

El ser de la nada, el proyecto literario de Macedonio Fernández

No es muerte la libadora de mejillas,
esto es muerte: Olvido en ojos mirantes.

Acercarse a la obra de Macedonio Fernández depara siempre cierta sorpresa que, una vez franqueada, da paso a un espacio textual muy sugerente y extremadamente divertido. Su figura se presenta como un caso curioso de las letras argentinas e hispanoamericanas ya que, una vez superado el umbral de su tiempo, ocupó, hasta etapas recientes, un lugar olvidado en la historia de la literatura. Sin embargo, su presencia en la gestación y desarrollo de la vanguardia porteña es fundamental y así lo afirman los integrantes de las que fueron las publicaciones más importantes del momento, *Proa* y *Martín Fierro*. Todos ellos, entre otros Borges, Oliverio Girondo, González Lanuza, Marechal y Scalabrini Ortiz, le otorgan el calificativo de maestro y recuerdan su voz como la más lúcida de las tertulias del Royal Keller o de La perla del Once. No obstante, puede que haya sido el propio Borges, a pesar de su pública y reiterada filiación a Macedonio, el que relegara sus textos a los cajones del olvido. Ciertamente el autor de *Ficciones* afirmó en más de una ocasión, que el estilo literario de Macedonio no era de calidad y consideraba que la valía de su producción residía en lo que emitía verbalmente, fruto directo de su pensamiento. En este sentido declaraba, «escribir no era una tarea para Macedonio Fernández, vivía (más que ninguna otra persona que he conocido) para pensar»¹. Borges, fiel a su concepción

¹ *Macedonio Fernández*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

textual del universo y del signo gráfico como símbolo estético y creador, no consideraba la literatura en su desarrollo oral, negando así la posibilidad del ser literario de Macedonio. Al lado de esto, habría que tener en cuenta que dentro del universo creativo de éste último la palabra «estilo» carece de sentido y más allá de eso, lo ortodoxamente construido: «ser gramatical es como «botines lustrados» y «afeitada de hoy», que nos ahorran «ser honrados» y pensar». Es Julio Cortázar, que hereda muchas de las técnicas macedonianas de desarticulación de la realidad, quien reflexiona, años más tarde, sobre el asunto estilístico y coincide con los postulados de su predecesor,

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien y ésta es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de represión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir de escribir mal a escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir *bien*! ².

Existen otras causas que pueden haber confluído originando así, desde diversos ángulos, el opacamiento del autor bonaerense. Por una parte, se plantea el carácter humorístico que envuelve toda su obra, incluso aquella que se presenta no como ficción sino como reflexión filosófica y metafísica. Con respecto a esto, vuelvo de nuevo al creador de *Rayuela* quien alude en uno de sus textos críticos a Macedonio y al tradicional obstáculo que la literatura humorística encuentra para su reconocimiento,

Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos; a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios. (...) Sólo se acepta el humor en su estricta jaulita, y ojo con trinar mientras suena la sinfónica porque lo dejamos sin alpiste para que aprenda ³.

A esto podemos añadir lo poco que gustó Macedonio de la publicación de sus escritos. De hecho, durante su vida publicó únicamente *Papeles de Recienvenido* (1920), *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Una novela que comienza* (1941), *Muerte es beldad* (1942) y en 1944 una nueva edición de los *Papeles* a los que se añadía *Continuación de la nada*. Escasos y fragmentarios si consideramos que éste último es una miscelánea de textos de muy diversa índole, al igual que *No toda es vigilia*, donde, si bien es verdad, predomina lo filosófico.

² Entrevista realizada por Luis Mario Schneider publicada en *Revista de la Universidad de México*, nº 9, mayo 1963, págs.4-5.

³ En *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Debate, 1993, pág. 56.

Por su parte, *Una novela que comienza* es un texto muy breve y los poemas que se incluyen en *Muerte es beldad* son también poco numerosos.

Publicar no formaba parte del proyecto literario de Macedonio Fernández porque su concepción proponía una literatura como acto que en sí no fuera, como mero accidente del pensar. Escribir se convierte, en este caso, en un medio para plasmar el proceso mental. La obra literaria no es más que un lugar de reflexiones, un cuaderno de ejercicios. El proyecto literario no tiene entidad (su valor reside en el proceso que desarrolla, no en lo que como totalidad supone), el único proyecto del que rigurosamente podemos hablar es el del pensamiento. Para él la única vida posible es la de la mente y la tarea pensar-escribir no es sino un asunto que acontece a medida que se vive.

