca una confrontación con el realismo, con la copia y con la verosimilitud de la novela tradicional. Aquí, se prioriza más a los mecanismos que construyen la puesta en escena que a la trama del relato (9-11).

Por esta vía, con el fin de realizar nuestra propuesta de trabajo, delimitaremos la investigación seleccionando cinco relatos que representan al género de la prosa de Macedonio Fernández. Nos referimos a aquellas ilaciones que, entre letra y letra, van construyendo; tejiendo algo a lo que llamamos *cuento*, tejidos que llevan por nombres «Papeles de Recienvenido» (1929), «Tantalia» (1930), «Cirugía psíquica de extirpación» (1941), «A fotografiarse» (1944) y «Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día» (1944). Los cuentos que recogemos en primera instancia, no fueron publicados como parte del corpus de una obra, sino que fueron presentados en aquellas revistas que surgieron en el movimiento vanguardista argentino, como la revista *Proa* (1922), fundada por Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y el propio Macedonio Fernández; y la revista *Sur* (1931), dirigida por Victoria Ocampo; o en otras revistas posteriores como *Papeles de Buenos Aires* (1943-1945), dirigida por los hermanos Adolfo y Jorge de Obieta, hijos de Macedonio.

En el análisis de estos cuentos podremos advertir que el relato macedoniano interroga constantemente las formas de leer la *realidad* mediante la *ficción*, al insistir en una lectura que desvela otras formas de decir sobre lo que sucede en la realidad. Así, por esta vía, encontramos una primera aproximación a las categorías con las que leeremos a las letras macedonianas: la tensión entre ficción y realidad en la narrativa de Fernández como una ruta de trabajo. Desde esta tensión, existen

entradas interesantes para explicitar el borde que se instituye entre lo real y lo ficcional. Una de ellas será la que hemos elegido en la presente investigación, desde la problemática que surja en la relación entre lo *posible* y lo *imposible*.

La categoría de lo posible indicaría una narrativa que se ciñe a la realidad, teniendo como contrapartida lo imposible que se trabajaría desde la ficción, es decir, la concepción de arte que propone Fernández. La literatura macedoniana constantemente interroga a lo real, a la realidad y a la literatura que apunta a distinguir tajantemente, por ejemplo, el sueño de la vigilia, el delirio (la alucinación, la locura, la creencia) de la razón (entendida desde la lógica clásica aristotélica).

De este modo, como lo anota Elena Vinelli (2005, 155) con respecto a la obra de Macedonio, «pone en cuestión las relaciones *texto-realidad, verdad-no verdad* [...], inventa un mundo posible, no referencial y autónomo, que ejerce su poder sobre el mundo real». Macedonio presenta, de manera distinta, la relación entre lo posible y lo imposible al descolocar una verdad que ya no tiene que ser comprobada en su referente en lo real —al contrario de la lógica clásica—; más bien es una tensión que reinventa la realidad desde lo ficcional. La reinención de la realidad desde la ficción es la propuesta con la que partiremos para trabajar la construcción de imposibles en la selección de sus cuentos y en el análisis de la teoría literaria escrita por el mismo autor.

Para introducir la lectura propuesta referiremos uno de sus cuentos: «Papeles de Recienvenido». Para percatarnos cómo Macedonio, desde lo ficcional, establece un puente que distancia a su narrativa de aquel modo de relación hacia el lenguaje que establecen, por ejemplo, las realidades del campo médico-legal y el periodístico. Es un puente que se produce bajo una terminología neuroanatómica y que permite resaltar uno de los ejes de nuestro análisis. Macedonio construye una narrativa en la que el lenguaje toma una condición: si su materialidad es la que posibilita construir la realidad en la que creemos vivir, entonces, desde su materialidad es posible otra realidad sostenida en imposibles que son permitidos por el trabajo de lo ficcional.

En dicho cuento, el protagonista sufre un golpe en la cabeza, específicamente en la «tercera circunvolución izquierda», por un tropiezo en las calles de Buenos Aires. Los efectos del golpe sufrido, hecho que lo tomaremos como nudo del relato, pueden ser descritos desde algunas

vías, entre ellas, la lectura médica. Así, si la terminología médica indica que la relación del humano con el lenguaje tiene como una de las causas el funcionamiento de un sustrato orgánico que lleva el nombre *tercera circunvolución izquierda*, entonces las perturbaciones del lenguaje surgen por un trauma (golpe) en dicho sustrato del cerebro.

Macedonio, lo leeremos así en nuestro análisis, hace de este sintagma médico un puente sobre el que las perturbaciones del lenguaje no desembocan en una lectura médica (afasias), sino que —bajo el estilo literario de un *mucho autor*— el golpe en aquella región anatómica es un *golpe* al lenguaje. Con ello, la causa no se instituye en el mal funcionamiento neurológico de la materialidad orgánica, sino en el funcionamiento sintáctico de la materialidad propia de la palabra (la que construye una sintaxis y una lógica).

Por ende, —este modo de leer a los textos macedonianos— escoger una vía literaria y no una médica nos permite acompañarnos con dos grandes teóricos para alumbrar nuestra escritura. Se trata de dos representantes de la lingüística moderna que han contribuido con propuestas fundamentales para su campo de trabajo, nos referimos aquí a Roman Jakobson y a Émile Benveniste. La importancia de estos teóricos radica en que sus estudios permitieron que algunas perturbaciones del lenguaje dejen de ser problemáticas exclusivas para el campo médico, haciendo que dichas perturbaciones sean investigadas desde la lingüística. Si bien no profundizaremos en dichos estudios, tomaremos de ellos el sesgo tan interesante que aportan para leer aquellos sintagmas, puentes, artificios que Macedonio presenta en la técnica de su escritura. Como vemos, antes que establecer un puente de trabajo entre lo médico y lo literario, estableceremos un puente entre lo literario y lo lingüístico a partir de un sintagma médico. Con estos lingüistas abriremos, poco a poco, la problemática a tratar en el segundo capítulo, teniendo —en sus conceptualizaciones— la posibilidad de encontrarnos con las palabras que faltan y, con ellas, desplegar nuestras teorizaciones sobre los textos de Macedonio Fernández.

Para finalizar, es necesario explicitar desde dónde leeremos la escritura macedoniana, esto es, el lugar desde dónde analizaremos sus textos, los que posibilitarán la escritura de la presente investigación. *Macedonio Fernández: La construcción de imposibles* es un título que acompaña esta investigación desde un inicio y que surge como *ocurrencia* en

el encuentro entre la lectura de textos producidos en dos campos de trabajo: la literatura y el psicoanálisis. Del campo literario recogemos unas líneas que encontramos en «Tantalia», uno de los cuentos seleccionados, líneas que se resignifican por el título de un texto escrito en el campo discursivo psicoanalítico.

En «Tantalia» leemos: «la pavora que nos viene de todas las situaciones de lo irreparable, cuando acabamos de *crear un imposible cualquiera* [...]», en donde lo que hemos resaltado en cursivas toma su condición del título de un texto de psicoanálisis escrito por René Lew (2008):<sup>3</sup> *La construcción de los imposibles*. Con esto, queremos indicar cómo el título de nuestro trabajo se construye a partir de una *ocurrencia* que surge de esta relación tan particular entre dos campos de trabajo, desde aquello que se conjuga entre uno y otro texto. Así, podríamos decir que el presente trabajo es un modo de darle un lugar a dicha ocurrencia, al desplegarla y darle un hilo que recorra los textos macedonios.

Si explicitamos esto es debido a que, en lo personal, desde hace diez años, el psicoanálisis —desde Sigmund Freud hasta las formalizaciones, desplazamientos y transformaciones que de su trabajo hace el francés Jacques Lacan— ha sido el discurso desde el cual hemos sostenido nuestra experiencia, tanto en la formación teórica como en la práctica de su teoría, es decir, en la clínica psicoanalítica. Es inevitable pasar por este discurso para la construcción del texto que presentamos a continuación.

Si bien no hablaremos de la teoría psicoanalítica para orientarnos desde sus conceptos en el desarrollo de nuestro escrito, ni trataremos de encontrar el pensamiento freudiano en el estilo macedoniano —no hemos leído alguna evidencia de que Fernández haya sido un lector de Freud o se haya visto influenciado por él—, ni mucho menos haremos un *psicoanálisis aplicado* para hablar de la neurosis de Macedonio; este escrito, más bien, conlleva el empuje de las interrogantes que el discurso psicoanalítico plantea; interrogantes siempre enmarcadas en relación con la función de la palabra en el campo del lenguaje y el sujeto que, como efecto, lo habita; marco que abre la posibilidad de trabajo en nuestra pregunta por la escritura de Fernández.

---

3. Psicoanalista francés, alumno de Jacques Lacan. En Ecuador es reconocida su propuesta teórica al trabajar en relación con la Escuela Freudiana del Ecuador, de la cual René Lew fue testigo del acto de fundación en 1991, en Quito.

## CAPÍTULO PRIMERO

# DE LO IMPOSIBLE EN LOS CUENTOS SELECCIONADOS

---

### 1. EL RECIENVENIDO: LO IMPOSIBLE DESDE UN ACCIDENTE DE LENGUAJE

Al analizar «Papeles de Recienvenido», publicado en 1929, tomaremos en cuenta una serie de articulaciones y diferencias entre tres campos discursivos: el policial, el periodístico y el literario. El pretexto, desde el cual el cuento desarrolla su argumento, es un acontecimiento que toma relevancia en la vida metropolitana de Buenos Aires: un provinciano tropieza en la calle y cae al suelo. En el texto, periodistas, policías y ciudadanos curiosos, hacen de este tropezón un suceso importante para la ciudad. El provinciano, llamado Recienvenido, tiene que dar declaraciones de lo sucedido, tanto a periodistas como a policías, ofreciendo incluso una conferencia magistral sobre su caída con el título «Deberes y responsabilidades de un público de accidentes».

En este texto, Macedonio despliega un relato que transforma lo real en ficcional, en una inversión de la realidad que muestra cómo, de lo cotidiano, se pueden hacer varias lecturas. «¡Fue tan fortísimo el golpe que no hay memoria en la localidad de que en los últimos cuarenta años se haya registrado temperatura tan elevada en la región golpeada!»

(Fernández 1966d, 11), es la afirmación con la que comienza el fragmento de “El Recienvenido”. Así, el Recienvenido, después del golpe sufrido, toma una pluma para detallar lo sucedido y los efectos del golpe; reconstruye una escena que estira la realidad hacia un relato lleno de ironías y detalles mínimos. Por esta vía, en primera instancia, tomaremos como centro de nuestro análisis la construcción del diálogo entre el Recienvenido, el policía y algunos periodistas.

El diálogo se sostiene en una escena en donde los tres personajes, en su interlocución, tratan de encontrar la verdad de lo suscitado en una calle porteña. El provinciano trata de dar cuenta de su caída, pero se ve interrumpido una y otra vez por las suposiciones del policía y la gente de prensa. El Recienvenido toma la pluma para anotar lo que en él ocurrió luego del golpe, para que el lector «verifique el síndrome *posteriori*» de un golpe; con su pluma anota: «podré decir con solemnidad: los signos premonitorios o semiológicos de haberse dado un golpe son: tumefacción en la región receptora, gran número de espectadores que antes estaban ocupadísimos a varias cuerdas de allí, tres vigilantes a pitadas alternantes [...]» (13).

Como vemos, no solo habla de las repercusiones orgánicas del golpe, sino de lo que suscita en la ciudad. En el acápite «El accidente de Recienvenido» introduce el diálogo con policías y reporteros; luego de un extenso paréntesis el narrador escribe:

- Me di contra la vereda.
- ¿En defensa propia? —indagó el agente.
- No, en ofensa propia: yo mismo me he descargado la vereda en la frente.
- La cornisa de la vereda —apuntó un reportero— le cayó sobre el rostro a nivel de la tercera circunvolución izquierda, asiento de la palabra...
- Y del periodismo —insinuó el accidentado.
- Que ha recobrado en este momento. —Y sigue redactando el periodista—: El artesonado de la acera...
- No se culpe a nadie, propongo... —No, eso es para suicidarse.
- De mi pronta mejoría, quería decir. Ruego al señor reportero que figure algo en la noticia de «decúbito dorsal».
- No hay necesidad: los operarios tipógrafos lo ponen siempre. O si no, ponen: «base del cráneo».

Como vemos, Macedonio juega en su relato literario con la forma en que el periodismo y lo policial manejan el lenguaje en su oficio. Es

un juego necesario para indicar cómo no solo desde lo literario se ficcionaliza un acontecimiento, sino que desde otros *registros de escritura* se tiende a reconciliar un acontecimiento con la plasticidad de la palabra, que tiene en el absurdo su carta de presentación. El absurdo se introduce con la pregunta del agente que busca hacer de la vereda la culpable en la caída del accidentado, ¿cómo alguien, en lo real, puede darse contra la vereda en *ofensa propia*?

En la cita, el ingenio macedoniano apunta a resaltar la responsabilidad del accidentado a contrapartida de lo buscado por el agente y los periodistas: «No se culpe a nadie, propongo...», dice el Recienvenido; «No, eso es para suicidarse», le responde el reportero. Estos últimos, los reporteros, desde su quehacer investigativo, tratan de indagar las posibles causas del accidente para que la noticia valga la pena como hecho periodístico. Así continúa el diálogo:

- ¿Se me dirá si me puedo levantar sin deslucir la noticia de un suicidio?  
—¿Iban mal sus negocios?  
—Nada de eso: la única dificultad ha sido el cordón de la vereda. —¿Puedo anotar oposición de familia a su noviazgo?  
Otro insiste en que había mediado agresión y le ruega aclarar si se interponía «un viejo resentimiento».  
—Alguien, un desconocido desde mucho tiempo atrás para usted, avanzó resueltamente y desenfundando un cordón de la vereda Colt Browning se lo disparó.  
En fin, Recienvenido empieza a sulfurarse y los increpa:  
—¡Yo estaba aquí antes que ustedes y mis informes son más anticipados! Voy a darles un resumen publicable (Fernández 1966d, 15-6).

De esta forma, leemos las preguntas e injerencias de los reporteros que tratan de buscar en el accidente algo que no tiene que ver con un tropezón en el suelo. Ante esto, Recienvenido dice: «¿Se me dirá si me puedo levantar sin deslucir la noticia de un suicidio?», a lo que el reportero sortea posibles causas del tropezón: «negocios que han fracasado», «noviazgos que iban mal», «viejos resentimientos» o hacer de la vereda un equivalente a la ametralladora Colt Browning usada en la Primera Guerra Mundial.

Si hablamos de la plasticidad de la palabra no es solo porque —en el pequeño diálogo— Macedonio presenta el interrogatorio policial y periodístico desde un absurdo que entra en coherencia con la lógica

del relato; sino, además, porque da la clave al indicar —como vemos en la primera cita— dónde se asienta el accidente: «a nivel de la tercera circunvolución izquierda, asiento de la palabra [...]», en donde dice que, por extensión, se asienta el quehacer del periodismo. Es aquí donde vemos cómo el ingenio macedoniano encuentra en una metáfora anatómoneurológica el lugar del accidente. Introduce, como veremos en otros cuentos, un puente entre la ficción y la realidad al hacer, de un concepto científico, una metáfora sensible a la lógica de su relato. Además, ¿por qué no decir simplemente que al Reciencaído se lo encontró *bocabajo* y elige el sintagma *decúbito dorsal* que es un término médico-legal?

Entonces, encontramos en el relato del Recienvenido modos de articular la retórica policial y la periodística con la literaria a partir de términos médicos. Desde lo policial, lo periodístico y lo literario, hablar de *la tercera circunvolución izquierda*, de *la base craneal* o del *decúbito dorsal* tiene sentido ya que son términos legibles en la realidad de los tres campos retóricos. Lo que distancia a lo literario de los otros dos campos es que, en estos, los sintagmas elegidos forman parte de la realidad en tanto son términos avalados por un registro científico. En lo literario —que por su lógica no necesita de tal aval— estos sintagmas no solo operan de esta manera, sino que además se los puede tomar como metáforas desde su sentido irónico.

Macedonio, como vemos, elige un sintagma científico al hablar de la tercera circunvolución izquierda, lo cual no es una arbitrariedad de su parte. Esta región cerebral tiene otro nombre y, desde 1864, se la llama *área de Broca* en la literatura médica, en la cual se escribe que el área de Broca se encarga de la producción del habla, de su articulación, de la gramática y la retórica y, junto con el área de Wernicke, se encarga de la comprensión del lenguaje.

Por lo que, si tomamos en cuenta la elección de este sintagma, vemos cómo los restos de lo supuestamente real —de la realidad científica en este caso— son tomados como base para la construcción de un relato ficcional. Con esto, podemos plantear una pregunta: ¿se trata de un accidente suscitado en la ciudad de Buenos Aires o de un accidente que ocurre en el lenguaje? No vamos a decir que el Recienvenido contrae una afasia al recibir una lesión en el área cerebral y entrar en un discurso neurológico, sino que, siguiendo la metáfora —que es lo



que interesa—, podemos tomar al tropezón como un accidente de lenguaje.

Así, al hablar de accidente y situarlo en su relación con el lenguaje podemos seguir abriendo los pliegues que ofrece el relato macedoniano. Por lo demás, es interesante el recorrido de transformaciones que ha sufrido el vocablo *accidente* desde la Grecia de Aristóteles hasta nuestros tiempos. En ello podemos notar cómo dicho vocablo, etimológicamente, precede a palabras como *síntoma* o *trastorno*, por ejemplo, «en griego el término *σύνπτωμα* tiene varias acepciones: hundimiento, coincidencia, encuentro, accidente, desgracia, síntoma» (Pozo 2013, 32).

Lo que queremos indicar con esto es que el uso de la palabra *accidente* denota —desde su origen etimológico, pasando por sus vecindades sinonímicas, hasta sus significados actuales— variaciones, alteraciones, contingencias, quiebres de aquello considerado *normal*. Esto es algo que da inicio al relato del Recienvenido y lo que sostiene al estilo macedoniano,<sup>4</sup> no olvidemos que todo surge por un tropezón, cuando Macedonio escribe: «Recordará el lector que al empezar este libro me di un golpe y tomé la pluma para detallar que por efecto de él [...]» (Fernández 1966d, 13). Con esta cita entendemos que el narrador recuerda que el relato se origina a partir del golpe sufrido en la caída del Recienvenido; es decir, su escritura es efecto de un accidente.

Para decirlo de otro modo, el Recienvenido tiene un accidente en su gramática, en sus reglas sintácticas, en aquello que en cada hablante marca un estilo de escritura. Entonces, desmenuzando una pregunta anterior, ¿de qué se tratará? ¿De un golpe en el área de Broca o de un golpe en la gramática, en la sintaxis y retórica, que es lo que define a un autor (a Macedonio considerado el más importante vanguardista argentino) y su estilo?<sup>5</sup>

El relato del Recienvenido indica que, antes que considerar al accidente en aquella región cerebral desde la realidad orgánica, habría que tomar al accidente como una perturbación del lenguaje como

4. Se profundizará sobre este punto en el segundo capítulo, a partir del estilo de escritura de Macedonio en los paréntesis, digresiones, puntos suspensivos, quiebres de sentido en su sintaxis.
5. Recordemos que este relato fue escrito en el tiempo en que Macedonio dejaba su oficio como abogado (escritura jurídica), para ocuparse de lleno en su trabajo como escritor (escritura literaria).

posibilidad de lo ficcional. No se trata de un accidente en el sentido médico, se trata de un accidente *de* lenguaje, en la doble vía que ofrece el genitivo: por un lado, el lenguaje *apropiado* que sufre una perturbación al trastocar sus leyes sintácticas y, por otro lado, un accidente hecho *de* lenguaje<sup>6</sup> debido a que se lo construye en un relato literario.

Ahora bien, Macedonio, luego del acápite «El accidente de Recienvenido», escribe otro acápite llamado «Conferencia no anunciada de Recienvenido en el local de su accidente». Aquí, el Recienvenido toma la palabra ante una audiencia porteña, metropolitana, no provinciana y no periférica, una audiencia que no es reciénvenida. Es una conferencia en donde retorna a la escena del accidente para indicar las causas de su caída. Además, contextualiza —siempre teniendo en cuenta que lo que dice es efecto del golpe en el lenguaje— cuál es el lugar de un reciénvenido en una ciudad habitada por sujetos que han perdido la capacidad de asombro ante las pequeñas perturbaciones que aquejan la vida cotidiana.

La capacidad de asombro es posible dadas las interrogantes suscitadas por los *detalles mínimos* de la vida, detalles que son inútiles para la idea de progreso que tiene una ciudad metropolitana, como lo es la capitalina Buenos Aires. Si dicha capacidad es anulada, se debe a que estas interrogaciones *inútiles* son acalladas por el *sentido común* establecido en el apurado vivir de la gente que la habita.

Así, por otro lado, y a contrapelo de lo dicho, el Recienvenido ofrece su carta de presentación: «Soy el marido “sintético”. Los hombres por síntesis, como yo, estudiamos las importantes pequeñeces que el hombre por alumbramiento (y otros detalles) desdeña» (19). Por esta vía, el Recienvenido es un hombre que ha estudiado «la duración del tiempo que invierte un botón que se cae y pierde, en esconderse, tras la pata de la cama hasta que se va su amo» (19); además, indica que, entre otras cosas, ha investigado minuciosamente la doble función de la corbata en el ahorcamiento de quien la porta y en la conquista del amor de una mujer (19–20). En definitiva, el Recienvenido es un hombre que toma en cuenta las preguntas que le surgen de los pequeños detalles de lo cotidiano. De lo contrario, si no se da un lugar a estas peculiaridades que ofrece la realidad, «sin saber estas cosas, nadie puede ser feliz. El

---

6. Nuevamente aquí se imprime la ambigüedad del genitivo.

que no las sabe es tan desdichado como un público callejero de bobos ociosos» (20).

En su disertación titulada «Deberes y responsabilidades de un público de accidentes», lo que reclama el Recienvenido es un público que comparta las interrogaciones que a él le suscitan, un público *recienvenido* que no sea bobo por ser ocioso ante los detalles mínimos. Con esto, desde el corte interpretativo que hemos construido en el presente escrito, esto puede ser tomado como una alusión al lector. El Recienvenido necesita de un público hecho de gente como él, que sea afín a sus ocupaciones y que armonice con la manera como él se define: «soy un hombre módico que quepo en todo mínimo de todo caso y cosa: de las inmensas y graves cifras de finanzas, comercio y producción del número de fin de año de los grandes diarios, la única noticia que busco es la de que no se haya perdido la cosecha de “huevos de gallo”» (19).

