

MACEDONIO FERNÁNDEZ Y JORGE LUIS BORGES: METAFÍSICA Y LITERATURA

Mónica Bueno*

Resumen

Macedonio Fernández remite en la tradición literaria argentina, a otro nombre propio, Borges, y con él a la vanguardia martinfierrista. El nombre propio, en este caso, designa también la relación precursor-discípulo que contiene ejes problemáticos de continuidad y evolución y subsume el nombre del primero a la vaga estela de influencias del segundo.

La escena que Borges repite una y otra vez, los atributos que le otorga a su personaje Macedonio, en definitiva, su ejercicio de lectura que es siempre una forma literaria, nos propone una experiencia estética, un experimento de la desatención macedoniana: la forma de una comunidad imaginaria en la que todos nos libramos de los lastres del yo. ("Emoción artística" llama Macedonio a esa experiencia).

De esta manera en esa escena metafísica que Borges nos propone, la alteridad se hace Altruística en términos de Macedonio. Macedonio Fernández se salva del solipsismo y pone en práctica su Altruística o Pasión que es, sobre todo, la conversación de los amigos. Borges lo sabe. Su literatura nos crea la ilusión de que estamos presentes en esa conversación infinita.

Palabras clave:

METAFÍSICA – LITERATURA – CONVERSACIÓN – ESCENA – FICCIÓN

Abstract

Macedonio Fernández sends in the Argentine literary tradition, to another name, Borges, and with him to the martinfierrista vanguard. The name, in this case, also designates the precursor-disciple relationship that contains problematic axes of continuity and evolution and subsumes the name of the first to the vague trail of influences of the second.

The scene that Borges repeats over and over again, the attributes that he gives to his Macedonian character, in short, his reading exercise that is always a literary form, proposes an aesthetic experience, an experiment of the Macedonian inattention: the form of an imaginary community in which we all get rid of the weights of the self. ("Artistic emotion" calls that experience Macedonio).

Thus in that metaphysical scene that Borges proposes to us, alterity becomes Altruistic in terms of Macedonian. Macedonio Fernández is saved from solipsism and puts into practice his Altruistic or Passion that is, above all, the conversation of the friends.

* Mónica Bueno. Profesora titular del Área de Literatura Argentina en la carrera de Letras de la UNMdP. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral, "El sentido de la experiencia en Macedonio Fernández", dirigida por Ricardo Piglia. Dirige el grupo de investigación "Cultura y política en la Argentina" en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas). mbuenoli@yahoo.com.ar
Recibido 05/2017. Evaluado 06/2017.

Borges knows. Their literature creates the illusion that we are present in that infinite conversation.

Keywords:

METAPHYSICS – LITERATURE – CONVERSATION – SCENE – FICTION

Macedonio, detrás de un cigarrillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos amargos un mundo y desinflarlo enseguida.

Jorge Luis Borges “Carta en la defunción de Proa”

Aunque mi obra es panorámica, no me propuse hablar de todos los escritores, sino de aquellos de quienes tengo recuerdos personales. No se debe a mala voluntad, por consiguiente, ciertas omisiones. Por esto, mientras dedico algunas páginas a individuos sin importancia literaria y a los que traté mucho y que eran pintorescos, nada digo de otros de auténtico valer y con los que no tuve amistad. Este sería el caso, por ejemplo, de Macedonio Fernández, a quien no he visto jamás y de quien no he leído ningún libro, tal vez porque nunca lo he tenido en mis manos.¹

(Gálvez, M, 1961. Tomo 1, p. 8)

La afirmación de Manuel Gálvez en su monumental autobiografía cultural subraya la relación entre el nombre de autor y su figura social. Se trata de escribir sobre los escritores conocidos no sobre la literatura. (Como si usara el método Sainte Beuve, pero el pivot es el propio Gálvez). La figura de autor determina la marca de la inclusión o no en el espacio literario, lugar social, definido por el recuerdo del “escritor nacional”.

El nombre de autor encierra el de su obra, designa una figura y una textualidad. Macedonio Fernández remite, en cambio, en la tradición literaria argentina, a otro nombre propio, Borges y con él a la vanguardia martinfierrista. El nombre propio, en este caso, designa también la relación precursor-discípulo que contiene ejes problemáticos de continuidad y evolución y subsume el nombre del primero a la vaga estela de influencias sobre el segundo. Macedonio ha sido casi un personaje de Borges o, según Gálvez, un “caballero inexistente”. Su obra, poco leída, desaparece en los márgenes de la construcción de un mito que el mismo Borges, entre otros, rescata por su oralidad. Borges construye admirablemente la imagen de su “precursor”. Macedonio lo sabe y se ríe.

Su última pose autobiográfica publicada en la revista *Sur*, precediendo el cuento “Cirugía psíquica de extirpación” en 1941 forma el caleidoscopio de imágenes de un yo siempre evanescente y ficticio:

Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo que se expuso con esta vehemencia comencé

a ser yo el autor de lo mejor que él había producido. Fui un talento de facto, por arrollamiento, por usurpación de la obra de él.”(Fernández, 2007: 90)

La risa macedoniana deconstruye la consabida relación maestro / discípulo y juega con los lugares de los nombres y la propiedad del autor.

Macedonio aparece en la escena literaria gracias a su vinculación con el grupo de escritores que Borges nuclea a su regreso de Europa en los años veinte aunque escribe y publica desde fines del siglo XIX. Es la figura que se extrae como por arte de magia, para oponer a la del colosal Leopoldo Lugones. Parricidio contradictorio que se afianza en la máscara del padre situándose al margen de su nombre.² Borges ha escrito durante toda su vida sobre Macedonio Fernández, sobre su figura singular, sobre sus atributos excepcionales. Dice Borges:

Yo heredé de mi padre la amistad y el culto de Macedonio. Hacia 1921 regresamos de Europa después de una estadía de muchos años. Las librerías de Ginebra y cierto generoso estilo de vida oral que yo había descubierto en Madrid me hacían mucha falta al principio. Olvidé esa nostalgia cuando conocí, o recuperé, a Macedonio. (Borges, 1975: 53)

Sabemos que la literatura de Borges es una teoría y una práctica de la lectura. Una literatura que construye una biblioteca. La ubicación de los libros en los anaqueles es la metáfora que condensa su gesto, siempre irreverente. Borges lee y nos muestra como lee. Cada uno de los nombres se torna cita explícita o velada, cada uno de los sentidos que encuentra, matriz de una ficción.

