



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Macedonio Fernández a destiempo, a "contratiempo"

Autor: Brioso Santos, Héctor

Forma sugerida de citar: Brioso, H. (1996). Macedonio Fernández a destiempo, a "contratiempo". *Cuadernos Americanos*, 4(58), 175-189.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 58, (julio-agosto de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

MACEDONIO FERNÁNDEZ A DESTIEMPO, A ‘CONTRATIEMPO’

Por Héctor BRIOSO SANTOS
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

HAY EN LOS ESCRITOS de Macedonio Fernández un desorden casi insistente, una rara aversión a la exposición lineal, sucesiva, y, por encima de todo, un recurso continuo a la paradoja. La crítica ha querido ver en ese caos una debilidad literaria, quizá el precio de una oscura genialidad. No pocas de sus obras han sido descartadas por ‘ininteligibles’¹ y algún crítico ha lamentado su ‘discurso errático’.²

Pero el barroquismo de su prosa sirve a un propósito simple: Macedonio escribe, como él mismo lo dice, para conjurar la muerte. Así, en su *Museo*, leemos: ‘Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte’.³ O: ‘Esta novela... quiere tener su frente en brisa de lo eterno...’. Encomienda a su escritura la tarea imposible de trabajar contra el tiempo y contra la nada y sus textos adoptan una apariencia enigmática, evasiva, pues sólo el enigma puede entretejer —salvar— al hombre mortal que lo descifra.

El *logos* occidental ha abocado al ser humano a la nada. Varios siglos de racionalismo han reducido la vida a una frágil red de causas y efectos, a una tiranía de sucesividades. Ahora las leyes ya no explican la realidad, sino que la suplantán o la humanizan, esto es, la hacen mortal. Esas leyes dicen que todo tiene un principio y un fin, que existe el tiempo: que existen la muerte y la nada.

Arrecian las críticas contra la razón. Ortega y Gasset ha escrito que ‘A la ciencia no le importan las cosas’⁴ y, antes que él, un

¹ Emir Rodríguez Monegal, ‘Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo’, *Número* (Montevideo), 19 (1952), p. 178.

² Raúl Scalabrini Ortiz, ‘Macedonio’, en *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964, p. 125.

³ Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, p. 204. En adelante, se cita de acuerdo con esta edición.

⁴ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 148.

romántico, Hölderlin, ya había resumido su sentir en una frase de *Hiperión*: "El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona".⁵ En efecto, si la razón ha podido redimir al hombre de su inferioridad natural frente a la creación, también ha falsificado esa creación, la ha glosado en ideas y en frases y, lo que es peor, ha inventado la nada. Tal es el sentido del "Prólogo metafísico" del *Museo*.

El escepticismo de Hume y Berkeley y, un siglo más tarde, los románticos y los filósofos vitalistas han desmentido a esa razón que conduce a la muerte. El deseo común es el de salvar los límites en los que la lógica había confinado al ser humano. El propio Macedonio no se sustrae al impulso renovador: "La teoría de la Eternidad exige idóneos ejercicios de emancipación de limitaciones absurdas" (p. 241).

El primer esfuerzo por superar esa razón mortal es un esfuerzo lírico y su arma, su cauce, es la metáfora. Los poetas modernos usan de ella para enmascarar realidades o para vincular instantes alejados en una misma frase. En virtud de esa álgebra de lo distante, la escritura metafórica quiere trascender su ser de objeto de arte para convertirse en realidad creada. El poeta se sirve de la metáfora, a la que Ortega ha llamado "el trebejo de creación",⁶ para obrar esa creación cósmica: para ser dios. Tras este anhelo está también la voluntad de eludir la muerte.

Porque la metáfora supera los márgenes de lo razonable, autoriza las combinaciones antes prohibidas por la lógica. Pero para ello hurta, escamotea lo real al disfrazarlo de "otra cosa" y el combate contra la razón exige algo más que un mero contrabando de apariencias. Se trata de invocar imposibles lógicos, de confundir los opuestos o de quebrar el curso del tiempo. En definitiva, la lucha trasciende la realidad misma y se fija en la lógica de esa realidad, en la parte razonada de ese ocurrir. De ahí que no encontremos metáforas en sus escritos, pues éstas aún conservan un germen de realismo y "el realismo es la mentira del Arte" (p. 392).

Pues bien: si la lucha ha de ser contra la razón, entonces el arma será la paradoja antes que la metáfora. Nace así el segundo esfuerzo para detener el mecanismo de la razón positiva que hace mortal al hombre. Tal es el caso de Macedonio.

