

MACEDONIO: LOS GESTOS DEL RECIENVENIDO

Mónica L. Bueno

CELEHIS. Universidad Nacional de Mar del Plata

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

Jorge Luis Borges

Las teorizaciones sobre la vanguardia concuerdan, en general, en reconocer como categoría aglutinante de las producciones vanguardistas el origen de una genealogía de lo nuevo que trabaja con presupuestos diferentes respecto de lo preexistente. Si bien Adorno, ubica históricamente esta concepción de lo nuevo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la vanguardia se configura como un hito donde esa concepción se hace fundamento de su poética.¹ (Es cierto. Baudelaire al final de su "Salón de 1845" reconoce el modelo del artista moderno y acuña en esa definición, la categoría de lo nuevo: "¡Ojalá

puedan los verdaderos buscadores darnos el año próximo la alegría singular de celebrar el advenimiento de lo nuevo!”). Lo nuevo es, en definitiva, ese anhelo permanente que Adorno conecta con otros dos conceptos fundamentales de su **Teoría estética**: utopía y negatividad. Veamos una cita:

Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable: la utopía. (p.51).

No se trata simplemente de la ruptura novedosa con lo anterior, sino de la formulación de un modo de captación del mundo, que establece su modelo epistemológico para la producción de sentido, en esta categoría.

En el caso de la vanguardia argentina, lo nuevo tiene dos registros que definen las dos formaciones autodenominadas vanguardistas: “Nuevas formas de arte” o “nuevas formas de vida” dirá Castelnuovo para contraponer así a Florida y Boedo. Lejos de discutir en este artículo la pertinencia de esa contraposición como dos modos de la vanguardia, me gustaría preguntarme acerca de esa especificidad de lo nuevo que perseguía Florida frente a la tradición cultural y al campo intelectual, que se torno paradójica en primera instancia². La categoría de lo nuevo se transforma en un núcleo de tensión entre una relectura de la tradición y, al mismo tiempo, un programa utópico que busca quebrar límites. La pregunta es entonces cómo opera lo nuevo en esa tensión que señaláramos. Mi respuesta no quiere ser taxativa: apunta a reconocer un punto de complejidad que parece contradictorio en la superficie. “Todo es nuevo bajo el sol” declara Gironde en su manifiesto del 24 en un enunciado programáticamente combativo frente a lo establecido³. El humor, la ironía, la parodia serán las estrate-

gias que marcarán la hegemonía del grupo y que se reconocerán más allá de sus producciones individuales. Legitimar una nueva construcción textual, en ella, la huella de un yo que se rearma más allá de la empiria, en la misma escritura, cuestionar el valor comunicacional del signo son ejes de trabajo en la producción general de este grupo.

Insistimos, la paradoja de Florida se presenta en relación con esta tematización de lo nuevo y su vínculo con la tradición cultural. Tratar de definir el concepto de tradición sea, tal vez, el mejor punto de partida. Descartamos por reductiva la definición de "supervivencia del pasado". Raymond Williams, en este sentido, habla de tradición selectiva como "una versión intencionadamente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado"⁴. Se trata de un proceso que selecciona y conecta, que está ligado a prácticas concretas y que no sólo depende de las instituciones identificables sino también de las "formaciones" es decir, grupos o tendencias que se distinguen de las instituciones, y muchas veces, se oponen a ellas. "Los argentinos sin esfuerzo" como los llamaba Boedo, se constituyen en una formación si bien alternativa frente a la institución literaria, poderosa y hegemónica en ese proceso selectivo de la tradición. **Martín Fierro** se llama la revista más rupturista de este grupo. Jorge Luis Borges en **El Tamaño de mi esperanza** de 1926, dice "A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa "para agregar más adelante," no quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corrientes de esas palabras. (...) Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conservador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte."⁵ ¿De qué criollismo habla el joven vanguardista que ha impuesto unos años atrás el manifiesto ultraísta recién llegado de España? Tal vez, ese