Borges tiene dos movimientos básicos con la literatura y los autores: descolocar-colocar. Saca los tomos de la Biblioteca universal y establece un nuevo orden fundado en su lectura. Como si fuera un Diógenes con su linterna, establece homologías donde era imposible encontrarlas, ve diferencias donde la luz histórica marcaba las similitudes más férreas. En el caso de Macedonio, el ritornello de la eficacia de su figura genial lo coloca, in strictu sensu, fuera de la literatura. Sin embargo, si aceptamos la ficción que Borges diseña sobre la figura de Macedonio Fernández podemos encontrar en ese diseño huellas comunes que implican un modo de definir la literatura que la emparenta con el pensamiento, con un modo de la metafísica.

El 23 de junio de 1974 en *La Opinión*, Borges publica un texto sobre Macedonio Fernández (la transcripción que hace Tomás Eloy Martínez) en ocasión de los cien años del nacimiento de Macedonio y de Lugones. “Testimonio de Borges” reitera muchos de los atributos que Borges durante más cincuenta años le otorgó a su amigo. Exhibe otra vez el ejercicio continuo de los argumentos sobre la genialidad de Macedonio que era pura presencia, oralidad manifiesta, nunca escritura. “Si como escritor era mediocre porque empleaba un lenguaje confuso y de difícil lectura, como hombre era genial”. (Borges, 2007: 173) En la línea que Borges traza entre hombre y escritor, nos coloca a sus lectores en la zona de la absoluta imposibilidad. Una entropía colectiva: hemos perdido definitivamente la genialidad del hombre y solo tenemos la mediocridad de un escritor que nos hará difícil la experiencia de la lectura. Esta afirmación de Borges no es nueva. Ya la ha manifestado en otros “testimonios” sobre Macedonio Fernández. Sin embargo, Borges ha dicho que lo

imitó hasta el cansancio. “Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción hasta el devoto y apasionado plagio. Yo sentía: Macedonio es la metafísica, es la literatura” (Borges, 1999: 306-307) ¿Qué imitó Borges de Macedonio hasta plagiarlo si creía que era un escritor mediocre?

Por otra parte, la valoración que hace Borges de la escritura de Macedonio parece incluirlo en la saga profusa de la literatura argentina de aquellos que escriben mal (genealogía que encabeza el viejo Sarmiento) y que además implica –seamos anacrónicos– la forma de un estilo. Barthes ha señalado que todo escritor escribe en un estado de la lengua. Macedonio no sólo hace ficción de los dispositivos del género (autor, narrador, lector, personajes, espacio y tiempo) sino que inventa un estado de la lengua con atributos que tienen resonancias lejanas. Se trata de una suerte de “criollismo barroco” o de “barroco criollo” que pone una distancia con el estado de la lengua del presente en el que Macedonio está escribiendo.³ La ficción de una enunciación en una lengua que no existe apunta también a una forma utópica. En este sentido, Daniel Attala señala: “Por paradójico que parezca, la mala escritura de este autor es el resultado de un afán de perfección. De una perfección empero que no se mide por la adecuación a una ley sino por haber derogado o cuanto menos dejado en suspenso toda ley.” (Attala, 2008: 119)

En el Prólogo de 1969 a la edición de *Fervor de Buenos Aires* en *Obras Completas*, Borges declara respecto de su propio libro: “He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades”. Los excesos barrocos a los que se refiere ¿serán los mismos que encuentra en la literatura de Macedonio? (Borges, 1974, 13). En este Prólogo confiesa haberse propuesto cuando joven ser Macedonio Fernández.

“La nadería de la personalidad” es un texto de *Inquisiciones* de 1925. Uno de los tres libros de ensayos que Borges nunca quiso reeditar.⁴ Vemos en él no solo la forma conceptista que es propia de la escritura de Macedonio sino que el encadenamiento de argumentos acerca de la precariedad del yo refiere la posición metafísica de Macedonio que es una teoría del sujeto y un experimento sobre sí mismo.⁵ Citamos solo el comienzo:

Intencionario.

Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. (Borges, 1994: 93)

La nada del yo es el sustento del experimento en la vida y el ejercicio ficcional de toda la literatura de Macedonio Fernández. Esa relación tan peculiar que Macedonio ha establecido entre literatura y vida hace que la una se encabalgue en la otra y constituya una zona de la experiencia “inventada” en la densidad de la escritura y en la fuerza de la vida puesta en obra. “Vida literaria” llamamos a esa conjunción de un hombre que escribe la transfiguración de su experiencia personal en experiencia estética. “Convencido de que la vida del escritor carece de importancia, Macedonio se ocultó” señala Oscar del Barco (Del Barco, 1993: 463).

Ese ocultamiento es en verdad una epifanía, una manifestación luminosa de la figura de un hombre que decide escribir. Macedonio oculta las marcas excesivas del escritor, esas

huellas del estereotipo romántico de la excepcionalidad del artista, y hace emerger una estela casi invisible de lo humano sin atributos.

En el centenario del nacimiento de Macedonio, Borges publica también una nota en *La Nación* que resulta una suerte de ampliación de la nota de *La Opinión*. Los atributos que en aquella le otorga refuerzan algunas alusiones algo leves de la nota que transcribiera Tomás Eloy Martínez. “Era un abogado argentino, un tenue señor gris, que vivía en el barrio de Balvanera y que se había entregado, único en su siglo tal vez, a la curiosa ocupación de pensar” (Borges, 2007: 178) Si en el texto anterior había subrayado la oralidad como una de las marcas de la excepcionalidad de su amigo, en este reconoce la facultad de pensar como el punto de diferenciación de la genialidad de Macedonio.

Volvemos entonces al artículo de Attala que citáramos más arriba: “Sería el suyo un *mal escribir* por ser *pensante*, ser que le viene no respecto de un orden exterior dado sino de cierto desorden inmanente y autónomo” (Attala, 2008: 116). Se trata de ese “trabajo a la vista” que Macedonio ensayaba, una ética de la escritura pero que, además como señala Attala, exhibe la articulación entre escritura y filosofía.