A la luz de la filosofía de Gilles Deleuze las convicciones macedonianas cobran mayor vigencia, pues para éste la literatura y su ejercicio son cursos vitales que no pueden nunca alcanzar la cualidad de lo cerrado ya que están siempre en desarrollo. Por ello, lo vivido, lo narrable argumentalmente, no se adapta al proceso escritural dada su finitud; es éste uno de los pilares de la creación macedoniana donde la literatura ha de alejarse de «contar» vidas e historias afines al acontecer humano. Asimismo, ambos coinciden con una nueva propuesta lingüística, el orden alterado de las estructuras gramaticales y sintácticas asoma al lector a una nueva configuración del pensamiento y así, del mundo. Creía el filósofo francés que el escritor debía dar a luz una nueva lengua a partir de la suya propia que pudiera tirar líneas nunca antes trazadas. Deleuze no menciona en ningún momento al autor argentino, pero sí a Alfred Jarry, creador de la patafísica, quien sostuvo planteamientos similares. Entre otras cosas comparten la idea del humor como inmejorable vía conducente hacia lo ilógico e irracional y como elemento que esencializa al ser, pues le proporciona una aprehensión inusual del mundo. Siguiendo esto, los textos de nuestro autor han de ser considerados como los elaborados en un taller cuya finalidad era alcanzar un ideario no consignado en lo gráfico. «Más allá de esta página nada sé de mí» dice el autor en su *Museo de la novela de la Eterna*, aludiendo abiertamente a la ausencia de proyecto en su escritura. Esto explica lo heterogéneo y fragmentario de su producción y el carácter de *marginalia* que poseen la mayor parte de sus obras, que difícilmente pueden clasificarse en el orden de los géneros tradicionales ya que la escritura obedece a la inmediatez creativa.

Como primer paso para adentrarse en el pensamiento de Macedonio Fernández se plantea el del cuestionamiento de todos los órdenes establecidos. Así, en lo que toca a la estética, a partir de 1921, produce una serie de textos en los que expone y formula su concepción de la experiencia artística que parte de una radical oposición a lo real.

El Realismo es la mentira del Arte (...). El Arte está sólo en la técnica de suscitación de estados que no están en la vida, ni en el lector ni en el autor, sin esa técnica.(...) Excluyo de la Prosa, como he excluido de todo Arte, todo realismo o arte de copia. Y aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo. Copiar, narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte. (...) Entonces, ¿qué queda para la Prosa, suprimida la narrativa, la descripción, los caracteres, las imitativas fonéticas, las doctrinas e ideas (porque hay una ciencia del Arte pero no hay Arte donde haya ciencia expositiva), las enseñanzas, las propagandas, las sabidurías, y todo el género de la sensorialidad? Debe quedar lo que sólo con palabra escrita y con la palabra escrita autorística se puede obtener ⁴.

Deja escrito que aquello que el lector pueda experimentar como parte de sí o de su universo referencial es obra realista y queda fuera de su proyecto estético. Lo mimético, incluso lo que reproduce estados concien- ciales, no provoca más que la «alucinación» del lector, que interpreta los hechos narrados como verídicos. Macedonio pretende imposibilitar al lector para que tienda puentes entre lo que lee y lo que vive, desea sus- citar la conciencia siempre actualizada de estar en terreno artístico.

Pese a estas manifestaciones, sí se puede hablar de género fantástico en el contexto de las obras del autor. Todorov en su estudio clásico sobre el tema ⁵, confiere la categoría de fantástico a aquellos acontecimientos extraños e inquietantes que se insertan en lo real y trastocan tanto al per- sonaje como al lector. El género, por tanto, limita por un lado con aque- llos efectos y técnicas que intentan suscitar un sentimiento de fisura en cuanto a las percepciones convencionales y, por otro, con una recepción concreta que acoge lo planteado como hecho problemático. Aunque con variaciones, coinciden con él el resto de teorías canónicas acerca del asunto. Atendiendo a esto la obra de Macedonio entraría con algunos de sus textos en el marco de la literatura fantástica. No obstante, prefiero seguir lo expuesto por el profesor Jesús Benítez Villalba en un acertado artículo sobre los relatos de Juan José Arreola,

Baste decir que considero fantástico todo modo literario que suponga una ruptura de los modelos formales, morales, teorías cien- tíficas, costumbres, usos religiosos, etc., de una comunidad y que provoque un replanteamiento de los mismos –o su confirmación–⁶.