⁵ Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, Madrid, Ayuso, 1976, p. 24.

⁶ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1987, p. 36.

Pero el ataque contra la lógica ha de proceder de la lógica misma. La paradoja no es sino un artefacto creado por la razón y consentido por la lengua, una exageración artificiosa o una perversión del sistema. No obra por asociación como la metáfora, sino por exceso de lógica. El lector de Macedonio sabe que, en el fondo, se halla ante una frase que, a fuerza de sutil y racional, ha roto sus lazos con lo real. Así, en "El no-hacer" (en *Papeles de reciénvenido*) la vagancia de los "estancistas" llega a ser activa. O bien leemos en otro sitio: "...mi minusculidad hízome parecer en cualquier lugar que no estaba allí todavía..." (p. 15). De hecho, los ejemplos se multiplican, pues, siguiendo la lógica del crecimiento, un zapallo llega a convertirse en cosmos tan fácilmente (p. 26) como el doctor de "un paciente en disminución" logra reducir (ahora por la lógica de la extirpación) a su paciente a un pie (p. 21).

Como sucede en otros géneros de lo absurdo, tales como las creaciones de Lewis Carroll o Samuel Beckett, el espectador asaltado por las paradojas se pierde en ellas. No es, en modo alguno, casual que el mecanismo paradjal naciese como el trebejo predilecto del "trovar clus" medieval y que se perpetuase en el hermetismo del concepto barroco; tal es su facilidad para desconcertar al lector no avisado. Y tampoco puede deberse a la casualidad que nuestro "creador de inexistencias" diagnostique "ahogo" en su lector: vértigo ante lo paradójico, ante la lógica de lo imposible, ante la nada que reivindica una precaria pero amenazadora existencia lógica. "Noto que aquí el lector clama por un descanso. La Nada lo ahoga", confiesa (p. 205).

Surge, entonces, en medio de ese desconcierto, una suerte de complicidad entre el creador y su público: se acepta lo irracional o lo opaco (por ejemplo, en Robbe-Grillet) en virtud de su visible coherencia interna o de su belleza formal. La conducta de un Ubu o de un Malone es incomprensible, pero siempre igual a sí misma. Camus escribe: "Si Kafka quiere expresar lo absurdo, se sirve de la coherencia".⁷ El lector, en la obra sin tesis, "salta" para salvar el desnivel de lo que no entiende, para oponerse, al menos, a la altura de lo que lee, al nivel de esa irracionalidad. No aumenta así su comprensión pero sí su tolerancia de lo ininteligible. Ni la obra interpreta ya la realidad, ni el público se ve precisado a interpretar la obra. Es el sentir general de la vanguardia europea: "La broma de la interpretación ha durado demasiado", escribe Breton.⁸

⁷ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza-Losada, 1988, p. 171.

⁸ André Breton, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza, 1972, p. 122.

No habrá que confundir tal "simpatía" con la aceptación o la creencia en todo lo que se lee. Nada más alejado del propósito del argentino. Sólo la novela naturalista, el folletín, pueden pretender modestamente confundir al lector y hacerle creer lo narrado. "Yo quiero —escribe— que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir" (pp. 207-208). Es más, anota, "abomino de todo realismo" (p. 209). Es decir, no solicita del que lee una adhesión incondicional, sino, como Kafka y tantos otros, una inmersión en ese clima enrarecido de paradojas.

La paradoja tiene, pues, la virtud de crear esa complicidad más allá de la razón, ese contagio automático del clima absurdo que afecta al lector. Pues bien: la sustancia última de los textos de Macedonio es precisamente esta atmósfera contagiosa. Así, escribe, "invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él".⁹ En otro lugar, a propósito del chiste (en "Para una teoría de la humorística"), leemos que "lo chistoso deriva de que ha habido una preparación para que todos caigan en un asentimiento momentáneo al absurdo". Se intenta que "sufran la caída al vacío mental creyendo por un instante la logicidad del absurdo..." (p. 406).

"Las fronteras entre lo concebible y lo inconcebible las traza el espíritu humano muy poco a poco, paralelamente con el desarrollo de la cultura". La frase es de Huizinga y el lugar es el *Homo ludens*.¹⁰ A nosotros nos interesa su reverso, el momento en que esas fronteras se borran de nuevo. Macedonio sabe promover el clima que hace posible concebir —sin que, como declara, medie comprensión alguna— lo inconcebible. "Para el salvaje... todo es posible", sigue Huizinga. Adivinamos el paralelo entre la situación del primitivo y la que el argentino quiere crear en su lector. En los dos casos se trata de una visión primaria, libre de cargas racionales, porque ambos parecen sentir, como la Maga de *Rayuela*, que "el misterio empezaba precisamente con la explicación".¹¹ Tanto el hombre arcaico como el lector que se interna en el laberinto de Macedonio se hallan en un estado de perfecta disponibilidad, de "arrastre emocional".