Para Borges resulta tan fundamental esta facultad de pensar que, en el final del artículo de *La nación* de 1974, lo emparenta con los griegos: “Unos seiscientos años antes de Cristo, en un tiempo de oráculos y de mitos, los griegos se pusieron a pensar; una historia de los presocráticos griegos podría incluir a Macedonio” (Borges, 2007: 179) concluye. La afirmación es reveladora en varios sentidos: Borges parece indicarnos que la acción de pensar de Macedonio tiene algo de inaugural, fundante y experimental.

Es cierto: el ascetismo de Macedonio tiene esas características. En la Primera Lección de su *Hermenéutica del sujeto*- libro que marca cierto cambio de perspectiva del pensamiento foucaultiano-, Foucault reconoce que el “Conócete a ti mismo” de la Antigüedad va acompañada de otra exigencia: “ocúpate de ti mismo”. Este principio se denomina “épitemelia” Foucault determina tres aspectos de ese concepto: “es una actitud, una actitud en relación con uno mismo, con los otros y con el mundo” señala. Al mismo tiempo, implica un desplazamiento de la mirada hacia el interior. El tercer aspecto es consecuencia del anterior: “la épitemelia designa también un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre uno mismo, a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica, se transforma o se transfigura” (Foucault, 1994: 33-43). Evidentemente, este modo de actuar sobre sí implica un modo peculiar de la subjetividad. Macedonio “inventa” a partir de la “experiencia interior” una subjetividad peculiar.

Recordemos sólo la carta de Macedonio a su tía Angela del Mazo: “Pienso y siempre quiero pensar. Quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es totalmente impenetrable”⁶ (Fernández, 1991: 238). Borges refiere esa decisión del pensamiento que en Macedonio era forma de vida: “Un sábado nos dijo que si él pudiera entenderse en el campo, en plena llanura, quizá entendiera el universo, pero que no estaba seguro que esa revelación fuera comunicable en palabras” (Borges, 2007: 178).

Macedonio, entonces, hace posible las imágenes borgeanas ya que trabaja toda su vida en pos de desarmar la eficacia del yo.

Si Macedonio es para Borges un pensador, un hacedor de pensamiento, ¿qué definición guarda Borges para sí mismo? .En “Una versión de Borges” se define “El azar

(tal es el nombre que nuestra inevitable ignorancia da al tejido inevitable de efectos y de causas) ha sido generoso conmigo. Dice que soy un gran escritor. Agradezco esa curiosa opinión, pero no la comparto.” Luego de la mención de algunos de sus textos, concluye: “No soy un pensador” (Borges, 2007: 173). En ese sistema de dobles y alteridades ficticias que Borges ejerce sobre Borges, hay algo especular y dialógico respecto de la imagen de Macedonio Fernández. Se trata de un caleidoscopio donde los rostros se superponen, se anulan y se reclaman: el pensador, el metafísico, el hacedor, el escritor pero también la tensión entre la voz y la letra. “La eficacia de sus reflexiones estaba en la entonación con que las decía. Es lástima que esas entonaciones no puedan traducirse a la letra escrita” sentencia Borges una y otra vez. (¿No pueden?, nos preguntamos) (Borges, 2007: 173-174).

Borges vuelve una y otra vez sobre las imágenes de Macedonio, recrea escenas, agrega detalles. Un retrato con variaciones: “Heredé de mi padre la amistad de Macedonio. Recuerdo que hacia 1910 o 1912, venía a casa a hablar con él de filosofía o de estética, y que, cuando volvimos de Europa, en 1921, Macedonio estaba esperándonos en la dársena.” La tensión entre las dos figuras (persona/personaje) Borges la perfila, como en un dibujo en lápiz, borra, agrega, caricaturiza. En otro texto nos dice: “Una figura minúscula con sombrero de hongo nos estaba esperando en la Dársena Norte cuando llegamos.” (García, 2000, 33 Memorias, XI, 1970).

La figura de Macedonio en el puerto de Buenos Aires es una suerte de punctum genealógico que, por otra parte, define en la escena una de las grandes estrategias de Macedonio en la vida y en la literatura: la espera y la postergación.

Borges hace de Macedonio un personaje, pone en ejecución las conjeturas metafísicas de su amigo. El diseño de esa figura es pura ficción y así entra en la literatura de Borges como personaje. Dejar de ser persona para ser personaje es el objetivo de Macedonio Fernández. La vida y la literatura serán sus laboratorios.

De personajes y autores

El 22 de mayo de 1897 el abogado Macedonio Fernández presenta su tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires. Su título es *Las Personas*. En la Introducción, Macedonio justifica el tema:

Muchas razones me invitaban a escoger el estudio teórico y positivo del sujeto del Derecho y Ciencias Sociales a pesar de los obstáculos insuperables por mi manifiesta insipiente, tras los cuales el vasto problema oculta envidiosamente su propia solución; tan grandes éstos que han limitado desde el principio mis pretensiones a solo la conquista de un poco de luz para mi espíritu, sin esperanza de aumentar la de que los que más internados en el mundo jurídico, han podido apreciar de cerca las exigencias de una solución y sin embargo tan atrayentes aquellas, que aun todo previsto me decidieron a soltar mi tenue vela en un mar tan nebuloso en busca de tan dudosa ribera.

La primera de éstas ha sido sin duda móvil más que motivo, la fascinación irresistible para una mente especulativa que ejercen los problemas arduos simbolizados en conceptos de un contenido inagotable como el de sujeto, pero

la más persuasiva para quien se dispone a consagrar su vida a la defensa del espíritu de la legislación argentina. (El subrayado está en el original)⁷

En consonancia con sus ficciones posteriores y sus teorías, la fundamentación de la tesis pone de manifiesto uno de los puntos centrales del pensamiento de Macedonio: la cuestión del sujeto. Las reflexiones sobre el tema atraviesan toda su obra, la constituyen y determinan muchos de sus experimentos literarios y de vida. Pensemos solamente en el largo Diario en el que se detallan sus prácticas experimentales con lo cotidiano.⁸

La tesis es básicamente una investigación sobre conceptos como persona moral, persona ideal, sujeto jurídico que corresponden al marco epistemológico de la presentación. Resulta interesante subrayar cómo Macedonio pone la atención en ciertas cuestiones del Derecho que, para la época, resultan novedosas. Tal es el caso de la descripción de la mujer como persona moral o el rastreo que hace Macedonio acerca del proletario y su lugar jurídico.⁹

