

Universidad Autónoma del Estado de México
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Letras Latinoamericanas

**El concepto de *todoamor* y sus relaciones estéticas, metafísicas y éticas en la
composición de *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández**

Tesis
que para obtener el título de

Licenciada en Letras Latinoamericanas

presenta:

Mariana Aguilar Mejía

Asesor:

Mtro. David de la Torre Cruz

Revisores:

L.L.L. Annesy del Rosario Pérez Echeverría

Mtro. Juan Carlos Vásquez Pérez

Toluca, México; octubre de 2018

A mis papás, por todo su amor y esfuerzo para verme florecer.

A mi abuelito Jaime, mi definición personal de presentista.

Índice

Introducción	1
1. Revisión crítica	3
1.1. Crítica sobre estética y vanguardia	4
1.1.1. Vínculos con la vanguardia argentina	5
1.1.2. Estética y estilo	11
1.2. Crítica sobre pensamiento metafísico	22
2. La estética macedoniana	34
2.1. <i>Belarte concienical</i>	36
2.2. Literatura de la <i>incompletud</i> , ¿un antecedente de la estética de la recepción?	40
2.3. Metaficción	44
2.4. Teoría del humor	52
3. Génesis y aspectos del <i>todoamor</i>	58
3.1. Relaciones intertextuales del <i>todoamor</i>	60
3.2. <i>Todoposibilidad y afección</i> en la metafísica macedoniana	72
3.2.1. La <i>idilio-tragedia</i>	76
3.3. La ética de un <i>todoamante</i>	78
3.4. En <i>todoamor</i> en la obra de Macedonio Fernández	84
3.4.1. Lo femenino	88
3.4.2. Lo doméstico y cotidiano	93
4. Una propuesta de lectura de <i>Museo de la Novela de la Eterna</i> a partir del	

<i>todoamor</i>	98
4.1. Autor y lector: un diálogo <i>altruístico</i>	100
4.2. La <i>vida</i> en la estancia La Novela	104
4.2.1. Deunamor, el No Existente Caballero y la Bellamuerta	107
4.2.2. La Eterna y El Presidente	110
4.2.3. Dulce-Persona y Quizagenio	112
4.2.4. Simple o la Eudemonología	115
4.3. Cartas y poemas del <i>todoamor</i>	116
Conclusiones	123
Otro deseo de concluir	130
Bibliografía	132
Anexos: Glosario	137

Introducción

Esta investigación, como *Museo de la Novela de la Eterna (MNE)*, fue largamente prometida. Macedonio Fernández postergó la escritura de su novela hasta el momento en que sus seres queridos, y quizá también sus personajes, le exigieron terminarla. Como asegura el estudio preliminar de Ana Camblong, Macedonio buscó publicidad para su obra, la recomendó a sus amigos y ofreció adelantos incomparables en sus reuniones, pero todavía no había escrito la novela.

Macedonio, que disfrutaba las paradojas y los juegos en el linde entre existir y no existir, se complacía de haberle creado una “inexistencia efectiva” a su novela en la imprenta y en la imaginación de sus allegados:

Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia *efectiva* —no ha salido del no ser porque lo prometido toma silueta entre el ser y el no ser, y en la perspectiva ajena, como en el alma del prometiende, se le preparan lugares de existencia y se le reservan energía, curiosidad, atención...— (Fernández, 1982: 216).

De forma parecida, desde hace dos o tres años he citado tanto a Macedonio Fernández; les conté tantas veces a mis amigos, compañeros y desconocidos sus teorías, planteos, chistes e historias, que lo único que no existía era mi tesis. Para mí también llegó el momento tan temido por Macedonio: el de traer lo pensado a la existencia.

Dicen que los temas de investigación están estrechamente vinculados, a veces por razones ocultas, con su investigador. Además del placer de las *inauguraciones*, de pensar proyectos sin tener muy clara la forma de concretarlos, solo por el juego que supone la invención, poco a poco fui conociendo —*actualizando*— muchos aspectos en los que mi experiencia vital y lectora se reconoció en la obra de Macedonio Fernández, o fue replanteada en este proceso.

En *MNE* existe un concepto recurrente, tan celebrado por el autor y los personajes, que después de varias lecturas llegué a la hipótesis de que era central: el *todoamor* o *Pasión*. Mi lectura comenzó a buscar el hilo que uniera toda la obra a partir este concepto, y en esa tarea surgieron las relaciones del *todoamor* con la metafísica, la postura ética y la estética de Macedonio Fernández. A lo largo de esta investigación he construido una imagen más completa y compleja de *MNE* que la de mis pretensiones originales, gracias a

la lectura de otras obras del autor, así como de la crítica en torno a su escritura y la teoría literaria.

Así, el primer capítulo de este trabajo es un panorama de la crítica, tanto literaria como metafísica, hacia el autor. Varios esfuerzos por dilucidar la escritura de Macedonio, sus fuentes y procedimientos son actuales. Asombra el hecho de que la obra cobre ímpetu entre los investigadores contemporáneos, después de décadas de silencio. Otro aspecto que me gustaría resaltar, dada la tendencia de Macedonio a elogiar y confiar en las sensibilidades femeninas, es que la mayoría de especialistas en el autor son investigadoras, Ana Camblong, Ana María Barrenechea y Jo Anne Engelbert, entre las más activas.

En el segundo capítulo analizaremos algunos elementos de la estética de *MNE*, pues su estilo, así como el modo metaficcional y el humor conllevan el efecto estético de llevar al lector a un estado de sensibilidad que transgrede los límites entre realidad y ficción, y lo convierten en un iniciado en el *todoamor* y la *todoposibilidad*. El tercer capítulo señalará los aspectos del *todoamor* relacionados con el estudio de la metafísica y la ética planteadas por Macedonio, además de las fuentes literarias que contribuyeron a la génesis del concepto. El cuarto capítulo es una propuesta de lectura, en la cual recorreremos *MNE* para demostrar la configuración *todoamorosa* de la obra.

Una vez expuesta la estructura de este trabajo de investigación, queda por decir lo mismo que Macedonio en el prólogo que resume la anécdota de *MNE*: “Si una novela como la así sintetizada cree usted que tenga posibilidades de gustarle, léala” (Fernández, 1993: 70). Si una tesis como esta cree usted que tiene posibilidades de favorecer la comprensión de *MNE*, adelante.

Quisiera añadir que, además de la búsqueda del *todoamor* en la novela, este trabajo aspira a acompañar a otros lectores de *MNE* en su propia experiencia de lectura. En la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México no existe, hasta el momento, otra investigación sobre Macedonio Fernández, uno de los escritores fundamentales para la literatura latinoamericana del siglo XX. Si esta tesis ayuda a otro estudiante a comprender algún aspecto del autor, o mejor, si los vacíos de mi investigación son cuestionados y aclarados por los lectores futuros de *MNE*, esté trabajo logrará pertinencia.

1. Revisión crítica

1.1. Crítica sobre estética y vanguardia

Aun cuando su originalidad descarta la adhesión absoluta a alguna escuela, la obra de Macedonio Fernández no fue un hecho aislado de su época y condiciones. Un sector mayoritario de la crítica literaria, hasta años recientes, fundamenta sus estudios en el vínculo del autor con la vanguardia argentina, así como en la estética literaria que concibió. La fascinación por la capacidad inventiva de Macedonio se comprende al instante; la novedad de su obra se anuncia en uno de los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna (MNE)*: “La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido [...] Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será en novela” (Fernández, 1993: 42). La forma de escribir de Macedonio Fernández resulta inconfundible, incluso dentro de las vanguardias. No resulta extraño que el estilo macedoniano haya acaparado la atención de los investigadores, antes que otros aspectos de sus obras.

El presente subcapítulo tiene como objetivo reunir las consideraciones de la crítica acerca de la estética de Macedonio Fernández, especialmente de *MNE*. La primera parte se encarga de recuperar la crítica acerca de la relación del autor con la vanguardia argentina de la década de los veinte. Asimismo, en este apartado se encuentran los datos principales de su cronología creativa, pues atravesó diferentes etapas de escritura. La información que los investigadores han aportado respecto de estos temas ofrece un panorama necesario para entender las condiciones creativas e innovaciones de Macedonio. El segundo apartado se concentra en aspectos específicos de la estética del autor. Los elementos estilísticos que componen su obra han sido dilucidados por varios investigadores; pero sobre todo, fueron explicados por el propio Macedonio, quien conjuga la creación y la teoría literaria.

La relación de Macedonio Fernández con la vanguardia, así como las características de su estilo literario han sido objeto de estudio de especialistas comprometidos con la obra del autor, como Ana María Camblong, Alicia Borinsky, Jo Anne Engelbert, César Fernández Moreno, Nélica Salvador, Noé Jitrik, entre otros, cuyas conclusiones iluminan la lectura de la obra desde varias perspectivas pertinentes. El presente subcapítulo se encargará de mostrarnos esta vertiente de los estudios macedonianos, imprescindible para la comprensión del fenómeno literario que representa Macedonio.

1.1.1 Vínculos con la vanguardia argentina

Nélida Salvador, en su estudio sobre la delimitación y circunstancias de *MNE*, explica que la prosa de Macedonio no escapa de una situación generacional (1993: 349). En la década de 1920, en Argentina, existió una bifurcación importante de escuelas literarias de vanguardia: por un lado, estaban los *martinfierristas*, también conocidos como el grupo de escritores del barrio de Florida, con una literatura inventiva, basada en las conciencias y poéticas individuales, y por otro, los escritores del barrio de Boedo, quienes se interesaron por evidenciar problemas sociales y políticos mediante sus obras. Macedonio convivió con los martinfierristas, asistió a sus reuniones y colaboró en su periódico, al grado de que algunos investigadores lo consideran uno de los modelos fundamentales para aquellos jóvenes escritores.

Según Claudia Gilman, ambas vanguardias surgieron en los años veinte como resultado de una nueva forma de relacionarse: la polémica (2006: 44). Estas diatribas pronto descubrieron su dimensión estética. Los grupos de Florida y Boedo buscaban innovaciones en la literatura, que representaran sus respectivos intereses. Especialmente el grupo de Florida, reunido alrededor del periódico *Martín Fierro*, se concentraba en discusiones estilísticas; sin embargo, Gilman comenta que la esperada ruptura con la tradición literaria no ocurrió. Las pretensiones del grupo de Boedo tampoco triunfaron:

El espíritu de Boedo tiende a rechazar el tono jocosamente polémico que entusiasma a *Martín Fierro*, tal vez porque en Boedo se prefiera la ‘transparencia’ del lenguaje de proclama, que imaginariamente parece situarlos en el terreno de la idea, el contenido, el mensaje. El arte tiene un fin, dicen ellos, y será revolucionario o no será (Gilman, 2006:45)

La investigadora pretende desacralizar la confrontación Florida-Boedo y resalta que aquellos intentos por transformar las letras argentinas fueron más bien moderados: “...ni un grupo ni otro producen algún texto que pueda considerarse de vanguardia, si nuestro modelo de vanguardia ha de ser la radicalizada vanguardia europea” (Gilman, 2006: 47). Si bien, Macedonio fue incluido en el bando martinfierrista, tampoco las posturas de estos jóvenes escritores estaban libres del espíritu crítico del autor, quien se consolidó literariamente en soledad.

Lidia Díaz realizó un análisis de gran ayuda para entender la manera en que Macedonio Fernández se vinculó con la vanguardia argentina de la década de los veinte.

Para comenzar, vale la pena definir el contexto en el que surgió aquella generación literaria. Los destronamientos de escritores que representaban el sistema literario obsoleto partían de la necesidad de establecer nuevos valores:

La Argentina de los años '10 y '20 [sic] vive un clima de optimismo propicio para expresiones rebeldes y anticonformistas. La reforma universitaria del '18 insufla en los jóvenes su fe en un futuro prometedor y estimula la aparición de proyectos culturales renovadores, sostenidos principalmente por las capas medias intelectuales que hacen sentir cada vez con más fuerza su peso en la sociedad argentina. Une a estos jóvenes, sobre todo, una voluntad de ruptura, de discontinuidad, de negación de una herencia que los ate a orígenes e historia, a todo vínculo con la tradición cultural (Díaz, 1990: 497).

El grupo de escritores jóvenes que rodeaban al periódico *Martín Fierro* fundó una postura radical e insolente contra blancos determinados, entre ellos, Leopoldo Lugones y el Modernismo. Esta generación descubrió a Macedonio, quien no solo arremetió contra la literatura consagrada, sino que se posicionó en contra de todo el sistema literario y artístico realista, y aun contra el arte como representación, armado con lo que Díaz denomina “su estética de avanzada” (Díaz, 1990: 498).

Borges, Gironde, Marechal, Scalabrini Ortíz y González Lanuza, entre otros incipientes escritores, encuentran en Macedonio Fernández la justificación estética de la ruptura que estaban buscando, aunque este no pertenezca a su generación. La inclusión de Macedonio entre los jóvenes provocó que se considerara el maestro de aquel grupo; hay quien supone a Macedonio, por ejemplo, el padre del Ultraísmo en Argentina. Con todo y esta suerte de “mentoría”, esta denominación ha sido considerada excesiva con los años, pues Macedonio Fernández atravesó la vanguardia sin adherirse más que a la estética que él mismo determinó.

Macedonio actuó, indudablemente, como un colaborador entusiasta durante aquella época, pero esta participación ocurrió en el diálogo y en las acciones. Macedonio aún no tenía libros publicados más allá de sus colaboraciones en el periódico, solo contaba con un sinnúmero de propuestas sobre una estética literaria insólita. No obstante, no tardó en culminar su episodio martinfierrista. La muerte de su esposa, Elena de Obieta, lo retrajo a un pensamiento más elaborado, y por lo tanto a ejercicios literarios complejos. De aquella época surgió su teoría de la *Belarte concienzial*: la capacidad de la literatura de hacer dudar al individuo de su propia realidad, y liberarlo de la idea de muerte. Unos cuantos años después los movimientos vanguardistas decayeron en Argentina: “a partir del '30 [sic]

comenzaron a desaparecer los textos del Martinfierrismo y de otras publicaciones vanguardistas. El humor, la ironía y las actitudes contestatarias no podían sobrevivir en un país que comenzaba una larga historia de golpes de estado y autoritarismo” (Díaz, 1990:502).

Díaz considera a Macedonio Fernández, más que parte de la vanguardia, un pionero de esta. Macedonio concibió la palabra *Dudarte* para hablar de la literatura que se cuestiona a sí misma; quizá ahí se encuentre el rasgo esencial de su obra: un eterno preguntarse por el papel del arte. La prosa novelística, máxima *Belarte concienzial*¹, se vale de diversos recursos estilísticos para desequilibrar certezas. Díaz llegó a una conclusión puntual para definir el paso de Macedonio por la literatura argentina: “Macedonio Fernández no encaja automáticamente en la Vanguardia porque por obra y carácter de su figura no puede encajar en nada” (1990: 503).

Nélida Salvador analizó la cronología de escritura de Macedonio Fernández para identificar los periodos por los que atravesó su obra. Así, en la década de 1920, el autor mantuvo un periodo activo de escritura caracterizado por “las constantes interrelaciones entre la actitud creadora y la teorización” (Salvador, 1993: 353). Durante este periodo se relacionó con los martinfierristas, como vimos anteriormente. Dentro del grupo, Macedonio era visto con verdadera afición. En palabras de Jorge Luis Borges: “La certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oiríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo muy bien, para justificar las semanas” (Borges, 1952: 5). El aprendizaje entre el autor y el grupo de Florida fue mutuo, pues los jóvenes escritores impulsaron su necesidad de pensar una estética propia. Después de este intervalo, trabajó en silencio durante la década siguiente, para reaparecer en los años cuarenta. Nélida Salvador considera que Macedonio halló entornos que le permitieron madurar estilísticamente.

Uno de los atributos que Salvador encuentra en la obra macedoniana, especialmente en *MNE*, es la *futuridad*: la novela es póstuma y transgresora. La investigadora añade que, afortunadamente, fue publicada en un momento en el que el público pudo comprenderla: “Macedonio alcanzó carácter de verdadero anticipador de una ruptura novelística que se lograría plenamente en Latinoamérica después de varios años, durante la década del 60”

¹ Con la finalidad de agilizar el uso de los conceptos macedonianos, hemos decidido incluir un breve glosario, que puede consultarse en los anexos de este trabajo.

(Salvador, 1993: 358). La investigadora reflexiona sobre el carácter anticipador de la obra de Macedonio Fernández, que coincide incluso con una proyección posmoderna, entre otros atributos, debido a su “facilidad de observación de situaciones, forma entre irónica y desintegradora de captar la realidad” (Salvador, 1993: 360). Salvador concluye que esta estética resulta vinculable a su momento histórico, pero a la vez ajena a una escuela determinada.

Si de experimentación narrativa se trata, Jo Anne Engelbert desarrolló un análisis titulado “El proyecto narrativo de Macedonio”, el cual aborda desde las producciones literarias más antiguas del autor hasta su obra culmen, *MNE*. Engelbert explica que Macedonio sostuvo una búsqueda metafísica desde los diecisiete años, y esta se convirtió en una constante de su obra literaria y de sus acciones públicas. Proyectos del joven Macedonio permanecieron en su escritura, por ejemplo, la colonia anarquista que intentó formar en Paraguay con sus amigos, y que prefigura la comunidad utópica de amistad que habita la “Estancia La Novela” en *MNE*. Su experimentación literaria comenzó en la universidad —Macedonio se graduó como doctor en Jurisprudencia de la Universidad de Buenos Aires—. Engelbert rescata artículos que datan de 1892, los cuales, aunque convencionales, ya anunciaban una escritura fundamentada en el humor y la crítica.

Para cuando surgió el Modernismo, Macedonio ya tenía una concepción del arte propia: “a una sonora ‘Marcha triunfal’ prefería una silenciosa procesión de ideas, guirnaldas de rosas inmatrimoniales y eternas. Mientras Hispanoamérica vivía su gloriosa aventura modernista, Macedonio vivía un silencioso periodo de preparación” (Engelbert, 1993:376). Engelbert también menciona la etapa martinfierrista del autor, quien, fanático del poder creativo de la ironía y la paradoja, se autodenominó “un viejo vanguardista”.

Mayor que todos ellos, en cuestiones de arte fue siempre el más joven, el más atrevido, el más radical. Si los jóvenes arremetían contra el viejo edificio de la desvitalizada literatura de su época, Macedonio quería sacudir sus cimientos, las premisas esenciales del sistema que la sustentaba (Engelbert, 1993: 383).

Asimismo, retoma que la influencia de Macedonio en los *martinfierristas* fue esencialmente oral, aunque publicó en el periódico escasos textos firmados bajo el seudónimo de “recienvenido”, bromeando así sobre su incipiente carrera literaria. Sin embargo, también hubo una serie de acciones que demuestran su empeño por ficcionalizar la realidad, llevar la literatura a la vida. Como una broma de indudable carga ideológica, el autor lanzó su

candidatura a presidente de Argentina en 1920². Otra de sus invenciones era la *revista oral*³ y la *novela salida a la calle*. Dichas incursiones comparten cierto ánimo desestabilizador de la vida cotidiana de los ciudadanos mediante el arte. Jo Anne Engelbert añade que, si bien Macedonio Fernández disfrutaba de compartir en conversación sus planteamientos literarios y metafísicos además de ser un escritor constante para sí mismo, escribir para publicar le resultaba sumamente fatigoso. *MNE*, su prometida obra final, fue un largo manuscrito corregido durante décadas, que finalmente salió a la luz de manera póstuma para colocarse en “una zona ontológica indefinible” (Engelbert, 1993: 388).

Continuando el análisis de la historia literaria del autor, Alicia Borinsky aporta un valioso estudio en el que compara las innovaciones narrativas de tres escritores de vanguardia: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal. La investigadora sostiene que la discusión sobre el papel de la narrativa y los límites de la literatura se encontraba especialmente activa durante las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires. El ánimo renovador permitió que Macedonio proclamara su absoluto apego al arte creador e inventivo, frente al realismo literario (2010: 463).

El experimento literario más ambicioso de Macedonio, según Borinsky, fue la *doble novela*: una unión contradictoria de “la última novela mala” y “la primera novela buena”: *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la Novela de la Eterna*, respectivamente. La primera es una parodia de la novela naturalista: “posee un argumento convencional y una intriga entretejidos por amor, traición, sexo y dinero en un contexto chato y cotidiano. Los lectores son invitados a un mundo anecdótico con presuntas afinidades con sus propios barrios y deseos” (Borinsky, 2010:464). Macedonio explica este proyecto en el prólogo “Lo que nace y lo que muere”: “La Novela Mala merece un homenaje; ahí va el mío. No se dirá así

² En lo referente a la campaña presidencial de Macedonio, Lidia Díaz anota: “Este episodio anecdótico representa otra muestra de su personalidad desafiante y de su programa tendiente a ridiculizar la realidad como una forma de invalidarla” (Díaz, 1990:501). Existe más información sobre esta “campaña presidencial” en el artículo “Macedonio, Candidato a Presidente” [Abós, A. “Macedonio, candidato a presidente”, *La Nación*, 12 de diciembre. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/457822-macedonio-candidato-a-presidente> (consultado el 30/07/2018)].

³ Macedonio y sus amigos nombraron “Revista Oral” a sus reuniones. El autor se divertía pensando en los absurdos que conlleva la “edición” de esta: “Nuestra ‘Revista’, no obstante su modesto ser en la inmensidad de actividades de la publicidad, es la única que ha logrado ‘hacerse oír’; y esta especial manera de atendernos, que el público no concede ni a los grandes diarios, nos obliga a corresponderle en calidad” (Fernández, 1982:12).

que no sé hacer cosas mal; que, limitado de talento, no me alcanza para uno de los géneros de la novela, el de la mala” (Fernández, 1993:267).

Adriana Buenos Aires busca ser un medio irónico de aprendizaje. Al contrario, *MNE* funda una nueva narrativa. Alicia Borinsky explica que este proyecto era compartido entre Macedonio Fernández y su admirado amigo Ramón Gómez de la Serna, y las novelas “buenas” de ambos fundarían la nueva literatura. La novela de Macedonio Fernández es atemporal, ahistórica, ilógica y exige la atención plena del lector. Borinsky coincide con Nélide Salvador al afirmar que *MNE* hubiera resultado incomprensible de publicarse en su época de creación; décadas después, cuando logró salir a la luz, ya existían modelos parecidos al sistema que propone (Borinsky, 2010:469).

Un elemento dilucidado por Borinsky es la “exhibición del revés” que ocurre en la obra de Macedonio Fernández. Al perseguir la exclusión de la realidad en la literatura, propone una escritura autorreflexiva, que no engañe al lector tratando de asemejarse al mundo real, y al contrario, deje constancia de su carácter de artificio. Como resultado de estas innovaciones, la actitud del autor es la de un artista entusiasmado por la ruptura; incluso elaboró su propia historia literaria⁴ y sin miramientos rechazó obras consideradas clásicas. Alicia Borinsky describe esta lista como “tendenciosa y apasionada” (2010: 472), una apología de la libertad de lectura.

Borinsky reconoce en la obra de Macedonio Fernández un afán por desestabilizar las creencias del receptor. El autor apuesta por un lector arriesgado; por lo tanto, se aleja del gran público: “el nuevo arte macedónico parece concebirse como aristocrático por excelencia, venganza en contra de las tiranías del realismo, los consensos, los pactos con el sentido común” (Borinsky, 2010: 470). Como una declaración de rechazo al realismo, Macedonio creó personajes imposibles, regidos por la incongruencia, que Borinsky

⁴ En el “Prólogo a lo nunca visto”, Macedonio enumera su propio canon de autores y títulos: “La literatura tendría sólo arte, y mucha más obra bella: tres o cuatro Cervantes, Quijote puramente, sin los cuentos, Quevedo humorista y poeta de la pasión sin oratoria moralista, varios Gómez de la Serna. Libres del horror de un Calderón, príncipe del falsete, que es el no sentir, y este es todo el mal gusto, de un Góngora, a veces, de los ‘estos, Fabio, ¡ay, dolor!’ , tendríamos tres Heines del sarcasmo y las tristezas, o D’Annunzios de la poetización sin límites de la pasión. Tendríamos felizmente sólo un primer acto del Fausto, y en compensación, varios Poe, varias Bovary con su triste dolor de apetitos sin amor, desdeñable y cruento, y ese otro absurdo lacerante: la lírica de dolor de Hamlet que convence y contagia simpatía, pese a la falsa psicología de su causa. Libres del realismo científicante de Ibsen, víctima de Zola, y este magnífico artista a su vez desmantelado por sociología y teoría de herencia y patología. En lugar de la docena de obras maestras poseeríamos cien, de verdad de arte, no de copia de realidad” (Fernández, 1993: 44-45).

denomina “antihumanismo estetizante”. Uno de los ejemplos más sorprendentes de estos personajes es *Deunamor, el no existente caballero*. La peculiaridad de Deunamor consiste en no existir, y sin embargo, aparecer en la novela. Podemos observar una multitud de técnicas y elementos para configurar lo *nunca visto*, y lograr imbuir a su lector en “ese doblez del mundo que es la fantasía de una novela” (Fernández, 1993: 30).

Otro rasgo rescatado por la investigadora es la interlocución entre autor y lector, a veces imperceptible y otras veces concreta, pero especialmente presente en la escritura de Macedonio. En *MNE* esta relación es cambiante; en algunas páginas, autor y lector son cómplices, en otras, su entendimiento es problemático. Este procedimiento altera los límites entre la ficción novelesca y la realidad del autor en el momento de escritura, así como del lector en el instante de recepción. Borinsky aventura definiciones para este diálogo: el autor es “mesiánico pero modesto”, y el lector, “virtual y concreto” (Borinsky, 2010: 478). Al final, estas categorías son inestables; autor y lector intercambian sus papeles sin ninguna restricción.

Otra característica de *MNE* que la investigadora toma en cuenta es el hibridismo de géneros literarios, que resulta de una mezcla de poesía, humor, ensayo y narrativa. Poco falta para incluir el texto dramático, pues existen capítulos que se desarrollan enteramente entre diálogos y acotaciones. Por todo esto, Alicia Borinsky concluye: “La obra de Macedonio Fernández constituye el ejemplo más radical de narrativa vanguardista en América Latina y la matriz de la cual surgen los otros autores del periodo” (Borinsky, 2010:481).

1.1.2 Estética y estilo

Waltraut Flammersfeld explica que la creación literaria de Macedonio Fernández tuvo una génesis anterior a sus planteamientos metafísicos. En los textos del joven Macedonio, estudiante de derecho, podemos vislumbrar el nacimiento de un estilo propio, contrario a la solemnidad académica. Sin embargo, el autor no cuestionó su estética literaria hasta el contacto con la vanguardia de los años veinte. Flammersfeld establece dos fases en la estética literaria de Macedonio, determinadas a partir de su metafísica. Es importante mencionar que estas fases se convertirán en dos ejes para el presente trabajo de

investigación. La primera etapa estuvo condicionada por la teoría de la *idilio-tragedia*: la obra se define por el tema del amor y su capacidad para transgredir la muerte de los amantes. Según el investigador, la mayor parte de la obra temprana de Macedonio se inscribe en este estilo; incluso secciones importantes de *MNE*.

Una vez que maduraron sus concepciones sobre el arte, el autor inició una segunda fase: el *antirrealismo*. Flammersfeld halla tres elementos principales en la estética macedoniana: la *antiliteratura*, es decir, todos los elementos que Macedonio rechazó del arte literario, como la mimesis, la sensorialidad, la didáctica, entre otros. El segundo elemento es la *autonomía*, la diferenciación del arte literario de otras manifestaciones artísticas; esta idea implicó la desconfianza de Macedonio hacia el verso, por su musicalidad, y el rechazo a expresiones como la ópera⁵. La tercera condición es la *técnica*: según Macedonio, el autor debe trabajar una elaboración artística máxima sobre un asunto mínimo. Este trabajo debe ser tangible para el lector, debe notarse el artificio. La segunda fase estética surgió del afinamiento de la metafísica macedoniana, que conoceremos en el siguiente subcapítulo: “Hay que comprender el antirrealismo estético de MF en estrecha correlación con la defensa de una metafísica no-representativa” (Flammersfeld, 1993: 412).

De la misma forma en que clasificó la estética de la obra macedoniana, Waltraut Flammersfeld aventuró una descripción del “estilo de pensar” de Macedonio Fernández, a partir de cuatro elementos constitutivos: la *privacidad participadora*, es decir, la marginación voluntaria del autor, que sin embargo participó en la vida literaria de Buenos Aires y mostró interés por los acontecimientos de su tiempo; el *cuestionamiento* y la crítica, los cuales constituyen el móvil de toda su vida intelectual; la *ambigüedad*, es decir, la capacidad de los textos de expresar motivaciones poco claras, que requieren un lector sutil, y, finalmente, la *no-discursividad*: el nulo interés de Macedonio por mantener una narración, comunicar descripciones o acciones. El investigador propone que el estilo literario de Macedonio es una postura sólida y pensada: “El estilo elegante, fluido, elaborado, es para MF síntoma de sueñera mental. El estilo de pensar debe ser difícil y original, porque nace de un laborioso ejercicio intelectual y exige el mismo esfuerzo del lector” (Flammersfeld, 1993: 427).

⁵ Macedonio llamaba a la ópera “la tonelada musical” (Fernández, 1993:184).

César Fernández Moreno dedicó la mayor parte de su estudio “El existidor” a estudiar la obra de Macedonio desde una perspectiva filosófica. No obstante, la estética del autor despertó su interés. El primer rasgo que sorprende a Fernández Moreno es la escritura autoconsciente. El hecho de que el autor medite explícitamente sobre su propia obra representaba una sublevación para la época; tanto, que Fernández Moreno trata este modo narrativo con la extrañeza propia de un acontecimiento de vanguardia:

En el mundo contemporáneo las artes ya no se sienten, no pueden sentirse justificadas por sí mismas; por lo tanto, han debido aprender a colocarse a sí mismas en su propia masa temática. Es una muestra de inseguridad: preguntadas por el mundo, comienzan por contestar sobre sus propias posibilidades de expresarlo (Fernández, 1982: XLII).

El investigador explica que Macedonio se muestra maravillado de que exista un sistema de comunicación tan eficiente y directo entre autor y lector a través de la escritura y la lectura. Esta interlocución es central en la obra. Macedonio Fernández halla en el sistema literario la clave, no para comunicar, sino para lograr que el lector experimente directamente la disolución de la razón y la existencia. De esta manera, teoriza sobre la *Belarte*, la literatura difícil de leer, que no narra ni describe, y en cambio, suscita *estados* en el lector.

Para llevar a cabo las obras literarias que la nueva preceptiva exigía, el propio Macedonio reconoce tres elementos fundamentales. El primero es la *temática de calidad*, vinculada con las pasiones humanas más profundas, sobre todo el amor. El segundo elemento necesario es la *pereza de escribir*. Es sabido que Macedonio no escribía para publicar y trataba de evitar el trabajo agotador que esto representa⁶. En algunos prólogos a *MNE*, el autor medita sobre el incordio que le representaba escribir:

En fin, tuve una rabia de tres días por la última organización y revisión [sic] del desorden de esta novela; felizmente uso puño postizo y había guardado todos los que usé desde que comencé a pensarla; aproximadamente mil puños contenían todos los apuntes, además de mil veces una docena de libretitas y blocks y hojas sueltas; lo eché todo en un rincón de mi aposento y me tiré al suelo tres días desde que salía de la cama: rabiaba y lloraba, y chillaba como cien veces. Última vez que escribo para publicar (Fernandez, 1993: 10).

⁶ Ana María Camblong, en su estudio preliminar a *MNE*, rescata las dificultades de Macedonio Fernández, tanto físicas como emocionales, para escribir su novela. A través de los textos del autor y de su correspondencia, la investigadora descubre un fatigoso proceso de escritura: “Otro aspecto digno de ser tenido en cuenta para comprender el ritmo intermitente del proceso creativo de Macedonio es su estado anímico: cierta indolencia, un ‘escribir a desgano’, desfallecimientos en el vigor y el entusiasmo para llevar adelante lo proyectado, desencanto y frustración respecto de lo realizado; la depresión arrastraba prácticas displicentes o se manifestaba en abulias paralizantes, días en blanco de páginas en blanco” (Camblong, 1993:XLVI).

Fernández Moreno anota que, no obstante, Macedonio escribía con grandes exigencias de estilo. Sin duda, la *pereza de escribir* se refiere a la estructura-sin-estructura, o el lenguaje aparentemente descuidado que ideó para su novela, pues de ninguna manera fue un escritor poco cuidadoso. Macedonio sugiere su largo proceso de corrección en los prólogos de *MNE*: “Corregir es casi todo en el Éxito⁷, es lo que hace geniales” (Fernández, 1993:17). Finalmente, un *lector lánguido* es el tercer elemento necesario para su estética literaria. Con este adjetivo se refiere al lector salteado, *mareado*, no demasiado atento a las relaciones lógicas que se establecen en una obra literaria convencional. El autor reitera en *MNE*, así como en *Teorías*, el descubrimiento que se atribuye de cautivar al lector con pocos datos y nulo desarrollo, más bien a través de la intensidad estilística.

Óscar del Barco, en su artículo “Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento”, expone una brillante perspectiva sobre el autor a través de la reconstrucción de su pensamiento y obra. La propuesta es dilucidar las herramientas con las cuales Macedonio se empeñó en construirse una inexistencia. Al contrario de los autores que pretenden formarse nombre y fama, este trabajó en crear una ausencia para su figura de enunciador. Del Barco evidencia que el pensamiento de Macedonio es fundamentalmente esquemático. Así, en su producción literaria se preocupó por crear vacíos en los cuales el lector tiene una participación esencial.

El investigador aventura la hipótesis de que la poca publicación y lectura de Macedonio no es casual, ni se debe a su dificultad inicial, sino a la construcción de su ausencia, y su reticencia a terminar libros y publicarlos; su poca difusión es el posterior “castigo” por este ocultamiento: “Macedonio no ha entrado a la historia de la literatura, pues esta historia se constituye sobre la base de escritos que se pueden leer y no sobre lo que es ilegible no por críptico sino por inexistente” (Del Barco, 1995:463). *MNE* es una novela extraordinaria, y parte de esa transgresión recae en que se trata de una puesta en proceso de la escritura, y no una narración. El investigador añade que trascender las convenciones literarias significó una violación al orden existente, y por lo tanto, Macedonio es una especie de exiliado de la historia literaria.

⁷ Macedonio utiliza de manera libre las mayúsculas iniciales en los sustantivos, a veces para enfatizar, otras veces de manera irónica.

Otro aspecto que resalta, y retomará la presente investigación, es la confusión entre las funciones autor-obra-lector. Del Barco determina que existe una forma de dominación en la división de las funciones del autor, la obra y el lector. Este sistema difícilmente llevará al lector a una subversión de sus propias concepciones. Fernández elimina estos límites y mezcla las instancias, descartando las líneas de poder. De esta manera, *MNE* se convierte en una *no-novela*, una obra que no cabe dentro de una definición sistemática, y por eso incomoda al sistema literario: “produce en el orden literario una subversión de alcances aún incalculables” (Del Barco, 1995:467).

La instancia del autor pierde su hegemonía gracias a la constante explicación estética de los prólogos. Este explica con detalle cómo escribió su novela, y se deslinda de su poder de autor. Revela el mecanismo de *MNE* e incluso invita al lector a escribirla él mismo. En su “Autobiografía por encargo. Pose no.2”, Macedonio ya mencionaba esta capacidad de permuta: “Y bien, sinceramente, somos dos descontentos de lo que estamos: yo escribiendo, usted leyendo, y de buena gana nos intercambiaríamos” (Fernández, 1982:18). Autor y lector se convierten en personajes de manera explícita, no solo en el prólogo donde se anuncia: “personajes por absurdo: el lector y el autor” (Fernández, 1993: 80), sino mediante sus participaciones dentro de la novela. Para colmo, la obra escapa de los géneros literarios, parece no avanzar, porque la trama permanece inmóvil mientras se construyen reflexiones, chistes, cartas, poemas. Del Barco concluye que la lectura de una *no-novela* de esta clase deja de ser inofensiva para convertirse en una actividad transformadora para el lector.

Alicia Borinsky contribuye al análisis estético añadiendo que Macedonio Fernández “trata de elaborar un universo del lenguaje autosuficiente” (Borinsky, 1993: 541). Sin embargo, la motivación del autor no es solo el arte por el arte, como podríamos intuir a partir de sus propuestas. La literatura tiene la finalidad de transformar las percepciones y revelar verdades metafísicas. El proyecto de “liberación del lector” no se agota en la novela, comienza en esta. Para la investigadora, *MNE* es una novela voluntariamente vacía, sin asunto, cuya finalidad es *ser* en el momento de lectura. Podríamos decir que es un proyecto *kamikaze*. De esta manera, la “eternidad” que otorga Macedonio Fernández al lector es la libertad respecto de la razón: “No pretende un arte de efectos para ser admirados

en sí, sino uno que se autodestruya en cumplimiento de objetivos ‘ulteriores’” (Borinsky, 1993:547).

Borinsky señala la paradoja de la obra macedoniana: ¿se trata de un arte puro o efectista?, ¿el arte por el arte o arte comprometido? (1993: 546) La respuesta no es simple. Aunque Macedonio aboga por el arte liberado de la realidad, su obra literaria representa un proyecto más amplio, cuyas pretensiones no se agotan en el goce estético. Borinsky toma en serio las posibilidades que el autor expone para liberar al lector: contemplar por un momento la ausencia construida en la novela puede cambiar profundamente las concepciones del receptor.

Por otra parte, el estudio realizado por Germán García, “La escritura en objeto”, devela algunas subversiones de la escritura de Macedonio Fernández. La propuesta parte de la función poética del lenguaje según Jakobson, en la cual la lengua deja de ser un vehículo de información para transformarse en su propio fin: la escritura como objeto. Leopoldo García encuentra en la obra macedoniana una reflexión continua sobre la escritura como medio o finalidad. Según el investigador, la ética literaria tiene una relación distinta con el lenguaje a otras éticas, pues cancela la responsabilidad de la lengua de permitir un entendimiento cabal: “Mientras que la literatura subordina la relación con el otro a la articulación del lenguaje con el deseo, la ética está condenada —y nos condena— a subordinar el deseo y el lenguaje a la relación con el otro” (García, 1993: 504).

El análisis vincula la obra de Macedonio Fernández con otras *escrituras en objeto*. Por ejemplo, su asimilación de la sintaxis quevediana, la cual, al romper con la gramática preceptiva, consigue que no se pierda la conciencia del artificio. Otra comparación peculiar ocurre con James Joyce, especialmente en *Finnegans wake*, donde el uso de múltiples jergas es común a las expresiones jurídicas, médicas, literarias, metafísicas que dominaba nuestro autor, según García.

En su artículo “La novela futura”, Noé Jitrik se ocupa de reflexionar en torno al proyecto novelístico de Macedonio Fernández, iniciado con *Una novela que comienza*. Este relato es el resultado de las primeras búsquedas estéticas del autor. *Una novela que comienza* augura a *MNE*; su estilo todavía es un ensayo de la estética antirrealista, pero las digresiones, el humor, reflexiones y participaciones del lector son ya un rasgo constitutivo

del autor. Por ejemplo, en el siguiente fragmento del relato encontramos una postura reflexiva del narrador sobre su propio estilo, matizada mediante el humor:

En cuanto a este fracaso en el escribir, se debe a esta rareza de no poder escribir seguido, sin pensar en nada. Si yo hubiera pensado antes de escribir, lo que no es tampoco oportuno, apenas se notaría. Mas el lector me descubre pensando mientras escribo, nota estos intervalos de silencio y ya comprende que soy un pobre diablo —lo que sería preferible que no se advirtiera tan pronto— (Fernández, 2010: 14).

Para Jitrik, una de las singularidades más sorprendentes de la escritura macedoniana es la disolución de los límites entre teoría y novela. La autoconciencia en *MNE* —y en toda la obra de Macedonio— es un rasgo esencial. El autor explica su *modus operandi* en todo momento. En otras páginas de la novela, se muestra optimista respecto de la doble función de su obra, que si no logra su objetivo ficcional, por lo menos quedará como un excelente tratado de teoría literaria: “Si fracasa como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso: admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente. Si falla como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela” (Fernández, 1993: 38).