criollismo metafísico que Guiraldes construye con la imagen de su Segundo Sombra donde el conocimiento del yo, la inmensurabilidad del espacio y la Ley del padre se conjugan en tematización del gaucho y sus desventuras. Tradición y novedad, criollismo y progreso, curiosa ecuación que Florida despejará en términos, a veces contradictorios y otros complementarios. La foto de Macedonio con el poncho al hombro y en pose de payador parece ser el punctum, el disparador según Barthes de esta peculiar alianza donde lo nuevo opera en la construcción de un sistema de traducciones, en el que algunos significados y prácticas son incorporados y otros rechazados. Así frente a los escritores nacionales Galvez y Lugones, los martinferistas atacarán sus producciones y cuestionarán los modos de consagración y los gestos sociales que los identifican. Asimismo, ironizarán sus estéticas y el fundamento epistemológico de su representación de lo real.

Macedonio, en este juego de ataque al campo intelectual preexistente, de ironía frente la ingenuidad realista, de hegemonía en el proceso selectivo de la tradición frente a otras formaciones, de apuesta a la autonomía de la obra de arte, es el punto más extremo, y casi emblemático de la poética vanguardista argentina en la configuración de ese arco programático tensionado hacia lo nuevo, en el planteo de la vanguardia como "utopía transformadora de las relaciones estéticas presentes"⁶.

La noción de género: estrategias de socavamiento

Toda la producción macedoniana intenta socavar los circuitos y códigos que la institución establece para las figuras de la literatura: autor, obra, lector (público) publicación, ediciones, consagración, reconocimiento del grupo. Así por ejemplo, la noción de género aparece problematizada no sólo en su Teoría de la novela o del Arte sino fragmentariamente en toda su producción. **Papeles de Recienvenido** pone sobre el tapete esta noción mediante algunos procedimientos textuales que

trabajan la clausura del género como compartimiento cerrado y deconstruyen esta clausura.

La propuesta de este trabajo consiste en analizar dos modos genéricos: los brindis y la autobiografía y reconocer en ellos las estrategias de subversión del establishment, con las que Macedonio trabaja la categoría de lo nuevo.

Definir la noción de género implica reconocer su carácter convencional y arbitrario. Toda convención supone el funcionamiento de una relación social dado que se establece un sistema de prescripciones que reconocen tanto productor como receptor. Se trata de un contrato con reglas que se modifican históricamente y cuyo segundo aspecto importante desde el punto de vista sociológico se establece en la relación entre determinadas formas literarias y determinadas clases o contextos sociales. Estos dos aspectos -la relación entre la convención literaria y la vigencia social y el predominio de un género en relación con una clase determinada- marcan la complejidad del tema. Si a esto agregamos la historicidad como factor concomitante, por la cual ciertos géneros desaparecen en determinados momentos históricos, o son retomados después de un tiempo o sufren procesos de hibridaciones, entenderemos la imposibilidad de alguna respuesta generalizadora. Las vinculaciones en los procesos culturales entre lo dominante, lo residual y lo emergente y cierto tipo de continuidades que resultan, a veces nominales y otras sustanciales (Raymond Williams, 1977) nos impiden definir cualquier convención como una estructura fija. El género, tanto como su teoría, se constituye en una práctica cultural que excede la convención literaria y que responde en la fijación de ciertas reglas y el rechazo de otras a ese proceso de selección en la tradición en el que intervienen tan activamente las formaciones. Las especulaciones sociológicas del género que Williams elabora y que retoman

Sarlo y Altamirano⁷, nos permiten reflexionar acerca de la noción de género que Macedonio trabaja como forma de socavamiento de la convención vigente en relación con una teoría clásica. Cuestionar el género es desde ya, según veíamos, exasperar una práctica cultural que responde a una estructura social determinada. En el caso de los Brindis, las estrategias de Macedonio tienen doble entrada en un sistema de traducciones de las prácticas culturales: por un lado, reintroducir en la institución literaria, una forma de carácter oral y trabazón social en el campo intelectual, y por el otro, traducir esa forma en escritura.