En *Papeles de Recienvenido*, Macedonio abre un caleidoscopio de imágenes sobre sí mismo, el Recienvenido, que se superponen, se comunican, se contradicen. *Papeles...* no presenta una autobiografía, sino que nos ofrece fragmentos de varias, y en esa multiplicidad, se subvierte la juridicidad del género y se parodia el modelo: “Todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser”, (Fernández, 2007: 99) fórmula según la cual la ficción es, para Macedonio, el principio constructivo del género. En prueba de ello escribe sus cinco poses de “A fotografiarse”, donde cada una propone una imagen diferente. El anuncio de su famosa entrada en la literatura le permite, en *Papeles de Recienvenido*, designar en la primera persona la invención de un sujeto inocente, sin experiencia en la gran ciudad, ajeno a los ritos sociales y las marcas de lo cotidiano con sus papeles informes en donde fotografías escriturarias muestran sus múltiples y excluyentes poses biográficas. Su preocupación acerca de la figura jurídica se profundiza en el extremo ficcional del absurdo. En una franja muy delgada entre la identificación con el autor y la autonomía de personaje, Macedonio construye a Recienvenido y le otorga una conducta y una visión de mundo absolutamente distanciada de las convenciones sociales y las marcas de identificación.

El Recienvenido –más tarde el Bobo de Buenos Aires- es la condensación ficcional de ese “contradispositivo” del pensamiento macedoniano.¹⁰ Mediante el absurdo, logra un personaje que se acerca a las zonas menos valoradas de lo humano: la ignorancia, la estupidez, la incongruencia.¹¹ Al mismo tiempo, en la vida, va perfilando un personaje que cultiva la inexistencia y el absurdo. En la introducción a una de las ediciones de *Museo*, su hijo Adolfo declara “Creo que mi padre ha sido la persona más natural y sinceramente “diferente” que habré conocido”. Esa diferenciación que lo distinguía es singularidad por la prescindencia, la economía de lo humano, la eficacia de sus gestos de personaje en la vida, para adelgazar su presencia cada vez más hacia la inexistencia. Más adelante, en el mismo texto, Adolfo de Obieta detalla esa singular perspectiva del mundo y de sí mismo: “Sentía a la humanidad asfixiada entre innumerables cosas innecesarias o sobrevividas, y reglas retorcidas y deidades agónicas, e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera”. (Obieta, *Museo*, 1993, XXIII)

La construcción del personaje en toda su obra persiste en la demostración del despojamiento de lo innecesario, del lastre de las creencias, del peso de la voluntad de sostener un modo del mundo. En Macedonio, el personaje es eje de su teoría de la novela. Recordemos que en su Teoría del arte, define como un de los géneros del Belarte a la novelística o Prosa del personaje. En toda su obra, las notas que describen a sus personajes giran en torno a la autonomía respecto del espacio de la literatura y el autor, asimismo la designación con nombres alegóricos que describen su esencia los separa de las figuras humanas. Como señala Noé Jitrik, el personaje es “del que más se ocupa hasta el punto de organizar toda una teoría del personaje” (Jitrik, 1971: 170). En efecto, “personas de arte” los llama y les adjudica una única función: “hacer personaje al Lector, atentando incesantemente a su certeza de existencia, por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como “personas” a “personajes” (Fernández, 1974: 248-249).

Desde Aristóteles, la vinculación entre personaje y persona ha sido el punto de partida de la figura literaria (“Aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter; debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente” señala en su *Poética*). E. M. Foster se pregunta por la diferencia entre “los seres que nacen en la tierra y los seres que nacen en la novela” (Foster, 1995: 57). “No tienen nada en común en el sentido científico” concluye (Foster, E. M. ,1995, 57).

En su libro ya clásico Michel Zeraffa reconoce que ese vínculo es complejo ya que encierra una voz que contiene las figuras del autor y el narrador y, en esas figuras, los múltiples aspectos de una conciencia. (Zeraffa, 1971: 10)

Basado en primera instancia en las relaciones de semejanza e identificación, el personaje se constituye tradicionalmente como sinécdoque y como etopeya.¹² Al reflexionar sobre el personaje como categoría textual irremplazable, los críticos han reconocido tres funciones básicas en la novela. Jean –Philippe Miraux lo describe de esta manera: “El personaje es un marcador tipológico, un organizador textual y un lugar de investimento” (Miraux, 2005: 10).

El personaje es garantía del relato y condición de su desarrollo, y al mismo tiempo, una de las marcas miméticas más fuertes. Sin embargo, como señala Barthes respecto de Sade, existe una literatura que busca exasperar ese modo de representar, “se ubica del lado de la semiosis, no de la mímesis: lo que “representa” está incesantemente deformado por el sentido, y es al nivel del sentido, no del referente, como debemos leerlo” (Barthes, 1997: 34). Macedonio se inscribe en esa línea: en su novela buena la condición mimética del personaje se pone en la superficie, desborda sus límites textuales por exceso de estos seres que andan por la vida (la ciudad) y por la novela. En *Museo* la condición de personaje se hace disonancia formal ya que los personajes salen de la novela, cuestionan sus límites y desarmen la idea de desarrollo lineal en el tiempo. El personaje funciona de tal manera que deja de ser el garante de una narración lineal para construir escenas inconexas sostenidas por la conversación y la intervención del narrador (autor).

La entrada de la vida en la novela llega a su máxima posibilidad con la aparición del autor y el lector como personajes. Macedonio parece llevar al extremo la conjetura barthesiana de que el escritor es un personaje moderno (1984: 66): le pone un nombre “propio” y lo hace circular por los lugares de la Novela (de la novela). La “trocación del yo” es una experiencia que Macedonio nos enseña con un pase mágico sobre su propia constitución de autor de literatura: en el pasaje descubre, como él mismo señala, que el

personaje (novelístico o dramático) y el autor como personaje son elementos “de arte si se los usa con la única función de hacer “personaje” al Lector” (Fernández, 1976:13).