La obra de Macedonio no es ni escritura filosófica ni literatura tal como la conocemos, Jitrik la define como una *poética del pensar*: “escritura y pensamiento se van organizando: un punto de encuentro [...] práctica de una teoría que no preexiste sino que se constituye junto con la práctica, que también ahí va tomando forma” (Jitrik, 1993: 481). El investigador halla singularidades textuales en la obra de Macedonio que comienzan a explorarse recientemente; prueba de que su atrevida búsqueda estilística logró un adelanto poco común:

Hay en todos los momentos de su obra esa dramática tensión que solo en los últimos años parece recuperarse y ofrecer caminos: la literatura que se pregunta por sí misma, que no se acepta, que en la tendencia a la destrucción del lenguaje se proyecta hacia una zona formal en que puede darse un acuerdo coherente de todos los elementos que la componen (Jitrik, 1993: 482).

Otro estudio cercano al objetivo de esta investigación es “Meditación de la novedad”, de Juan Carlos Foix. El investigador reflexiona sobre la alteridad, una preocupación constante en la obra de Macedonio Fernández. Foix parte de un chiste que Macedonio formuló acerca de un tercero que monopolizaba la conversación: “el lado de hablar de él es el único que ha descubierto”. El diálogo implícito en la escritura deja al descubierto su empatía hacia el otro —lector o personaje—: “Macedonio, en cambio, descubrió en todo diálogo el lado de hablar de los otros. De ese lado se puso él. Este sería otro aspecto de su revolución

copernicana” (Foix, 1993: 500). Los diálogos son un elemento fundamental en *MNE*. A partir de estos se establecen todas las relaciones entre autor, lector y personajes. Según Foix, la importancia del receptor tiende a apagar la voz autoral para dejar solo al lector y así lograr la *conmoción concienzal* de este, como una especie de mayéutica: “que se adelgace lo dicho hasta desvanecerse; que un escritor tenga la magnánima vocación de no hacer falta; y todo ello para que el lector, ante tan poca materia, ante prosa tan abierta e ingrátida y tan llena de intersticios pueda incorporarse fácilmente a ella” (Foix, 1993: 501).

Foix relaciona el *apocamiento* de Macedonio como enunciador con su búsqueda de no-existir, con sus reiteradas fantasías acerca de la nada, y lo considera un acto sacrificial. Otra vertiente de la preocupación por el receptor es la cortesía implícita en el discurso de *MNE*. “La cortesía transfigura la realidad” (Foix, 1993: 502). La cortesía con el lector (prólogos innumerables para dirigirse a este); con los personajes (presentación en su novela de personajes que no pudieron aparecer, pero a los cuales el autor echa de menos), y como tema (la novela como una comunidad de amigos), es un motivo que podría dar sentido por sí mismo al proyecto intelectual de Macedonio Fernández.

El análisis de Ana María Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, demuestra que el humor característico de Macedonio se relaciona con su teoría metafísica y sus planes novelísticos. La investigadora reconoce el sentido del humor en la obra temprana de Macedonio, especialmente en sus colaboraciones en *Proa* (1922) y *Martín Fierro* (1926). Lo que mueve a risa en la escritura de Macedonio es el absurdo y los juegos que trastocan la racionalidad del receptor para anularla momentáneamente: “se puede reconocer que el humorismo de Macedonio Fernández rebasa el mero jugueteo verbal y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente” (Barrenechea, 1993: 473).

Mediante la ironía y los disparates llevados congruentemente hasta sus últimas consecuencias, Macedonio niega las categorías de la realidad, y los límites entre esta y la ficción. El objetivo del autor es liberar al hombre de la racionalidad que lo apresa: “Aunque esta conceda aparente seguridad es en sí una limitación; en cambio la liberación de sus trabas provoca una sensación optimista y una resonancia afectiva positiva” (Barrenechea, 1993:475). Barrenechea sostiene que la inmortalidad es el motivo esencial de las obras de Macedonio Fernández, y el humor macedoniano, también llamado *Belarte de Ilógica*, se

inserta en su escritura porque libera de la noción de muerte. De esta manera, en *MNE* podemos leer a un autor obsequiando al lector la posibilidad de su propia eternidad: “Yo no haría estas afirmaciones si no fuera para estimular al lector joven a mantenerse en un ejercicio defensivo contra la impresión naufrágica del yo en la muerte corporal” (Fernández, 1993:35).

Marcela Croce rescata una cita hallada en una carta a Bioy Casares, donde se condensa el significado de *Belarte* para Macedonio Fernández:

La prosa es la única belarte posible, la belarte de la Conciencia, y tiene dos géneros únicos: la belarte de Ilógica, que se dirige a la conclusión de la conciencia intelectual, y la belarte novelística, a la [conclusión] de conciencia de existencia (Fernández, 1938)

Croce resalta la capacidad teórica de Macedonio, revelando que los modelos del autor para construirse una teoría literaria personal fueron Edgar Allan Poe y Ramón Gómez de la Serna, y apunta que el autor cuestionó la esencia de lo artístico y lo literario casi simultáneamente a Bajtin (Croce, 2006:5). Mientras Europa y Estados Unidos dirigen las vertientes de los estudios literarios, las teorías de Macedonio reavivan la reflexión de que en Latinoamérica se realiza teoría literaria significativa. La idea de importar siempre modelos de estudio europeos para explicar la literatura latinoamericana es, por lo menos, dudosa. Borges puede ilustrarnos en cuanto a la relevancia que representó el pensamiento macedoniano para él:

La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie, y que aún no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa (Borges, 1952).

Como hemos observado a través de otros investigadores, la teoría literaria de Macedonio se encuentra no solamente en los ensayos que dedicó al tema, sino en toda su obra literaria. Croce observa el paralelismo inseparable entre su escritura y las digresiones que utiliza para reflexionar sobre esta:

La teoría perpetuamente en elaboración hace de toda ejecución una tentativa; las interminables correcciones con que el anecdotario de Macedonio adorna la historia de sus textos apuntan a confirmarlo, lo mismo que su convicción de que ‘el talento es algo de innato y mucho de corrección’ (Croce, 2006: 2).

En parte debido a este espacio que conquista para la teoría literaria en sus textos, Macedonio encuentra en el género de la novela la flexibilidad necesaria para su obra más ambiciosa: *MNE*. Por supuesto, la novela resulta más bien una obra singular sin apenas

oportunidad de clasificación, pues se construye a través de postergaciones. El autor no cree en los textos definitivos, prefiere la recreación en el juego de los prólogos interminables. Tiende a la proliferación como esquema de pensamiento: repite sus descubrimientos artísticos, literarios, metafísicos y cotidianos una y otra vez, con una elaboración más brillante que la anterior. Este método no es casual, sino que responde a motivos arraigados del escritor: “Macedonio trata de hacer de la estética una ética y de la novelística una metafísica” (Croce, 2006:4). Como hemos notado, gran parte de su ética tiene que ver con el lector. Macedonio pretende liberar al lector de lo convencional, pero le molesta igualmente la condescendencia; se divierte desorientándolo. Una relación poco común surge entre autor y lector; la interlocución resulta desenfadada y capaz de insinuar perspectivas sin explorar: “todo gran autor crea a sus lectores, parece afirmar Macedonio” (Croce, 2006: 14).

El libro de Cecilia Salmerón Tellechea, *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos* (2017) es el análisis más reciente contemplado en el presente trabajo. La investigadora eligió un camino poco usual en los estudio sobre Macedonio: la estructura intertextual que sostiene su obra, mediante diálogos con otras fuentes filosóficas y literarias. También analiza sus estrategias metaficcionales como la autorradiografía y el abismamiento. Una aportación extraordinaria de este estudio es que considera en conjunto, como un solo proyecto, las novelas *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la Novela de la Eterna*, tal y como Macedonio Fernández sugirió en uno de los prólogos de esta última.

Quizá la innovación más fructífera de esta investigación consiste en intentar “una radiografía de Macedonio como lector”. La investigadora consultó la biblioteca física del autor, así como aquella que encontramos en toda su obra, pues los nombres de escritores, textos, artistas, filósofos y científicos abundan en la producción literaria macedoniana. Esta intertextualidad se desarrolla de una forma muy singular, a partir de la certeza de que cada una de estas fuentes será cuestionada, criticada y rescatada desde la absoluta autonomía de pensamiento de Macedonio.

A partir de estas valiosas investigaciones obtenemos un panorama del estado de la crítica hacia algunos aspectos del autor, especialmente los vinculados a su inserción histórica en la vanguardia latinoamericana, y aquellos que se concentran en sus planteamientos estéticos. Ahora sabemos que la década de 1920 en Argentina fue un

periodo floreciente para la discusión literaria, debido a un nuevo sistema de valores que exigía la renovación artística. También sabemos que Macedonio Fernández atravesó diferentes etapas creativas; una de estas vinculada con el grupo *martinfierrista*. Con sorpresa, comprobamos que fue desterrado de la historia literaria durante un largo tiempo, y recién en las últimas décadas su importancia en la literatura latinoamericana comienza a reconocerse.

Asimismo, exploramos algunos conceptos de su estilística; la libertad a menudo desestabilizadora de la obra de Macedonio: el hibridismo, la inestabilidad de las categorías de autor, lector y personajes, el pensamiento esquemático. Como no hay límites entre teoría literaria y novela, algunos especialistas consideran la obra de Macedonio Fernández una puesta en marcha de la escritura, más que una novela; por lo que la obra desató varias definiciones entre los críticos: no-novela, novela vacía, poética del pensar.

Quisiera añadir que resulta llamativa la preeminencia de cierto tono de los investigadores para comunicar sus hallazgos sobre Macedonio; estos recrean e infieren con entusiasmo el proyecto renovador de un escritor que fue un fenómeno único en Latinoamérica. Es posible que el descubrimiento de tantas innovaciones que pasaron inadvertidas en su época detone una efervescencia alrededor de la obra. El autor no dejó pasar la oportunidad de responder a los críticos literarios de manera póstuma. En *MNE*, en el prólogo titulado “Carta a los críticos”, Macedonio Fernández deja una nota de comprensión a quienes estudian su novela:

Soy el uno que os comprendió, el primero que aferró vuestra definición esencial: sois los eternos esperadores de la Perfección [...] sois los únicos que amáis y concebís la perfección; los escritores nada de esto, publicadores de borradores, libros de apuro, de rumbo [...] Yo bien comprendo que mi obra os dejará esperando la Perfección, quizá más agudamente. Si más agudamente, mi libro sirvió (Fernández, 1993: 17-18).

Conceptos como la Belarte concienical, el antirrealismo, la ilógica, los diálogos y la confusión entre autor, lector y personajes, además de la reflexión explícita sobre la propia escritura determinan la estética macedoniana. El autor, consciente de su obra y exigente con su escritura, estaba seguro de que su estética no había alcanzado la *Perfección*, y no obstante, inauguraba un camino inexplorado para la literatura latinoamericana.

1.2. Crítica sobre pensamiento metafísico

Otra vertiente de estudios críticos ha priorizado el análisis de la teoría metafísica de Macedonio Fernández. Como precisamos en el subcapítulo anterior, su estética literaria es inusual y poderosa; debido a esto, la atención de los especialistas muchas veces se dirige al estilo antes que a las ideas y teorías del autor. También es cierto que las propuestas de pensamiento macedonianas son voluntariamente desordenadas y a veces indescifrables. En este subcapítulo abordaremos algunos estudios sobre metafísica que iluminan la forma de leer a Macedonio. Además, varios de los especialistas realizan una auténtica labor de reivindicación del pensamiento macedoniano, y buscan incluirlo en la historia de la filosofía latinoamericana.

La obra literaria y la metafísica de Macedonio mantienen una relación estrecha. La metafísica determinó todo el pensamiento del autor porque era su manera de interpretar el mundo. El concepto central de nuestra investigación, el *todoamor*, parte de una triple raíz: estética, metafísica y ética. El *todoamor* es inseparable de una concepción idealista del universo, como veremos más adelante. Las investigaciones sobre metafísica constituyen un marco referencial importante para comprender el desarrollo de la obra literaria macedoniana. Algunas ideas del autor sobre la naturaleza de la existencia se replican en la estética, por ejemplo, el desorden de los elementos o la importancia del momento presente de recepción. Además, estos estudios nos permiten conocer a Macedonio Fernández como pensador además de escritor.

Waltraut Flammersfeld considera que la importancia del pensamiento de Macedonio Fernández supera su vocación literaria, por lo tanto, deben atenderse sus trabajos extraliterarios para comprenderlo de forma integral. Macedonio escribía aunque no publicara porque estaba convencido de que aquello que pensaba era trascendental para sus lectores y para sí mismo. El investigador opina que el “estilo de pensar” de Macedonio puede observarse sin dificultad en su escritura. Su estética literaria deriva de lo asistemático y contemplativo. El lenguaje, tan singular en la obra, es el resultado de una eterna batalla contra las palabras. De esta manera sus neologismos cobran un sentido especial, no como simple juego verbal, sino como la necesidad real de expandir el idioma: “Para él, pensar es perfectamente posible sin palabras, ya que ‘la palabra es instrumento de comunicación y no

de pensamiento” (Flammersfeld, 1993: 397). Aunque Macedonio se opuso al positivismo, el racionalismo, el academicismo, etc., tampoco fue partidario de la irracionalidad. Para el autor, pensar significó dudar y formarse una opinión autónoma acerca de cada fenómeno.

Flammersfeld propone un enfoque biobibliográfico del pensamiento filosófico de Macedonio Fernández, quien a los 22 años se definía como “anarquista spenceriano”. En un primer momento, sus dudas eran esencialmente políticas y sociales, elementos que nunca desaparecieron del todo de su obra. Durante aquellos años, Macedonio era estudiante de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, pero ya atravesaba una crisis de conciencia: buscaba certezas. Según el investigador, los primeros móviles de su indagación filosófica fueron personales y eudemonológicos. De esta época también puede rescatarse su antipositivismo. Esta crítica se extendía entre los universitarios de Buenos Aires. El autor dedica algunas reflexiones al tema, e incluso tolera ciertos de sus aspectos:

MF critica en el positivismo sobre todo los excesos: un ciego respeto hacia los hechos fácticos, una creencia en la omnipotencia de la ciencia para producir progreso, un orgulloso agnosticismo frente a lo no-experiencial o no-cuantificable. Comparte con el positivismo un sobrio escepticismo contra el fanatismo irracional, un especial interés en problemas políticos y sociales, el rechazo de religiones reveladas o históricamente establecidas (Flammersfeld, 1993: 399).

El joven Macedonio, colaborador incipiente de revistas, ya rechazaba la filosofía académica, pero todavía escribía con ciertas estructuras de cátedra, de las cuales se burló años después. El escritor contaba con ciertos filósofos a los cuales adherirse o criticar durante su primera época: “Spencer y Kant como adversarios, James y Schopenhauer como modelos agotaban la formación filosófica de MF en aquel momento” (Flammersfeld, 1993: 400).

En una segunda etapa, a los 30 años, Macedonio había formulado ya los conceptos esenciales que determinaron sus análisis posteriores, por ejemplo: *asombro de ser*, *apercepción*, entre otros. También propuso la disolución de la relación sujeto-objeto en aras de un conocimiento superior de la realidad. Su vida familiar y laboral continuaba su curso, hasta que la muerte de su esposa, Elena de Obieta, en 1920, marcó una ruptura vital. A partir de ese año, la ocupación principal de Macedonio Fernández fue la reflexión contemplativa.

En 1928 publicó *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, su tratado de metafísica. Hasta ahora, se trata del libro esencial para abordar el pensamiento metafísico de

Macedonio: “inserta las ideas metafísicas de 1908 en un conjunto textual voluntariamente heterogéneo de reflexión lírica, humorismo y fantasía” (Flammersfeld, 1993: 401). Posteriormente, Macedonio rechazó el libro, pues aún no culminaba la maduración de sus teorías en el momento de su publicación. Este hecho nos da una pista para buscar su pensamiento metafísico en otras obras, correspondientes a su periodo de afinamiento, por ejemplo, el objeto de estudio de nuestra investigación: *MNE*. En la segunda etapa del pensamiento filosófico del autor, Flammersfeld reconoce dos elementos que permanecerán en su escritura: la metafísica como el medio de negar la muerte del ser amado y la literatura como una posibilidad de liberación del lector, más eficaz que los tratados metafísicos.

Flammersfeld reconoce una tercera etapa en el pensamiento de Macedonio, caracterizada por la madurez. En la década de 1930, estaba convencido de la capacidad de la literatura para liberar la conciencia; por lo tanto, una de las vertientes de su pensamiento fue la estética. Su sistema respecto a la novelística se perfeccionó: “mediante la novelística se puede provocar un estado de conmoción concienical en el lector que le llevará a dudar más profunda e intensamente que el raciocinio metafísico de la dicotomía entre yo y no-yo y por lo tanto acercarse al estado místico” (Flammersfeld, 1993: 402).

A partir de este breve análisis de las transformaciones del pensamiento metafísico, Flammersfeld determina la composición final de este sistema. En términos macedonianos, la metafísica se define como una actividad intelectual producida por el *asombro de ser*, es decir, derivada de un sentimiento de extrañeza respecto de la racionalidad. Flammersfeld *técnicas de desconceptuar* a los métodos de Macedonio para reducir al absurdo la racionalidad. Uno de estos es pensar exhaustivamente en cada fenómeno hasta que descubrir su sinsentido o su falla. Sin embargo, existen otras formas de disolución, como el humor, “donde los conceptos se convierten en objeto de juego y su disolución en placer intelectual” (Flammersfeld, 1993: 405). Asimismo, el absurdo de la razón puede desaparecer gracias al método novelístico, especialmente a través de los personajes, que intercambian su inexistencia con el antes sólido *yo* del lector, el cual se tambalea y revela su vacuidad.

Gracias a las técnicas de desconceptuar se llega al estado de contemplación. En este, existe una recepción presente, libre, absoluta y desordenada del mundo o *fenómeno*. Para Macedonio, el fenómeno se vive, pero no se racionaliza. Se trata de una atención contraria

al pensamiento, que define como *empirismo radical*. No obstante, la contemplación no es el estado final que el autor espera. La finalidad de todo el recorrido es el estado místico: “la contemplación no es idéntica al estado místico, sino un método o ‘mecanismo’ para llegar hacia él” (Flammersfeld, 1993: 406).

Existe otro método para alcanzar el estado místico, menos sistematizado, pero ensalzado en la obra de Macedonio Fernández: la *Pasión* —o *todoamor*, como sinónimo—. De esta manera, el amor es una condición de sabiduría plena del ser. Según Flammersfeld, la Pasión “será cantada más que analizada” (1993:406). Debido a esto no hay información muy sistematizada sobre la segunda vía hacia el estado místico. Sin embargo, queda claro que se trata de un estado general de lucidez metafísica. La Pasión, más que el pensamiento, atraviesa la composición artística del autor. Estos son los recorridos que Flammersfeld retoma y sistematiza, a partir de la obra tanto metafísica como literaria de Macedonio. Esta investigación optará, en los siguientes capítulos, por estudiar el segundo camino al estado místico, el *todoamor*, especialmente en *MNE*.

César Fernández Moreno comienza su ensayo “El existidor” subrayando la idea de que, para Macedonio, no existía nada tan perfecto como la Pasión, y esta se presenta con más fuerza en la vida que en el arte; por lo que siempre cuestionó la necesidad de su obra literaria. El concepto de *Pasión* o *todoamor* será central en este trabajo de investigación, por lo que comenzaremos desde ahora a definirlo con ayuda de una cita de *No toda es vigilia...*, recuperada por Fernández Moreno:

Metafísicamente el gran aporte intelectualístico de la Pasión es cumplir la íntegra realización de la revocabilidad del mi-cuerpo. Esta gimnasia suprema consiste en el contragolpe intelectualístico, pues, de disolver la noción de la fatalidad en un mi-cuerpo único y no elegible; en el plenoamor se vive de lo que acontece psíquicamente a otra figura expresiva que no es el mi-cuerpo congénito, es el mi-cuerpo de otro (y que sigue siendo otro) (Fernández, 1982: 176-177).

La finalidad de *MNE* es que el lector experimente la Pasión, la vida que se vive a partir de los afectos y que es más amplia que el *yo*. Después de todo, el autor afirma en los prólogos que creó la novela como un espacio de existencia y reencuentro para los *todoamantes*.

Por otra parte, Fernández Moreno se alía al proyecto de reivindicar el trabajo de Macedonio Fernández en la filosofía latinoamericana. Para esto, el investigador intenta responder a la pregunta de Augusto Salazar Bondy: “¿Existe una filosofía de nuestra América?” Esta cuestión amerita tres condiciones, según Salazar Bondy: “la *originalidad*,

la *genuinidad* o *autenticidad* y la *peculiaridad*” (Fernández, 1982: XX). Para hablar de *genuinidad* en Macedonio Fernández, Fernández Moreno se remonta a los inicios del interés filosófico en América Latina, que ocurrieron a partir del positivismo. Macedonio no se suma a este movimiento, por supuesto. El costo de su disidencia fue la exclusión de la historia de la filosofía. El investigador nos recuerda que el silencio respecto de la metafísica de Macedonio también fue producto de su época:

Sin duda que no sólo por una tácita valoración negativa de su obra, sino también por las circunstancias en que ésta se produce. En 1929, un año después de *Vigilia*, se había fundado la Sociedad Kantiana de Buenos Aires, rama de la homóloga berlinesa, siendo Korn la figura central de la porteña [...] Macedonio, en cambio, se presenta como un agresivo antipositivista y antikantista (Fernández, 1982: XXII).

La filosofía en América Latina estaba obligada a presentarse bajo fundamentos académicos en aquella época. Fernández Moreno recuerda la sentencia de Francisco Romero: “la naciente filosofía tiene que ir mucho a la escuela todavía” (Fernández, 1982: XXIII). Sin embargo, el investigador afirma que fue un acto de irresponsabilidad de los intelectuales desechar las teorías de Macedonio Fernández, las cuales representaban un esfuerzo conceptual sostenido y evidente.

En cuanto a *originalidad*, Salazar Bondy se refería a “el aporte de ideas y planteos nuevos, en mayor o menor grado, con respecto a las realizaciones anteriores, pero suficientemente discernibles como creaciones y no como repeticiones de contenidos doctrinarios” (Fernández, 1982: XXIV). Macedonio Fernández, como hemos observado hasta ahora, es un resuelto candidato de esta originalidad; logra este rasgo elaborando preguntas y conclusiones propias acerca de diversos temas, como el ser, el arte, la ética. Fernández Moreno insiste en que Macedonio no era un erudito, como Jorge Luis Borges. Sus lecturas eran pocas, pero enérgicamente asimiladas y cuestionadas: “Macedonio era esa cosa perspicaz y ciega, admirable y triste que es un autodidacta” (Fernández, 1982: XXVI).

La *peculiaridad*, última condición de Salazar Bondy para una filosofía latinoamericana, exigía que las producciones filosóficas tuvieran rasgos histórico-culturales que permitieran diferenciarlas de otras regiones. Fernández Moreno encuentra esta característica en la inclinación artística de la reflexión filosófica de Macedonio, y sugiere que el pensamiento latinoamericano usualmente es expresado en términos estéticos. Para argumentar su postura recurre a varios ejemplos y a la autoridad de José Gaos, quien consideraba que el modo particular de pensar filosofía en Latinoamérica era la literatura.

Fernández Moreno vincula la metafísica con la poesía; las teorías de Macedonio con su manera de expresarlas: “Metafísica y poesía son disciplinas en cierto modo homólogas; por representar más típicamente o con mayor intensidad las actitudes respectivas del filósofo y el literato: la metafísica vendría a ser a la filosofía lo que la poesía a la literatura” (Fernández, 1982: XXXVIII). El investigador rememora cómo el conocimiento metafísico a través de la historia ha sido descalificado por muchas instituciones filosóficas, por considerarlo erróneo y absurdo. La poesía, a su vez, infringe la estructura convencional de la lengua mediante licencias. Fundir ambas disciplinas resulta natural; es una superación del aparente “problema de comunicabilidad” de la obra de Macedonio: “Es precisamente en estos callejones lingüísticos tantas veces sin salida donde Macedonio luce su exquisitez, su todopoder literario; suscitando aquel inaccesible lenguaje idealista” (Fernández Moreno, 1982: XL).

Por su parte, Sonia Vicente de Álvarez realizó una sistematización exhaustiva de la metafísica de Macedonio Fernández, esfuerzo que ella misma admite contrario a la voluntad del autor, pero que resulta de gran utilidad para su análisis. Macedonio no ha ocupado un lugar como filósofo en Latinoamérica, y no es difícil desentrañar que se debe a su nulo academicismo, a la complicación estilística de su prosa, pero sobre todo a la postura desenfadada de sus teorías, que pueden llevar a suponer que se trata de un autor “no serio”⁸. La investigadora reconoce el desinterés por convertirse en un filósofo que Macedonio expresó durante su vida: “la Filosofía no es su *medio* sino su *modo* de vida” (Vicente, 1982: 184). Una vez considerado esto, Vicente expone rigurosamente cada uno de los conceptos metafísicos del autor. A continuación rescataremos un panorama de este pensamiento, con el objetivo de adentrarnos en su manera de interpretar el mundo.

La base de la metafísica macedoniana es el *ser*: la realidad sentida, tanto en sensaciones físicas como afectivas. Para el autor, estas sensaciones son la única realidad posible, y solo las sensaciones tienen existencia. Sin duda, esta forma de pensamiento hace tambalear las bases de nuestra comprensión, pues niega la materialidad del mundo y su independencia respecto de la conciencia. Debido a esta postura, Macedonio se ubica en la corriente idealista del pensamiento:

⁸ Macedonio repudiaba el tono solemne. En su artículo “Tonillo de escribir”, explica: “...la pluma nos falsifica al punto [...] es una postura entonada, autocomplacida, en tanto que en la vida somos de lo más frágil...” (Fernández, 2010: 224).

Por una parte, lo sentido es conocimiento empírico (sensaciones, percepciones e imágenes) y por otra, este término alude a los estados que se ubican dentro de la polaridad placer-dolor (afecciones). Una flor, por ejemplo, existe como un conjunto de sensaciones visuales, táctiles, olfativas, que resultan placenteras o dolorosas, pero nada es como cosa-en-sí, ni como materia” (Vicente, 1982: 187).

La investigadora reitera que para Macedonio el fenómeno es un todo, no existe la individuación en el universo, aunque sí hay una transformación incesante de sensaciones. Dentro de la unidad del cosmos existe multiplicidad de *estados*; como la sucesión de frío, calor, imágenes, placer, dolor, miedo, ternura: “Para Macedonio, el Ser es un constante fluir de estados psíquicos [...] la Realidad *es* la experiencia misma” (Vicente, 1982: 190). La idea del universo como un todo es retomada en algunos cuentos, como “Tantalia”, donde Macedonio ensayó la imposibilidad de la muerte individual, y en su lugar propuso la cesación del cosmos como única muerte posible:

El mundo es tal que no hay siquiera muerte individual; el cesar del Todo o la eternidad inexorable para todos. La única cesación inteligible es la del Todo; la particular de que el que ha sentido una vez cese de sentir, quedando existente, cesado él, la restante realidad, es una contradicción verbal, una concepción imposible (Fernández, 2010: 33).

El *ser* es continuo y pleno, sin principio ni final. Por lo tanto, también es eterno. Otra característica del *ser* radica en su *conocibilidad absoluta*. Contrariamente a otros idealistas, que conciben la realidad como un misterio inaccesible a la conciencia, Macedonio confía en la capacidad de todo ser humano para experimentar el conocimiento del *ser*, sin ninguna restricción.

La investigadora recupera el concepto de *apercepción*, mediante el cual Macedonio denomina todas las limitaciones racionales que elaboramos para no percibir el fenómeno tal y como es: el *tiempo*, el *espacio*, la *materia*, el *yo* y la *causalidad*, entre otros; son conceptos vacíos, carentes de realidad, que utilizamos para explicar al *ser* desde una postura práctica, pero reduccionista.

La primera de estas apercepciones, que ya fue aludida, es la materia. Para el autor, todo fenómeno es psíquico. Vicente contrapone la metafísica de Macedonio a las corrientes de pensamiento realistas, para las cuales el mundo es exterior e independiente del sujeto que lo experimenta. En cambio, para Macedonio, no hay materia que provoque los fenómenos que observamos; estos son autónomos. La sustancia no existe, sino lo sentido. Lo que podemos sentir de un objeto no es un efecto de la “sustancia” de ese objeto, sino su única realidad. De esta manera, el autor confirma la *nihilidad* de la materia.

Sin embargo, esta idea no provoca que Macedonio se vuelque sobre la subjetividad como realidad del mundo, sino que disuelve ambas entidades: también elimina también la noción de *yo*. El autor hace uso del neologismo *ayóico* para evidenciar que, así como no existe el mundo material exterior, tampoco las conciencias subjetivas. No hay un *yo* que “capte el fenómeno”, sino que el *fenómeno*, el *ser*, simplemente existe, anulando el mundo exterior y la subjetividad individual. Debido a esta particularidad, Sonia Vicente de Álvarez califica el pensamiento del autor como un *idealismo radical*.

La negación de la relación sujeto-objeto que fundamenta la metafísica de Macedonio es una postura no-dualística, si el universo es un todo, no es posible dissociar lo que somos de lo que percibimos. El autor opina que las corrientes idealistas occidentales mantienen a toda costa la entidad del *yo*, y esto ha impedido un conocimiento profundo del *ser*: “Que solo exista lo sentido es sólo la mitad del idealismo; que no exista lo sintiente, el *yo*, el sujeto, es la otra mitad” (Vicente, 1982: 198). La disolución del *yo* es la primera instancia necesaria para alcanzar el *todoamor*, pues una individualidad sólida no podría transgredirse.

El autor también niega categorías racionales como el tiempo y el espacio. “El tiempo no existe porque no podemos representarnos un tiempo sin fenómenos” (Vicente, 1982: 201). Macedonio descarta la existencia del tiempo, lo considera una convención humana sin importancia: “Se dice, sin embargo, ‘esta pintura necesita la acción del tiempo para arraigarse; este recuerdo se borra con la acción del tiempo’. Falso: el tiempo nada modifica ni eficacia alguna tiene: sólo las cosas y los hechos modifican a las cosas y los hechos” (Fernández, 1982: 94). De la misma forma, niega existencia a la división pasado-presente-futuro. El pasado puede convertirse en un fenómeno presente mediante los recuerdos; pensar en hechos pasados los convierte en una afección actual, les otorga existencia como fenómenos. En cuanto al futuro, al no ser sentido todavía, no tiene importancia ni realidad. Con el espacio ocurre algo similar: no existe como algo sensible. Aquello que consideramos lejano no es sino la sucesión de varios *estados* del *ser*. Al desistir de estos conceptos, Macedonio Fernández denomina a su metafísica *fenomenismo inubicado*.

Como todo fenómeno es psíquico, Macedonio Fernández tampoco establece diferencias significativas entre la vigilia y el sueño, de ahí el título de su tratado de

metafísica: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Las únicas formas de diferenciación entre fenómenos que propone son resultado de sus propias observaciones, por ejemplo, el concepto de *intensidad*: no es posible diferenciar si estamos despiertos o soñando, pero en algunas circunstancias los fenómenos tienen grados mayores o menores de intensidad, lo cual los hace parecer más o menos reales. En algunos poemas, Macedonio aborda la posibilidad de que las personas que mueren simplemente adquieran otra intensidad de existencia. La intensidad para Macedonio depende enteramente de la *afección*, una de las bases de su metafísica.

La intensidad y nitidez de las percepciones y de las imágenes depende mucho de la afección. Así, las imágenes soñadas a las que acompaña un estado emotivo muy intenso son muy claras y vivaces, en tanto que aquellas sensaciones o percepciones que se nos hacen presentes en un momento de la vigilia de escasa intensidad afectiva, empalidecen y se desdibujan (Vicente, 1982: 220).

Otra distinción que Macedonio Fernández acepta entre los estados de sueño y vigilia tiene que ver con el cumplimiento o no del deseo. Los fenómenos, en el sueño, tienen más posibilidades de regirse por aquello que deseamos; hecho que raramente ocurre durante la vigilia: “Las sensaciones y percepciones se presentan independientemente de la voluntad y cesan de manera análoga. En cambio, las imágenes son evocadas de acuerdo con el deseo y la voluntad” (Vicente, 1982: 222). Esta vinculación con el deseo la encontraremos de nuevo en su teoría artística, donde la literatura, como el ensueño, se convierte en un espacio de posibilidades infinitas.

La metafísica de Macedonio Fernández fue concebida como un esfuerzo para revalorar la afección en el conocimiento del *ser*, es decir, el dolor y el placer como realidades más sólidas que el mundo material o el *yo*: “Lo real es lo sentido, y esto es Representación y Afección. Sin embargo, ambas no poseen el mismo valor, la Afección, dice el autor, es ontológicamente más importante” (Vicente, 1982: 223). Para Macedonio, las afecciones pueden existir incluso sin imágenes. Debido a esto, propone que las afecciones son anteriores a todo. Uno de los puntos más altos de la metafísica macedoniana es la idea de que el mundo está creado como un correlato de la afección: “el Mundo es sueño de la Afección porque no existe como cosa en sí, sino como un conjunto de representaciones en que se vierten los estados afectivos” (Vicente, 1982: 224). Sin embargo, advierte que la metafísica del autor no se trata de abogar por el sentimentalismo:

[...] la Metafísica de la Afección, según advertimos, no supone reducir la investigación filosófica a un sentimentalismo subjetivo. Por el contrario [...] se trata de volcar el esfuerzo intelectual, estricto y riguroso, para considerar metafísicamente el sentimiento (placer-dolor)” (Vicente, 1982: 226).

Vicente expone que Macedonio Fernández confiaba en la capacidad de la metafísica para obtener todas las respuestas del *ser*, e intentó mostrar la naturaleza del fenómeno de manera descriptiva. El autor desechó la necesidad de clasificar y delimitar al *ser*, más bien se encargó de contemplarlo e invitar a los lectores a hacer lo mismo. La investigadora rescata el objetivo esencial de Macedonio: revalorar la afección, la cual se erige como “el hilo conductor en el laberinto macedónico” (Vicente, 1982:234).

Finalmente el análisis de Jo Anne Engelbert, titulado “El conocimiento místico” comienza por preguntarse qué significa el estado místico para Macedonio. Para definirlo es fundamental apartar el concepto del uso común. Los elementos del estado místico de Fernández, rescatados por Engelbert son: la disolución de la conciencia del *yo*, el retorno a un estado prerreflexivo y la anulación de los principios del pensamiento. La investigadora enfatiza que esta metafísica resulta muy distinta de otras, especialmente de las occidentales: “el objeto de su metafísica no es una explicación de la naturaleza de la realidad última sino una experiencia de la misma, una experiencia que no debe ser, finalmente, ni sensorial ni intelectual” (Engelbert, 1978: 135).

El estado místico es una transformación sustancial, como Macedonio dejó entrever en sus obras. Engelbert retoma la experiencia mística como un fenómeno universal, que puede o no ser teísta. Para nuestro autor, el estado místico no puede coexistir con la noción de sumisión a un dios. Mientras en Occidente el misticismo se concibe como una unión —ya sea con un dios o con una fuerza natural—, la metafísica de Macedonio Fernández no puede tratarse de la misma forma, pues anteriormente no existe separación alguna en su pensamiento no-dualista (Engelbert, 1978:136). Algunas metafísicas orientales, como el Vedanta advaíta de Sankara⁹, comparten la disolución de la relación sujeto-objeto.

⁹ Jo Anne Engelbert afirma que obtuvo la información del paralelismo de Macedonio Fernández con Sankara como una sugerencia de Adolfo de Obieta: “Debo esta comparación a Adolfo de Obieta. Obieta no ha desarrollado por escrito el paralelo entre la doctrina de su padre y la del maestro hindú del siglo VIII, pero en el prólogo a *No toda es vigilia* sugiere que podría ser un interesante proyecto preparar una edición especial de *NTV* que aborde la afinidad de algunas tesis de su padre (la negación del yo, por ejemplo) y las de Sankara” (Engelbert, 1978:139).

Después de estas vinculaciones y rupturas, Engelbert se propone diferenciar los conceptos de *idea mística* y *experiencia mística*; donde la primera es el resultado de la segunda. En una experiencia mística, que ocurre más allá de la racionalidad y la sensorialidad, se rescatan conocimientos, que posteriormente pasan por cierto filtro de conceptualización; son las ideas místicas. La investigadora considera que las ideas místicas de Macedonio, cuya serie constituye su teoría metafísica, provienen de experiencias místicas, debido no solo a su profundidad, sino a su incapacidad para traducirse fácilmente al lenguaje. Una vez más, surge una explicación válida para su aparente confusión sintáctica: “el texto entero es un angustioso intento por forzar al lenguaje a trascender sus limitaciones naturales. Desde el mayor pesimismo al respecto, Macedonio dice que piensa que bien puede estar escribiendo sólo para sí mismo” (Engelbert, 1978: 138).

Nos encontramos, pues, ante la posibilidad de que la metafísica de Macedonio haya surgido de experiencias místicas. Gracias a la investigación de Jo Anne Engelbert, confirmamos la necesidad de leer a Macedonio Fernández con gran cautela. Frases como “Todo-es-posible es mi creencia” (Fernández, 2010:37) podrían fácilmente confundirse con un consuelo fácil e ilusorio respecto de la realidad; no obstante podrían provenir de una forma de conocimiento distinta y más amplia que la razón. El recorrido místico de Macedonio Fernández otorga una densidad reveladora a su obra literaria, en el sentido de que explora otras formas posibles de experiencia del mundo.

Recapitulando las investigaciones del presente subcapítulo, la metafísica de Macedonio Fernández fue un proceso de búsqueda durante toda su vida. La falta de rigor académico provocó que el sistema metafísico del autor no saliera de su círculo cercano; así como la desaprobación de la comunidad filosófica de su tiempo, en su mayoría kantiana. Como César Fernández Moreno expone, recién comienza una defensa de la importante labor filosófica de Macedonio Fernández para Latinoamérica. Asimismo, en este subcapítulo nos adentramos en algunas especificidades de la metafísica macedoniana, que resultan esenciales para comprender el pensamiento y las obras del autor; consideramos especialmente las ideas del *idealismo absoluto* o *idealismo radical*, el no-dualismo y la relevancia de la *afección*. Finalmente, recordemos que Jo Anne Engelbert propone la experiencia mística como una experiencia probable de Macedonio, y como finalidad de su obra literaria.

El panorama crítico que este capítulo ofrece representa el marco referencial del cual partiremos. En los siguientes capítulos abordaremos diferentes aspectos de la obra de Macedonio, en especial *MNE*, relacionados con las nociones de estética y metafísica que ahora conocemos gracias al trabajo de los investigadores. Asimismo, cada uno de los aspectos a analizar en lo siguiente estará relacionado con el concepto central de este trabajo: el *todoamor*. La estética, la metafísica y la ética macedonianas pueden estudiarse desde varias perspectivas; la que hemos elegido tiene que ver con uno de los puntos más reiterados en la obra de Macedonio. El amor fue el gran tema de Macedonio Fernández. Esta investigación busca descubrir algunos de los cauces que el *todoamor* tomó en la composición de *MNE*.

2. La estética macedoniana

Una vez que hemos revisado el panorama de los estudios sobre Macedonio Fernández, nos adentraremos en uno de los aspectos generales de su obra: su estética. No hay que olvidar que *MNE*, al mismo tiempo que una novela, es un tratado de estética literaria. Los aspectos formales y estilísticos de la novela han suscitado numerosas definiciones de *MNE* entre los especialistas. Geney Beltrán habla de “un fenómeno inédito en la literatura universal” (2003:160). Ana Camblong considera a la obra “el proyecto novelesco más excéntrico de nuestras letras” (1996: LVIII). Por su parte, Ricardo Piglia no duda en nombrar a Macedonio el iniciador de la novela argentina moderna; en su ensayo *Crítica y ficción* aclara: “creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído que Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción” (2001:85). Catalina Quesada determina que *MNE* es la primera *metanovela* hispanoamericana: “...manifestamos nuestra preferencia por Macedonio para fijar los orígenes de la metanovela del último tercio del siglo XX, porque en él, como señalábamos a propósito del Quijote, ya todo se encuentra” (2009:100).

El presente capítulo pretende explorar algunos aspectos estéticos de la novela relacionados con nuestro concepto principal, el *todoamor*. El estilo de un autor representa su perspectiva del mundo; no se puede desvincular de su sensibilidad e ideas. Macedonio Fernández, que meditaba gran parte de sus posturas, determinó la estética que enunciaría sus hallazgos metafísicos y éticos. Para comenzar este capítulo, cabe preguntarnos: ¿por qué a través de la literatura?, ¿de dónde surge la necesidad de mostrar o construir el *todoamor* mediante elaboraciones artísticas?

