

## MACEDONIO FERNÁNDEZ: TRANSGRESIÓN Y UTOPIA EN LAS VANGUARDIAS DEL RÍO DE LA PLATA

Macedonio Fernández constituye dentro de la vanguardia argentina un hito fundamental, complejo y divergente que permite adjudicarle el mote de vanguardista "avant la lettre".

Veamos primeramente cómo se constituye el campo intelectual de la década del 30. La famosa encuesta de la revista *Nosotros* permite conocer la actitud de los escritores más jóvenes. El resultado es tranquilizador: todos ellos se muestran "pacíficos y desorientados", aceptan las figuras consagradas y no dan señales de rebeldía. Sin embargo, estos jóvenes serán pronto los integrantes del grupo Florida y propondrán su programa vanguardista en la célebre *Martín Fierro*. De esta manera, como lo señala Beatriz Sarlo<sup>1</sup>, el campo intelectual se complejiza. Por un lado, los escritores de *Nosotros*, el entronizado Lugones y el realismo de Gálvez; por otro, "el extraño ballet actancial"<sup>2</sup> que forman Florida y Boedo. Si bien en sus formulaciones programáticas ambos grupos tienen divergencias irreconciliables, en cuanto "formaciones"<sup>3</sup> muestran una dinámica sumamente curiosa. Cuando Elías Castelnuovo recibe el Premio Nacional de Literatura (Boedo) Florida "saluda al amigo pero cuestiona el premio": por su parte, Nicolás Olivari luego de escribir *La amada infiel* (temática impropia del programa de Boedo) pasa a Florida. Todos estos datos sólo sirven para corroborar una vanguardia argentina peculiar, contradictoria y, en muchos casos, no tan transgresora como se espera. Florida y Boedo son los dos modos de nuestra vanguardia, dos polos que construyen estéticas diferentes. Tal vez uno de los puntos de mayor distancia esté en la propuesta de lector que ambos

1. Nos ha resultado sumamente útil el estudio sobre el campo intelectual de la época efectuado por Beatriz Sarlo que parte de un presupuesto elaborado por Eduardo Sanguinetti: "El cambio de las formas y la transformación de las costumbres literarias se manifiestan como vanguardia cuando existen actores y relaciones institucionales que pueden definirse como propios de un campo intelectual desarrollado". "Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro". En Altamirano y Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983: 149. Cfr. Sanguinetti, *Por una vanguardia revolucionaria*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

2. Así denomina Claudia Gilman al enfrentamiento entre los dos grupos. Agrega al respecto: "Quien era blanco principal de las críticas puede convertirse en aliado de esta estructura institucional ambigua y complicada". "Polémicas II" en Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930) Tomo VII, dirigido por Graciela Montaldo, *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

3. Raymond Williams denomina formaciones a esas formas variadas de agrupamiento que manifiestan las tendencias artísticas y literarias de una época: "Las formaciones de tipo más moderno aparecen característicamente en los puntos de transición e intersección de una historia social compleja". *Culture*. Londres: Fontana, 1981: 85-86.

formulan: mientras Florida despliega una textualidad que el lector de época no reconoce; Boedo instaura una función didáctica de captación social (recordamos las ediciones baratas de los clásicos). "Nuevos tiempos" dice Castelnuovo que corresponden para Florida a "nuevas formas de arte" y para Boedo "nuevas formas de vida"<sup>4</sup>. El tan controvertido problema de la autonomía del arte se pone sobre el tapete, Florida persigue una estética autónoma, Boedo, una estética social. Creemos que ambos grupos representan la constitución dual de nuestra identidad. Contrariamente a los supuestos estéticos que postulan., los martinfierristas defienden la tradición y su lenguaje. Son los "argentinos sin esfuerzo", como los llaman los hijos de inmigrantes (Boedo). Ambos grupos se acusan mutuamente de europeizantes aunque ninguno se configura como radical.

### Macedonio Fernández: El gesto vanguardista:<sup>5</sup>

En la mencionada encuesta de la revista *Nosotros*, Macedonio Fernández aparece pocas veces nombrado; sin embargo posteriormente será el reconocido maestro del grupo Florida. Coincidimos con Sarlo en ubicarlo a Macedonio como el punto más extremo de la actitud vanguardista<sup>6</sup>. Creemos que este escritor construye una textualidad transgresora y teoriza un modo de escritura futura. Nada mejor para confirmar lo dicho que dejarle al propio Macedonio su presentación:

Nací, otros lo habrán efectuado también, pero en detalles es proeza. Lo tenía olvidado, pero lo sigo aprovechando a este hecho sin examinarlo, pues no le hallaba suficiente influencia más que sobre la edad. Más las oportunidades que ahora suelen ofrecerse de presentar mi biografía (en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía sólo las Historias son más adulteradas) háceme advertir lo injusto que he sido con un hecho tan literario como resulta la natividad, (...) dejo dicho que me gustaría haber nacido en 1900.