Los Brindis: una política de traducción

Convengamos desde el comienzo, que los brindis de la época, en general aparecían como esos modos simultáneos de lucimiento de su propio autor y -aunque en menor grado- del homenajeado. Su discurso es trabajado desde un punto de vista formal con alta carga de literariedad. Su manifestación oral, circunstancial y momentánea le impide la fijación como un género estable dentro de la institución literaria. Se constituye, en general, como una práctica cultural que pertenece a ciertas estructuras sociales y dentro de ellas a grupos que ejercen ciertos códigos donde el banquete y en él, el brindis, marcan el grado de legitimación y reconocimiento frente al grupo, de relevancia concomitante a la producción de cada escritor. Macedonio elige el brindis como modo paródico de ese reconocimiento y legitimación. La parodia a ese código social propio del campo intelectual y el campo de poder no sólo indica que el procedimiento opera como crítica sino que intenta traducir un modo social para incluirlo dentro de la institución literaria. Esta política de traducción que Macedonio se impone, lo muestra como conector del funcionamiento social del lenguaje a partir del análisis de ciertas estrategias discursivas y le per-

mite esa duplicación paródica donde lo que se cuestiona es el modo de representación mediante el género. Una representación que traduce de la oralidad a la escritura en la recepción y de la referencia a la ficcionalidad. Traductor de códigos, trabaja con la idea de la desconfianza frente a la clausura de las estructuras de la comunicación. Lo nuevo se establece entonces en ese carácter de traductor que Macedonio se adjudica. De la voz a la escritura, de lo social a lo literario, sistema que opone no sólo dos modos de enunciación sino todo un circuito de gestos, marcas que acompañan la foné. Los brindis de Macedonio cuestionan la concepción tradicional de la literatura desde su mismo lugar de enunciación y ahí reside su carácter vanguardista, al corroer desde el interior y proponer formas nuevas. Según Bajtin, en su conocida teorización sobre los géneros discursivos, es posible establecer una división entre primarios y secundarios. Los secundarios, entre ellos los literarios, configuran una suerte de representación de los primarios⁸. Macedonio constituye un nuevo género literario, mediante la representación de esa forma social de la comunicación. "Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada" dice Genette al definir el carácter elemental de las prácticas de arte al segundo grado o hiperestéticas⁹. Ya señalamos que la parodia y el pastiche son los procedimientos con los que trabajan los brindis. Estrategias complejas de imitación y de representación en las que son esenciales el rodeo y el desplazamiento, reescrituras que fundan en la similitud el acto de diferenciación. Macedonio opone dos sistemas semióticos y trabaja la ambigüedad en esa relación de especularidad. En este caso la noción de reescritura se establece en la traslación de una marca inscripcional social a la institución literaria para, a partir de esa reescritura del código instituir el debate que excede lo genérico y reintroduce las prácticas sociales. Las teorías sobre parodia o pastiche, coinciden en señalar la cons-

trucción ideológica que éstas entrañan así como la importancia del lector como organizador de esa segunda significación que el texto reclama. Esa actividad de contrastación entre un texto viejo y uno nuevo, es la que Macedonio apuesta para la formulación de su lector utópico. Los brindis operan como catalizadores de ese proceso de cuestionamiento al campo intelectual y a la institución literaria no sólo por su carácter reinscripcional sino también, por su definición implícita de género menor que nos permite reconocer esa preocupación constante en Macedonio de incorporar prácticas verbales que se sitúan en el límite entre lo literario y lo no literario, socavando de esta manera la hegemonía de otras prácticas. Macedonio, el Recienvenido, hace rotar los lugares de enunciación para quebrar toda seguridad epistemológica.