⁹ Citado por Noé Jitrik en "La novela futura de Macedonio Fernández", en Jorge Lafforgue, comp., *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Paidós, 1974, p. 55.

¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, p. 154.

¹¹ Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 150.

Esa visión primaria, ese hacer paradojas lo acercan a Unamuno. El filósofo español también reconoce en la paradoja, como él mismo dice, "la manera de desencadenar un delirio, un vértigo, una locura cualquiera sobre esas pobres muchedumbres ordenadas y tranquilas...". Su lógica es la lógica de la pasión, una pasión que es paradoja. Y ésta es "acción, energía, eficacia, por tanto —razona Unamuno—, verdad... déjate pues de lógicas".¹²

He mencionado la necesidad de una coherencia interna. No la coherencia que define a los sistemas, sino una suerte de "patafísica", de la ley de las excepciones, de unidad de lo contradictorio. Macedonio construye paradojas de una lógica rigurosa, pues sabe que sólo aferrándose a la razón más estricta —si bien descuajada o desquiciada de sus cauces naturales— puede lograr su objeto. En realidad, el mecanismo viene a ser idéntico en todos los casos: hacer efectiva una "no-existencia" (p. 57) o, en otras palabras, crear por exceso, hurtar parcelas a la nada. Así, *Las mil y una noches* pueden seguir leyéndose "después de concluidas". O bien declara: "me gustaría visitar un país lejano para los que viven en él" (p. 62). No en vano un filósofo, Blanchot, ha escrito que la poesía hace hablar al vacío.¹³

Ya se ha sugerido una de las finalidades de los enigmas de Macedonio, la de llevar a la razón a un punto extremo y obligarla a decir insensateces. Lo absurdo llega a ser, si no posible, sí, al menos, lógico. Entonces entrevemos otro objetivo que supera al primero. Esa escritura insensata quiere introducirnos en el paisaje absurdo de las paradojas. "Todo es posible", parece decirnos cada una de sus bromas. O, en otras palabras, quizá más del gusto de nuestro autor: "La Nada no existe".

La primera víctima del filósofo argentino es, claramente, el orden. Apenas nos hemos instalado en ese universo paradójico y ya hemos perdido el hilo de su razonar inagotable. Al lector sólo lo salvan la eterna repetición del tema único, la no-muerte, y la conciencia de que, al decir de Barthes, "la ausencia de sentido puede perfectamente ser un sentido".¹⁴ El desorden puede, si hacemos de

¹² Citado por José L. Mosquera Villar, *De la lógica a la paradójica (un estudio en torno a Unamuno)*, Santiago de Compostela, 1979, p. 80.

¹³ *Le livre à venir*, citado por Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 287.

¹⁴ Roland Barthes, "¿Resumen de Robbe-Grillet?", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 238.

él un sistema, concluir en orden. Visto así, el caos de Macedonio adquiere ahora y, bien a pesar de su horror por la literatura *engagée*, una rara consistencia, un sentido. En efecto, su escritura quiere crear en el que lee una familiaridad con lo absurdo. Para lograr ese clima se apoya nuestro autor en esa tierra de nadie conceptual que es la paradoja. De modo casi inevitable. El esquema seguido o, para usar sus términos, "inseguido", se quiebra en mil instantes diferentes, en mil bromas aparentemente diversas y la secuencia se desordena. El que así suceda obedece, pues, al propio carácter del discurso y, al mismo tiempo, a la necesidad de despertar al lector de su "sueño de la razón" y enseñarle a salvar ese desnivel de lo incomprendible o de lo inexistente. A tal fin, borra cualquier vestigio de continuidad, de unidad o de orden en su razonar. Macedonio nos ofrece un tema persistente —el de la inmortalidad— en todas sus modulaciones, pero nos niega una secuencia de las partes, un proceso. Habla, incluso, de la "destrozada estructura" de su *Museo*.¹⁵ Al modo de Cervantes, que estafa al lector con el olvido de un asno, o de Onetti —que nos hurta los pormenores de su Junta Larsen— es un creador "infidente", un filósofo que nos hurta el orden de su discurso.