⁴ En «Para una teoría del Arte», *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor, 1974, págs. 241-247.

⁵ *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

⁶ «Juan José Arreola y la máquina literaria» en Enriqueta Morillas ed.: *El relato fan- tástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Siruela, 1991, pág. 223.

Así, el corpus íntegro del escritor bonaerense obedecería a las instancias fantásticas, especialmente por lo rupturista y transgresor que se presenta. Se articula éste sobre la negación de nociones imprescindibles para el acontecer cotidiano, prefigurando lo que luego serán procedimientos constantes en Cortázar y Borges. Anula las coordenadas de tiempo y espacio, vacía por absurdas las continuidades del yo y de la materia, rechaza conceptos como percepción o razón. Juega con todo lo que el pensamiento lógico produce y deshace sus productos por puro ejercicio intelectual. Todo lo considerado materia científica pasa, por arte de humor (que él llama «Belarte de Ilógica»), a ser Nada. Las técnicas a las que recurre para conmovir la seguridad y coherencia que el ser humano otorga a leyes y principios lógicos las expone él mismo en sus *Teorías*; son tres: la metáfora, el chiste conceptual y el personaje novelístico. Se corresponden con los tres «belartes»: poesía, humorística y novelística, que aparecen arbitrariamente utilizados y sin encajar en los géneros que, por otra parte, tampoco quedan claros en la práctica escritural de Macedonio. A través de la metáfora pretende una suplantación más que una comparación, es ésta la única vía de reflejar lo no representable. Con el chiste conceptual altera la lógica y presenta el absurdo como posible: «eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe» jugando con el (no)espacio, con la nada a la que trata de dar cuerpo. Por último, el personaje de novela, que no pueda ser confundido con el personaje de vida, es la esencia del texto paradigmático de Macedonio Fernández; los ocupantes de *Museo de la novela de la Eterna* son claros exponentes de este recurso técnico inventado por su autor. Con todo ello lo que pretende es una mayor aproximación al sentido del universo y de la existencia humana en todos sus aspectos.

Uno de los recurrentes esfuerzos del texto es desdejar el tiempo para conseguir así un espacio mítico en que lo que existe se mantenga, donde el presente sea el único discurso posible. Sirve a este propósito lo expuesto por Eliade,

(...) un mito arranca al hombre de su tiempo, de su tiempo individual, cronológico, «histórico», lo proyecta, al menos simbólicamente, en el Gran Tiempo, en un instante paradójico que no puede medirse porque no está constituido por una duración. Lo que significa que el mito implica una ruptura del Tiempo y del mundo en torno, realiza una apertura hacia el Gran Tiempo, hacia el Tiempo sacro⁷.

Conseguir anular lo secuencial, el devenir fragmentario de la existencia, es el punto original del pensamiento macedoniano ya que su arte

⁷ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1986, pág. 64.

principia en la muerte. Aniquilar el tiempo supone desterrar sus efectos, así la innombrable carece de sentido alguno. En el pensamiento filosófico y de alguna manera «religioso» del autor, la idea de la muerte como proceso no real es nuclear. Uno de sus poemas centrales, «Muerte es bella»⁸, aborda el tema explícitamente. Ya desde el título presenta la transgresión en su grado máximo. El más escandaloso y ominoso de los avatares vitales, aquel que se oculta, se niega y se sufre en la civilización occidental, alcanza en Macedonio un único adjetivo: «bello». *La muerte es bella*, mensaje iniciático, se recrea en Macedonio a través de unos versos (?) que redundan en la existencia de la «psique», de la energía mental más allá de su pertenencia a un cuerpo material. El hombre, desposeído de su carne, pervive en su más recta y digna expresión: la «posibilidad psíquica pura». No es éste el sitio donde relatar las concordancias que existen entre estas propuestas y lo que sostienen filosofías (definámoslas así) tales como el Budismo o el Hinduísmo. Las nociones de «karma» y reencarnación están ligadas a la de continuidad de la mente ya que es ésta en su estado puro la que persiste. No existe ni la materia ni el yo, su pervivencia es, por tanto, imposible. En *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, encontramos un texto fechado en 1920 que ya habla del mismo asunto, aunque en otros términos:

Hay sólo una existencia, no sólo eterna sino incesantemente continua, no sólo yo en ella siempre personal, siempre memorístico, interna e individualmente continuo, sino eternamente reconociéndose. Una sensibilidad incesante no comenzada, ni siquiera interrumpida para recomenzar⁹.