(PR 93)

A esta presentación podemos agregarles ciertos gestos sociales que sus compañeros martinfierristas han destacado. Así, por ejemplo, un verdadero cuestionamiento a su clase y a las instituciones implica el certificado de pobreza que se ha de extender para no someterse a los códigos sociales cuando se recibe de abogado. Sus

4. Sarlo define, justamente, la novedad como núcleo productor de la vanguardia: "Lo nuevo es fundamento autosuficiente para trazar las grandes líneas divisorias del campo intelectual". *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988: 98.
5. Las citas de Macedonio Fernández corresponden a: *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor, 1987-1991. Por razones de comodidad hemos utilizado siglas al citar cada obra: PR, *Papeles de Recienvenido*; MNI, *Museo de la novela de la Eterna*; AB, *Adriana Buenos Aires*; NTVDA, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.
6. Al respecto Sarlo señala: "Macedonio es el punto más extremo del arco programático, por su tensión antinaturalista en el sentido filosófico, su idea de que la emoción sea una construcción mental totalmente externa de nociones, de finalidad y de objetivos vinculados con el goce." Op. Cit. Sarlo 1988: 106.

colegas, luego de varios años, pensaron que se había muerto al no hacerse presente en el tradicional banquete que se organizaba anualmente.

Las anécdotas acerca de este escritor son múltiples y rozan el límite con la ficción estimulando ese juego tan macedoniano de destrucción de las fronteras. Estas estrategias son retomadas por Ricardo Piglia en *Prisión perpetua* donde nos cuenta que Macedonio, siendo fiscal de Posadas (hecho real) formula un alegato tan opuesto a su función que consigue la libertad de un hombre que había matado a sus dos hijas y había intentado suicidarse (¿Invención de Piglia?)

Sucede que los gestos sociales de Macedonio son tan imprevisibles, tan vanguardistas que permiten esa suerte de reficcionalización. Por ejemplo, sostenía entre sus amigos que era más fácil ser presidente de la Nación que tener un kiosco. Para probarlo, comienza con gran éxito una campaña, dejando papelitos con su nombre en libros y cafés.

Su relación con los jóvenes martinfierristas (recordemos que tiene la misma edad de Lugones) se configura sobre todo, según le cuenta Borges a Tomás Eloy Martínez en 1974, en la oralidad. Borges, nostálgico, rememora las charlas interminables en los cafés de Florida.

Si la marginalidad y la transgresión determinan sus gestos sociales, la utopía es un componente que no está ajeno a Macedonio. Así, por ejemplo, intenta cuando joven, con un grupo de amigos, construir, a la manera de los socialistas utópicos (los falansterios) ese no-lugar en Entre Ríos. Por supuesto, el fracaso es rotundo. Según veremos más adelante, toda la escritura macedonia está contaminada por la utopía en esa suerte de propuesta proyectiva para un lector que no existe pero que esa misma escritura pretende construir. Este parece ser el pivot de su programa estético: una textualidad infinita que prefigura teorizaciones contemporáneas. En el libro ya citado de Piglia, se dice que Macedonio escribió una novela que decidió que se publicara en 1980 con el nombre de un escritor conocido. En este juego ficcional de Piglia se deja ver esa posibilidad utópica de la literatura del vanguardista. (*Notas sobre Macedonio en un diario*) —*Prisión perpetua*— es un texto que hibrida realidad y ficción y compromete al lector en esta hibridación. Pero reconozcamos también, que el personaje elegido fomenta este procedimiento.

Por otra parte, podría pensarse, dada su actitud marginal, su descreimiento en las instituciones y el grupo intelectual en el que se inscribe, una falta de compromiso político o ideológico. De ninguna manera: el famoso Brindis a Marinetti enviado al futurista italiano —de conocida filiación fascista— en ocasión del homenaje que *Martín Fierro* le organiza y al cual Macedonio no concurre, dan cuenta de su postura:

No pude ser invitante a vuestro banquete, como apareció por error. En materia política soy adversario vuestro..., pues mientras parecéis pasatista en cuanto a teoría del Estado, lo que impresiona contradictorio con vuestra estética, y creéis en el beneficio de las dictaduras, provisorias o regulares, yo no conservo de mi media fe en el Estado, más que la mitad. (PR 61)

## La escritura macedoniana

Toda la literatura macedoniana tratará de poner en crisis la poética realista y con ella, su concepción de ciertas categorías fundamentales –autor, lector, texto, género, personaje–. Se trata de una escritura que es, al mismo tiempo, una teorización y una práctica. Por momentos, más la primera que la segunda. Se despliega entonces, una manera aparentemente caótica, decididamente fragmentaria, esta escritura que destruye toda norma sintáctica, incorpora neologismos y sume al lector en una expectación constante.