Digámoslo así: lo que reclama es un público (un lector) que aprecie el sentido metafórico-ficcional de lo que escucha y lee y no tanto el nivel informativo o el código que sostiene a la realidad de «las inmensas y graves cifras de finanzas, comercio y producción del número de fin de año de los grandes diarios». Más bien, necesita un lector que le dé importancia a lo absurdo en la noticia de la pérdida en «la cosecha de “huevos de gallo”», que le dé un lugar a una noticia que —antes que entrar en afinidad con la lógica de la información periodística o de las actas policiales— entre (el lector que lo siga) en la lógica de la ficción.

El Recienvenido, en su conferencia, conduce —desde su lógica— hacia aquella causa del accidente que, tanto el periodista como el policía, no se permitieron escuchar ya que su lógica difiere de aquella presentada por el Recienvenido. En su conferencia magistral dice: «el motivo ocasional de vuestra caída tenía que haber sido el hecho de haber, durante vuestro sueño de la pasada noche, soñado con bananas enteras; y como los sueños se realizan por mitad, ahora habéis caminado solo sobre las cáscaras» (18). En esto, notamos cómo el ingenio macedoniano jugado en la propuesta del Recienvenido, no distingue entre sueño y vigilia, entre ficción y realidad.

El Recienvenido propone una causa que debe tocar la sensibilidad ficcional del público, de una audiencia que dé lugar a un imposible como el origen del accidente: la causa del accidente es el haber tropezado con las cáscaras de las bananas soñadas en la noche anterior. El *golpe*

*de lenguaje*, del cual hemos hablado como efecto de su caída, trastoca la realidad al permitir que causas como estas sean el sostén de la lógica de un relato literario.

El sueño y la vigilia se mezclan para indicarnos que la materialidad del lenguaje literario puede tomar como pivote —para su desarrollo— estos restos de lo real que, en esta ocasión, se vierten en la referencia concreta de la cáscara de una fruta. Así, con Macedonio, advertimos que en su relato literario la realidad no está en primer plano, sino que aquello que orienta es la materialidad del lenguaje que opera en la continuidad entre la lógica de un sueño y la lógica de la vigilia.

Lo ficcional marca con su textura a la realidad, desde aquello que la lógica de lo soñado le aporta; en este caso, por considerar que la cáscara soñada opera no solo en el sueño, sino también en la realidad de la vigilia, lo que sería imposible para una lógica (clásica) en la que, tanto el periodista como el policía, sostienen su profesión.

## 2. «TANTALIA»: LA TENSIÓN ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

En el análisis de este cuento observaremos cómo Macedonio Fernández toma los elementos de la realidad como materia prima para el trabajo de lo ficcional. Un pequeño trébol es la excusa para la creación de una realidad que no existía para los personajes del cuento. El trébol, en la medida que avanza el relato, va señalando un puente entre la vida y la muerte en la cotidianidad del protagonista. Se trata de un relato que resalta aquella frontera tan delgada que existe entre lo que, en apariencia, son dos polos distantes.

Para ahondar en estos polos mencionados podemos tomar como punto de partida el nombre del cuento. Tantalía es una palabra cargada de significaciones que indican una tensión: lo que opera en el orden de la necesidad y su satisfacción. Tantalía es un sustantivo derivado de uno de los nombres propios de la mitología griega. En dicha literatura existe un semidiós llamado Tántalo, hijo de Zeus y de la oceánide,<sup>7</sup> Pluto. Tántalo era quien gobernaba al reino de Lidia, reino conocido por su comercio, por ser el primer lugar en donde se acuñó la moneda y por la riqueza en oro que provenía del río Pactolo.

---

7. Así se nombra a las ninfas hijas de Océano y Tetis.

Cuenta el relato mitológico que Tántalo —debido a su actitud prometeica por divulgar a los humanos los secretos que escuchaba de los dioses y por ofrecer en sacrificio a su hijo Pélope en un banquete para que sea comido por los dioses— fue castigado por Zeus, su padre («Tántalo» 2015, párr. 1). El castigo consistía en ser abandonado en el inframundo para que sea uno más de los habitantes del río Tártaro.

La especificidad del suplicio de Tántalo en los dominios de Ares radicaba en que debía vivir en el agua del Tártaro hasta el nivel de su cuello, teniendo sobre él una rica vegetación en frutos. La sed y el hambre se apoderaban de él ya que, al inclinarse, el nivel del agua del río disminuía y en el momento de hacer un gesto para alcanzar los frutos de la vegetación, estos subían siendo imposible alcanzarlos.

La satisfacción de beber el agua del río y de comer los frutos, de satisfacer la sed y el hambre, sus necesidades, estaban tan cerca y a la vez tan lejos. Tántalo vivía en una constante tentación. «La vida es de inspiración tantálica» (Fernández 1966e, 196), reza el subtítulo del cuento que hemos elegido. Tantalía, como veremos, es un nombre pertinente para la lógica del relato que presenta Macedonio.

Decíamos que un pequeño trébol es la excusa para la creación de un mundo que antes no existía para los personajes del cuento. Aquí, lo ficcional opera desde el amor y la fuerte creencia que el destino de la relación de los personajes, Ella y Él, está condicionado por la vida o muerte de una pequeña planta. El trébol, en el relato, introduce en reflexiones que desvelan cómo la realidad de los personajes —personajes que no tienen nombre propio, sino que son nominados con pronombres de tercera persona— está hecha de imposibles que los mismos protagonistas se encargan de construir.

Macedonio inicia el relato de la siguiente manera:

Él acaba por convencerse de que su sentimentalidad, aptitud de simpatía, que viene desde tiempo luchando por recuperar, está agotada, y en los sufrimientos de este descubrimiento cavila y halla por fin que quizá el cuidado de una plantita endeble, de una mínima vida, de lo más necesitado de cariño, debiera ser el comienzo de la reeducación de su sentimentalidad. (196)

Ella, al constatar la falta de apego que Él tenía por la vida, le regala un pequeño trébol para que se anime al ocuparse en un nuevo

quehacer, para que *reduque* su sentimentalidad. Él «la cuida con entusiasmo durante un tiempo y cada vez más se percata de la infinidad de atenciones y protecciones, expuestas a un descuido fatal, exigidas para la seguridad de la vida por un ser tan débil, al que un gato, una helada, un golpe, sed, calor, viento, amenazan» (196). La vida se renueva para Él a condición de exigirse en infinitos cuidados para el pequeño trébol, su vida se reanima al encontrarle un *sentido* desde una ocupación: el deseo de que la planta viva.

Ahora bien, el regalo que Ella le da, en determinado momento, deja de ser solo una ocupación para Él y deviene en un símbolo de la relación que ambos tienen. De ese modo, no solo se trata del temor de perder la plantita y, con ello, perder el cariño a la vida. La plantita se presenta como nexo de destinos entre su vivir y el vivir del amor con Ella: «Fue Ella la que un día vino a decirle que ese trébol fuera el símbolo del vivir del amor» (196). Ella no solo le regala una plantita, le regala también un símbolo que indica la relación entre dos particulares: Ella y Él, una mujer y un hombre.

En el recorrido del relato podemos notar cómo Ella, en el regalo que le hace, le da un objeto que lleva consigo la muerte, ya que ¿cómo se puede pretender que un ser vivo no muera, si por el hecho de estar vivo conlleva la muerte como destino? El regalo conlleva un imposible, el imposible de que un símbolo viva por siempre ya que la materia del símbolo es un objeto vivo, un objeto concreto, una planta en este caso. Entonces, «empiezan a temer que la plantita muera y muera así, uno y otro, y lo que es más: el amor, única muerte que hay» (196). Como vemos, el regalo no solo trae consigo un imposible, sino que, además, el imposible funda un temor que antes no existía: muerta la planta, muerto el amor entre los dos.

De esta suerte, leemos cómo el ingenio macedoniano construye un relato que, desde la ficción, va desvelando aquello que se vive en la realidad. Si seguimos su relato, notamos un giro en la historia. Ambos caen en cuenta que su amor está sujeto al destino de un ser que puede morir, entonces «deciden anular la identidad reconocible de esta plantita para que, eludiendo el mal presagio de matarla, nada haya identificable en el mundo a cuyo existir esté supeditada la vida y amor de ellos» (197).

Así, podemos resaltar cómo, en primera instancia, la pequeña planta es tomada como representante del amor, lugar donde se afirma la

existencia de una relación en la condición de la existencia en el otro; el trébol se sitúa en el relato como el representante de una unión: así como puede ser la bendición de un dios desde el sacramento religioso o el matrimonio como un contrato legal o su fruto en un hijo o su representante en un anillo. En un segundo momento, Ella y Él deciden que no hay nada en el mundo que pueda o deba identificar su relación —porque han constatado las consecuencias de ello— por ende deciden colocar la relación en lo no reconocible, en lo no identificable ni para Ella ni para Él al hacer que su relación no tenga un referente concreto como símbolo que represente su amor; «resuelven, entonces, de noche, en un paraje no reconocible para ellos, perderla (a la planta) en un vasto trebolar» (197).

Ahora bien, Macedonio continúa el relato y dice: «en el trayecto, sin que lo advirtiera de fijo, pero con algún pulso de zozobra en Ella, sin embargo, Él se inclinó y cogió otra mata de trébol» (197). Con este acto comienza un segundo momento del cuento. Aquí, Macedonio relata cómo un nuevo trébol ocupa un lugar en los quehaceres del protagonista, ya no para cuidarlo en la vía del amor, sino en la vía del dolor. Él, el protagonista, decía:

Ensayaré —me repetía— sin intentar ya amar de nuevo, torturar lo más endeble e indefenso, la forma más mansa y herible de la vida: seré el torturador de esta plantita. Esta es la pobrecita elegida entre miles para soportar mi ingenio y empeño torturador. Ya que cuando fue mi ánimo hacer la felicidad de un trébol tuve que renunciar al intento y desterrado de mí bajo sentencia de irreconocibilidad, el péndulo de mi pervertida y descalabrada voluntad al otro extremo, surgiendo de súbito en una mutación opuesta, en el malquerer, y alumbró prestamente la idea de martirizar la inocencia y orfandad [...]. (199)

Él, ahora, alimenta el péndulo de su sentimentalidad hacia el extremo del dolor, llevando al segundo trébol elegido hacia los límites de la vida: el borde con la muerte. De esta forma, el protagonista se encierra en su habitación para sostener su vida junto a su planta, en una inspiración *tantálica*, al buscar «las exquisitas condiciones máximas de sufrimiento sin tocar a la vida, procurando al contrario la vida más plena, la sensibilidad más viva y excitada para el padecer» (200).

Aquí encontramos el nudo del relato. Si bien en este punto Macedonio empieza a ensayar un pensamiento metafísico, eligiendo trasladar el

relato al orden de nociones filosóficas, no nos detendremos en ello. Más bien elegiremos retornar a una vía que desplegamos con anterioridad en el pequeño análisis realizado sobre el nombre del cuento desde la mitología griega, con Tántalo como protagonista.

En el relato sobre Tántalo, precisábamos una tensión existente en su castigo: el hambre y la sed, sus necesidades, estaban tan cerca de ser satisfechas y, a la vez, tan lejos. Tántalo, de una vida llena de riquezas —como gobernante del reino de Lidia— pasa a vivir una eternidad de necesidades como habitante del inframundo, de beber del oro del río Pactolo a la sed que no cesa en el río Tártaro.

Con esto, podríamos proponer una equivalencia en la relación que el personaje macedoniano vive con la primera y la segunda planta. El trébol, aquel regalo de Ella, estuvo destinado a los cuidados más delicados para que no le falte nada; al trébol, aquel que Él arrancó del trebol, lo cuidaba para que viva al borde de la muerte —que sufriera, pero que no muriera— ofreciéndole «un mínimo existir». Sobre la segunda planta, Macedonio escribe:

la colocaba todos los días próxima e intocada de los rayos del sol y tenía la prolijidad de crueldad de alejarla con el avanzar de la mancha del sol. Apenas la regaba para que no muriera y en cambio la rodeaba de recipientes de agua y había inventado fieles rumores de lluvia y lloviznas vecinas que no llegaban a refrescarla. Tentar y no dar. (199)

Si la vida para Él, para el protagonista del relato macedoniano, deviene en inspiración tantálica es porque, desde nuestra lectura, el escritor argentino traduce lo tantálico que leemos desde el mito griego a la escritura de su relato. Si la segunda planta vive en la inspiración tantálica, es a condición de que haya existido una primera. Es decir, la primera planta es cuidada en el polo opuesto de la muerte, en la satisfacción placentera de todas sus necesidades. La segunda planta, en tanto Él pasó por la experiencia fallida con la primera planta, es cuidada en vida, pero ya no en distancia con la muerte, sino en su cercanía.

Con ello, «el mundo es de inspiración tantálica: despliegue de un inmenso hacerse desear que se llama Cosmos, o mejor: la Tentación. Todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado. Yo también pensé: tiente y niega» (199). Es el mundo que sostiene los relatos macedonianos, en donde los imposibles son



creaciones construidas por el quehacer de cada protagonista, como aquel en el que una planta, que es un ser vivo, pueda constituirse en el símbolo de la eternidad del amor entre un hombre y una mujer en tanto no muera.

### 3. «CIRUGÍA PSÍQUICA DE EXTIRPACIÓN»: DE LA MEMORIA Y LA DESMEMORIA

En «Cirugía psíquica de extirpación», Macedonio plantea un relato que acerca a la problemática de la memoria. Es un cuento que no cesa de indicarnos cómo en la memoria, en su producción, el protagonista se las ve con lo imposible de olvidar y lo imposible de recordar sin desfiguraciones. Se trata de un relato en el que se crean distintas realidades a partir de una cirugía psíquica que, bajo un procedimiento quirúrgico inventado por un doctor, va transformando la memoria de un intranquilo herrero. Como veremos, la realidad del mundo de inicio del herrero seguirá existiendo, pero, a partir de una cirugía, se reordena produciendo otras realidades (ficcional) vividas en el pasado.

Su protagonista, el herrero, al portar el nombre Cósimo Schmitz, advierte la posibilidad de una vía de lectura. Cósimo, se podría decir, es una hispanización del nombre italiano *Cosimo*, la tilde que lleva así lo indica. *Cosimo*, Cósimo (o Cosme, que vendría a ser la traducción del italiano al español) tiene un origen que interesa. Su etimología indica que proviene del griego *Kosmetes*, que significa «Aquel pulido y arreglado»; guardando vecindad etimológica con *cosmético* y un origen afín con *cosmos* (orden). Por otro lado, Schmitz, su apellido, enfatiza su oficio: «Se ve a un hombre haciendo su vida cotidiana de la mañana en un recinto cerrado. Es el herrero Cósimo Schmitz [...]» (Fernández 1966b, 204). Schmitz, desde la lengua alemana, guarda vecindad homofónica con *shmiel* y tiene su traducción al inglés como *smith* que significa *herrero* y tiene, a la vez, sinonimia con *forjador* y *artífice*.

Encontramos cómo, desde el nombre propio que lleva el protagonista, se marca una vecindad de sentido con aquello que el cuento propone. Como vemos, Macedonio no deja cabos sueltos para la arbitrariedad. El argumento del cuento indica que Cósimo, renegando de lo que ha vivido, se sometió a algunas cirugías para alterar su pasado, teniendo que asumir sus efectos en tanto las sucesivas operaciones le forjaron otra

identidad. Cósimo deseó ser otro en su pasado y haciendo honor a su nombre, *pulió* y *arregló* lo vivido al *forjar* otro destino desde su encuentro con aquel cirujano.

La cirugía es el modo en que el médico practica su profesión. El nombre de su oficio nos lleva hacia otra etimología interesante. La palabra *cirugía* viene del griego *jeir*, que se traduce como *mano* y de *ergon*, que significa *trabajo*: *Jeirourgeia*, es un trabajo de manos. Así, al desplegar las vías etimológicas de estos sustantivos podemos entrar al análisis del relato que presenta el escritor argentino.

El herrero Cósimo Schmitz se sometió a dos cirugías para alterar su vida cotidiana ya que, en determinado momento, luego de cuatro décadas de vida, «protestó de su pasado vacío» y rogó que le dieran «un pasado de filibustero de lo más audaz y siniestro» (210). Es así que Cósimo tuvo dos pasados: aquel que «durante 40 años se había levantado todos los días a la misma hora en la misma casa [...] por lo que estaba enfermo de monotonía» (210); y el segundo pasado, audaz y siniestro, al cual accedió por la primera cirugía del médico Extirpio Temporalis, pasado en donde Cósimo «había asesinado a su familia» (205). Su segundo pasado lo condujo a dos situaciones consecuentes: a una nueva operación para erradicar el temor que lo torturaba intensamente por no poder olvidar el pasado que aceptó en la primera cirugía; y, además, por el hecho de contar con un pasado asesino, lo encerraron en una cárcel y lo sentenciaron a la silla eléctrica por sus terroríficos crímenes.

Cósimo Schmitz, agobiado por su nuevo pasado, pidió someterse a una segunda cirugía. Esta fue realizada por el mismo médico que, según indica el relato, se llamaba Dr. Desfuturante. El Dr. Desfuturante, llamado también Excisio Aporvenius, cuyo nombre en realidad era Pedro Gutiérrez,<sup>8</sup> no podía someter a Cósimo a un segundo procedimiento de la misma magnitud que el primero, pues esto lo llevaría a la muerte. Lo que hizo el Dr. Aporvenius fue encontrar el modo de borrar el pasado que había ofrecido a Cósimo: «no había logrado producir el olvido, pero sí reducir el futuro a un casi presente» (205).

---

8. Notamos aquí cómo, nuevamente, el nombre propio tiene que ver con la profesión que realiza. Un nombre propio, Pedro Gutiérrez, se transforma en otros a partir del oficio de quien lo lleva.

El ingenio macedoniano indica, muy hábilmente, cómo el pasado es una construcción del futuro. Una vez reducida la posibilidad temporal de su futuro se reducía la posibilidad de recordar, de volver a traer al pensamiento aquello que se creyó vivir. Entonces, Cósimo podía solo prever, pensar en el futuro por ocho minutos y, con ello, pensar en su pasado por el lapso de ocho minutos. Disminuido su futuro, «la impulsión providente de ocho minutos era seguida de una pausa de otros tantos minutos de absoluto reino del presente» (208). Bajo este absoluto reino del presente fue como recibió a la silla eléctrica.

Cósimo Schimtz, nombre que indica una metáfora de su propia vida, da cuenta —desde la escritura de Macedonio— de lo que el cirujano pone en acto: la transformación de las huellas del pasado vivido para que el presente y el futuro sean sufridos de otro modo. Tanto el escritor como el cirujano trabajan con la mano para modificar la realidad y encausar de otro modo aquello que la realidad presenta. Ambos acuden a una operación, a resituar la materia prima ya dada en lo real para que opere de otro modo. Si el escritor trabaja en lo discursivo al resituar una realidad que se pone en juego en el lenguaje, el ingenio macedoniano construye un personaje —el cirujano— que también opera en esta dimensión. Macedonio hace que el cirujano no sea un médico que opera al organismo, sino que su materia prima sea lo discursivo. El cirujano actúa en lo ficcional y no en lo real.

La operación quirúrgica transforma la historia y la existencia de Cósimo en lo social. La reescritura de su pasado, de su historia, genera un presente y un futuro prometido: la emoción placentera (presente) de haber vivido una vida llena de aventuras y situaciones extremas; pero en determinado momento —en otro momento discursivo de su existencia— el presente deviene en algo insoportable: la emoción desagradable de haber matado a su familia, lo que lo llevó, en lo social, a ser considerado un asesino y, con ello, su segura muerte en la silla eléctrica. Por ello, Cósimo, como decíamos, tuvo dos pasados: aquel en que durante cuarenta años se había levantado todos los días a la misma hora en la misma casa, por lo que estaba enfermo de monotonía; y el segundo pasado, audaz y siniestro, que marca otra escritura para una nueva propuesta identitaria.

Ahora bien, la operación a la que se sometió Cósimo no borró su nombre propio ni su oficio de herrero (sería como borrarle su apellido)

ni la identidad de su familia o su lugar de origen. Lo que fue borrado con la operación fue aquel modo particular de relaciones en donde las invariantes de su existencia estaban jugadas para construir su historia oficial. La operación es un reordenamiento discursivo en el que la convivencia con sus familiares, su cotidianidad con ellos y su quehacer, fueron representados de otro modo por un acto: dar muerte a una familia que no murió, convirtiéndose en asesino dentro de una realidad de pasado ficticio y no en una realidad efectiva. Es así como se puede leer la operación psíquica de extirpación: un reordenamiento de aquellas huellas existentes que dejan leer la realidad de una cierta manera y que en su reordenamiento permiten fundar otro presente y otro futuro a partir de la mano del escritor (*Jeirourgeia*).

Macedonio presenta en su relato una estrecha relación entre el futuro y el pasado. Es un trabajo sobre el olvido y el recuerdo a partir de estos dos lugares temporales: «para no prever, basta desmemoriarse, y para desmemoriarse del todo, basta suspender todo pensamiento sobre lo pasado» (207). Es la mano del escritor que, desde la materia prima de su trabajo: las letras, construye en su quehacer —en su relato— aquello que es un imposible para la realidad.

Inventa una realidad tan ilusoria como las pretensiones que, en determinado momento, alguien podría tener al anhelar que aquello vivido sea borrado o, al menos, sea modificado. Así, Macedonio como narrador del relato toma la palabra:

Siento que las cosas hayan sucedido así; como psicólogo psicológico, no psicofisiológico, concibo perfectamente obtener el mismo resultado, sea de desmemoria, sea de desprevisión, sin necesidad de la aparatosa, biológicamente cara, extirpación quirúrgica, que, como toda intervención química, clínica, dietética o climática en los gustos y espontaneidades con que nacemos, es una universal ruinosa ilusión. (206)

El control sobre la memoria y sus efectos —el recuerdo y el olvido— es un imposible en lo real. El narrador advierte que en su relato puede hacer una cirugía en la memoria del personaje sin acudir a lo psicofisiológico que la realidad presenta desde sus vertientes científicas. Es la creación en las letras macedonianas que hace de la realidad de un herrero una realidad ficticia, pero realidad al fin en la lógica del cuento. En otras palabras, la realidad de Cósimo sigue existiendo. Su nombre,

su oficio, sus relaciones familiares, son las invariantes de su memoria: son aquellos lugares de discurso inmutables y que no se transforman a pesar de la cirugía. Con ello, si decimos que existen invariantes es debido a que resaltan como inmutables por el contraste con lo que sí varía, por las variantes; entonces, podemos afirmar que no hay invariantes sin las variantes que las hacen notar. En el relato, el escritor opera desde las variantes; esto es, desde los efectos que surgen al reordenar las relaciones entre las invariantes.