En el texto “Poema de poesía del pensar” encontramos algunas respuestas plausibles a la propensión literaria del autor. En el capítulo anterior conocimos algunas reflexiones metafísicas, entre estas, la idea de la existencia universal —el *ser*— como una sucesión eterna de estados en la conciencia —imágenes, sensaciones, placer, dolor—, pero, ¿cuál sería la finalidad de esta sucesión desordenada? Macedonio concluye que la existencia solo se justifica estéticamente: “nos preguntamos no qué inteligibilidad explica sino qué poesía justifica estos hechos [...] ‘explicación’ es hallar la justificación estética —es decir conforme con las apetencias del alma, de la conciencia— de cada una de las aquiescencias del universo...” (Fernández, 2010:126). El artista conoce o intuye esta explicación y se encarga de descubrir —¿o construir?— la justificación estética de los estados. “La metafísica

del poeta es la naturaleza de la conciencia en su aptitud de recepción activa del acontecer o contingencia” (Fernández, 1993:125).

El autor elaboró una explicación del amor y de la eternidad a través de la literatura; en el entendido de que el *ser* no tiene un fin didáctico, ni moralizante, sino poético. En este tenor, el acontecimiento estético cumbre del ser es, por supuesto, el *todoamor*. *MNE* es un intento de expresar la poesía del acontecimiento del amor absoluto, que *desindividualiza* a los seres y los salva de la muerte.

La necesidad de Macedonio de formular una estética puede explicarse a partir de esta percepción del universo; quizá cada uno de nosotros requiere su propia poética, que justifique la secuencia de nuestras afecciones. La estética macedoniana revela, además del pensamiento metafísico del autor, su postura ética: la labor y el deseo de adentrar en la experiencia de la *todoposibilidad* al lector, el rechazo a la literatura como una copia de los errores de la razón, la reivindicación de la imaginación y el deseo. Los aspectos metafísicos y éticos del *todoamor* serán analizados en el tercer capítulo de este trabajo; por ahora, exploraremos la estética que el autor definió para lograr que el lector experimentara efectos inesperados de su lectura, y la consiguiente redefinición de su universo.

2.1. *Belarte concienzal*

La apuesta por la libertad de la literatura, por la sublevación de la ficción respecto de la realidad, es el pilar fundamental de esta estética. Macedonio Fernández denomina a su teoría artística *Belarte*. Esta propone la conmoción emocional indirecta del espectador, como explicaremos más adelante. Por sus características, la *Belarte* por antonomasia es la novela. En el ensayo “Para una teoría del arte”, el autor determina su propia idea de lo artístico, que comienza por desmentir la labor de crear belleza: “El Arte no es un fenómeno de Belleza [...] El Arte es un fenómeno de *Autorística*” (Fernández, 1982:388). Toda *Belarte* consiste en una elaboración del artista en plena libertad, no una construcción armoniosa de sucesos o imágenes.

Opuestamente a la *Belarte*, clasifica otras manifestaciones artísticas como *Culinarias*, es decir, el arte que pretende emocionar directamente al espectador a través de los sentidos, como la pintura o el verso clásico:

... 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 [...] *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 (Fernández, 1982:389).

Macedonio elabora una enumeración de conceptos para delimitar lo que no es el arte; pues mediante la eliminación puede perfilarse mejor aquello que considera artístico.

El Arte no es:

- “La emoción de habilidad exhibida”. En este punto, Macedonio se refiere al aparente mérito de la simetría, el compás, la rima; aspectos que demuestran habilidad, pero no considera genuinamente artísticos.
- “Las Paciencias (tejidos, miniaturas, etc.)” Estas reiteran la demostración de habilidad sin suscitar emociones transformadoras en el espectador.
- “La copia del mundo y del vivir” (Fernández, 1982: 392). Según el autor, el realismo en el arte explota lo asociativo para agradar al espectador, sin ampliar las posibilidades de la experiencia

Otra característica no artística, que menciona después de la lista, es el concepto *melodismo*, es decir, “todo lo que es *desarrollo* en la *unidad*” (Fernández, 1982:393). La fragmentariedad y falta de continuidad es una de las características esenciales de la obra macedoniana.

Al contrario, la *suscitación* de emociones de la *Belarte* se entiende gracias a la capacidad del arte de hacer existente lo imposible. Esta suscitación tiene que ver con inaugurar un espacio para el deseo en toda existencia: “...impresionar de absurdidad, de irrealidad, a la Realidad, a lo External, cuya inflexibilidad y autonomía respecto de nuestro Deseo es aborrecible” (Fernández, 1982: 398). El autor afirma en el arte su creencia en la *todoposibilidad* de la experiencia. Macedonio encuentra en literatura una creación “destinada a responder a la profunda consulta del alma, al pedido de invención y compañía” (Fernández, 1982: 400). Debido a esto, rechazó la concepción del arte como copia de la realidad o mero agrado de los sentidos, y enumeró las características de la *Belarte* de la siguiente manera:

Un arte es tanto más *belarte*:

- 1) cuanto más consciente, es decir menos hijo del entusiasmo por un ‘asunto’;
- 2) cuanto más técnico e indirecto, debe ser Versión, nunca enunciado;
- 3) cuando menos abultado en asunto, menos gruesa su motivación (Fernández, 1982: 403).

Estos tres puntos nos remiten a la composición de *MNE*. El asunto es mínimo en la novela, porque lo esencial de *MNE* ocurre en las interacciones de la ficción con la realidad. El

lector no debe esperar nada de la trama, sino experimentar plenamente el proceso de lectura. La obra se regodea en su escritura como en un juego de nunca acabar o de nunca empezar.

Belarte por la elaboración y *conciencial* por su capacidad de incidir indirectamente en el lector, la teoría artística macedoniana se decanta por la prosa antes que el verso, pues esta exige la decodificación de la escritura e impacta solo indirectamente las emociones del receptor. *MNE* aspira a ser la novela que no deje entrar a la realidad en su contenido, al contrario, su lectura representa el umbral para acceder a lo imposible. En el siguiente diálogo entre Quizagenio y Dulce-Persona percibimos la *cruzada* contra el realismo que representó la novela:

—Dulce-Persona: ¿Qué tenemos, Quizagenio, de nuevo hoy en la Novela?

—Quizagenio: Hoy es el cumpleaños...

—Dulce-Persona: Eso de cumpleaños en novela tan novadora es una rutina que la deslucen: celebrarlos es vivir contando, es manosear la vida, marcarla con una dirección hacia el Fin.

—Quizagenio: Meditaré lo que me dices y seguiré con lo que no me dejaste decir. Hoy es el cumpleaños de la Inexistencia (Fernández, 1993: 97).

¿Por qué Macedonio Fernández reniega del realismo en la literatura? Esta postura es ampliamente tratada en “Para una teoría de la novela”, donde postula:

Fuera de la técnica no hay arte, la invención de asuntos es un juego inocente frente a la riqueza de temas y tramas de la vida cotidiana y el esfuerzo de comunicar emociones, por tocar directamente el alma de otro con exposiciones y combinaciones realistas es pobrísimo en eficacia frente a los recursos espontáneos del gesto, los movimientos y los variados acentos de voz de una conversación familiar emocionada (Fernández, 1982: 401).

Si el arte ofrece a las personas lo mismo que la realidad, sin inaugurar horizontes de imposibles, no tiene razón de ser. Alicia Borinsky añade, sobre la relación de Macedonio con el realismo: “le exasperaba su voluntad de engaño, el plantearse como transparencia ocultando su esencia artística” (Borinsky, 2010: 471). Paradójicamente, el autor opina que el realismo, con sus elementos de regularidad y secuencia, está más alejado de la vida que la *Belarte*, porque la vida carece de certezas y unidad:

La vida es la *todoposibilidad*; 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 [...], son cosas que nunca existieron en la vida y menos pudieron percibirse a través de lo escrito (Fernández, 1982: 389).

El autor encuentra en el antirrealismo una de las técnicas de su *Belarte*, justificada metafísicamente, pues se concentra en desconcertar al lector. Así, definió esta experiencia

como un *mareo de la realidad*, una incertidumbre respecto de las creencias más íntimas, inducido mediante la técnica. Según Alicia Borinsky, “al favorecer el desconcierto, el afán de Macedonio no es confundir, sino abrir un terreno inaccesible a aquellos aferrados a las seguridades de su percepción” (Borinsky, 2010: 470), un auténtico ejercicio inventivo. El antirrealismo también representa una decisión ética; mientras el realismo *tima* al lector —en cuanto no alimenta sus propias preguntas sobre la existencia—, la estética de Macedonio revela su condición de artificio¹⁰. El realismo se vincula con otras tendencias de pensamiento que el autor también rechazó, como el positivismo. Alejandra Minelli comenta: “la estética de Macedonio entra desde sus fundamentos en oposición con la estética realista por cuanto ésta arranca de una perspectiva positivista, científicista” (Minelli, 2010: 48).

Asimismo, el realismo provoca que la experiencia de la lectura se transforme en un acto de consumo o evasión. El *lector de desenlaces*, que desespera ante el discurso reiterativo de la Belarte, y exige que prosiga el asunto, no concibe el placer intrínseco de la experiencia estética, busca una anécdota en la obra. Durante el capítulo XVI de *MNE*, el *autor*¹¹ descubre a un lector de desenlaces en su novela, y se ve en la necesidad de recordarle su estética literaria:

—Lector: ¡Basta de argumentos de personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil [...]

—Autor: Por favor, no me pidas que te oculte desenlaces, que te adule tus gustos por el todovaliente pistolero, por el todosagaz pesquisante, por la modistilla que casa con el millonario, por el chofer de quien se enamora la princesa, por la venganza que se cumple plenamente contra una injusticia [...] ¿No leíste mis prólogos?

—Sí, fácil es ahorrar trama cuando se carece de imaginación; ¿cómo concluye tu novela?

— ¡Eso es lo que querías!

—Demás lectores: ¡Fuera! Lector de desenlaces. A ti te daremos la ‘novela rosa’. Y si no te basta, uno de nosotros te contará la trama [...] Obra de arte en que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. Sé nuevo, autor. No adules nuestras pasiones. Que esta novela no termine. No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente (Fernández, 1993:240-241).

La Belarte exige autores y lectores conscientes, desinteresados de los asuntos y receptivos ante la elaboración artística. *MNE*, así como toda la obra macedoniana, se construye a partir

¹⁰ Trataremos con detenimiento este tema en el subcapítulo dedicado a la metaficción.

¹¹ Utilizamos cursivas para diferenciar al *autor* (función narrativa de *MNE*) del autor (persona real de Macedonio Fernández), como explicaremos más adelante.

de repeticiones y digresiones, *lectura de irritación*¹². El autor considera que el lector de desenlaces tiene una fascinación por la vida, pero no por el arte. El lector deseado continuará leyendo contra toda posibilidad de suspenso en la trama, pues la literatura es un ejercicio de desconcierto y apertura a lo imposible, no una tensión narrativa. El prólogo termina con esta sentencia: “sólo el que no busca una solución es el lector artista” (Fernández, 1982: 232). La voluntad de Macedonio Fernández del arte como *versión* de la realidad, casi sin asunto, y la determinación de mostrar al lector todo el artificio de su novela nos llevan hacia los siguientes puntos a analizar: la estética de la recepción y la metaficción.

2.2 Literatura de la *incompletud*, ¿un antecedente de la estética de la recepción?

Tanto en su obra literaria como en sus proyectos, Macedonio Fernández era fanático de los comienzos y poco entusiasta de los finales —recordemos su enfado con el *lector de desenlaces*—. Su amigo, el escritor Ramón Gómez de la Serna, notó en esta actitud un rasgo cultural: “Como buen americano de esta latitud, le divierte lo que comienza y no acaba, la broma macabra del no suceder, por eso esas novelas tuyas que no son más que prólogos” (De la Serna, 2003: 161). Este procedimiento de interrupción está presente no solo en *MNE*, también se encontraba ya en el relato “Una novela que comienza”, publicado en 1940. Como su título sugiere, el relato no es más que el inicio de una narración, que, debido a imposibilidades dentro de la ficción, no puede continuar. Casi treinta años después, Italo Calvino utilizaría la misma técnica en su novela *Si una noche de invierno un viajero* (1979).

MNE también se niega a comenzar y termina de forma nada precisa. La novela tiene lindes poco claros. Inicia difusamente, mediante promesas, publicidades e innumerables prólogos, como bahías irregulares de comienzo y término. Después de la palabra *fin*, hay tres epílogos más. El *autor* argumenta que estos sirven para mitigar el dolor del lector al terminar la novela de forma abrupta. En uno de los prólogos, el *autor* explica el procedimiento de finalizar una novela a su personaje Dulce-Persona:

¹² Macedonio explica este término: “Novela de lectura de irritación; la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y su metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades” (Fernández, 1993:9).

Te contaré, Dulce-Persona, el ‘accidente de lector’. Todo el que llega inopinado e impetuoso a un borde cae al vacío violentamente; un autor debe cuidar de no excitar por demás el interesamiento del lector cuando ya ha elegido el punto en que situará el fin de su relato y ese punto está próximo. En una novela como la nuestra, el autor prefiere *ralentar* tanto la narración que, temo tú verás, el lector concluirá la lectura suave, dormidamente (Fernández, 1982: 248).

A partir de estas observaciones, apreciamos que en la obra de Macedonio Fernández se consolida una estética de la *incompletud*: nunca se sabe con certeza cuando comienza o termina una obra, tampoco si está completa, pues además las versiones y apéndices varían de edición a edición. El *autor* de *MNE* no es indolente respecto de este procedimiento, por lo que reprende a su personaje Quizagenio, quien narra un cuento a Dulce-Persona y se interrumpe de forma inesperada por falta de información: “Quizagenio: debes aprender la costumbre de no prometer cuento cuyo final legítimo no te conste; de otro modo, puedes dejar una heridita de curiosidad en la mente de quien lealmente se entrega a tu relato” (Fernández, 1982: 346). El regaño alude a su propia composición de manera irónica.

Ana Camblong reconoce en la incompletud una reelaboración constante, cuya finalidad es el placer: “No hay logro en la conclusión —no, al placer finalista— sino en la posibilidad de permanecer en el regodeo de la escritura misma. La escritura materializó, de mil maneras distintas, este quehacer del nunca acabar de nítido sello más-hedónico” (Camblong, 1996: LIV). El regodeo en la escritura, que caracteriza las digresiones macedonianas, tiene una motivación más: la fascinación con la eternidad. Si la existencia de la novela y de los personajes dependen de la escritura y la lectura, y “gente de fantasía, los personajes, parece toda junta al concluir el relato” (Fernández, 1982: 194), Macedonio extiende al máximo ambos procesos, en los cuales su creación está viva.

Pero no solo el inicio y el final de las obras representan lo incompleto. La novela está llena de vacíos voluntarios de información. El *autor* teoriza sobre el *interesamiento* que surge de los vacíos: “personajes en la novela y en los prólogos aunque leve, ahumadamente entrevistados y en actos y hechos truncos —yo creo que la Eterna, Dulce-Persona, Quizagenio, Deunamor serán inolvidables aunque apenas los puse a lectura—” (Fernández, 1993:38). La estética macedoniana solo *sugiere* situaciones e imágenes. Esta técnica, aunada a la importancia cardinal que adquiere el lector en la obra de Macedonio Fernández, se asemeja a la posterior estética de la recepción, especialmente a las propuestas de Wolfgang Iser, que corresponden a los últimos años de la década de los setenta.

La Belarte propuso varios de los puntos que después planteó la estética de la recepción; por ejemplo, que el texto solo se realiza plenamente en el momento de lectura y que la participación del lector completa las indeterminaciones. Iser reconoce en “La estructura apelativa de los textos” que el texto literario debe ser diferente tanto al mundo vital como a la realidad del lector: “Una de las casi inexterminables simplicidades del estudio de la literatura es pensar que los textos reflejan la realidad. La realidad de los textos es siempre tan sólo la constituida por ellos” (Iser, 1993: 102). De la misma forma, la Belarte se funda en la posibilidad de ampliar lo existente: “La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad de Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada” (Fernández, 1993: 36).

Por otra parte, el *presentismo*¹³ del momento de lectura, donde toda la realidad se concentra en la interacción del lector con la obra, es parecido al concepto de *actualización* del texto: “un texto sólo despierta a la vida cuando es leído” (Iser, 1993: 100). Por eso los personajes de *MNE* tiemblan ante la posibilidad de que el lector cierre la novela. Mediante una estrategia narrativa plenamente lúdica, el *autor* de *MNE* sugiere en uno de los prólogos que la novela se reacomoda bajo la mirada del lector: “Damos este prólogo mientras se tranquiliza cierto alboroto que está originando entre todos un prólogo mudable, que, me avisan, se anda cambiando de página” (Fernández, 1993:81). La narrativa llega al grado de crear la ilusión de que el texto se mueve, muestra u oculta fragmentos conforme interactuamos con él.

Las indeterminaciones de la obra, su asunto mínimo, originan el poder interpretativo del lector. En la estética de la recepción, los vacíos de información son contemplados como un espacio para integrarlo en la composición del texto. Macedonio Fernández denomina a este procedimiento “saber a medias” en la siguiente explicación de su estética:

Mi táctica de novelista es: personajes sólo entrevistados, pero que tan bueno tiene lo que llega a saberles el Lector, y tanto en este se graban por la irritación lectriz que entre amarlos por delicados y quedar insaciados por conocimiento incompleto o ‘saber a medias’, obran en su memoria dos fijadores mnemónicos (no hay memoria sin afectividad, lo mismo sea ésta irritación que ternura) y quedarán inolvidables (Fernández, 1993: 68).

¹³ Este término pertenece a la metafísica de Macedonio Fernández, se refiere a la plenitud de recepción del momento presente. Será estudiado más detalladamente en el tercer capítulo de este trabajo.

El *autor* traza una obra sumamente indeterminada, pero con elaboraciones que involucran al lector y no permiten que este abandone la novela. En el equilibrio entre vacíos e información, el lector queda prendado de *MNE*.

Iser propone dos reacciones posibles del lector ante los textos literarios, dependiendo de sus vacíos y de la conformidad o disidencia respecto del mundo real. Si la obra se asemeja a lo que conocemos, la consideramos trivial; pero si se muestra incompatible con nuestras concepciones sucede otra cosa: “es factible el caso de que un texto contradiga de una forma tan masiva las ideas de su lector, que produzca reacciones que pueden ir desde cerrar el libro, hasta la disposición para una corrección reflexiva de la opinión propia” (Iser, 1993: 104). *MNE* es una obra que obliga al lector a replantearse la realidad mediante lo imposible, el objetivo de la Belarte:

Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tiene vistos enfrente o a la vuelta (Fernández, 1993: 14).

En conclusión, lo incompleto invita al lector a participar en la obra. Además del gusto de Macedonio por lo que no empieza pronto y no termina nunca, su novela sugiere imágenes y personajes sin definirlos por completo, y cautiva al lector, que se ve en la necesidad de *actualizarlos*. Catalina Quesada menciona brevemente la anticipación de Macedonio Fernández a la teoría de la recepción:

Macedonio prefigura las ideas de los teóricos de la recepción, precisamente por el papel asignado al lector como coautor de la obra [...] Dentro de la ficción misma, destaca la potestad del personaje-lector para, con su simple presencia, modificar el curso de la novela y la actuación de los personajes (Quesada, 2009: 117)

En *MNE*, el personaje Quizagenio tiene la tarea de seducir a otro personaje, Petrona, para que no revele secretos de La Novela. Quizagenio elabora un plan infalible: se anuda mal la corbata y se pone la ropa al revés; así, Petrona siente la urgencia de hacerse cargo de él y solucionar su aspecto caótico. De manera análoga, los lectores de Macedonio Fernández, conquistados por el desorden y la *incompletud* de la escritura, encontramos en la obra oportunidades para actualizarla e involucrarnos en su composición.

2.3 Metaficción

El presente apartado tiene como objetivo determinar algunas características metafictivas en la obra de Macedonio Fernández, específicamente en *MNE*. La metaficción está profundamente relacionada con las perspectivas macedonianas del arte y del conocimiento. Sobre todo, pretendemos ligar esta forma de escritura con el efecto de extrañamiento que provoca en los lectores, y que el autor buscó para incitarlos a abandonar la estrechez de lo conocido y lo permitido. Podemos afirmar, sin muchas reticencias, que el modo narrativo fundamental en *MNE* es la metaficción. Por supuesto, cuando la novela fue escrita, no existían los conceptos de *metaliteratura*, *autorreferencialidad* o *autoconciencia*, ni las discusiones teóricas que se derivaron de estos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, Macedonio ya había notado y nombrado algunos de estos procedimientos. Catalina Quesada considera que *MNE* es la primera *metanovela* hispanoamericana; es decir, la primera novela determinada por la metaficción de principio a fin. Nos gustaría añadir a esta afirmación que Macedonio Fernández fue el primer teórico de la metaficción en Hispanoamérica. Estrategias como la metalepsis o la *dénudation* ya existían en su estética, aunque bajo títulos menos académicos, como *pensar-escribiendo*. Quesada asegura: “Hasta los procedimientos y técnicas metafictivos, autoconscientes o develadores de la ilusión narrativa que pudieran resultar más *recientes*, tuvieron su espacio en la narrativa macedoniana” (2009: 111).

Macedonio exploró teóricamente la metaficción en el ensayo “Para una teoría de la novela”, donde explica que en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* el mareo del lector surge cuando el narrador cuenta el enojo de Don Quijote al enterarse de que un tal Avellaneda publicó una historia falsa sobre él. El personaje se involucra con el devenir del libro que lo contiene, ¿sabe que es parte de una ficción? Macedonio reflexionó sobre este modo narrativo a partir de su propia observación de la composición de la obra:

Pensad esto: un personaje con historia. Sentiréis un mareo, creeréis que el Quijote vive al ver a este personaje quejarse de que se hable de él, de su vida. Aún un mareo más profundo hecho vuestro espíritu por mil páginas de lectura a creerlo fantástico. Tendréis el escalofrío de si no seréis vosotros, que os creéis al contrario vivientes, un personaje sin realidad (Fernández, 1982: 403).

Los estudios acerca de la metaficción son amplios, y a menudo las clasificaciones y conceptos generan confusión. Afortunadamente, investigadoras como Clemencia Ardila y

Catalina Quesada, ambas concentradas en la literatura hispanoamericana, ofrecen un panorama objetivo y completo acerca de los conceptos y estrategias metafictivas según varias escuelas y autores. Nos concentraremos en aquellas definiciones que se adecuen mejor a las estrategias de Macedonio Fernández.

Comencemos con dos definiciones complementarias del concepto *metaficción*. Para Patricia Waugh se trata de “aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (Waugh, 1984:34, citado en Ardila, 2009:37). El uso de la metaficción es la principal estrategia de Macedonio para consolidar la Belarte concienical y su afán de no engañar al lector pretendiendo representar la realidad.

Otra definición, esta vez de Vance R. Holloway, asegura que la metaficción se trata de “ficción sobre ficción, esto es, la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”. (Holloway, citado en Orejas, 2003: 33). Resulta peculiar que una de las investigadoras pioneras de la metaficción, Linda Hutcheon, denominó *Narcissistic narrative* a su estudio sobre el tema (1977); de forma parecida, el *autor* de *MNE*, enuncia, acerca de su novela: “Ella es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien de su narrativa, como es inherente al Arte por el Arte, al *Arte que se ama*” (Fernández, 1993:27) (las cursivas son nuestras). Nos encontramos ante una obra que observa y revela todo sobre sí misma.

Catalina Quesada muestra otra perspectiva respecto de la metaficción:

Si la novela tradicional encubre la circunstancia del artificio, recurriendo a técnicas anestésicas que nos hagan olvidar que leemos, la metanovela la desvela, la coloca ante nuestros ojos, en lo que termina constituyendo una auténtica mezcla de los ejercicios crítico y creativo (Quesada, 2009:491).

Recordemos que *MNE* tiene finalidades artísticas y teóricas. La metaficción establece cierta distancia, que le permite observar sus propios mecanismos. La distancia metafictiva implica el conocimiento de que cada obra se autodetermina, como afirma Lauro Zavala: “cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación [...] contiene su propia teoría del lenguaje, de la lectura y de la escritura, y que esta teoría es irreductible e intransferible a otro texto literario” (Zavala, 2007: 86-87). Zavala añade que el estudio de toda obra de metaficción debe dilucidar la estética particular que cada texto desarrolla. En el caso de *MNE*, la mayor parte de los comentarios del *autor* sobre su estética se encuentra en los prólogos y dan forma al discurso de la Belarte concienical.

Cabe explicar que el *autor*, como función dentro de *MNE*, dado su carácter ficcional, no representa al autor real, aunque muchos rasgos lo identifiquen con Macedonio Fernández¹⁴. El *autor* reflexiona sobre su función enunciativa en la novela y la diferencia con la persona real de Macedonio: “No he prometido mi continuidad y congruencia mental de hombre, sino sólo la de autor, dar una definida novela” (Fernández, 1993: 52). El *autor* desempeña el papel de narrador de *MNE*, así como el de *metanarrador*, es decir, una instancia cuyo discurso delata el artificio de la obra. Según Lauro Zavala: “Este último [el narrador] respeta las convenciones, mientras aquél [el metanarrador] las pone en evidencia” (Zavala, 2007: 95). En el caso de nuestro *autor*, ambas funciones se confunden y complementan: cuenta la historia de los personajes, al mismo tiempo que desmiente su existencia fuera de la novela.

El modo metaficcional existe desde la Antigüedad, como demuestra Genette (2004:8), por ejemplo, en *La Eneida* de Virgilio. Más tarde, resurgió entre autores del siglo XVIII, como Diderot y Sterne, con funciones vinculadas al humor. En Hispanoamérica, el modo metaficcional se desarrolló a partir de Macedonio Fernández, repercutiendo en autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, y en escrituras contemporáneas, incluso posmodernas, como expone Lauro Zavala (2007). El teórico Raymond Federman explica la relevancia de la metaficción, y por qué se trata de una estrategia que difícilmente se agota:

La única ficción que todavía significa algo hoy es ese tipo de ficción que trata de explorar las posibilidades de la ficción; el tipo de ficción que desafía la tradición imperante; el tipo de ficción que constantemente renueva nuestra fe en la imaginación del hombre y no en la visión distorsionada de la realidad que tiene el hombre (Federman, 1981 citado en Quesada, 2009: 28).

La metaficción no es solo literatura sobre literatura o literatura dentro de la literatura, sino que existen otros matices, como la autorreferencialidad y autoconciencia, juegos especulares, *mise en abyme*, metalepsis, *dénudation* y ciertos diálogos con el lector (Quesada, 2009: 15). A partir del panorama general de los estudios metafictivos, Quesada diferencia tres grupos de estrategias metaliterarias: discursiva, especular y metaléptica. Podemos observar estrategias de los tres grupos en la obra de Macedonio Fernández.

¹⁴ El *autor* de *MNE* demuestra en varias ocasiones similitudes con la persona y biografía de Macedonio Fernández, por ejemplo, cuando menciona su edad, algunos recuerdos, sus obras anteriores y su relación con artistas cercanos a Macedonio, como en el “Prólogo a lo nunca visto”, donde sugiere su cercanía a Xul Solar. Asimismo, cuando el *autor* describe las condiciones en las que escribe su novela, estas coinciden con la realidad efectiva del proceso de escritura de *MNE*.

La *metaliterariedad discursiva* es “la que incorpora los comentarios metafictivos en el discurso mismo, en la enunciación” (Quesada, 2009: 50). Se trata, pues, de las estrategias que revelan, a través del discurso del metanarrador o los personajes, la cualidad de artificio de la obra; dentro de estas podemos incluir a la autorreferencialidad y la autoconciencia. La autorreferencialidad ocurre cuando una obra de arte —pues no es un fenómeno exclusivo de la literatura— contiene algún fragmento donde se refiera a sí misma, en su calidad de artificio. Se trata de un fenómeno de reflexividad que guarda una paradoja, como apunta Luis Álvarez Falcón, quien la considera una característica privativa del arte. En lógica, la autorreferencialidad se convierte en una aporía, explicada de la siguiente forma: una parte de la obra —los fragmentos autorreferenciales— contienen el todo —hablan de la totalidad de la obra, la cuestionan y comentan—, lo cual, fuera de la ficción, sería imposible (Álvarez, 2010:32). En MNE esta estrategia ocurre cuando la novela se dirige al lector:

Adiós, también aquí te diré, lector, no porque tú puedas jamás olvidarme, no lo podrás, es la novela que no puede olvidarse, sino porque soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo, telilla de sombras que ha concluido de correrse toda, de decirlo todo, puesto que tú empiezas a hacer de ella lectura tuya (Fernández, 1996: 51).

También cuando el *autor* define su obra, sucede un fenómeno autorreferencial. En *MNE*, el *autor* personifica a la novela para apelar al lector: “Convendría a una novela que quiera público —la mía se aburre conmigo, quisiera que lleguen visitantes o salir a conversar, le gustaría ser leída— empezar su narrativa por un choque o una buena frenada” (Fernández, 1993: 31).

La estrategia de la autoconciencia actúa cuando en la obra se reconocen los procedimientos y técnicas mediante los cuales se escribió. Álvaro Pineda Botero explica: “La conciencia humana trata de conocerse a sí misma; de la misma forma, el texto autoconsciente estudia su propia estructura, su lenguaje y su naturaleza ficcional, poniendo de relieve las contradicciones entre la realidad y la ficción” (Pineda, 1999:336 citado en Ardila, 2009: 49). Robert Alter propone una definición de la novela plenamente autoconsciente:

...en la cual, desde el principio hasta el final, a través del estilo, la manipulación del punto de vista narrativo, los nombres y las palabras impuestos a los personajes, la estructura de la narración la naturaleza de los personajes y lo que les acontece, hay un esfuerzo constante por transmitirnos una sensación del mundo ficcional como una construcción del autor

erigida contra el trasfondo de la tradición y las convenciones literaria (Alter, 1975:XI citado en Quesada, 2009: 54).

La autoconciencia es una maniobra presente en varias obras de Macedonio, por ejemplo, en *Una novela que comienza*. Esta dio lugar al término con el cual el autor denominó cierto procedimiento de su escritura: el *pensar-escribiendo*. La voz narrativa pretende crear la ilusión en el lector de que la escritura sucede en el momento mismo de su lectura, como en el siguiente ejemplo de *Papeles de Recienvenido*: “Un instante, querido lector: por ahora no escribo nada. Estoy callado para meditar acerca de un telegrama...” (Fernández, 1982: 4). El pensar-escribiendo aparece de nuevo en *MNE*: “Así, pues, a medida que escribo, indago y espero sucesos, como el lector” (Fernández, 1993: 28). De nuevo, la narrativa macedoniana busca dar la impresión de *revivir* bajo la mirada lectora.

Macedonio consolidó la autoconciencia como estrategia en *MNE*, aunque ya había recurrido a esta en otras de sus obras. Los prólogos de la novela son un espacio plenamente autoconsciente, donde el *autor* configura la estética de la obra:

He hecho lo que pude para que en zurcido de múltiples pasajes de mi prosa novelística, que arrastra consigo infatigables remiendos de revisión, no se adviertan costuras [...] Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela (Fernández, 1993: 9).

De naturaleza autoconsciente también es la estrategia de “poner al desnudo” o *dénudation*, que implica exhibir y demostrar un procedimiento con una finalidad estética y no realista. (Tomachevski, 1970: 219 citado en Quesada, 2009: 93). El *autor* de *MNE* celebra su estética antirrealista, y exterioriza las bases de su obra: “Libre sin límite sea el arte y todo lo que le sea anejo, sus letras, sus títulos, el vivir de sus cultores. Tragedia o Humorismo o Fantasía nada deben sufrir de un Pasado director ni copiar de una Realidad Presente y todo debe incesantemente jugar, derogar” (Fernández, 1993 :47).

El segundo grupo de técnicas metaficcionales es la *metaliterariedad especular*, la cual “traslada el aporte metaliterario a la historia narrada” (Quesada, 2009: 51). Dentro de esta, encontramos estrategias como el *mise en abyme*, los textos espejo dentro de un texto principal, que funcionan “para intensificar o explicar la novela-marco en que se insertan” (Ibídem). A través del *mise en abyme*, conocido como la técnica de las cajas chinas, “se consiguen distintos niveles de ficción, *más ficticios* los unos que los otros, a medida que se alejan de nuestra realidad o de la *realidad* primera de la ficción” (Quesada, 2009: 90)

Macedonio juega con este procedimiento en su texto “La imagen en séptimo grado”, donde una misma imagen atraviesa varias percepciones y reflejos, desgastando su cercanía con la realidad en cada uno de estos:

Imagen en un espejo de un rostro de mujer, reflejado en las aguas de un lago, tomada fotográficamente la imagen de las aguas del lago, trasuntada en un retrato de pintor a través de la imagen mental de éste. Colgado en cuadro en una habitación, es visto su reflejo en un espejo, y el protagonista, que en ese momento medita y vio esa imagen en ese espejo, evoca en actual imagen de la memoria la tenida en percepción del espejo (Fernández, 2010: 220).

Sin embargo, la estrategia especular más meditada por Macedonio Fernández fue la que denominó *novela de leyentes*, desarrollada en *MNE*:

En esta oportunidad declaro que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra novela, de tal manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela, personajes de ésta, se perfilarán incesantemente como personas existentes, no personajes, por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída (Fernández, 1993: 253-254).

Esta técnica predomina en la relación entre los personajes Quizagenio y Dulce-Persona, que pretenden obtener vida, a pesar de su condición ficcional, e intentan perfilarse como seres reales en la consciencia del lector leyendo otra novela: *Adriana Buenos Aires*.

Otra estrategia especular, es decir, de la representación de la totalidad de la novela en un fragmento de esta, ocurre en el prólogo “A las puertas de la novela”, en el cual el *autor* se da a la tarea de resumir la obra, para que su lector no la lea bajo pretensiones de desenlace, sino como un ejercicio estético *presentista*. El *autor* reduce a ocho párrafos toda la trama de *MNE*: “El autor debe advertir al lector, cándida, inicialmente: ‘Esta es una novela que va a ser así’” (Fernández, 1993: 69). Como podemos observar, la metaliterariedad especular agrupa estrategias diversas, que sin embargo no están fuera de la obra de Fernández.

Finalmente, una de las formas más complejas e interesantes de la metaliterariedad es la *metaléptica*, aquella “en la que se fractura el marco o frontera entre los niveles ontológicos debido a la irrupción del narrador extradiegético, o del autor explícito, en el mundo de los personajes o viceversa” (Quesada, 2009: 53). Es decir, esta estrategia se concentra en transgredir los límites entre el autor y la obra, o entre una diégesis y una metadiégesis.

Gérard Genette abundó en el estudio de la metalepsis; el teórico define esta figura retórica y técnica narrativa como “una manipulación [...] de esa peculiar relación causal

que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004: 15). La narrativa de *MNE* es esencialmente metaléptica. Las constantes invasiones entre niveles de ficción buscan efectuar un ejercicio de identificación y confusión entre las instancias del lector y los personajes. Podemos afirmar que la finalidad que Macedonio Fernández previó para su novela es de naturaleza metaléptica: “...operar, a favor del descuido concienzudo, el choque de estar allí no leyendo, sino siendo leído, siendo personaje” (Fernández, 1993: 32). La figura de la metalepsis responde además a propósitos metafísicos y éticos —la *trocación del yo*— que conoceremos en el siguiente capítulo de este trabajo.

El uso de la metalepsis por parte de Macedonio no inicia en *MNE*, al igual que las otras estrategias metafictionales, podemos encontrarlo en varias de sus obras. Por ejemplo, en el cuento “Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día”, el *autor* tiene un papel esencial en el desarrollo de la historia: no revelar el nombre de la protagonista y garantizar de esta manera su inmortalidad de personaje: “No nombro a la sobrina; no le envidio una eternidad que no compartiré. Y prohíbo ‘por derecho exclusivo de propiedad literaria’, ratifico y firmo de puño y letra que mi personaje no sea tratado por otro autor. M.F.” (Fernández, 2010: 60-61).

En *MNE*, las metalepsis se encuentran en casi todos los capítulos, donde *autor* y lector irrumpen en la ficción de la estancia La Novela, habitada por los personajes. La técnica sucede especialmente en las conversaciones entre Quizagenio y Dulce-Persona: “¿No oíste un murmullo? ¿Sería la Vida que querría entrar? Siempre acecha” (Fernández, 1993:239). Asimismo, las metalepsis no se mantienen solo entre el primer nivel ficcional —el espacio de escritura del *autor*— y el segundo —la vida en La Novela—, sino que transgreden también las metadiégesis, es decir, los textos de los personajes. Por ejemplo, el *autor* interrumpe las cartas del Presidente a la Eterna para dar su opinión respecto del estilo del personaje.

Genette aportó al estudio sobre la metalepsis un concepto complementario: la antimetalepsis.

Como la teoría clásica no abordaba con el nombre de metalepsis más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (movimiento que, en

mi opinión, no ilustra ninguna idea clásica de creación literaria o artística), se podría calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión (Genette, 2004: 31).

Esta estrategia, la ficción invadiendo la *realidad*, sí se inaugura en la escritura de Macedonio con *MNE*. La antimetalepsis sucede, por ejemplo, en la Conquista de Buenos Aires, en la cual los personajes abandonan el segundo nivel ficcional —la novela— para adentrarse al primero —la ciudad—. También el lector está implicado en la antimetalepsis; la ficción transgrede su espacio. En el capítulo XI, cuando Quizagenio y Dulce-Persona por fin obtienen un instante de vida es porque han tomado la del lector:

—El lector: Vuelvo de mi mareo. La vida me recupera. ¿Dónde estuvo ese instante mi conciencia?

—Dulce-Persona y Quizagenio: La tuvimos nosotros, y supimos qué es ser hombres. Gracias (Fernández, 1993: 218).

La antimetalepsis es la estrategia metafictiva que determina el carácter vanguardista de *MNE*.

Quizá el rasgo más interesante de los textos metafictivos es el efecto que tienen en los lectores, y cómo inauguran nuevas perspectivas en estos. Catalina Quesada determina que el extrañamiento de las estrategias metafictivas radica en su singularidad: “Es precisamente la exigencia al lector de competencias narrativas no habituales una de las particularidades de la obra metafictiva” (Quesada, 2009: 79). El modo metaficcional despierta de su letargo a los lectores habituados a los convencionalismos, los *lectores de desenlaces*.

No obstante, las implicaciones de la lectura de obras metafictivas van más allá del extrañamiento literario. Lauro Zavala asegura:

La lectura de materiales metafictivos es una actividad riesgosa. El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla (Zavala, 2007: 84).

Sin duda, los planteamientos macedonianos acerca de la liberación del lector y la *todoposibilidad* encontraron su cauce narrativo en el modo metaficcional. Así como su metafísica no separa las instancias del *yo* y del mundo exterior, la metaliterariedad —en especial la metaléptica— pretende demostrar que la distinción entre la ficción y la realidad tampoco es clara o definitiva. Sucede algo parecido con la identificación entre el lector y los personajes. Cuando, gracias a las estrategias metafictivas, estas instancias se mezclan y

confunden, el *autor* demuestra la fragilidad del yo, así como la naturaleza *altruística*¹⁵ de la existencia. Lauro Zavala opina que el efecto de la metaficción implica “un constante ejercicio de lectura y relectura de nuestro universo individual y colectivo” (Zavala, 2007: 95).

Quesada añade uno de los elementos más desconcertantes de la lectura de obras metaficcionales. Se trata del planteamiento inverso a la literatura realista, la cual elabora *libros como el mundo*; la investigadora señala que el modo metaficcional, al mostrarnos una construcción ficcional a través de la distancia crítica, revela *el mundo como libro*, la realidad como una construcción más (Quesada, 2009: 43). Quizá *MNE* propone, muy sutilmente, que nuestra existencia también es una narración inconexa y cambiante, con una finalidad estética que debe irse configurando a medida que se vive.

La metaficción en la obra de Macedonio Fernández nos obliga a reconocer la revolución estética que el autor representa para la literatura hispanoamericana. El modo metaficcional de *MNE* no solo expresa las certezas de Macedonio acerca del *todoamor*, la *altruística* y la metafísica, que conoceremos más adelante, también consigue que el lector experimente estos efectos a través de la ficción.

2.4 Teoría del humor

Así como la Belarte concienical provoca en el lector un momento de irrealidad de existencia, existe otra técnica para desconcertar al lector: la *humorística conceptual*. Macedonio teorizó sobre el humor en varios textos, pero es en su libro *Papeles de Recienvenido* donde mejor lleva a cabo las elucubraciones humorísticas que lo caracterizan. Los *chistes conceptuales* suceden alrededor de diversos temas: la ciudad de Buenos Aires, las ideas predominantes de la época —positivismo, androcentrismo—, los héroes nacionales y la vida literaria. Este peculiar uso del humor también se encuentra en *MNE*.