Entramos entonces en un no tiempo, en un presente que es constante, eterno. El desarrollo del universo se da en una imagen única, estamos ante el *Aleph* borgiano. El relato «El zapallo que se hizo cosmos»¹⁰ entra de lleno en el ataque y destronamiento de las categorías temporales. El mundo es engullido por una calabaza que crece desafortadamente absorbiendo el universo entero. Aislados en él las contingencias se apagan, nada puede cambiar lo que no se somete a leyes externas. No sólo subvierte los órdenes clásicos, sino que también establece analogías y paralelos que restan seriedad al contenido del universo. Aquí el mundo y, al punto, el universo, son eliminados por una calabaza, hortaliza grosera y carnavalesca. Nuestro mundo no es, entonces, más que eso. La metafísica puede ser también objeto lúdico si se plantea en términos humorísticos.

⁸ *Poesías completas*. Madrid, Visor, 1991.

⁹ *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Buenos Aires, Corregidor, 1990, pág. 216.

¹⁰ *En Papeles de Recienvenido*. Buenos Aires, Losada, 1944.

Otro relato que aborda el tema del tiempo y que raya lo humorístico por el absurdo que lo recorre es «Cirugía plástica de extirpación»¹¹. En él se juega con las posibilidades que otorga la alteración de la percepción temporal. El protagonista se somete a una operación para cambiar su monótono pasado por otro más interesante, hecho ya inusual y extraño, convirtiéndose así en el asesino de su propia familia. Sufre, a partir de ahí, graves sentimientos de culpa. De nuevo, el doctor Desfuturante le alivia con una intervención en la que se extirpa su capacidad de pensar el futuro. Es, ahora, un ser sin pasado y sin futuro, por lo tanto la angustia del conocimiento de la muerte ya no tiene lugar en su psique. El tiempo se da para él entero, en todo presente,

Murió en sonrisa: su mucho presente, su ningún futuro, su doble pasado no le quitaron en la hora desierta la alegría de haber vivido. Cósimo que fue y no fue, que fue más y menos que todos.

Otros de sus relatos más logrados, «Tantalia», «Suicida» o el de Solano Reyes se aproximan también a la consecución de ese punto o instante anclado en el no tiempo que nos adentra en la eternidad.

Pero donde mejor podemos apreciar las propuestas e innovaciones de Macedonio es en la que ha sido considerada el texto central de su obra, *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. A pesar de que esta novela no se publicó en vida del autor, él la enmarcó dentro de un proyecto editorial que la unía para la venta junto a *Adriana Buenos Aires* que aparecía con el subtítulo de *Última novela mala* y precedía en lectura a la anterior. Es ésta ciertamente una mala novela, elaborada con todos los tópicos del folletín y centrada en un triángulo amoroso. Sin embargo, en ella está el germen de lo que posteriormente (se ha de tener en cuenta que la primera redacción de la obra data de 1922) se desarrollará en la «novela buena», novela, siempre, futura. Cuando finalmente *Museo de la novela de la Eterna* se publicó en 1967, quince años después de morir su autor, lo hizo sin el acompañamiento de la tan bien mal elaborada *Adriana Buenos Aires*. Se frustraba así uno de sus objetivos, el de la confrontación, el del juego de asimetrías que la edición dual proporcionaba. Aún así, en ella se cuestiona el esquema clásico de lectura y se desbarata la tradicional oposición entre autor y lector, que no está vigente en el desarrollo del texto. Tampoco encontramos los límites de la obra literaria al uso y se nos presenta en su totalidad como texto sin punto final, en el que todo gira en torno a las realizaciones posibles. Varias décadas antes de que Cortázar hablara de su lector cómplice y Eco reflexionara sobre la

¹¹ En *Relato*. Obras Completas, vol.VII, Buenos Aires, Corregidor, 1987.