La extirpación psíquica en la cirugía es la extirpación de las variantes sin borrar las invariantes. La materia prima de la identidad es el nombre propio, lo que nombra la existencia de alguien. Las variantes en este caso son aquello que se dice del nombre (en la lógica predicativa): Cósimo Schmitz es un hombre, es un herrero, es un hombre que vivió en Alaska por cuarenta años junto con su familia, es un hombre que se aburrió de su pasado, es un hombre que mató a su familia, es alguien que huyó habiendo creído ser un asesino, es un hombre condenado por sus crímenes, es un hombre que murió en la silla eléctrica.

Si se habla de dos pasados, podemos entender que se habla de dos variantes de lo vivido en la realidad. El recuerdo del segundo pasado dura lo que dura el tiempo de prever el futuro: ocho minutos. ¿Cómo recordar? ¿Cómo volver a traer a la memoria un suceso del pasado si no existe un momento futuro para hacerlo? ¿Para que opere el prefijo *re*? ¿Para que se conjugue el verbo *volver*? Este prefijo y este verbo exigen siempre un segundo momento, un instante posterior al que le antecede. Vemos entonces cómo, para Macedonio, la condición de la memoria es el futuro, no el pasado.

El presente en la vida de Cósimo, luego de la segunda operación, tiene dos variantes: la primera, en tanto tiene ocho minutos para prever el futuro y recordar el pasado *filibustero* ofrecido en la primera operación; el segundo, es un presente de instantes en donde no hay la posibilidad de reconstruir un pasado porque se le ha extirpado el tiempo de la *futuridad*. Este segundo presente, que viene luego de los ocho minutos del presente anterior, es un tiempo en donde todo lo percibido es nuevo, es un momento —como indica el relato de Macedonio— donde

eterno el presente, no distraído en visiones ni imágenes de lo que ha de venir, ni en el pensamiento de que enseguida todo habrá pasado... Vivacidad,

colorido, fuerza, delicia, exaltación de cada segundo de un presente en que está excluida toda mezcla así de recuerdos como de previsión; presente deslumbrador cuyos minutos valen por horas. En verdad no hay humano, salvo en los primeros meses de la infancia, que tenga noción remota de lo que es un presente sin memoria ni previsión; ni el amor ni la pasión, ni el viaje, ni la maravilla asumen la intensidad del tropel sensual de la infinita simultaneidad de estados del privilegiado del presente, prototípico, sin recuerdos ni presentimientos, sin sus inhibiciones o exhortaciones... Es así que Cósimo vivía en el embelesamiento constante, total y continuo, y se compadecía del apagado vivir y gustar lo actual de las gentes. (206)

Podemos notar cómo, en la creación que Macedonio presenta, la realidad se reacomoda en una realidad ficcional en tanto se trabaje la letra como material de todo relato. Lo que el escritor argentino advierte es que la realidad es una realidad discursiva, que toma formas nuevas dependiendo de los reordenamientos que hagamos de aquello que sostiene la identidad de un personaje (real o ficticio) y que, en esta ocasión, las hemos llamado *variantes*.

Macedonio Fernández termina el cuento con estas palabras referidas a Cósimo Schmitz, su protagonista: «murió con sonrisa; su mucho presente, su ningún futuro, su doble pasado no le quitaron en la hora desierta la alegría de haber vivido, Cósimo que fue y no fue, que fue más y menos que todos» (213). Su presente, pasado y futuro, se vieron alterados por su encuentro con el cirujano que, con su mano, *forjó* de otro modo su existencia, posibilitando *artificios* en su pasado que, por su propia mano —la de Cósimo—, le hubiese sido imposible acuñar.

Al encuentro con el cirujano lo podemos leer como un encuentro con las invariantes de su existencia, con el nombre propio que porta y que conlleva una carga de sentido que orienta su destino en tanto nos indica la posibilidad de transformar su realidad al operar el mismo sentido que presenta su nombre: forjador, herrero. La operación discursiva a la que se sometió Cósimo es la operación de poner en acto lo que indica su nombre.

#### 4. «A FOTOGRAFIARSE»: LA AUTOBIOGRAFÍA ENTRE LA REALIDAD JURÍDICA Y LA FICCIÓN LITERARIA

«A fotografiarse» es un breve relato que lleva un estilo autobiográfico y que está estructurado en cuatro partes o *poses*, como las llama

Macedonio y que, además, incluye una carta cerrada dirigida a Fernández, la cual fue escrita por Pedro de Olazábal con un tinte biográfico —según el decir de su propio destinatario—. Si Macedonio habla de *poses* en los apartados que lleva su relato, es por la estrecha relación que guarda su escritura autobiográfica con el arte de la fotografía. En el título del relato podemos notar esta primera relación, que hace de la fotografía una metáfora de la escritura autobiográfica.

En lo que sigue, trabajaremos esta relación vertida entre lo posible del orden jurídico y lo imposible de algunos detalles sutiles del relato que hace Fernández de su vida (en tanto dicho orden no lo permite), jugado entre el orden de las certezas, sostenidas en aquello que el orden jurídico legitima como verdad, y el orden de la suposición, aquello que no permite el orden jurídico, sino el literario.

La palabra elegida para titular del relato induce a la pregunta por la técnica que sostiene la práctica que la nombra. Sabemos que *fotografía* es una palabra compuesta desde dos vocablos griegos: *Phos*, que se traduce como *luz* y *Graphos*, que significa *escritura* o *grabar* (curiosamente *Graphos* contiene el vocablo *Phos*), de donde resulta *escritura*, *escribir*, *grabar con la luz*. De esta manera encontramos una dimensión de la escritura que no se ciñe solo a la relación entre letras, sino a aquello que se produce en un cierto trabajo con la luz. Es decir, si hablamos de la técnica fotográfica es porque podemos hacer valer el procedimiento necesario para que una escritura surja desde un trabajo sobre la luz y la oscuridad, sobre lo velado y lo revelado. No vamos a detallar aquí minuciosamente el proceso fotográfico, lo que interesa es hacer valer la metáfora que utiliza Fernández para hablar de la autobiografía.

La fotografía es la captura de un instante que se traduce en una imagen, en una réplica, cuando el lente (un obturador) de una cámara fotográfica (un pequeño cuarto oscuro) se abre, dejando pasar un grado de luz y la imagen que conlleva, imprimiéndose en un material (película) que tiene una superficie sensible a la luz. De esta forma, una imagen queda guardada o grabada a la espera de ser revelada o positivada. Este proceso, como veremos a continuación, tiene afinidad con el trabajo de la memoria.

Sabemos que no es posible ninguna escritura, mucho menos una escritura autobiográfica, sin la operación de la memoria. No es posible evocar un recuerdo de algo vivido sin haberlo registrado de algún

modo, ni es posible tal registro sin la posibilidad de percibir, desde los sentidos que ofrece el cuerpo, aquello que llamamos mundo. En un instante, algo se imprime de una experiencia en algún lugar que, dependiendo del discurso que predomine, se lo llamaría relación neuronal o hipocampo o inconsciente, etc. Desde la metáfora fotográfica, podemos decir que ese lugar sería un material sensible a la luz (película) localizado en un cuarto oscuro (cámara). Escribir una autobiografía es poner a trabajar la memoria. Esta escritura manifiesta lo que la memoria puede producir con recuerdos siempre parciales por tener como correlato al olvido. El olvido —si seguimos la metáfora fotográfica— es el representante de ese *cuarto oscuro* que acompaña al recuerdo. Macedonio así lo entiende, al presentarnos una autobiografía que, desde su ingenio, recorta la película de su vida en pequeños momentos que elige revelarnos.

El proceso de *positivado* en la evocación de recuerdos vividos en el relato de «A fotografiarse» empieza en la «*Pose n.º 1*» con la frase: «El Universo o Realidad y yo nacimos el 1.º de junio de 1874...» (Fernández 1966a, 115). Desde aquí, el ingenio macedoniano presenta un borde entre la escritura jurídica que indica su nacimiento desde una fecha y lo que allí nació con él, la realidad; siendo esto un borde entre lo particular y lo jurídico-social. La escritura notarial se encarga de llevar al orden de lo permanente, aquellos momentos fugaces en la vida de cada quien, como lo puede hacer también una fotografía, pero quien vive ese momento tiene la posibilidad de construir versiones sobre aquella escritura.

De tal forma, el relato de Fernández advierte que el mundo nace cuando él nació. La idea de que el mundo, la realidad, es la misma para todos se desvanece ya que, en su intento de escribir algo sobre lo que él cree que ha sido su vida, toma distancia de los *hechos*, los cuales pueden ser corroborados por aquellos que lo acompañaron en su vida, haciendo de ellos *hechos de ficción*, relatos que nadie más podría crear, lo que sostendría todo relato autobiográfico. Aquí encontramos una diferencia con el relato biográfico, ya que la construcción del relato es hecha por otro, por alguien que ocupa un lugar externo al recuerdo por no haber sido él quien lo vivió.

Macedonio parte de la realidad que establece el orden jurídico (fecha de nacimiento, nombre propio, consanguineidades) para hacer posible,



en su reordenamiento, aquello que es imposible en la escritura jurídica. La memoria jurídica (realidad) da la materia prima para la invención en la memoria del autor (ficcional).

La realidad de Macedonio nace con él y muere con él. «En vano diga la historia en volúmenes inmensos, sobre el mucho haber mundo antes de ese 1.º de junio; sus tomos bobalicones es lo único que yo conozco (no sus hechos), pero los conocí después de nacer, como todo lo demás» (115). Lo que precede a su nacimiento ha sido escrito y vivido por otros, de ello solo lo sabe por hacer un ejercicio de lectura de aquello que llamamos *historia*.

El relato que produce Macedonio le brinda la posibilidad de interrogarse por los nacimientos, por una literatura que se ocupe de la natividad. Macedonio habla de un nacimiento imposible, la lógica del registro civil: «Me gustaría haber nacido en 1900» (116), natalicio que señala su entrada en la literatura habiendo dejado su lugar en la abogacía: «no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora se me ocurre otro: comienzo a ser autor» (116). Esta cita indicaría que, para Macedonio, la escritura se juega entre lo jurídico y lo literario; la escritura jurídica la ejerció alrededor de cuarenta años; la literaria, hasta el momento de su muerte. Con este otro nacimiento en el campo literario, en donde deja de practicar la abogacía y empieza a *ser autor*, ponemos el peso del nacimiento como un hecho discursivo ya que indica cómo y cuándo nace como autor, en contraste con aquel nacimiento biológico-jurídico de 1874.

La escritura jurídica presenta una versión biográfica de quien se inscribe en ella como ciudadano. La escritura literaria que atiende a lo (auto)biográfico permite un estilo que alberga detalles mínimos que la lógica jurídica no tiene por qué atender, detalles imposibles solo posibles en la escritura (grafía) de vida (bio). Es el *revelado* particular que hace el autor de la mano de su memoria, acompañando lo ya *positivado* de las cédulas de ciudadanía:

Nací, otros lo habrán efectuado también, pero en sus detalles es proeza. Lo tenía olvidado, pero lo sigo aprovechando a este hecho sin examinarlo, pues no le hallaba influencia más que sobre la edad. Mas las oportunidades que ahora suelen ofrecerse de presentar mi biografía (en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, solo las Historias son más adulteradas) háceme advertir lo injusto que he sido con un hecho tan

literario como resulta la natividad. (El dato de la fecha de ésta se me ha pedido tanto y con una sonrisa tan juguetona, que tuve la ilusión de que ello significaba que era posible una fecha mejor de nacimiento mío y se me alentaba a elegirla y pedirla, que se me habría de conseguir...). (115-6)

Así, vemos cómo Macedonio trabaja, literariamente, el nacimiento de cada quien, al pasar de hablar sobre la natividad como un lugar discursivo jurídico, como un hecho que facilita medir la edad de alguien, a considerarla como un hecho literario. Si bien él y su *realidad* nacen en 1874, ficcionaliza su nacimiento en 1900. Si el inicio está en darle una fecha gregoriana a la natividad, su origen como autor se plasma 26 años después del nacimiento jurídico o, como veremos a continuación, el origen puede estar mucho antes: en aquello que antecede al nacer, desde un contexto filial y genealógico.

Con esto, en la «Pose n.º 2», en «Autobiografía por encargo», Macedonio dice: «Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos; antes España por todos lados...» (117). Aquí habla de los antecedentes de su nacimiento, desde el linaje y una herencia geográfica entre Argentina y España y, además, desde lo que ese linaje le ha ofrecido en lo orgánico para darle forma a su cuerpo; habla de un antepasado pintor, que lo único que le ha heredado es «la incapacidad completa para el dibujo», una vista poderosa y unas pupilas de un inútil color azul; expresa: «veo el mundo bajo los mismos colores que lo ven los de ojos negros y el agua es incolora para mí como para ellos, de modo que el que se tomó el trabajo de pintarme las pupilas —debe haber sido Dios— no previó, por esta vez, que yo sería torpe para utilizar adornos» (117).

En esta segunda «Pose», Macedonio ironiza la escritura autobiográfica yendo a contrapelo de la tradicional forma de presentar los hechos de la vida, en donde se suele resaltar los acontecimientos de importancia social. Él resalta más bien los detalles *irrelevantes* de su cuerpo y aquellos *accidentes* que ha vivido desde su niñez, detallándolos bajo un estilo peculiar. La atención a estos detalles —en donde la realidad se ficcionaliza al hacer que sobresalgan las nimiedades como si se trataran de proezas— es el estilo de escritura particular en Fernández para dar un lugar a lo imposible de la verdad jurídica en lo posible de la verdad autobiográfica.

De modo que podemos recoger algunos fragmentos que escribe de su vida: «Soy flaco y más bien feo. En cuanto a mi salud, ni un boticario hijo de médico y casado con partera la tiene peor»; «Mi altura no

es mala; depende del uso. Por debajo empieza al mismo tiempo con la de Firpo; por arriba deja suficiente espacio al cielo...» (118). Como vemos, Macedonio hace una descripción irónica de su contextura física. La belleza, la robustez, su talla medida en el contraste con el boxeador argentino de origen italiano Luis Ángel Firpo, conocido por su estatura de 1,89 metros de altura, son los detalles que construyen una imagen hecha de palabras.

Macedonio no habla de lo que ha sido su vida desde el orden de la certeza, sino que pone en marcha la duda desde el orden de la suposición, y es en el orden de la suposición (que es una lógica de lo imposible por ficcional) como va desarmando las certezas de la realidad: «supongan ustedes que yo nací, desde chiquito, en una casa de modistas y supongan también que en aquel tiempo...» (118). Si Macedonio ve en la historia una de las formas más embusteras para detallar la realidad es porque en ella los hechos son plasmados como verdades certeras. Es por eso que prefiere el arte; ya que, en su campo, la verdad está jugada desde una invención, en una verdad que no necesita la corroboración de la certeza.

El discurso jurídico es un modo de historizar la vida del sujeto, el relato literario se permite, gracias a su lógica, modalizar dicha historia bajo un estilo ficcional. Macedonio (119), al hablar de su supuesto nacimiento en una casa de modistas, enuncia:

Hasta la edad de seis años yo entraba y salía (hoy no hubiera salido) de la salita de pruebas y ninguna de las clientas me veía, veía que yo andaba viendo. Todo fue descubrirse en casa que yo había cumplido seis años [...] para prohibírseme la entrada bajo pretexto de que yo antes veía y ahora miraba.

A los siete años ya aprendí a venirme debajo de un balcón y llorar en seguida; el golpe no me desconcertaba; no me acongojaba antes de llegar al suelo cuando todavía no tenía utilidad el llorar ya.

Es el relato de hechos extraordinarios para la vida de Macedonio, hechos que salen de lo ordinario y que, por esta misma razón, han quedado grabados en la película de su memoria para que en determinado momento se revelen: en el momento en que se le encargue hacer su autobiografía. Con ello, su literatura está sostenida en esto que está por fuera de lo ordinario, por fuera *del orden de* los datos biográficos de importancia, que encuentran su sentido desde la lógica avalada en las

*enciclopedias bobaliconas*; y, a la vez, por fuera de un relato literario que sostiene el realismo.

Así lo corroboramos en la «Pose n.º 3». En este acápite ya no se trata de una autobiografía, sino de la *Biografía de mi retrato en Papeles de Recienvenido*. Con anterioridad marcábamos una diferencia entre lo autobiográfico y lo biográfico; decíamos que en lo biográfico la construcción del relato es hecha por otro, por alguien que ocupa un lugar externo al recuerdo por no haber sido él quien lo vivió. En lo autobiográfico, el recuerdo evocado no indica tal exterioridad, ya que quien lo relata habla de una experiencia *propia*. En esta «Pose», Macedonio ya no habla de lo que ha sido la película de su vida, sino que, ahora, habla de lo que lee en un retrato de ella, retrato construido hace algunos años en uno de sus relatos. Aquí dice:

Cuando miré aquel retrato largamente y fui convencido de que aquella cara tan decidida, perfilada y alegrona era la mía [...] he trabajado quince años en parecérmele, que tal es la dificultad; creo que esta tarea logra menos resultado feliz que la del fotógrafo en hacer buena una cara fielmente fotografiada. (121)

Encontramos una singularidad en la presentación de esta «Pose». Macedonio habla de él, en el presente, a partir de mirar el retrato de uno de los personajes de «Papeles de Recienvenido» —construido desde la plasticidad de la escritura—. En el presente, expone, se convence de que esa cara era la suya por haber trabajado quince años en parecersele. Este es el punto nodal de dicha singularidad. Macedonio es un escritor que conlleva un estilo que hace que no esté por fuera de su escritura, más bien es un escritor que irrumpe en ella desde el lugar del narrador. Este punto es fundamental para entender la escritura macedoniana ya que, en determinado momento, no se sabe si el que toma la palabra es uno de los personajes o es el narrador quien habla en primera persona.<sup>9</sup>

Con ello, no sabemos si en esta «Pose» habla de lo que él mira o de lo que él escribió, si habla de quién era él como escritor hace tres lustros o del provinciano que fue el personaje protagonista de los *Papeles...* Por un lado, reconocerse en el retrato del personaje del Recienvenido permite afirmar lo que hemos venido diciendo: Macedonio, en su

9. Esta problemática la desarrollaremos en el capítulo segundo.

escritura, se retrata en sus personajes; por otro lado, en tanto en la «Pose n.º 3» habla de aquel retrato, no lo hace en tanto autobiografía, sino bajo la expresión *Biografía de mi retrato*. Esta es una expresión ambigua, hasta cierto punto paradójica, ya que en tanto *biógrafo* su decir ocupa un lugar exterior al retrato, pero en tanto es un retrato suyo, escrito por él mismo —cuando habla—, habla de él como retratado. Notamos entonces cómo Macedonio nos lleva a un aparente imposible. De ese modo se despide: «Adiós, lector, no te acompaño a la puerta porque ¿quién va a salir a la calle para desmentir retratos y biografías propios?» (122).

## 5. «DONDE SOLANO REYES ERA UN VENCIDO Y SUFRÍA DOS DERROTAS CADA DÍA»: LO IMPOSIBLE ENTRE EL TODO Y SUS RESTOS

La pregunta por la eternidad orienta al presente cuento. Escrito en 1944 para la revista *Papeles de Buenos Aires*, este relato plantea interrogantes pertinentes acerca de la articulación entre realidad y ficción. La muerte, la esperanza de no morir, la relación necesaria con otro para cimentar la existencia, son los ejes que orientan la textura narrativa en este cuento en donde lo ficcional va recortando a lo real.

El relato tiene como protagonista a don Solano Reyes, un desanimado hombre de 65 años de edad que, a lo largo de 21 años, ha vivido una experiencia *tantálica*, una experiencia que lo ha llevado al borde de la muerte. Así, don Solano Reyes

estaba muriendo un día en su edad de 65 años y dejó de hacerlo cuando su sobrina, a la que quería mucho, tuvo la inventiva inspiración de decirle fuerte al oído: «Tío Solanito, no quedó pan de ayer porque el resto me lo pidió la vecina Francisca y se lo comió delante de mí: no desperdició ni una miga. Aquí está el de hoy, oloroso y caliente todavía». Se lo puso en la mano y llevóle esta a la cara para que lo oliera. Se despojó Solano; mordió con ansia el pan. (Fernández 1966c, 218)

De este modo inicia el cuento y advertimos un acto de resurrección o una salida de aquella agonía que surge en el momento en que estamos topando el borde con la muerte. En Solano se prende nuevamente aquel motor que invita a la vida a partir de una nueva presentación de aquello que anima a vivir, en este caso el olor de un pan del día. Como leemos en el cuento, «para Solano Reyes hubo siempre interpuesto

entre él y su pan del día: un Rinoceronte» (218). Macedonio construye de esta manera algunos artificios a lo largo de su cuento. El *pan del día*, el *Rinoceronte*, la relación con su *solícita sobrina*, son puentes que, como veremos a continuación, indican la posición particular del protagonista entre la posibilidad de la muerte y el retorno de ella en la resurrección a la vida.

El *Rinoceronte* aquí es un artificio que indica, por un lado, aquello que alejaba de la vida a don Solano Reyes y lo acercaba a la muerte y, por otro, es una palabra que conlleva, desde su origen como vocablo, una articulación con la operación de la nariz y que, como vemos, no solo sirve para reconocer un olor, sino para transformarlo en un aroma: entre el olor y el aroma se juega la subjetividad de quien percibe.

En este caso, se trata de la subjetividad de don Solano que, antes de ser reanimada, estaba próxima a la objetividad que nos ofrece la muerte: «el vivo placer del aroma de un pan nuevo caliente y el sabor de su morderura tienen el mayor poder que existe de vitalizar, la mayor simpatía, intimidad entre Cosa y Vida» (218). Entre Cosa y Vida nos jugamos la existencia hacia la única certeza que tenemos en la vida: la muerte. Aquí, el *Rinoceronte* no tendrá que ser entendido como el representante del conjunto de los mamíferos, sino como un «hábito mental tan fuerte como un candado, una parálisis...» (218), para hacer de la Cosa percibida algo particular que sostenga la Vida. Hay que encontrar los modos de enamorarnos nuevamente de nuestro destino, esto es lo que Macedonio presenta al reavivar la existencia de don Solano e introducirle una nueva preocupación para que su vida no cese.