La teoría del humor de Macedonio se cimenta en su metafísica y postura ética, y comienza por desvincularse del humor realista. El autor niega que el humor, en el arte, provenga de un asunto; al contrario, debe ser una consecuencia de la técnica. La finalidad de la humorística conceptual es hacer creer un absurdo al lector por un instante, eliminando

¹⁵ Este concepto se refiere a la identificación profunda entre los seres a partir de la certeza de ser lo mismo. Es una de las bases del *todoamor* que estudiaremos en el siguiente capítulo. También puede consultarse en el glosario.

de su conciencia los principios de la razón. El chiste conceptual se conforma de una exposición aparentemente seria que culmina proponiendo un absurdo; así como un receptor que, confiando en la gravedad del tema, cree momentáneamente en un imposible: “sostener una expectativa de entender y derivarla instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo” (Fernández, 1990: 281). En esto, Macedonio está con Schopenhauer, para quien la risa conlleva necesariamente la felicidad de la razón derrotada frente al absurdo: “Ha de sernos grato ver de cuando en cuando cogida *in fraganti* y acusada de deficiente a la razón, ese dómine severo, perpetuo y molesto. Por esto la risa está estrechamente emparentada con la alegría” (Schopenhauer, 1928: 173). La risa es una declaración de libertad inventiva. En *MNE* existen personajes cuya función es el regodeo en el absurdo; por ejemplo, Federico, un niño que se dedica a incomodar en todo lugar, y quiere entrar a la novela, dando pie a un discurso lleno de chistes conceptuales. El *autor* explica, sobre Federico:

Su estar contusiona y un genuino no estar suyo no se ha conseguido en el planeta [...] Lugares donde no esté, muy solicitados, no se consiguen ni de los revendedores de su ausencia, y aún se duda que tenga ausencia. Y se iría él también con tal velocidad como si un irse veloz fuera más irse y satisficiera disminuyendo el haber estado y lo agostara tanto que lo quedado terminara mucho antes [...] Le falta aprender un quedarse rápido que todos quisieran inventar y enseñárselo (Fernández, 1993: 30).

Precisamente, una de las fuentes principales de la teoría del humor de Macedonio fue Arthur Schopenhauer. Según el filósofo, el humor proviene de un desfase entre lo esperado y lo que realmente ocurre. Para Macedonio, esta diferencia representará solo la primera parte de la ecuación. En “Para una teoría de la humorística”, expone que existen numerosas situaciones que desafían la congruencia de la realidad y no son cómicas, sino trágicas. La humorística macedoniana trasciende la simple incongruencia, para rescatar un elemento que los teóricos del humor habían olvidado hasta entonces: la explicación afectiva. El autor concuerda con el placer de eliminar las limitaciones de la razón; sin embargo, sugiere un elemento que remite a la motivación primera de lo humorístico: la *alusión a felicidad ajena*.

El escritor argumenta que todo el placer de lo cómico proviene de una entrevisión, aunque sea mínima, de situaciones o aptitudes para la felicidad en otra persona: “El sentimiento de comicidad es así uno de los del orden de la simpatía, en muchos casos casi equivalente a una manifestación de ternura, y por tanto es más que igualitario, es admirativo o, por lo menos enteramente altruístico” (Fernández, 1993:281). El humor nos

igual a la contemplación de nuestra falibilidad humana; nos identifica con el otro en un plano empático. Ana Camblong, en un estudio comparativo entre los usos del humor de Borges y de Macedonio, encuentra en este rasgo afectivo una de sus particularidades del autor: “la socarronería macedoniana se caracteriza además, por su delicadeza, exenta de agresión o del menor atisbo de grosería” (Camblong, 2001: 61). Para el humor macedoniano, lo cómico solo es posible cuando nadie resulta dañado —a menos que aquel dolor se justifique por su felicidad futura—. Se privilegia la dicha ajena:

Aprieto el revólver con intención de tirar, en medio de general expectativa; el tiro no sale; es cómico. Aprieto el revólver para limpiarlo, creyendo que tiene el seguro, el tiro sale y hiere; es trágico. Ha habido el mismo error. No basta calificar a un caso de tragedia y al otro de comicidad, sino que es necesario determinar el elemento primario de una y otra [...] una emoción placentera, como es la comicidad, no puede derivarse sino de una alusión de acto, facultad u ocurrencia grato o conducente a lo grato (Fernández, 1990: 306).

En *MNE*, los personajes se proponen la Conquista de Buenos Aires para la belleza, y sus estratagemas, dirigidas a desestabilizar la normalidad dañina de la ciudad, se fundan en el humor concienzoso. Los personajes llevan a cabo bromas como:

La circulación subvencionada de gordos y sordos que estorban en toda partes; todo el mundo gritando a sordos y viendo a gordos discutir con el guarda del ómnibus: ‘sí, señor, yo paso de los noventa kilos, traiga la balanza’, y atarearse gracias a un decreto de gratuidad de pasaje a los noventa kilos (Fernández, 1982: 311).

Todos los procedimientos para *histerizar* la ciudad obligan a los habitantes a replantear su forma de vida, hasta entonces egoísta o monótona. Además del humor conceptual, existe otro elemento, profundamente argentino, en las bromas de la Conquista de Buenos Aires: la *cachada*, un tipo de broma derivada de “hacerse el tonto” para halagar al otro y procurarse risa al mismo tiempo. En el ensayo “La conferencialidad y la cachada”, Macedonio Fernández explica el procedimiento de *cachar* mediante el siguiente ejemplo:

Como prototípico ante cuya gracia reflexiono con pena que esta preciosa virtud de la cachada pudiera perderse, sería el del estanciero que había convencido a un campesino francés de que no lograba acertar con los movimientos para dar cuerda a la campanilla del despertador, lo que daba tanto placer de superioridad al extranjero que le compensaba la molestia de pasar todas las noches a preparar el reloj del estanciero (Fernández, 1982: 55-56).

El procedimiento de la cachada es sutil, pero debe prevalecer la felicidad del cachado y del emisor. Dulce-Persona, en la Conquista de Buenos Aires, idea la broma de regalar un radio encendida al “hombre de Buenos Aires más incapaz de manipular máquinas y a la vez más

miope”, quien no podía apagarla para dormir, y además “era agradecido y gentil y no podía hacerlo callar de un martillazo” (Fernández, 1982: 202).

Los elementos del humor concienical que hemos señalado hasta ahora —expectación de seriedad, sorpresa en el absurdo, alusión a felicidad y cachada— logran uno de los efectos predilectos del autor, la confusión entre el emisor y el receptor, de nuevo un asunto de disolución del yo: “el sujeto del hecho será el oyente y el dicente será el espectador de tropezón concienical por él provocado” (Fernández, 1990: 254). El receptor se convierte en protagonista; el autor del chiste es el espectador de aquella reacción. El humor macedoniano involucra el placer de juego con el lector:

Habrà dos risas: la de reírse de sí mismo por haber creído un absurdo y al mismo tiempo la risa amistosa hacia el hombre que ha jugado con él, actitud que en el autor aporta dos intuiciones de signo placentero: el hecho de jugar y el hecho de poseer la destreza de provocar un caos mental momentáneo en otro (Fernández, 1982: 405).

Por otra parte, la parodia funciona como una estrategia narrativa que unifica el humor y la metaficción en *MNE*. La parodia pone de relieve los absurdos de la estética realista. Linda Hutcheon afirmó: “La parodia es, dicho de otro modo, repetición con distancia crítica” (Hutcheon en Quesada, 2009: 74). La investigadora añade que la seriedad de una obra clásica reside en la postura del lector. Las reconstrucciones paródicas de Macedonio Fernández revelan, entre otras verdades, la subestimación hacia el lector por parte de algunas escuelas literarias, como es el caso de los *enternecientes* en “La Conquista de Buenos Aires”. Recordemos que la disputa artística entre los bandos *enterneciente* e *hilarante* en la novela remite a la enemistad real entre los escritores del barrio de Boedo y Florida, respectivamente. El narrador de *MNE* cuenta cómo los enternecientes se apoderaron de la ciudad durante una semana, imponiendo una narrativa cursi y absurda a los ciudadanos/espectadores:

Apoderados de todos los altoparlantes de la ciudad, hicieron repetir todo el día, unánimemente, el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de facciones muy desairadas, que con muy hermosa voz juvenil había enamorado a un joven ciego; cuya mujer, la tarde en que debía esperar la llegada de su novio a quien un genial cirujano acababa de lograr devolverle la vista, se suicida quemándose en una pira tan poderosamente preparada que redujo en instantes su rostro y su cuerpo a cenizas, en tanto el joven novio, creyendo que preparándose ansiosa a recibirlo con sus mejores vestiduras ella había perecido en un incendio casual, enloquecido se arroja del balcón (Fernández, 1993: 199).

La anécdota resulta tan ridícula que el narrador de la novela compadece a los receptores: “Este relato versificado fue repetido por toda la población como desayuno, almuerzo,

merienda y cena, con el resultado de que un niño hubiera podido apoderarse del gobierno de Buenos Aires al finalizar la semana enterneciente” (Ibídem).

Después de este fragmento, el personaje Presidente reflexiona acerca de varios problemas de la ciudad, que provienen del descuido de la estética no solo literaria, sino vital, y bombardean a los ciudadanos/lectores: la monotonía, la maldad, el egoísmo, la fealdad. Macedonio Fernández consideró la irresponsabilidad hacia el público del arte una falta grave; pues no se queda en la condición de artificio del arte, sino que se asienta en las construcciones sociales y emocionales. El autor pretende resarcir este problema en *MNE*, cuya descripción después del título señala: “muestra de respeto y garantía al Público Lector que por primera vez se le tributa” (Fernández, 1993: 4). La parodia, por supuesto, toma otras formas no necesariamente vinculadas al humor. En el caso de la estética macedoniana, este sí es un componente de la parodia, similar a la cachada.

Otra crítica a la literatura realista a través de la parodia es planteada mediante el personaje Juan Pasamontes, el lugar común de la novela de aventuras del personaje que se encuentra a punto de caer desde las alturas:

Y se está sosteniendo de la última mata o arbusto, la punta de pie en una pequeña saliente de piedra insegura, agotándose fatalmente en clamores y esfuerzos a treinta o más ignorados metros del fondo del que ya debemos comenzar a llamar abismo. Toda la novela es contada mientras él está en esta apretura y al final habrá que decir al lector cómo fue salvado. No creo que se conciba enredo novelesco que pueda tener más asegurado al lector [...] aunque entre la primera y la última página fueran en blanco las otras (Fernández, 1993: 59).

La novela que *cuenta* sucesos, la novela de la *alucinación*, se encuentra más vacía que las páginas en blanco. La distancia crítica devela esta forma de composición para señalar a los lectores que se trata de un modelo agotado y estéril.

Geney Beltrán rescata otro aspecto humorístico en la escritura macedoniana: las mayúsculas en lugares inusitados, que pretenden explicar mejor una palabra, darle visos de originalidad u otorgarle una distinción semántica, pero son tan inesperadas en la sucesión del discurso que el lector no puede menos que sonreír a su encuentro. Beltrán expone una broma de Macedonio Fernández sobre sus mayúsculas, hallada en una carta a Silvina Ocampo: “Uso todas las mayúsculas que puedo porque se anuncia una huelga de éstas; pero pido disculpas: se hacen leer” (Beltrán, 2003: 51). El humor de Macedonio Fernández se extiende por diferentes elementos compositivos, en la búsqueda de provocar la felicidad y la libertad del lector.

La humorística conceptual alimenta la negación de los límites racionales a través de emociones gratas en el lector, no solo provocadas por el absurdo creído, sino también por la simpatía hacia el autor del chiste. El humor macedoniano es afiliativo, conforma un espacio compartido ideológica y afectivamente; pero también es una de las salidas más sutiles de lo imposible a la realidad: “Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal racional” (Fernández, 1990: 302). La ley universal que Macedonio busca derrumbar sobre todas en el lector es la idea de muerte. Esta variación de la Belarte reitera su posibilidad de despertar al lector a la conciencia de su eternidad.

Los aspectos de la estética de Macedonio Fernández que estudiamos en este capítulo están íntimamente relacionados con otras de sus posturas, como la metafísica y la ética. La congruencia entre las ideas y el estilo de Macedonio provocan en el lector el efecto estético de la *todoposibilidad*, y la *altruística*. La Belarte concienical implica la elaboración artística del deseo y lo imposible. Como podemos notar, la estética del autor tiende a desgastar la noción de individualidad, ya sea poniendo al lector en el lugar de los personajes y viceversa, o intercambiando los papeles entre el protagonista y el receptor de un chiste. Esta *trocación del yo* en la composición es la primera condición de la existencia del *todoamor*.

Por otro lado, la metaficción y la estética de la *incompletud* representan innovaciones que la literatura hispanoamericana no había consolidado antes de Macedonio. Estas técnicas, además, inauguran un puente entre la realidad y la ficción, y la posibilidad del lector de vivir en ambos territorios. Finalmente, el uso del humor de Macedonio Fernández incorpora un carácter lúdico a los descubrimientos del autor, pues nada está más alejado de la experiencia de la libertad creativa que la solemnidad. Con todo y la profusión de estudios en esta materia, la estética de *MNE* continúa representando un reto para los investigadores y teóricos literarios. Esta realidad comprueba la importancia de la novela dentro de la literatura hispanoamericana y universal.

3. Génesis y aspectos del *todoamor*: metafísica y ética

Partiendo de la idea de que el conocimiento del *ser* fue la tarea vital más ambiciosa de Macedonio Fernández, incluso más importante que su labor artística, el reconocimiento de su pensamiento metafísico resulta crucial para comprender cualquiera de sus producciones literarias. Podríamos afirmar, aunque con reticencias válidas¹⁶, que su labor literaria se subordina a la provocación de una experiencia mística vinculada con el amor y la eternidad.

La comprensión del ser que Macedonio obtuvo a través de su trayecto metafísico lo llevó a considerar que el valor de la existencia se encuentra en la eliminación de la conciencia individual a través del amor, que define como la “única felicidad, único plan de la Vida” (Fernández, 2010: 150). Podemos hallar el planteamiento de estas prioridades —el conocimiento del *ser* y la transgresión amorosa, antes que la teoría y ejecución del arte— en diversos textos, como el prólogo a *MNE* titulado “Otro deseo de saludar”, donde expone las motivaciones que lo llevaron a escribir su novela:

...un nuevo gran motivo que brotó con el conocimiento inesperado de cierta persona de tan altas influencias de espíritu, y gracia tan increíble, que a veces no sé si sólo la he soñado. Para serle grato o seguir soñándola inicié el manuscrito. Quedó este motivo máximo y uno menor que interesa más al público: ejecutar una teoría del Arte, particularmente de la novela (Fernández, 1993: 54).

Esta confesión del *autor* sugiere una conexión biográfica con el autor real. Para efectos de comprensión de la obra, no está de más remitirnos brevemente a la vida de Macedonio Fernández. Exponemos esta conexión sin olvidar que la vinculación de la obra de Macedonio con su vida ha provocado peligrosos sesgos en la investigación literaria¹⁷, sobre todo lo referente a la muerte de Elena de Obieta. Si bien, la idea del amor desarrollada por Macedonio está en íntimo contacto con la muerte, *MNE* no es una novela a manera de

¹⁶ Cecilia Salmerón Tellechea considera que la subordinación del arte a la metafísica y viceversa no puede saberse a ciencia cierta: “Ha sido lugar común en la crítica de Macedonio (...) afirmar que su proyecto literario está dirigido por su metafísica. Pero cuando acudimos a su principal texto sobre metafísica, lo primero que encontramos es su inclusión, mediante los recursos que venimos analizando, en su proyecto narrativo. ¿Qué fue primero entonces, el huevo o la gallina? ¿Cuál es el discurso hegemónico y cuál el dependiente?” (Salmerón, 2017: 216).

¹⁷ César Fernández Moreno advierte el impedimento que representó para la investigación literaria el mito biográfico de Macedonio, especialmente incentivado por Borges y la generación *martinfierrista*. El investigador reproduce una carta de Ezequiel Martínez Estrada, quien en 1964 lo invita a estudiar a Macedonio con objetividad, alejado de los prejuicios borgeanos: “En fin, mi parecer es que Macedonio ha sido utilizado, hasta ahora, para pasar el rato... Hasta ahora, a pesar de su enorme capital de reserva, se está girando en blanco. Y sería bien triste que otros que vengan tras ustedes, perfeccionen un fetiche” (Fernández, 1982: XIX).

elegía, como se ha predicado en varias investigaciones¹⁸. En cambio, se trata de una obra donde impera un discurso amoroso del presente. Esto nos lleva a considerar la relación del escritor con otra pareja, a quien se ha ubicado debido a algunas marcas textuales de *MNE*. Cecilia Salmerón ilumina esta cuestión:

[...] el sustento biográfico de Eterna no se reduce a la persona real de Elena de Obieta. Desde su aparición en uno de los primeros prólogos que vieron la luz pública [...], el nombre de Eterna está vinculado con otra mujer, a quien Macedonio conoció el 16 de mayo de 1929. Se trata de Consuelo Bosch de Sáenz Valente, una viuda culta, perteneciente a una familia de abolengo, que contaba en aquella fecha con 36 años. Macedonio sostuvo una relación de amistad y amor con Consuelo que duró más de veinte años y que fue fundamental para el desarrollo de buena parte de su obra, especialmente para el caso de *M*. Recuérdese que ella fue la copista del llamado “manuscrito del 29” (Salmerón, 2017: 139).

La experiencia del *todoamor* de Macedonio y Consuelo Bosch catalizó este discurso en la composición de *MNE*, es especial la relación entre los personajes del Presidente y la Eterna. No obstante, no era la primera vez que el escritor desarrollaba el tema; la *Pasión* es una constante en su obra.

El presente capítulo pretende reconocer el origen y desarrollo del concepto de *todoamor*, uno de los caminos para experimentar la verdad de la existencia y el único para reconocer la eternidad del ser. El *todoamor* funciona como tema y justificación de *MNE*; también revisaremos las relaciones que este concepto establece con la metafísica y la ética macedonianas. Analizar estas relaciones en la obra de Macedonio tiene como objetivo proponer otra lectura de *MNE*, esta vez como el proyecto de guiar al lector hacia la reflexión de su propia experiencia estética y vital del *todoamor* y la libertad del ser.

3.1 Relaciones intertextuales del *todoamor*

En el presente subcapítulo pretendemos vincular la idea del *todoamor* en relación con algunas obras y autores leídos y asimilados por Macedonio. El autor aseguró en varios textos que el amor se ejemplifica de manera más alta y valiosa en la vida que en los libros: “Hasta ahora no se ha visto perfección sino en la gracia y el poder moral de algunos hombres y mujeres que todos llegamos a conocer alguna vez y que nunca arribarán a la

¹⁸ Por ejemplo, Germán García propone que el término *Belarte* en realidad tiene una segunda connotación vinculada con la idea de “velarte”, y el personaje de la Eterna remite a Elena de Obieta: “En la escritura siempre se vela a Elena (también se la cubre y se la vigila). El cambio de la *V* por la *B*, además de una exigencia encubridora, también remite —es la huella— al apellido de Elena: *OBieta*” (García, 1993:510)

publicidad histórica ni cotidiana” (Fernández, 1993: 18). Sin embargo, considerar que careció de influencias literarias para llegar a su propia concepción del amor es una salida engañosa, alimentada por el prejuicio de que no fue un gran lector¹⁹. Cabe añadir que las obras o autores que trataremos son mencionados en varios textos de Macedonio, y siempre con relación al tema amoroso.

“Quevedo humorista y poeta de la pasión” (Fernández, 193: 44) escribe Macedonio en la lista de autores de su propio canon literario. Lo cierto es que el *todoamor*, el amor que vence a la muerte, encuentra un antecedente indudable en la obra poética de Francisco de Quevedo, especialmente en su soneto más famoso, “Amor constante, más allá de la muerte”. La relación de Macedonio Fernández con Quevedo ha sido expuesta por varios investigadores. Ana Camblong comenta en una nota al pie de página en la edición crítica de *MNE*:

El lenguaje se torna poético, lírico y enigmático cuando ronda el tema central del texto: la muerte; la *poiesis* inventa metáforas, eufemismos ante el asedio del ‘pálido pavor’. La concepción metafísica y el tratamiento poético macedoniano acerca de la muerte es una trabajada y creativa lectura de Francisco de Quevedo (1993: 21)

Camblong propone vínculos tanto estéticos como temáticos entre los autores. Por otra parte, Ana María Barrenechea ubica en el placer por las variaciones sobre un mismo tema de Quevedo la génesis de la metodología humorística de Macedonio (1993: 477).

Gracias al trabajo de Cecilia Salmerón se ha ampliado la información existente respecto de la relación entre Quevedo y Macedonio Fernández:

En una entrevista que tuve oportunidad de hacerle, Noé Jitrik comentó que es la relación entre amor y muerte, con su dejo de filosofía senequista, lo que puede sugerir la presencia de Quevedo en los textos de Macedonio; y mencionó los ecos de “Amor constante más allá de la muerte” que resuenan en “Elena Bellamuerte”. En el poema de Quevedo, es el amor pero, sobre todo, la memoria quien burla o trasciende la muerte (Salmerón, 2017: 283).

La investigadora se ocupa de demostrar que, más que una influencia única de Quevedo, Macedonio retoma “tópicos frecuentes de la poesía áurea” (Salmerón, 2017:286). Esta idea es apoyada por Germán Leopoldo García, quien habla de la influencia de Quevedo en nuestro autor, pero también de Góngora, aun cuando Macedonio renegó de este último, excluyéndolo de manera explícita de su canon literario personal en *MNE*:

¹⁹ Véase la investigación tras las huellas intertextuales de Macedonio, de Cecilia Salmerón Tellechea, *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos* (El Colegio de México, 2017), la cual revela el constante ejercicio de Macedonio como lector, y su forma particular de interpretar las obras literarias.

El uso gongorista que Macedonio hace de ciertos efectos de Quevedo —a quien repudia su moralismo— le sirve para trastocar mediante los arcaísmos de una sintaxis, la tiranía “lógica” de una gramática preceptiva [...] Que en Macedonio se confundan dos autores “opuestos” es el correlato de la co-fusión de voces articuladas en el sujeto escindido de su escritura” (García, 1993:508).

Sin embargo, Salmerón acepta cierta predilección por Quevedo en las fuentes literarias de Macedonio Fernández, entre otras causas, debido a la semejanza de temas y uso de la lengua; la admiración compartida con Jorge Luis Borges hacia el poeta, y cierto ánimo rebelde, pues la vanguardia argentina se había volcado hacia el “bando” de Góngora (2017: 286).

En todo caso, la teoría del *idilio-tragedia*, que representa lo auténticamente artístico para Macedonio, coincide con el tema de “Amor constante, más allá de la muerte”. En este soneto, el poeta parte de una concepción metafísica del amor, según Paz, alimentada de fuentes tanto cristianas como grecolatinas. En *La llama doble*, Octavio Paz analiza brevemente el poema, buscando una explicación de la transgresión de la muerte por el amor: “Herederero de ambas tradiciones, Quevedo las altera y, en cierto modo, las profana: aunque el cuerpo se deshace en materia informe, esa materia está animada. El poder que la anima y le infunde una terrible eternidad es el amor, el deseo” (Paz, 1993: 67).

Pablo Jauralde Pou se encarga de rastrear la idea de los amantes que vencen a la muerte en la poesía amorosa quevediana. De la misma forma, Macedonio utiliza recursos líricos, aún en prosa, para explicar el *todoamor*. El investigador condensa los versos “metafísico-amorosos” en un extenso párrafo:

Toda la crítica ha señalado cómo se encuentran “modulaciones” de esta idea nuclear en el cancionero amoroso de Quevedo, expresadas con menos rotundidad quizás. Léanse particularmente pasajes como: No me aflige morir, no he reusado / acabar de morir, ni he pretendido / halagar esta muerte, que ha nacido / a un tiempo con la vida y el cuidado. // Siento haber de dejar deshabitado / cuerpo que amante espíritu ha ceñido, / desierto un corazón siempre encendido, / donde todo el amor reinó hospedado... O el que termina: Del vientre a la prisión vine en naciendo; / de la prisión iré al sepulcro amando, / y siempre en el sepulcro estaré ardiendo... [...] Este afán de perennidad por encima de la muerte se formula de muchas maneras, en efecto, en la poesía amorosa de Quevedo: Aun arden de las llamas habitados / sus güesos, de la vida despoblados... Llama que a la inmortal vida trasciende... (Jauralde, 2018: 89).

En Macedonio podemos encontrar la transgresión de la muerte de los amantes desde su primera obra, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, pero sin duda el momento clave de esta idea fue el poema *Elena Bellamuerte*, en 1920. En este poema, de extraña estructura, el

sujeto lírico plantea algunas consideraciones sobre la negación de la muerte: está seguro de que es una ilusión momentánea o un *fingimiento*, además le otorga a la muerte cierto carácter lúdico entre los amantes: el juego del *ocultamiento* para exaltar el amor. Esta última idea se refuerza gracias a que el sujeto lírico mira a la amada muerta como si esta hubiera retornado a la infancia en el momento de la muerte:

No eres, Muerte, quien por misterio
pueda mi mente hacer pálida
cual eres ¡si he visto
posar en ti sin sombra el mirar de una niña!
De aquélla que te llamó a su partida
y partiendo sin ti, contigo me dejó
sin temer por mí. Quiso decirme
la que por ahínco de amor se hizo engañosa:
“Mírala bien a la llamada y dejada;
obra de ella no llevo en mí alguna
ni enójala,
su cetro en mí no ha usado
su paso no me sigue
ni llevo su palor ni de sus ropas hilos,
sino luz de mi primer día,
y las alzadas vestes
que madre midió en primavera
y en estío ya son cortas;
ni asido a mí llevo dolor
pues ¡mírame! que antes es gozo de niña
que al seguro y ternura
de mirada de madre juega
y por extremar juego y de amor certeza
—ve que así hago contigo y lo digo a tus lágrimas—
a sus ojos se oculta.
Segura

De su susto curar con pronta vuelta” (Fernández, 1982: 136).

En el fragmento anterior, que pertenece a la primera estrofa de “Elena Bellamuerte”, el sujeto lírico cede su voz a la amada, quien está segura de regresar “con pronta vuelta” de su juego; también reitera que la muerte no ha tenido ningún poder sobre ella. Como sucede con Quevedo, hay un tono triunfante en la negación de la muerte. Lo que en *Elena Bellamuerte* es emoción, en *MNE* se convertirá en reflexión. En la novela, la estructura cambia del verso a la prosa, contiene párrafos casi teóricos, que no invalidan su belleza, sin embargo la confianza en el retorno de la amada continúa firme:

... descenderá fresca la Amada volviendo de una muerte que no le fue superior, que no necesitó ella para purificarse y sí sólo para inquietar al amor, y por ello descenderá fresca de muerte, no resucitada sino renacida, sonriente como partió y con apenas un solo ayer de su ausencia de años.

Las abejas del latido, de la Vida, posarán en la nueva sonrisa de la retornada, como lo hicieron en su sonrisa del partir hallándolas frescas y unidas ambas sonrisas por un tiempo todo presente, un tiempo inmarchitable que alientos no corrompan (Fernández, 1993: 22).

La siguiente fuente literaria de corte amoroso que Macedonio explicita es nada menos que Dante Alighieri: “ese genio que empeñado en sordideces del Castigo pudo, y no lo hizo, decir todo del amor” (Fernández, 2010: 149). El autor presenta a Dante en una imagen dual: como el mejor poeta de la pasión y simultáneamente, como un hombre mundano, ocupado en juzgar y castigar; y le dedica un extenso párrafo en *Adriana Buenos Aires*, donde lo primero que apunta es que el amor trágico —aquel definido en la *idilio-tragedia*— no se encuentra en Dante y Beatriz, sino en la historia de Francesca de Rimini y Paolo Malatesta. Su propia lectura del pasaje es la siguiente:

... Francesca pintada en el solo rasgo de que es ella la que habla y habla de su amor, frente al Infierno que la espera. El dolor que ella crea a Dante —el verso “E caddi come corpo morto cade”—, sin mayor valor literario en sí, es, sin embargo, testimonio del supremo momento de su genio [se refiere a Dante], genio vicioso tristemente ocupado en estúpidas tareas de juez, que sin esto hubiera sido el único poeta del amor—, el desmayo de Dante ante la valentía de amor de Francesca abrazada al mudo acobardado Paolo, ante las breves palabras de la joven, salvan a Dante de una sentencia de estupidez ante el cúmulo de necias venganzas o justicias con que se regala toda la obra. Es asombroso que un hombre que sintió lo que valía Francesca no adivinara su propia indecible miseria, la de su repugnante creencia en un infierno concreto y militante donde se castigaría y sería injuriada por un Carón la más apasionada y por tanto la más virtuosa bella naturaleza humana jamás concebida (Fernández, 1982: 165).

De nuevo, la capacidad de los amantes de entrar juntos a la eternidad, aunque esa eternidad sea el infierno, repercute en la escritura de Macedonio. También la compasión de Dante le resulta magnánima²⁰. En tanto, Borges nos muestra una perspectiva que abona a esta elaboración del *todoamor* en su obra *Siete noches*:

Con infinita piedad, Dante nos refiere el destino de los dos amantes y sentimos que él envidia ese destino. Paolo y Francesca están en el Infierno, él se salvará, pero ellos se han querido y él no ha logrado el amor de la mujer que ama, de Beatriz. En esto hay una jactancia también, y Dante tiene que sentirlo como algo terrible, porque él ya está ausente de ella. En cambio, esos dos réprobos están juntos, no pueden hablarse, giran en el negro

²⁰ Macedonio arropa en sus consideraciones acerca del *todoamor* a quienes no lo experimentan pero pueden contemplarlo: “...un sin amor pero capaz de ser digno ‘público de amor’, íntimamente conquistado, plaudente, es ya un amador” (Fernández, 1982:53).

remolino sin ninguna esperanza, ni siquiera, nos dice Dante, la esperanza de que los sufrimientos cesen, pero están juntos. Cuando ella habla, usa el *nosotros*: habla por los dos, otra forma de estar juntos. Están juntos para la eternidad, comparten el Infierno y eso para Dante tiene que haber sido una suerte de Paraíso (Borges, 1980: 9).

Un guiño, probablemente un homenaje, a la historia de Francesca²¹ y Paolo se sugiere en el capítulo XI de *MNE*, donde Quizagenio y Dulce-Persona leen juntos la última novela mala, *Adriana Buenos Aires*, cuando llegan a la escena de un beso. Como notamos en el capítulo anterior, uno de los métodos de *mareo concienical* con el que Macedonio Fernández se muestra entusiasmado es la *novela de leyentes*, una apología del acto de leer. Quizagenio y Dulce-Persona desean conseguir vida —pues son personajes, no seres humanos— leyendo una novela, y precisamente la lectura del beso los eleva a la existencia por un instante.

—Es terrible la ‘vida’. Yo le tiemblo, me asusta. ¿Pero sabes que por momentos, ante la vehemencia con que lees, me siento comoalzada por la Vida? [...] ¿Y cómo concluye esta escena que me lees?

—Pues al inclinarse a besarla susurrándole: ‘Busco tu boca, Adriana, besémonos’, una sombra se movió en la entreluz de la puerta.

—¡Yo quiero la vida! ¡Yo quiero estos sobresaltos y tinieblas, yo quiero la vida!

—El lector: Quien la pierde soy yo. En este instante siento que no existo. ¿Quién me llevó la vida? (Fernández, 1993: 217).

Francesca y Paolo despertaron al *todoamor* y por tanto, a la eternidad a través de la lectura de un beso. Dulce-Persona y Quizagenio, como una reelaboración de estos, conocen la existencia porque cobran vida en la conciencia del lector mediante el procedimiento de la *novela de leyentes*. No hay que olvidar que estos personajes desean la vida porque están enamorados. Dice Quizagenio:

Siento amor y por eso quisiera vida ahora que es cuando en los cines se borra maquinalmente a los personajes, y cuando en las novelas debiera dárseles vida. En esto serían sublimemente superiores al cine. Siento amor y quisiera una vida ahora que ese amor la haría feliz; y entonces pienso con miedo que quizá en el mismo instante el novelista alza su pluma del papel y ceso”. (Fernández, 1993:168).

Quizagenio y Dulce-Persona tienen un destino parecido al de Francesca y Paolo, pues logran vivir por unos instantes, y recordemos que para la concepción metafísica de Macedonio “...sois eternos, los vivientes, pues tocasteis la Vida y no hay muerte donde

²¹ Francesca de Rimini, la mujer que inspiró el personaje de Alighieri y cuya historia se hizo conocida después de esta obra, era una joven noble, hija de Guido de Polenta. Para afianzar la unión entre su linaje y el de los señores de Rimini, Francesca fue obligada a contraer matrimonio con Gianciotto Malatesta. Sin embargo, Francesca se enamoró de su cuñado Paolo mientras ambos leían el pasaje del beso entre Lanzarote y la reina de Ginebra. Cuando Gianciotto descubrió el romance, asesinó a ambos amantes.

hubo un presente, un solo instante de él es seguido de eternidad” (Fernández, 1993: 52). Esto significa que, por lo menos en la conciencia de un lector —que, después de todo, es lo único existente para la metafísica macedoniana— los personajes permanecerán juntos.

Alighieri se encargó de recuperar una historia local, conocida por sus contemporáneos, que se convirtió en un símbolo universal del amor gracias a esta elaboración. T. Barolini analizó los vínculos y relaciones entre la persona real Francesca de Rimini y el personaje de la *Divina Comedia*, en donde observa que Dante apenas sugirió la identidad del personaje. Los primeros comentaristas de la obra fueron quienes abundaron en la biografía de esta mujer, identificándola como la Francesca real, víctima de un homicidio entre 1283 y 1286. La escritura de Dante salvó del olvido a estos amantes:

Dante is investigating a certain kind of fame and what it signifies about the public imaginary, and he is inventing a certain kind of fame, one that resonates still in our own day. *Inferno 5* testifies that Francesca’s story had made her, by the first decade of the fourteenth century in central Italy, a cultural icon whose recognizability is analogous to that of the late Princess of Wales today (Barolini, 2000: 7).

Otra reminiscencia del canto V en *MNE*, mucho más sutil que la anterior, resulta de la recuperación de otra desafortunada historia de amor local, esta vez de la ciudad de Buenos Aires. En el capítulo IX, los personajes no descienden al infierno, sino que “salen” de la novela con la misión de conquistar la ciudad de Buenos Aires “para la belleza y el misterio”. Los personajes de la novela se proponen embellecer el vivir de esta ciudad mediante distintos procedimientos. La Eterna, personaje con el poder de cambiar pasados dolorosos por otros dichosos, se encarga de cambiar algunas injusticias históricas de la ciudad, entre las cuales se menciona “el martirio de Camila O’Gorman” (Fernández, 1993: 202).

Camila, una joven de sociedad de la época rosista, y Ladislao Gutiérrez, sacerdote recién ordenado, se enamoraron y huyeron juntos de Buenos Aires en 1847. Se instalaron algunos meses en el pueblo de Goya, bajo identidades falsas. Abrieron una escuela ahí, pero finalmente fueron reconocidos por un sacerdote. Juan Manuel de Rosas ordenó su detención, durante la cual los amantes no se mostraron arrepentidos. El dictador los mandó fusilar el 17 de agosto de 1848. Camila O’Gorman tenía 20 años y estaba embarazada, Gutiérrez, 24 (La Nación, 2005).

MNE, pretendidamente *antirrealista*, apenas menciona el suceso, sin embargo la resolución de ese pasado histórico de la ciudad permite que Buenos Aires se convierta en la

ciudad de los *todoamantes*: "...e hízose así a la ciudad de Buenos Aires accesible a toda belleza, borradas todas las faces y vestigios de fealdad del vivir porteño" (Fernández, 1993: 202). De manera análoga, Dante Alighieri y Macedonio Fernández "remiendan" un pasado desdichado para los amantes y aseguran la persistencia de su amor en la escritura.

Pensemos en una influencia literaria más del *todoamor*: Edgar Allan Poe. Macedonio Fernández asegura en el "Prólogo a mi persona de autor":

Yo creo parecerme mucho a Poe, aunque recién comienzo a imitarlo algo; yo creo ser Poe otra vez. No es un parecido, es... ¡quién sabe!... una reaparición. En el poema Elena Bellamuerte me sentía Poe en sentimiento y sin embargo el texto creo que no muestra semejanza literaria (Fernández, 1993: 35).

Atento observador de su escritura, el autor reconoce otra de sus influencias literarias. La idea de *reaparición* puede ser un exceso metafísico. Pero, sorprendentemente, Macedonio sí tuvo una historia de vida y una concepción literaria similar a la de Poe.

Comencemos por la conexión más obvia: ambos autores experimentaron la muerte de su esposa, hecho que desencadenó la presencia de la amada muerta²² en sus obras, y más aún, la experiencia provoca en ambos una redefinición muy singular de la existencia. En 1847 muere Virginia Clemm, después de cinco años de enfermedad. La reacción de Poe ante la muerte de su esposa es negarla, buscar fugas en su aparente infalibilidad, como después hizo Macedonio; así puede apreciarse en la última estrofa del poema "Leonora" (1843):

¡No! Hoy siento el corazón glorioso! Sin nenias fúnebres, quiero
el vuelo acompañar del ángel con himno triunfal de antaño.

¡Ah! ¡Calle su lamento el bronce! ¡Que el alma, en santa alegría,
no escuche el son aciago, mientras del mundo indignada surge!

Pues vuela hacia el Amor altísimo, rotos infernales lazos... (Poe, 1944: 52)

Este poema, cuyo sujeto lírico está seguro de la transgresión de la muerte y del destino elevado de su amada, es citado en el prólogo "Un personaje antes de estrenarse", de *MNE*. En dicho prólogo, el *autor* dialoga con un personaje engreído, que duda entre aceptar o no un papel en esta novela. En el mismo diálogo se teoriza la técnica que Macedonio llamó *personajes de transmigración*, es decir, que van de una novela y de un autor a otros:

—Porque debe usted saber, señor escritor, que yo ya no estoy para aprender ni para enseñar a otros. Yo me llamé a veces Mignon en Wilhelm Meister...

—Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe... (Fernández, 1993: 65).

²² Habría que matizar que, en el caso de Poe, la presencia de la amada muerta es constante desde antes de esta fecha, tanto en cuentos como en poemas.

Para ambos autores, la *ocultación*²³ de la mujer amada es una experiencia transformadora. Se trata de la revelación de la eternidad, y de una experiencia estética. Como resume Macedonio Fernández en el título de uno de sus poemas —sentencia que reiterará en toda su obra—: “Muerte es beldad”. Poe elabora esta reflexión en su poema “A Helena” (1848), donde la imagen de los ojos de la amada, aún después de morir, *salva* y eleva al amante. A continuación recuperamos las últimas dos estrofas. Las cursivas son del autor:

Ocultóse por fin la dulce Diana
en lecho occidental de nubes negras,
y tú, fantasma, en sepulcrales frondas
te perdiste también. Sólo tus ojos
permanecieron. No quisieron irse.
Y nunca más se fueron desde entonces.
Iluminaron mi retorno triste;
no huyeron más, cual mi esperanza un día;
síguenme, y guían, al rodar del tiempo;
mis servidores son, mas yo su esclavo.
Es abrazar e iluminar, su oficio;
mi deber, ser salvado por su lumbre,
—purificado por su llama intensa
—santificado por su elísea llama.
Y es la Belleza la Esperanza misma.
Y están muy lejos, en el Cielo: estrellas
ante quienes me humillo, en esas tristes,
silenciosas veladas de mi noche;
y en medio al esplendor del mediodía,
las veo siempre y centellean suaves:
dos Venus que jamás apaga el sol (Poe, 1944: 63).

Este poema debió impresionar hondamente a Macedonio Fernández; primero, porque el título lleva el nombre de Helena, el mismo de su propia esposa fallecida, Elena de Obieta. Además, el afán de *purificación* del amante pudo influir en la construcción del personaje Deunamor, de *MNE*, quien se mantiene a la espera del regreso de su amada de la muerte.

Asimismo, Macedonio recupera de este poema la imagen de las luces encendidas durante el día, cuando casi no se ven, que Poe utiliza para referirse a los ojos de su Helena. No sabemos si Macedonio Fernández obtuvo la imagen de esta obra, pero lo cierto es que la utilizó varias veces:

²³ *Ocultación* es uno de los nombres que Macedonio le da a la muerte: “las ocultaciones de los que quizá existan pero que no veremos ni reconoceremos más” (Fernández, 1993: 24).