Como toda la escritura macedoniana, los brindis son producción de "trabajo a la vista" como señalaba Macedonio que debía ser la literatura. Ese trabajo a la vista apunta paródicamente en los Brindis a desenmascarar códigos y gestos, a mostrar el entramado de los discursos, su hechura falsamente espontánea, los clichés, las marcas de clase. El desenfado del trabajo a la vista, del desocultamiento le proporciona ese carácter político de traductor traidor de lo establecido:

Si la nerviosidad de una improvisación (sacada del bolsillo) y lo breve que es me imposibilitaran hallar un lugar de final en mitad u otro punto, será con gran pena que me veré continuándolo indefinidamente... (p. 56).

La proclama de un discurso breve y espontáneo que se convierte en largas parrafadas concienzudamente escritas, los aplausos "que tan espontáneos se reservan para la conclusión" (p. 57), los banquetes en los que no se come, forman parte del

escenario que recorre la mirada irónica del reciénvenido. Frente a estas formas fijas, Macedonio transgrede: "El principio del discurso es su parte más difícil y desconfío de los que empiezan por él" (p. 63) o explica en otro brindis "Considero casi irrespetuosas las improvisaciones no maduras, el decir lo que se nos ocurre en el momento" (p. 56). Cuestionar los comienzos, escribir brindis en ausencia por "una puntualidad de faltar adherida a mi vida con misteriosa inherencia" (p. 61), pretender inaugurar un nuevo arte mudo: "de comer sin discursos" (p. 58) son las marcas de oposición. Como en su **Teoría de la novela**, sólo dos modos genéricos reconoce: "lo bueno y lo malo, que tantas grandes obras seguirán dando". La parte buena del brindis "mejorará con el tiempo hasta tal perfección de borrarse que el lector de sus páginas no sabrá nunca si se dirigen a él con el prefacio "A los lectores" que son quienes leen o a nadie" (p. 55). Apuesta al futuro, en esa construcción utópica del brindis bueno y el lector atento. Al mismo tiempo, que escribe los brindis, Macedonio elabora su teoría del género, que resulta ser en realidad, una teoría del sujeto inasistente, dueño de la Nada. Deleuze trabaja la política del género menor como forma de oposición de los grupos marginales¹⁰. La marginalidad del reciénvenido -el primero en llegar tarde a la literatura- es el margen de un público futuro, de un lector desautomatizado, "salteado" como él mismo lo llamara. El Brindis a Marinetti es un buen ejemplo del lugar del Reciénvenido: ese lugar que desliza la crítica y postula la fractura de las máscaras sociales:

Pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros(...) porque habría tenido que molestar con salvedades un ambiente de cordialidad. (p. 61)

Planteábamos al principio del trabajo la operatividad de lo nuevo como categoría de la vanguardia. En los brindis, Macedonio permite operar esta categoría en el seno mismo de la tradición del género. Se trata del "invento del brindis desmontable" que no sólo homenajea al colega de turno sino que abre espacios de diferente índole que le permiten la teorización, el análisis y la crítica. Vemos que en su definición del brindis la palabra invento tiene un peso que responde a la época. En los años veinte, el inventor es un tipo social y la invención uno de los temas culturales de la modernización. "Inventar" un género nuevo responde a esa idea de trabajo a la vista que antes señalábamos donde la invención del "primer brindis incompresible y sin fin de todos los siglos" (p. 58) subraya el gesto vanguardista.

Los homenajes de Macedonio son irónicos y desde el humor juega con las fórmulas. Así por ejemplo, compara imprevisiblemente a Marinetti con Lugones en un juego donde las búsquedas estéticas se solapan en los propósitos políticos. En otro brindis -dedicado al Dr. Cordero-, luego de largas teorizaciones decide resumir su imprevisto homenaje a Gerardo Diego "En ion: mi brindis fue, y sigue, todo él en cuatro palabras: VIVA GERARDO DIEGO ARTISTA (p. 59).