Su desorden ordenado —coherente— alcanza a todas las manifestaciones de su arte. Llega, incluso, a impedirle escribir poesía, pues, naturalmente, el ritmo ("el compás") es contrario a sus principios estéticos. Así, se pregunta: "¿Hay algo más destemplante de la esperanza del Arte que la pasión por la simetría que notamos en los acomodados de muebles, cuadros y chucherías de nuestras, y todas las casas? Pues el compás es lo mismo" (p. 399). De algún modo, el ritmo facilita la lectura, la ordena, le impone una apariencia formalmente lógica. Es por ello que, de la misma manera que Macedonio se entrega y nos entrega a la paradoja, también nos niega la facilidad del metro.

Cada paradoja salvada —que no comprendida— pone de manifiesto, realiza, por así decirlo, una parte de la nada. El logro de ese clima irreal implica la instalación en un vacío efectivo, en una nada computable, "pensable". Al menos, proclama nuestro autor, el lector ya no debe querer detenerse a descifrar el entuerto promovido por él: el lector es un transeúnte del caos y, a poco que persevere en tan difícil lectura, se hará habitante de ese instante imposible. Por supuesto, la eficacia de la trampa está en lo infalible de su mecanismo y el desorden o la "maraña" macedoniana son rigurosos

¹⁵ Citado por Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 53.

en su caos organizado. Ahora no basta con que el que lee conviva con la paradoja: tiene además que "serla", que habitar en ella. A tal fin, nuestro autor nos depara disertaciones sobre los agujeros (p. 409), sobre la cualidad de la inasistencia (pp. 405-407) o a propósito del lado activo de la perfecta vagancia (p. 23): en definitiva, vacíos donde podemos convenientemente instalarnos.

El recurso no es nuevo. Ya Kafka o Jarry lo han usado con provecho. En el fondo, todos los mentores de la imaginación en literatura saben que el absurdo sistemático o cotidiano para los personajes acaba instalando al espectador en ese "vivir a media luz y media acción, a media vigilia, sin reconocer por entero los sucesos y estados". Una situación "de media inadmisión de toda certeza y efectividad" (p. 224). De hecho, sus teorías, sus tentativas, invitan a pensar en la magia (como ha sugerido Borges) o, más precisamente, en el realismo mágico. Ahora bien: abomina de la estética y de la poesía y su escribir "mal" dice poco de esos posibles afanes literarios que —anota— "están de más" (p. 596). Además, nuestro autor habla de una especulación "hondísima", de una hondura de su juego que desborda, por filosófica, el cauce novelesco del realismo mágico.

Más aún: la paradoja y el caos no son sólo las dos exigencias de la lógica descabalada de Macedonio. También son la más acertada expresión del vivir. Si, como parece, la inteligencia convencional razona por discriminación, si toda comprensión es únicamente un mal esquema de lo real, entonces lo paradójico y lo desordenado se nos revelan más próximos —casi vecinos— a una percepción íntegra de esa realidad múltiple y dispersa. Anota Macedonio: "El desorden de mi libro [el *Museo*] es el de todas las vidas y obras aparentemente ordenadas" (p. 248). Sí, adopta para su texto esa cualidad vital —próxima a la vida—, pero también poética —próxima a la nueva poesía recreadora y desintegradora: el desorden. Y acusa a la rima —orden, ritmo, pauta— de "antivital" (p. 399). Sabato ha extendido este principio a la novela: "El irracionalismo es, pues, un atributo específico de la novela y un indispensable indicio de realidad".¹⁶ "Pretender la transcripción de un trozo de una realidad viva e infinitamente trabada en una novela es mortal" (p. 94) escribe el autor de *El túnel* al querer demostrar el fracaso del realismo. Y ofrece una alternativa, la recreación, que es, en realidad,

¹⁶ Ernesto Sabato, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 108.

el oficio de los poetas modernos y, asimismo, el de Macedonio. Si la transcripción de una *tranche de vie* es un ejercicio “mortal”, la recreación ha de ser, entonces, un experimento de vida. Tal parece ser, al menos, la sugerencia del “metafísico del Plata”.