Ocultada por la luz colgada del día de la siesta, hay frente a la casita de la estancia lo único que la luz puede ocultar: otra luz; hay una llamita que nadie de los que viven ahí vio, que quiere existir y no ser vista.

Esta llamita —quizá la mirada de la Eterna cuando piensa en su sueño del todoamor tan deslumbrante que esa mirada en ese ensueño rebosante y reverberante se desvanece: no sabe que el Día y la Llamita en él perpetuos en torno de la casa son el todoamor pensado por la Eterna y la mirada de ella con que lo mira (Fernández, 1993: 90).

En *MNE*, la luz de la Eterna, oculta en la luz del *todoamor*, solo es vista por Deunamor, en el único diálogo que sostendrá con la Eterna en toda la novela; así como Poe es el único que ve “dos Venus que jamás apaga el sol”. La imagen de la luz oculta en la luz del día resulta muy adecuada para explicar la metafísica amorosa de Macedonio Fernández: el *ser* y todo lo existente es una luz que desvanece a las luces menores, la individualidad, el *yo*. Solo el verdadero amante puede reconocer una luz dentro de la luz general: la identidad de la amada, que a la vez recuerda a la totalidad.

Existen más similitudes entre estos dos autores. En el poema “La durmiente”, Poe retrata la muerte de una mujer, llamada Irene, que parece dormida en su habitación. Llama la atención la descripción que realiza el sujeto lírico de su amada, quien pronto conocerá el sepulcro:

Rara es tu palidez —como tu veste—
y aún más lo largo de tus trenzas y este
silencio intacto, de la noche dueño (Poe, 1944: 58).

Entre las pocas descripciones que Macedonio Fernández se permite en *MNE*, pues recordemos que se trata de una obra antirrealista, se encuentra la descripción de la Eterna. En el prólogo titulado “Eterna y Dulce-Persona”, donde estos personajes se miran con curiosidad, la primera es definida en términos muy parecidos a la dama durmiente de Poe:

En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística y única existencia ésta, de Eterna y Dulce-Persona, sólo pudo conocer Eterna de Dulce-Persona el color rosado de sus mejillas, y Dulce-Persona de Eterna —de ventana a ventana y con la luz de la tarde— los ojos y cabello negro y pálida frente [...] Así también cierta mañana ensayó Dulce-Persona el peinado de trenzas, que nunca usaba, como el de la Eterna, y al fin lo deshizo y volvió al suyo diciéndose con admiración generosa: “sólo en ella queda bien, aunque tiene 39 años y yo 19...” (Fernández, 1993: 91-92).

Las trenzas de la Eterna se convierten en un leitmotiv de *MNE*, por esto consideramos que el parecido con el personaje de Poe adquiere importancia. En el prólogo “Descripción de la Eterna”, reitera: “Con trenzas anudadoras, como ha de ser también mi novela que atará el

alma del lector” (Fernández, 1993: 84). Cecilia Salmerón reconoce la importancia de esta descripción:

En ambos casos se establece una analogía entre el efecto de cautivación que Eterna provoca en quienes la conocen, y el efecto de la novela en sus lectores. Se sugiere también la interpretación de las trenzas de Eterna como metáfora del texto, en alusión a su sentido etimológico: tejido (Salmerón, 2017: 163).

Edgar Allan Poe muestra también cierta obsesión literaria con el cabello de las mujeres, especialmente con relación a la muerte. Margo Glantz reitera la doble raíz de esta inclinación en el arte: “El cabello es un símbolo de erotismo y de muerte” (Glantz, 2017). En “Leonora” encontramos el verso “La vida aún en sus cabellos, la muerte sobre sus ojos” (Poe, 1944:52). En el poema “Para Annie”, el sujeto lírico es un amante que acaba de morir y niega la muerte de su conciencia, la cual emplea en ensoñaciones sobre su amada y algunas partes del cuerpo de esta, enfatizando el cabello:

Y en mil sueños difúndese
mientras disfruta así
sueños de la constancia
y la belleza de Annie
difúndese en un baño
de las trenzas de Annie (Poe, 1944: 113)

Por otro lado, no hay que olvidar que Poe, como Macedonio, tuvo inclinaciones metafísicas; estas fueron explicadas en su poema en prosa “Eureka” (1847). En la dedicatoria inicial del libro encontramos un peculiar paralelismo con la metafísica macedoniana: “...a los que sienten más que a los que piensan, a los soñadores y a los que depositan su fe en los sueños como únicas realidades, ofrezco este Libro de Verdades, no como Anunciador de Verdad, sino por la Belleza que en su Verdad abunda, haciéndola verdadera” (Poe, 1972: 5). Poe cree en los sueños y en la belleza. Para ambos autores, el conocimiento solo puede tener una justificación estética.

La metafísica de Macedonio, como veremos en el siguiente apartado, considera la realidad simplemente como la consecuencia en imágenes y sensaciones de las afecciones de placer y dolor, por lo que Macedonio expresó que “El Mundo (material) es un sueño de la afección” (Fernández, 1982:123). Edgar Allan Poe sugiere la misma idea en su poema “Un sueño entre un sueño”. Es posible que la metafísica de Macedonio se haya alimentado de estos versos:

¡Toma este beso en la frente!
Y hoy, al partir te confieso

que con razón me decías;
“fueron tus días un sueño”.
Porque si huyó la esperanza,
muerto el sol o el sol naciendo,
fuera visión o no fuera,
¿ha huído menos por eso?
Cuanto vemos, cuanto somos,
no es más que un sueño entre un sueño... (Poe, 1944: 89)

Poe resalta la existencia del dolor, exista o no el mundo material; ignora si el sol aparece porque su única realidad es la afectiva. Con esta vinculación podemos sopesar la importancia de la influencia de Poe en Macedonio Fernández, no solo como poeta del dolor de la muerte de la amada, también como una fuente de reflexiones metafísicas.

Existen otros autores que Macedonio vinculó con su idea del amor, por ejemplo, Walter Scott y Gabriele D’Annunzio, sin embargo, en este trabajo de investigación nos ceñimos a los tres anteriores debido a su universalidad y a las reiteradas ocasiones en que son mencionados por el autor. La configuración del *todoamor* es sin duda la herencia de tantas lecturas como experiencias de vida. Dante Alighieri, Francisco de Quevedo y Edgar Allan Poe confluyeron en el tema esencial de Macedonio: la no-muerte de los que se aman. Por supuesto, recuperó distintos aspectos de cada autor. El lirismo de Quevedo, así como la sintaxis enrevesada, se convirtió en la forma de escritura que Macedonio adoptó en los pasajes *todoamorosos* su obra. Gracias a Dante Alighieri, el autor consolidó su preferencia por los personajes lectores, así como la reivindicación literaria de amantes que vivieron injusticias históricas. Macedonio encuentra en Poe la justificación estética de la muerte de la mujer amada, además de algunas pistas del *misterio* de la existencia, que después lo ayudarían a conformar su propia metafísica.

Como escribió Macedonio en el texto “Inauguración no. 2 de la Revista Oral”, de *Papeles de Recienvenido*: “El nacer sólo una vez, aunque a nadie le está de más, y dura y no se olvida en toda la existencia, no rige para las ideas, que viven de rejuvenecimientos no de continuidad. A ellas les conviene la inanticuable palabra ‘inauguración’” (Fernández, 1982: 12). El discurso *todoamoroso* de Macedonio tiene precedentes que no excluyen la originalidad de su reelaboración.

3.2 *Todoposibilidad y afección en la metafísica macedoniana*

Una vez que identificamos algunas fuentes literarias, definiremos algunos elementos del pensamiento metafísico de Macedonio Fernández relacionados con el concepto del *todoamor*. Para el autor, el *todoamor* solo es posible entre seres que se han liberado de los principios de la racionalidad y de la idea de muerte. La creencia en la *todoposibilidad*, finalidad de la metafísica macedoniana, es una condición irreductible de los *todoamantes*. El conflicto esencial entre los personajes Eterna y Presidente, en *MNE*, radica en su imposibilidad de vivir el *todoamor*, debido a que ella no se ha desprendido de la idea de muerte, ni Presidente del afán de conocimiento.

La metafísica macedoniana está llamada a descomponer los mecanismos habituales de la conciencia, para abrirla a la *todoposibilidad*, especialmente a la idea de eternidad. En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, Macedonio elabora un discurso complejo, cuyo objetivo es recuperar el estado místico, la consciencia de ser uno con el todo, que el ser humano perdió cuando su psique comenzó a experimentar el mundo desde la *apercepción*:

El hombre o la inteligencia ya no puede conocer otra vez el fenómeno, ni aún al despertarse cada mañana, sólo un largo y disciplinado esfuerzo, que se llama Metafísica, puede desimpresionarlo, y persuadirlo de que aniquilados los ‘estados’ y los objetos no sobrevivirían la Conciencia y la Materia, el Tiempo y el Espacio, como firmemente lo cree (Fernández, 1982: 93)

En la cita anterior, la metafísica destaca como el único medio de alcanzar la verdad; sin embargo, el párrafo contiene ya demasiados elementos, los cuales iremos dilucidando en el transcurso de este apartado. Comenzaremos este breve recorrido metafísico sin olvidar que nuestro punto de llegada es la creencia en la *todoposibilidad*.

Para Macedonio Fernández, la cuestión de la existencia es simple, aunque su perspectiva resulte osada y haga parecer lo contrario: todo cuanto existe es el *ser*. Este *ser* es todo aquello que puede experimentarse: un color, la sensación de frío, el miedo, el hambre... Recordemos que el término *empirismo radical* se refiere a la experimentación del ser como forma de conocimiento. El autor rechazó la idea de representación, por lo tanto, las sensaciones o estados son la *cosa en sí*, lo único existente, no tienen otra esencia más que sí mismos. El autor llama *estados* a estos fenómenos, sin importar su clasificación en “exteriores” (imágenes, sensaciones) o “interiores” (emociones, sentimientos) al ser humano.

Lo ideal, según Macedonio, sería percibir una serie de *estados* aislados, como lo haría un recién nacido²⁴, por ejemplo, calor, bienestar, imágenes, hambre, no ubicados ni en nosotros ni en el mundo exterior. En lugar de esto, relacionamos los estados unos con otros y caemos en la ilusión de que existe la continuidad exterior, a la que llamamos *realidad* y una identidad personal también continua, a la que llamamos *yo*. Si a esto añadimos las *ubicaciones* —tiempo y espacio—, estamos experimentando la realidad desde la engañosa *apercepción*.

Según Fernández, la *apercepción* tiene que ver con la constitución de nuestra conciencia. Para llegar al conocimiento del ser, y de la todoposibilidad sin *apercepción*, propone una serie de negaciones de los conceptos que entorpecen la visión pura, y que ya mencionamos en el primer capítulo: *tiempo, espacio, materia, yo*. Para efectos de la investigación, recuperaremos brevemente los conceptos rechazados por la metafísica macedoniana, determinando tres grupos de negaciones:

1. **Las *ubicaciones***: Macedonio rechaza el tiempo y el espacio. Son relaciones que no existen. Solo existe la sucesión de los *estados*. De la misma forma, rechaza el poder del pasado sobre la actualidad. De esta creencia *presentista* se deriva la tendencia de Macedonio por rechazar la Historia, a la que contrapone el Arte, pues este permite la experimentación presente de los estados:

En vano diga la historia, en volúmenes inmensos, sobre el mucho haber mundo antes [...] sus tomos bobalicones es lo único que yo conozco (no sus hechos), pero los conocí después de nacer, como todo lo demás. Lo que me podría convencer sería el Arte, más gracioso y verdadero: un prelude de Rachmaninoff, una mirada creada por Goya, pero no es tan crédulo el arte, no abre la boca ante los cortejos de pompas fúnebres, como la historia (Fernández, 1982: 17).

2. **El *nudo psicofísico***: el autor denomina así al problema *aperceptivo* de creer en el *yo* y en la *materia*. Para Macedonio existe un paralelismo entre estos dos conceptos, en tanto que la *materia* sería la *sustancia* de la exterioridad y el *yo*, la *sustancia* de la interioridad²⁵. De esta negación surge la descripción de su metafísica como un *almismo ayoico*: “una discontinuidad de estados sin ubicación en lo Exterior ni en lo

²⁴ El propio Macedonio propone este paralelismo entre un recién nacido y el hombre en estado místico: su capacidad para experimentar fenómenos sin “asociacionismo”: “Nada absolutamente puede añadir la experiencia al fenómeno, el hombre al recién nacido. Sonidos, contactos, aromas, temperaturas, formas, colores —incluso los de su cuerpo—, sensaciones musculares y de cenestesia, dolorosas y gratas, tal es toda la Realidad del niño y la única posible, ni exterior ni interior, ni material ni psíquica, ni espacial ni temporal” (Fernández, 1982: 65)

²⁵ Macedonio considera que la *sustancialidad* es “el mal gusto en metafísica” (Fernández, 1982: 99).

Interior, es decir, como no produciéndose en el Yo ni en el Mundo Exterior” (Fernández, 1982: 77). Macedonio corta el *nudo psicofísico*, “la percepción, la co-presencia sujeto-objeto, es irreal. Todo ‘lo somos’, no ‘lo percibimos’” (Fernández, 1982: 98).

- 3. La dualidad vigilia-sueño:** la clasificación entre experiencias de la “realidad” y experiencias psíquicas no tiene ningún sentido para el autor: “Debemos llamar *estados* a todo fenómeno, físico o psíquico, porque no media diferencia alguna entre ver una naranja e imaginar [o soñar] una naranja” (Fernández, 1982: 71) (los paréntesis son nuestros). Macedonio no concibe diferencias significativas entre la vigilia y el sueño, ambas son sucesión de *estados*. Incluso en *MNE* propone el sueño como una de las posibilidades de interacción con los seres queridos eternos que viven en la *ocultación*:

...hay sueños que reclaman para volver la plenitud de nuestra alma, un alma rebosante, una certidumbre sin sombra en nuestra decisión de soñarlos. ¡Quién sabe en esta debilidad de soñar cuántas veces hemos despedido el ensueño de los que vuelven, hemos descreído, negado la visita plena y entera que nos brindaba alguien que Volvía de la Ocultación! (Fernández, 1993: 24).

Como revisamos anteriormente, Macedonio rechazó el positivismo, le parece que la ciencia abona complejidad a la apercepción, se ocupa de hechos menores y distrae la atención del conocimiento del *ser*:

La Ciencia es ante todo industriosa [...] No le interesan los fenómenos, el “ser”, sino sus relaciones. No quiere ni desea “conocer” el fenómeno. Su peculiaridad estriba en huir sistemáticamente del conocimiento del fenómeno. Busca el antes y el después de cada fenómeno; no se interesa por persona alguna sino por todos los vecinos de toda persona (Fernández, 1982: 80).

Si unimos los tres grupos de negaciones y el positivismo en una sola perspectiva del mundo, estamos inmersos en la visión aperceptiva, a menos que, según Macedonio, alguna casualidad nos lleve a experimentar un fenómeno puro o —lo que es más probable— asistamos al quiebre de nuestra frágil realidad mediante una ruptura vital, como la muerte de un ser querido:

[...] pero cuando un hijo se nos va de entre las manos, sin el menor aviso y para no volver, y comprendemos que veinte o treinta años después no podremos reconstruir siquiera las líneas de su sonrisita de inteligencia y reciprocidad, que se habrá despedido ya para siempre de nuestro recuerdo, nos preguntaremos: ¿de dónde vino, dónde está el que pasó por aquí? (Fernández, 1982: 82).

La muerte de quienes amamos es un punto de partida para la investigación metafísica y estética de Macedonio. Todos los esfuerzos por presentarnos la todoposibilidad del ser, por

eliminar la apercepción, convergen en la negación de la muerte, especialmente la muerte de los amantes. Sin ánimo de reducir la trayectoria metafísica de Macedonio Fernández a un mero analgésico contra la angustia de la realidad, resulta fundamental mencionar que el autor también propone la reflexión metafísica como una forma de comprender experiencias dolorosas:

...puedo encaminarlo [al lector] a pensamientos tan posibilitantes, tan insinuantes de la todoposibilidad, la eternidad, tan embriagadores de misterio, que le creen un interior tan fuerte que ninguna Realidad pueda tener sobre él el poder de dolor y de imposible, de limitación que tiene sobre quien no ha logrado construirse fascinaciones de pensamientos que vayan siempre consigo (Fernández, 1993: 282).

Pero entonces, ¿qué es el *ser*? Los fenómenos puros a los que se refiere Macedonio Fernández bien pueden reducirse a afecciones. El autor planteó una *metafísica de la afección*, donde todo cuanto experimentamos es placer y dolor en distintas intensidades y formas. Macedonio no ofrece una explicación sobre el sentido de la existencia; no la tiene. Lo único que propone, tanto en metafísica como en estética, es la plena experimentación de los estados, que tarde o temprano, gracias a la contemplación de la verdad, deviene en la certeza de la eternidad: las sensibilidades no pueden cesar de existir, aunque los cuerpos sí: “No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces” (Fernández, 2010: 110).

El estado más significativo, por cuanto revela de las insignificancias del tiempo, el espacio y el *yo*, es el *todoamor*, el concepto central de esta investigación. Según el autor, resulta absurdo que quien ha sentido el *todoamor* alguna vez pueda dejar de hacerlo. ¿Qué pasaría con todo ese amor? Cualquiera que haya experimentado la muerte de un ser querido se hace la misma pregunta, que la razón no puede resolver. ¿Se extingue, sin más, todo cuanto aquella persona sentía? Para Macedonio Fernández, la plena recepción de las experiencias, fundamentalmente el amor, es la clave de la inmortalidad. Los *sintientes* no dejan de sentir jamás.

De esta manera, Macedonio se vuelca sobre otra forma de conocimiento: la contemplación. Esta representa uno de los caminos metafísicos para la experimentación del fenómeno, y por ende, la apropiación de la todoposibilidad. La otra vía de conocimiento propuesta es la *Pasión* o *todoamor*. Contemplación y Pasión guían hacia la experiencia mística, “ambos dan la certidumbre, suprimen el asombro de existir o el asombro de ser, dan la plena visión” (Fernández, 1982: 70).

Todo el conocimiento metafísico macedoniano tiene una intención clara: liberar al ser de imposibilidades impuestas, especialmente del miedo a morir, como se lee en el prólogo “A los no peritos en Metafísica” de *MNE*: “emancipémonos de lo Imposible, de todo lo que buscamos y creemos a veces que no hay, y, peor aún, que no puede haber” (Fernández, 1982: 240). El autor propone el conocimiento del *ser* como el descubrimiento de la libertad de posibilidades de la existencia, donde morir resulta de lo más trivial, pues la experimentación de afecciones no termina con la muerte.

3.2.1 La *idilio-tragedia*

Un punto clave donde se alían las propuestas metafísicas y estéticas de Macedonio Fernández es su teoría de la *idilio-tragedia*. En el pensamiento de Macedonio hay un espacio importante para cuestionar la idea de muerte. Cuando niega la ubicación de la conciencia, que no se encuentra en un cuerpo, ni en el mundo exterior, ni en el tiempo o espacio, también desata las determinaciones del nacimiento y la muerte, y confirma su convicción en la eternidad del ser. La muerte significa la revelación más clara del misterio: la ruptura del dualismo sujeto-mundo, y el comienzo de una existencia en comunión con el *ser*:

La muerte es la cesación dualística individual; no muere el Mundo ni las ajenas conciencias ni la propia, sino la relación del mundo y la conciencia personal, que es el cuerpo operante. Se pasa al ser conciential sin dualismo, sin acción: la muerte es nada más que la ruptura de la situación conciencia-mundo (Fernández, 2010: 146).

La afección, lo único existente, queda intacta al momento de la muerte. Un texto de 1935, que Macedonio escribió para despedirse de alguien que murió —una mujer llamada Amelia—, abona a la perspectiva de la muerte como simple transición de la conciencia, y explica lo que significa para quienes se quedan:

Lo que no tiene la muerte es: muerte, la Cesación imposible de una Sensibilidad personal: Amelia siente y recuerda, desea y teme, piensa e imagina, y sobre todo, ama incesantemente a los que inmensamente amaba ayer. La muerte sólo es un vivir ausente y sin noticias, en plena memoria y pleno ser, es la ausencia Mayor, pero ninguna Conclusión (Fernández, 2010:173).

El autor llegó a estas conclusiones acerca de la muerte a través de un largo camino de reflexión metafísica, pero también a partir de la experiencia de la muerte de Elena de Obieta. Biográficamente, al mismo tiempo de este acontecimiento que marcó una ruptura

en su concepción del mundo, inicia su relación con los jóvenes escritores de la vanguardia argentina, y su búsqueda de una definición propia del arte literario. Gracias a estas experiencias y reflexiones, en 1922 escribió el breve ensayo que determinó su escritura, “La idilio-tragedia”.

El término *idilio-tragedia* concentra los únicos dos asuntos que, para nuestro autor, merecen una elaboración artística: “el idilio del comercio cotidiano del amor y su hermano lírico encanto²⁶” (Fernández, 1982: 49) esto es, la dicha del *todoamor*, la *Pasión* y todos los aspectos de esta, y “la tragedia por muerte [...] la violación del amor por la muerte” (Fernández, 2010: 144). La única resolución artística de toda obra literaria se encuentra en la negación de la muerte de los que se aman:

La última página de todo Arte debe ser la lucha por negar ese determinismo [...] los amantes tienen que llegar a desasirse del prejuicio de la muerte, a hacer la “crítica de la muerte” y percibir que ésta es un hecho de la materia que no afecta al Sentir ni al Conocimiento directo interconciencial (Fernández, 2010: 145).

El autor no admite otro motivo de arte que la transgresión de los amantes a la muerte. Otros “motivos de dolor”, por ejemplo, el olvido o las restricciones sociales para los amantes, no son suficientes para desatar una tragedia. La razón de esta restricción temática está relacionada, nuevamente, con el alto valor que le otorga al *todoamor*. El arte, así como el ensueño, es un territorio de plena libertad, deseo y todoposibilidad. Por lo tanto, puede concentrarse en el tema esencial de la vida: “La vida puede caer en las menudencias de la sensorialidad y el longevismo, pero el arte no tiene por qué hacer lo mismo; pues no se le impone asunto como a la Vida y puede elegir el único que debe elegir” (Fernández, 2010: 145). Macedonio, eternamente en pugna con la simulación, no soporta que el arte imite a la vida. Su obra se convierte en el espacio donde los amantes son eternos.

La idilio-tragedia cimienta la trama de *MNE*, pero antes de esta, la colección de poemas *Muerte es beldad* rescata la dimensión estética del *todoamor*, determinada por el triunfo de la conciencia de eternidad. El poema más famoso de Macedonio, “Elena Bellamuerte”, pertenece a este compendio. La prosa lírica de “Otra vez” condensa el sentimiento del todoamante ante la idilio-tragedia:

²⁶ El texto muestra una inconsistencia en dos ediciones diferentes del mismo ensayo. En la edición de la Biblioteca Ayacucho, podemos leer “su hermano lírico encanto” (Fernández, 1982: 49); mientras en la edición Corregidor, “su humano lírico encanto” (Fernández, 2010: 144). Optamos por la primera versión, pues describe de manera más congruente al sustantivo.

No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces. Nada eres y no la Nada. Amor no te conoce poder y pensamiento no te conoce incógnita. No es poder tuyo azorar la luz de mi pensar: aunque de mejillas y rosas caiga el tinte, tributo a la hacendosa, ingenua Siega, que es el sencillo engaño donde tu simplicidad se complace. Mortal te veíamos, Muerte, y en todo día veíamos más allá de ti (Fernández, 2013: 40).

En este fragmento, el sujeto lírico desmiente el poder de la muerte, incluso antes de que suceda. “En todo día veíamos más allá de ti” resume la dicha del todoamor en vida; mientras la descripción de la palidez de los cuerpos, las mejillas y las rosas se vincula con un engaño sencillo de refutar para los todoamantes.

Finalmente, cabe agregar que la tragedia por muerte de los amantes tiene una finalidad estética no solo en el arte, sino en la experiencia del *ser*. La ocultación exalta el amor, y lleva al amante que sobrevive a la altura de espera y aprendizaje que le permitirá alcanzar la autonomía de la conciencia frente a la muerte. En los poemas de *Muerte es beldad*, el sujeto lírico llama a su amada “maestra de muerte” (Fernández, 2013: 35), pues eleva al amante sobreviviente al conocimiento de este misterio: “Muerte es beldad. Sólo de amor es Muerte y la Beldad de amor. Cual me hizo aprendido la Amorosa, la sabia niña por haber más amor ida. Por inquietar de muerte mi amor probándola de ausencia y de espera” (Fernández, 2013: 41). La idilio-tragedia es el punto donde la metafísica todoamorosa encuentra su cauce estético y una justificación poética, no racional.

3.3. La ética de un *todoamante*

Toda metafísica permite la configuración de una ética. Macedonio Fernández también se ocupó de construir una ética, presente en todas sus obras literarias. Podemos identificar esta tendencia de manera especial en los pocos cuentos que Macedonio escribió, así como en sus ensayos. Por ejemplo, en “Tantalia” asistimos a la explicación —metafísica— de que el universo es una unidad, todos *somos* todo, y el descuido hacia un solo ser, así como la decisión de infligirle sufrimiento —un problema ético— puede provocar la muerte o *cesación* del universo. El personaje de “Tantalia” es un hombre que, sin hallar sentido a la vida, intenta el “suicidio del cosmos” torturando a la forma de vida más frágil: una planta de trébol.

Macedonio era un atento lector de Schopenhauer, y el filósofo es una fuente importante de su concepción ética. En el presente subcapítulo notaremos algunas similitudes entre las posturas de estos autores. El tratado “Sobre el fundamento de la moral” de Schopenhauer surgió como una crítica contra la ética kantiana, de validez universal entonces. El imperativo categórico de Kant²⁷ es una ética prescriptiva, fundada en la obligación. Schopenhauer opina que ninguna acción moral surge de la obligación: “la obligación condicionada no puede, desde luego, ser un concepto ético fundamental; porque todo lo que ocurre por referencia a un premio o un castigo es un obrar necesariamente egoísta y, como tal, sin valor puramente moral” (Schopenhauer, 2007: 152).

La idea kantiana de que la ética proviene de la razón es una de las causas más profundas de la desavenencia con Schopenhauer. Macedonio también rechazó esta idea. En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, explica: “El raciocinio lógico y dialéctico que ocupa casi todas las páginas de Kant es una simulación de eficacia de la Inteligencia y está concorde con el creer en principios de razón” (Fernández, 1982: 121). Schopenhauer reclama a Kant que solo considere dignos de condición moral a los seres racionales, excluyendo a los animales: “¡Qué asco de semejante moral de Parias, Chandalas y Mekhas, que no comprende la esencia eterna que existe en todo lo que tiene vida y que relumbra con insondable significación en todos los ojos que ven el sol!” (Schopenhauer, 2007: 190). Macedonio comprendió la necesaria dignidad de todos los seres. En su cuento “Tantalia”, el narrador explica, respecto del torturador de la plantita de trébol:

Creía que el Cosmos, lo Real, no podría soportar mucho tiempo, avergonzándose de albergar en su ámbito una escena tal de tortura ejercida sobre un primer eslabón de lo viviente más frágil, por el mayor poder y dotación de lo viviente. ¡El hombre tiranizando un trébol! (Fernández, 1982: 34).

El autor abunda sobre las sensibilidades de todo lo existente²⁸ en toda su obra. A diferencia de quienes parten de dogmas teológicos, ambos autores aseguran que la ética solo puede

²⁷ “Según las exigencias del imperativo categórico, el hombre debe proceder de manera que la norma de su conducta (es decir, el principio supremo de su impulso interno) pueda ser considerada como una ley universal”. (Diccionario filosófico marxista, 1946: 154).

²⁸ Resulta curiosa la consideración del dolor de los seres u objetos mediante un “retorcimiento” que utiliza Macedonio más de una vez. El hierro se retuerce de sufrimiento; en “Tantalia”, el torturador de la planta confiesa: “El rumor de lluvia sin alcanzarle su húmedo frescor la hacía retorcerse” (Fernández, 1982: 33); además, en “La conquista de Buenos Aires” en *MNE*, la ciudad de Buenos Aires se estremece, gira unos centímetros en un “esguince urbano” de dolor (Fernández, 1993: 204) en el momento en el que Alfonsina Storni se suicidó en Mar del Plata.

provenir de la metafísica, es decir, de la naturaleza de todo lo existente. Por lo tanto, ambas éticas son indisolubles de la conciencia metafísica de *ser* lo mismo que los demás seres. Explica Schopenhauer: “Es en último término a este conocimiento al que se dirige toda apelación a la clemencia, a la caridad, a la misericordia: pues tal apelación es un recuerdo de la consideración en la que todos somos uno y el mismo ser” (Schopenhauer, 2007: 318).

Según Schopenhauer, existen tres móviles fundamentales de las acciones humanas: el egoísmo, la malevolencia y la compasión. El primero es el impulso natural de la voluntad: “El móvil principal y básico en el hombre como en el animal es el egoísmo, es decir, el impulso a la existencia y el bienestar” (Schopenhauer, 2007: 221). Por lo tanto, toda acción moral ocurre necesariamente libre de toda motivación egoísta. Macedonio Fernández utilizó un término propio para definir este impulso de existir a toda costa: *longevismo*. El autor arremete contra el deseo ingenuo de nunca morir, y suele representarlo asociado a lo masculino. Macedonio revela cierta fascinación por el universo femenino, que estudiaremos más adelante. En la siguiente cita del relato “Una novela que comienza”, expone su postura acerca del *longevismo*:

El hombre no conoce la dignidad de la desesperación definitiva si no es con el indigno motivo de haber de morir, con sus juguetes de la ciencia, del arte, del progreso (la más estúpida de sus ideas), de la reforma social, que le parecen tan graves y que adula y realza utilizando el contraste con la frivolidad de las preocupaciones femeninas puestas en el bello vestir, lo que solamente pide él es no morir nunca. Es un entretenido y un longevista, y por tanto un ente sin Pasión. En cuanto al verdadero sentimiento de lo gracioso en la conducción, actitudes y vicisitudes de la vida, no lo tiene tampoco en grado comparable. Beethoven parece la desesperación misma; pero no quisiera haber tenido yo la oportunidad de mirarle la cara en el trance de ofrecérsele una opción entre cometer algo ruin o renunciar a quince días más de su senectud miserable. ¿Cómo puede tener gracia, gracia real no su simulación artística, un ser que vive en la preocupación principal de no dejar de vivir nunca, a ser posible? (Fernández, 2010: 19).

El *longevismo* exaspera a Macedonio Fernández, que en bastantes páginas denuncia la inutilidad de conservar la vida, afirmando que existir no tiene ninguna ventaja sobre la no-existencia. Existir tiene sentido cuando cada vida individual cobra conciencia de su condición metafísica, mediante la contemplación o el *todoamor*. Es decir, cuando se diluye el *yo* y con este la raíz del egoísmo.

El segundo móvil antimoral para Schopenhauer es la malevolencia, es decir, las acciones que buscan concretamente dañar a los demás o provocarles sufrimiento. De la malevolencia provienen otros males, como el sadismo o la envidia. Macedonio reelaboró

esta idea en uno de sus cuentos más breves, “Cuento de literatura no literaria”²⁹. La anécdota del texto es la historia de un mesero, Tomás, cuya pasión es servir a los clientes con cordialidad y alegría. A un cliente, que Macedonio describe como “tipo de la desmoralización de la época, no un malvado, pero sí tocado de algún vicio de maldad” (Fernández, 2010: 50), le irrita la felicidad de Tomás; entonces le hace un pedido imposible, que este no puede cumplir y cae sin vida. En otro cuento, “Tantalia”, el narrador concluye con la siguiente frase, refiriéndose al torturador de la plantita: “...no puedo mirarlo a él o escucharlo sin súbito horror. Ojalá nunca me hubiera hecho su terrible confesión” (Fernández, 2010: 37). Provocar sufrimiento físico o moral, sobre todo injustificadamente, es inaceptable para Macedonio, como notamos en su teoría humorística.

Otra consecuencia del móvil de la maldad es la envidia, de la que Schopenhauer escribe: “una fuente principal de la malevolencia es la envidia; o, más bien, esta misma es ya malevolencia suscitada por la felicidad, propiedad o privilegio ajeno” (Schopenhauer, 2007:225). Fernández abundó sobre el tema en su “Eudemonología”, donde evalúa las tendencias de la vida hacia el placer y el dolor, y concluye que no hay grandes ventajas entre la felicidad o la infelicidad de las vidas individuales; incluso muchos bienes son causas de sufrimiento, y nadie debería envidiar la suerte de otros, tan desdichados como ellos mismos:

Nuestra constitución establece una igualdad y una compensación casi absoluta en el destino de todos los individuos bajo el punto de vista de la felicidad, sea cualquiera la riqueza, la salud, el poder intelectual, el poder muscular, el valor, la instrucción, la belleza personal, etc., sea cualquiera el grado en que unas personas más que otras posean alguno de estos llamados ‘bienes’ (Fernández, 1997: 105).

Por otra parte, Quizagenio, personaje de *MNE*, tiene el único defecto de sentir envidia, como cuenta el narrador de la novela³⁰:

Sorprenderá mi afirmación acaso temeraria de que hay en Quizagenio al lado de su sólido sentido moral, es decir de simpatía general por el ‘otro yo’ [...] dos envidias —y la envidia es la más dura inelegancia de personalidad, falla en el egocentrismo (se debe ser, hasta que no se logra la Pasión, cerradamente egocentrado, y en el amor absolutamente sin-yo)—: envidia a los mozos de bar el envidiable placer táctil-muscular de correr el trapo sobre el

²⁹ El nombre de este cuento responde a razones estilísticas. Macedonio planteaba que la literatura *antirrealista* debía tener un mínimo de asunto y un máximo de elaboración artística. “Cuento de literatura no literaria” tiene una anécdota muy presente, que concentra la atención del lector. Al pie de página, el autor anota: “Ensayo de un nuevo género literario: el cuento sin literatura, incongruente casi y sin elegancias y que por lo mismo deja irritantemente grabado solo el hecho esencial” (Fernández, 2010:49).

³⁰ En esta cita también puede notarse el uso de paréntesis dentro de paréntesis, habitual en Macedonio.

mármol mojado de la mesita en que se ha volcado algo [...]; pero más envidia a los mozos de almacén la delicia de lanzar los vasos, teteras, jarras, deslizados sobre el enrejado de la mesa de bebidas (Fernández, 1993: 164).

La envidia de Quizagenio, que parece absurda por desatarse ante situaciones cotidianas, funciona en la novela como un recordatorio de su condición de no-todoamante.

Finalmente, para Schopenhauer existe una tercera motivación de las acciones; se trata del único móvil moral, y, como los anteriores, es intrínseco a la naturaleza humana: la compasión. Esta motivación, a diferencia del imperativo categórico kantiano, no implica la confusión del yo con el otro. Se trata de una identificación esencial con otro, y no de “lo que esperaba recibir de los otros”:

...supone necesariamente que yo com-padezca directamente en *su* dolor como tal, que sienta *su* dolor como en otro caso sólo siento el mío y que, por lo tanto, quiera inmediatamente su placer como en otro caso sólo el mío. Mas eso requiere que de alguna manera *esté identificado con él*, es decir, que aquella total *diferencia* entre mí y todos los demás, en la que precisamente se basa todo el egoísmo, sea suprimida al menos en un cierto grado (Schopenhauer, 2007: 232-233).

La compasión, en la escritura macedoniana, se encuentra en algunos motivos que configuran una forma de estar en el mundo: lo femenino, el presente y lo cotidiano. Como analizaremos posteriormente, estos elementos son tan apreciados por nuestro autor que alimentan su actitud crítica contra el progreso, la historia, la ciencia, y fundamentan el todoamor.

Macedonio, aunque metafísicamente negaba la individuación a partir del cuerpo, era un aficionado a la biología³¹, y en esta cita de *Cuadernos de todo y nada* deja ver hasta qué punto cavilaba acerca de la compasión y sus efectos fisiológicos: “Pues bien, dos personas realmente se aman cuando con frecuencia les ocurre a ambas no saber cuál de ellas es la que tiene dolorida una rodilla o está sedienta o cansada” (Fernández, 2014: 56).

A partir del móvil de la compasión, Schopenhauer menciona dos virtudes cardinales: la justicia y la caridad. La justicia queda establecida por vía negativa, o sea, implica abstenernos de ofender a los demás con nuestros actos; la caridad, por vía positiva: no solo hay que evitar dañar, sino actuar para disminuir o impedir el sufrimiento ajeno y procurar su bienestar. Macedonio Fernández se concentrará en esta última, y hará de la caridad la virtud central de varios de sus personajes. Por ejemplo, Tomás, el mesero de

³¹ En *MNE*, Macedonio atribuye esta paradoja a su personaje Presidente: “Y también le hará ver el Presidente el ridículo de su vida: que desde hace treinta años estudia al mismo tiempo biología, es decir cómo no morir, y metafísica, es decir, cómo nadie muere” (Fernández, 1993: 213).

“Cuento de literatura no literaria” es descrito en los siguientes términos: “...esta real y constante caridad, esta magnífica postura de ser genuinamente Hombre. Ser un humano cual Tomás es ser hoy un inmenso revolucionario, un invitante máximo a la verdadera recuperación de lo humano” (Fernández, 2010: 49).

La caridad como móvil esencial se repite en el cuento “Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas cada día”. En esta historia, Solano Reyes es un hombre a punto de morir a causa de no ingerir pan del día, pues le resulta imposible desperdiciar el que queda del día anterior. Su sobrina halla el modo de resucitarlo, anunciándole que ella comerá el resto de pan por la tarde. Entre ambos se establece una simbiosis en la que acciones cotidianas de cuidado hacia el otro dan como resultado la eternidad de ambos:

Una vez que contó con que la sobrina tendría siempre ganas de pan a la hora en que lo visitaba, se dio a sí mismo por eterno. Su eternidad asegurada sólo flaqueaba bajo el aspecto de que podía morir su sobrina. Él daría su vida por su sobrina y le interesaba más asegurar la eternidad de ella que la propia (Fernández, 2010:57).

La caridad, como forma positiva de la compasión, es la virtud que define a la Eterna en *MNE*. Macedonio Fernández también recrea el término, y lo convierte en el elemento esencial de su postura ética: la *altruística*. En el prólogo “Dedicatoria a mi personaje de la Eterna” se concentra la explicación de este término, imprescindible en la obra de Macedonio y en este trabajo de investigación:

El ímpetu máximo de la altruística, de la piedad sin ningún elemento vicioso confuso o demencial en el acto de abnegación y acudimiento lo he conocido en la Eterna [...] La más gallarda Prontitud del alma es el salto altruístico de socorrimento o de alegría o consolación con ímpetu total e instantáneo con que se mueven los pasos de la Eterna [...] El acto no instintivo de Piedad, reteniéndose el lúcido discernimiento de pluralidad, sin confusión del Otro con el Nosotros, es la finalidad del Haber Algo y es lo sólo ético: ser otro todavía en el hacerlo todo por otro” (Fernández, 1993:5).

La *altruística* es un concepto central, que surge desde la concepción metafísica de Macedonio; significa que el *yo* descubre su falibilidad y puede reconocerse en otros, más aún: en todo lo que existe. La importancia de la altruística en este trabajo estriba en que se trata de la base de *interconocimiento* del todoamor.

Schopenhauer condensa su postura ética en una máxima: *Neminem laede, immo, omnes, quantum potest, juva*, es decir: a nadie ofendas, al contrario, ayuda a todos cuanto puedas. Macedonio hereda de Schopenhauer esta premisa y, como ocurre con todas sus influencias, la cuestiona y reelabora hasta incorporarla a su propio pensamiento:

Fuera del complacerse en el bien ajeno y dolerse del dolor ajeno, con algunas reglitas como el ‘No mentirás’ —que no son éticas pero se supone favorecen a que se realice lo ético— todo lo demás es irracionalismo, tabú. La culpa, el mérito, el libre albedrío, no tienen sentido alguno y son ininteligibles (Fernández, 2014: 69).

Entre la ética y la metafísica se vislumbra la eternidad. Tanto Schopenhauer como Macedonio Fernández reconocieron la certeza de lo eterno en estos conocimientos. El filósofo termina su tratado “Sobre el fundamento de la moral” con esta reflexión:

Aquel para quien todos los demás eran siempre no-yo; que en el fondo concebía su propia persona como la única verdaderamente real [...] de modo que permanecía una diferencia inconmensurable, un profundo abismo entre su persona y aquellos no-yoes [...], en la muerte, vio perecer con su yo toda la realidad y el mundo entero (Schopenhauer, 2007: 326).