A este movimiento de escritura del Imaginador (como él llamaba al artista) le corresponde, como decíamos, un gesto en la vida: la independencia de Macedonio escritor con respecto a la máscara de autor y a los registros sociales de esa máscara.¹³

Borges también es personaje de sus ficciones, sus relatos de “imaginación razonada” como él los llamaba en algún prólogo lo muestran eficazmente en ese lugar. No sólo inventará autores con su amigo Bioy Casares sino que el nombre propio será ejercicio de ficción (el propio Borges, sus amigos, sus “maestros” serán personajes de su literatura). Tal vez uno de los ejercicios más interesantes es el de su célebre Pierre Menard. Sus lectores críticos vuelven una y otra vez sobre ese desafío que obliga a pensar sobre la condición de la literatura pero también sobre las contingencias de lo humano.

A propósito, María del Carmen Marengo señala respecto de los “autores” de Borges “De esta manera, los autores ficticios parecen ser un espacio de alusión a problemas de la institución literaria, así como de articulación de diversos rasgos de los intelectuales contemporáneos, según su funcionamiento y posición dentro del ámbito cultural.”(Marengo, 2000: 183)

La conversación metafísica: voces

Es en la conversación con Macedonio donde Borges encuentra la evidencia manifiesta de excepcionalidad que nos transmite como irrecuperable. Sin embargo, en la reiteración del relato de esa conversación, Borges dibuja además la escena perfecta, como aquella con Lugones. “Diálogo sobre un diálogo” es la condensación de ese encuentro que es puro presente pero es, al mismo tiempo, el ejercicio de la conversación como una suerte de resonancia, de la voz sobre la voz:

A- Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio me repetía que el alma es inmortal. (Borges, 1974: 784)

En “La noche de los dones” Borges vuelve sobre esa escena. La conversación metafísica será el disparador para el relato que uno de los personajes (nos) contará sobre la muerte de Moreira. En el final, ese hombre concluirá: “Los años pasan y son tantas las veces que he contado la historia que ya no sé si la recuerdo de veras o si sólo recuerdo las palabras con que la cuento”. Recuerdo y memoria, repetición y tiempo definen también la escena de Borges con Macedonio.

La presencia del otro genial, resulta entonces un juego donde las voces se corporizan. Macedonio es un fantasma, el ausente que se torna pura presencia en la escritura borgeana porque su voz, el tono de su voz, se escucha en la literatura de Borges.

Por otra parte, la conversación es para Borges un dispositivo del relato, un ejercicio literario. Ya en los años veinte, Borges diseñaba en su criollismo, la forma de una metafísica y en ella, la estrategia de la conversación “Un criollismo conversador del Dios y del mundo” pedía en “El tamaño de mi esperanza” (Borges, 1994: 11). Condensa, en esta

frase, dos movimientos: uno del propio futuro. Toda su literatura tendrá la tensión entre lo propio y lo universal que más adelante definirá como irreverencia del escritor argentino con la tradición; toda su literatura será un diálogo entre la filosofía y la literatura y muchas de esas ficciones ensayarán la conversación como escena del relato. (Hasta Borges conversará con Borges). Pero por otra parte, la conversación es el atributo que le otorga a Macedonio, a Cansinos Assens, a aquellos que define como geniales, donde encuentra no solo la marca de su excepcionalidad, como decíamos, sino también la de su propia felicidad.

Para Macedonio, la conversación es también una estrategia de sus ficciones. En *Museo de la Novela de la Eterna*, todos conversan. En un marco tensional entre lo posible (narrador, personajes) y lo imposible, se sitúa un autor reflexivo que a veces está escribiendo en la Estancia y otras reflexionando con el lector y un lector que, como en el cuento de Cortázar, lee el relato de su propia presencia en una novela. En la novela la ficción de la conversación como estrategia siempre presente se convierte ejercicio puro de la inexistencia novelesca. Horacio González ha señalado el peso específico que la conversación tiene en Macedonio:

Es como si cada enunciado no debiese revelar que alguna vez hay un sujeto que lo emite. Los enunciados sin autor son así una suerte de idea que se piensa a sí misma pues el mundo y el lenguaje quedan sin autor. Los objetos se desprenden de vinculaciones lingüísticas y el habla general es un intento autorreferido por encontrar el fundamento imposible de ella misma: el punto perfecto de una ética de escritura que utópicamente señale el espacio entre el último escrito sin significado y el primer escrito que lo tenga. (Horacio González, 1992: 51)¹⁴

En la conversación encontramos nuevamente esa *liason* particular entre la vida y la obra de Macedonio. Las anécdotas sobre las reuniones en la confitería El Molino, en el cuarto de pensión o en el departamento de su hijo Adolfo, nos muestran cómo conversar, ejercicio de viejo criollo, es para Macedonio una práctica social que, como corresponde a sus alquimias entre la literatura y la vida, lleva a la ficción novelesca.¹⁵ Macedonio conversa con los martinfierristas, con personajes de la calle, con los jóvenes subyugados por esa extraña figura de autor en los años cuarenta. ¿Qué otra cosa es la revista de su hijo *Papeles de Buenos Aires* sino un espacio de conversación entre figuras reales y personajes ficticios?

Las anécdotas proliferan y subrayan lo que Horacio González define con tres notas: una suerte de democratización, una práctica de la ironía y una tensión hacia lo metafísico.¹⁶ Estas tres condiciones de la técnica de la conversación macedoniana constituyen su estilo literario. Como los brindis que Macedonio lleva de la vida a la literatura y los inventa como género literario, la conversación es el soporte de la ficción en la Estancia. Del mismo modo que los gauchos de Estanislao del Campo, y en el mismo tono respetuoso y juguetón que tienen el Pollo y Laguna, los personajes de *Museo* conversan y se consuelan. A propósito señala Ana Camblong: “La conversación de un encuentro genuino carece de disfraces, pero inaugura un mundo ficticio que se desentiende del *otro mundo*, ahora encontramos ratificada esa condición ficcional que sustenta la semiosis del diálogo amoroso”¹⁷. La conversación es, en la tensión entre novela y vida, la estrategia ética y metafísica para mostrar esos “estados” de “personas de arte”.¹⁸

Borges, veámos, es también un conversador que lleva de la vida a la literatura y de la literatura a la vida esa forma peculiar de la condición humana.