Opera aperta, Macedonio exponía esos parámetros como ejes de su literatura. El último pasaje de la novela, *Prólogo final* lo llama su autor, insta «al que quiera escribir esta novela» a seguir adelante con el proyecto. Se abre de la siguiente manera:

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 sugerencias, 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 nombre¹².

Por tanto, el texto como proceso incluye los contextos y los lectores en su devenir, se convierte en un producto colectivo.

La experimentalidad y el carácter fragmentario de la obra se observa en sus más de cincuenta prólogos que constituyen la parte central. En ellos se tratan diferentes temas, aunque todos abordan cuestiones referentes al propio discurrir de la novela. Más que ninguna otra de las obras del escritor, *Museo de la novela de la Eterna* reflexiona sobre su factura, sobre sus posibilidades, y esa propia crítica va construyendo su ser. La novela se justifica a sí misma en su contemplación. Su propósito es delimitar y aislar lo no dicho, lo inefable, reduciendo el lenguaje a una sola dimensión, la reflexiva. Al igual que otros escritores, Macedonio fracasa porque utiliza el lenguaje para construir su opuesto, el silencio. Simultáneamente, se plantea preservar las nociones estéticas que al autor se le imponen como necesarias para el auténtico «Belarte». Desde el inicio se anula el argumento (elemento lineal y temporal) haciendo evidente su carácter ficcional,

Nadie muere en ella –aunque ella es mortal– pues ha comprendido que, gente de fantasía, los personajes, parece toda junta al concluir el relato: es de fácil exterminación. (...) Obra de imaginación que no cabe de sucesos –con peligros de estallar la encuadernación– y tan precipitados que ya han empezado en el título para que quepan y tengan tiempo; el lector llega tarde si viene pasada la tapa (pág. 13).

Apreciamos, al tiempo, un recurso típico de Macedonio (Alicia Borinsky lo ha denominado «materialización de la nada»¹³) que redundante en la sensación de absurdo que se desea transmitir: darle espacio y cuerpo a lo que no lo tiene. En el pasaje citado anteriormente, lo que crea

¹² *Museo de la novela de la Eterna*. Madrid, C.S.I.C., col. Archivos, 1993, pág.253.

¹³ *Macedonio Fernández y la teoría crítica*. Buenos Aires, Corregidor, 1987.

volumen son los sucesos que se reparten, incluso desde las tapas, para no acabar amontonados. Más adelante, en el «Prólogo que se siente novela», vuelve sobre el tema con la paradoja de lo que es en cuanto que afirma su no existencia,

No lo empiezo, lector, porque al estudiarlo someramente comprendí que ya tenía mi pórtico para la Novela. Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela, que llegaría el momento en que habría que concebirla completa y darle forma (pág. 105).

Volviendo al par autor/lector, éste último está presente desde las primeras páginas de la novela y se le contempla en su diversidad y diferencia. De esta manera, el lector ansioso por saber qué cuenta la novela tiene un prólogo diferente al lector de vidriera; el suyo propio tienen el lector corto, el salteado y también el lector seguido, quien decepciona al autor con su recepción desviada que frustra la propuesta de apertura. Los lectores se van convirtiendo en personajes en la medida en que son agentes de la construcción de la novela. La cooperación del lector en la autoría del relato depende de su grado de actividad, del lugar que decida ocupar, es decir, del «prólogo al lector» con que se identifique. Si desea seguir los pasos de Macedonio, aceptando la invitación que le hace, el lector del *Museo*, personaje de ella en algunos momentos, se convertiría de hecho, con letra impresa, en autor. El lector competente es el que es capaz de realizar una lectura colaboradora, que ejercite su invención en el avance de la novela. Al igual que Roland Barthes, Macedonio entiende que esa participación y actividad que el lector puede ofrecer ha de ser fomentada por el texto. Como propone el Morelli de *Rayuela*, en el lector reside la posibilidad de realizar la lectura creativa que la obra es susceptible de proporcionar ya que, entre otras, la contiene. Para Macedonio la fusión autor-lector nace en la inexistencia del yo y de la identidad personal, en la idea de una única corriente de consciencia.