Mediante la ficción, Macedonio encuentra una vía para hablar de la resurrección. Con ello, no se trata de un retorno a la vida entendido desde lo real, sino de un acto de reanimación vital desde un artificio literario en una cierta relación del protagonista con su pan del día. Aunque don Solano no había muerto, estaba muerto en vida, ya que «hacía más de 21 años que no saboreaba pan fresco. Que alguno comiera el resto de ayer lo conformaba; nunca que se *tirara*» (218).

Don Solano encuentra un mecanismo para llegar a la eternidad: que el pan del día, con su fresco aroma y sabor, lleguen primero a su boca y aquello que del pan no le habrá apetecido no se convierta en «restos de un pan de ayer», sino que sean devorados por otro en la tarde del mismo día, con todo el ánimo y apetito que él había puesto en su pan

fresco de la mañana. De este modo, para Solano Reyes, «en la rectitud en que gustaba vivir le sonaba mal el recurso de hacer aprovechar por otro el sobrante para poder él gozar del pan del día siguiente; a menos que fuera su sobrina que se lo comiera y había de ser *con ganas*» (219).

El mecanismo que don Solano descubre «aniquila al Rinoceronte», «cancela la inhibición», «abre el candado» o «transforma su hábito mental», que son distintas formas de decir: vitalizar la intimidad entre Cosa y Vida; y, consciente de esto, don Solano se propuso encontrar la forma de no cancelar dicho mecanismo para permitir su funcionamiento, su eternidad. Entonces escuchó decir a su sobrina: «además, tío, ahora a mí todos los días me vienen ganas de comer pan a la tarde» (219). Con ello, con este nuevo decir de su sobrina, don Solano Reyes se aseguraba que no quedarían restos de su pan y, consecuentemente, su eternidad estaba garantizada.

Don Solano, en apariencia, había resuelto el problema de su eternidad, pero al instante surgía otra problemática: ¿qué garantizaba la eternidad de su sobrina? La eternidad del tío dependía ahora de la eternidad de la sobrina. Es decir, en palabras de Macedonio (219), debía averiguar

cómo están hechos el alma y el cuerpo de su sobrina, de qué depende su eternidad o su morir. Y cuál es, en caso eventual, el modo resucitante que habría que descubrirle en la triste hipótesis de caer en estado agónico y muerte comenzada. ¿Padece ella algún tema paralizante como él con el pan de ayer?

Es así que don Solano, luego de un tiempo y de varias reflexiones y pruebas, encontró las dos condiciones para la eternidad de su sobrina: que ningún cuentista la nombre; que su sobrina, quien pasaba las mañanas cosiendo, no tuviera que dejar su ocupación matutina y, además, que en su quehacer no sufriera más de un pinchazo por semana. Como vemos, la eternidad para el protagonista estaba jugada en una serie de condiciones.

Así, notamos los imposibles que Macedonio construye en la ficción desde su literatura y que desvelan una pregunta que retorna hacia la realidad: ¿qué *imposibles* construimos en la realidad para la consecución de lo eterno (o sus equivalentes) y que están revestidos con apariencias de lo *posible*? En el Capítulo v del relato que trabajamos ahora, Macedonio —en la voz del narrador— trata de satisfacer una promesa hecha al

lector en capítulos anteriores. La promesa radica en tratar de esclarecer el misterio de cómo el pan del día pudo *avivar* la vida del protagonista. Si bien Macedonio ha hablado de la aniquilación del Rinoceronte, el misterio no se ha resuelto.

En dicho capítulo, titulado «En que la muerte puede no existir, o capítulo que puede verificar un Congreso Científico ad-hoc», el autor pasa por explicaciones científicas al introducir las premisas del sabio doctor Carrell; recoge también las teorías filosóficas de David Hume sobre «las excepciones a la vigencia de leyes inmutables»; además, describe lo dicho por manuales de psicología en relación con la cura hipnótica en la histeria; y, por último, presenta ciertas teorías biológicas sobre las emociones y su incidencia en la vida o muerte de un organismo.

Aquí, el narrador dice: «el doctor Carrell admite que la plegaria prosalud de alguien, aun sin participación activa ni pasiva del beneficiario, puede restituir la salud de un enfermo grave; ¿por qué no admitir un efecto semejante para la presencia de un pan en manos de una solícita sobrina?» (221). Y concluye con las siguientes palabras: «no necesito como autor, pues, darle *visos* de posibilidad a la resurrección de don Solano y a la eternidad de su sobrina: los tienen. Solo quiero resumir estos hechos...» (223). De esta forma, el lector queda sin saber la resolución de aquel misterio, pero si el lector cree que es necesario que el misterio se resuelva, entonces es un lector que está tratando de encontrar la lógica de la realidad en una construcción ficcional. Seguramente es un lector que tendrá un *remesón* de desilusión de los cuentos de Fernández.

Con el fin de continuar con nuestro análisis e ir cerrando el presente acápite, reordenemos las condiciones que elabora Macedonio en su relato:

1. La eternidad en la vida de don Solano depende del comer un *pan del día* y no uno de ayer.
2. Para que don Solano pueda comer su *pan del día*, su sobrina debe comer los restos del *pan de ayer*.
3. Los restos del *pan del ayer* no solo deben ser comidos por la sobrina, sino que ella debe comerlos con *ganas*. Entonces, la eternidad de la vida de don Solano está condicionada por la eternidad de la vida de su sobrina, así:



4. la sobrina puede seguir viviendo en tanto ningún cuentista le ofrezca un nombre propio.
5. Además, la sobrina puede seguir viviendo a condición de no dejar su ocupación matutina: coser.
6. En su ocupación matutina, la sobrina, no debía sufrir más de un pinchazo por semana.

Con esto, y habiendo dicho con anterioridad que Macedonio no da lugar a lo arbitrario en su escritura, podemos preguntarnos ¿por qué Macedonio ha escogido dichas condiciones?

Es posible, solo desde la lógica del estilo macedoniano, ensayar algunas vías para responder la interrogante planteada. De inicio podemos ocuparnos de una de las condiciones de eternidad de la sobrina con la siguiente pregunta: ¿por qué un escritor como Macedonio Fernández, que se caracteriza por seleccionar los nombres de los protagonistas en concordancia con la lógica de su relato, decide ahora que una de las condiciones para la eternidad de la sobrina es que ella no sea nombrada?

En primera instancia podemos decir que el hecho de que la sobrina no sea nombrada sostiene la característica macedoniana de dar un lugar de importancia a los nombres de los protagonistas, en este caso la importancia del nombre se da por su ausencia. En segunda instancia, que no sea nombrada obliga a que, en el relato, ella no deje de ocupar el lugar de sobrina del protagonista. Macedonio es muy hábil al otorgarle un nombre haciendo uso de un sustantivo común y no de uno propio; con ello, está a disposición de don Solano que la hace sobrina por su condición de tío: su existencia se la debe a él. Así, de la sobrina no se sabe el nombre, pero sí sabemos algo por los intereses que su tío ha puesto sobre ella, uno de ellos es su oficio, que es donde recae la segunda de las condiciones.

Como último punto abordaremos en forma de pregunta una de las condiciones para la eternidad de don Solano Reyes: ¿por qué don Solano debía comer del pan del día y no del de ayer y, conjuntamente, por qué otro tenía que comer los restos que Solano sobraba? Inmediatamente podemos contestar lo siguiente: el presente es el tiempo del pan del día, otro debía comer también del presente como él. En otras palabras, no se trata de alimentarnos con el aroma del *pan del ayer*. Como vemos,

antes que ser una problemática gastronómica es una problemática sobre el tiempo. O podríamos decir que Macedonio trabaja sobre el tiempo valiéndose de metáforas de la nutrición.<sup>10</sup>

Como vemos, lo que interesa en el relato son los hechos —y no sus explicaciones— que alude el narrador, de otra forma, las condiciones necesarias<sup>11</sup> que se han establecido en la relación de don Solano y su sobrina a partir de un pan del día. Son condiciones curiosas para una lógica de lo real y, por eso mismo, imposibles de explicar sin recurrir a lo ficcional, que es la lógica de donde surgen. El cuento no resuelve por qué don Solano Reyes necesitaba de esta causalidad para seguir viviendo.<sup>12</sup> El *Rinoceronte* es una palabra vacía que indica el cruce entre la vida y la muerte, y que quiere ser explicada, como hemos precisado, bajo vías filosóficas, médicas, científicas, psicológicas, que son vías de la realidad; pero es en la lógica de lo literario (lo ficcional) en donde solo aquello que resulta un misterio —hasta para el mismo narrador— puede adecuarse a una explicación que quede en suspenso: el lugar de la explicación —de por qué Don Solano retorna del borde con la muerte para vivir eternamente— es un lugar de suspenso. Esta es una de las particularidades que conlleva la narrativa de Macedonio, como lo analizaremos en el capítulo que sigue.

## 6. SOBRE FICCIÓN Y REALIDAD (O DE LO IMPOSIBLE Y LO POSIBLE)

La pregunta por la categoría de lo imposible en la narrativa de Macedonio Fernández es la que sostiene esta investigación. El título que hemos elegido para la misma habla de la construcción de imposibles. Esto indica, en primera instancia, que lo imposible no está antes, *a priori*, sino que su lugar está en el orden de una construcción, así como se construyen los posibles. Partiendo de esto, hemos analizado cómo en la propuesta literaria de este escritor argentino se construye dicha categoría.

En este primer capítulo se ha tratado la relación entre lo imposible y su lugar dentro los cuentos seleccionados a partir de la tensión existente

---

10. Lo desarrollaremos más a fondo en el segundo capítulo.

11. Es la condición a la que aludimos para el tropezón del Recienvenido: haber soñado con una banana y su cáscara. En el análisis del Recienvenido afirmamos aspectos sobre el tipo de lector que reclama Macedonio para que lea su escritura.

12. Este punto lo desarrollaremos en el Capítulo segundo.

entre ficción y realidad. Así, nos hemos percatado cómo Fernández construye una narrativa que evidencia dicha tensión, al poner en duda la consistencia que sostiene a la realidad, partiendo de ella y modificándola a través de la ficción.

Entonces, el escritor argentino se las ingenia para elaborar otras realidades en donde lo imposible aparece como posible. Es una problemática en torno al referente ya que, como hemos visto, lo *imposible* surge en tanto no es un posible en una realidad literaria (como la del realismo, por ejemplo) en donde la verdad debe ser corroborada en su referente. En la narrativa de Fernández, el referente es llevado a un segundo plano, con ello la verdad se funda en la ficción.

Si decimos que el referente es removido se debe a que Macedonio otorga, a la ficción, la posibilidad de actuar sobre lo real, haciendo de la ficción un motor para que todo sea posible en sus cuentos: «invierte la relación convencional ficción-realidad; pero no la presenta como oposición entre el mundo de la ficción y el mundo real, sino que trabaja del lado de la ficción: desde allí hace ver la existencia de otros matices, de los restos de lo real» (Vinelli 2005, 156).

No se trata de la creación de mundos imposibles al presentar unicornios, duendes o fantasmas, sino de un trabajo en el que, desde la ficción, se hace posible aquello que desde el realismo es imposible, al recoger dichos matices, estos restos de lo real, que son la materia prima para su ficción.

De esta forma, nos hemos centrado en la selección de cuentos y los hemos leído a la luz de la problemática explicitada. Las categorías de realidad-ficción han orientado en este sentido. Así, luego de analizar los cuentos con los que hemos delimitado su propuesta narrativa, podemos decir algo más de ellos en unos breves apuntes que indicarán cómo se anuda lo imposible en su construcción, en la relación entre realidad y ficción.

## 6.1. RETORNO A LOS CUENTOS SELECCIONADOS

Los relatos macedonianos invitan a hacer una lectura de la realidad desde un punto de vista ajeno al de la costumbre o lo convencional. La realidad macedoniana es leída desde el lente de lo ficcional, mejor dicho: ella es deconstruida y aislada en sus elementos constitutivos (lo que hemos llamado constantemente *materia prima*) para ser forjada desde otras

relaciones sin perder sus referentes concretos, que ya no se presentan estáticos, sino que trabajan desde el desplazamiento de la realidad. Es una realidad jugada en su contracara, no tanto en el orden deóntico de la existencia, en el «debería ser» o en el «así tendría que ser», sino desde una obligatoriedad ficcional que se instala como motor de su empuje.

La lógica clásica, aristotélica, proposicional, aquella lógica que sostiene a la realidad desde sus tres principios (identidad, tercero excluido y no contradicción) es la condición de inicio para los textos macedonianos. Si la lógica clásica es la condición de inicio es porque se presta para ser descolocada en sus formas, desmenuzada en su lógica, rearmada en la puesta en relación entre palabra y palabra. Macedonio modaliza la lógica del realismo al hacer de ella ya no una constante, sino una entrada para que sus tres principios tengan otro lugar, siendo su salida la ficción. La condición de los relatos de Fernández es partir de la lógica ya dada (realidad) para que sea reordenada desde lo literario (ficcional).

El trabajo que propone este escritor argentino advierte que, así como la realidad es un conjunto de relaciones establecidas con las cuales nos orientamos para no perder el hilo de la vida en lo social, esta es, además, una construcción que se admite como posible desde una razón que nace en lo verificable. Por otro lado, la palabra *ficción*, desde su etimología *factum*, quiere decir modelar, dar forma: la ficción es una creación. «El *factum* se liga con el *ingere*, es decir, fingir. Es tradicional oponer el sentido “figurado” (que sería ficticio), al “verdadero”, al *stricto sensu*» (Braunstein 2001, 20). Lo ficcional, como «sentido figurado», surge en un exceso que rebasa dichas relaciones establecidas y que, como exceso, transgrede la razón de lo verificable, del *stricto sensu*.

Si la realidad es una construcción, digamos, homologada entre quienes la viven en lo colectivo, entonces, como construcción, no prescinde de lo creacionista para establecerse como realidad; en otras palabras: la realidad es una creación del sujeto. Ni la realidad ni la ficción están por fuera del campo del lenguaje. La realidad viene a ser un modo establecido y convencional (en el sentido de una norma o práctica admitida por responder a precedentes o a la costumbre o a acuerdos, según el *Diccionario de la real academia española* [DRAE]) de una construcción para dar lectura a lo que ocurre en el mundo.

De esta manera, Macedonio nos lleva al punto en donde, leídos sus cuentos, nos descoloca de lo establecido y, como efecto, nos clava una

espinas que punza en el nudo de lo real para interrogarnos acerca de la relación entre la existencia y lo literario. En uno de sus famosos brindis, Macedonio alienta a sus escuchantes: «hay que regocijarse de que las espinas estén recubiertas de rosas». Si leemos los cuentos de Fernández resaltando las espinas antes que el aroma de la flor, la pregunta por la existencia puede ser llevada en y desde el andarivel de lo literario bajo un estilo macedoniano: ¿de qué se trata la realidad si con la escritura —Fernández— hace de ella otra cosa? Esta es una de las preguntas que surgen a la hora de leer sus cuentos.

Macedonio nos guía a un nuevo encuentro con la realidad, ya que nos acerca hacia un encuentro diferente con algo que existe en ella: la palabra escrita. Así como la palabra abre nuevas significaciones también las cierra. Mediante la ficción, la escritura de Macedonio es un viaje de ida hacia lo que abre aquellas cerraduras que presenta la realidad en sus códigos. El viaje de ida tiene un retorno que fija su destino hacia el punto de partida a condición de que se remueva en el recorrido de lectura de sus cuentos. Parecería que el fin, el objetivo de los relatos del argentino, se trata menos del sentido de la historia que del remesón que provoca en el lector, ya sea para alejarse de sus relatos o, como en nuestro caso, para adentrarse más y más a lo que propone en ellos.<sup>13</sup>

Macedonio juega implícitamente con las etimologías de los verbos y los sustantivos propios. Esto es evidente en «Tantalia» y en «Cirugía psíquica de extirpación», en donde la incidencia etimológica construye un soporte para el relato y su sentido. Si bien se ha dicho que lo importante en los cuentos no es el sentido acabado del argumento, se puede decir ahora que habría que tomar a la palabra *sentido* desde uno de sus sinónimos: *dirección*, esto es, a donde nos dirigen sus relatos es a desplegar las vías no dichas, implícitas, en las condensaciones de sentido que guarda la historia de cada nombre elegido. «Tantalia», por ejemplo, es un cuento diferente cuando se ha leído la historia de Tántalo en la mitología griega.

Si antes decíamos que lo posible y lo imposible son una construcción, ahora podemos añadir que para la construcción de estos imposibles es necesario un manejo diferente de los tiempos verbales y de los empleos gramaticales. En el cuento de Don Solano notamos esto, «Era

---

13. Será uno de los puntos a trabajar en el segundo capítulo.

un vencido», «sufría dos derrotas cada día», son modos de conjugar el pasado y el presente ante un futuro que, en la trama, no se resuelve; del mismo modo, son expresiones que cobran la pertinencia por el contexto del relato, por la serie de condicionales construidos en la relación entre un tío y una sobrina mediados por un objeto comestible de origen latino (*panis*) o como prefijo griego (*pan*) que indica el *todo* o, también, el nombre propio de uno de los semidioses griegos o faunos romanos (*Pan*: encargado de la fertilidad y sexualidad masculina, dicho sea de paso): *pan* es una palabra cargada de todas estas vías posibles de sentido. El *pan* servido en nuestra mesa de trabajo y repartido en tres vías.

En lo que hemos analizado de los cuentos, hemos insistido en que su materia prima son los restos de lo real. En el momento en que hablamos de *restos*, hablamos de todo aquello que siendo una construcción posible de la realidad son, a la vez, puentes que permiten el pasaje a la ficción y que posibilitan la construcción de imposibles para la realidad efectiva. Estos restos son sintagmas, términos, nociones que pertenecen al orden de la realidad y que, hasta cierto punto, son sintagmas propios de los discursos que circulan en la realidad. El discurso científico, el médico, el religioso, el de la técnica del arte, proponen realidades que permiten entendernos de lo social ante aquello que se produce en el orden de la salud, la creencia o la cultura.

Si Macedonio, como lo hemos visto en «A fotografiarse», apela a la metáfora fotográfica es porque en algún momento en la historia, en el siglo XIX, se dejó de hablar del *daguerrotipo*; o también, propone ciertas metáforas y algunos sintagmas y tomados de los progresos de la ciencia, que le sirven como representantes de la realidad para construir sus cuentos. La «tercera circunvolución izquierda» es un sintagma neurológico, sostenido por la comunidad científica y que guarda una definición enciclopédica. Es un sintagma que le sirve al autor de bisagra para salir del hábitat médico y entrar al jardín de lo literario; antes que ser un área anatómica llamada *Broca*, Macedonio lo toma como «el asiento de la palabra», siendo aquí donde ella, la palabra, se desvela como la materia prima de la realidad y de la ficción. Es la oposición entre «sentido figurado» y «sentido verdadero» o *stricto sensu* que marcábamos con anterioridad en una cita del psicoanalista argentino Néstor Braunstein.

Siguiendo con Braunstein, en el *Ficcionario de psicoanálisis*: «las “figuras” del lenguaje serían equívocas imágenes mientras que los sentidos

estrictos serían rígidos, claros, unívocos. De ahí a despreciar a las ficciones no hay sino un paso; ellas no dicen la verdad, son acomodaticias. La “gente seria” desdeña las casquivanas figuras y se dedica a lo que no sería ficción, a la realidad» (20). Macedonio cuestiona aquel «sentido verdadero» (sostenido en el orden de la significación) que aportan los discursos que las construyen y que se ciñen a los límites propios de sus prácticas. La *seriedad* en la propuesta macedoniana radica en darle un lugar a aquellas figuras del lenguaje, a aquellas «casquivanas figuras», desarmando los sentidos rígidos y unívocos en que la realidad se sostiene, desde sus discursos avalados por lo verificable.

Por lo que, de aquello que se dice en estos discursos se puede decir otras cosas, si con aquel decir se indica algo de una realidad siempre posible, en tanto la comunidad científica, jurídica, religiosa y cultural así lo avale; pero además se pueden construir otras realidades discursivas sujetas a otra lógica de lo verdadero que no sea aquella lógica clásica que dirima tajantemente lo verdadero de lo falso; y esta nueva realidad discursiva (literaria macedoniana, agreguemos) obtiene su *aval* (aunque no lo necesite) más allá de la realidad, en un margen exterior que no es reconocible sino por la realidad misma, por aquello que está más acá del margen.

Macedonio transgrede los márgenes de lo real que yace en la realidad de los diccionarios etimológicos, de la literatura médica, de las escrituras religiosas, jurídicas y filosóficas, las cuales indican las construcciones verídicas que guían a quien ignora de ellas o afirman la palabra de quienes hablan desde estos campos del saber. Si decimos que Macedonio transgrede sus márgenes es a condición de leer en sus relatos que el escritor argentino, antes que poner el peso en lo *verídico* o en lo *verosímil*, pone el peso en el hecho de ser construcciones.

Por cuanto, «si se dice la verdad, la afirmación es “verídica”. Si lo que se dice parece verdadero, es “verosímil”, tiene semblante de verdad, y si uno confirma la verdad de lo dicho, lo que hace es “verificarlo”. Esto último me gusta porque rápidamente se advierte que ese *ficare* tiene la misma etimología que ficción» (21). Con esta cita, podemos formular lo dicho de otro modo, desde una pregunta que suscita uno de los cuentos seleccionados: ¿en qué momento se volvió *verídico* y *verosímil* el hecho de que una plegaria puede restituir la vida a un desahuciado? ¿Por qué un pan del día entregado por una *solicita* sobrina no puede

tener el mismo efecto en alguien? El pragmatismo de la realidad empuja a llevar las cosas al orden de la *verificación*. Hemos dicho que Macedonio parte de la tabla de valores de verdad que sostiene la realidad, en donde si algo es falso no puede ser verdadero al mismo tiempo.

La ficción modaliza dicha tabla. Hace un momento decíamos que ficción es modelar, presentar de otro modo algo que ha sido dado; y si decimos que la ficción modaliza es para resaltar que, en tanto se ponga el peso en ella, lo verdadero puede ser falso, al mismo tiempo y sin contradicción. De lo contrario, sería imposible en lo literario que la cáscara de una banana soñada sea la causa para el tropezón en la vigilia de un Recienvenido a las calles de la metropolitana Buenos Aires.