El brindis como tal, como género tradicional no desaparece totalmente, sin embargo, la estructura fragmentaria que Macedonio le impone, reduce la posibilidad primera al mínimo. Es cierto, este "brindis desmontable" se va haciendo de versiones, borradores. Se desmonta así un modelo social que se parodia y en esa parodia se reubica al público: "Vais, pues a escuchar la parte encargada de mala, compuesta por un experto y un voluntario; si la halláis de esta estricta calidad, modelada a su género, aplaudidla, pues (p. 55). Así reiteradamente se plantea la relación entre la institución literaria y el merca-

do y se reconoce como determinante el peso de este último. "Conviene, de paso, recordar que los libreros y editores han logrado el razonable absurdo que luego de 'agotado' es que los libros se venden más por ese prestigio envidioso" (p. 68).

La conformación del público -tanto el de los brindis cuanto el de la literatura en general- aparece como una fuerza que la tradición minimiza y a la que Macedonio apuesta como uno de los espacios productores de lo nuevo. "Corrigiendo estas contrariedades, en ocasiones posteriores, rogué al público continuar atendiendo hasta oír el principio de mi discurso, lo que ilusionó alegremente" (p. 63).

Hablábamos antes de los espacios que fragmentariamente el brindis recorre, espacios que son socavados por esa mirada crítica que revisa las formas tradicionales. La tradición -entendida como reducto del pasado venerada abusivamente desde el presente- es considerada "un error de debilidad" y sus marcas rectoras son ironizadas al tiempo que se reconoce -sobre todo en el brindis a Marinetti- los gestos atrapantes del futuro.

Creo que en esta somera descripción de las operaciones más relevantes que este nuevo brindis macedoniano nos propone no podría dejar de mencionar dos líneas que recorren toda la producción: la autoreferencialidad y la ficcionalización. Con respecto a la primera, este dispositivo que permite teorizar sobre literatura y arte en el mismo centro de su producción le facilita a Macedonio en los brindis, no sólo caracterizar el brindis viejo para proponer uno nuevo sino que le permite abrir sus teorizaciones a la literatura y el arte. Así, por ejemplo, pone sobre el tapete los límites de la literatura, las fronteras de la palabra y las zonas del silencio. Como muchos poetas desde el Romanticismo en adelante hace explícita esa imposibilidad del lenguaje y por lo tanto de la literatura. Macedonio parece reconocer esa premisa que

Wittgenstein en su *Tractatus* intenta problematizar y que según Steiner puede resumirse así: "El lenguaje solo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto- y presumiblemente, la mayor parte, es silencio"¹¹. En los Brindis, Macedonio, no sólo explicita este límite sino que modela una práctica transgresora para exasperar esa imposibilidad. Así en el "Brindis a Ricardo Güiraldes" declara:

Para la literatura es una claudicación confesarse incapaz de expresar con palabras el silencio y acogerse a las páginas en blanco. La imitación literaria del silencio era la sola digna de nuestra profesión; es por fin lo técnico en el asunto. (p. 54).

Consecuentemente, en medio de la lectura de sus brindis aparece una página en blanco con una salvedad que legitima el gesto vanguardista: "Le di al Editor en un solo libro 10 oportunidades de páginas en blanco: quedó tan enamorado de esta liberalidad con él que, metido en ánimos, previno a toda su clientela que su imprenta no aceptaba sino libro con 10 o más páginas en blanco". (p. 74).

Del mismo modo esboza su teoría del arte que desarrollará en toda su producción, teoría que no intentaré exponer aquí. Simplemente me limito a señalar la curiosa ecuación que su teoría describe. Estática, emoción, ética, percepción, sujeto se conjugan en una particular relación.

La segunda línea es la del juego ficcional con personajes y temas históricos. Convengamos que esta relación se establece sobre la base de lo imprevisible. Así se reemplazan elementos efectivos de acontecimientos históricos por conjeturas ficticias que humorísticamente quiebran los marcos de seguridad. Se trata de ficcionalizar la historia para desnudar sus trampas.

“Hoy los historiadores han establecido que no hubo segundo viaje de Colón sino únicamente primero y tercero” (p. 53). Esta estrategia perfilada en los Brindis es trabajada en toda su producción.