Durante mucho tiempo, Macedonio ha sido conocido –como el mismo Cortázar lamentara– más como humorista que como escritor, pero no sólo ejerce esa condición sino que ha teorizado sobre el tema<sup>7</sup>. Su estrategia consiste en destruir las argumentaciones más reconocidas en el mundo de la cultura (Kant, Freud) para, posteriormente, desarrollar su concepción del humor conceptual frente al humor realista. En esta postulación, se encuentra el principio que pondrá en marcha toda su poética: la búsqueda de una forma de eternizar la muerte. En el absurdo, en la incongruencia, todo se desrealiza y, de esta manera, se produce en el lector lo que el mismo Macedonio llamara “el susto de la inexistencia”. Por eso todo humor realista es desechable porque vive en la copia, puede revestir gracia y causar placer, pero no posee la virtud de conmover la certeza de la conciencia. El chiste conceptual, en cambio, le sucede al lector ya que él cae en el engaño. Su juego consiste en defraudar una expectativa, se vale de un absurdo y consigue, por un instante, la creencia en él. Así construye el placer de la “fantasía intelectualista”. Por lo tanto habrá dos risas: la risa de sí mismo y la risa amistosa hacia el hombre que ha jugado con él. Por eso para Macedonio, el chiste conceptual pertenece al Arte ya que destruye toda seguridad epistemológica y cuestiona uno de los principios de la modernidad: la razón. Así, el receptor de ese chiste se siente personaje vacío de existencia y se libra momentáneamente de la presión de la muerte. Este principio que desarrolla en la teoría de la humorística se despliega en toda su producción y se corrobora en su Teoría del arte. El arte verdadero, el Belarte, se basa en los procedimientos, en la técnica y deja de lado todo lo sensorial, lo placentero en la emoción que constituye el arte “culinaria” que, por lo tanto, no es el verdadero arte. Macedonio desdeña la copia y la imitación tanto externa –ahí se instala la crítica al realismo– cuanto interna, ya que desprecia el reflejo de los procedimientos psíquicos. Sienta de esta manera, un principio estético que propone una práctica escritural que grandes escritores concretizarán mucho tiempo después: La Autorística pura es “Arte de trabajo a la vista, es decir, para lector consciente, y hecho con recursos ostensibles”. Esta es la gran sorpresa macedoniana: su novela no cuenta su historia, muestra su técnica. Además, rebelándose frente a los géneros tradicionales, enuncia tres géneros puros:

7. Esta teoría del humor, Macedonio la desarrolla en “Para una teoría de la humorística”, artículo que fue publicado en 1944 como una sección de *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*.

la metáfora o poesía, la humorística conceptual y la Prosa del personaje o novela. Esta última debe atentar constantemente contra la certeza de existencia y de este modo hacer personaje al lector. Es este intento de inversión de las categorías lo que llevará a Macedonio a escribir su "última novela mala" *Adriana Buenos Aires* y su "primera novela buena" *Museo de la novela de la eterna* o su novela metafísica *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. En todo ellas desplegará estas concepciones profundizando su estética. Su objetivo es básicamente metafísico: desrealizar al hombre y al cosmos.

¿Por qué *Adriana Buenos Aires* es una novela mala?, la respuesta es explícita desde las primeras páginas: se trata de una novela que intenta contar una historia "real" que el lector reconocerá fácilmente. Mala, por lo tanto, porque sólo pretende un "lector seguido" que cómodamente, sin sustos ni sobresaltos, transcurrirá por el texto. A pesar de esto, Macedonio urde algunas trampas. En "Nota a la novela mala" les pide disculpas a los "buenos lectores de novela mala" por el desenlace. Efectivamente, al final invierte las categorías e incita al lector a ser autor y continuar la escritura. De esta manera, pone en práctica lo que denomina su teoría "contra los desenlaces y lo sensacional". Pretende, entonces, que el lector tenga el mareo de la personalidad.