En cuanto al autor, éste se nos muestra dubitativo e inseguro, aunque para Macedonio la duda es intrínseca al Arte: «En Arte, mayor confianza merecen las obras de duda de arte que las de certidumbre de arte»¹⁴. Como otros elementos, el de la expresión dubitativa se conforma en torno al humor, aliado constante del relato. Dice en su novela,

Descubro los mejores títulos de novelas y ensayos, y a poco rato mi meditación me demuestra que lo más ridículo e injustificado de

¹⁴ En «Para una teoría del Arte», *Teorías*. Buenos Aires, Corregidor, 1974, pág.235.

una obra de arte es ponerle título. Descubro el más doloroso e intenso de los asuntos de novela, poema o teatro, y tiempo después mis meditaciones sobre estética me imponen la verdad de que el asunto en arte carece de valor artístico, es extrartístico, y, además, la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos (págs. 102-3).

Tanto Macedonio como el *Museo* se muestran autocríticos, el primero porque experimenta un desajuste entre sus propuestas teórico-estéticas y sus logros artísticos, el segundo por honestidad consigo mismo en el continuo mirarse y comentarse. Este juego especular que entabla la novela con ella misma la sitúa en un único punto temporal y espacial; los testigos que el autor entrega al lector confunden las consciencias, el yo y el otro se trastocan en el interior del espejo.

El Estado, lo sentido, es toda la realidad: la Materia, el Yo, el Tiempo, el Espacio y el Principio de Razón nada son, son verbalidades, son inexistencia. Sólo el estado es la existencia y es una existencia plena, completa, sustancial¹⁵.

Plasmar este ideario precisa liberar de impurezas a la palabra escrita, por ello el (no)estilo de Macedonio respeta poco las normas gramaticales y sintácticas. Al modo de Huidobro, el escritor argentino persigue un lenguaje exclusivamente literario capaz de proporcionar puntos de fuga al lector. Ya que el asunto o tema se ha desestimado por ser considerado elemento no ficcional, por lo tanto no literario, el lenguaje y las técnicas que sobre él se aplican pasan al primer plano artístico. Una de las que utiliza es el «mareo» que se consigue alterando las estructuras gramaticales y de uso. Su objetivo es que el lector abandone la consciencia de su propio ser para someterse al nuevo cosmos que supone la obra literaria en sí. Ya se vieron los recursos de metáfora, chiste conceptual y personaje novelístico a los que se añadiría el especial tratamiento del lenguaje. Recursos de la retórica y poética clásica cobran un nuevo significado en Macedonio. Prima la especial alteración de la sintaxis, en la mayor parte de los casos totalmente «incorrecta» (!) que produce una dificultad de intelección o, como mínimo, ambigüedad. Largos períodos con constantes rupturas de la norma o, por el contrario, frases extremadamente breves confieren a la prosa un ritmo irregular y entrecortado. Comas y puntos multiplican su presencia para apoyar ese efecto y ahondar en la confusión del lector que frente a esta escritura ha de sacudirse y prestar mayor atención. El hipérbaton se agudiza hasta el estremecimiento lingüístico. Las alteraciones

¹⁵ *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, págs. 201-2.

léxicas, a base de prefijos y sufijos inusuales, y los neologismos pretenden dar vida a un nuevo concepto más que embellecer el relato. La ironía y la parodia revierten sobre los clisés y las frases hechas, proverbios y refranes (denostados también por su carácter aleccionador). Los guiones y paréntesis ayudan a la creación de nuevos términos y conceptos y, a la par, al desmembramiento del discurso lineal.

En suma, todo apunta en Macedonio Fernández a lo insólito, a las afueras de la línea que se ha trazado en la historia de la literatura. Como algunos otros, frecuenta los márgenes y si alude al centro es para atacar lo que éste produce y genera, siempre en pro de la creación de un camino estrictamente artístico. Leerlo sólo para disfrutarlo, acercarse al mundo-calabaza, nos convierte, cómo no, en nuevos macedonios al *acecho de lo intangible, de lo innombrable. Una vez desatendemos el horario y colgamos el uniforme somos el autor-lector que Macedonio espera en las líneas de sus textos. Hasta ahí su proyecto, el resto es cosa de la crítica.*

ANA BELÉN MARTÍN SEVILLANO
Universidad Complutense de Madrid