El último de los Brindis muestra este procedimiento de ficcionalización en el género mismo. Se trata de un “imaginario brindis a Alejandro Sirio”. Macedonio construye un brindis sin banquete, donde juega con la traducción de la oralidad: “Aunque lo pronuncio con S-yo que no he nacido ceceoso a la española y como algunos campesinos de Buenos Aires- lo admiro a Alejandro Cirio” (p. 76). En este brindis inventado, el escritor hasta se permite ficcionalizar la respuesta del homenajeado.

Las autobiografías: las poses del yo

Adolfo Prieto en su ya célebre **Literatura autobiográfica argentina**¹² reconoce como constante del género en el siglo XIX la actitud de aquél que necesita justificarse frente a la opinión pública. Recordemos simplemente la vehemente introducción que Sarmiento escribe para su **Recuerdos de provincia** donde perfila el modelo de la vida ejemplar contra la difamación de sus adversarios. A medida que el siglo XIX avanza, la opinión pública pierde peso determinante. En la constitución del espacio autobiográfico se perfila la impronta del nombre literario antes que el nombre político.

Si todo género permite un debate social, la autobiografía parece ser el lugar de discusión acerca de la formación de una identidad que revela tres máscaras: el autor, el narrador y el personaje. Narración de un yo que se esconde y muestra al mismo tiempo, y también narración de un modelo social, que se configura tanto en los explícitos como en los presupuestos y en los sobrentendidos. Las prescripciones del género pre-suponen el constructo de un yo social; es decir, se presupone la identi-

dad autor-narrador-personaje que implica un contrato por el cual el lector presume el valor empírico de lo personal y legitima la tematización del pasado de ese yo. La "verdad" autobiográfica surge de ese pacto. "La forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, sólo las Historias son más adulteradas". (p. 83) nos dice Macedonio y ataca justamente estos contratos de legitimación que en el caso de nuestra literatura, como vimos, remiten a la construcción de ese yo ejemplar y de su linaje en el siglo XIX o de ese yo y de su campo intelectual en nuestro siglo.

Como ya dijimos, la escritura macedoniana tiene como carácter regente su "trabajo a la vista". Sus fragmentos autobiográficos también apuestan, como los brindis, a esa escritura que se va haciendo en el mismo instante de la lectura. Las poses del yo, como en una foto, marcan las máscaras siempre ficticias de una identidad que sólo el nombre propio garantiza¹⁸. "A fotografiarse" juega con la pluralidad de imágenes de esa identidad y la idea de construcción de cada una de esas imágenes según el lugar que elija el yo para mostrarse. Así la Pose N 1 describe irónicamente la relación epistemológica mundo/yo. "El Universo o realidad nacimos un 1 de junio de 1874" y agrega más adelante "y el no nacer no tiene nada de personal, es meramente no haber mundo" (p. 83) Realidad y yo se conjugan en otro par de relaciones: autor/literatura. Así este Recienvenido a la literatura- hecho que constituye su segundo nacimiento según él mismo lo declara- no tiene existencia sin el nacimiento del primer lector:

Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor. De la Abogacía me he mudado;

estoy recién entrado a la Literatura y como ninguno de la clientela judicial se vino conmigo, no tengo el primer lector todavía. (p. 84).