“Tlön Uqbar Orbis Tertius” es, en este sentido, una especie de manifiesto de esa experiencia donde la conversación, la lectura y la amistad son soportes de una ficción que rápidamente puede catalogarse de fantástica pero que es un ejercicio de metafísica. La ausencia, la restitución del objeto perdido, el puro presente como estrategia aparecen tematizados en el cuento. Una nota a pie de página condensa y define esa tematización de la fuerza de la ficción: “En el día de hoy, una de las iglesias de Tlön sostiene platónicamente que tal dolor, que tal matiz verdoso del amarillo, que tal temperatura, que tal sonido, son la única realidad.” (Borges, 1974: 438). La accesibilidad a los mundos de ficción que Macedonio propone en su literatura tiene que ver con experimentos mentales, experimentos que describe en su *Diario de vida e ideas* y cuyas conclusiones formula en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. La ficción es instrumento de la Metafísica o del sentido metafísico del sujeto. Que la metafísica sea una rama de la literatura fantástica no es solo un predicado de Tlön sino el presupuesto de la experiencia estética de la obra de Macedonio y, por lo tanto, un homenaje de su lector conversador. Las ficciones son estructuras mentales, estados que se constituyen en predicados que crean mundo. Imaginar es el sustrato constitutivo de esa ficción. El mundo de Tlon como la ficción de la estancia *Museo* se construyen con restos, con “ruinas ontológicas” del mundo real que ponen en crisis la creencia en el equilibrio de nuestro paisaje ontológico. La doble identidad ficcional de los personajes nos muestra la posibilidad de elección, la forma alegórica nos señala un resto arcaico que hace de la pérdida, enseñanza y del relato de la ausencia, consuelo.

Como bien señala Carlos García, en su imprescindible libro *Correspondencia Macedonio Borges*, “la voz de Macedonio será un tópico al que Borges recurrirá con nostalgia”.(García, 2000: 213)

El tono de la oralidad de Macedonio es, en definitiva un ejercicio de ficción pero también un dispositivo literario con el que Borges indica la forma del personaje. Al mismo tiempo, refiere también su propia búsqueda de traductor de un tono oral. Beatriz Sarlo lo explica con claridad: “Borges rescata el medio tono, la media voz, la oralidad, las formas preliterarias, los géneros menores, las palabras usadas con intención irónica o poética en la vida cotidiana” (Sarlo, 1995: 60).

Borges es un buscador de tonos, un traductor que ensaya la forma de una voz. La materia de mucha de su literatura está en la huella de una escucha, en los relatos oídos, en la ficción de una conversación.

Jean Luc Nancy utiliza el doble significado de la palabra *entendre* en francés (escuchar y entender) para reflexionar sobre la forma en la que el sujeto experimenta el mundo. “Estar a la escucha” es para Nancy una suerte de revelación de una resonancia secreta que permite al sujeto una percepción atenta de aquello que casi no se distingue. Toda la obra de Macedonio le reclama al lector esa actitud expectante del que está en “acecho”. El esfuerzo que exige al lector, desafortadamente presente en el espacio de la novela y por lo tanto ausente de la vida, implica entender y “escuchar” el sonido de una voz, que es tal vez la propia, y llega siempre como una resonancia. En la literatura de Borges esa resonancia se hace puro presente en la escena ficcional de la conversación.

El canto difónico es una técnica vocal primitiva, originaria de Mongolia y Sudáfrica, en la que el cantante produce dos o más notas simultáneas y audibles con claridad. Uno de estos dos sonidos es generalmente un bordón o nota grave mantenida, mientras que la otra línea melódica está compuesta por los armónicos más agudos. Dos voces a la vez en el hombre que canta: la propia y la ajena. En Borges y en Macedonio, esas voces tienen dos tonos simultáneos que dibujan dos figuras superpuestas: el ironista y el metafísico. El ironista, veámos, destruye las creencias y el metafísico propone una forma del ser que apunta a una experiencia extrema que cruza las fronteras entre la vida y el sentido de no-existencia. “La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico” describe Richard Rorty. (Rorty, 1991: 106)

En una nota a pie de página de “Cirugía psíquica de extirpación” Macedonio escribe:

Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando una persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca, suspenderá la ejecución. (Fernández, 1997: 39-48)

Su teoría de la desatención, de una escucha flotante, es también una teoría sobre la enunciación: como en el barroco, el espacio se atiborra de volutas y laberintos y nuestra “desatención” se hace, paradójicamente, “escucha al acecho”.

La escena que Borges repite una y otra vez, los atributos que le otorga a su personaje Macedonio, en definitiva, su ejercicio de lectura que es siempre una forma literaria, nos propone una experiencia estética, un experimento de la desatención macedoniana: la forma de una comunidad imaginaria en la que todos nos libramos de los lastres del yo. (“Emoción artística” llama Macedonio a esa experiencia).

De esta manera en esa escena metafísica que Borges nos propone, la alteridad se hace Altruística en términos de Macedonio. Macedonio Fernández se salva del solipsismo y pone en práctica su Altruística o Pasión que es, sobre todo, la conversación de los amigos.¹⁹ Borges lo sabe. Su literatura nos crea la ilusión de que estamos presentes en esa conversación infinita:

Los historiadores de la mística judía hablan de un tipo de maestro, el *Zaddik*, cuya doctrina de la Ley es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley. Algo de *Zaddik* hubo en Macedonio. (Borges, 1999: 307)