## CAPÍTULO SEGUNDO

# DE LO IMPOSIBLE Y SU CONSTRUCCIÓN

---

### 1. LA PREGUNTA POR LA CONSTRUCCIÓN DE IMPOSIBLES

En el presente capítulo analizaremos el ensayo «Para una teoría del arte», escrito por Macedonio Fernández en 1927. Es un texto en donde el autor presenta su propia teoría del arte, introduciendo categorías conceptuales que interesan, ya que posibilitan una nueva lectura de los cuentos que presentamos en el primer capítulo. En su teoría, Macedonio ofrece nociones específicas para entender su narrativa, si bien no explicita cómo funcionan estas nociones en sus cuentos, será nuestro trabajo indagar en ello. Así, retornaremos al trabajo de los cuentos seleccionados ya que, como veremos, no se agotan como material para nuestro análisis; y si no se agotan es porque, en lo que nos compete ahora, cambiaremos de lente para trabajarlos haciendo otra lectura de ellos a partir del ensayo en cuestión.

La narrativa macedoniana conlleva particularidades llamativas en donde la continuidad del sentido de sus historias se ve interrumpida de una manera curiosa. En el capítulo que antecede mencionamos que parecería que el fin, el objetivo de los relatos del argentino, se trata menos del sentido de la historia que del remesón que provoca en el lector, sea para alejarse, sea para adentrarse más y más en su propuesta. Por esta vía, si decimos que se trata menos del sentido que del remesón que

provoca, habrá que explicitar sobre esto, y no solo desde el testimonio de la experiencia que ofrece la lectura de los cuentos macedonios, sino desde la lectura de la teoría de Macedonio a la luz de la problemática de lo imposible.

Sabemos que un modo de no perder nuestro norte y ubicarnos en nuestra propuesta de trabajo es el retorno al punto desde donde partimos. De esa forma, podemos retornar a la pregunta por la categoría de lo imposible en la narrativa de Macedonio Fernández. Si en el primer capítulo lo que nos orientaba era la interrogación por la *categoría de lo imposible* en la selección de cuentos macedonios, en este segundo capítulo lo que alumbrará nuestro norte será la pregunta por su *construcción*, por sus mecanismos, por su técnica, por aquello que efectúa lo que hemos llamado *imposible*, siendo esto lo que posibilitaría aquel *remesón* que experimenta el lector.

Macedonio elabora una teoría sobre la literatura, sobre el arte en lo literario, que da cuenta, de una manera implícita, de aquello que sería su posición como escritor. Por esto es necesario acudir a su teoría para comprender cómo concibe, desde su pensamiento conceptual, aquello que él denomina su prosa. Como veremos, su prosa es un trabajo sobre la técnica que propone en su teoría.

La técnica macedoniana es una técnica que propone una ruptura con la realidad y que, desde nuestra lectura, se vierte en tres ejes. En primera instancia, el denominado *belarte*, que sería la construcción propia de un autor sobre lo que entiende por arte. En segunda instancia, la *autorística*, neologismo que advierte el lugar que el autor tiene en relación con su producción artística. Por último, un tercer eje que no es propuesto por Macedonio, sino que se lo ha trabajado con el soporte de la lingüística. En la lingüística de Benveniste hemos encontrado la tensión existente entre dos conceptos: el *enunciado* y la *enunciación*, que sirven para entender un borde que surge en la narrativa macedoniana, borde al que hemos definido en la tensión entre el *yo* del enunciado y el *yo* de la enunciación.

En «Para una teoría del arte», Macedonio manifiesta: «el Arte es un fenómeno de autorística, más personal y típica que la autorística del saber, o Ciencia. Y la autorística —que no copia mentes ni cosas— típica, o el Arte, nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación» (Fernández 2008, 74). Esta *emoción*

*impráctica* es otro nombre de aquello que, hasta ahora, hemos denominado *remesón*. A esta emoción impráctica habrá que leerla en contraste con el arte que él denomina *culinaria*, es decir, aquella producción artística que imita y copia a la realidad sosteniendo su lógica en lo literario, a lo que Macedonio llama *realismo*.

Hemos dicho que Fernández establece como posible a lo imposible en su narrativa, ahora diremos —desde sus propias categorías— que, siguiendo la autorística, lo posible son los sintagmas, las ecuaciones semánticas, las equivalencias que dan sentido a la realidad, sostenidas en una lógica clásica en donde lo verificable es lo que prima y en donde lo que se escribe es verdadero o falso.

Por su parte, lo imposible es el arte, el belarte que irrumpe en dichas ecuaciones para darle la vuelta al guante y, desde la misma *textura*, desde la misma materialidad —que es la materia prima o los restos de lo real—, poner a la realidad en el orden de una secuencia, en la relación entre el eje de selección y el eje de combinación, que desbarate sus códigos haciendo surgir, desde el sin sentido, el sinsentido de lo ficcional en el sentido de una realidad en donde lo que orienta es la coherencia contrastada con el referente. Por ejemplo, cuando veíamos el cuento del Rociovenido, encontrábamos que la causa de su caída fue el tropezar con la cáscara de una banana soñada la noche anterior. Aquí notamos cómo Macedonio desbarata los códigos de la realidad en donde existe una división entre sueño y vigilia; Macedonio desbarata su lógica al hacer de esa división una continuidad; ya que hace, de una cáscara soñada, el referente concreto para un tropezón en la vigilia.

Macedonio no solo produce un *relato* (término que no es de su agrado), sino que introduce su posición particular ante lo que escribe. Esto es explícito en los paratextos de los cuentos en mención, a partir de digresiones, paréntesis, pie de páginas en donde el autor toma un lugar diciendo *yo*, situando en el lector una extrañeza por no alcanzar a distinguir quién habla allí, en el orden del sentido del relato. Es otro modo de irrumpir en la textura de un relato en donde parecería que el sentido de su *asunto* importa menos que la técnica que la posibilita. Los paratextos hacen que el relato macedoniano se vea interrumpido por interrogaciones que no siguen el mismo sentido del asunto del cuento. Esta vía proporciona un nuevo momento para trabajar la problemática de lo imposible en su borde con lo posible.

Se trata aquí de lo que surge entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación; este último se instala en los enunciados que produce y se explicita como personaje-autor-dudador ante la realidad que está interrogando. El lugar de enunciación, que toma Macedonio en sus propios cuentos, hace de su narrativa un lugar de constante actualización. Por ende, es necesario teorizar sobre una categoría pertinente que indica cuál es el lugar del autor en el momento en que dice *yo* en su propio texto, ya que, dentro de las formalizaciones hechas por Macedonio, es un movimiento propio de la autorística, en tanto ofrece al texto un movimiento tal como si se estuviese escribiendo en el mismo instante que es leído.

Así, en lo que viene, lo imposible toma otros nombres: sinsentido, equivalencias ficcionales, disimetría, descompás; y si toma otros nombres, no es por el hecho de que sean sinónimos, sino porque son categorías conceptuales que indican algo de lo imposible en contraste con sus correlatos: el sentido, las equivalencias de la realidad, la simetría, el compás del tiempo del texto. La técnica macedoniana es una técnica de construcción, de ahí el título que hemos elegido: *construcciones de imposibles*.

## 2. EL ARTE MACEDONIANO: DE LA ECUACIÓN Y LA SECUENCIA

El arte para Macedonio no prescinde de la duda, es más, ella es el motor de su construcción teórica. Si el arte, desde la propuesta de Fernández, no prescinde de la duda es debido a que introduce un *rumor* de imposibles que desestabiliza la certeza construida en torno a la creación artística. Macedonio no propone *la* teoría del arte, lo que presenta es el modo en que él concibe a la creación artística. Macedonio dice: «Yo soy, pues, más bien un rutinario que un novador en el dudar seriamente de él. Mejor son las obras de duda de arte que las de certidumbre de arte» (74).

Como rutinario *dudador* del arte, Macedonio pone en interrogación ciertos modos de presentación del arte: «las estilizaciones, el simbolismo, la caricatura, toda la decorativa, y los intentos de síntesis descriptiva de una zona, ciudad, carácter humano» (Fernández 2008, 74). Estas representaciones son formas que pretenden ser arte. Por el contrario, el arte para Macedonio no debe ser pretencioso ni vanidoso, tampoco debería ser una mera reproducción de la realidad.

En este sentido, la pretensión y la vanidad serían las causantes de la producción de un arte que se clasificaría en numerosas vertientes definidoras, que encantarían por los títulos nobles que adquieren y que servirían para establecer equivalencias con la realidad. Así, Fernández critica ciertas prácticas:

Ejemplo muy candoroso, la colaboración de diario que se titula: «Cierta paisaje», cuyo subtítulo sintético dice: «Aguas, sombras, árboles, pájaros». Si ya no se sugiere naturaleza, sino la ciudad de Brooklyn se dirá: «Torres, mástiles, faros, chimeneas». O por el contrario se será muy prolijo y se dirá, como en un cuento: «Una tragedia rural a orillas del Duero». (74)

En la lectura de esta cita nos percatamos que la crítica macedoniana se dirige a una proliferación de equivalencias que se disfrazan con el ropaje de lo artístico al sintetizar lo que la realidad presenta. Expliquémonos en esto. El problema no radicaría en hacer equivalencias, el problema que señalaría Fernández en su teoría sería que se defina como arte a aquello. Habría equivalencias que, digamos, están al servicio de la realidad, así lo advertimos en los discursos que proliferan en ella y que, a la vez, la organizan. En los cuentos que hemos seleccionado, Macedonio recoge estas equivalencias, «la tercera circunvolución izquierda», siendo una de ellas, un sintagma del discurso neurológico equivalente a una región delimitada de una parte del organismo, el cerebro. De forma que, en el análisis del cuento del Recienvenido, decíamos que este sintagma no es tomado al servicio de la realidad, más bien es una alusión al discurso médico para distanciarse de él, en tanto no abre una vía para que el cuento sea desarrollado desde una perturbación orgánica (reproduciendo la realidad), sino para que, desde lo ficcional, se desarrolle como una perturbación en «el asiento de la palabra».

Si se dice, desde un diario, «aguas, sombras, árboles, pájaros» se está diciendo —lo leemos implícitamente así— algo en el orden de lo ecuacional. Macedonio parte de dicha equivalencia que establece una ecuación (tal como el signo lingüístico saussureano en donde el concepto corresponde a la imagen acústica) para llevar este sintagma a un orden literario y, de este modo, transformar lo ecuacional. Esta particularidad que reconocemos en su teoría y que, para ordenarnos, la resaltamos haciendo uso de los términos *equivalencia* y *ecuación*, es afín a la propuesta del lingüista Roman Jakobson que, en sus *Ensayos de*

*lingüística general* (1975), establece una oposición entre la función metalingüística del lenguaje y su función poética a partir de su esquema de comunicación.

A fin de ir abriendo esta problemática en el arte macedoniano, y no solo quedarnos en la referencia a Jakobson, acudamos a lo que dice este representante de los formalistas rusos con respecto a lo ecuacional y, con ello, volver de otro modo a la teoría literaria de Fernández. Tal vez repetimos así el gesto que hicimos en el análisis del cuento «Tantalia», al recoger la tragedia de Tántalo; pero esta vez, ya no en la vía de un gesto literario, sino de un gesto teórico, ya que se trata de conceptos.

Dicho esto, podemos hacer un sobrevuelo de dos de los textos del lingüista ruso, *Lingüística y poética* de 1960 y *Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso* redactado en 1956 y publicado en 1957. En estos textos, Jakobson escribe que la poesía y el metalenguaje son diametralmente opuestos: «en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia» (Jakobson 1975). Encontramos aquí uno de nuestros ejes: una oposición producida en el manejo entre secuencia y ecuación. Jakobson además escribe: «la lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos, y el *metalenguaje*, que habla del lenguaje mismo» (357).

El lingüista ruso especifica que la función metalingüística *opera sobre el código*, su función es la de codificar el mensaje para establecer una realidad en la que todos nos podamos entender en tanto compartamos el código que se construye. Por otro lado, Jakobson (358) señala que «la orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función *poética* del lenguaje». Cuando Jakobson habla del *mensaje por el mensaje*, se refiere a que la función poética «proyecta el principio de equivalencia» en aquello que es de su interés: lo sincrónico y diacrónico, en donde también, desde la función poética, a dichos ejes se los puede categorizar como de selección y de combinación, respectivamente (360). En otras palabras, la función poética permite que el mensaje, que ha sido codificado, sea decodificado por una nueva operación en la secuencia de los ejes sincrónicos y diacrónicos, haciendo nuevas sustituciones y combinaciones del mensaje para producir otro mensaje que, mientras opere nuevamente lo metalingüístico, puede ajustarse a un código.

Advertimos que la función poética opera sobre el mensaje; la función metalingüística, sobre el código; ya que ellas, en la textura del lenguaje, no operan del mismo modo; en otras palabras, la función poética apunta a la producción en el cruce entre selección y combinación y no tanto —como la metalingüística— a codificar dicha producción. La metalingüística sirve para que el mensaje se capte y sea cifrado, por ejemplo, como en un diccionario.

En nuestra lectura, esta diferencia en los modos de operar es lo que, a su modo, señala Fernández, en tanto la función poética permite que aquello cifrado (el mensaje) tenga nuevos códigos que —como hemos analizado en algunos de sus cuentos— no sean posibles (imposibles) en la realidad, sino solo en el contexto ficcional de sus relatos. Por ejemplo, la palabra *Rinoceronte* según el DRAE, significa: «mamífero del orden de los perisodáctilos, propio de la zona tórrida de Asia y África...»; pero si retornamos al relato de don Solano Reyes, la palabra *Rinoceronte* prescinde de este mensaje para significar otra cosa: lo que «hubo siempre interpuesto entre Solano Reyes y su pan del día» (Fernández 1966c, 218).

Ahora bien, antes de continuar de lleno en la teoría macedoniana, digamos algo más sobre esta diferencia que leemos desde Jakobson. El lingüista ruso dice que «el código subyacente en el mensaje está en el orden de la información, mientras más capte el código del mensaje el destinatario, más será la información que reciba» (Jakobson 1975, 307). La creación literaria, sostenida desde la función poética al modo de Jakobson, sabemos, no tiene como fin primero el informar; su interés apunta a la selección y a la combinación que «pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia» (360), no atendiendo a la explicación interpretativa de las palabras y las oraciones. Más bien, en esto se sostiene la metalingüística que hace del mensaje una oración ecuacional, un código, « $A=A$  (“Yegua es la hembra del caballo”）」 (361).

Luego de realizar este pequeño sobrevuelo por la lingüística de Jakobson, podemos aterrizar en la teoría de Fernández. Si bien Macedonio no habla de ecuaciones y equivalencias, su teoría posibilita esta lectura. Jakobson afirma que la creación literaria, desde la función poética, sostiene las equivalencias (ecuaciones de la realidad), no como un objetivo a conseguir, sino como momentos de partida para el retorno a la secuencia.

En el relato macedoniano, el *Rinoceronte*, palabra de la cual no es inusual saber su significado, sirve como punto de partida para establecer desde ella un retorno a la secuencia: para construir otro significado en el contexto del cuento, tal como lo hemos señalado. Si leemos el cuento de don Solano Reyes teniendo en cuenta solo el significado que el DRAE ofrece para la palabra *rinoceronte*, no vamos a entender nada en el relato, ya que no se trata del *rinoceronte* entendido como *animal*, que es el referente concreto que presenta la realidad. Más bien, la vuelta a la secuencia consigue que el lenguaje abra la cerradura que plantea el código: ya no se trata solo de lo que dice el DRAE sobre un rinoceronte, sino que se abre la posibilidad de otros sentidos para dicha palabra, reanimando el recurso constitutivo de la secuencia: el cruce entre la selección y la combinación.

De tal forma que la creación literaria no implica la producción de nuevas equivalencias a las ya establecidas en la realidad,<sup>14</sup> sino que implica la recurrencia de lo secuencial para que el código, ceñido a un referente concreto, se desplace; que —en palabras de Jakobson— opere el mensaje por el mensaje antes que la realidad del código. Es lo que ocurre con el *Rinoceronte*: ya no se trata un animal de la especie de los paquidermos, sino de aquello que se interpone entre un hombre y su pan del día. En el relato macedoniano, la secuencia se activa al prescindir del mensaje codificado por el DRAE.

Si hablamos de *secuencia*, que es un término del cual se sirve Jakobson y no Fernández, es para advertir un movimiento en los términos que se ocupan, por ejemplo, en el relato «Papeles de Recienvenido» una Colt Browning en la caída del Recienvenido hace que en el relato macedoniano se despliegue una nueva activación de la secuencia en la construcción de un imposible. En el tropezón del Recienvenido ya no se trata de las ecuaciones fijadas en la realidad; por las enciclopedias sabemos que la Colt Browning es una ametralladora usada en la Primera Guerra Mundial, pero en el contexto del cuento en donde surge es un artefacto que dispara un cordón de vereda para provocar un accidente.

---

14. Como las que Fernández critica en su ejemplo sobre el diario. Recordemos que hablaba de un «Cierto paisaje», cuyas equivalencias con la realidad son «Aguas, sombras, árboles, pájaros». Macedonio dice que si ya no se sugiere naturaleza, sino la ciudad de Brooklyn se diría: «Torres, mástiles, faros, chimeneas».



Así, siguiendo la terminología de Jakobson podemos decir: «A = A» o «Colt Browning = ametralladora usada en la Primera Guerra Mundial» (metalenguaje). Con Macedonio la ecuación de la realidad se desarma, presentando otra ecuación ficcional: «Colt Browning = vereda que al desenfundarse dispara cordones que causan tropiezos». Con esto, el arte en la teoría de Fernández, el *belarte*,<sup>15</sup> es posible.

Por esta vía, para afinar un poco más lo que proponemos, no vamos a decir que Fernández rechaza las equivalencias, sino que más bien las trabaja de otro modo. En tanto se ha ido analizando la teoría macedoniana hemos tomado varios términos: equivalencia, ecuación, secuencia, código, referente, los que tal vez podamos relacionar de la siguiente manera: hacia donde apunta Fernández es a establecer una teoría del arte que no haga de aquellas *equivalencias* producidas por los discursos de la realidad —portadoras de *códigos* establecidos en las *ecuaciones* que genera— un lugar que sostenga a lo literario (así como el realismo, al que tanto critica), sino que —al emplear la *secuencia* y el movimiento que ofrece para desfijarse de los *códigos*— dichas equivalencias funcionen en un modo acorde con la realidad ficcional de sus creaciones, al remover los *referentes* y, así, construir imposibles.

Sabemos que no es posible hablar ni escribir sin hacer equivalencias (en el sentido de construir, por ejemplo, metáforas que tengan igual [*equi*] valor [*valencia*] que aquello que es metaforizado). El estilo del relato macedoniano admite que un comestible, el pan del día, por ejemplo, sea equivalente a una plegaria religiosa; don Solano Reyes lo ha vivido así, recordemos «el doctor Carrell admite que la plegaria pro-salud de alguien, aun sin participación activa ni pasiva del beneficiario, puede restituir la salud de un enfermo grave; ¿por qué no *admitir* un efecto semejante para la presencia de un pan en manos de una solícita sobrina?» (Fernández 1966c, 221).

El apunte a la secuencia permite descubrir cómo la realidad puede llegar a ser una construcción de ecuaciones. No se trata de afirmar que Macedonio no las construya, sino que la cuestión de las construcciones macedonianas (a las que también podemos llamarlas ecuaciones macedonianas) es que ellas se sostienen solo en el contexto de un relato ficcional. Son ecuaciones ficcionales, en donde un *Rinoceronte* es

15. Sobre la propuesta de *belarte* nos ocuparemos en el acápite que viene.

equivalente a un *candado* o a una *inhibición* o a un hábito mental; o que en el cuento «Tantalia» un trébol signifique «el vivir del amor entre dos» o, por último, en «A fotografiarse» el sistema métrico para medir la altura de alguien tenga como referencia a un boxeador argentino.

Son construcciones de imposibles, solo posibles en la lógica de sus relatos. «En fin —dice Macedonio en su crítica al arte que reproduce la realidad, F. B.— hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que vemos en la calle y en casa, los cuentos de familia y los espeluznantes crímenes de las crónicas policiales de los diarios» (Fernández 2008, 75) es el horror que da el arte que copia las ecuaciones de la realidad. La función poética, la deconstrucción de las ecuaciones metalingüísticas, el retorno a la secuencia, permiten el reordenamiento de la realidad a través de la ficción.

De la cita que, páginas atrás, recogíamos sobre el *diario* —en el que Fernández criticaría el título por reproducir equivalencias sin remover los referentes— podemos decir ahora que si Macedonio lo critica es porque en su título no operaría la función poética ya que, al sostenerse de ecuaciones de la realidad (como lo hace el realismo), solo lo haría desde la función metalingüística. Recordemos dicha cita: «diario que se titula: “Cierto paisaje”, cuyo subtítulo sintético dice: “Aguas, sombras, árboles, pájaros”. Si ya no se sugiere naturaleza, sino la ciudad de Brooklyn se dirá: “Torres, mástiles, faros, chimeneas”». Es una descripción que, con palabras, reproduce aquello que se observa en la realidad de un paisaje campestre o ciudadano.

Por otro lado, en sus cuentos, Macedonio —antes que crear nuevas equivalencias de la realidad— construye una realidad distinta a la de la descripción, haciendo operar la secuencia en el cruce de los ejes de combinación y sustitución. En otras palabras, podemos ejemplificar lo dicho con una invención de un título para un diario desde la lógica del estilo macedoniano. Podríamos decir: «Aumenta la compra de Colt Browning para anular Rinocerontes». Es un título que, por un lado, tiene su sentido para una lógica de la realidad: es una noticia que indica la compra de ametralladoras Colt Browning para matar rinocerontes; pero, por otro lado, adquiere un sinsentido si le damos lectura desde los códigos macedonianos: aumenta la compra de «armas que disparan cordones de vereda» (Colt Browning) para anular candados, hábitos mentales o inhibiciones (Rinocerontes) entre alguien y aquel objeto

que le anima a vivir, un *pan del día* por ejemplo. De modo que Macedonio enseña que lo ficcional es posible en la construcción de nuevas equivalencias que no *reproducen* la realidad, sino que *producen* algo que él atina a llamar *belarte*.

### 3. BELARTE: DE LA SENSACIÓN HACIA LA EMOCIÓN

Si hemos partido de la tensión entre realidad y ficción para introducir la categoría de lo imposible, y hemos hecho algunos *préstamos conceptuales* de la lingüística de Jakobson para abordar la pregunta por el arte macedoniano, ahora podemos retomar dicha pregunta desde nociones que Macedonio establece y que sobresalen tanto en los cuentos seleccionados como en su teoría literaria. Con esto, en el presente acápite abordaremos el trabajo que el escritor argentino elabora sobre el arte a partir de una nueva denominación: *belarte*.