En cambio,

Aquel cuya existencia confluyó con la de todos los vivientes, ese pierde con la muerte sólo una pequeña parte de su existencia: él permanece en todos los demás en los que ha conocido y amado su ser y su propio yo, y desaparece el engaño que separaba su conciencia de la de los demás (Schopenhauer, 2007: 321).

Macedonio recibe de Schopenhauer las bases de su propia teoría de la eternidad: el *todoamor*, esto es, la no-muerte de los que sea aman. El *todoamor* implica una metafísica, una ética y una estética. En “Prólogo a mi persona de autor”, Macedonio define su idea de inmortalidad mediante la altruística: “Soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo” (Fernández, 1993: 32). La ética de Macedonio Fernández atraviesa la composición de *Museo de la Novela de la Eterna* en tanto propone una vida en conjunto, *altruística*, de los personajes de la novela, así como las instancias de *autor* y lector. La lectura de la novela inevitablemente deriva en una reflexión acerca de nuestra forma de estar en el mundo.

3.4. El *todoamor* en la obra de Macedonio Fernández

El concepto central de nuestra investigación, el *todoamor*, se alimenta de una triple raíz: estética, metafísica y ética. Estos conocimientos preparan al lector para la comprensión de la *Pasión*, la “única virtud de la vida” (Fernández, 2010: 148). El *todoamor* florece como la certeza a la cual llegó Macedonio después de una larga búsqueda metafísica y literaria. En metafísica, la *Pasión* supera el poder de la contemplación largamente meditada. A punto de concluir *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* hallamos la siguiente explicación:

Yo sigo a la Pasión, que tiene toda certeza y cuyo dogma es: ‘Nada me aminore; sólo yo soy preciosa en el Ser; sólo en mí hay un Yo; no el mío sino el de Ella, dice el Amante; no el mío sino el de Él, dice la Amada’. Ni Dios, ni el Mundo, ni el Nóumeno, aminorantes; ni la Ley (Causalidad) limitante, poniéndonos sus Imposibles (los de su infracción) son temidos, siquiera contados, por la Pasión; con su Acción (que es máxima, sobre toda otra, como sus obras vividas son perfectas sin comparación con las obras siempre vacilantes del Arte y del Pensamiento), con su Memoria exaltada que recuerda todo el pasado de amor, cada capítulo de la compañía vivida, en cada coloquio del presente amor, anula las magias del Tiempo, es sin límites en poder y en conocimiento. Para esta exaltación la Realidad (como limitante) sólo es un descuido de su poder de Ensueño (Fernández, 1982: 102).

En este párrafo, Macedonio condensó una larga explicación metafísica de la anulación de los principios de la razón por la vía, mucho más directa aunque igual de compleja, del *todoamor*. En la cita anterior podemos notar que se repiten los tres grupos de negaciones pero esta vez no desaparecen por obra de la contemplación, sino del sentimiento:

1. Las *ubicaciones* de tiempo, espacio y casualidad se vuelven inoperantes para los amantes.
2. Las *sustancialidades* del yo y del mundo exterior se diluyen. Además de la eliminación del yo, prestemos atención al planteamiento ético *altruístico*, a partir del cual los amantes no buscan reconocer su individualidad —ni asegurar su eternidad— sino la de su ser amado.
3. Los límites entre vigilia y ensueño se borran, solo queda un estado afectivo continuo.

Otras “inexistencias” son fácilmente derrocadas por la Pasión, como la noción de un dios³². Incluso dos de los temas más caros a Macedonio no alcanzan el valor de la certeza del *todoamor*, se vuelven imperfectos en comparación con este: el arte y el conocimiento. A Macedonio Fernández le interesa, sobre todo, que el *todoamor* salve a las conciencias de la idea de muerte, así como de una existencia limitada.

Los conceptos Pasión y *todoamor* se encuentran desde las primeras etapas de escritura del autor. En el poema “Súplica a la vida”, dedicado a su esposa Elena de Obieta en 1901 —año en que se casaron—, el sujeto lírico contempla la volubilidad de la existencia, y resuelve pedir a la vida misma la unión eterna de las dos almas amantes:

³² Macedonio Fernández es profundamente místico, pero antirreligioso: “Para nacer hay que esperar a que no haya Dios; nacer bajo un Dios no es ser ni comenzar. Ser plenamente sólo lo hay sin amparos ni ataduras” (Fernández, 1993: 337).

De la celesta pasión la copa
hasta los bordes tan solo déjanos,
y en el engaño de los engaños
mecidas siempre
de un sueño único
juntas, doquiera
y hasta la playa del suspiro último
estas dos almas
llévanos. Día (Fernández, 2013: 16).

Si atendemos la biografía de Macedonio, la vida no tomó en cuenta esta súplica y Elena murió en 1920. Podemos advertir que en este poema todavía no aparece la idea de transgredir la muerte mediante el amor, probablemente porque Macedonio no se había enfrentado a esta experiencia; en cambio, el sujeto lírico acepta el final de la vida mansamente, “hasta la playa del suspiro único”. Sin embargo, la exaltación del amor como plenitud del ser ya estaba consolidada.

En 1922 Macedonio escribe un breve ensayo titulado “Todamor”³³. Probablemente este sea uno de los primeros textos, junto con “La idilio-tragedia”, donde introduce el término. En el ensayo, el autor nombra “Todamor” al dibujo de una portada de revista que retrata a una joven mujer rubia, cuyo gesto lo impresionó hasta el grado de identificarla con el amor, ella *es* el amor, y no su símbolo:

Ese rostro, *en ese momento*, expresa el amor, única virtud de la vida. Expresa el orgullo de amar, y es orgullosa de su amado. Ella es el todo-amor (y él la llama Todamor) [...] La impresión de orgullo amoroso no muestra sombra y flojedad alguna. Por tanto, el sentimiento que la posee se revela más grande, perfecto [...] Si el sentimiento que reina en ella no fuera tan inmenso, cualquier dato adverso a la motivación de su orgullo se abriría algún camino en su mente, en su alma, y esa expresión resplandeciente cedería un tanto, con ingente pérdida en el Arte hoy disponible para las almas (Fernández, 2010: 148).

Gracias a esta explicación, aunada al concepto de Pasión de *No toda es vigilia...*, podemos identificar la idea macedoniana del todoamor como una experiencia mística, es decir, de comunión del individuo con todo lo existente. De esta manera, como el *ser* es conciencia, y la conciencia del todoamante solo percibe la Pasión, esta termina por convertirse en la realidad afectiva del cosmos. “Todamor” no es el único texto en el que Macedonio identifica al amor con una mujer joven. En *Adriana Buenos Aires, la última novela mala*, el

³³ En “Todamor” Macedonio ensaya la “innovación de una autobiografía hecha por otro” (Fernández, 2010:148), un ejercicio de confusión para el lector. Recordemos que estaba en los comienzos de su época vanguardista (1921-1930, según la cronología de César Fernández Moreno).

personaje Eduardo del Alto habla sobre Adriana en los siguientes términos: “Esa joven que ayer no más vi y me vio por primera vez, ya estaba unida a mí por muchos sombríos días compartidos [...] cuando yo le decía ‘Usted es el amor’” (Fernández, 1982: 159).

También la juventud es un elemento importante en las primeras reflexiones de Macedonio en torno a la Pasión. En *No toda es vigilia...* leemos la siguiente conclusión:

[...] amigo joven: busca la soledad de dos, la Altruística, y no te extravíen de tu fe en la Pasión, las solemnidades de la ciencia, el arte, la moral, la política, los negocios, el progreso, la especie. Los longevistas (vivir por vivir) que no aman nada, dicen que se quedan en el mundo por amor a estas cosas. Más fácil es que tú las amaras —aunque harías mal— al lado de tu amada [...] Si alguna vez vacilas, toma mis páginas otra vez. Sería absurdo que yo te dañe, pues sólo reverencio a la Pasión, y tú, joven, eres ella... (Fernández, 1982: 102)

Una de las imposibilidades del amor, en *Adriana Buenos Aires* está motivada por la “vejez” del personaje Eduardo del Alto: “Porque la juventud no puede amarme ni yo amarla. Yo ya estoy enamorado de usted como persona de amor, no de su persona porque no puedo sentirme su igual” (Fernández, 1982:185). Esta cita resalta una cualidad importante del todoamor, que se trabajará más profundamente en *MNE*: el todoamor solo es posible entre iguales. En el relato “Una novela que comienza”, el narrador reflexiona: “El amigo viejo ejerce una especie de suplencia de amor y algo se le pega” (Fernández, 2010: 16). Cabe aclarar que, para Macedonio, la juventud o vejez no tiene que ver con el tiempo, que excluye de su metafísica; estas se relacionan con la dualidad placer-dolor. Macedonio explica: “La vejez es simplemente toda relación de excesiva carga de la vida con respecto a la reactividad personal psicológica” (Fernández, 1993: 213). La idea se repite en el cuento “Donde Solano Reyes era un vencido...”: “La vida está en equilibrio y a veces va hacia la vejez y a veces hacia la niñez” (Fernández, 2010: 59). Esto es, entre más experiencias afectivas placenteras viva un ser humano, posee más juventud; entre más sensaciones desagradables, más vejez.

El concepto de *todoamor* motivó una parte esencial de la obra literaria y metafísica de Macedonio Fernández. El *todoamor*, como “soledad de dos”, es un poder que supera a la contemplación metafísica y acerca a los amantes a una mística humana, tangible y eterna a la vez. La Pasión fue cantada, pero también analizada desde la primera época de escritura del autor, y se configura a partir de varias cualidades. A continuación conoceremos otros aspectos valiosos de este concepto central.

3.4.1 Lo femenino

En el relato “Una novela que comienza”, Macedonio Fernández vuelve a identificar el *todoamor* con dos mujeres jóvenes, y en clara contraposición con dos amigos, hombres maduros: “He hecho recién, en la vida de hotel a que las vicisitudes me han traído, la amistad de un argentino, como yo, sin amor, como yo, de mi edad, como yo: cuarenta y cinco” (Fernández, 2010: 12). En cambio, las jóvenes son descritas en estos términos: de la primera, el narrador apunta “Te saluda alguien en quien en un instante creaste el deseo de tu bien por hechizo de la poderosa y justísima decisión de ser dichosa que refulge en tu rostro, en la retenida moción de tus gestos, y de tus graciosos pasos en la firmeza” (Fernández, 2010:23); de la segunda señorita expresa “También en ella la vocación de amor se anuncia decidida, inminente en su rostro pulsado de pasión y es la transparencia de esa vocación la que la hará amada y el amor lo que la hará feliz” (Fernández, 2010:27). Nuestro autor establece en este relato muchos de los atributos que configuran el *todoamor*, y que fueron reiterados en toda su obra: lo femenino, lo cotidiano y el *presentismo*; así como sus contrarios: lo masculino, el progreso y el *longevismo*.

Cecilia Salmerón afirma que el relato prefiguró a *MNE* (Salmerón, 2017:179). Fernández se muestra fascinado por el vivir femenino en casi todas sus obras. En “Una novela que comienza”, el narrador explica:

Estudio mucho a la mujer desde años atrás y cada día desespere más de sentir alguna vez como ella siente, de sentir siquiera por un instante una de esas emociones de gracia con respecto a sí misma o al vivir de otros o de desesperación absoluta, que el hombre no conoce. ¿Cómo será ser mujer? (Fernández, 2010: 19).

Para Macedonio, lo femenino engloba un universo peculiar, relacionado con algunos rasgos culturales asociados a la mujer, que este admiraba, como la contemplación, la empatía, la belleza, cierta tendencia a lo irreverente frente a lo obligado y a lo sentimental antes que a lo racional y, sobre todo, los afectos como sentido de la existencia. Como menciona Ana Camblong en una nota al pie de *MNE*: “La fe, el altruismo, la santidad, configuran una mística del amor y la pasión” (Camblong, 1993: 172).

Como novelista contemplativo de una mística sensorial, Macedonio Fernández admira los caracteres “femeninos”, relacionados con la altruística y lo afectivo, pero también la belleza fisonómica de las mujeres. Recordemos que en la metafísica de nuestro

autor no existe diferencia entre las imágenes y las afecciones, ni psíquicas ni exteriores. Por lo tanto, suele vincular ambas:

Desde hace unos años y especializándome en la mujer, cuyo modo de alma envidio, voy adquiriendo la aptitud para una pronta lectura de rostros, es decir, de espíritus. Quizá nadie conoce, en la completa acepción de esta palabra, más rostros, caracteres y situaciones femeninas que yo en Buenos Aires (Fernández, 2010: 20).

La belleza fisonómica es importante para Macedonio; quizá porque se relaciona con su metafísica tangible y no fenoménica. La belleza de los personajes femeninos también está relacionada con una tradición literaria, como notaremos más adelante. En *Adriana Buenos Aires*, Eduardo del Alto explica cómo se relaciona la belleza corporal con la contemplación y el interconocimiento de los amantes:

Es esencial quizá a todo afecto y, de todas suertes, al amor, el conocimiento de todas las formas, es decir, de todas las frases con que el cuerpo dice una por una todas las fases de la persona espiritual. Es verdaderamente vivir a oscuras en el afecto, querer, amar y vivir con un ser enmascarado si hemos de ignorarle su cuerpo, envuelto siempre en un disfraz que casi en nada es fiel a las formas que cubre (Fernández, 1982: 159).

En *MNE*, la contemplación de la belleza física y de carácter de los personajes femeninos, especialmente en *La Eterna*, deja de ser directa como en *La última novela mala*. La “novela buena” se caracteriza por exponer la belleza de la Eterna de manera sutil —las partes del cuerpo que se describen son los ojos, la frente, el cabello y los hombros— y lírica. La sensualidad de la obra de Macedonio, en la acepción más amplia de la palabra, como propensión a los placeres de los sentidos, nos lleva a cuestionarnos qué relación había entre el todoamor y la sexualidad o el erotismo.

Acaso contradictoriamente, el autor afirma varias veces que no existe un vínculo directo entre estas manifestaciones. La ruptura entre lo sexual y el todoamor es tratada por Macedonio en el ensayo “La idilio-tragedia”: “Excluyo totalmente el fisiologismo sexual tan ajeno al arte y a la poesía o belleza natural [...] es uno cualquiera de los apetitos fisiológicos” (Fernández, 2010:146). Es decir, Macedonio no rechazaba el erotismo como un tabú. La cuestión no es fácil de resolver, ¿por qué el autor no halló *poesía* en uno de los grandes temas de la poesía, el erotismo?³⁴ Macedonio Fernández considera la sexualidad un

³⁴ En toda la obra poética de Macedonio existen apenas rasgos de erotismo. Sus temas más comunes son la muerte, el amor y el pensamiento metafísico. En la colección de poemas *Poema sin término, e inmutable, de la cambiante eterna*, su época más apasionada, solo hallamos un poema que sugiere erotismo:

Sin este amor que no pudo ser.
Sea entonces cuando ese ósculo de lágrimas
apriete nuestros rostros en la suprema cercanía

“apetito fisiológico”, nada censurable, como toda concepción del placer; pero que no explica el *todoamor*. Tan es así, que en *MNE* la demostración del deseo solo ocurre en diálogos metafísicos, la contemplación, la escritura y la lectura de los personajes. En cambio, en *Adriana Buenos Aires* sí existen alusiones eróticas, aunque resalta la nota final de la novela en este tema:

El sumario es este: El amor físico no tiene nada que hacer ni con el Arte ni con la Ética. Debiéramos encontrar la manera de no llamarlo Amor, por tratarse absolutamente de una zoológica apetencia. Pero sí es cierto y es novelístico que la humanidad se haya llenado y martirizado de problemas sobre lo que es lícito y lo que es prohibido y descalificado en las sensaciones de esta apetencia. Es novelístico porque es cómico como preguntarse si es inmoral o moral la ensalada antes o después del asado (Fernández, 1982: 188).

Tal vez esta desvinculación sea una pregunta sin respuesta clara, que tiene que ver con las investigaciones y experiencias vitales de Macedonio Fernández, como la mayoría de sus hipótesis. Es posible que o se refiriera, en las citas anteriores, a que el ejercicio de la sexualidad, como la alimentación o el sueño, pertenece al cuerpo, y debe desligarse de la concepción del *todoamor*, más cercano a ideales como la altruística. Quizá, como hizo en su “Eudemonología” criticando otros bienes —la salud, la felicidad—, halló más dolores que placeres en este ámbito. Por ahora, dejaremos sobre la mesa esta pregunta, ¿por qué un místico de las sensaciones y afecciones exilió a la sexualidad y el erotismo de su teoría amorosa?

Retomemos la cuestión de lo femenino. La relación contrastante entre los universos femenino y masculino revela mucho de la configuración del *todoamor*, en sus variantes metafísicas, éticas y estéticas. De esta manera, Macedonio asocia una visión plena y más amplia de la existencia a las mujeres, muy probablemente por el mismo motivo por el cual confía en los *sin-dineristas* y *sin-diplomistas*: porque no han recibido una educación formal, positivista y crédula que deforme su vida presente y cotidiana.

En cambio, Macedonio equipara los valores asociados a lo masculino con tareas sin importancia real. En *Adriana Buenos Aires*, un personaje femenino lanza el siguiente diálogo:

Pero, ¿aman los hombres? ¿Es posible que amen con ese afán infantil de vivir que los domina, con esa cara de miedo de morir que es el rasgo repulsivo en la expresión del varón? No detengáis un momento la mirada, la simpatía en rostro de hombre que exprese esa servilidad a la vida, ese horror de cesar de existir, ese embebecimiento con todos los

que conocieron nuestros cuerpos (Fernández, 2013: 78).

juguets y modos minúsculos de la vida. Cuando pienso que puede aparecérseme el amor, la apariencia del amor en un hombre fuerte, noble, desapasionado, y que en verdad no tiene más pasión que la de sostenerse vivo el mayor número de semanas posible y ocuparlas en llenar la vida de alambres, locomotoras, conciertos sinfónicos, sueros, poemas huecos de lloriqueo o de bravuras tontas, estatuas estúpidas de otros hombres con su ridícula vestimenta en mármol, bibliotecas con millares de libros en que se simula saber o se simula expresar, con extensas argumentaciones sobre los orígenes, el tiempo, el espacio, la causa, o con extensas novelas y dramas en que todo lo falsean y desfiguran... casi no espero el amor (Fernández, 1982: 152).

En esta enumeración se juzgan inútiles las pretensiones de ciencia, historia, arte realista, que bien podrían reunirse en una clasificación que Macedonio ideó en uno de sus ensayos, la de *Cosas con Himno*. Por la misma época, Virginia Woolf publicaba su lúcido ensayo “Una habitación propia” (1929), donde encontramos, con un humor mucho más ácido que el de Macedonio, una idea parecida respecto de lo considerado “masculino”:

[...] algunas de las mejores obras de los mejores escritores vivientes caen en saco roto. Hagan lo que hagan, una mujer no puede encontrar en ellas esta fuente de vida eterna que los críticos le aseguran que está allí. No sólo celebran virtudes masculinas, imponen valores masculinos y describen el mundo de los hombres; la emoción, además, que impregna esos libros es incomprendible para una mujer [...] porque la emoción que a un hombre le parece tan profunda, tan sutil, tan simbólica, a una mujer la deja perpleja. Así ocurre con los oficiales de Mr. Kipling que vuelven la espalda y con sus Sembradores que siembran la Semilla y con sus Hombres que están solos con su Trabajo; y la Bandera... Todas estas mayúsculas la hacen a una ruborizarse, como si la hubiesen sorprendido escuchando a escondidas en una orgía puramente masculina (Woolf, 2008: 73).

Woolf y Macedonio concuerdan en que una de las cualidades del ser femenino es la incredulidad, acaso la irreverencia. Es interesante que ambos, en algún punto, utilizan las mayúsculas iniciales de algunos sustantivos de manera irónica, para resaltar su poca importancia. Para el autor, lo más reprobable del carácter masculino es la búsqueda del *longevismo*, la ambición de vivir mucho, concepto opuesto a la *altruística*, el deseo de vivir en otros, y también al *hedonismo*:

La mujer es más hedonista que longevista; con la Vida no sufrir es más importante para ella que la teatralidad de Morir. Cuando la mujer cuida, cuida del sufrir, no del morir. Y quizás es inmortalista y considera a la muerte como una mudanza ventajosa; cambiar de casa, cambiar de cuerpo, actos utilitarios del mismo género (Fernández, 2014: 105).

El longevismo proviene del egoísmo, es decir, se trata de la incapacidad de acallar la noción del yo. En este sentido, Ana Camblong apunta: “La desarticulación del yo en el todoamor no es compatible con el amor propio, el orgullo, el egoísmo, el destino singular” (Camblong, 1993: 170).

El embeleso de Macedonio con las mujeres como personajes recuerda a Cervantes, cuyas heroínas —pensemos en Dorotea, la pastora Marcela o La gitanilla— también son profundamente virtuosas, inteligentes y bellas, además de que a menudo resuelven cuestiones complejas con una sabiduría empírica, que su contraparte, los personajes varones, no aciertan a comprender. A manera de reconocimiento, pero como una forma de enaltecer a su amada, el personaje Eduardo del Alto, en *Adriana Buenos Aires*, afirma: “...embellecer el alma de Adriana es imposible; ni Shakespeare, ni el mismo Cervantes, superior a todos, el primero y el último literato de genio pleno, pueden inventar una Adriana como persona y como destino” (Fernández, 1982: 164). Pero el autor también encontró un referente en personajes femeninos que admiró, como deja constancia en sus escritos: Margarita, de Goethe; Laura; Madame Bovary “con su triste dolor de apetitos sin amor” (Fernández, 1993: 45), y Ana Karenina. Todas ellas con una profundidad sentimental mucho más elaborada que sus compañeros masculinos.

El autor retomó cualidades asociadas a lo femenino para explicar algunos atributos del todoamante, íntimamente relacionados con su postura metafísica, ética y estética. El contraejemplo de la perspectiva masculina del mundo es rechazado por sus implicaciones longevistas, crédulas y engreídas, que conllevan una de las actitudes más detestadas por Macedonio, y uno de los obstáculos infranqueables para el todoamor: la idea de superioridad.

¿Qué pensarán estos hombres de sus hijas, de sus madres y hermanas que no inventan, que no averiguan cómo son las moléculas y qué temperatura hay en el Sol? Necesariamente piensan que son seres inferiores y que la cantidad de ruido que ellos hacen en el mundo vale más que los latidos de mi Adriana (Fernández, 1982: 165).

Actualmente, presenciamos cómo varias de las pretensiones que Macedonio Fernández rechazaba comenzaron a desmoronarse: el positivismo, la confianza en el progreso, el androcentrismo. Quizá Ricardo Piglia tenía razón cuando concluye su documental sobre Macedonio (1995) diciendo “el siglo próximo será macedoniano”. Además de la estética de avanzada que describimos en el capítulo anterior, las ideas de Macedonio acerca de lo femenino destacan por su anticipación al nuevo siglo, en el cual la certeza latente es que acaso precisamos una existencia con más cualidades femeninas como las enumeradas.

3.4.2 Lo doméstico y cotidiano

Pero existen otros atributos del *todoamor*, que forman un entramado de cualidades y posturas necesarias para descreer de la realidad tal como la conocemos, y reconocer la todoposibilidad. Paradójicamente, para desmentir la perspectiva reduccionista de la existencia, Macedonio no propone grandes aventuras ni emprender viajes inciertos; en cambio, relaciona los imposibles posibles con lo doméstico y lo cotidiano.

No es extraño reconocer imágenes del hogar en la obra de Macedonio Fernández; escribe sus extraordinarias teorías ejemplificándolas con objetos de la cocina, panes, plantas, instrumentos de escritura y animales domésticos. Así como contrapuso las características femeninas con las masculinas, confrontó la idea de progreso —tan socorrida desde entonces— con las que le parecieron las necesidades fundamentales de cada ser humano: hogar, afectos, contemplación, vida íntima. Adolfo de Obieta dice acerca de Macedonio: “Sentía a la humanidad asfixiada entre innúmeras cosas innecesarias o sobrevividas, y reglas retorcidas y deidades agónicas, e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera. Por eso quería a la vez suprimir tantas cosas e instaurar o restaurar algunas fundamentales” (De Obieta, 1993: XXIV).

En su artículo “Intimidades de un pensamiento desacatado”, Ana Camblong reconoce que lo cotidiano se convirtió en el objeto de reflexión de Macedonio Fernández, y gracias a esta claridad del ser en un *aquí y ahora* —una de las premisas de su metafísica— es capaz de revelarse contra lo establecido o, como diría Macedonio, “no regalar credulidad” (Fernández, 2010: 201). Camblong señala: “La matriz afectiva resguarda y desafía, rige las meditaciones o mejor dicho, alimenta un pensamiento libre, audaz y desacatado” (Camblong, 2012: 49). Contrario a lo que podría pensarse, la vida doméstica —anteriormente destinada a las mujeres, niños y enfermos— es la fuente de reflexiones auténticas, valientes y muchas veces desapercibidas.

Así como sor Juana Inés de la Cruz, en su célebre *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*, declaró: “Y yo suelo decir viendo estas cosillas, si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (2000: 27), Macedonio elabora sus reflexiones más genuinas en la vida íntima, que Ana Camblong llamó “el exilio de entrecasa” (Camblong, 1993: XLVIII) y Cecilia Salmerón, citando al propio Macedonio, “La felicidad del nido”

(Salmerón, 2017: 139), pues en un texto, el autor explica: “La pasión del Nido. (Yo también la tengo: llegar con muchos paquetes a casa —hogar, esposa, hijos— y nada más del mundo. Y un techo común para todos). La pasión del nido o de los polluelos. Mi techo de polluelos” (Fernández, 2010: 83).

Lo doméstico y cotidiano se convierte en un asunto metafísico cuando Macedonio lo transforma en una apología del instante presente. En *MNE*, el personaje Presidente reflexiona sobre los objetos o imágenes que suscitan la contemplación; entre la naturaleza y la vida animal, Presidente incluye las casas: “las moradas del vivir humano, no tanto las pirámides y dólmene; las pirámides quieren vivir para el futuro mientras las casas quieren vivir para el presente, vivir para morirse, para la actualidad de cada instante” (Fernández, 1993: 230). Así, el hogar constituye una de las premisas fundamentales de la contemplación metafísica según Macedonio: el *presentismo*. En *No toda es vigilia...*, Macedonio Fernández declara la inexistencia del tiempo y la existencia de un solo presente continuo y eterno para el ser. El rechazo del tiempo se convirtió en un tema frecuente; por ejemplo, en el cuento “Cirugía psíquica de extirpación”, donde Cósimo Schimtz se somete a una cirugía para eliminar la noción de pasado y de futuro, convirtiéndose en un *presentista*, como se observa en la siguiente cita (las cursivas son nuestras):

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. Conmueve verlo en el embebecimiento de cada matiz del día o la luna. En el deslumbre de cada instante del deseo, de la contemplación. Es el adorador, *el amante del mundo*. Tan todo es su instante que nada se altera, todo es eterno, y la cosa más incolora es infinita en sugestión y profundidad (Fernández, 2010: 41).

Pero, ¿qué tiene qué ver lo cotidiano y el presentismo con el todoamor? La respuesta necesariamente se nutre de todos los discursos amorosos de la obra de Macedonio, en los cuales la Pasión ocupa toda la conciencia del todoamante. Un todoamante necesariamente es presentista, pues renuncia a las nociones de pasado y futuro, y asume la eternidad de existencia de su ser amado en su propia conciencia. El nombre de la protagonista de *MNE* remite a su calidad de personaje amado: la Eterna. Por lo tanto, experimentar la felicidad del nido, la amistad, la ciudad cotidiana, que es el escenario de toda su narrativa, es una forma de acallar la falsedad del progreso o de las grandes historias que al final no nutren la afección, la única realidad.

Además del *todoamor*, que es exclusivo para el amor de pareja, Macedonio dedica muchas páginas a su propia *red de afectos* —como la denomina Camblong—. Nuestro autor expresa su devoción a la amistad y la familia: “Podríamos emprender una interpretación que registre las andanzas de este niño-hombre recorriendo su casa como si fuera el universo y aferrándose a sus afectos próximos en el trazo de ese *estar* aquí y ahora” (Camblong, 2012: 48). El archivo epistolar de Macedonio retrata su cercanía e interés por sus seres queridos. El intercambio epistolar con sus amigos Ramón Gómez de la Serna, Alberto Hidalgo, Jorge Luis Borges se caracteriza por su sentido del humor y gentileza. Asimismo, el hogar y la familia representan un universo místico completo para Macedonio Fernández. Veamos el siguiente ejemplo del texto “Símbolos”:

Símbolo de la inocencia mística de vivir: Madre que en el umbral de su casita campesina mirando y esperando la llegada de los hijos a la hora de la cena corta el grueso pan apoyándolo sobre su vientre, en el que ya les diera su primer alimento. Madre siempre mismísima, adoptando destino misterioso (Fernández, 2010: 170).

Es usual que Macedonio Fernández utilice los ejemplos de la maternidad o la paternidad para describir, no el *todoamor*, porque este se circunscribe a los amantes, pero sí la altruística. Los padres y madres en la obra macedoniana representan una revelación cotidiana y mística. Basta leer el poema que dedicó a su madre, Rosa del Mazo, en 1929, titulado “Dios visto, mi madre”, para comprender que la altruística transforma a los padres en una especie de santidad tangible de lo doméstico:

Señora en hora de las Tres Certezas:
Ética, Mística, Práctica
[...]
Sabiéndose eterna
y sin tibiezas para el Hoy terreno.
Sin asirse a pasajes del tiempo ni al allá o al acá,
Su “¿Quién vive?”
acogía saludante a otro vivir.
Y su “sí mismo” leve
inagitado, entre otros, como un número.
Su solo bien el de las dichas otras (Fernández, 2013: 52).

En otro texto, el autor narra un encuentro con el fantasma de su padre, al que describe como “el dios humano de mi pasado” (Fernández, 2010: 141). En la obra de Macedonio encontramos reviviscencias cariñosas de un hogar perdido, y una fe absoluta en los seres queridos.

El elogio a lo cotidiano aparece tanto en los ensayos del autor como en su obra narrativa. Esta siempre se desarrolla en ambientes íntimos: la casa, el café, la estancia o las calles de Buenos Aires, ciudad a la que Macedonio se sentía profundamente arraigado. Algunos ensayos como “El evangelio del no creer”, “Hasta por los codos” u “Opinar franco y perder amigos” retratan la desconfianza de Macedonio en la ortodoxia, la burocracia, gobiernos, *academicistas* y *dineristas*, en clara oposición a la vida contemplativa, íntima y afectuosa. El conjunto del pensamiento político-social-económico de Macedonio Fernández cuenta con material suficiente para otras investigaciones. En esta, nos basta con dejar constancia de la inutilidad y sincero malestar que representa “la tristeza de toda Acción sin motivo intrínseco” (Fernández, 1993: 230) en contraposición con la contemplación presentista cotidiana y el todoamor:

Lo que quíere hoy es Vivir Otra Cosa. Ya hemos vivido el urbanismo, el maquinismo, el gubernismo, el religiosismo, el científicismo, el arte casi totalmente académico, la humanidad en acumulaciones, el Presidente por electoralismo y para electoralismo o Presidente Gobernado, el ultracapitalismo, el comunismo, el totalitarismo con o sin libertad de esfera no-económica. Lo que no nos han dejado vivir es la Dispersión humana, la soledad relativa, la naturaleza, la familia (Fernández, 2010: 241).

La tensión entre los afectos y la Cosas con Himno se relaciona directamente con un antagonismo que Cecilia Salmerón describió como “el conflicto de la biblioteca y el jardín; la pugna entre los libros y la vida, entre lectura y experiencia” (Salmerón, 2017:113). La investigadora añade “...la elección de Macedonio, siempre en favor de la experiencia, concebida ésta como la búsqueda hedónica constante [...] Por lo visto, Borges tuvo razón cuando sospechó que ‘a Macedonio el amor le parecía aún más prodigioso que el arte’” (Salmerón, 2017:114-115). Podemos agregar que, cuando el narrador de *Adriana Buenos Aires* describe a su amada, dimensionamos la tarea que Macedonio Fernández se impuso para el todoamor en la literatura. Estamos ante el libro que quiere expulsar al lector de sus páginas y convertirlo en el todoamante de su propia cotidianidad:

El asunto de mi relato es Adriana, es decir el amor, y no soy inoportuno, por esta vez, con la presente digresión, pues quisiera llevar al lector al pensamiento del amor con la grandeza y exclusividad de valía que yo le atribuyo como finalidad y explicación única de la Vida, como estética de la Vida [...] ¿Por qué escribo acerca de ella si no me interesa la gloria ni para ella ni para mí, si predico que el amor es toda la dicha y que él es un secreto y no quiere testigos? Porque vive, lector, y anhelo que la encuentres y la ames (Fernández, 1982: 166).

Ana Camblong reitera la construcción de un mundo afectivo como el único universo real: “Las pericias del afuera mantienen atado su mundo innombrable y su fuerza mística en la afección profunda de los seres queridos” (Camblong, 2012:51). La *red de afectos* es tan esencial a Macedonio que sobre ella recae la eternidad personal. La clave metafísica de la eternidad es el amor, como queda escrito en *No toda es vigilia...* con el ejemplo de un padre cuyo hijo muere, y se cuestiona: “¿De dónde vino, dónde está el que pasó por aquí? ¿Dónde está en efecto? ¿Dónde? *En el que pregunta* y por tanto existe y, por tanto, es la única Existencia” (Fernández, 1982: 82) (las cursivas son nuestras). La confianza de Macedonio Fernández en la eternidad tiene que ver la certeza de que, al transgredir los límites del yo, *somos* todo, y *somos* especialmente nuestros afectos.

Lo cotidiano, el presentismo, el hogar y los afectos son elementos que Macedonio integró a su universo metafísico y literario; además de ser atributos asociados con el todoamante y su capacidad de desengañarse del longevismo y los grandes actos vacíos. Quizá la revelación más importante que Macedonio vislumbró en lo cotidiano y lo doméstico es que los afectos y el presentismo son la clave de la eternidad.

En el presente capítulo definimos el concepto central de esta investigación: el *todoamor*, así como las cualidades que Macedonio le atribuye en su obra. Los todoamantes se configuran con cualidades muchas veces asociadas a lo femenino: la contemplación, la belleza, la altruística; así como otros rasgos que resaltan la importancia de los afectos en la cotidianidad. Como contraejemplos, Macedonio Fernández suele ridiculizar las posturas doctas, académicas y positivistas, asociadas con lo masculino y su detestado longevismo.

La Pasión es irreverente con el mundo exterior y las categorías del tiempo, el espacio y la individualidad; la crítica metafísica, para los amantes, no parte del análisis racional, sino de la altruística y las afecciones que dominan su propio universo en la “soledad de dos”. El todoamor también da lugar a una estética propia, que Macedonio funda en la libertad del arte y en la capacidad de los todoamantes para desmentir la idea de muerte. Todos estos aspectos, diseminados en la obra de Macedonio, se acentúan en la “primera novela buena”, su proyecto literario más ambicioso: *Museo de la Novela de la Eterna*.

4. Una propuesta de lectura de *MNE* a partir del *todoamor*

Museo de la Novela de la Eterna (MNE) es el proyecto más amplio de la producción literaria de Macedonio Fernández. Sin el afán de reducirlas, sus obras anteriores prefiguraron a la “primera novela buena” en su dimensión temática, las reflexiones persistentes del autor, su base metafísica y una estética consolidada. La cuestión resulta lógica si consideramos que Macedonio pasó décadas planeando, escribiendo y revisando esta novela, que finalmente fue publicada de forma póstuma en 1967³⁵. El autor expone su lento proceso creativo en el prólogo “A los críticos”: “así esta novela empezada a los 30 años, continuada a los 50 y a los 73, tiene finalmente lo supremo: un sujeto de Buen Gusto como autor, tercero y corregido, resultante; de los tres el menos iluso quizá llegue a la orilla” (Fernández, 1993: 17).

Como observamos en el segundo capítulo de este trabajo, *MNE* es un espacio elaborado para que el lector experimente una revolución de creencias y percepciones, “un resbalarse de sí mismo el lector” (Fernández, 1993: 33). La novela es una iniciación en metafísica de la todoposibilidad, así como en el todoamor, finalidad ética y estética de la existencia; de ahí nace su singularidad y también su dificultad. La *conquista* del lector ocurre desde distintos niveles de ficción: la estimulante conversación que se establece entre autor y lector; la delicada y utópica vida en comunidad de los personajes habitantes de la estancia La Novela, así como los idilios y tragedias de las parejas de personajes, y, finalmente, las producciones literarias de algunos personajes.

Los 57 prólogos, 18 capítulos y cuatro epílogos de *MNE* reiteran las teorías de Macedonio acerca del todoamor; también son una apología del arte, el deseo y la estética inventiva: un museo de imposibles. Por este motivo, el *autor* pretende aclimatar en los prólogos una sensibilidad especial en el lector, a la vez atenta e íntima. Nada menos que una conquista afectiva:

Busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él, pequeñas impresiones que concurran al propósito emocional de conjunto de obtener de él un estado único final y general que insidie su sensibilidad sorpresivamente cuando no está en guardia y en conciencia de hallarse ante un plan literario y no espera, ni advierte luego, ser conquistado (Fernández, 1993: 26).

Los capítulos anteriores de este trabajo demuestran la densidad que adquiere *MNE* gracias a ciertos conocimientos previos —estética, metafísica y ética— diseminados en las obras

³⁵ En su estudio preliminar a la edición crítica de *MNE*, Ana Camblong ofrece una investigación profunda, a partir del archivo de Macedonio, sobre el itinerario de escritura y publicación de la obra.

anteriores del autor. Sin este conjunto de conocimientos, es probable que el lector se sienta abrumado ante una obra como *MNE*. Macedonio Fernández previó esta reacción, la *lectura de irritación*: “Esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello?” (Fernández, 1993: 9). Este breve capítulo pretende reconocer a *MNE* como la obra en la que Macedonio Fernández concentró su universo metafísico y artístico con la finalidad de llevar al lector a la conciencia del todoamor. El análisis se realizará a partir de tres niveles ontológicos metafictionales: la conversación autor-lector; la *vida* en la novela y los textos producidos por los personajes.

4.1 Autor y lector: un diálogo *altruístico*

El primer nivel ficcional de *MNE* está determinado por dos funciones que se encuentran en las lindes entre ficción y realidad: el *autor* y el lector. El *autor* dirige los prólogos y capítulos, donde explica sus teorías en una conversación siempre activa con el lector. Estas exposiciones giran en torno a dos temáticas principales: la estética Belarte concienical y el todoamor. El *autor*, a veces consciente de estar escribiendo una obra magnífica, otras veces dudoso de que el arte ofrezca respuestas, demuestra en su discurso una confianza absoluta en el todoamor y la todoposibilidad. Del deseo de eternidad para quienes amamos se desprende la necesidad de un espacio regido por el deseo y la libertad: la novela.

Este nivel ficcional tiene una ubicación determinada por la realidad vital de Macedonio Fernández: la ciudad de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX; espacio que, según el autor infería, sería también el del lector. Por lo tanto, la conversación entre *autor* y *lector* reviste cierta cercanía con la realidad, pero no abandona su carácter ficcional al tratarse de un discurso narrativo. Este nivel, que denominamos *la conversación autor-lector*, se ve invadido por la ficción en varias ocasiones —se trata de la figura de antimetalepsis que conocimos en el segundo capítulo de este trabajo—, de ahí la transgresión que representa esta novela. De este modo, cada que los personajes de La Novela aparecen en *la realidad*, aparecen en Buenos Aires. Un ejemplo de esto ocurre en el capítulo IX, donde los personajes se proponen la conquista de esta ciudad para la belleza y el misterio.

Las antimetalepsis tienen un carácter esencialmente dialógico, pues ocurren cada que el *autor* o el lector conversa con los personajes. El *autor* actúa como un administrador de la novela: se encarga de “contratar” a los personajes, los escucha, les explica su estética literaria. En esta convivencia entre dos niveles de ficción, el *autor* ejemplifica su postura altruística: se convierte en personaje y trae a estos a la existencia. El efecto que Macedonio Fernández buscaba era poner en marcha la misma experiencia altruística en su lector. El *autor* se muestra benevolente con sus personajes, como podemos observar en el “Prólogo a los personajes de mi novela”:

Saben ellos que estoy contentísimo con su desempeño, pero ruegan que esto lo diga antes de la novela y no espere a su conclusión [...] yo, por mi parte, he correspondido con lealtad a su dócil carácter; así, aunque mis escaseces eran asombrosas, no he vendido ni empeñado a ningún personaje. ¿Cuánto me hubieran dado por el Presidente? [...] y si bien he soportado molestias por no desprenderme de ellos por unas semanas, la novela no se ha frustrado por esta causa. Personajes y autor están mutuamente contentos y se prevé un banquete al conjunto (Fernández, 1993: 98-99).

