



Todo y nada: la seducción del fragmento.

Juan Pascual Gay*

Resumen

El artículo titulado “*Todo y nada: la seducción del fragmento*” pretende llamar la atención acerca de la importancia de la escritura fragmentada en la obra de Macedonio Fernández. El autor trata de establecer algunas de las características de este tipo de escritura tanto al vincularlas con la práctica vanguardista como para intentar demostrar su valor dentro de la obra de conjunto del escritor argentino.

Palabras Clave

Fragmento, seducción, obra, libro, experiencia.

Abstract

The paper titulate “*Todo y nada: la seducción del fragmento*” wants underline the importante of the fragmentated writing of Macedonio Fernandez’s Works. The researcher try to stablish some of the characteristics of this fragmentated writing related with vanguardist exercise and try to show its value in the argentine writter’s complete work.

Key Words

Fragmentated, seduction, work, book, experience.

Escribía Adolfo de Obieta en el prólogo a *Todo y nada* de Macedonio Fernández que no obedían estos fragmentos a una escritura reconocida y reconocible; que tampoco perseguían una finalidad específica y particular fuera de la escritura misma; que participando de todo, acaso pudieran reducirse a nada y traía a cuento unas palabras del mismo Macedonio Fernández fechadas en 1946: “Nos despedimos mucho menos de lo que ocurrirá que nunca volveremos a ver o usar; de todo mis apuntes en veinte cuadernos no he vuelto a consultar, leer, ninguno; y lo

* Profesor-investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato (México). Es miembro de Sistema Nacional de Investigadores. Ha colaborado en distintas revistas especializadas sobre literatura española, mexicana y latinoamericana del siglo XX. Contacto: jpascual_3@hotmail.com



104 **Todo y nada: la seducción del fragmento.**

mismo con recortes de impresos guardados...” (1995: 8). Macedonio afirmaba que nunca leía su obra; que para él su obra era lo ilegible; que es un secreto frente al que no permanece. Pero esta imposibilidad de leer no es una actitud puramente negativa sino “más bien la única aproximación real que el autor puede tener con lo que llamamos obra” (Maurice Blanchot 2000: 17).

Siguiendo a Blanchot, podemos decir que *Todo y nada* o, más propiamente, los fragmentos que constituyen este libro, pero que antes había formado parte de numerosas carpetas y cuadernos, muestran que “la imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra” (2000: 18). Así, Macedonio Fernández no puede permanecer únicamente cerca de su obra, sino escribirla de manera constante, continua; en un perseverante ejercicio de escritura y reescritura. El argentino es ejemplar a la hora de mostrar que la imposibilidad de leer su propia obra (lo difícil que le resulta estar cerca de ella) es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación en el sentido de algo acabado y, por tanto, concluido o cerrado o recluso; y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra en busca de la creación. Acaso, por eso, Macedonio Fernández nunca dejó de escribir sino hasta su muerte estos fragmentos huérfanos aquí y allá, en cuadernos y retazos de papel. Tal actitud nos permite entender otra característica de esta escritura: es claro que Macedonio Fernández tiende constantemente hacia la obra, pero lo que escribe son innumerables fragmentos que se agrupan en forma de libro. Macedonio Fernández no escribe un libro, sino que una parte de su obra se sustenta en la forma del libro.

Significativamente comienza el escritor su texto *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*:

Si estos papeles se publican, seré el afortunado autor que presentará el libro más ordenado; pues en la palabra orden la idea es: “como la Realidad”, y ésta, el Ser, libre, sin ley. Lo que los arreglados volúmenes de Kant o Schopenhauer denominan capítulos 1º, 2º, 3º, 4º, etc., que se desempeñan todos en satisfactorias repeticiones, retrocesos, rectificaciones, contradicciones mutuas, renunciados, con igual rigor denomino: “Otro tratamiento”, “Lo mismo”, “Nuevamente”, “De lo mismo”, “Otra vez”, “Conclusión”. (2001: 231)

Porque el libro es la prueba de la acción del escritor, pero el escritor no persigue tanto esa acción o no pretende agotarse en esa búsqueda y en ese logro como su obra, “que no depende de la verdad del mundo –cosa casi vana– si no tiene la realidad de la obra ni la seriedad del trabajo verdadero en el mundo” (Maurice Blanchot 2000: 17).