Belarte es una noción que Macedonio plantea en sus ensayos teóricos para introducir su posición particular en relación con el arte y su propuesta en torno a este como escritor de novelas, cuentos y poesía. En su ensayo «Para una teoría del arte», *belarte* es un nombre que sustituye al arte y que lo diferencia de un arte sostenido en lo sensorial. En lo que propone Fernández no se trata de lo sensorial, se trata de la construcción de un arte (*belarte*) que se relaciona con lo emocional.

El fin último de todo acontecer de la realidad es una emoción, no una instrucción ni una sensación-agrado. Hay que definir la emoción, aunque no toda emoción es arte ni belleza. Bajo el análisis, la emoción es un complejo de sensaciones, pero su origen es central-mental, y el de la sensación es periférico, bruto. Lo periférico es nulo en arte. (76)

Vemos cómo Fernández, para definir el arte en su diferencia entre lo emocional y lo sensorial, acude a una teoría anatómica cerebral entre el sistema nervioso central y el sistema nervioso periférico. En su teoría, el arte debe transitar por los caminos fisiológicos centrales y no tanto ceñirse, como objetivo o como fin, a tocar los sentidos de lo periférico. Esto quiere decir que el Arte debe tocar un complejo de sensaciones antes que apuntar a sensaciones aisladas.

Lo emocional conlleva el carácter de *estado de ánimo* y esto es lo que debe lograr el arte: «el Arte es emoción, estado de ánimo, jamás

sensación. Por eso he llamado desdeñosamente Culinaria a todo arte que se aproveche de lo sensorial, por su agrado en sí, no como signo de emoción a suscitar» (74).

El arte que suscita emoción, no sensación, es solo posible si no está en el orden de la reproducción. Es decir, existe una afinidad de la llamada culinaria en lo concerniente a la proliferación artística de la imitación, de la reproducción, en tanto el arte esté llamado a repetir las formas y los gestos de la realidad, tal como lo precisábamos en el acápite anterior con el ejemplo del *diario*.

Por otra parte, la *producción* está ceñida a una creación artística que no repite formas o, como lo hemos trabajado a partir de Jakobson, no reproduce las ecuaciones de la realidad. Por lo que, digámoslo así, el arte, el belarte tal como lo denomina Macedonio, desarma las ecuaciones de la realidad para, en un gesto de producción artística, recoger sus elementos (a los que hemos llamado materia prima o restos de lo real) y disponerlos en otra secuencia que no se sostiene tanto en la lógica de la realidad (por imposible), sino en la de lo ficcional.

Así, Macedonio define su propuesta del arte: «Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas: copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos en otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento» (75). Aquí notamos cómo el escritor argentino va descentrando el lugar que tiene el autor y los personajes que construye en su creación artística, a diferencia de una manera convencional de escribir en donde el autor apunta a suscitar estados psicológicos en el lector, esto a partir de una intencionalidad jugada en el peso que tienen los personajes.

Y en cuanto a la *comunicación* de emociones, es vano esfuerzo pretender tocar directamente el alma de otro con exposiciones o combinaciones realistas, con signos caligráficos inertes, frente a las eficacias plenas del gesto, los movimientos y los acentos de una conversación común emocionada; lo único posible y artístico es la *suscitación* de las emociones.

Todo Arte está en la Versión o Técnica, es decir, en lo indirecto, y el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí, la imitación del gesto y de las inflexiones de la voz. (75)

La técnica está en el orden de lo indirecto, en todo aquello que volitivamente no apunta a comunicar emociones al lector. La *versión*,

otro nombre para la técnica, se juega en otro sentido: «el Arte, nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación» (74). Si hasta ahora hemos analizado aquello que Macedonio entiende por *emoción* desde una teoría fisiológica, ahora podemos añadir que, con esta cita, la emoción no debe tener practicidad alguna. Con esta *emoción impráctica*, llegamos a la fuente y el efecto del arte para Macedonio, que es un punto fundamental de interés en nuestra investigación, en especial en este acápite.

Ahora bien, que Macedonio proponga un arte que no solo suscite *emoción* sino que, además, esta emoción sea *impráctica*, nos permite continuar ya que esto abre una nueva vía de lectura. Como vemos, la emoción no solo recae en una teoría fisiológica —que se explica desde el *complejo de sensaciones* del sistema nervioso central, en su diferencia del arte sensorial sostenido en *sensaciones aisladas* del sistema periférico— sino que, además, dicha emoción entra en la lógica de lo práctico o de lo utilitario, desde su opuesto en tanto una emoción impráctica.

Es así que con la introducción de lo *impráctico* podemos hacer de la palabra *sentido* un puente entre el campo fisiológico y el campo literario. Con esto, queremos insistir que Macedonio pasa por un discurso médico, pero solo para distanciarse de él. Es otra variante de lo que indicábamos en el relato del Recienvenido, en donde decíamos que antes que considerar al accidente en aquella región cerebral desde la realidad orgánica, habría que tomar al accidente como una perturbación de lenguaje como posibilidad de lo ficcional.

De esta suerte, es posible tomar a la *sensación*, a aquello que se percibe desde los órganos de los sentidos, ya no solo en la vía de lo *sentido* desde el sistema periférico del organismo, sino, por otro lado, del *sentido* que se produce en la articulación de palabras. Por lo que, si seguimos esta segunda vía, algo puede llegar a ser práctico o impráctico dependiendo del *sentido* que tenga para el engranaje de la realidad.

Por ejemplo, podemos retornar al análisis del relato del Recienvenido y advertir cómo, en su *Conferencia*, el provinciano reclamaba un público que tenga la capacidad de asombro ante las pequeñas perturbaciones que nos aquejan en la vida cotidiana, en las interrogantes suscitadas por los *detalles mínimos* de la vida, detalles inútiles, inservibles o *imprácticos*, en contraste con la idea de progreso, de búsqueda de practicidad que tendría una ciudad metropolitana como Buenos Aires y sus habitantes.

Sabemos que lo impráctico está en el orden de lo inútil, de lo insertible en la realidad, es todo aquello innecesario para lo real, su resto, y que precisamente es de lo que se ocupa Macedonio en sus relatos. La realidad y sus discursos se fundan en la producción de posibles prácticos, necesarios, servibles y, por eso mismo, concebir que la ciencia —gran orientadora del progreso— construya, por ejemplo, una Colt Browning que dispare cordones de vereda para hacer caer a provincianos, es inconcebible (sinsentido) y prescinde de toda practicidad; o también, qué sentido tiene, para la lógica de una realidad pragmática, que alguien como el Recienvenido, que se presenta como un *hombre sintético* que orienta su vida hacia «las importantes pequeñeces que el hombre por alumbramiento (y otros detalles) desdeña», se empecine en estudiar cuánto tiempo tarda un botón en caer y perderse tras la pata de una cama. No tiene ningún sentido, es un sinsentido.

Como vemos, la emoción impráctica está en el orden de lo inútil, del *sinsentido*, antes que de la utilidad o del *sentido* que la realidad requiere. Es por esto que la emoción que propone Macedonio apuntaría a desestabilizar lo ya tramitado, lo ya codificado por el sujeto desde la realidad, las *codificaciones* que se tramitan desde un complejo de sensaciones y que se ubican, si seguimos la teoría fisiológica macedoniana, en un sustrato biológico como el sistema nervioso central.

La emoción, desde nuestra lectura, no tiene que ver tanto con lo fisiológico, sino que se produce en el momento en que se descentran los referentes concretos que el sujeto ha establecido en la realidad, en las ecuaciones que ha hecho desde el lenguaje de aquello que es lo real del mundo. De manera que volvemos a resaltar el punto fundamental en nuestro análisis de «Papeles de Recienvenido», en donde decíamos que el tropezón, su caída, efectúa un golpe en una región orgánica denominada «tercera circunvolución izquierda». Esta región cerebral, si nos centramos en una literatura médica, se denomina también área de Broca y es la que permite al sujeto procesar el lenguaje y comprenderlo, lo cual no es posible sin la codificación de aquello que produce la relación de los ejes sintagmáticos y paradigmáticos del lenguaje. Por esta razón proponíamos que el accidente es un accidente *de* lenguaje.

Un golpe en el área cerebral que permite comprender la realidad es un golpe en los códigos que permiten dicha comprensión. Con ello, podemos decir que la *emoción impráctica*, que conlleva un *sinsentido*, es

otro modo de hablar del *golpe* en el lenguaje. La emoción impráctica es un golpe a las ecuaciones hechas —efectuando un desplazamiento— en lo secuencial, hacia otras equivalencias que no precisamente podrían ser admitidas en la realidad por su sinsentido, solo se las admitiría en lo ficcional. Es el modo de entender la función poética del lenguaje propuesta por Jakobson y que orientó, en el acápite anterior, nuestra lectura de Macedonio.

En otras palabras, Fernández propondría a la emoción impráctica como un vaciado de sentido de aquel lugar de lenguaje en donde el sentido gobierna (realidad), la ficción apunta a lo imposible que el sinsentido brinda; en donde la materia prima de la realidad aporta los elementos necesarios para la construcción de equivalencias insospechadas para una lógica que se sostiene en lo verificable.

Por esta vía podemos entender aquel despliegue de numerales que presenta Fernández sobre las características que hacen del arte más belarte, al poner el acento menos en el *asunto* o el *motivo* que en la técnica con la que se construye la creación artística.

Dicho en otros términos: un arte es tanto más Belarte: 1. cuanto más consciente, es decir, más respondiente a un plan voluntario de técnica, no a un entusiasmo por el «asunto» y por contar el autor lo que siente; 2. cuanto más pura, más exclusiva su técnica; un arte es una sola técnica excluida para las demás [...]; 3. cuanto más técnico o indirecto; debe ser *versión*, mejor dicho *procedimiento*, nunca enunciación ni comunicación; 4. cuanto menos volumen de «asunto», menos gruesa motivación [...]; 5. cuanto menos grato a los sentidos es su órgano, instrumento o sistema de signos, como en el caso máximo de la escritura. (76)

Notamos cómo, en las palabras de Macedonio, existe un apego por la técnica antes que por el *asunto*. Esto es de nuestro interés para ir cerrando el presente acápite y abrir el que viene. Cuando Macedonio habla de la técnica, habla de *versión* y *procedimiento*, esto es de resaltarse ya que nos distancia de la producción de un relato que tenga como objetivo la comunicación de sentimientos a través del *asunto*. El peso en las creaciones macedonianas se centra en los modos de construcción, esto es a lo que él llama técnica: «los asuntos son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica [...]. Fuera de la técnica no hay arte; la invención del *asunto* es un juego inocente frente a la riqueza de tramas y temas cotidianos» (75).

Por ello, podemos decir ahora que la técnica que propone Fernández es aquella que hace un trabajo sobre el *sentido* (realidad), provocando un sin sentido en ella, para que surja el *sinsentido* (ficción). Las ecuaciones de la realidad son piezas fundamentales para tejer una historia que se sostenga desde la dimensión que el sentido brinda, pero esto, tal como lo señala Fernández, es extraartístico. Lo artístico, el trabajo sobre la técnica, se sostiene en el quiebre de dichas piezas fundamentales para que otra realidad, digamos una realidad imposible (de ficción), tengan su fundamento, no tanto desde las piezas, sino desde lo que la técnica quiebra en ellas. El fundamento de la técnica del relato macedoniano es el quiebre de las piezas fundamentales que aporta la realidad.

Desde uno de sus cuentos podemos argumentar de mejor manera esto último. Si recordamos la posición de Macedonio como escritor del cuento de aquel «vencido y que sufría dos derrotas cada día», tal como lo analizamos en el primer capítulo al ver el cuento de don Solano, podemos fijarnos cómo promete al lector algo que nunca llega a cumplir. La promesa radica en desvelar el misterio del *Rinoceronte*, en explicitar por qué el Rinoceronte obstaculiza el ánimo que tiene don Solano para vivir. Aunque, en el relato, el narrador se aproxima a explicaciones científicas, médicas, filosóficas y psicológicas para satisfacer aquella promesa, esta promesa nunca llega a cumplirse en el desarrollo del argumento. De modo que el suspenso aparece como indicador de su técnica; o mejor aún, el quiebre de la historia (o el *asunto*) es el incumplimiento de dicha promesa.

Por otro lado, podemos leer en este cuento que, aunque Macedonio haga un trabajo muy fino sobre los nombres de los personajes de sus cuentos, un modo de anular su creación sería ofrecer un nombre para la sobrina de don Solano. Esa es la riqueza de la técnica macedoniana: poner el peso en la ausencia de un nombre antes que en el *asunto* del cuento.

#### 4. AUTORÍSTICA: ENTRE EL SENTIDO Y EL SINSENTIDO

Lo que queremos trabajar ahora es la propuesta de Fernández sobre lo que él llama *autorística*. Es un trabajo sobre el nombre, que podemos ubicar en la categoría de neologismo. Hemos dicho que Macedonio, en sus creaciones literarias, es muy riguroso con los nombres propios que presenta; parece que la técnica no es solo un asunto que pone en



acto en sus cuentos, sino también en su teoría ya que, en tanto la va desarrollando, no se contenta con nociones y conceptos existentes, sino que va proponiendo nuevas construcciones conceptuales al acuñar nuevos términos.

*Autorística* es una palabra que no existe en el diccionario, pero podemos encontrarle sentido de la mano de la gramática. *Autorística* parece ser una voz que viene del sustantivo común *autor* y que en su terminación tiene una declinación (-ística) que, según el DRAE, es un sufijo que da forma adjetivos o sustantivos (en el caso del femenino) y que indican *pertenencia* o *relación*. *Autorística* es una palabra que Macedonio suele emplear como sustantivo y adjetivo y que, si seguimos el análisis desde el contexto de donde nace, denota relación o pertenencia *de* o *al* autor.

Macedonio escribe en «Para una teoría del arte»: «Belarte debe llamarse al Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria. Yo propondría como mejor nombre del Arte el de *Autorística*». Si al arte que apunta a lo sensorial lo denomina *culinaria*, ahora encontramos el nombre para el arte que suscita emoción: *autorística*. «El Arte es un fenómeno de *Autorística*, más personal y típica que la *Autorística* del saber, o Ciencia. Y la *Autorística* —que no copia mentes ni cosas— típica, o el Arte, nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación» (74).

En lo que antecede decíamos que, en el trabajo que presenta Fernández, la técnica prima por sobre el *asunto*. El valor del asunto es el valor de sentido que se le otorga al relato para que la historia (o el motivo) lo sostenga, siendo el asunto aquello que está del lado de la copia o la imitación de la realidad. La creación literaria sostenida desde el asunto es aquel relato que invita al lector a leer algo que no se distancia de la realidad: una relectura de la realidad (*culinaria*).<sup>16</sup> Con esto, recogemos uno de los argumentos de Macedonio: «nada más cándido que valorar

---

16. *Culinaria* puede ser uno de los nombres para indicar la propuesta literaria al estilo del modernismo. Verani, hablando sobre el modo en cómo el vanguardismo rompe con el modernismo, indica que: «el vanguardista descarta no solo la armonía de las partes individuales, la unidad orgánica y estilística, sino todas las visiones de la literatura como descripción, mimesis o expresión de sentimientos, a favor de una absoluta libertad de la inventiva, que llevó a una ampliación del material temático y al desarrollo de innovaciones asombrosas en el lenguaje y la estructura» (Verani 2006, 139).

la inventiva de asuntos en mundo y vida tan cargados de variedad de sucesos que basta asomarse a una casa de vecindad o a las nubes para estar cierto de que no se puede competirles en variedad» (80).

La técnica macedoniana conduce a la invención de nuevas formas imposibles que trisan las formas ya establecidas y que nos sumergen en la capacidad de dudar de ellas, inclusive si se juegan en el arte mismo. Así, Macedonio dice:

La vida es la todo-posibilidad; no hay *carácter*, *acto* ni *suceso material* que no sea tan posible como cualquier otro, y la socorrida «congruencia» de carácter, «verosimilitud» de acto o suceso, desesperado argumento para defender el realismo (que no es arte porque no es mera técnica, sino *información* que incumbe a la ciencia), son cosas que nunca existieron en la vida y menos pudieron percibirse a través de lo escrito (75).

Como leemos en la cita, Macedonio resalta que no se trata tanto de la *congruencia* de carácter del argumento, sino de lo contingente que irrumpe en él, ya que no hay suceso material «que no sea tan posible como cualquier otro». No se trata de reproducir aquello que existe en la vida, sino de producir aquello que no existe en ella, en la realidad; inexistente que, una vez producido, hace tambalear la existencia de lo ya establecido (emoción impráctica). A este inexistente que llega a existir lo encontramos gracias a lo que hemos definido como *sinsentido* o imposible, en tanto no existía dentro de los posibles.

Así leemos la técnica macedoniana, como un trabajo que permite el llamado a un existente que, no jugando en la lógica clásica de lo dicotómico, hace que lo que él denomina *emoción* se efectúe por la relación dialéctica entre el sentido, el sin sentido y el sinsentido,<sup>17</sup> lo que genera una relación entre lo posible y lo imposible: un vaciado del sentido (sin sentido) a partir del sinsentido. Este es uno de los puntos nodales en nuestro análisis, ya que esto que hemos llamado *vaciado* es lo que efectúa aquella *emoción impráctica* o aquel *remesón* del que hablamos en un inicio. Entendemos que la construcción de un imposible tiene como condición a los posibles existentes; esto es: un imposible inexistente surge por los

17. Explicitamos aquí una diferencia entre *sentido*, sin sentido y sinsentido. En donde la técnica que leemos en Macedonio permite que el sinsentido (ficción) surja a partir del vaciado de sentido (de la realidad), vaciado que se produce por el *sin sentido*, por el vaciamiento de sentido.

posibles ya contruidos (realidad) y su vaciamiento de sentido (sin sentido) a partir de una técnica que permite la producción del sinsentido (autorística).

Si, por ejemplo, Macedonio anulara la realidad, seguramente lo que escribe podría ser considerado un delirio, tal como lo afirma Alberto Paredes en el prólogo de la edición con que trabajamos: «Macedonio Fernández (Argentina; 1874-1952) es el mejor delirio de la prosa americana del siglo xx» (Fernández 2008, 72). A esta afirmación no la compartimos justamente por los argumentos que acabamos de esbozar.

La autorística se refiere a una técnica que, aunque desarme al sentido, este no deja de tener un lugar, lo que ocurre es que se transforma por la función del sin sentido, de su vaciamiento. Es lo que leemos por ejemplo en «Cirugía psíquica de extirpación», tal como lo escribíamos a partir de las nociones de *variantes* e *invariantes*. Nuestro herrero Cósimo se somete a una cirugía del sin sentido para producir un sinsentido: tiene una nueva realidad (ficcional) en donde su identidad es la de ser un hombre que asesinó a una familia que nunca fue asesinada: en su realidad psíquica estaban muertos, en la realidad del mundo estaban vivos; o, en otras palabras, lo invariante es la existencia de su familia y las variantes son «una familia viva» y «una familia asesinada». Además, en todas las operaciones que tuvo para alterar su identidad, nunca dejó de llamarse como se llamaba o dejó de ser reconocido desde el nombre que le dio su profesión, ya que va de la mano de su apellido: Schmitz-smith-herrero.

Ahí lo que llamamos invariantes son aquellos existentes que aporta la realidad y que se transforman con una cierta técnica de autorística, en la mano del Dr. Desfuturante, arrojando nuevas variantes identitarias para Cósimo. No olvidemos que a la cirugía, en el análisis del cuento, la hemos tomado no solo desde lo orgánico (realidad científica), sino desde lo discursivo (realidad literaria ficcional). En nuestro análisis, decimos que tanto el escritor como el cirujano trabajan modificando la realidad, resituándola a partir de una *operación* en la materia prima que ella aporta. En el cuento de Fernández, el cirujano, al igual que un escritor, trabaja en lo discursivo al transformar una realidad que se pone en juego en el lenguaje; así, el cirujano no sería un médico que opera en lo orgánico, sino en lo discursivo, no actuaría en lo real sino en lo ficcional.

Por otro lado, el belarte, autorística mediante, aspira a una *belleza* de mínimo de motivación o asunto. Así, Macedonio precisa:

Arte de trabajo a la vista, es decir, para el lector consciente, y hecho con recursos ostensibles. De asunto mínimo, sin jerarquía de valores de asunto al modo infantil [...]; sin inventivas ni valor de asunto; ni propugnación de tesis cualesquiera, ni explicaciones ni interpretaciones de su obra brindadas al público, ni persecución o alegaciones de Autenticidad; con solo el valor de la ejecución o versión al punto de ser recomendable que los asuntos fueran «de encargo» y lo genuino del artista su versión de arte; o con asunto tan incoloro, trunco, contradictorio y omitido es lo posible [...] que el lector nunca sepa el cuento y lo sienta enteramente. (80)

Para Macedonio, y continuando con nuestra lectura de su teoría, aquello que llama *asunto* es el monto de realidad (sentido) que es uno de los hilos con los que teje el cuento (y no el tejido mismo). Digámoslo así, es un hilo que se orienta con la aguja del sinsentido y que no pone tanto el peso en la trama, sino en la urdimbre, haciendo un *satén* en donde apenas se reconoce a la trama ya que la técnica de tejido (de autorística) hace que la urdimbre tenga, en apariencia, menos relaciones con la trama. Resulta de ello un tejido sinuoso, difícil, poco claro, que oculta su asunto al privilegiar su técnica, esto es lo que generaría «que el lector nunca sepa el cuento y lo sienta enteramente».

Así, dejando la metáfora del «*tejido* de punto» y pasando a la literalidad del *texto* macedoniano sobre el arte, nos percatamos que Fernández recurre a la pregunta por la *belleza* en el arte, y así produce otros argumentos sobre la autorística. La teoría macedoniana dice:

Queda el problema de si hay belleza natural. Yo no lo creo. Todo lo que se llama belleza natural es finalista, teleológica, es decir, práctica; alusiones a la salud, la bondad, facultades de agilidad, fuerza, etc.; a todo lo que sostiene la vida. Solo hay belleza *artística*, por expresión estudiada, y tanto más artística cuanto más indirecta, cuanto menos realística, menos copia, menos información. (76)

Leemos entonces cómo Macedonio presenta una afirmación tajante sobre la belleza: solo hay belleza artística; he indica, además, que esta aparece como una expresión estudiada. Si Macedonio deja por fuera a lo teleológico o a las causas finales a la hora de hablar de lo

bello<sup>18</sup> es porque la belleza no tiene un fin específico, no tiene practicidad, no es algo que se busca, sino es algo a lo que se llega como efecto en el trabajo de una técnica que suscite belleza (emoción) *impráctica*; belleza que surge aunque el objetivo no sea buscarla.