Con todo, los fallos del sistema le impiden ser perfecto: no hay paradoja sin palabras y el lenguaje es un pobre instrumento, una tentativa fallida. No hay una escritura ni una lectura suplentes de la vida; la poesía o la novela más vivenciales no son ni pueden ser la transcripción de un vivir. De ahí que los poetas modernos aspiren, más bien, a recrear el mundo, a sustituirlo por otro hecho de palabras (Huidobro es, quizá, el mejor ejemplo). Ahora bien, de nuevo, el intento puede estar condenado al fracaso porque el lenguaje y el poeta son demasiado “impuros”, están muy implicados en el sistema. La paradoja, frase antinómica, amplía el decir, roza ese imposible, ese redactar “lo indecible” con frase “inefable” (p. 191), pero no logra realizarlo. Gómez de la Serna ya advirtió el fracaso del intento: fue, dice, “un escamoteador que en definitiva no pudo escamotearse”.¹⁷

Porque la escritura del absurdo nos permite decir, pensar, más cosas; sin embargo, le pesan las palabras: “¿Pero —se pregunta el “autor” del *Museo*— han podido alguna vez las palabras dar lo que ellas esperan?”. En el combate por dominar el lenguaje, Macedonio crea, como buen filósofo, su propia lengua. Su decir se resiente de esa lucha de la que surgen raros compuestos germánicos, tentativas de decir único y, al tiempo, múltiple: del “NEC” al “auto-prólogo”, del “Quizá-genio” a la “Dulcepersona”, el “bel-arte” o la “autogenialidad”. O reversos: “desconfundir” por “aclarar”. O palabras imposibles, verdaderas paradojas: “malabuena” (p. 191), “primerúltima” (p. 191), “posprenotados” (p. 263).

Dos son las exigencias secretas de ese esquema infalible: el laberinto de la nada habrá de ser, como decimos, ajeno al orden; su estricta asistematicidad carecerá de un asunto, de una trama o, mejor incluso, de una conclusión al alcance del lector atrapado. Porque el caos deliberado —es la segunda exigencia— no ha de tener fin. Veamos por qué.

Macedonio predica un percibir eterno y eterno ha de ser también el discurso que refleje esa percepción inacabable. Por ello, su escritura se eterniza sin llegar a ninguna parte. De ahí que escriba:

¹⁷ Ramón Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 178.

"Lo dejo libro abierto" (p. 53). Sus párrafos, sus prólogos, se encadenan o, más bien, se desencadenan sin esperanza de conclusión. La sintaxis se hace parentética, desesperante. Leemos, en efecto: "Veré si logro desinteresarme de que la novela termine o no". O, más precisamente: "Que esta novela no termine. No hay más momentos de arte —sigue— que el de la plena lectura de presente".¹⁸ Esta última frase encierra el sentido íntimo de su arte: mantener al que lee libre de aspiraciones, de expectativas de un fin, de una conclusión reveladora. Jitrik habla de una novela "sin objetivo" o "sin mensaje". Su prosa no conoce, pues, otro desenvolvimiento que no sea el del círculo, otra composición que no sea la del anillo. Y la revelación, intuimos, ha de proceder de ese desarrollo sin fin, de esa circularidad que es, en fin, la esencia de su prosa. Vemos los hilos del tejido narrativo, pero somos incapaces de ver trama alguna. El esquema, que por el momento puede parecernos insensato, revela, sin embargo, una perfecta coherencia.

La paradoja, el enigma, son mecanismos para acostumbrar al lector a lo inconcebible. A su vez, el lento progresar de los párrafos hacia ninguna parte y el desorden metódico obedecen a ese mismo fin. La prosa circular, laberíntica, es también un enigma en el más recto sentido de la palabra. Un enigma que no pide ser descifrado o, en otros términos, que no requiere una conclusión esclarecedora o un "asunto". La sola posibilidad de un final convencional horroriza a Macedonio, que titula un capítulo: "Cómo librarse, un verdadero artista novelista, del lector de desenlaces. Receta contra esta calaña lectora" (p. 231). Luego, en carta a Vignale (p. 430), sentencia: "el tema o asunto es ajeno al arte". Es decir, primero elimina la lectura "razonable", después, el orden; por último, omite el fin y el tema. Así pues, de nuevo, el lector se queda con las manos vacías, pero roza la inmortalidad, la "no muerte", con cada una de esas renunciaciones.