Como lo plantea en sus novelas, escritura y lectura son dos momentos simultáneos del texto literario. La búsqueda de ese primer lector es la búsqueda utópica de un nuevo modo de lectura, y los intentos de una democratización de esa relación por la cual, escritura para un lector futuro que se permita los saltos, los fragmentos y el juego deconstructivo. Hablamos de democratización, y en esa militancia reconocemos, paradójicamente, un dispositivo anónimo -según define Deleuze el género menor que reemplaza al sujeto de enunciación¹⁴. Si Macedonio pretende anular esa diferencia temporal y cualitativa entre escritura y lectura, pretende también exasperar ese simulacro de certidumbre verificable, de la existencia de ese yo en la figura del autor. En esa trampa de la verificación, en ese desconocimiento de "el valor constituyente de la verdad textual que siempre interfiere y no refiere, entre la verdad que se relata y la verdad que se refiere" como señala Nicolás Rosa¹⁵, Macedonio reconoce la adulteración de la autobiografía y la Historia e intentar destruir el pacto del género por el cual las marcas están en esa supuesta verificación del yo que escribe y del yo que actúa. El desacuerdo está previsto ahí donde la legalidad del contrato se establece. "Supongan ustedes que yo nací, desde chiquitico, en una casa de modistas", nos pide en su pose N 2, a la que llama irónicamente "Autobiografía por encargo". Las cinco poses de la fotografía del autor conforman un caleidoscopio que al girar, tambalea la perspectiva unívoca del lector y la posibilidad de subordinación a la figura de un autor omnipotente. Mientras la pose primera presenta sus dos nacimientos que configuran tanto la realidad como la literatura, la segunda, marca dos huellas diferentes: una des-

cripción física que bordea la caricatura y la ficcionalización explícita de su infancia que lo muestra, como él mismo declara en los brindis, como un "inventor" de transgresiones. En la tercera pose, se reitera el juego de la imagen y el simulacro en la metáfora de la fotografía ("Después de ese exitoso retrato he trabajado quince años en parecermele") (p. 87). La inclusión de la carta de un coetáneo (¿inventada?) como construcción de la pose N 4 ironiza acerca de la imagen pública y el prestigio del nombre. Nuevamente apela a un género menor para cuestionar, en este caso, la relación entre lo público y lo privado y la constitución del sujeto en esa relación. Finalmente, la quinta pose -de factura posterior ya que apareció en 1941¹⁶- le sirve de excusa para reiterar sus teorizaciones acerca de la literatura y el arte y hacer un recorrido por su producción con un fuerte sentido de totalidad de su obra. En todas estas imágenes del yo, el lector se corporiza en la escritura que le adjudica una actividad permanente en el proceso literario. Veamos una cita:

¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: - Antes dormía de espaldas, pero ahora... -¿Cómo "ahora"? ¿Ya se duerme usted en mi primer página? (p. 85).

Al subvertir el pacto y mostrar las condiciones ficcionales del género, Macedonio configura su gesto radicalmente vanguardista donde las estrategias de lo nuevo trabajan por poner de manifiesto la disarmonía de lo existente. De esta manera, tanto en los brindis cuanto en las autobiografías aparece una política de socavamiento de los géneros, política que excede la esfera del arte. Así, en la figura del autor y su omnipotencia en el texto y en los gestos sociales de legitimación y reconocimiento, Macedonio revela su práctica transgresora por la que cuestiona no sólo la marca individual del dueño del texto, sino, justamente a partir de ella, los gestos ideológicos de las instituciones. Autor y lector, atravesados como sujetos sociales por

las convenciones, encuentran en el espacio textual, una zona productiva. Su propuesta utópica se inscribe en esa posibilidad de un lugar que establezca leyes de mutua cooperación entre los modos de la escritura y la lectura y que permitan su famoso "susto de la inexistencia" que todo arte "no culinaria", todo "belarte" debiera provocar. Política de transgresión, que se marca en traducir modelos, en trasladarlos de un lugar a otro, forjado en los límites de la utopía y en ese traslado, la traición a la tradición, la deconstrucción y cuestionamiento, el guiño irónico que desenmascara. Este Recienvenido a la literatura parece responder al reclamo de Baudelaire en su ya citado "Salón de 1845" al hablar del artista moderno: "Aquel que sabrá arrancar a la vida actual su lado épico, para hacernos ver y comprender, con el color o el trazo, cuán grandes y poéticos somos con nuestras corbatas u nuestras botas de charol".