Macedonio Fernández se refiere a los géneros literarios en estos términos donde interesa subrayar que el autor reduzca la literatura a la palabra, a la que también llama prosa: “El arte literario tiene tres géneros puros: la Metáfora o Poesía (que incluye lo Fantástico Tierno, no las futilidades de invención del Ensueño y la Imaginación), la Humorística Conceptual y la Prosa del Personaje o Novela. Son las solas belartes puras de la Palabra, o Prosa (Macedonio Fernández 1997: 247).

A la importancia que tiene la palabra dedica Macedonio Fernández su ensayo titulado “Artística de la palabra – Belarte palabra o ‘prosa’” y entre sus líneas se lee:

El relato, la descripción, los “caracteres”, son obra extraartística. El relato que yo justifico, aunque en modo subalterno, meramente como subserviente, utiliza el interés que los relatos pueden tener como informativos, porque dan oportunidad para el estudio sobre los acontecimientos de la vida y la complicación de los caracteres, las soluciones o desenlaces de las tramas de la vida, decisiones éticas, y hasta también para complacencias de enamoramientos del lector con el personaje, intereses todos ellos ajenos, espurios en Arte, pero que mantienen al lector al alcance de la insinuación y conmoción de la existencia que el autor le viene preparando a su propia certeza personal; esta emoción de inexistencia en el lector es lo que se propone lograr el artista. Uso el relato informativo, y hasta complacido de los ensueños de pasión o vanidad del lector, que usa el periodista, pero el artista no se propone lo que el periodista, no procura la “información” de vida sino la socavación de la certeza de vida en el lector. (Macedonio Fernández 1997: 246)

A esta palabra literaria, a esta palabra esencial, el espacio que parece convenirle es precisamente el espacio del fragmento en la medida que el fragmento libera “el discurso del discurso”. Merece la pena retomar la caracterización del término fragmento aplicado al fragmento literario que hace Maurice Blanchot:

René Char está en relación más que ningún otro con la noche recercada a voluntad de lo neutro, y es aquel que, al liberar el discurso del discurso, lo llama, pero siempre de acuerdo con la medida, hasta responder a la naturaleza trágica, intervalaria, saqueadora, como en suspenso, de los humanos por un habla de fragmentos. Aunque, misteriosamente, esto ya nos enseña a mantener juntos, como un vocablo redoblado, lo fragmentario, lo neutro, incluso si ese redoblamiento es también un redoblamiento de enigma. Habla de fragmento. Es difícil acercarse a esta palabra. “Fragmento” es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo ausente: fractura, fracciones sin



106 ***Todo y nada: la seducción del fragmento.***

restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece. Quien dice fragmento, no sólo debe decir fragmentación de una realidad ya existente, o momento de un conjunto aún por venir. Esto es difícil de considerar debido a esa necesidad de la comprensión según la cual no habría conocimiento sino del todo, lo mismo que la vista es siempre vista de conjunto. De acuerdo con esta comprensión, sería preciso que allí donde hay fragmento haya designación sobreentendida de algo entero que anteriormente fue tal o posteriormente lo será –el dedo cortado remite a la mano, como el átomo primero prefigura y contiene el universo-. Así, nuestro pensamiento está encerrado entre dos límites: la imaginación de la integridad sustancial, la imaginación dialéctica. Pero, en la violencia del fragmento y, en particular, esta violencia a la que podemos acceder por René Char, se nos brinda una relación muy distinta, al menos como una promesa y como una tarea. La realidad sin la energía dislocadora de la poesía, ¿qué es? (Blanchot 1996: 421)