El vértigo de la inmortalidad siempre ha obsesionado al artista. "El Arte es el arte de lo eterno", exclama Valle-Inclán.¹⁹ El goce estético enajena, pues, al hombre y lo proyecta fuera de su tiempo. En Macedonio, sin embargo, la tradicional tentativa artística de eternidad es, a la vez, superada y renovada. El argentino interpone sesenta prólogos entre su novela y los lectores, entre éstos y el comienzo de su obra. El *Museo de la novela de la Eterna* parece

¹⁸ Citado por Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹ Citado por José Ortega y Gasset, "Una visita a Zuloaga", en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 133.

no comenzar nunca, parece faltar a la cita con su público. Y, de un modo ilusorio, ese aplazamiento que quiere ser infinito del primer capítulo es un aplazamiento del fin de la novela, y, algo menos claramente, de la muerte del lector. Así, el *Museo* confirma y extiende la intuición de Ortega —“la novela, género moroso”²⁰— al hacer de esa morosidad un signo de lo eterno.

La continuidad sin fin de los prólogos o de las dudosas palabras enormes se reproduce en la inusual longitud del título, pues, bromea Macedonio, “mi larga experiencia de polígrafo... me hizo sospechar la frágil contextura del Lector mas no es tanta su fugacidad que, al menos, los Títulos y Tapas dejen de alcanzarlo. De tal reflexión nació mi innovación: los títulos textos. Así quiero explicar la lentitud del título de la novela” (p. 235). Pero la longitud del título se confunde con la morosidad de la obra por él nombrada y se deja adivinar un intento común: remansar, empantanar la lectura para conjurar el curso del tiempo y desmentir así la noción de nada, de muerte, vinculada siempre a lo cronológico, a la idea de fin.

Junto a la pereza de la narración, la indolencia cultivada por el propio Macedonio. La impuntualidad deja de ser un accidente para convertirse en tema de su especulación, como en la citadísima carta a Borges (pp. 408-409). En algún caso, nos asombra con lo barroco de la alusión: “Llegué tarde y a otro restaurante, y el día anterior, caso de puntualidad relativa, disminuida por exceso” (p. 15). O “Partiré tan pronto como concluya de demorarme” (p. 53). Los ejemplos se multiplican si leemos su “Para una teoría de la humorística”. He aquí que nuestro autor cultiva una pereza metafísica o, a la inversa, una metafísica de la pereza, una filosofía del eterno aplazamiento. Es como ese hallarse siempre en “la víspera de no partir nunca” de Pessoa.²¹

Tal metafísica es, en sí, un ejercicio de aplazamiento, de continuidad: el largo título se continúa, hemos dicho, en una novela lenta de prólogos. Éstos se autoprologan sin solución y, lo que es más audaz, semejante novela quiere continuidad por el lado del lector, ese “novelesco lector”, y por el lado del autor, “el novelesco autor de esta novela” (p. 220). El que lee puede temer que el escritor o la obra lo asalten: “Hágase a un lado, lector, que podemos atropellarlo” (p. 7). O bien anticiparse a Macedonio: “Tú, que me has leído antes de que escribiera” (p. 213). Menudean en su obra

²⁰ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, p. 150.

²¹ Fernando Pessoa, *Antología de Alvaro de Campos*, Madrid, Alianza, 1987, p. 147

las muestras de inversiones de momentos sucesivos. Así, imagina un "avisar después" (p. 214) o sostiene, como dirá magistralmente Borges en su *Pierre Menard*, que "todavía Buenos Aires no ha escrito el *Quijote*" (p. 58). Vistos en su conjunto, tales intentos trascienden el puro juego y llegan, quizás, a conmover levemente el sentido de la cronología del lector y su excesiva confianza en las parcelas, temporales o no, que su razón imagina en la realidad. La lectura nos invita a olvidar esos límites y a ver las partes de lo real como un continuo. No es otra su intención al sugerir: "O como si una lectura acerca de bananas ocasionara resbalones". Como puede verse, la distancia que nos separa del autor también parece irse borrando poco a poco.

Pero el lector no ha de temer sólo que el autor lo atropelle. A lo largo de su obra late otra amenaza sólo una vez cumplida: la de la página en blanco. En efecto, al demorar, al empantanar su escritura, se halla a un paso de omitir todo esfuerzo, de negarnos la continuación del discurso. Hay ironía en esa amenaza, hay también modernidad —Rimbaud y Nouveau concluyeron en silencio sus tentativas poéticas; Picasso dejó partes de sus lienzos sin pintar—, pero hay, asimismo, la confirmación de una ley estética fundamental. Tras explorar todas las posibilidades expresivas de un mensaje oscuro, enigmático, se deduce que éstas aumentan paradójicamente conforme se oscurece ese mensaje. A veces, explica en su "Leccioncita de psicoestética" (p. 22), basta el inicio de una narración para provocar la emoción en el que la oye. Naturalmente —sigue— toda continuación de la historia es inútil, una vez que ya se ha logrado la conmoción. Y por este principio se llega inevitablemente a la página en blanco.