NOTAS

La edición utilizada para el presente artículo es la siguiente: **Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada Volumen IV Obras Completas de Macedonio Fernández**, Buenos Aires: Corregidor, 1989.

- ¹ Cfr. Theodor Adorno, **Teoría estética**, Madrid: Taurus, 1971.
- ² Beatriz Sarlo considera que "lo nuevo" es el núcleo estético-ideológico que legitima la vanguardia argentina. "El espíritu de 'lo nuevo' está en el centro de la ideología literaria y define la coyuntura estética de la vanguardia" dice al respecto. Cfr. **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930**, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 95 y ss.
- ³ Oliveiro Girondo, "El manifiesto de **Martín Fierro**", **Martín Fierro**, 1, N 4, mayo de 1924, p.4.
- ⁴ Completamos con otra cita el análisis que Raymond Williams hace de la tradición: "Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición, en este sentido, es que constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predisposición continui-

- dad. Cfr. **raymond Williams, *Marxismo y literatura***, Barcelona: Ed. Península, 1980, p 137 y ss.
- ⁵ Jorge Luis Borges, ***El tamaño de mi esperanza***, Buenos Aires: Seix Barral, 1993. p. 14.
- ⁶ En este sentido, Sarlo retoma la concepción adorniana que comentábamos al principio de nuestro artículo que relaciona la perspectiva utópica con el fundamento de lo nuevo. Cfr. ***Una modernidad periférica*** p. 101 y ss. Veamos una cita del Borges del 20 que corrobora esta perspectiva: "Sé lo que hay de utópico en mis ideas y la lejanía entre una posibilidad intelectual y una real, pero confío en el tamaño del porvenir y en que no será menos amplio que mi esperanza" cfr. ***El tamaño de mi esperanza***. p. 49.
- ⁷ Raymond Williams desarrolla su teoría de los géneros en el libro ya citado. (cfr. ***Marxismo y literatura*** p. 206 a 212) Betriz Sarlo y Carlos Altamirano retoman estas reflexiones en su libro ***Conceptos de Sociología literaria***, Buenos Aires: Ceal, 1980.
- ⁸ Cfr. Mijail Bajtin, ***Estética de la creación verbal***, México: Siglo XXI, 1982.
- ⁹ Gerard Genette "La literatura al segundo grado" en ***El texto según Gerard Genette***, Lisa Block de Behar (Coord. General), Montevideo; Maldoror, 1985, p. 101.
- ¹⁰ Deleuze en su definición de literatura menor reconoce tres características; la primera es que se trata de una literatura que hace una minoría dentro de una lengua mayor con un fuerte componente de desterritorialización. La segunda, es la articulación individual en lo inmediato político y la tercera consiste en el dispositivo colectivo de enunciación. Cfr. Gilles Deleuze ***Kafka. Por una literatura menor*** México: Ed. Era, 1978-1985, p. 28 y ss.
- ¹¹ George Steiner, ***Lenguaje y silencio***, México: Gedisa, 1990, p. 45.
- ¹² Adolfo Prieto, ***La literatura autobiográfica argentina***, Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor, 1966.
- ¹³ Nicolás Rosa, ***El arte del olvido (Sobre la autobiografía)***, Buenos Aires: Puntosur, 1990, p. 60 y ss.
- ¹⁴ Nos referimos a las ya citadas características señaladas por Deleuze, fundamentalmente a la tercera, en su libro ***Kafka. Por una literatura menor***.
- ¹⁵ Nicolás Rosa, op. cit. p.33.
- ¹⁶ Es necesario señalar que existe entre la escritura -primera u original- de los textos de Macedonio y su publicación frecuentes hiatos que permiten suponer la idea de sucesivas versiones de ese texto (versiones perdidas que de algún modo corroboran esa idea del texto infinito del autor) debido al desinterés de Macedonio por la edición de su obra. Así por ejemplo, su hijo Adolfo de Obieta que se ha ocupado de la publicación, ha encontrado en las pensiones en las que su padre vivió, escritos olvidados en un cajón.