Objeta no dudaba en esas páginas en retratar el contenido tal escritura:

En esas anotaciones o apuntes sobre ensueños diurnos o nocturnos, sobre pesquisas de secuencias o concomitancias sigilosas para atisbar alguna casualidad o relación sutil, para dilucidar una realidad morosamente caótica y desentrañar la ley del ser y del no ser; en esas fases vertiginosas con sus hasta obsesivas recriminaciones a la Terapéutica, el Estado, la burocracia, el electoralismo, o el millonarismo o la literatura condescendida, con sus menudencias de psicología, sociología o biología, se transparenta una mente en desvelado ejercicio de observar, y esa vida y esa obra quedan más abiertas al estudio libérrimo del lector que quiera aproximarse a su estilo de ser. (Objeta 1995:7)

No parece que haya mejor título que el de *Todo y nada* para estos retazos de pensamientos, intuiciones, barruntos puestos en papel, donde lo primero que llama la atención del lector es la fascinación de Macedonio ante el asalto de la realidad: una realidad que fascina al argentino al tiempo que su escritura fascina al lector; ambas en su acepción de atracción irresistible. En un intento de precisar el carácter móvil, cambiante, polimorfo de estos fragmentos, prosigue Adolfo de Objeta:

Ni literatura, ni ciencia, ni filosofía, ni fantasía, sino... macedonerías. Chispas de ideas, humor, poesía, absurdo, teoría, vida. Átomos de conocimiento, gérmenes de la inasible e inefable verdad. Alguien que se propuso –ya desde la adolescencia- estudiarse a sí mis-



mo, estudiar los enigmas visibles e invisibles, aparece en estas centenas de fragmentos –que pudieron ser millares- sumido en rigurosa vigilia de autoconciencia. Quien profesó la “eternidad nemónica individual de nuestro ser nunca comenzado, interrumpido ni cesable”; esa alma metafísica imbuida de totalidad y eternidad, podía, empero, como transitorio ambulante por la claroscuro tierra, buscar también reconocer los sectores pueriles de la mente, la materia, la sangre, engaños y fantasmagorías de la realidad menuda renuente a ser descifrada pero avistable en algún lampo de intelección que penetra la espesura natural de las cosas.

Desafío de reintegrar las nadadas al Todo. (Objeta 1995: 8-9)

Esta fascinación de la escritura de Macedonio Fernández apunta a un complejo proceso de seducción donde el carácter fragmentario de la escritura no es lo menos relevante, antes al contrario. Así, escribir para Macedonio Fernández es disponer el lenguaje bajo una fascinación donde la cosa se resuelve en imagen, donde la alusión a una figura disuelve la figura misma y lo que resulta más bien es la ausencia de esa presencia antes que la presencia misma porque la palabra esencial aleja las cosas, las cosas en su presencia, y por eso es siempre alusiva, sugestiva, evocativa; mecanismo que permite ese tránsito del yo al otro, hasta la disolución del yo: “la Metáfora autentica lo sentido no por mí, lo sentido por otro” (Macedonio Fernández 1995: 139). La imagen es lo que se ve y ver implica siempre una distancia que evita la confusión en ese contacto; pero ver también es que la distancia desaparezca y que, más bien, esa distancia se convierta en encuentro: los escritos de Macedonio Fernández muestran un contacto a distancia con la imagen, pero lo que nos ofrece su escritura fragmentada es la fascinación como pasión de la imagen; pasión que deja su huella o su rastro en la metáfora que se configura a partir de la imagen. Escribe este elocuente fragmento Macedonio Fernández:

No debe haber Efusión directa, porque el Arte tiene horror ante todo a la Autenticidad; el Arte nació para hacer labor concienical, no para hacer Vida; pero acepta la Autenticación por pruebas, y la única prueba de un haber sentido es el logro de la Metáfora. Quien no logra metáfora no ha sentido. Como la Acción es la prueba de sentir, la Metáfora es prueba de haber sentido. Autentica un sentir porque sólo el que siente puede crear una metáfora.