También se complace en hablar con estos y satisfacer su curiosidad: “Novela en que todo se sabe o al menos se ha averiguado mucho, para que ningún personaje tenga que mostrar a la vista del público que no sabe lo que le sucede, que el autor ignora lo que le sucede o lo mantiene a aquél en la ignorancia por falta de confianza” (Fernández, 1993:14). Esta tendencia a explicar asuntos de la novela a los personajes destaca en las conversaciones del *autor* con Dulce-Persona, sin duda uno de sus predilectos. El *autor* dedica un par de prólogos a describirle cómo es la Eterna y a explicarle teorías literarias.

Por el contrario, el *autor* demuestra varias veces una abierta rivalidad con su personaje el Presidente. Paradójicamente, este es el personaje que con quien más similitudes tiene, al grado de que no siempre se distingue bien a quién de los dos pertenece el discurso. En un punto de la novela, el *autor* se ve obligado a decirse que no es el Presidente, pues experimenta la metalepsis/altruística de identificarse con el personaje hasta la confusión: “Y aún pavor sentí ha poco escribiéndola; por eso tuve que decir fuertemente ‘No soy el Presidente’. Atosigamiento, vahído espantable: por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí” (Fernández, 1993: 210). Posteriormente veremos que la pugna entre estos proviene de la incapacidad del Presidente de experimentar el todoamor, que el *autor* le reprocha:

El único que en esta novela ‘tiene el diablo en el cuerpo’ es así el Presidente; sucesivamente se queda corto en todo: amor, metafísica, amistad, acción; es profundo en el Misterio,

mucho ama a la Eterna, luego busca la amistad; insatisfecho decide la Acción; descontento otra vez y sugestionador siempre... (Fernández, 1993: 69).

El Presidente ostenta aquello que Macedonio consideraba la postura docta del mundo, descontenta, complicada y en clara contraposición con la todoamante Eterna. La relación del *autor* con los demás personajes es distinta; sobre todo, existe una clara preferencia y complicidad con los personajes que representan virtudes de todoamantes: Deunamor, Eterna y Dulce-Persona, también Simple cuenta con la simpatía del *autor*. En el caso de Quizagenio, el discurso del *autor* es tan renuente como con el Presidente, aunque le molestan las pretensiones de escritura de este personaje y su empeño en seducir a Dulce-Persona: “Quizagenio, que intenta cortejarme a una protagonista por el sistema más contraproducente y aburrido: la literatura cuentista” (Fernández, 1993: 103). En este intercambio con los personajes, el *autor* expone la meticulosa autoconciencia de su novela, así como su implicación en demostrar la experiencia altruística.

Además de conversar con los personajes de la novela, el *autor* sostiene un diálogo constante con el lector, la otra función esencial en este primer nivel ficcional. *Autor* desea llevar al lector a experimentar la *trocación del yo*, mediante varios recursos metafictivos. En este nivel de ficción imperan las estrategias metaliterarias discursivas, antes que las especulares. Bajo esta determinación, el *autor* se dirige al lector a través de diálogos apelativos y mayéuticos:

—Autor: Tú, lector, que podrías ahora entrarte en mis páginas, perderte del ser y librarte de la realidad y de estos problemas [...] tú, lector, deseas para cuanta figura humana los mejores sucesos y tiemblas de sus posibles dolores. Por eso ansías que cada uno resuelva esta noche sus problemas y mañana amanezca con su mente tan fácil como su corazón.

—Lector: Es cierto. ¡Oh, si yo pudiera colarme de noche a vuestras conversaciones y tener siquiera por una hora el ser de personaje! Vida de ‘La Novela’, quién no la suspira (Fernández, 1993: 176).

El lector, conquistado para la ficción, entra también en el juego entre dos niveles de lectura, y es sorprendido por los personajes de la novela que se dirigen a él. La estrategia del *autor* consiste en elegir a sus personajes más cautivadores para dirigirse al *lector*; el primer intento de *trocación del yo* ocurre con Dulce-Persona. Este breve fragmento del capítulo V presenta unidad y título propio, que además sugiere la suspensión del tiempo en la ficción: el presentismo.

El cese de un tic tac de reloj

— Dulce-Persona: Lector, necesito tu calidez, tu aliento sobre esta página de desaliento. Inclínate más; es tan triste toda existencia. La Dulce-Persona hoy está triste.

- Lector: Cómo cambiaría yo mi pesadez terrena por un ser de tu levedad, de tu palidez. ¿Por qué estás pensativa, Dulce-Persona?
- Porque todo sentir es triste. He tenido un instante de soledad, de heladez.
- ¡Valiera la vida para prestar su hálito a un personaje atribulado!
- Pero ya es bastante con que uno a otro nos pensemos (Fernández, 1993: 169).

La estrategia metafictiva y altruística del autor comienza a funcionar: el lector dirige su pensamiento y afección a los personajes; de esta manera emergen de la novela. Pero no solo bajo la mirada del *autor* los personajes logran conversar con el lector; la Eterna, personaje todoamante, consigue dirigirse por su cuenta a este: “Te hablo, lector; la Eterna soy [...] Deja que de estos renglones se alce a ti mi acento, que de este escrito mi figura se alce, y te diga mirándote de cerca: ‘Dime, apiadándote, dime, ¿sientes mi hálito?, ¿tengo una voz que tú oyes?’” (Fernández, 1993: 234). La respiración, el aliento de vida, es un símbolo de la existencia vital que desean los personajes, reiterado a lo largo de la novela. Dulce-Persona define la respiración como una comunión con el mundo; por lo tanto, conseguir un instante de respiración para los personajes es dejarlos traspasar la ficción y entrar en la existencia.

Al entrar en la novela, en un proceso de metalepsis, el lector también respira un aire distinto, el paso de la *realidad* a la ficción. El *autor* relata la experiencia de los lectores que su novela capturó, como muestra el siguiente diálogo, que además describe sus propósitos y contribuye a la confusión del lector, al abandono de sí mismo en la ficción:

- Autor: No debo decirle al lector: ‘Éntrese a mi novela’, sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela; esta irá asilando, encantando lectores, vaciándolos. El primer lector que se desterró de sí mismo y cayó al aire delgado de mi novela (esto ocurrió en la lectura de la página 14) era un estudiante de veintitrés años que volvía suavemente las hojas, trabajando fuertemente su pensamiento en seguirme e identificarse. Leía fumando y a veces caía a mis páginas la ceniza calentada que me inquietaba: en cierto momento cayó él, tibio también, aliviado, en lánguido olvidar. Quería mucho a una señorita de molesta coquetería y vaivenes, pero cariñosa. Estaba cansado.
- Lector: ¿No soy yo? [...]
- Simple: Habilitaremos en ‘La Novela’ un pabellón de lectores ganados a su encantamiento (Fernández, 1993: 177).

Finalmente, la *trocación del yo* más intensa de la novela ocurre en el epílogo titulado “A quien quiera escribir esta novela”. El lector, que ha concluido *MNE*, se encuentra ante la posibilidad de convertirse en el *autor*, como podemos leer en este fragmento:

La dejo libro abierto: será el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en

sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en lo posible que quede algo (Fernández, 1993: 253).

En conclusión, en el primer nivel ficcional de la novela asistimos al diálogo, continuamente irrumpido por metalepsis y antimetalepsis, entre las instancias del *autor* y el lector. Hemos dicho que las acciones de este nivel ocurren en la elaboración literaria de la ciudad de Buenos Aires, pero existe una ubicación más precisa: el momento de escritura y de lectura. La novela se convierte en la actualidad del lector, indistintamente de su ubicación. El minucioso proceso de escritura se vuelve protagonista, y se *eterniza* en la lectura.

Asimismo, el primer nivel ficcional es el más cercano ontológicamente a la realidad: por lo tanto, si nos remitimos a la situación de escritura de Macedonio Fernández, quizá *MNE* es la novela de un hombre que está solo en una estancia, y se ocupa de llenarla de personajes, y sostiene un diálogo con un lector que todavía no está presente, a sabiendas de que este hará existente su novela en el momento de lectura. En conclusión, el primer nivel ficcional de *MNE* es el menos significativo para el todoamor de modo diegético, no así de modo discursivo. El todoamor está presente en el discurso del *autor*, que pretende persuadir a su lector. Por otra parte, este nivel y sus constantes metalepsis y antimetalepsis es relevante en cuanto a la identificación de estas estrategias narrativas con la búsqueda de la *altruística*, sin la cual el todoamor no es posible.

4.2 La vida en la estancia La Novela

En un nivel diegético más profundo, como la invención del *autor*, acontece la vida en La Novela, poblada de los *personajes efectivos*, es decir, que solo tienen existencia en la ficción. La Novela es un espacio de todoposibilidad, a veces definido como una estancia cercana a Buenos Aires, otras veces como páginas y manuscritos. Entrar a La Novela exige aprobar algunas exigencias, tanto para el lector como para los personajes que desean vivir en esta. Como vimos en el subcapítulo anterior, el lector transforma su sensibilidad y ficcionaliza su propia existencia. Por su parte, los personajes deben atravesar ciertas pruebas de compromiso con la novela y vocación inventiva. El *autor* despide en los prólogos a los personajes que no abandonan su realidad al entrar a la novela:

No pasean, pues, por mi novela, ni Pedro Corto, que quería leerla primero para figurar en ella [...] y que exigía que la obra terminara antes de que se enfriaran unas tortas, recién compradas en el momento en que la narrativa comenzaba; yo creo que su exclusión queda justificada sin hacerme pasible de inculpaciones de avaricia en el número de personajes; ni pasea tampoco Nicolasa Moreno, que aceptaba figurar con mucho gusto si su papel le permitía salirse de la novela a ratos para ir a ver si no se le volcaba una leche que dejó a hervir y un dulce de zapallo que había dejado a tercer hervor y al que ocurría a levantarle la tapa cada pocos minutos; alternativas ambas que entrecortarían su actuación en la obra... (Fernández, 1993: 80).

Así, de paso, queda advertido el lector del compromiso metafísico que la novela exige: suspender las *ubicaciones* en un presente de lectura e ir deshilando la propia existencia. La primera página después de los prólogos habla de una puesta en marcha, como si de una gran máquina textual se tratara: “Despierta, Comienza el Tiempo de la Novela, Muévete. Primer minuto: Evocación del Rostro de la Eterna” (Fernández, 1993: 127). En seguida, en otro ejercicio de confusión, el *lector* se adentra en la estancia La Novela, una casa antigua cercana al mar del Plata, al mismo tiempo que inexistente, en cuyo umbral se lee: “Aquí dejad vuestros pasados” y “Transponedme y vuestro pasado no os seguirá” (Fernández, 1993: 129). Como una parodia contraria al dantesco “¡Oh, vosotros, los que entráis, abandonad toda esperanza”, la entrada de La Novela es un ejercicio de esperanza absoluta en la todoposibilidad, que invita a sus integrantes a olvidar su pasado.

La Novela es una comunidad utópica fundamentada en la amistad, el deseo y el *ensueño*:

Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse allí reunidos, y al inestable asentamiento de ellos por el azar de un encuentro con el Presidente, en aquel suelo pasajero como ellos, que podía serles quitado en un instante, asociaban el sentimiento de los grandes soñadores, cual ellos, que se veían en aquel grato vivir, fino, afectuoso, cambiante, múltiple de simpatías nuevas, viviendo lo soñado, no convenciéndose por ningún mucho abrir los ojos que estaban efectivamente donde por tanto tiempo tuvieron por sueño estar (Fernández, 1993: 140).

Además de la creencia en la todoposibilidad, el carácter iniciático de este espacio también se determina por el cambio de nombre de sus habitantes. Tenemos, pues, a Dulce-Persona, Quizagenio, Deunamor, Simple, la Eterna y el Presidente. No conocemos sus nombres anteriores, pero sabemos que los habitantes nombraron a Dulce-Persona cuando la observaron llegar a la novela. Estos personajes han sido reclutados por el Presidente para vivir en la estancia. El Presidente, metafísico teórico, busca constantemente una explicación del ser; la vida en La Novela es una tentativa más: “Desde dos años antes el Presidente

había escogido hacer de la amistad el asunto de su vida venidera” (Fernández, 1993: 141). El ingreso a la ficción salva a estos personajes de una vida pasada dolorosa; como se revela en un diálogo entre Dulce-Persona y Simple:

—Dulce-Persona: Es cierto, me siento muy feliz. Qué dicha pertenecer a la camaradería de la ‘La Novela’. Cuando el Presidente me invitó, yo dudaba, pues mi vida era tan insignificante que todo cambio posible me atemorizaba aún.

—Yo también recuerdo emocionado cuando nos dijo: Os invito a una ‘maniobra de personajes’ para que seáis felices en la novela (Fernández, 1993: 162).

Pero no todos los personajes tienen la disposición y dicha de Dulce-Persona para la vida en La Novela, y la incapacidad de algunos personajes para experimentar el todoamor y la todoposibilidad marcará el final —abierto— de la vida en común.

Lo doméstico y cotidiano, que atendimos en el capítulo anterior, reaparece en La Novela, revestido de afecto e intimidad. La aparente contradicción entre lo cotidiano, y la tendencia metafísica de la obra desaparece. La vida en La Novela conlleva

...mañanas de todos alegres en la cocina y en el jardín y las noches de todos animados, acompañados, despreocupados o adolorados también con alguna pena de cada uno, leve en la armonía del vivir común, instante en el placentero largo de los días (Fernández, 1993: 196).

El personaje Quizagenio, quien al salir del segundo nivel ficcional al primero —Buenos Aires— es procurador, en La Novela es el encargado de cocinar para los demás personajes:

La verdad es que recorría las oficinas y los expedientes tan absorta y dulcemente como las ollas y sartenes de su casa de campo, y rara vez un juez tenía corazón para ocasionarle una mala noticia con un fallo adverso ni una olla para desbordársele o sartén para quemársele (Fernández, 1993: 144).

La vida en común, el *placer del nido*, es un tema recurrente en la obra de Macedonio. También las referencias a la cocina y al arte culinario. Jo Anne Engelbert recupera las palabras de Adolfo de Obieta acerca de Macedonio Fernández en el hogar:

‘Mi padre vuelve a tener hogar’ escribe Adolfo, ‘y tiene entonces algo más de lo que había sido su mobiliario durante un cuarto de siglo: una cama, una mesa, una silla y una guitarra; llega a tener un sillón, un piano y una biblioteca, además de dos ventanas sobre la calle más hermosa, y para no ocultarlo, pues le ha de gustar que yo sea fiel, con un pequeño rincón en el que mucho soñó, se amparó del frío, pensó y hasta escribió; tiene ahora su pequeña cocina’(Engelbert, 1993: 389).

La cocina y el hogar, fuera de la ficción, tuvieron un papel predominante en la composición de *MNE*. En las constantes invasiones realidad/ficción, seguramente se integraron a la vida en La Novela las imágenes apacibles de la vida doméstica.

La demarcación de La Novela como un espacio también permite que los personajes tengan *salidas* del mundo ficcional hacia la ciudad de Buenos Aires —antimetalepsis—. De esta manera, el Presidente elabora comisiones fantásticas y utópicas para que los personajes las lleven a cabo en la ciudad; pues otro de los caminos que Presidente emprende para darle sentido a su existencia es la *Acción*, entendida como una campaña de sabotajes a la realidad, en favor de la todoposibilidad. En la primera salida a Buenos Aires de La Novela, Presidente ordena tareas como:

Eterna traerá el trocador de Pensamiento en Amor y yo traeré la pausa o espera durante la cual el tiempo no cambia las cosas [...] A Dulce-Persona, llamada primero y que llegando lo miró con tristeza e interés: que buscara lo ‘tan bueno’ que después de ello sólo es optimista y feliz quien extingue su vida [...] A Quizagenio: recoger el secreto que se dice, pero ‘en secreto’. A Deunamor: traer la espera imperturbable, en la memoria inmarcitable (Fernández, 1993: 131-132).

Estas labores, metafísicas, éticas o estéticas, que Presidente busca a través de la *Acción*, pueden realizarse mediante la *Pasión*, según la definición que hemos construido hasta ahora: el todoamor florece en los afectos y no en el pensamiento; es capaz de dar eternidad a los amantes, consigue que éstos no teman la muerte y persistan en la memoria. El segundo nivel ficcional de *MNE* es el que incorpora más claramente los elementos y vaivenes del todoamor. La vida utópica en la comunidad de amigos es solo un aspecto de esta elaboración todoamorosa, que aparece también en las relaciones entre los personajes, que analizaremos a continuación:

4.2.1 Deunamor, el No Existente Caballero y la Bellamuerta

La máxima realización de un todoamante en *MNE* se expone a través de Deunamor, el No Existente Caballero, quien espera el regreso de su amada de la muerte. El *autor* describe en uno de los primeros prólogos la dignidad que reviste a Deunamor: “Hágome el mérito de haber vivido construyendo la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía; tal como yo soy no merezco ni explicación, ni eternidad; no merezco ni a Ella, ni una metafísica; Ella y ésta las merece Deunamor” (Fernández, 1993: 32-33). Deunamor es un personaje inexistente, pero no por su carácter ficcional, sino porque suspendió su existencia afectiva —la única que cuenta en la metafísica macedoniana— a la muerte de su amada:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien parecía amar inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida [...] Y así poco a poco, Deunamor fue perdiendo su sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia (Fernández, 1993: 63).

La participación de Deunamor en la novela es definida como “inexistencia con presencia” (Fernández, 1993: 79). En cambio, la Bellamuerta solo es mencionada en *MNE*, mas su ausencia está llena de significado; se traduce como la *ocultación*, única muerte que existe para los amantes. El nombre de este personaje remite al poema “Elena Bellamuerte”, que Macedonio Fernández dedicó a su esposa; la relación entre Deunamor y Bellamuerta mantiene un hilo biográfico evidente con nuestro autor. Asimismo, esta pareja de todoamantes es la elaboración más fidedigna de la idilio-tragedia, la teoría del arte de Macedonio.

La idilio-tragedia aparece con la certeza absoluta, por parte de Deunamor, de la transgresión de la muerte de su amada. El *autor* procura que su novela resguarde a este personaje hasta entonces:

El anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia, para la no-existencia en que necesita hallarse Deunamor, el No-Existente Caballero, para tener un estado de efectividad, ser real en su espera, situándolo en alguna región o morada digna de la sutilidad de su ser y exquisitez de su aspiración para poder ser encontrado en alguna parte, en mi novela, mientras espera, y cuando llega de vuelta de la muerte su amada (Fernández, 1993: 22).

En la cita anterior, además del espacio donde se concretará el encuentro eterno de los amantes, la novela reitera su carácter de hogar y de refugio para los personajes —y para los autores y lectores— con existencias dolorosas.

Retornando a la inexistencia voluntaria de Deunamor, cabe explicar que la motivación de la suspensión de su sensibilidad manifiesta otro de los elementos del todoamor: la igualdad. Deunamor determina no seguir cultivando un presente en el que no se encuentra su amada. Mientras estén separados, el ser, como sucesión de afecciones, se detiene para ambos. De esta forma pueden reunirse de nuevo: “Pura y unida también cual fue la espera de Deunamor cuya no existencia más pura que la muerte puede, ‘entre iguales’, desposarse de nuevo con ella como si hubiera conocido muerte sin confusión ni mancha” (Fernández, 1993: 23).

La insensibilidad de Deunamor solo se conmueve, a lo largo de *MNE*, con la desdicha de otra todoamante: la Eterna. Solo Deunamor, dotado de una sutilidad especial,

pudo notar la mirada desolada de la Eterna por la imposibilidad de su amor con el Presidente, oculta para los demás personajes:

Empero, cuando se despidió, Deunamor dijo a la Eterna: yo conozco la llamita de la mirada que fijas en tu ensueño de amor en el pleno día de cada día de la Estancia y de la novela. Yo no tengo poder, Eterna, para que tu deseo se haga [...] El dolor mío por ti en este instante ocupó mi alma un minuto; sólo tú pudieras lograrlo: nada fuera de Ella, tú misma tampoco, volverá nunca a entrar en mi espíritu (Fernández, 1993: 90).

Deunamor y Eterna se identifican en su condición de todoamantes. Por el contrario, los personajes que no experimentan plenamente el todoamor tienen complicaciones para comprender la existencia de Deunamor, como expresa el siguiente diálogo entre Quizagenio y Presidente:

—Me parece Deunamor muy listo y sereno [...] Francamente, Presidente, a veces creo estar soñando cuando lo miro.

—Porque no tienes fe en su eternidad todavía, que es como no tener fe en ser. A mí a veces, has de saberlo, me parece real, a veces no, como todos, cuando mis certezas me adormilan (Fernández, 1993: 150).

No obstante, Deunamor cuenta con una fe imperturbable en el todoamor y en la unión de las sensibilidades que se amaron, más allá de la muerte. Por esto, es el único personaje de *MNE* que se alegra cuando se clausura la vida en La Novela, pues al cesar la escritura también expirará él, y la muerte —la ruptura de la conciencia del yo con el mundo— le permitirá experimentar de nuevo una comunión con su amada:

Pero Deunamor, el hombre a quien la muerte prometía más, aunque con expresión muy grave se abre paso entre todos y aléjase diciendo:

—Por favor, tened compasión de un hombre feliz; dejadme pasar.

La muerte era su Verdad (Fernández, 1993: 245-246).

Deunamor personifica la perfección del todoamante, y como tal es ponderado en toda la novela. El *autor* concluye *MNE* mediante un epílogo en prosa lírica donde solo Deunamor y la Eterna tienen homenaje. Las sensibilidades atentas y delicadas de estos personajes merecen la eternidad de la elaboración artística, que no alcanzan los demás personajes: “Empero hay lo perfecto de intelección y amor, el alma clara y cálida, movilidad de lo límpido, la limpidez pulsante, línea de aguas del mar, las claras almas, siempre pulsando de algún Sentimiento, de las grandes matronas, y también Deunamor” (Fernández, 1993: 247). El *autor* equipara la altruística absoluta de las almas maternas —recordemos que en la obra macedoniana la virtud de las madres y los padres adquiere un carácter místico— con la perfección todoamorosa de Deunamor.

4.2.2 La Eterna y El Presidente

Al contrario de Deunamor y la Bellamuerta, la imposibilidad del todoamor envuelve a los personajes del Presidente y la Eterna. El Presidente, como hemos adelantado, representa la pobreza afectiva del pensador; sus diálogos revelan un amplio conocimiento metafísico, no obstante, es incapaz de experimentar el todoamor: "...el Presidente tuvo la ineptitud de no poder amar a la Eterna sin pensarla, sin presentársela místicamente o sea como imposible en el ser, porque el ser es inintelectualizable" (Fernández, 1993: 147). Los dos caminos para experimentar el *ser* según Macedonio Fernández, la contemplación y la Pasión, se contrastan en la relación Presidente-Eterna. Finalmente, la Pasión es exaltada como la postura más ética y estética ante la vida.

El Presidente, al igual que el resto de los personajes masculinos de *MNE*, presenta conexiones biográficas con Macedonio Fernández. En el capítulo V, el Presidente, a solas en La Novela, siente nostalgia —aunque la Eterna ha conseguido borrar su pasado— a partir de ciertos recuerdos enigmáticos para la construcción del personaje, pero cuyos datos pueden vincularse biográficamente con Macedonio Fernández:

... siente el desesperado pedido de Pasado que irrumpe en su conciencia, clama su alma por recordar aquellas noches de hogar que transcurrían para él en la contemplación y cuidados de la respiración de los cinco seres, esposa y cuatro hijos, unidos bajo aquel techo. A eso de las once todos dormían, y dejando su escritorio o su sillón hacía el recorrido de todas aquellas figuras amadas, los cuerpos denunciados por las ropas de cama, las cabezas, las manos. ¿Ese pasado no podía tenerlo más? (Fernández, 1993: 169).

Asimismo, la fascinación por la Eterna del *autor*, sobre todo en los prólogos, se confunde con el discurso del Presidente. En varias ocasiones no se sabe si el discurso amoroso hacia la Eterna proviene del *autor*, enamorado de su personaje, o del Presidente.

La sensibilidad del Presidente es inaccesible al todoamor. Por el contrario, la Eterna personifica a la perfecta todoamante, cuyo único defecto —la paradoja de su nombre— es no creer en la eternidad. Eterna no concibe la todoposibilidad. En el prólogo "El fantasismo esencial del mundo", Presidente le ofrece a Eterna una explicación metafísica sobre la no-muerte de las sensibilidades. Esta imposibilidad de comprenderse origina la discordia entre ambos personajes:

Aquí me detengo; creo que estas palabras puedan asomar tu sensibilidad al abismo del ser y al reconocimiento de que todo es psique, y por tanto inmortal. Porque ya te insinué en muchas tentativas de conmover tu dolorosa creencia en la muerte, que siento que el

obstáculo que me domina para impedir que mi amor por ti sea el todo-amor que mereces y que es todo el valor de realidad es esa discrepancia que nos separa en cuanto tú crees que nos espera la muerte y un terminar de nuestras personas y de nuestro amor y yo no creo que el todo-amor pueda florecer en seres que se crean pasajeros (Fernández, 1993: 86)

La Eterna es el personaje más significativo de la novela. Pocas veces está presente en la estancia, pero todos los personajes, además del *autor*, hablan sobre ella. Su ser de todoamante, como sucede con Deunamor, tiene un tratamiento de admiración y reverencia en *MNE*. La Eterna tiene algunos poderes asociados con el todoamor y la metafísica, que además presentan cierto paralelismo con la ficción de la novela; por ejemplo, puede cambiar los pasados desdichados de quienes conoce: “Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia. Muchos pudieron dar porvenir, pero sólo ella os crea un pasado que améis. Y aun os da porvenir, porque nada más pediréis ni conoceréis” (Fernández, 1993: 84). El encanto de la Eterna disuelve la desdicha; así, en la “Conquista de Buenos Aires”, este personaje logra eliminar hechos históricos injustos o crueles que impedían la belleza de la ciudad.

La *perfección* de la Eterna radica en dos características esenciales de su personaje. La primera es su naturaleza altruística, definida desde el primer prólogo de *MNE*: “La más gallarda Prontitud del alma es el salto altruístico de socorrimiento o de alegría o consolación con ímpetu total e instantáneo con que se mueven los pasos de la Eterna” (Fernández, 1993: 5). Eterna es la idealización de la postura ética macedoniana —altruística—. Por otra parte, este personaje manifiesta la comprensión del misterio del *ser* a través de la sensibilidad. Esto es, cada estado del *ser* tiene una respuesta emocional en la Eterna, como se espera de los avezados en “metafísica de la afección”:

Es cierto, Eterna, eres perfecta, en el sentido de la única perfección que hace perfecto a lo humano: en el tener emocionalizada toda tu existencia sensible, es decir que toda mínima ocurrencia en ella y todo mínimo acto o consecuencia de acto tiene juicio emocionado de sí misma, ternura, reproche o risa de sí (Fernández, 1993: 235).

La Eterna muestra una sensibilidad atenta a sus propias respuestas, así como la novela es autoconsciente de su proceso de escritura; el paralelismo entre las dos entidades ficcionales es especular. El carácter todoamante de Eterna lleva al personaje a encargarse de educar al Presidente afectivamente. El Presidente afirma su deseo de aprender: “No se puede ser grande frente a usted ni esperé nunca serlo al conocerla, al llegar usted, sino aprenderlo con usted. Y aun: quería aprender, no inventar, mi santidad de pasión” (Fernández, 1993: 172).

La idea de la amada como encargada de la “reeducación sentimental” aparece también en el cuento “Tantalia”, quizá una de las prefiguraciones de esta novela.

El capítulo XIV se compone de una serie de oposiciones entre la Eterna y el Presidente, a manera de explicación:

La Eterna lo ve todo en la tierra pero no el Misterio; el Presidente ve en todo el Misterio.

La Eterna piensa por todos en la tierra y en la nada de todos en la eternidad. Eterna cree en la muerte. Niega la Eternidad, cree y acepta ese despido de amor que es la muerte. El Presidente cree que la muerte nada es: que no hay otra que el Olvido (sin aniquilación corporal) de los que se amaron [...]

La Eterna era toda para el amor; el Presidente todo para el pensamiento (Fernández, 1993: 230-231).

Finalmente, desilusionado de todos sus intentos de Acción, metafísica y vida en La Novela, el Presidente se deja guiar por la Eterna, para intentar desasirse de su yo: “Enfurrñado, dominado, embriagado de verla siempre más bella, cariñosa, enérgica, clarividente que él, resignábase con el sutil inteligentísimo pensamiento que lo hacía feliz: ‘Básteme que toda belleza haya en ella; ¿qué importa lo que soy yo?’” (Fernández, 1993 233). El último intento de Acción del Presidente es dotar de vida a la Eterna para salvarla de la muerte que implica el final de lectura. Sin embargo, los personajes de la novela y Presidente llegan a la conclusión de que la vida de la Eterna solo valdría la pena “si alguien que anda por el mundo valiera lo que vale el amor de ella” (Fernández, 1993: 243). Mientras esto no ocurra, Eterna continúa su existencia de personaje de La Novela. El lector de *MNE* vuelve a encontrarse con el procedimiento macedoniano de “expulsar del libro” al lector. La invitación es sutil: si el lector logra convertirse en un todoamante, la Eterna tal vez surja de la ficción a su encuentro.

4.2.3 Dulce-Persona y Quizagenio

La pareja de personajes mejor anclada en el segundo nivel ficcional es la de Dulce-Persona y Quizagenio, habitantes de la estancia La Novela. Estos personajes se encargan de iniciar cada capítulo. Sin embargo, son definidos por el *autor* como “personajes frágiles, por vocación de vida, porque creen que serán felices” (Fernández, 1993: 79). Y es que Quizagenio se da a la tarea de ensayar múltiples formas de emerger de la ficción a la vida, e invita a Dulce-Persona, confiado en que la vida es deseable solo en compañía de ella:

Presidente no sabemos que ame; parece desdichado. ¿Para qué viviría su desdicha? Pero es ahora, para mí, para nosotros, encontrados en este cariño, que pidiéramos la vida. Sólo contigo la quisiera. Para el Presidente el tener sólo el ‘ser de personaje’, ahora que es desventurado, es una maravilla de suerte; para nosotros, felices con tu amor, ahora es la vida la que debiera dársenos (Fernández, 1993: 154).

Quizagenio está enamorado de Dulce-Persona. Este embelesamiento es motivo de diálogos, a veces burlones, otras veces comprensivos, entre los demás personajes. Así, el Presidente, al encargarle una tarea a Quizagenio —que este intenta rechazar— insinúa:

—Quizagenio, escúchame, tengo para ti una tarea.

—Si es muy difícil, Presidente, ¿por qué no se la encomienda a Deunamor, que tiene talante de no ser desconcertado por nada? Pues ando desde hace algunas semanas con inteligencia poco dispuesta.

—Pero los ojos bastante ocupados (Fernández, 1993: 149).

El *autor*, por su parte, concede un espacio “sin autor” en la novela a Quizagenio y Dulce-Persona, para que intenten “un merger vivencial” (Fernández, 1993:152), es decir, una antimetalepsis. Los diálogos entre Dulce-Persona y Quizagenio son los más inventivos y lúdicos de *MNE*; no tienen el carácter venerable de personajes como Deunamor o la Eterna. El placer y la sorpresa presentes en los diálogos de este par de personajes es tal, que el *autor*, siempre autoconsciente, al final de la novela adivina que el lector desea seguir leyendo el destino de estos:

El estado de ánimo del lector es éste: apostaría él cuanto posee a que juntos en ‘La Novela’ Dulce-Persona y Quizagenio, no sólo habrá cuentos y diálogos insuperables como los que se le conocen a Quizagenio, sino que ambos serán felices, inmensamente e imperturbablemente, y el lector tendrá al mismo tiempo el pícaro placer de ver a un autor que se ha empeñado en especialista en infortunios totales, obligado a pintar la felicidad inquebrantable (Fernández, 1993: 249).

La relación entre los personajes se desarrolla esencialmente en sus conversaciones. Quizagenio explica a Dulce-Persona: “lo único que importa a mi alma es estarme hablando contigo, así sea cuando me escuchas distraída” (Fernández, 1993: 184). De manera retrospectiva, Quizagenio fue quien recibió a Dulce-Persona a su llegada a La Novela, momento que determina su vínculo:

Quizagenio, que cocinaba regularmente para todos, le brindó alimento caliente bien preparado. Antes de recordar a nadie de la casa, silenciosa ni de saberse en ella que allí estaban, Dulce-Persona y Quizagenio habían conversado dos horas en un coloquio feliz de hablar cada uno más que el otro. Estas dos horas son las únicas que hubo verdaderamente felices en el amor de Quizagenio, amistad y amor que nacieron bajo aquella viva conversación sin que supieran ellos que habían nacido (Fernández, 1993: 142).

Pero Dulce-Persona, después del día de su llegada, deja de estar enamorada de Quizagenio, y desea al único personaje incapaz de amar: el Presidente. “Te diré... no sé cómo decirte, Quizagenio, que te detienes mucho en un amor de un instante que palpité en mí hacia ti; es amistad lo que ahora siento; aquel instante ha sido real aunque pasajero” (Fernández, 1993: 155). La experiencia del todoamor que queda para Quizagenio será, desde ese momento, aceptar la existencia de ese instante y eternizarla en su conciencia. En la metafísica todoamorosa de Macedonio Fernández, el instante de amor se convierte en la única realidad eterna de quien lo experimenta; esta proposición es sugerida a Quizagenio por Deunamor: “Ten este día de amor de Dulce-Persona, por tu eternidad” (Fernández, 1993: 155). Igualmente, el *autor* desintegra las *ubicaciones* del instante de todoamor de estos dos personajes, revelándolo eterno: “¿Ese trato y diálogo, esa amistad y amor no estaban comenzados siempre en esas almas?” (Fernández, 1993: 142).

El amor de Dulce-Persona por el Presidente es desdichado por la presencia —siempre oculta y enigmática— de la Eterna³⁶. Para evitarle sufrimiento a su amada. Quizagenio le narra cuentos de su invención, inaugurando otro nivel diegético y poniendo de relieve las implicaciones afectivas a través el arte literario. El *autor* resalta estos cuidados: “el hábil y sensitivo Quizagenio ha encontrado el método de cambiar la conversación que habrá de ser dolorosa a Dulce-Persona por recaer en la incógnita visitante del Presidente, proponiendo una narración” (Fernández, 1993: 154). Otros de los cuentos de Quizagenio tienen la finalidad de intentar obtener la vida para los dos, a través de la estrategia de *novela de leyentes*. Las narraciones de Quizagenio, como *MNE*, suelen desconcertar a su público —el lector y Dulce-Persona, respectivamente—. Dulce-Persona se distrae, o se duerme ante los cuentos, parodiando y cuestionando sutilmente el ejercicio literario de su amigo. Un guiño humorístico de la novela hacia sí misma.

En el capítulo X, Dulce-Persona recupera su instante de amor por Quizagenio: “Te quiero, Quizagenio, triste amigo, en esta hora te amo. Suframos de todo lo que digamos y di tú todo lo que quieras clamar y decirme” (Fernández, 1993: 205). Los dos personajes intentan, esta vez con resultados, salir a la vida; proceso que logran gracias a la lectura de

³⁶ Dulce-Persona y Eterna nunca se conocen; sin embargo esta sospecha el interés del Presidente por la Eterna. El prólogo “Eterna y Dulce-Persona” da cuenta del contraste entre ambos personajes. Finalmente Dulce-Persona acepta el amor del Presidente por Eterna, así como el cariño casi paternal que el Presidente tiene para ella: “Que la ame, y a mí me acaricie la cabeza solamente, pero siempre” (Fernández, 1993: 92).

otra novela. Sin embargo, regresan a La Novela, donde son felices. Cuando el Presidente anuncia la disolución de la vida en La Novela, Dulce-Persona es el único personaje que se opone. *MNE* termina, pero anuncia en su “Noticia última” que Dulce-Persona y Quizagenio salieron en busca del Presidente, para continuar la vida en la estancia, contentos, finalmente con su existencia ficcional.

4.2.4 Simple o la Eudemonología

El último personaje de este nivel ficcional no representa ninguna de las virtudes del todoamor, no obstante, funciona como un contraste efectivo de los personajes metafísicos o pensadores —Presidente y Quizagenio—, pues personifica la posición práctica de la existencia. Macedonio Fernández explica en su ensayo “Crítica del Dolor”:

Para mí es ineludible optar en la carrera terrestre o por la actitud metafísica o por la actitud práctica, tan valiosas y tan legítimas una como otra. Con cualquiera de ellas llevadas a un extremo de disciplina podemos situarnos favorablemente en lo que tiene de hedónico nuestro pasaje terrestre (Fernández, 1997: 96).

Aunque Macedonio reitera en varios textos que siente más vocación por la actitud metafísica, no descarta la validez de la vida práctica, y le dedica considerables reflexiones, sobre todo en lo concerniente a su “Eudemonología”, es decir, una serie de conductas que Macedonio define como “más evitadora de dolores o procuradora de placeres” (Fernández, 1997: 101). Entre las consideraciones prácticas macedonianas, destaca la necesidad de evitar el *costo*, esto es:

...lo que cada consecución o posesión requiere en desgaste fisiológico, psíquico o de esfuerzo (en salud, placer, dinero, trabajo) hasta que se descubra lo que cueste menos de lo que da [...] El único vencedor de la Praxis no es la riqueza, el poder, la ciencia, ni la valentía o paciencia, sino la total practicidad... (Fernández, 2010: 221).

Simple se contrapone al pensamiento metafísico mediante la vocación práctica absoluta, por lo que el *autor* de *MNE* lo define como: “el hombre más fácil para la felicidad” (Fernández, 1993: 162). El *autor* narra la vida anterior de Simple, la cual se alimenta de la Eudemonología y de la evitación del *costo*, a través de la felicidad hallada en los placeres cotidianos, que confronta con las grandes pretensiones:

...como acomodador del teatro Colón sabía quedarse en su piecita mientras resonaba la orquesta, el canto de gran tenor y la gran dama y los bullicios de asombro de inmensa y poderosa concurrencia, el divino director de orquesta [...] toda aquella aplastadora virtuosidad; Simple sabía quedarse, mientras el cantante daba una legua de ‘do’, tocando

una tocata en su guitarrita, manso y contento y sintiéndose satisfecho de vivir con tal que en tales momentos lograra oír su instrumentito (Fernández, 1993: 163).

Los diminutivos son recurrentes en las intervenciones de Simple. El único diálogo de este personaje con otro, ocurre con Dulce-Persona; ambos se sienten felices de vivir en la estancia La Novela. Simple explica su postura práctica a su amiga, mediante una de las sentencias más memorables de *MNE*: “Dulce-Persona sonrió largamente, y juntos siguieron tomando sol entre los álamos, mientras Simple seguía explicándole que él tiene una almita que le procura ‘el mundo en un cucurucho’” (Íbidem). La participación de Simple en *MNE* es un reconocimiento, por parte del *autor*, a la posibilidad de otras existencias no metafísicas; Simple representa un respiro dentro de la dignidad del todoamor y la todoposibilidad.

El segundo nivel ficcional de *MNE*, a través de las relaciones entre los personajes, significa la elaboración diegética del todoamor. La relación entre Deunamor y la Bellamuerta tiene el corte preciso de la idilio-tragedia. El Presidente y la Eterna demuestran la tensión entre el pensamiento y el afecto, reiterando que la metafísica todoamorosa macedoniana se decanta por este último. La historia de Dulce-Persona y Quizagenio establece la eternidad de un instante de amor. Todas estas elaboraciones, además de la vida en amistad de La Novela, están vinculadas con el ejercicio literario. En el tercer nivel ficcional, referente a las producciones literarias de los personajes, notaremos la necesidad de los todoamantes de relacionarse por un medio también eterno: la escritura.

4.3 Cartas y poemas del todoamor en *MNE*

El tercer nivel ficcional de *MNE* elabora lo que Macedonio Fernández concibió como el artilugio que salvaría a los personajes de la ficción: la escritura y lectura, por parte de estos, de otros textos literarios, la *novela de leyentes —y escribientes—*. En los escritos de los personajes reaparece el discurso del todoamor, cuestionado y explicado en las cartas entre el Presidente y la Eterna. Asimismo, en *MNE* encontramos la serie de poemas titulada “Poema sin término, e inmutable, de la cambiante Eterna”, donde la poesía expresa lo que la metafísica no, acerca del todoamor. Los textos literarios de los personajes profundizan en su propia historia, acallando por un momento la voz autoral. Aunque en *MNE* se incluyen cuentos, textos ensayísticos y un borrador de novela, en el presente trabajo hemos

priorizado los escritos relacionados con el tema del todoamor. De este modo, nos avocaremos a estudiar las cartas y poemas de la novela, que son obra del personaje Presidente.