La metafísica de la pereza se nos convierte, casi sin querer, en una defensa del papel virgen. Todo y nada puede estar escrito o por escribir en una hoja en blanco. Se trata, al parecer, de un nuevo enigma. Con la diferencia de que supera a todos los demás enigmas contruidos con palabras. Es, todo en uno, paradoja y silencio. Es, al tiempo, una broma ("muchas de mis cartas no llegan, porque omito el sobre o las señas o el texto", p. 408) y una lección de narratología moderna: "Esta página es para que en ella se ande el lector en su muy digna indecisión y gravedad", reza la inscripción diminuta sobre una hoja sin escribir intercalada entre prólogo y prólogo (p. 265).

Una y otra vez, se nos recuerda la posibilidad de ese silencio de página en blanco. Una y otra vez la amenaza se detiene a un paso

de ser cumplida. En ese instante surgen las muchas frases gratuitas (“lo espero, para discutir, en cualquier esquina que dé vuelta” pp. 411-412), las disertaciones sobre ausencias o sobre agujeros de mantel, en definitiva, aproximaciones a ese “no escribir”. La tentación del papel blanco, de la escritura cero, se torna cuidadosa paráfrasis de la nada. Es, quizá, por ello que esa posibilidad es, en lo que sabemos, casi siempre descartada por nuestro autor, momentáneamente entrevistas sus consecuencias.

Así pues, dejada atrás la broma de la página en blanco, Macedonio persiste en su pereza narrativa, en su lento decir. Esa persistencia es también la de algunas novelas modernas. Lukács ha escrito, a este propósito, que “toute l'action du roman n'est qu'un combat contre les puissances du temps”.²² Wyndham Lewis menciona una “theory of timelessness” para la ficción moderna, para Thomas Mann en su *Zauberberg*, para el *Orlando* de Virginia Woolf o para toda la obra de Kafka.²³ *A la recherche du temps perdu* no deja de ser el ejemplo más a punto, aunque se trate de una tendencia casi unánime, tanto, que alcanza a nuestro Macedonio. Pero aquí acaban las semejanzas y comienzan las diferencias: el argentino odia los “realismos” en arte, en novela. Hace de toda autobiografía una broma (“A fotografiarse”) y convierte sus novelas “buenas” en alegorías de personajes ideales (Dulce-persona, NEC, Presidente...) más bien que en las morosas descripciones al uso en la novelística moderna.

Si los escritos de Macedonio entretienen al lector en el vértigo de sus paradojas y en la morosidad de sus párrafos es porque ambos recursos miran a un mismo fin. Más aún, obedecen a un mecanismo idéntico. El enigma, los muchos enigmas, dificultan adrede el camino entre dos puntos y eternizan la lectura al tiempo que prohíben las operaciones de la razón. Es decir, ponen de relieve el espacio “entre”, la duración del proceso. El escribir circular de nuestro autor es la otra cara de la misma moneda, es, de nuevo, un modo secreto de instalarnos en ese espacio de lo inconcebible, en “ese escotillón en que se puede ser un rato inmortal”, en frase de Gómez de la Serna.²⁴ Como siempre, su afán es el desmentir a una razón

²² Georg Lukács, *La théorie du roman*, París, Gonthier, 1970, p. 122.

²³ Wyndham Lewis, citado en *Novela española actual*, Madrid, Cátedra-Juan March, 1977, p. 153.

²⁴ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 175.

que olvida el proceso para fijarse únicamente en su principio y su fin —dos palabras que sugieren nada y muerte. Y frente a esa razón, Macedonio quiere un eterno leer enigmático que no se detiene a descifrar cada paradoja, pero que sí adquiere viva conciencia de su eternidad ilusoria.

Desorden, escritura sin fin, paradojas o chistes absurdos... en cualquier caso, nada que el lector habitual pueda llamar convencional. La lectura al uso es imposible. Lo probable, dada la lentitud, es que se "entrelea" la obra. Y ésta es, precisamente, la intención de Macedonio. Es más, escribe una "IMPRECACIÓN PARA EL LECTOR SEGUIDO" (p. 262), pues teme, con razón, que algún mal lector de su obra pueda descarriarse y leer "seguido". A tal fin, explica, ha desfigurado el conjunto de modo que sólo la lectura "salteada" le devuelva la unidad perdida. He aquí que todo concuerda: la paradoja requiere un salto figurado y el desorden quiere ser saltado, salteado.