La emoción mueve la imaginería y aparecen las imágenes y palabras-imágenes simpáticas con esa emoción. Eso da autenticidad, que no es lo que debe proponerse el Arte pero que es un accesorio contagio emocional; y esas imágenes se traducen en la metáfora, de suerte que la “poesía” vendría a ser el arte de la formulación verbal de las metáforas.



108 **Todo y nada: la seducción del fragmento.**

Sea el caso de este ejemplo predilecto, mal recordado en textualidad pero valadero totalmente:

Cuando te veo a mi lado
Prestándome de tu amor
Parece que Dios ha echado
Sobre mi tumba una flor.
(Tal vez de Campoamor)

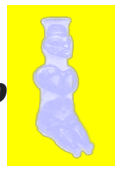
Si esta metáfora, que es una especie de cálmate de Dios, se dijera en forma biográfica, efusiva, novelística, por ejemplo: “Cuando te acercas a mí, cubierta de lágrimas, con el acento cortado y la tristeza de la mirada (no hay que decirlo, hay que mostrar que los ojos, la mirada está triste)...”, no habríase hecho arte, porque el autor no habría sentido nada, por lo cual no aparece la metáfora.

La Autenticación, en rigor, carece de valor (artístico). De todos modos, la Metáfora autentica lo sentido no por mí, lo sentido por otro. (Macedonio Fernández 1995: 138-139)

Un fragmento no está escrito con miras a la unidad sino que aparece en su fractura como un todo al que no puede agregársele nada. Los fragmentos de *Todo y nada* obedecen en apariencia a la forma aforística. Y sin embargo, el aforismo es cerrado y limitado por su carácter grave y sentencioso. El fragmento es dispersión y, como tal, encuentra su forma. Estos fragmentos se diferencian entre sí porque están interrumpidos por un blanco, aparecen aislados y disociados, y, sin embargo, en su pluralidad apuntan a un centro: “un centro infinito”. Blanchot afirma:

Arreglo de nueva índole, que no será el de una armonía, de una concordia o de una conciliación, sino que aceptará la disyunción o la divergencia como el centro infinito a partir del cual, por el habla, debe establecerse una relación; arreglo que no compone, sino que yuxtapone, es decir, deja fuera unos de otros los términos que se relacionan, respetando y preservando esa exterioridad y esta distancia como el principio –siempre ya destituido- de toda significación. (Blanchot 1996: 482)

De este modo, los procedimientos de yuxtaposición e interrupción se cargan con toda su fuerza de sentido. Pero la yuxtaposición y la interrupción, la fragmentación al fin, había sido uno de los ejercicios más explorados por los surrealistas. Ha sido suficientemente estudiada la relación entre Macedonio Fernández y los jóvenes vanguardistas argentinos (Peter Loggie 2004: 34-58). Sin embargo, merece la pena recordar la aparición de la fragmentación en las vanguardias y par-



ticularmente en el surrealismo porque Macedonio Fernández fue influido por este movimiento. El surrealismo arrumbó a su 'majestad el yo' hasta la marginalidad más radical; esta expresión de procedencia freudiana fue acuñada por el vienés para cuestionar el sistema novelesco de origen burgués presidido por un protagonista al que nunca puede pasarle nada irreparable y que no es sino un "un signo delator de la invulnerabilidad [en que] se nos revela sin esfuerzo su majestad el yo, el héroe de todos los ensueños y de todas las novelas" (Freud 1973: 1346). André Breton delimitó limpiamente la presencia de una serie de descubrimientos modernos que habían ido arrinconando el yo y le habían impuesto una nueva sensibilidad:

En pintura, el surrealismo partió del convencimiento de que, al surgir factores enteramente nuevos en la vida psíquica (debidos al psicoanálisis, a la *Gestalttheorie*, al relativismo) y también al perfeccionamiento de ciertas técnicas modernas (fotografía, cine), resultaba caduco el empeño de reproducir lo que se ve con los ojos... (Breton 1975: 8)

Más adelante dirá Yves Duplessis:

A un racionalismo abierto, que define la posición actual de los sabios (a consecuencia del concepto de geometría no euclidiana, de una geometría generalizada, de la mecánica no newtoniana, de la física no maxwelliana, etc.) no podía dejar de corresponder un realismo abierto o surrealismo que entraña la destrucción del edificio cartesiano-kantiano y trastorna de arriba abajo la humana sensibilidad. (Duplessis 1972: 28)

El desencadenador definitivo de la crisis bien pudiera haber sido Freud, para quien:

La humanidad había sufrido a lo largo de la historia "dos grandes ultrajes a su ingenuo amor propio": el de la física renacentista, que le enseñó que la tierra no era el centro del universo, sino una insignificante partícula de él; y el darwinismo, que le reveló el origen animal de la naturaleza humana. Ahora el psicoanálisis le asestaba un tercer golpe, descubriendo al hombre que no es siquiera dueño de sí mismo. (Freud 1969: 21 y 25)

La insistencia en que el hombre ya no es el rey de la naturaleza es obsesiva en los *Manifiestos del surrealismo*: "Considero que, para empezar, no estaría mal convencer al hombre de que no es, cual tiene a orgullo, el rey de la creación"; el postulado de que "el hombre es la culminación del mundo [es el] más injustificable y el más insigne abuso que cabe atribuir al antropomorfismo" (Breton 1969: 323). Las teorías de Einstein fueron acusadas con no menos traumas. Tomemos el testimonio de Ortega y Gasset quien, en esos mismos años en que cuajaba el surrealismo en España,



110 **Todo y nada: la seducción del fragmento.**

escribía en *El tema de nuestro tiempo* (1923) bajo el epígrafe “El sentido histórico de la teoría de Einstein” y al calor de la *Teoría de la relatividad generalizada* (1916) que la consideraba “el hecho intelectual de más rango que el presente puede ostentar”, al que “basta con prolongar brevemente sus líneas más allá del recinto de la física para que aparezca a nuestros ojos el dibujo de una sensibilidad nueva, antagónica de la reinante en los últimos siglos”. Ortega observa que éstos “parten de una excesiva estimación del hombre. Hacen de él un centro del universo, cuando es sólo un rincón. Y éste es el error más grave que la teoría de Einstein viene a corregir”. A continuación considera uno de los trastornos más graves que produce el mecanismo racional, ya que el principio de causalidad queda dañado: “Según la teoría de la relatividad, el suceso A, que desde el punto de vista terráqueo precede en el tiempo al suceso B, desde otro lugar del universo, Sirio, por ejemplo, aparecerá sucediendo a B. No cabe inversión más completa de la realidad”. Coincide en ello con Breton que, en el artículo “La confesión desdeñosa”, escribe: “‘Un acontecimiento no puede ser causa de otro más que si ambos pueden realizarse en el mismo punto del espacio’, nos enseña Einstein. Y es lo que yo siempre había –aunque burdamente- pensado” (Breton 1972: 46).

Los resultados a los que conducen estos planteamientos son, para Ortega, el irracionalismo (al tener que someterse la ‘razón’ pura a la comprobación empírica) y el antiromanticismo (al movernos en un mundo limitado). Ortega termina su artículo con la siguiente afirmación: “El límite significa para nosotros una amputación, y el mundo cerrado y finito en que ahora vamos a respirar será irremediablemente un muñón de universo”. A este testimonio podría sumarse el de otros escritores españoles relacionados con el ambiente cultural del que surge el surrealismo. Por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna:

El hombre no quiere convencerse de que vive al margen de la creación. Se ha dado tanta importancia, que quiere conservarse y hacer cosas ¡supremas! Así resulta cogido al final y martirizado por esa viciosa idea de la importancia. Vivimos al margen. Sólo lo que sirve para que la gravitación universal exista puede considerarse con deberes. Lo demás vive al margen, de cualquier modo vive al margen. El pensamiento sobre todo. La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que en cualquier otro siglo, y por eso es más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado.

Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia. (Gaos 1969: 22 y 23)

Ortega y Gasset ya hacía notar “el cuidado con que se subrayan las discontinuidades en lo real, frente al prurito de lo continuo que domina el pensamiento de los últimos siglos” (Ortega y Gasset 1962: 242).



Las consecuencias inmediatas de todo esto son verdaderamente catastróficas para el yo: las barreras que había levantado para preservar su dominio de la situación han caído: no está en el centro del cosmos, no es ya “rey de la creación” (distinto de los animales en un grado radical) y ni siquiera constituye un ser gobernado por una razón que ponga una barrera infranqueable entre el sujeto que conoce y el objeto pasivo y sumiso. Es más: uno y otro no se diferencian demasiado, y Freud indicó sin contemplaciones que el precioso ‘sujeto’ podía ser, a su vez, ‘objeto’ de estudio: “El intelecto y la mente son objeto de la investigación científica exactamente del mismo modo que cualesquiera otras cosas ajenas al hombre” (Freud 1973: 242).

Este proceso de desgaste, erosión y aniquilación de yo en la medida que el yo es asaltado por fragmentos de la realidad disgregándose él mismo incide, entre otras cosas, en la importancia que el surrealismo concede al fragmento como recurso literario. Todo este bagaje de descomposición y aniquilación es el que recibe el escritor argentino. Así, los fragmentos de Macedonio Fernández más que coordinados, aparecen yuxtapuestos, colocados unos debajo de otros, unos al lado de otros, unos encima de otros. Los fragmentos conforman un espacio abierto, incompleto, descentrado en su apariencia: entre fragmento y fragmento siempre podrá existir otro fragmento y cada fragmento, a su vez, será susceptible de fragmentarse: el todo es fragmentario y cada fragmento es un todo: todo y nada. Por otro lado, la escritura fragmentada de Macedonio Fernández cumplimenta cabalmente la escritura del murmullo tal y como declaraba André Breton en *El Primer manifiesto*: “Continúa tanto como gustes. Fíate del carácter inagotable del murmullo” (Breton 1969: 35). El fragmento representa la escritura sin fin o siempre en trance de escribirse, del mismo modo que el murmullo apela a la oralidad sin fin o siempre siendo sin expectativas de abolición; porque el murmullo, del mismo modo que el fragmento escritural, apuntan paradójicamente a la proximidad de lo interrumpido: la murmuración del fragmento. Atendiendo a la disposición del fragmento en la página, a la espacialidad misma de la escritura, la apariencia de esta escritura es su movilidad. Escribe Ana Camblog a propósito del artefacto fragmentario de Macedonio Fernández:

El artefacto fragmentario lucubra composiciones que no sólo concatenan textos independientes, sino que al interior de cada texto los cortes abruptos, los virajes temáticos, las disgresiones interminables, los recursos disyuntivos e incongruentes, los dislates de la trama hacen estallar la cohesión y la coherencia cuyas autoridades racionales y monolíticas quedan destruidas a cada paso. Los operativos fragmentarios incursionan en géneros “menores” que el prestigio intelectual no reivindica: el brindis, el volante de propaganda, la esquila, la carta, la miscelánea, la anotación del cuaderno íntimo, la transcripción de un diálogo, el chiste, el aforismo, la frase hecha. Una proliferación de



112 **Todo y nada: la seducción del fragmento.**

textos y textitos, de enseres entre los que mora el escritor, en un “frangollo” confuso y confusito de trabajo de fragmentos. (Camblog 2004)