Volvemos a la cita de Borges que transcribiéramos más arriba: “Es lástima que esas entonaciones no puedan traducirse a la letra escrita”. Borges desmiente a Borges e inventa la ficción disfónica de la voz del ausente y la propia. Tal vez porque la Ley del Maestro, del *Zaddik* criollo, resuena: “Desembaracémonos de los imposibles”.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. "O que é um dispositivo" en *Outra travessia*, N5, Santa Catarina, setembro 2005, 9 a 16
- ATTALA, Daniel « Macedonio y el orden: la aventura del escribir-pensando. O de cómo puede la literatura ser también filosofía », Cahiers de LI.RI.CO [En línea], 42008, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 30 septiembre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/458> ; DOI : 10.4000/lirico.458
- BARTHES , R. "Sade, Fourier, Loyola" Madrid: Cátedra, 1997
- BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1974.
-----"Macedonio Fernández" *Prólogos con un prólogo de Prólogos*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.
-----*Textos recobrados (1956-1986)* Buenos Aires: Emecé, 2007
----- *Borges en Sur*, Buenos Aires: Emecé, 1999.
-----*Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
-----*El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- CAMBLONG, Ana, *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos*, Buenos Aires; Eudeba, 2003.
- DEL BARCO, Oscar, "Macedonio Fernández o el arte del ocultamiento" *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993.
- GÁLVEZ, Manuel, *Recuerdos de la vida literaria*, Buenos Aires:Hachette, 1961. Tomo 1,
- FERNÁNDEZ, Macedonio,-----O.C. TIII. *Teorías*. Buenos Aires; Corregidor, 1974
-----, *Epistolario*, Buenos Aires: Corregidor, 1991
-----*Relatos. Cuentos, poemas y misceláneas* Buenos Aires: Corregidor, 1997.
-----, *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO_FCE, 1993.
-----*Papeles de Recienvenido y continuación de la nada* Buenos Aires; Corregidor *Obras Completas*, Vol. IV) 2007
- FOSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Hermenéutica del sujeto*, Madrid: Ed. La Piqueta, 1994
- GARCÍA, Carlos. *Correspondencia Macedonio Borges*, Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- GARCÍA, Germán, *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires: Atuel, 1996
- GONZÁLEZ, H. *La ética picaresca*, Montevideo: Altamira. 1992.
- JITRIK, Noé: "La 'novela futura' de Macedonio Fernández" en *El fuego de la especie, ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971, 151-188, En Lafforgue, Jorge (comp.) *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós, 1974, 30.70.

MARENGO, María del Carmen, “El autor ficticio en la obra de Jorge Luis Borges: crítica y renovación de la literatura argentina” en *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh. 10. 2000.

NANCY, Jean-Luc, *A la escucha*, Madrid: Amorrortu, 2007, 29 Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Madrid: Amorrortu, 2007, 29

MIRAUX, Jean-Philippe, *El personaje en la novela*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 2005.

RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires: Ariel, 1995, p.60

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage : le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris : Editions Klincksieck, 1971.

Notas

² La década del veinte en la Argentina, significa un corte histórico por la aparición de nombres autorales que intentarán problematizar el lugar de la literatura y resignificar relaciones entre ella y la sociedad, entre ella y la tradición. La categoría de *lo nuevo* será aglutinante para reconocer el intento de una ruptura con el pasado - más esgrimida que lograda- en la producción de los jóvenes escritores a quienes la famosa encuesta de Giusti y Noé en la revista *Nosotros*, muestra como “desorientados pero pacíficos”. La palabra “nuevo” se repite en los textos de estos escritores - decíamos- más como el anuncio de un programa a realizar que como concreción. Desde los textos del joven Borges publicados en España (“Al margen de una moderna estética”²) al manifiesto de Gironde o a las proclamas del controvertido Castelnuovo (“Nuevas formas de arte o nuevas formas de vida pero de todas maneras, nuevas formas”), la categoría de lo nuevo será condición sine qua non del debate en la escena literaria. Esta polémica establece una red de relaciones que se arma no sólo entre los dos grupos reconocidos, Florida y Boedo, sino también con los nombres canonizados y con la ^{1,2} tradición. Es necesario, para estos jóvenes, buscar otras procedencias que den cuenta del gesto subversivo del grupo frente al elenco reconocido y canonizado de autores. Macedonio Fernández y Leopoldo Lugones no sólo nacieron el mismo año, con diferencia de días, sino que constituyen el signo bifronte que hibrida continuidades. Macedonio publicó en “La montaña”, intento socialista de Lugones, surgido cuando el reconocimiento de Darío todavía tardaba en llegar para el cordobés.

³ Como Borges, que en sus libros de juventud remeda la escritura gauchesca, como González Tuñón que hace poesía con la lengua de la publicidad, con la canción popular o con las formas del periodismo en los años treinta, Macedonio apunta su estrategia antirrealista y logra su efecto de distanciamiento con respecto a las circunstancias históricas del lector con esa lengua extraña y barroca.

⁴No sólo Borges ha marcado la “influencia macedoniana”. En general, los martinfierristas coinciden con esta inscripción. Así lo confirma la nota de Evar Méndez que precede la publicación de “Suave encantamiento” (*Martín Fierro*, 2 época, n.14-15) cuyo título es “Macedonio Fernández: ¿un precursor del ultraísmo”.

⁵La posición metafísica de Macedonio es una larga experimentación con el yo y con el mundo que se hace literatura en la ficción del autor sin potestad, en la presencia textual del lector, que es salteado, y puede convertirse momentáneamente en personaje para tener, así, el susto de la inexistencia. Macedonio Fernández. Basta revisar el tomo de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, editado por Corregidor, para encontrar varios ensayos sobre el tema que datan de 1908.

⁶ En otra carta del mismo año a su tía se pone un plazo a ese desciframiento del mundo que busca a partir del pensamiento y la contemplación: “Soy un peregrino de la Vida y busco incansablemente su inaccesible ‘secreto’”. Más adelante concluye: “Si las circunstancias no se muestran adversas, en seis meses más de existencia habré hallado la fórmula definitiva del supremo secreto y quizá entonces mi pensamiento se

acerque más al de usted. Tengo ya una fe: la de la indestructibilidad de la chispa eterna que nos anima” Cfr. Op. Cit. 240-241

⁷ Este manuscrito fue cedido a nosotros por Adolfo de Obieta. Nuestro agradecimiento, recuerdo y admiración al “padre del padre” como lo ha definido Ricardo Piglia, Se trata de una de las copias que Adolfo hizo con su máquina de escribir.