Como adelantamos, la relación entre el Presidente y la Eterna se fundamenta en la escritura. Las cartas que aparecen en *MNE* son la fuente principal con la que el lector cuenta para conocer los vaivenes de estos personajes. Las cartas de los personajes, como sucede con toda la escritura epistolar, están compuestas de vacíos; el lector ignora gran parte de la información, sobreentendida entre los dos amantes. Sin embargo, lo esencial, el dilema amoroso del Presidente y la Eterna, se despliega y completa ante la mirada del lector. El contenido epistolar extiende las luces sobre el todoamor en esta novela inconexa y sugerente, donde las reelaboraciones del discurso importan.

Las cuatro cartas contenidas en *MNE* son obra del Presidente. Al integrarse de forma desordenada a la novela imprimen anacronías a la historia; la carta de cuando estos personajes se conocieron aparece después de la carta donde el Presidente reconoce su imposibilidad de amar a la Eterna. La construcción de los personajes se complejiza, y las teorías del todoamor son profundizadas en el discurso del Presidente. Este demuestra su conciencia teórica respecto del todoamor como finalidad de la existencia personal y universal:

...sólo él [el amor] y recién ahora conferiría sentido, explicaría la aparición de una individualidad más, la mía, entre las innumerables que se han dibujado en el Ser, que en verdad me daría la individualidad que hasta hoy no tuve, amor que eterniza el presente, ocupa totalmente la memoria, hace de la eternidad que nos espera solamente un instante, o sólo la memoria de un instante eternizado del sentir, y es el acontecimiento supremo del Ser (Fernández, 1993: 145).

Como una reminiscencia del cuento “Tantalia”, donde la continuidad o la *cesación* del universo pueden ser causadas por cualquier suceso que provoque una reacción afectiva poderosa, el Presidente sugiere que, después de las lágrimas de la Eterna —quien finalmente reconoce y pide la eternidad de los amantes— la cesación del mundo puede acaecer:

Esas lágrimas que sólo cual en tus ojos se dieron jamás, son la más alta línea de ola que se ha alzado en el Ser o Realidad, son la suprema obra del Mundo, de tal belleza cual una cumplida Razón de Ser, luego de la cual también el cese de la Realidad es posible y justificable (Fernández, 1993: 220).

El conocimiento de la todoposibilidad del Presidente es pleno, sin embargo, las cartas también dan cuenta de sus imposibilidades afectivas. Así, ante las propias dudas y las de la

Eterna, Presidente regresa a los libros y a la soledad, de la cual pretende obtener respuestas acerca la Pasión: “Si ha de lograrse afortunado el glorioso amor [...] será después de haberme alejado a estudiar mi alma y hacerla tan bella como la de usted, al retornar cuando mi sentimiento se haya hecho genial” (Fernández, 1993: 145). El todoamor macedoniano reclama la disolución del yo —almismo ayóico— entre los amantes; Presidente se aleja cada vez más de la experiencia todoamorosa en la búsqueda de explicaciones.

Una carta peculiar se integra en el capítulo IV; el Presidente elabora la “Carta a la sombra alejándose del amador de la Eterna, joven señor Porcio de Larrenave, por el camino de su olvido de Ella” (Fernández, 1993: 165). Presidente, creyéndose olvidado por la Eterna, escribe al su antiguo amante de esta para comunicarle que emprenderá el mismo camino que él: la existencia sin la Eterna, pues “hay un lugar una sola vez junto a la catadora de almas” (Ibídem). El discurso retorna al día en que el Presidente y la Eterna se conocieron. Nuestro personaje recuerda la mirada del joven Porcio esa noche:

Me dije al conocer a usted: cuando se mira así, los ojos cerrados vueltos oblicuamente al suelo hacia delante [...] ¿qué es lo que se ve? Ahora, hoy, ya sé lo que es. Sé que se mira así: el camino después de Ella, el trazado por su Olvido, el que encerraría los pasos de él desde esa noche, el que también queda para mí desde esta noche (Fernández, 1993: 166).

La escritura de esta carta ofrece y busca compasión. No obstante, el texto representa otra vertiente de la incomprensión del Presidente: no poder reconocer la certeza del amor de la Eterna hacia él. Las cartas del Presidente son leídas y posteriormente comentadas por su amada y por el *autor*; a la Eterna, le provocan sufrimiento; el *autor*, por el contrario, se mofa calificando la escritura del Presidente como “deficiente, excesiva de palabras y sensiblera” (Fernández, 1993: 174). Esta intervención lleva las cartas al primer nivel ficcional, donde el *autor* se encarga de la crítica y teorización de toda producción escritural.

Además de reiterar el conflicto del Presidente, las cartas destacan el motivo de la perfección de la Eterna, definida como modelo de virtud: “la que alecciona y nada tiene que aprender, nada del alma le es ajeno, la Eterna” (Fernández, 1993: 172). La superioridad del sentimiento sobre el pensamiento se reelabora en cada carta. Las dudas de la Eterna, en esta correspondencia, dejan de vincularse con su creencia en la muerte. La Eterna ahora titubea ante el pasado. Como si el todoamor fuera una fe, la Eterna cuestiona el hecho de que el Presidente haya necesitado conocerla para amarla, y no la haya amado desde siempre.

Presidente recurre a sus libros para intentar explicar, sin éxito, la invalidez de esta duda. Solo mediante otra forma de escritura la cuestión se ilumina: los poemas.

Los poemas —algunos en prosa, otros en verso— reunidos bajo el título “Poema sin término, e inmutable, de la cambiante Eterna” se incluyen en distintos apartados de *MNE* dependiendo la edición³⁷. En el presente trabajo consideramos que la serie de poemas forma parte de la novela por dos motivos; el más objetivo es que se incluyen en las ediciones anteriores de *MNE* —CEAL, en 1967; Corregidor, en 1975, y Biblioteca Ayacucho en 1982, según el estudio de Ana Camblong—. La segunda razón se deriva de nuestra lectura: la unidad temática de estos poemas responde al conflicto de la imposibilidad del todoamor entre el Presidente y la Eterna. Si los incluimos en la novela, los poemas ofrecen una perspectiva distinta a la de la prosa sobre el destino de los personajes. Analicemos esta propuesta de lectura.

La primera sorpresa con la que nos encontramos en esta serie de poemas tiene que ver con una metalepsis extrema entre los niveles ficcionales y la realidad efectiva del Macedonio Fernández. Los poemas son parte de la ficción del discurso del Presidente hacia la Eterna, pero también representan la escritura de Macedonio hacia su pareja, Consuelo Bosch de Sáenz Valiente. La figura de la amada se convierte en una sola Consuelo-Eterna. La utopía macedoniana en la cual no existe distinción entre la ficción, el ensueño, la imaginación y la realidad, pues todas son imágenes del ser, se perfila en la obra. La confusión de los personajes está llena de significado; como afirma Alberto Manguel en su *Breve tratado de la pasión*, en realidad todos los textos de amor son el discurso de una sola pareja de amantes universal:

Las cartas y los poemas de amor revelan nuestras identidades al mundo de la manera más íntima posible: no sólo como individuos con nuestras propias locuras, tristezas y pasiones, sino, sobre todo como miembros de la misma esforzada estirpe [...] cada vez que nos enamoramos, ese acto único, singular, inimitable, es el que nos otorga una suerte de denominador común repetido desde aquel primer encuentro en algún remoto jardín (Manguel, 2008: 13).

³⁷ En el texto de la Biblioteca Ayacucho (1982) aparecen en el capítulo XV; mientras en la edición crítica de la colección Archivos del Fondo de Cultura Económica se excluyen del texto a los apéndices. La edición de Archivos justifica esta eliminación bajo el hecho de que los manuscritos de los poemas, en los textos originales de Macedonio, se encontraban en una carpeta aparte del manuscrito de la novela.

En los poemas a Consuelo-Eterna, la literatura y la realidad desdibujan sus límites con la misma voluntad unificadora, altruística, que en las invasiones de los personajes de La Novela al lector.

Los poemas resaltan el carácter cambiante de la amada, que sin embargo siempre es una; como expresa el sujeto lírico: “Sólo aprendiz soy aun del misterio de amor que se enseña en las luces de tus ojos, y en tu movible acento, y puedo vacilar, perdido en el reconocerte por las hechicerías y mutaciones en que te transfigura la avidez de renovaciones de tu beldad eterna” (Fernández, 1993:291).

El sujeto lírico, Presidente o Macedonio, por fin es capaz de resolver el conflicto de su amada, acerca del pasado de su amor. Este reconoce que amó siempre a la Eterna-Consuelo, no en términos de *ubicaciones*, sino en la eternidad de su conciencia:

‘No es que no supiera
sino que tardé’
te dijo, extraña a mí de turbada, mi voz, sumisa
de contento,
en vez primera del conocerte.
Adivinada, ahora mi pie en tu umbral,
hizo mi conocerte.
Que eras sabía, pero no lugar e instante
ni cómo mirabas, decías y estabas figurada.
Sólo tu alma sabía que era de amor.
Y nada más en ella pudiera haber.
Y nada más en mí pudiera haber (Fernández, 1993: 301).

Por si fuera poco, otra pareja de amantes se mezcla en el discurso de los poemas: Deunamor y la Bellamuerta. Como una evocación de “Elena Bellamuerta”, el sujeto lírico recuerda el momento de la muerte de su amada —el cesar de su respiración— como un acontecimiento pasajero. La amada, cambiante siempre, se convierte en la noche:

...quietamente plegaste la mirada y el respiro sin temor de perderlos, para ser la Noche y ante mí perderte en ella inmensa y sin caminos [...] La noche que es la vida en beldad de tristeza, mas con latidos de un esperar, de voluntarios pensados ornatos parcos y excelsos, así te hiciste, de pálido y negro, desechando cuanto te distrajera de inmortalidad (Fernández, 1993: 293).

El idilio-tragedia, como máxima realización del todoamor, reaparece en las voces de Deunamor y la Bellamuerta, confundidas con la voz de todos los amantes de *MNE*. Más adelante, en el poema en prosa “Es la sombra en el día de amor”, resalta la misma promesa, el *amor constante más allá de la muerte*:

Si tú o yo ha de ser quien escuche último palpito, si tú o yo ha de ser quien conozca por primera vez el silencio de un corazón, el mío, el tuyo, de nosotros dos quien así conozca mayor dolor parta también, no clame pidiendo un palpitar más siquiera oír, pagado el dolor de la Tierra, pagada la Vida, corra al nuevo encuentro, a un despertar juntos, que lo hallarán tan cerca como está todo despertar, del sueño, Así digámoslo siempre (Fernández, 1993: 302).

Otro motivo que aparece en la serie de poemas es el del artista que rescata los afectos de una realidad efímera: “El Artista, el que cuida aun las sombras a las cosas, para que no las abisme el Día, lo Real en transparencias del ser de ellas, el que ama todo y dice todo” (Fernández, 1993: 294). El sujeto lírico se convierte en el artista de Consuelo-Eterna, la resguarda de la realidad y de la muerte. El amante corresponde con la permanencia de la elaboración artística a la inmortalidad que su amada le ha otorgado mediante el todoamor.

Como mencionamos hace unas páginas, esta serie de poemas ofrece una lectura alternativa del destino del Presidente y la Eterna. La prosa de *MNE*, aun las cartas, sostienen la incertidumbre acerca de la realización del todoamor entre estos personajes. El lector ignora si el Presidente logró desasirse de su yo para amar a la Eterna. Uno de los últimos poemas de la serie, titulado “Compañía presentida”, acaso ilumina esta resolución:

Dije a cercos y muros en los campos
‘Ya lo he dejado todo, amor se me ha de dar’.
Ya sé no ser sino amor,
ni deidad, ni saber,
ni el mundo, ni lo humano
tengo ni siquiera
sino ella.

Compañía (Fernández, 1993: 301-302).

Se trata de la unión de los amantes en la experiencia mística todoamorosa, sin noción de individualidad, tiempo, espacio o muerte. A través de esta lectura del texto, que por supuesto no es la única, asistimos a la aseveración que condensaría gran parte de la obra de Macedonio Fernández: no ser sino amor; abandonar *el reino de lo innecesario*, del cual solo se salvan los afectos.

El tercer nivel ficcional de *MNE* amplía el horizonte que los dos niveles anteriores habían inaugurado respecto del todoamor. Las cartas entre los personajes enfrentan al lector a la complejidad del vínculo amoroso, que finalmente hallará claridad en el discurso poético. Los poemas dejan de pertenecer a un sujeto lírico único, para representar a todos los amantes de *MNE*, incluido el autor. La distribución desordenada y compuesta a partir

de vacíos de los textos escritos por los personajes permite diferentes lecturas de la novela. Independientemente de la perspectiva que adopte el lector, este nivel ficcional brinda certezas sobre la configuración de una metafísica, ética y estética de Macedonio Fernández.

Conclusiones

Este trabajo de investigación partió de la hipótesis de que el concepto de *todoamor* y sus relaciones estéticas, metafísicas y éticas determina la composición de *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. A lo largo de cuatro capítulos analizamos las especificidades de la obra que pueden vincularse con el *todoamor* y sugerimos una nueva lectura de la novela. Recordemos brevemente este trayecto.

En el primer capítulo determinamos un marco referencial gracias a la crítica alrededor de la obra de Macedonio, tanto en su vertiente estética e histórica como en relación con su postura metafísica. De esta manera, sabemos que el autor atravesó diferentes etapas de escritura: convivió con la generación martinfierrista durante el periodo de vanguardias de los años 20 en Argentina y este contacto determinó su teoría literaria. Durante la década siguiente, Fernández consolidó algunas de sus obras en soledad, a partir de la crisis que desató la muerte de Elena de Obieta. Finalmente, la madurez literaria del autor llega con la década de los 40.

La estética macedoniana, nos dicen los especialistas, fue posible gracias al clima literario de Buenos Aires al inicio del siglo XX. Según varios críticos, *Museo de la Novela de la Eterna* es uno de los ejemplos más radicales de la vanguardia literaria latinoamericana. Adentrándonos en el “estilo de pensar” del autor, en este capítulo conocimos aspectos como su búsqueda de ficcionalizar la realidad, su tendencia crítica respecto de lo establecido, su reticencia a publicar y un constante interés por el otro. En cuanto a su estética literaria, descubrimos algunos elementos la interlocución entre autor y lector, la autoconsciencia, el hibridismo, la mezcla entre teoría y narrativa y la intertextualidad.

Por otra parte, los estudios acerca de la labor filosófica y metafísica de Macedonio Fernández sugieren que su interés por estas áreas del conocimiento fue tan importante y sostenido como el del arte y la literatura. En su obra existe una relación fundamental entre metafísica y literatura, y comprender sus planteamientos sobre el *ser* ilumina la manera de leerlo. Macedonio se opuso a la corriente filosófica predominante en la época: el positivismo. También rechazó las posturas academicistas e historicistas. En cambio, alimentó un idealismo radical en sus obras.

El autor negó la existencia del tiempo, el espacio, el mundo material y el yo, en aras de alcanzar un estado místico donde lo único esencial fueran las sensaciones y las

afecciones. Su objetivo fue liberar al lector de los límites del racionalismo, así como del miedo a la muerte, y en cambio, invitarlo a creer en la eternidad y en los afectos. Los métodos macedonianos para alcanzar este estado ideal de la consciencia fueron la contemplación y el todoamor, este último sin duda fue su predilecto.

Mientras en el primer capítulo establecimos el marco referencial de la investigación, en el segundo conocimos los aspectos de la estética literaria macedoniana vinculados con el todoamor. Comenzamos aclarando que para el autor la existencia tiene una justificación estética, y esta tiene que ver con la recepción plena de los afectos y las sensaciones. En este tenor, el todoamor resulta el acontecimiento estético esencial de la vida. Macedonio pretende que el lector se percate de esto mediante una estética literaria particular: la Belarte concienical. La Belarte implica romper el pacto de verosimilitud del realismo literario. El autor rechaza el arte como copia de vida, antes debe ser una experiencia del deseo y lo imposible.

Las técnicas narrativas de Macedonio se concentran en lograr un estado peculiar del lector: el mareo concienical. La experiencia de lectura debe hacer que el lector se cuestione su propia realidad, por ejemplo, la noción de yo, los límites entre la realidad y la ficción, y la elaboración estética de sus propias experiencias. Por lo tanto, *MNE* exige un lector dispuesto y paciente. Por otra parte, la sensibilidad especial que el lector requiere es trabajada por el autor en los numerosos prólogos de la novela, a manera de inducción a la estética y los temas de la obra.

Otra característica de la estética macedoniana es la incompletud, que auguró a la estética de la recepción. La obra de Macedonio Fernández suele presentarse inconclusa, como en el caso de “Una novela que comienza”, el relato que solo es un inicio de novela. La estética de la incompletud tiene que ver con un juego de nunca terminar, pero también se asemeja a las propuestas de Wolfgang Iser respecto de los vacíos de información en las obras literarias. También Macedonio teorizó sobre la incompletud, y como Iser, concluye que el lector actualiza la obra y esta solo se concreta en el momento de lectura.

En este capítulo también concluimos que el modo narrativo fundamental de *MNE* es la metaficción; pues se trata de una de las herramientas esenciales de la Belarte concienical. La novela se ocupa de conocer y revelar sus propios mecanismos. Como toda obra metafictiva, *MNE* cuenta con una teoría literaria única e intransferible. Asimismo, la novela

presenta estrategias metaliterarias de tres formas distintas: discursiva (la autorreferencialidad y la autoconsciencia de la obra se asemejan al planteamiento macedoniano de pensar-escribiendo); especular (la técnica de *mise en abyme* ya estaba planteada en el concepto de “novela de leyentes”), y metaléptica (las transgresiones entre la realidad y la ficción). Las obras metafictivas, que demuestran su calidad de artificio, dan paso a la reflexión del lector acerca de la realidad como una construcción, falible y en constante elaboración.

Finalmente, otro elemento de la estética macedoniana que se propone desconcertar al lector para llevarlo a cuestionar los principios racionales de su mundo es el humor. El humor conceptual de Macedonio funciona a partir de hacer creer un absurdo momentáneamente al receptor del chiste. Sin embargo, la motivación de lo humorístico es elemental para el autor, y se basa en la dicha ajena; por lo cual, el humor es un ejercicio de simpatía. Fernández rescató un elemento profundamente argentino del humor: la *cachada*, donde los papeles entre emisor y receptor del chiste se intercambian sutilmente. Recordemos que el autor privilegia las técnicas de “trocación del yo”. Este apartado también analiza la parodia que la obra contiene hacia la literatura realista, como una crítica desenfadada pero que ya anuncia una nueva narrativa.

El capítulo tres integró las relaciones metafísicas y éticas del todoamor. Comenzamos por establecer algunas relaciones intertextuales de la escritura de Macedonio con tres autores que confluyeron en la tradición de negar la muerte de quienes se aman. De Francisco de Quevedo, Macedonio hereda el tema del amor que vence a la muerte, además del lenguaje lírico del cual se reviste el todoamor. Por otra parte, de Dante Alighieri rescata el Canto V de la *Divina Comedia*, y eleva el destino de Paolo y Francesca como todoamantes; Macedonio retoma esta “justicia literaria” con otros amantes desdichados, como Camila O’Gorman. Por último, la relación intertextual con Edgar Allan Poe estriba en la presencia de la amada muerta en su escritura, así como en varias imágenes poéticas recuperadas por Macedonio.

El siguiente subcapítulo se concentra en las relaciones metafísicas del todoamor. Los conceptos macedonianos de todoposibilidad y metafísica de la afección son imprescindibles para los todoamantes; pues estos deben transgredir la racionalidad y la idea de muerte. En este capítulo recuperamos los tres grupos de principios que Macedonio

Fernández rechaza: las ubicaciones temporales y espaciales; el yo y la materia, y la división entre vigilia y sueño. La Pasión es una experiencia superior a todas estas categorías, por lo cual se equipara a una experiencia mística. La todoposibilidad es, ante todo, un esfuerzo por cuestionar la muerte, por reconocer que las sensibilidades perduran y no pueden cesar de existir.

Las teorías estéticas y metafísicas de Fernández confluyeron en la teoría de la idilio-tragedia, es decir, el único tema digno de ser elaborado artísticamente. El autor buscó una justificación estética y vital para esta experiencia y la halló en la idea de que la muerte simplemente rompe una dualidad aparente entre nuestro ser y el mundo. La muerte es trivial, pues la sensibilidad permanece; así, las obras literarias son el espacio exacto donde puede resolverse el problema aparente de la separación de los amantes.

Por otra parte, la postura ética de Macedonio Fernández se relaciona profundamente con sus teorías metafísicas y con el todoamor. El autor, ligado a la ética de Schopenhauer, descartó el imperativo categórico kantiano como fundamento ético, y enarbó la consciencia de *ser* lo mismo que los demás seres, y por lo tanto, cuestionar las motivaciones longevistas y malévolas de toda acción. En cambio, el concepto central de la ética macedoniana es la altruística, un término para la compasión profunda y la consciencia de la unidad esencial de todos los seres. Los personajes macedonianos suele ser profundamente compasivos, y esta virtud encuentra su máxima expresión en el personaje de la Eterna, en *MNE*. La altruística también se vincula con la eternidad, pues quien experimenta la realidad no solo desde él mismo, sino a partir de las sensibilidades ajenas, permanece en estas y no puede morir.

El último subcapítulo, “El todoamor en la obra de Macedonio Fernández”, conjuga los tres elementos anteriores: estéticos, éticos y metafísicos, para comprender el concepto de todoamor y su impacto en la escritura de Macedonio. El todoamor supera las posibilidades de la contemplación para negar los principios de la racionalidad; se convierte en una mística humana, tangible y eterna. En este apartado determinamos dos elementos del todoamor presentes en las obras del autor: lo femenino y lo doméstico y cotidiano. Los narradores de Macedonio se muestran fascinados por el vivir femenino y algunos aspectos asociados culturalmente a las mujeres, por ejemplo, la empatía, la caridad, la belleza, la irreverencia y la sentimentalidad. A la existencia empírica de las mujeres contraponen la

rigidez asociada con lo masculino, que relaciona con el longevismo y el positivismo. En cuanto a lo doméstico, el autor revela su fe en lo esencial: los afectos, el hogar, la vida íntima, en contraste con la arrogancia del progreso. El hogar, la familia y los amigos se vuelven un universo místico más revelador que las grandes pretensiones del siglo XX.

Por último, el capítulo cuatro ofrece una lectura de *Museo de la Novela de la Eterna* a partir del todoamor, pues consideramos que la novela condensa el proyecto estético, metafísico y ético de Macedonio Fernández. Este análisis fue llevado a cabo a partir de tres niveles de lectura, cada uno ontológicamente más ficcional que el anterior. El primero fue la conversación entre el *autor* y el lector, en la cual el todoamor se expresa de manera discursiva. El *autor* busca una experiencia altruística para su lector y lo involucra en esta sensibilidad a partir de diálogos apelativos, pero también mediante el contacto metaléptico con los personajes de la novela.

El segundo nivel ficcional es la vida en la estancia La Novela. La Novela se convierte en un espacio concreto (una estancia cerca de Buenos Aires) pero a la vez ficcional: un museo de imposibilidades. La Novela es una comunidad afectiva utópica, donde los personajes y el lector abandonan su pasado y asumen la plena recepción del presente de lectura. La entrada a La Novela es un ejercicio de esperanza en la ficción. Este nivel también se determina a partir de las relaciones amorosas entre los personajes. La pareja de Deunamor y la Bellamuerta es la elaboración más concreta de la teoría de la idilio-tragedia, pues el No-existente-caballero apagó su conciencia a la muerte de su amada, y permanece en La Novela mientras ella regresa de la muerte. También la relación entre el Presidente y la Eterna resulta reveladora, pues este representa la pobreza afectiva del pensador, y la Eterna, paradójicamente, no cree en la eternidad; la desdicha de no lograr el todoamor fundamenta su historia. La pareja de Dulce-Persona y Quizagenio es la mejor vinculada a la estética literaria, pues ambos personajes intentan obtener vida, y alimentan la reflexión sobre los límites de la ficción; asimismo, esta pareja da pie a la conclusión presentista de que el amor de un instante puede llenar la eternidad de la experiencia concienzosa.

El último nivel ficcional ofrece una lectura alternativa del destino de los personajes; se trata de los poemas y cartas que elabora el Presidente para la Eterna, y cuyo discurso lírico explica el todoamor en toda la complejidad y amplitud que los textos descriptivos y

narrativos no alcanzan. En este apartado, nos encontramos con una metalepsis extrema, en la cual ignoramos si los poemas son obra del Presidente, del *autor*, de Deunamor o de Macedonio Fernández, y concluimos que la confusión está motivada por la altruística, la disolución del yo y la conciencia de que todas las obras literarias de amor pertenecen a una pareja de amantes universal y eterna. Estos textos también indagan sobre la naturaleza y labor del artista, y ofrecen la certeza de que la elaboración literaria también es una forma de eternidad, acaso la más tangible.

El todoamor fue el tema fundamental de Macedonio Fernández, pues atraviesa la composición de su obra desde múltiples aspectos. Con todo y su complejidad estética, los planteamientos metafísicos extraordinarios y la postura ética profundamente altruística, Macedonio buscaba la explicación esencial de la existencia: los afectos, el presente, la belleza y la recepción atenta del acontecer, sin limitaciones impuestas y absurdas. Sobre todo, el autor escribió *Museo de la Novela de la Eterna* no como un fin en sí mismo, sino como la posibilidad de expulsar a sus lectores de la literatura realista e invitarlos a experimentar la todoposibilidad de su propia existencia, la experiencia del todoamor, y la ampliación del universo de lo posible a través de la ficción.

Otro deseo de concluir

La investigación no es esencialmente una labor académica, es un trabajo que adoptamos desde el deseo y la curiosidad para respondernos algo. Mi relación con la escritura de Macedonio ha sido profundamente transformadora desde la primera vez que lo leí. Al principio fueron los cuentos. No sé si de verdad esta sea una señal de que hemos encontrado un autor interesante, pero creo que sí: tenía muchas ganas de compartirlo. Les platiqué los cuentos a varias personas y les regalé fotocopias a otras tantas. Macedonio ofrecía teorías maravillosas ejemplificadas con el placer de comer pan del día, la educación sentimental que implica cuidar plantitas o las grandes revelaciones que surgen de contemplar el vivir femenino. Un universo cotidiano y complejo crecía para el lector aun con la sintaxis y las digresiones macedonianas, o mejor, gracias a estas.

Después de mucho tiempo y varios fracasos por abandono lector, leí *Museo de la Novela de la Eterna*. La belleza de las construcciones del lenguaje y de la ficción me llevaron directamente al famoso “Pabellón de lectores conquistados” que el personaje Simple quiere inaugurar en la novela. Y es que indudablemente se convierte en un refugio del mundo y del dolor. Antes de *MNE* tuve que adentrarme en la metafísica del autor, en su propuesta de la no-muerte de quienes amamos y en la altruística: los ensayos, poemas y textos de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* fueron lecturas necesarias para comprender el universo de Macedonio.

Hasta ahora he escrito mi investigación en plural y con la distancia necesaria de los textos académicos, sin embargo quisiera hacer uso de esta breve —y macedoniana— pos-conclusión para comunicar mi experiencia lectora. *MNE* me reveló la posibilidad de asumir el presente como una construcción poética: siempre cambiante y en desorden, pero abierta a la contemplación y a la comprensión no racional, sino estética y afectiva. Macedonio invita a experimentar con atención las imágenes y sensaciones de la realidad pero también los estados afectivos propios y ajenos, los deseos y el dolor.

Por otra parte, la no-muerte de quienes amamos fue un tema crucial en mi recepción de la novela, debido a que en el proceso de esta investigación perdí a un ser muy amado, mi abuelo. Regresé una y otra vez a las teorías macedonianas según las cuales las sensibilidades son eternas y se encuentran en las personas con las que compartimos aquello que somos. No es un conocimiento racional y no obstante confío en que cada vez que hago

un gesto familiar o miro la existencia como lo hubiera hecho mi abuelo o me siento profundamente querida por él, afirmo junto a Macedonio Fernández que la muerte es un asunto muy trivial, y que todo lo esencial permanece.

Esta novela resultó especialmente crítica en cuanto a ética. Desde los sentimientos ajenos y la altruística hasta el sentido del humor, la postura del autor da pie a reflexiones urgentes para su siglo y el nuestro: cuestionemos la superioridad del pensamiento sobre la compasión, el longevismo, el androcentrismo y los grandes discursos que mienten: la publicidad, la educación formal, el *dinerismo* y el *diplomismo*. El autor propone la vuelta a la vida íntima, sencilla, desprovista casi de objetos pero siempre rebosante de significados.

Finalmente, el concepto que elegí para abordar la novela y la obra de Macedonio, el *todoamor* significa, como definió Macedonio, “la máxima recuperación de lo humano”. El interés por los afectos y la progresiva disminución de las fronteras entre el yo y los no-yo es la respuesta no solo a la eternidad, sino a otra forma de vida posible. La conciencia de esta identificación esencial con todos, seres humanos, animales, plantas y personajes de novela necesariamente amplía los límites de lo posible: ya no solo vivimos una vida, sino la de todo ser por el que sentimos empatía, también en el arte. Como lectora joven, comunidad a la que el autor se dirige más de una vez, el *todoamor* me parece la respuesta ética y estética de la existencia.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Falcón, Luis (2010). “La autorreferencialidad de la experiencia estética” en *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*, Núm. 9, Universidad de Zaragoza, pp. 30-42.

Ardila, Clemencia (2009). “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana” en *Estudios de Literatura Colombiana*, Núm. 25, Universidad de Antioquía, pp. 36-57.

Barolini, Teodolinda (2000). “Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender”, en *Speculum*, Vol.75, No.1, Medieval Academy of America, pp.1-28.

Barrenechea, Ana María (1993). “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada” en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 472-480.

Beltrán Félix, Geney (2003). *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, Conaculta-Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Ciudad de México, 212 pp.

Borges, Jorge Luis (1997). “El escritor argentino y la tradición”, en *Discusión*, Alianza, Madrid, 232 pp.

Borges, Jorge Luis (1952). “Un filósofo, un poeta y... Discurso de Jorge Luis Borges durante el sepelio de Macedonio Fernández” en *Obras*, Macedonio Fernández, Losada, Buenos Aires, pp. 6-8.

Borges, Jorge Luis (1980). *Siete noches*, Alianza, Madrid, 160 pp.

Borinsky, Alicia (1993). “Literatura y eternidad” en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 541-550.

Borinsky, Alicia (2010). “Innovaciones narrativas de la vanguardia. Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges”, en *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Dario Puccini y Saúl Yurkievich, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 463-481.

Camblong, Ana (1993). "Estudio preliminar" en Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Ana Camblong y Adolfo de Obieta (coordinadores), Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. XXXI-LXXIX.

Camblong, Ana (1993). "Otra lectura del texto" en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 445-463.

Camblong, Ana (1996). "Borges y Macedonio con ironía y humor" en Variaciones Borges, Vol. 12, Universidad Nacional de Misiones, pp. 51-70.

Camblong, Ana (2012). "Intimidades de un pensamiento desacatado" en Filología, Vol. XLIV, Universidad Nacional de Misiones, pp. 47-56.

Croce, Marcela (2006). "Macedonio Fernández: desacreditar el mundo" en *Revista Orbis Tertius*, Vol. 1, Universidad Nacional de La Plata, pp. 101-134.

Del Barco, Óscar (1993). "Macedonio Fernández o el milagro del ocultamiento" en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 463-472.

Díaz, Lidia (1990). "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina" en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, vol. LVI, Núm. 151, pp. 497-512.

Engelbert, Jo Anne (1993). "El proyecto narrativo de Macedonio" en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 373-395.

Engelbert, Jo Anne (1978). "El conocimiento místico" en Páginas de Filosofía, Vol. 9, Núm. 11, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5037651> [Consultado el 3 de septiembre de 2018] pp. 133-140.

Fernández, Macedonio (1982). *Museo de la novela de la Eterna*, Ayacucho, Caracas, 667 pp.

Fernández, Macedonio (1993). *Museo de la novela de la Eterna*, Ana Camblong y Adolfo de Obieta (coordinadores), Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 591 pp.

Fernández, Macedonio (2010). *Relatos, Cuentos, poemas y misceláneas*, Corregidor, Buenos Aires, 248 pp.

Fernández, Macedonio (2013). *Poemas*, Corregidor, Buenos Aires, 112 pp.

Fernández, Macedonio (2014). *Cuadernos de todo y nada*, Corregidor, Buenos Aires, 160 pp.

Fernández Moreno, César (1982). “El existidor” en *Museo de la novela de la Eterna*, Ayacucho, Caracas, pp. IX-LXXXV.

Flammersfeld, Waltraut (1993). “Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández”, en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 395-431.

Foix, Juan Carlos (1993) “Meditación de la novedad” en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 500-503.

Genette, Gerárd (2004) *Metalepsis, de la figura a la acción*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 155 pp.

Gilman, Claudia (2006). “Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos”, disponible en https://www.academia.edu/1020240/_Florida_y_Boedo_hostilidades_y_acuerdos_ [consultado el 1 de septiembre de 2018] pp. 44-62.

Iser, Wolfgang (1993). “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (compilador) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, Ciudad de México, pp. 112-148.

Jauralde Pou, Pablo (1997) “Cerrar podrá mis ojos la postrera...” en *Revista de Filología Española*, Tomo 77, Madrid, pp. 89-117.

Jitrik, Noe (1993) “La ‘Novela futura’ de Macedonio Fernández” en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 480-500.

La Nación (2005) “Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez: el amor más prohibido”, Buenos Aires, disponible en <https://www.lanacion.com.ar/674022-camila-o-gorman-ladislao-gutierrez-el-amor-mas-prohibido> [consultado el 13 de septiembre de 2018]

Manguel, Alberto (2008). *Breve tratado de la pasión*, Lumen, México, 207 pp.

Orejas, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*, Arco Libros-La Muralla, Madrid, 645 pp.

Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama, Barcelona, 226 pp.

Poe, Edgar Allan (1944). *Poemas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 169 pp.

Poe, Edgar Allan (1952). *Eureka*, Alianza, Madrid, 57 pp.

Quesada, Catalina (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Colección Perspectivas, Arco Libros-Dirección General del Libro, Gobierno de España, Madrid, 403 pp.

Salvador, Nélica (1993). “Delimitación y circunstancias” en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 349-363.

Salvador, Nélica (1993). “Cronología” en *Museo de la novela de la Eterna*, Archivos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, pp. 341-349.

Salmerón Tellechea, Cecilia (2017). *Macedonio Fernández: su conversación con los difuntos*, El Colegio de México, Ciudad de México, 333 pp.

Schopenhauer, Arthur (1928). “Teoría de la risa” en *El mundo como voluntad y representación*. Aguilar, Madrid, pp. 233-291.

Schopenhauer, Arthur (2010). *Los dos problemas fundamentales de la ética*, Siglo XXI, Ciudad de México, 372 pp.

Vicente de Álvarez, Sonia (1982). “El pensamiento metafísico de Macedonio Fernández” disponible en http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4437/vicente15.pdf [consultado el 20 de agosto de 2018]. 54 pp.

Woolf, Virginia (2013). *Una habitación propia*, Alianza Editorial, Madrid, 150 pp.

Zavala, Lauro (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*, Colegio de México, Ciudad de México, 223 pp.

Anexos

Glosario de términos macedonianos

El presente glosario de términos macedonianos responde a la necesidad de consultar ágilmente los conceptos que el autor trabajó en sus teorías metafísica, ética y estética. Este glosario permite establecer un marco referencial que ayude al lector a comprender mejor algunos aspectos de esta investigación. Las definiciones provienen de las siguientes obras del autor: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, *Teorías*, *Museo de la Novela de la Eterna* y el ensayo “La Idilio-tragedia”.

Almismo ayóico: expresión que concentra la perspectiva no-dualista del universo. Macedonio disuelve la oposición sujeto-objeto mediante este término; en el almismo ayóico no existe ni el mundo material ni las conciencias individuales, sino únicamente las sensaciones y afecciones *per se*.

Altruística: concepto central de la ética macedoniana. Propone la disolución de las fronteras del *yo* para lograr una identificación plena con otros seres. La altruística es la capacidad de vivir y reconocernos en otros.

Alucinación: efecto que la literatura realista provoca en el lector. Macedonio está en contra de la literatura que evade al lector de preguntas existenciales y experiencias complejas. La alucinación hace que el receptor experimente la vida como una copia y no como una elaboración estética.

Antirrealismo: elemento de la estética macedoniana que pretende evitar las estructuras del realismo literario; el autor descarta el arte como una copia de la realidad, al contrario, lo erige como un espacio para la invención y el deseo.

Apercepción: la “domesticación del fenómeno” (Flammersfeld, 1993: 405). Ocurre cuando se añaden categorías *inexistentes* para Macedonio Fernández —tiempo, espacio, yo, exterioridad— para describir y comprender la realidad.

Asombro de ser: sensación de extrañeza respecto de las categorías de la racionalidad para entender la realidad. El asombro de ser marca el inicio de una búsqueda metafísica, y puede ocurrir gracias a experiencias que exceden la razón, por ejemplo, la muerte de alguien querido.

Belarte concienical: el arte que remueve las certezas del espectador hasta transformar sus creencias más profundas del receptor. Se refiere especialmente al arte literario.

Belarte de ilógica: teoría humorística de Macedonio. El humor, como estrategia artística, busca desarticular la hegemonía de la razón mediante el absurdo.

Connoción concienical: efecto estético de la Belarte concienical. El autor también utiliza sustantivos como *mareo*, *tropezón*, *resbalón* para referirse al resultado que las técnicas de la Belarte obtienen del lector, un extrañamiento profundo que le permiten transformar su percepción de la realidad.

Empirismo radical: forma de conocimiento contraria a la razón; experimentación plena de los estados del ser.

Ensueño: estado de conciencia que Macedonio vincula con el deseo y la elaboración artística. En el ensueño se pierden las nociones racionales y se experimentan estados puros. Los personajes de MNE viven en el ensueño cuando se encuentran en la estancia La Novela.

Estado: cada una de las sensaciones que experimentamos, libres de categorías racionales. Un estado puede referirse a una sensación física (oscuridad, calor) o una afección (entusiasmo, dolor).

Fenomenismo inubicado: término que señala la independencia del ser respecto del tiempo y el espacio. Los estados se definen por sí mismos, no por su ubicación temporal o espacial.

Idilio-tragedia: teoría que determina el amor que transgrede la muerte como el único tema digno del arte. Este concepto se compone de dos términos contradictorios, a manera de oxímoron, el amor es la contracara que convive con la muerte.

Longevismo: concepto utilizado por Macedonio de manera despectiva para referirse a la pulsión egoísta de los seres por mantenerse vivos el mayor tiempo posible, aún a costa del sufrimiento ajeno. El longevismo se contrapone a la altruística.

Nudo psicofísico: frase que define la creencia —absurda, para Macedonio— en la existencia del mundo exterior y del yo. El nudo psicofísico complica la percepción pura de los estados.

Ocultación: término macedoniano para aludir a la muerte. Dentro de la teoría de la eternidad del autor, la muerte de los seres amados es imposible y su existencia simplemente adquiere una intensidad distinta, más parecida al ocultamiento momentáneo.

Pasión: vía hacia la experiencia mística a través del amor. La Pasión se revela contra las categorías racionales y otorga a los amantes la conciencia de eternidad.

Presentismo: experimentación consciente y total del momento presente, sin noción de pasado o futuro. Este concepto es fundamental para el todoamor, que ocupa absolutamente la conciencia, sin espacio para recuerdos o previsiones. El presentismo también repercute en la estética de Macedonio, mediante la importancia del momento presente de lectura.

Ser: designación que el autor otorga a la totalidad del universo. El ser es la unidad de todo cuanto existe, se caracteriza por ser continuo, eterno y cambiante.

Todoamor: concepto central en la obra y el pensamiento de Macedonio Fernández. El todoamor es un sinónimo de la Pasión; se trata de una fuerza que tiene implicaciones en la estética, metafísica y ética del autor. El todoamor se perfila en la obra como la única justificación y finalidad de la existencia.

Todoposibilidad: concepto metafísico macedoniano que describe la libertad de la existencia fuera de los límites de la razón; así como la preeminencia del deseo como eje de la experiencia.