Y, sin embargo, este aparente desorden, esta apariencia de caos, se conforma a partir de cierto rigor y estabilidad; paradójicamente el rigor y la estabilidad que se desprenden de la yuxtaposición y la interrupción; porque es la diferencia lo que se puede leer en esta escritura de Macedonio Fernández o, más precisamente, lo que nos dicen las palabras así dispuestas: la diferencia de lo que significan o el extrañamiento de su significación, pero también lo que señalan y significan por esa misma diferencia que sorprende: el desvío de la escritura que busca la sorpresa. Por eso, para el argentino, “otra verdad del arte es venerar las diferencias antes que ser fácil en las semejanzas; aunque todo es la Metáfora, lo peor es su uso ocioso, el fácil comparar” (Fernández 1995: 247):

Quiero saber si es verdad que las bacterias nos enferman. ¿Qué ganas, qué necesidad tienen de matarnos o enfermarnos? ¿Tan sabia es la naturaleza con ellas como con nosotros? No creo ni en las bacterias como causantes por sí solas de enfermedades, ni en la Sabiduría de la Naturaleza. Si el hombre enfermo les conviene a las bacterias para estar sanas, no hay por qué decir que ellas causan enfermedad.

La Praxis es tan ardua y fascinante de dificultad como la Metafísica. ¿En cuál somos más vencidos? (Fernández 1995: 70)

Como ya se ha señalado más arriba, la importancia del fragmento la ha puesto de relieve Ana Camblog en su artículo “Macedonio Fernández: *performances*, artefactos e instalaciones”. En este texto, la estudiosa caracteriza apropiadamente el procedimiento y el valor del fragmento dentro de la poética macedoniana:

En tanto que lo fragmentario, abrevia en el ritmo desacompasado del pensamiento “haciendo suya”, “haciendo lo que se le da la gana”, un tributo al capricho en su ligadura con el placer. Fomentar el capricho, para Macedonio, resulta una disciplina de alta estima en el quehacer anárquico. El pensar-escribir no se sujeta más que a la contingencia, a las ocurrencias del momento, se va escribiendo cada vez otra cosa, y siempre se está en lo mismo, esto es: pensando y escribiendo. (Camblog 2004: <http://www.macedonio.net>)

Las notas de *Todo y nada* proceden “de unos treinta cuadernos o libretas e innumerables hojas sueltas que van de 1922 a 1952” (Objeta 1995: 7). Es difícil, en la edición que consulto, saber