⁸ Ana Camblong se ha ocupado particularmente del análisis de las anotaciones de Macedonio sobre los experimentos sobre sí. Camblong distingue dos figuras en ese ejercicio: el místico y el pragmático. “El místico ejecuta y ensaya sus experiencias de *exaltación intelectual* y el pragmático asevera que con esfuerzo hasta lo imposible se vuelve posible. Por otra parte, hay que tomar nota de que estos “experimentos místicos” poseen consecuencias prácticas, como solicita James, es decir: transforman la vida, gestan una conversación diferente, hacen arte, alientan el humorismo y entrañan el amor”. Cfr Camblong, Ana, 2003, 159

⁹ Cito un ejemplo: “Dos razones de diferente carácter se arguyen alternativamente para justificar las diversas restricciones que afectan la personalidad de la mujer. Una que en mi opinión debe refutarse donde quiera que se alegue, consiste en la afirmación de una superioridad intelectual y moral a favor del hombre que le asigna naturalmente un papel absorbente en la vida política y civil. Nadie ha demostrado esto seguramente. En los últimos años, con ocasión del movimiento feminista, multitud de pensadores han abordado el tema en revistas y libros, haciendo valer el pro y el contra, con argucias deducidas de la biología filológica y psicológica, de la sociología, etc.” *Las personas*, p6 (Inédito)

¹⁰ Usamos el término “contradispositivo” en el sentido que Agamben le otorga. El filósofo italiano relee el término foucaultiano “dispositivo” entendido como cualquier elemento que tenga la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”. La noción de sujeto se constituye, para Agamben, a partir de la vinculación entre los seres vivientes y los dispositivos. Como acción frente a este modo determinado propone la profanación como contradispositivo que restituye aquello que había sido separado o dividido. Cfr. Agamben, G. 2005, 9 a 16

¹¹ Existe abundante bibliografía sobre la estupidez humana: Desde *Elogio de la locura* (o necedad, o estulticia, según el traductor), de Erasmo de Rotterdam y las referencias en *Crítica de la Razón Pura*, Immanuel Kant, diferentes pensadores han reflexionado sobre este “atributo” humano. Robert Musil en 1937 pronuncia su conferencia “Sobre la estupidez” en la Federación Austriaca del Trabajo, después de la publicación de los dos primeros volúmenes de su novela *El hombre sin atributos*. Es una de sus escasísimas apariciones en público. ¿Qué es realmente la estupidez? ¿Quién es realmente estúpido? Se pregunta Musil y ataca el “lugar común”. Siete años antes de esta conferencia, Robert Musil había escrito ya: «Si la estupidez no se pareciera tan perfectamente al progreso, al talento, o al mejoramiento, nadie querría ser estúpido». En este momento Macedonio, decide no teorizar sino actuar ficcionalmente la estupidez en ese personaje autobiográfico que es el Recienvenido. Cfr. Musil, Robert, *Sobre la estupidez*, Barcelona: Tusquets, 1974.

¹² Muchas veces, la lectura ha sacado de su texto al personaje y le ha dado independencia ficcional, vida fuera de la escritura. Los ejemplos se agolpan en la cabeza de cualquier lector: el robo de Avellaneda a Cervantes, el senador Martín Fierro, la amoral Emma, la Lolita estereotipada de los desfiles de moda, etc.

¹³ Basta solo leer el libro de Germán García *Hablan de Macedonio*. Las múltiples anécdotas lo muestran siempre como un “personaje” en el sentido performativo. Una actuación premeditada que descoloca al espectador. Transcribimos como ejemplo alguna de las peculiaridades que Federico Guillermo Pedrido le cuenta a Germán García: “Él siempre, cuando tenía una entrevista, no sé por qué extraña causa (supongo que era una de sus tantas diabluras) tardaba, tardaba en aparecer. Había una cortina hasta abajo (a un costado) y se le oía arrastrar los pies y parecía que iba a aparecer y no aparecía, se alejaba.” (1996, 40).

¿No será esta autonomía absoluta, acaso, la pretensión última de ese hombre que intentaba dilucidar el mundo en un cuarto de pensión?

¹⁴ González, Horacio, Op. Cit. p.51 (...) La conversación macedoniana reposa entonces en una doble exigencia. Por un lado, la anulación del yo hablante en el acto conversacional. Y luego, la conversación como acto lúdico, cuya consecuencia es la ironía y en el cual los hablantes están ausentes. Borges relata cómo Macedonio utiliza una técnica consistente en decir cosas de un modo irrisorio y despreocupado, lo que lleva a (desear) que sean desatendidas. Cumplido este propósito, esas mismas cosas, dichas de una forma elemental o empobrecida, pueden quedar en la boca de otro interlocutor, que las enuncia ante la aprobación y elogio del propio Macedonio. (González, 1992: 51)

¹⁵ Citamos el comienzo del cuento de Borges: “En la antigua Confitería del Águila, en Florida a la altura de Piedad, oímos la historia.

Se debatía el problema del conocimiento. Alguien invocó la tesis platónica de que ya todo lo hemos visto en un orbe anterior, de suerte que conocer es reconocer; mi padre, creo, dijo que Bacon había escrito que si aprender es recordar, ignorar es de hecho haber olvidado. Otro interlocutor, un señor de edad, que estaría un poco perdido en esa metafísica, se resolvió a tomar la palabra. Dijo con lenta seguridad” En la ficción, Borges refiere los atributos que ha reconocido repetidas veces acerca del arte de conversar en Macedonio. Cfr .BORGES, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996. v. 1.

¹⁶ “Esta técnica contiene al mismo tiempo un elemento irónico, otro democrático y al final, uno metafísico. Es una técnica que permite que el saber quede sin origen devorado por la ironía, luego que la omisión de autores permita la apropiación libre de ideas y por último, que nadie sea lo que es y todos sean lo que son” (González, 1992: 52).

¹⁷ Para Camblong, la conversación macedoniana se constituye en un saber que se opone al anquilosamiento del sentido común, al falso intelectualismo: “Con este mero saber, lo que no destierra la lectura de cuanto texto circule, los sujetos puestos en conversación logran maravillas: creación humor y goce. El silencio está, acompaña e interviene; su presencia es una garantía paradójica de la palabra” (Camblong, 2003: 51, 52)

¹⁸ Cfr. Horacio González ve en la conversación esa dimensión ética y metafísica de Macedonio a través de estrategias y recursos retóricos. La conversación en la vida es también un procedimiento literario: “Borges relata cómo Macedonio utiliza una técnica consistente en decir cosas de un modo irrisorio y despreocupado, lo que lleva a (desear) que sean desatendidas. Cumplido este propósito, esas mismas cosas, dichas de una forma elemental o empobrecida, pueden quedar en la boca de otro interlocutor, que las enuncia ante la aprobación y elogio del propio Macedonio.”(González, 1992: 51)

¹⁹ El amor y la amistad son para Macedonio las dos formas de la Altruística. En *No todo es vigilia* declara: “la traslación del yo es más heroica en el amor que en la amistad, pero el régimen altruístico entre iguales (no la piedad) es el mismo. Cfr. Op. Cit. 335