Si la belleza fuese natural solo habría que contemplarla desde el «sistema periférico de los sentidos» ya que existiría *per se* en la realidad. Precisamos aquí que no se trata tanto de la belleza que surge en lo que perciben los órganos de los sentidos, sino de una belleza que, no siendo natural, surge en la ruptura del sentido por la producción del sin sentido, tal como lo hemos establecido.<sup>19</sup>

Ante esto, Macedonio apunta: «Solo llamo belleza a la emoción que solo la inteligencia (no la vida o realidad) puede crear en un tercero, por medios indirectos, no por el camino directo del raciocinio ni por el camino de emociones comunes no estéticas, de la copia o realismo» (77). Por ende, entendemos que si Macedonio habla de *inteligencia* (y ya no de *candidez* o *inocencia* como lo hace en relación con el realismo), es por el hecho de que la belleza es una *expresión estudiada*, tal como lo precisa el propio Macedonio en una cita anterior.

«Arte consciente en el artista, es decir, con posesión clara de toda la teoría estética de su arte y obra, no de espontaneidades y de “no sé qué”, “no sé por qué misterio me parecieron lágrimas”, “no sé cómo se me ocurrió o tuve esa inspiración”» (80). Entonces, la propuesta del escritor argentino apunta a que no hay que ser ingenuos ante la técnica que posibilita la belleza en el arte. Por esta vía, critica la belleza como expresión del realismo ya que dicha belleza es producida por la realidad

---

18. Es una de las características con las que la vanguardia rompe con el modernismo literario. Según Verani, «la difusa conciencia de desajuste y desencanto que impregna la visión del mundo de nuestro modernismo literario, hace de la belleza —así, con mayúscula— la suprema si no la única finalidad del Arte —también con mayúscula—, y convierte a este en una especie de bastión de defensa, oponiendo sus logros y posibilidades a la inanidad de lo real y cotidiano. Macedonio, por el contrario, no hace de la belleza un fin para el arte, sino un efecto de la técnica del arte».

19. Léase lo trabajado con respecto a la significación de *sentido* desde la vía orgánica con el sistema periférico y el pasaje que hicimos hacia el *sentido* entendido como aquello que se produce en la articulación de palabras. *Sentido* aquí es una palabra que sirve de bisagra para salir de nociones orgánicas y entrar al campo de lo discursivo.

y no por una técnica que se construye en el quehacer artístico. «En resumen: no es del arte de la Belleza natural —que no existe en estricta Estética—, ni la Copia (Realismo), sino la Autorística pura» (80). Macedonio introduce la problemática de lo estético y de lo bello para esclarecer el lugar de dicha problemática en su teoría. Así como dice que la *emoción* es un estado de ánimo que suscita el belarte, lo bello y estético se efectúa indirectamente.

La autorística tiene que ver con la experiencia del autor, con aquello que conlleva o está en relación con él, tal como lo especificábamos en un inicio. El autor, aquel que trabaja la técnica antes que el asunto, no solo tiene un lugar particular en la teoría del arte que construye Macedonio, sino también en sus creaciones, en los cuentos que hemos seleccionado. Por ejemplo, en *El Recienvenido* (fragmento), el autor va hilando en su argumento las incidencias de la caída que sufrió el Recienvenido, entre ellas indica:

podré decir con solemnidad: los signos premonitorios o semiológicos de haberse dado un golpe, son: tumefacción en la región receptora, gran número de espectadores que antes estaban ocupadísimos a varias cuadras de allí, tres vigilantes a pitadas sueltas... (Estos vigilantes no pueden arrestar a un golpeado sin traer mucha gente). (Fernández 1966d, 13)

Después de unos paréntesis que presenta, el relato toma un camino que no guarda sentido con el *asunto* del cuento. Irrumpe un sin sentido ya que los argumentos que critican a *obras bostezables* por su extensión como lo son la *Divina Comedia* o las *quejumbres de Fray Luis de León*. Con ello, expresa: «pero me temo que estos paréntesis van a cansar al lector más aún que si se tratara de un libro consagrado como la Divina Comedia o el Paraíso Podado u otra obra bostezable como las quejumbres de Fray Luis de León» (13). Luego de esto, presenta una reflexión sobre el *suelo*:

El suelo no nos cae encima: es el mejor adorno de una casa y por eso en la Antigüedad, tiempo de las cosas bien hechas, se colocaba un suelo a los edificios haciendo juego con el techo y en dirección opuesta, de manera que el que penetrara —los edificios son impenetrables— en ellos, tenía el gusto de ignorar continuamente si había puesto los pies —el cojo Agesilao ponía un pie y una muleta y se le perdonaba cojear porque se había hecho querer— en el cielo raso o en el piso. Esto ofrecía la ventaja, nadie me lo

va a creer, de... Pero se me ha olvidado esta ventaja: debo haberla leído en algo que se ha escrito y en el afán de pasarle el libro a otro no he retenido bien el párrafo. (14)

Notamos cómo el asunto del relato se ve cortado por un giro extraño ya que alude a la extensión que una obra literaria debería tener y, luego, pasa por reflexiones acerca del suelo y su relación con el techo dentro de una casa. Son giros que efectúan un sin sentido ante el sentido del asunto. Hay un vaciamiento del sentido del argumento ya que provocaría en el lector una serie de cuestionamientos para encontrar un sentido a lo que está leyendo. El narrador, habiendo dicho que no ha podido retener bien aquel párrafo en donde se indicaban las ventajas de no saber si se pisa en el suelo o en el cielo raso, toma en cuenta aquel problema que surge en su lector, habiendo expresado con anterioridad su temor por cansar al lector ante los sucesivos paréntesis: «lo que es difícil de retener es al lector: ¿por dónde andará ahora? Uno al menos sin pretensión, necesito. Al principio lo había conseguido y no he sabido cuidarlo. Es inmodesto, y quizá le incomodará, haber topado con el único libro en que solamente el autor habla» (14).

Aquí leemos cómo Macedonio se preocupa por el lugar del lector ante la serie de irrupciones que él, como autor, va presentando en el asunto de su relato, aclarando que necesita al menos un lector sin pretensiones. Como vemos, la de Macedonio es una técnica de irrupción en el asunto del relato, de ahí su preocupación por su lector que se confronta con dichas irrupciones, es por esto por lo que se pregunta «¿por dónde andará ahora?». Por otro lado, notamos que el autor, autorística mediante, toma un lugar en sus cuentos en la voz del narrador y no solo por estar jugado en ellos como su creador. Esta nueva particularidad es la que desplegaremos con mayor detalle en el siguiente capítulo.

## 5. BELARTE Y AUTORÍSTICA: SOBRE EL ENUNCIADO Y LA ENUNCIACIÓN

En lo que sigue, trabajaremos un aspecto fundamental en la prosa macedoniana. Se trata aquí de esclarecer su propuesta de belarte y autorística, en lo que se presenta en el orden del asunto del relato y ciertas irrupciones en el orden sintáctico, siendo un punto fundamental del estilo macedoniano. Nos detendremos, por un lado, en un estilo de

escritura macedoniano que muestra una serie de cortes que, tanto en el sentido como en el ritmo del relato, son efectuados por un manejo particular de los signos de puntuación; y, por otro lado, miraremos cómo desde estos cortes que señalamos, el autor argumenta lo que escribe diciendo *yo*. Lo trabajaremos al servirnos de algunos conceptos existentes en el campo de la lingüística.

### 5.1. DEL SENTIDO Y EL RITMO

Una vía de entrada para abordar lo que nos compete ahora en la teoría macedoniana, la encontramos en el *Fragmento del Recienvenido*. Si recordamos lo dicho sobre aquel cuento, podemos centrarnos en el punto nodal en que sostuvimos nuestro análisis. Se trata de aquello que llamamos *accidente de lenguaje*.

Decíamos más arriba que lo que Macedonio indica es que el accidente «denota variaciones, alteraciones, contingencias, quiebres de aquello considerado “normal”», de aquello que en la prosa (otro de los nombres que ocupa cuando habla de literatura), en su continuidad, en su cadencia, en su tono, genera una discontinuidad, una caída disonante para aquel estilo retórico que, desde la tradición del realismo —por ejemplo—, promueve marcar un compás que consuene con la rítmica de los latidos del corazón (metáfora macedoniana). Para hacer hincapié en esta metáfora del ingenio de Fernández, podemos acudir a la literalidad de su teoría:

He llamado Culinaria a todo arte del placer-sensación, y en Belarte por eso llamo Culinaria a todas las obras de pretendido arte, que recurren a la sensación. Niego el compás en música, cuanto más en literatura. Ésta no puede tener «ritmo». Se pretende demasiado fácilmente que pueda haberlo en la prosa por el hecho de que hay cadencias, caídas de acento; equiparo el compás en música a la simetría en plástica, bonitez despreciable. El socorrido «compás en el andar», simetría en las cosas, compás del latido del corazón, son hechos insignificantes en el universal espectáculo de descomposición y asimetría de la realidad. (Fernández 2008, 76-7)

Así, encontramos nuevos modos de explicarnos aquello que diferencia la autorística de la culinaria, del arte que suscita emoción que —según leemos en la cita— se distancia de aquel arte sensorial que recae en la rítmica, en el compás y la simetría de la prosa; la autorística, por su



parte, acude al encuentro con «el universal espectáculo de descompás y asimetría de la realidad». En el análisis del relato del Recienvenido, decíamos que el protagonista cae al suelo y se golpea en la zona donde se *asienta la palabra*, en la *tercera circunvolución izquierda* del cerebro. Si recordamos nuestro análisis, sabremos que hemos tomado al golpe como un *accidente de lenguaje*, esto es, un accidente de la gramática, de la retórica, de las reglas sintácticas, en aquello que en cada hablante marca un estilo de escritura.

El accidente es una perturbación *del* lenguaje: por un lado, del lenguaje proposicional perturbado en su estilo afinado de congruencia sintáctica y, por otro lado, del lenguaje perturbando al lenguaje mismo (o el mensaje por el mensaje según lo definimos con Jakobson desde la función poética). Existe una perturbación en las reglas sintácticas, en el excesivo uso de puntos suspensivos, conectores lógicos o paréntesis, por ejemplo; y, además, hay una perturbación en el código, «en el sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje» (DRAE).

Podríamos retornar a nuestra propuesta sobre los modos en que las ecuaciones de la realidad (siempre posibles en tanto lleven un código verdadero) son perturbadas por el sin sentido, creando imposibles (sin-sentido) en las nuevas equivalencias (fccionales) que construye Macedonio. El lenguaje que se asienta en lo verificable (verdadero-possible), se despliega —al perturbarse— en el trabajo de lo ficcional (verdadero-imposible). El genitivo que conlleva el sintagma *accidente de lenguaje* marca esta ambigüedad entre los dos niveles de perturbación que hemos explicitado.

Con esto, podemos decir que la perturbación no solo se da a nivel de las equivalencias, de lo ecuacional, del sentido, de todo aquello que tiene valor semántico de realidad, como lo hemos venido sosteniendo, sino que, además, son perturbaciones en el ritmo y compás del texto, en sus simetrías, en las pausas, en los pies de páginas, en los insistentes puntos suspensivos, en los paréntesis que aclaran menos de lo que oscurecen, en la incongruencia de sentido entre un párrafo y otro.

En «Cirugía psíquica de extirpación» encontramos la manera de ejemplificar lo que decimos desde un rasgo muy sutil que casi pasa desapercibido, se trata del manejo sintáctico entre las comas y la conjunción *y*, jugado en la diferencia rítmica entre dos párrafos. El narrador

inicia el cuento presentando la cotidianidad que el herrero Cósimo Schmitz vive en su calabozo:

y contéplesele, con agrado, levantarse, lavarse, preparar el mate; luego se distrae con un diario, más tarde se sirve el desayuno, arregla una cortina, endereza una llave, escucha un momento la radio, lee unos apuntes en una libreta, altera ciertas disposiciones dentro de su habitación, escribe algo, alimenta a un pájaro, quédase un momento aparentemente adormilado en un sillón; luego arregla su cama y la tiende; llega el mediodía, ha terminado su mañana. (Fernández 1966b, 204)

El narrador indica que, una vez que finaliza la mañana de Cósimo, después del mediodía, «sacuden fuertemente su puerta y la abren con ruido de fuertes llaves, y aparécenle tres carceleros o guardias y que se apoderan violentamente de él, pero sin resistencia» (204). Es llamativo cómo en esta última cita Macedonio resalta las *y*, la letra que indica la conjunción entre proposiciones; con esta serie de conjunciones el texto sufre un corte en su ritmo en contraste con el ritmo que se venía produciendo por las comas en el párrafo que le precede. Este manejo de los signos desarma la continuidad en el manejo de los conectores de las proposiciones (pasa del excesivo uso de la coma al uso de *y*), de ahí que Macedonio insiste en que «el socorrido “compás en el andar”, simetría en las cosas, compás del latido del corazón, son hechos insignificantes», como leíamos más arriba en una de sus citas.

Además, inmediatamente al final de lo citado con respecto de la mañana de Cósimo, Macedonio escribe el siguiente pie de página:

lo que hace los cuentos son las *y*. Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un «saber contar». Se decidió que quien sabía contar era un tal Maupassant. Y desapareció el perfecto cuento de antes; y el invocado Maupassant contaba como antes, ¡bien! (205)

Aquí observamos cómo Macedonio criticaría la idea de un *saber contar*, ya que dicha idea no armoniza con la técnica que él propone: «fatuoso academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree. El tema o problema sí interesa. No hay éxito para la tentativa ilusoria y subalterna del hacer creer, para lo cual se pretende que hay un saber contar» (213-4). Hemos dicho que Macedonio es un autor que prioriza

la técnica por sobre el asunto, *saber contar* tendría como prioridad al asunto y no a la técnica que lo posibilita. Además, es un pie de página que no aclara el argumento, más bien lo deja a un lado al presentar una reflexión sobre la técnica necesaria para construir un cuento.

Las puntuaciones que conlleva un texto marcan su secuencia, tanto en el sentido de lo que comunica como en el ritmo que lo acompaña; y, con ello, dependiendo del manejo de los signos de puntuación, el texto será uno y no otro. La gramática, ortografía mediante (la escritura-*grafía* recta-orto), posibilita que aquello que pretendemos decir desde lo escrito sea legible en su secuencia de sentido y ajustado en su ritmo. «Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más» (214). Como vemos, Macedonio desarma ciertas pretensiones de rectitud en la escritura de sus cuentos, haciendo un manejo particular de los signos de puntuación, en especial con los paréntesis, los puntos finales o suspensivos y los pies de página.

## 5.2. ENTRE EL ENUNCIADO Y LA ENUNCIACIÓN (YO, TIEMPO Y ETIMOLOGÍA)

Ahora bien, en estas irrupciones que hemos marcado como propias del estilo de escritura macedoniano, podemos incluir ciertas variaciones existentes entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación, tal como las llamaremos a partir del apoyo que encontramos en la teoría del lingüista judío Émile Benveniste. Solo basta leer alguno de los cuentos que hemos analizado para darnos cuenta de cómo Macedonio irrumpe haciendo cortes peculiares en sus textos, haciendo de su producción un lugar en donde lo asimétrico es posible. Esta asimetría —y el hecho de que Macedonio como autor se permita construir un texto que no tenga escansiones tradicionales— alberga un lugar manifiesto para el autor; es decir, Macedonio ocupa un lugar en sus relatos diciendo yo.

Por esta vía, nuevamente podemos hacer un sobrevuelo por otro texto de lingüística, así como en su momento acudimos a la obra de Jakobson, ahora recurriremos a uno de los textos de sus buenos amigos y colegas. En el texto *El aparato formal de la enunciación*, publicado en 1970, Benveniste plantea argumentos consonantes con nuestro análisis de los escritos de Fernández.

En dicho texto, Benveniste hace un trabajo sobre el lugar de la enunciación en su relación con el enunciado. Aquí indica cuál es la condición específica de la enunciación: «es el acto mínimo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación» (Benveniste 2007, 83).

Benveniste, más adelante en su texto, señala aquello que él considera es el dato constitutivo de la enunciación: «el acto individual de apropiación de la lengua introduce al que habla en su habla» (Benveniste 2008, 84). Una vez que hemos introducido el decir de Benveniste en nuestro texto, podemos retornar al decir de Fernández y percatarnos cómo opera esto que hemos incorporado a nuestro trabajo.

De modo que podemos continuar con el cuento «Cirugía psíquica de extirpación» para servirnos de algunas referencias que encontramos en él y profundizar un poco más en nuestro análisis.

Siento que las cosas hayan sucedido así; como psicólogo psicológico, no psicofisiológico, concibo perfectamente obtener el mismo resultado, sea de desmemoria, sea de desprevisión, sin necesidad de la aparatosa, biológicamente cara, extirpación quirúrgica [...] Para no prever, basta desmemoriarse, y para desmemoriarse del todo basta suspender todo pensamiento sobre lo pasado. (Fernández 1966b, 205-6)

Después de este fragmento, Macedonio introduce algo que no sigue el hilo de sentido de lo que va tejiendo; digamos, sigue tejiendo, pero parece que ha cambiado de hilo y de mano, al escribir algo que rompe el sentido: «Así, pues, querido lector, si este cuento no te gusta, ya sabes cómo olvidarlo. ¿Quizá no lo sabías y sin saberlo no hubieras podido olvidarlo nunca? Ya ves que este es un cuento con mucho lector, pero también con mucho autor, pues que os facilita olvidar sus invenciones» (207).

Continuando por esta vía, Macedonio, más adelante, retoma el hilo que dejó sobre la historia de las cirugías de Cósimo, nuevamente retorna a la historia del relato presentando sus reflexiones sobre el terror que puede surgir en alguien al estar sentado en la silla eléctrica en contraste con Cósimo al que, no previendo lo que va a pasar por el hecho de estar *desfuturado*, se le esfuma el terror: «como el terror vive de lo

que va a suceder, agotado el turno de ocho minutos de previsión, se queda sonriente, tranquilo, sentado en la silla eléctrica, y en ese estado es fulminado [...] pereció con la más plácida sonrisa» (208). Aquí surge una pregunta que irrumpe con el sentido del cuento: «¿Será el lector el Poe que yo no alcanzo a ser en este trance espantador, seguido de beatitud? (¿Y es artístico describir con palabras y gesticulaciones en textos literarios?)» (208).

Si nos fijamos bien en esta cita que transcribimos de «Cirugía psíquica de extirpación», Macedonio es consecuente con lo que propone en su teoría. El *asunto* que se viene desarrollando sobre Cósimo se interrumpe por preguntas que, si bien guardan un sentido en relación con el terror, figuran un sinsentido en el hilo del asunto. Se desvela ahí un trabajo de autorística en el momento en que rompe el relato de una historia, presentando interrogaciones propias del *borrador* de un escritor y no las de un texto a publicar. Además, introduce las nociones de lector y de autor en relación con el olvido que, si bien es uno de los ejes del asunto, deja de operar en su articulación con el protagonista, sirviendo esto para descolocar al lector en lo que va leyendo.

Así, apoyados en la cita de Benveniste que transcribíamos más arriba, leemos la enunciación como «ese acto mínimo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto». En el momento en que Macedonio irrumpe en el relato se genera «ese acto mínimo de producir un enunciado» que rompe con el relato del asunto, en donde, en este caso, el relato del asunto sería aquello que Benveniste denomina «el texto del enunciado». Si leemos los cuentos de Macedonio bajo esta problemática, damos cuenta que, aunque Macedonio escriba gramaticalmente en singular o en plural de la primera persona en el texto del enunciado (el relato del asunto), de cuando en cuando irrumpe su decir desde *un acto mínimo de producción* de enunciado, es decir de enunciación (en las irrupciones que hemos marcado).

La pregunta que surge como lectores en ese momento es ¿quién habla? ¿El autor que relata el cuento o el autor que habla (escribiendo) sin servirse del asunto del cuento? Podríamos decir que es el mismo, pero en dos momentos diferentes. Por un lado, existe el yo del autor camuflado en los *individuos lingüísticos*, como los denomina Benveniste: en los pronombres o nombres propios del *texto del enunciado* del relato del cuento y sus personajes; y, por otro lado, en la vía de la enunciación,

existe el yo que se presenta sin aquellos revestimientos gramaticales propios del asunto del texto, sino en un lugar de discurso que irrumpe en el asunto diciendo *Yo* (a veces implícito, a veces explícito), en «ese acto mínimo de producir un enunciado».

En otras palabras, existe un momento para el *yo* de Cósimo, del Dr. Desfuturante, de la *solícita sobrina* o de don Solano, del Recienvenido o del periodista que lo interroga; otro es el momento en donde Macedonio no escribe *yo* desde un nombre ajeno, sino desde el suyo propio, como autor (autorística: lo que conlleva de autor). Ante esto, podemos decir con Benveniste que «la presencia del locutor en su enunciación hace que cada instancia de discurso constituya un centro de referencia interna [...] cuya función es poner al locutor en relación constante y necesaria con su enunciación» (Benveniste 2008, 84).

En los ejemplos que hemos recogido del cuento de la cirugía de Cósimo podemos señalar a este *centro de referencia interna* en los fragmentos donde el autor se interroga por su escritura: «¿Será el lector el Poe que yo no alcanzo a ser en este trance espantador, seguido de beatitud? (¿Y es artístico describir con palabras y gesticulaciones en textos literarios?)» (Fernández 1966b, 208); que son, como señalábamos, interrogaciones propias del *borrador* de un escritor y no las de un texto a publicar. Estas interrogaciones marcan aquella *instancia de discurso* que pone al escritor en una relación directa con su texto y ya no solo, indirectamente, al servirse de aquellos *individuos lingüísticos*, en los pronombres o nombres propios del *texto del enunciado* del relato del cuento y sus personajes.

Por esta vía podemos abordar otra particularidad, esta vez en lo concerniente al tiempo del relato como una variante que ofrece la operación de la enunciación. En el relato de «A fotografiarse» encontramos otra de estas irrupciones que detallamos.

... o quizá estoy mirando por debajo de las pupilas como quien se levanta los anteojos a la frente; si esto me sucede sin saberlo no es extraño, pues recién a los cuarenta años he sabido que duermo del lado derecho. ¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: «—Antes dormía de espaldas, pero ahora...» —¿Cómo «ahora»? ¿Ya se duerme usted en mi primera página? Déjeme hablar... —¿Cómo «déjeme hablar»; ya quiere usted ser autor! Y bien, sinceramente, somos dos descontentos de lo que estamos: yo escribiendo, usted leyendo, y de buena gana nos intercambiaríamos. (117)

Benveniste dice que «de la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo» (Benveniste 2008, 85). Así, desde el largo fragmento de «Autobiografía de encargo (Pose n.º 2)» que hemos transcrito, podemos indicar el modo en que el relato se actualiza desde la enunciación.