Justamente en *Museo de la novela de la eterna*, la novela buena, este registro de mareo del lector se intensifica y llega, tal vez, a su punto máximo en *No todo es vigilia*. Los cincuenta y seis prólogos de *Museo* transgreden la estructura convencional de una novela. El lector da vuelta las páginas y la novela nunca comienza. Estos prólogos están básicamente dirigidos al lector modelo que Macedonio pretende. Así, por ejemplo, en "Prólogo a mi persona de autor" discurre irónicamente acerca de los juicios críticos que puede suscitar la obra. Sucesivamente propone distintas categorías del lector -fantástico, continuo, molestado, de desenlace, de vidriera, tapa, etc.- privilegiando al lector "salteado". Anticipa, así las últimas corrientes teóricas que tanto desde la semiótica, (Eco) cuanto desde la Estética de la recepción (Jauss) intentarán problematizar esta categoría. Por otra parte prefigura, también, el famoso lector "cómplice" que Cortázar modeliza en su escritura.

Esta novela que tarda en empezar completa el mareo con la técnica de contaminación. En los prólogos no sólo aparece una taxonomía del lector, sino también los personajes de *Museo*. Al mismo tiempo, en el corpus "narrativo" continúan las referencias al lector y al proceso de escritura y lectura. Los pocos hechos presentados se desarrollan sin solución de continuidad y los personajes se independizan completamente de su autor. *Museo* se presenta como una novela, en ella se teoriza acerca de la misma pero, además, ésta se transforma en personaje. Los personajes tienen conciencia del lector: "Y tampoco mira al lector, ésta y cada vez que me desvisto. Lea pero por encima del hombro." (MNE 93).

Evidentemente su preocupación es el lector, al que también concibe como un posible autor. Propone, así, en un auténtico gesto vanguardista una suerte de intertextualidad "donde el lector, puede ser, a su vez, autor continuador de la

escritura". De tal manera lo señala en una de las últimas notas de la novela, en la que explica que se ha quedado solo porque los pocos lectores que le quedan se retiraron a escribir. Por eso concluye no concluyendo ya que su libro es una empresa abierta que otro puede continuar y que parece escribirse mientras se lee.

*No todo es vigilia...* constituye, tal vez, su mejor intento de llevar a cabo sus postulaciones estéticas. El texto se instaura a partir del diálogo anacrónico entre Macedonio y Hobbes. En él se enfrentan las dos posturas y conviven registros opuestos: el humor y la conceptualización filosófica. Estamos en presencia, como el mismo Macedonio señala, de "El humor en un texto de doctrina" o "La doctrina en un texto humorístico".

### Conclusiones incompletas

Somos conscientes de que éste ha sido simplemente un recorrido vertiginoso, un muestreo que sólo esboza la complejidad de la escritura macedoniana. Sin embargo, creemos que hay dos constituyentes básicos de esa textualidad: transgresión y utopía. Transgresión al modelo realista, a la referencialidad, al arte como copia de la vida, a la omnipotencia autoral, a la clausura del texto y a la pasividad del lector. Utopía en la propuesta de una escritura que destruye los cánones vigentes y postula un reacomodamiento de todas las categorías, fundamentalmente la del lector, un lector que Macedonio sabe que no existe, pero que quiere construir para el futuro en una textualidad que no es sólo de su presente, sino que será infinitamente en otros textos de otros, instaurando un único texto. Como señalara Noé Jitrik,<sup>8</sup> Macedonio, en un gesto auténtico de vanguardia, proyecta al futuro "esas formas nuevas" que ella misma ha buscado. "No es sin esperanza que escribo porque alguna vez el joven lector, intente lo festivo y el descreimiento en obra de doctrina." (NTVOA 231)

Las palabras de Lyotard parecen confirmar la estética macedoniana<sup>9</sup>:

Lo engañoso y lo cierto van juntos (...) como la densidad que posee un derecho y un revés. No obstante, hay que luchar para que sus efectos asomen a la superficie, para permitir que sus monstruos de sentido figuren en pleno discurso, en plena regla de significación. Por consiguiente aprender a discernir lo verdadero de lo falso (...), sino a discernir entre dos expresiones: la que se asienta para embaucar la mirada (para capturarla) y la que se asienta para desmedirla, para inducirla a ser lo invisible.

Mónica Bueno  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
Argentina

8. "Digamos, otra vez aproximativamente, que un acercamiento al *Museo de la novela de la Eterna y Papeles de Recienvenido* es una experiencia que indica por lo menos tres cosas: la búsqueda de esas formas nuevas, la frustración por imposibilidad de hallarlas dada las dimensiones de la búsqueda, la remisión al futuro de tales formas." Noé Jitrik, "La novela futura de Macedonio Fernández". En *Nueva novela latinoamericana II*, compilación de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Paidós, 1972.
9. Jean Francois Lyotard, *Discurso*. Barcelona: Figura Gustavo Gili, 1979.