A esta altura, la "maraña" de sus escritos resulta ser algo más que un laberinto y algo menos que una teoría organizada. Su relevancia es su desorden. El caos paradójico es deliberado y esencial, temático. El caos es la distancia más larga —eterna— entre dos puntos, de suerte que el principio y el fin, de tan remotos, dejan de existir.

Jauss explica cómo la literatura educa y amplía la percepción del lector.²⁵ Antes que él, Sklovskij ya había intuido que la naturaleza de ese aprendizaje es conmover nuestros sentidos para evitar que perciban de modo automático. Es el "principio de extrañamiento" que afecta a nuestra lectura de la obra y de la realidad. Pues bien, ese valioso principio constituye el núcleo de los escritos de nuestro autor. El caos, los enigmas y, de modo especial, la dislocación de lo cronológico, son las armas que emplea para "extrañarnos" como quiere Sklovskij. Sobreviene la extrañeza, la duda, y, con ella, la intuición siguiente, sólo al alcance de algunos lectores, ya familiarizados con el hacer de Macedonio: es posible una percepción no razonada, íntegra, de la realidad como lo es una lectura que acepte los enigmas sin indagarlos y que no exija un desenlace. El lector puede, entonces, vivir la vida de un modo semejante a como se instala o se interna —con la complicidad que hemos dicho— en los

²⁵ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992, p. 201.

laberintos enigmáticos de Macedonio. Puede limitarse a "leer" la vida sin creer en la muerte del mismo modo que lee al argentino sin creer en una conclusión final de su obra. El procedimiento es idéntico y únicamente se solicita del receptor que perciba el paralelo. Pero es aquí donde reside la mayor dificultad. Es muy fácil perderse en el laberinto.

Esa percepción, esas lecturas fuertes y conscientes de sí mismas, capaces de triunfar sobre la muerte y la nada, son las enseñanzas que extraemos de las obras de Macedonio. Y, a la vez, son también los únicos "temas", la única "congruencia" de sus escritos. Cada momentáneo triunfo sobre la razón es un triunfo secreto sobre la muerte. Cada acercamiento a ese modo de leer ideal —sin esperanza en un desenlace, sin necesidad de imaginar o de comprender lo que se lee...— es una aproximación literaria al ideal vital de Macedonio.

Esa metafísica de intervalos, esa narración demorada o casi eterna, la sintaxis parentética, el autoprólogo o el lector-escritor son otras tantas maneras de insinuar una continuidad o un vacío que, de pronto, resulta posible, "pensable". Es decir, son, a su modo, una metáfora de lo eterno. El recurso de la novela moderna a la lentitud es aquí sistemáticamente explotado, convertido en ley y en signo.

Al mismo tiempo que su escritura se desacelera, también adopta una disposición tal que nos fuerza a leer a "saltos"²⁶ (por el desorden) o a interpretar lo que leemos "saltándonos" las exigencias de la razón. Desde luego, hay que ver en esto una broma más, otro "tic" narrativo de Macedonio. Sin embargo, nuevamente, la broma se hace seria y ese modo de lectura resulta ser, en sus propias palabras, "lo que más fuerte impresión labra", conforme a mi teoría de que los personajes y los sucesos sólo insinuados, hábilmente truncos, "son los que quedan en la memoria" (p. 262). Ese entreleer bien puede ser una invitación a expulsar de nuestro campo de operaciones a la odiada razón que dicta el principio y el fin de todas las cosas.

De todos y cada uno de los "despropósitos" de nuestro autor extraemos, pues, la lección común de la "no-muerte". La lectura salteada, en su perpetua recreación de lo escrito, invita a seguir siempre, a no acabar. Se nos habla de novela abierta (p. 352), esto es, de novela sin fin; la página en blanco queda, asimismo, abierta: el lector puede "andar" por ella tanto como desee (p. 265).

²⁶ Según Noé Jitrik, *op. cit.*, p. 56.

El conjunto de su obra parece inacabado y, al mismo tiempo, sus libros son prolijos, incluso repetitivos. Una idea los recorre todos; sólo se dice una cosa en ellos: hay eternidad. Con razón, Borges comienza su diálogo con Macedonio en *El hacedor* con estas palabras: "Distraídos en razonar la inmortalidad...",²⁷ pues los libros de nuestro autor *son* esa distracción.

²⁷ Jorge Luis Borges, "Diálogo sobre un diálogo", *El hacedor*, Madrid, Alianza-Emecé, 1972, p. 19.