En esta cita existe un quiebre, un giro que produce Macedonio desde el *ahora*, que es un adverbio temporal y que, como adverbio, modaliza al verbo *dormir*, ya no referido a una costumbre por la posición o el lugar en que se duerme en la cama, sino que lo ubica en el tiempo presente, actual. «—*Antes* dormía de espaldas, pero *ahora*...» —¿Cómo «ahora»? ¿Ya se duerme usted en mi primera página?» Así, advertimos cómo el *ahora* cumple una función de bisagra: irrumpe en el tiempo verbal de la gramática del enunciado para llevarnos al tiempo de la enunciación, que es siempre presente.

Con esta referencia que encontramos en «A fotografiarse», seguimos la propuesta que encontramos en la teoría de Benveniste: con la enunciación se actualiza el texto macedoniano; vale decir que, hasta el momento en que Fernández irrumpe desde su interlocución con aquel supuesto lector, venía escribiendo su relato en la gramática del enunciado, en la gramática del asunto del cuento. El giro que rescatamos indica cómo Macedonio irrumpe siempre desde un presente. Si afinamos un poco más nuestra propuesta, podemos decir que no hay enunciado que no se escriba en presente, pero una vez escrito tendrá solo la temporalidad de la gramática del enunciado y, como lo hace evidente el texto macedoniano, accederá a otra temporalidad, la del presente, en el acto de dar lectura a lo escrito resaltando la enunciación al pasar por —en este caso— la palabra *ahora*, tal como lo hemos señalado.

Por último, y siguiendo por esta vía en el acto de dar lectura a la escritura macedoniana —y con ello de su actualización—, podemos retornar a sus cuentos y entender desde ellos otro modo en que la palabra se actualiza: vía etimología (que ha sido uno de los soportes de nuestro análisis). En la realidad, para que sea considerada realidad en tanto efecto de una época (tiempo), la palabra va perdiendo su historicidad al ser sostenida desde un código producto de su propia época (metalingüística); esto es, las palabras —desde su origen hasta su uso actual— sufren transformaciones y desplazamientos semánticos que dependen de las

exigencias propias del contexto histórico en el que se las usa, siendo esto un trabajo metalingüístico ya que ellas deben ser codificadas bajo dichas exigencias. Sería por esto que Macedonio acude a las etimologías para desarmar el significado actual de la palabra, establecido desde el código de su época, incorporando algo de lo que ella guarda de su significado originario.

Se podría decir que, con el retorno a la etimología, la palabra antes que actualizarse se envejece por su recurrencia *al pasado*. Diremos por nuestra parte que no se trata del retorno al año en que la palabra fue acuñada, no es una cuestión cronológica, sino que se trata de aquello que se produce en el contraste efectuado *entre* su origen y el significado de la palabra en la actualidad. Con lo dicho hasta ahora, podemos afirmar, como lectores de Macedonio, que aquello que se genera en ese contraste no existía antes. Es un acto de actualización y no de actualidad.

El traer el tinte etimológico quiebra el sentido hecho en la actualidad. De esta manera Macedonio actualiza las palabras de las que se sirve, en tanto que el lector las lee pasando por su etimología. Por ejemplo, podemos decir que, como lectores, resulta curioso que Cósimo, siendo un sustantivo propio atribuido al protagonista y como nombre propio no conlleva un significado *per se*, tenga un sentido definido desde su etimología en tanto sustantivo común: «Aquel pulido y arreglado» que guarda vecindad etimológica con *cosmético* y tiene un origen afín con *cosmos* (orden); es que no se trata solo del significado de las palabras (ecuacional), sino de percatarnos cómo fueron construidas y qué significaban desde su aparición.

Con esto, podemos indicar que Macedonio hace funcionar lo etimológico de una manera implícita, no específica que los nombres elegidos guarden un sentido etimológico con la trama del relato (eje sintagmático), sino —y esta es la pequeña investigación que hemos hecho— con la urdimbre (eje paradigmático), lo que reanima la secuencia desde su recurso constitutivo: combinación y selección. Es otro modo de entender la operación de la función poética tal como la trabajamos desde Jakobson: no se trata de la relación entre dos códigos —entre el código que guarda la palabra en su origen y el código que tiene en la actualidad—, sino del modo en cómo el código de la actualidad se desarma por la reanimación de la secuencia que permite el contraste del



*mensaje* codificado desde la etimología de la palabra, este gesto macedoniano permite al lector actualizar la significación de las palabras que lee en sus cuentos.

Para concluir, y para insistir un poco más lo que hemos analizado, podemos resumir las tres vías en donde el tiempo se *distiende* (para ser un poco agustinianos),<sup>20</sup> encontrando sus diferencias y desde donde el autor irrumpe sosteniendo su lugar en la autorística: por un lado, el texto tiene que ver con el tiempo del compás, en el *marcar el tiempo*, que le da continuidad menos en el sentido que en su ritmo; en su *melodía*, tal como lo indicábamos en el fragmento del cuento de Cósimo, en el contraste del ritmo entre un párrafo lleno de comas y otro lleno de *γ*; por otro lado, encontramos el tiempo verbal (presente, pasado y futuro) del manejo sintáctico del enunciado en el «texto que es nuestro objeto» (Benveniste), en modo gramatical en el que se sostienen los *individuos lingüísticos*, los personajes del argumento; y, por último, el tiempo de producción de enunciación, el tiempo del *acto* de irrupción o de lectura que es siempre presente, que es su *pan del día*.

---

20. Léase *Las confesiones* de San Agustín y sus interrogaciones sobre el tiempo, en especial el Libro Undécimo «La creación y el tiempo».



# CONCLUSIONES

---

El camino recorrido en los textos macedonianos ha permitido establecer una articulación entre las categorías de realidad y de ficción a partir de la tensión entre lo posible y lo imposible. Desde esta articulación y tensión hemos observado que el mundo macedoniano es un mundo que transforma la representación de la realidad, construyendo escenarios en donde su escritura nos confronta con un manejo singular de lo sintáctico y de lo lógico. Así, este manejo tan singular hace que su narrativa sea confusa, ambigua y, hasta cierto punto, sinuosa, lo que provoca que el lector se pierda en ella por no encontrar un trabajo claro y acabado en lo concerniente al asunto o el argumento. Se ha dicho que, desde la propuesta de Fernández, el argumento no es el centro de su creación literaria, sino una excusa, un *encargo* para poner en obra aquella técnica de escritura que teoriza en sus ensayos.

El argumento siempre sería de *encargo*, vendría de aquello que la realidad presenta y que le daría un sentido lógico a su creación. En uno de los relatos que hemos analizado, en «A fotografiarse», encontramos una «Pose», la «Pose n.º 2», que lleva por título *Autobiografía por encargo*, en donde se le pide a Macedonio escribir su autobiografía, le encargan un *asunto* desde el cual partir para producir una creación literaria. Macedonio Fernández (2008, 80), si bien toma en cuenta el encargo, no deja de ser fiel a la técnica en su propuesta, en su estilo genuino que

resalta su versión de arte,<sup>21</sup> sosteniendo aquello que indica en «Para una teoría del arte»:

Arte de [...] asunto mínimo, sin jerarquía de valores de asunto [...]; sin inventivas ni valor de asunto; [...] con solo el valor de la ejecución o versión al punto de ser recomendable que los asuntos fueran «de encargo» y lo genuino del artista su versión de arte; o con asunto tan incoloro, trunco, contradictorio y omitido es lo posible [...] que el lector nunca sepa el cuento y lo sienta enteramente.

Si en sus relatos existen puntos en donde encontramos un sentido legible y claro es porque ellos son los representantes mínimos de aquella realidad que, por *encargo*, es la materia que aporta el asunto a los cuentos. La realidad está presente en sus creaciones, aunque de manera mínima, como ocurre en aquella autobiografía que le fue encargada escribir para ser ubicada en lo clasificable de la realidad, al menos en la extensa clasificación de autobiografías de escritores.

El arte para Macedonio conllevaría «un mínimo de motivación o de asunto» que aporta la realidad; si ese aporte es *mínimo* se debe a que pone el peso en la técnica de construcción del cuento antes que en el asunto que sostiene su sentido. La técnica macedoniana apunta a trabajar lo que la realidad presenta —desde sus escenarios y discursividades— en la operación de una técnica que da paso a lo ficcional, lo que permite encontrar nuevos matices de la realidad. En los relatos macedonianos existe una técnica que tiene en la ficción su motor, lo que hace que la realidad sea una *realidad mínima*, con ello, lo imposible se vuelve posible en su narrativa.

En el camino trazado a lo largo de esta investigación sobre la narrativa macedoniana, hemos dicho que lo imposible es todo aquello que se efectúa por un trabajo ficcional sobre los posibles de la realidad. Por la vía de nuestra propuesta hemos delimitado al trabajo desde cinco relatos de Fernández y desde uno de sus ensayos teóricos; desde donde se entiende que no hemos trabajado la narrativa que Macedonio presenta en sus novelas: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* o *Museo de la novela de la eterna*, por ejemplo.

---

21. Léase el análisis de dicho cuento, en el Capítulo primero, en especial el trabajo realizado en la «Pose n.º 2».

Esto genera una pregunta: ¿será posible que la propuesta que hemos hecho en esta investigación sirva también para leer sus novelas? ¿Qué *asunto de encargo* estaría jugado como excusa para aquella técnica que construye cada novela? Es una pregunta que anima a construir una respuesta en el contexto —académico o no— de otra investigación futura sobre la narrativa macedoniana. Por ahora podríamos decir que nuestra propuesta actual debe ser leída bajo el contexto bibliográfico que se ha delimitado, lo concerniente a estos cuestionamientos estará por verse.

Por otro lado, existe una vía de trabajo que puede ser incorporada a nuestra investigación o, también, puede ser tomada como un segundo momento. Nos referimos a otro modo de problematizar aquello que hemos llamado la tensión entre realidad y ficción. Si bien hemos elegido la articulación entre lo posible e imposible para desplegarla, también se la puede trabajar en la articulación y diferencia que surgiría entre dos sintagmas: la *realidad efectiva* y la *realidad psíquica*. Es una vía de trabajo que presenta esta investigación —en lo concerniente a cómo Fernández da un lugar a la realidad, no la anula, sino que, en lo que muestra en su narrativa, la realidad es una ficción—. Por ahora, podríamos decir que es una pregunta que invitaría al discurso psicoanalítico para una futura investigación, ya que dichos sintagmas son conceptos —*Wirklichkeit* y *Realität*, respectivamente— con los que trabaja Sigmund Freud desde 1896<sup>22</sup> y que le permiten desarrollar sus teorizaciones sobre la construcción del carácter *efectivo* y *ficcional* de la realidad en el sujeto.

Además, si seguimos por la brecha que se abre entre el campo psicoanalítico y el campo literario, podríamos presentar algunas preguntas que desde el psicoanálisis se podrían trabajar en los cuentos macedonios. Por ejemplo, qué decir sobre el concepto de pulsión —que presenta Freud— desde los cuentos «Tantalia» o «Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día»; qué se debería trabajar sobre la función de la memoria en el campo del olvido y el recuerdo desde el relato de «Cirugía psíquica de extirpación»; argumentar sobre la relación del sujeto y su nacimiento desde un relato como el de «A fotografiarse»; o, por último, de qué modo se pueden trabajar las *perturbaciones*

---

22. Léase la «Carta 52» que Sigmund Freud envía a su buen amigo Wilhelm Fliess, fechada en Viena el 6 de diciembre de 1896, en donde propone un primer esquema del funcionamiento del aparato psíquico.

del lenguaje desde textos freudianos como la *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) o *Las afasias* (1895). Sin duda, estas interrogantes ponen el peso más en el campo del psicoanálisis que en el literario, pero son, justamente, las interrogantes que los cuentos macedonianos generan por la técnica con la que se maneja al argumento en cada uno de ellos.

Así, «Cirugía psíquica de extirpación», por ejemplo, es un relato en donde el asunto sería *la memoria*. Macedonio hace uso de una técnica en donde trabaja el relato poniendo el peso menos en el asunto que en el manejo del tiempo. Para Macedonio, la memoria no tiene como condición solo el pasado —como usualmente se entiende—, sino el futuro. En este relato no existe una consideración lineal del tiempo: la primera operación le sustituye su pasado por otro, la segunda le permite olvidar por estar *desfuturado*. Entonces, notamos un trabajo sobre la memoria que interesa por el modo en que la técnica del relato maneja la cuestión del tiempo.

Por último, si hablamos de la técnica, una vía que se abre desde nuestra investigación tiene que ver con el hecho de que la técnica macedoniana se puede trabajar desde ese linde entre una técnica clásica, griega, y una moderna, tal como la presenta Martín Heidegger en su texto «La pregunta por la técnica» (1953). En lo que hemos analizado, hemos dicho que Fernández critica la idea de progreso al insistir que su técnica va en la vía de generar en el lector una *emoción impráctica*, es decir, algo que no conlleva practicidad alguna. Apunta Fernández a construir una técnica que se sitúe en el orden de la *producción* antes que en el de la *reproducción*. La copia, la imitación, son mecanismos a los que Macedonio no considera dentro del arte.

La técnica moderna, desde la lectura de Heidegger, apunta a hacer del sujeto un *técnico* que tenga en la naturaleza, en su realidad, una *estación de servicio* para la explotación y acumulación de riqueza para la industria moderna y su progreso. A contrapunto de esto, parecería que la técnica macedoniana en tanto que provoca *emoción impráctica*, congenia más con la idea de técnica en su relación con el concepto de *Alétheia*, la causalidad aristotélica y el origen de la técnica desde su etimología como *tékhne*.

Para concluir, hemos señalado algunos puntos que, a lo largo de la investigación, han surgido como nuevas entradas de trabajo que nos

animan a seguir desplegando el camino que nuestro interés por la narrativa de Macedonio Fernández obliga a recorrer.

La narrativa macedoniana nos ha forzado a transitar senderos interesantes. Sus cuentos están escritos de forma en que la lógica de la realidad queda limitada por la inventiva generada por la lógica que permite lo ficcional. Esta inventiva que advertimos se abre gracias a una lógica de lo absurdo y de lo paradójal, que hace que en sus cuentos el asunto no esté del todo claro y que sus relatos nos inviten a hacer una lectura de la realidad desde un punto de vista ajeno al de la costumbre o lo convencional.

Hemos dicho que la lógica de inicio para el *asunto* en sus cuentos es una lógica clásica sostenida en los tres principios aristotélicos (identidad, tercero excluido, no contradicción). Por esta vía, Macedonio desarma dicha lógica con la técnica que propone, modalizando la lógica del realismo al hacer de ella una puerta de entrada para la ficción. Es lo que permite que la causa del tropezón en la vigilia sea el resbalar con la cáscara de una banana soñada el día anterior o que el olor de un *pan del día* reanime la vida de un hombre que estaba por morir o, también, que alguien pueda modificar lo vivido gracias a una operación quirúrgica que sustituye su recuerdo o anule su capacidad de prever. La inventiva que surge en sus relatos hace que nazcan mundos insospechados para una lógica de la realidad pero, a la vez, posibles para una realidad de ficción.





## REFERENCIAS

- Benveniste, Émile. 2007. *Problemas de lingüística general*, t. I. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Braunstein, Néstor. 2001. *Ficcionario de psicoanálisis*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Camblog, Ana. 2012. «Prólogo». En *Textos Selectos*, Macedonio Fernández, 9-11. Buenos Aires: Corregidor.
- Darío, Rubén. 1993. *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia.
- Fernández, Macedonio. 1966a. «A fotografiarse». En *Macedonio Fernández: Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, compilado por Alfredo de Ovieta 115-22. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1966b. «Cirugía psíquica de extirpación». En *Macedonio Fernández: Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, compilado por Alfredo de Ovieta, 204-14. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1966c. «Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día». En *Macedonio Fernández. Papeles de Recienvenido: Poemas, relatos, cuentos, Miscelánea*, compilado por Alfredo de Ovieta, 218-24. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1966d. *Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 1966e. «Tantalia». En *Macedonio Fernández: Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, compilado por Alfredo de Ovieta, 196-203. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- . 2008. «Para una teoría del arte». En *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX*, coordinado por Alberto Paredes, 72-82. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Jakobson, Roman. 1975. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lew, René. 2008. «La construcción de los imposibles». En *Cuerpo y síntoma*. París: Dimensions de la Psychanalyse.
- Osorio, Néelson. 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho.
- Pozo, Juan Pablo. 2013. «La función del Nombre-del-Padre en la construcción del síntoma». Tesis de grado en Psicología Clínica, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- Real Academia Española, 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22.<sup>a</sup> ed. Madrid: Santillana.
- San Agustín. 2015. *Las confesiones*. Traducido por Agustín Juárez. Madrid: Eudeba.

- Simgund, Freud. 2008. *Obras completas*, t. I. Buenos Aires: Amorrortu.
- «Tántalo». Mitos y Leyendas. Accedido 10 de junio de 2015. <http://mitosyleyendascr.com/mitologia-griega/tantalo/>.
- Verani, Hugo. 1995. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2006. «La vanguardia y sus implicaciones». En *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker, 138-59. Madrid: Gredos.
- Vinelli, Elena. 2005. «La ruptura de la legalidad de lo real: Incursión en la ficción macedoniana». En *Sesgos, cesuras y métodos*, coordinado por Noé Jitrik, 153-8. Buenos Aires: Eudeba.

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica creada para afrontar los desafíos del siglo XXI. Como centro de excelencia, se dedica a la investigación, la enseñanza y la prestación de servicios para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos.

La Universidad es un centro académico abierto a la cooperación internacional. Tiene como eje fundamental de trabajo la reflexión sobre América Andina, su historia, su cultura, su desarrollo científico y tecnológico, su proceso de integración y el papel de la subregión en Sudamérica, América Latina y el mundo.

La Universidad Andina Simón Bolívar —creada en 1985 por el Parlamento Andino— es una institución de la Comunidad Andina (CAN) y, como tal, forma parte del Sistema Andino de Integración. Además de su carácter de institución académica autónoma, goza del estatus de organismo de derecho público internacional. Tiene sedes académicas en Sucre (Bolivia), Quito (Ecuador), sedes locales en La Paz y Santa Cruz (Bolivia), y oficinas en Bogotá (Colombia) y Lima (Perú).

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. En ese año, la Universidad suscribió un convenio de sede con el Gobierno de Ecuador, representado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, que ratifica su carácter de organismo académico internacional. En 1997, el Congreso de la República del Ecuador, mediante ley, la incorporó al sistema de educación superior de Ecuador, y la Constitución de 1998 reconoció su estatus jurídico, ratificado posteriormente por la legislación ecuatoriana vigente. Es la primera universidad en Ecuador que recibe un certificado internacional de calidad y excelencia.

La Sede Ecuador realiza actividades de docencia, investigación y vinculación con la colectividad de alcance nacional e internacional, dirigidas a la Comunidad Andina, América Latina y otros espacios del mundo. Para ello, se organiza en las áreas académicas de Ambiente y Sustentabilidad, Comunicación, Derecho, Educación, Estudios Sociales y Globales, Gestión, Historia, Letras y Estudios Culturales, y Salud, además del Programa Andino de Derechos Humanos, el Centro Andino de Estudios Internacionales y las cátedras: Brasil-Comunidad Andina, Estudios Afro-Andinos, Pueblos Indígenas de América Latina, e Integración Germánico Salgado.

## ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

- 
- 234 Daniela Orrantía, *La planificación participativa en la elaboración del Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017*
- 
- 235 Ronald González, *La internacionalización de la banca colombiana hacia Centroamérica*
- 
- 236 Lucía Moscoso Cordero, *Relaciones ilícitas en la plebe quiteña (1780-1800)*
- 
- 237 Iván Párraga, *Marzo de 1939: La huelga de la Universidad Central y la disputa por la autonomía*
- 
- 238 Milagros Villarreal, *La Escuela Nacional de Enfermeras entre 1942 y 1970: Una historia sobre las dinámicas de control social*
- 
- 239 Claudio Creamer, *El salario mínimo en la industria ecuatoriana: Debates precursores entre 1934 y 1935*
- 
- 240 Wilson Miño Grijalva, *Ferrocarril y modernización en Quito: Un cambio dramático entre 1905 y 1922*
- 
- 241 Diana Castro Salgado, *El dragón en el paraíso: Cooperación energética chino-ecuatoriana*
- 
- 242 Solange Rodríguez, *Sumergir la ciudad: Apocalipsis y destrucción de Guayaquil*
- 
- 243 Josefina Torres, *El Estado a tu Lado: Una mirada al dispositivo y su discurso*
- 
- 244 Alexandra Ruiz, *El cumplimiento de las sentencias de acción de protección en Ecuador*
- 
- 245 Diego Jadán, *Independencia judicial y poder político en Ecuador*
- 
- 246 Édison Toro, *La armonización normativa comunitaria en el constitucionalismo contemporáneo*
- 
- 247 Gonzalo Vargas, *Prácticas fotográficas y kitsch latinoamericano en las obras de Miguel Alvear, Marcos López y Nelson Garrido*
- 
- 248 Andrés Cadena, *Vaciar el decir: Hacia una poética de Mario Levrero*
-



El camino que recorreremos en los textos de Macedonio Fernández (1874-1952) nos permite establecer una tensión entre lo posible y lo imposible. Por esta vía, leemos cómo el mundo macedoniano transforma la representación de la realidad, construyendo escenarios en donde su escritura presenta un manejo singular de lo sintáctico y de lo lógico. Este manejo tan particular hace que su narrativa sea confusa, ambigua y, hasta cierto punto, sinuosa, lo que provoca que el lector se pierda en ella por no encontrar un trabajo claro y acabado en lo concerniente al asunto o el argumento. En la propuesta de Fernández, el argumento no es el centro de la creación literaria, sino una excusa para poner en obra un tipo de técnica más vinculada al arte. Así, la pregunta por la técnica de su escritura nos conduce a la relectura de algunos de sus cuentos, y a su teoría sobre la literatura. ¿De qué se trata la escritura de Macedonio Fernández? El presente libro es efecto de esta pregunta.

Felipe Bastidas (Santo Domingo, 1985) es psicólogo clínico (2010) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana (2016) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Trabaja como profesor en la PUCE, como psicólogo en Pérez, Bustamante & Ponce y en su consulta privada. Sostiene su práctica clínica desde el psicoanálisis y es miembro de la Escuela Freudiana de Ecuador.



9789978199671