de qué cuaderno y, por tanto, de qué año proceden específicamente estas ocurrencias. Al leer estas anotaciones tan obviamente íntimas, tan personales y hasta casuales, y que, sin embargo, tomamos tan terriblemente en serio aún en su ironía y su sarcasmo y su humor, no es fácil recordar que fueron escritas a lo largo de una vida: no es fácil tener presente que algunas de estas notas se escribieron cuando su autor era más o menos joven; y otras, cuándo ese joven ya había alcanzado la vejez. Es claro que cuando Macedonio Fernández escribió algunos de estos fragmentos, no eran más significativos que muchas otras cosas que debieron escribirse o incluso publicarse en esos años y que hoy, si nos topáramos con ellas, retendrían probablemente nuestra atención menos aún que si las hubiéramos leído entonces. Pero Macedonio Fernández, a lo largo de los años, logró construir un lenguaje que hizo resonar lo bastante para prestarle atención, y esa seducción suscita un aura que se propaga a todos los rincones de ese lenguaje, que ilumina hasta sus más fragmentarios desvanes, y que acaba por hacer que el pasado mismo se vuelva mítico. Esa mitificación es deliberada por parte del escritor; desde el principio sabe que una palabra salvada de la vanidad del parloteo, una expresión rescatada de lo efímero de la conversación, un término salvaguardado de su espacio meramente coloquial, nada escribirá en vano y nada habrá escrito en vano; aunque, como es el caso de *Todo y nada*, se trate de un libro que atestigua el trabajo del lenguaje sobre sí mismo, como si fuera necesario el libro para que el lenguaje tome conciencia del lenguaje, se capte y se acabe en función de su naturaleza inacabable. Para Blanchot “el libro convertido en obra –todo el proceso literario, ya sea que se afirme en la larga cadena de los libros, ya sea que se manifiesta en un libro único o en el espacio que hace las veces de éste- es más libro que los otros y a la vez está fuera del libro, fuera de su categoría y fuera de su dialéctica” (Blanchot 1996: 650). El fragmento dentro de la poética de Macedonio Fernández aparece como el espacio que propicia alcanzar la ‘Obra’ antes que sus libros entendidos como libros; de modo que la escritura fragmentaria de Macedonio se resuelve en toda su importancia e ilumina su otra escritura. Su victoria y su maldición es que lo que fue tal vez escritura intranscendente se ha vuelto ahora míticamente prestigiosa. Prestigiosa mitificación porque es parte de esa incesante animación de las circunstancias que dan su interés a la vida y hace de la historia un despliegue que no sólo avanza sino que vive: “El versificador de paisajes y de pasiones es una nulidad del Arte. Sólo vale el metaforador de ellos. ¿Pero la metáfora debe ir con contexto novelístico, que es lo que llaman “poema”? ¿Este contexto no es un resto de infantilidad?”. (Macedonio Fernández 1995: 162). Escribe el autor:

Una mujer falleció ayer por haber tomado acarofina en lugar de un remedio. Si los remedios se juzgaran por su agrado o desagrado, la mujer hubiera advertido que el líquido no era remedio, pero como estuvo acostumbrada a beber, so color de farmacia, los más nauseantes licores, no advirtió que tomaba un veneno en lugar de un alimento. A fuer-



114 ***Todo y nada: la seducción del fragmento.***

za de remedios hemos estado destrozando nuestros avisos olfativos y gustativos. Por no creerlo veneno no paladeó la acaroína y no pudo arrepentirse. No actuó el vómito porque ya estaba deteriorada la aptitud del estómago. (Macedonio Fernández 1995: 16)

O también:

Las escuelas son para saber pronto más que el padre. “Alejandro Magno dijo tal cosa”; “El monte más alto y el río más largo son éste y éste”; el padre lo ignoraba, el niño sabe más que el padre de los movimientos, que no entiende, de la Tierra, etcétera. Entonces se le da un certificado o diploma especial que autoriza a ignorar todo lo demás, todo lo que saben el padre y la madre; ese muchacho que ignora todo el saber de padre y madre es un completo ignorante diplomado. (Fernández 1995: 24)

Las cosas que ahora resultan profundamente significativas (por ejemplo, el recurso del absurdo en el primer fragmento; en el segundo, la ironía y el sarcasmo que se resuelven en humor) no lo eran objetivamente; o mejor dicho, objetivamente ni lo eran ni dejaban de serlo, y cuando parece que sí lo eran es que la significación que recibieron anteriormente resulta ya indistinguible del objeto, pero no resultaría así si cambiáramos el ángulo de visión. Sólo que si la vida tiene sentido es porque las cosas toman significación; la toman de esa incesante maceración en que el sentido impregna a las cosas, e impregna sus propias regiones. Si se pone tanta atención en estas notas privadas y circunscritas de este escritor, que nos parecería inocua si no fueran de Macedonio Fernández, no es pues por ilusión o arbitrariedad, es que se ha vuelto efectivamente un documento humano importante por el hecho de que ahora sabemos de qué lenguaje este escritor era el aprendiz y el siervo.

Los fragmentos de *Todo y nada* fueron sin duda originalmente unas simples anotaciones, como se lee en la “Advertencia” a la edición de *Cuadernos de todo y nada* de 1989:

No para excusar sino para que no se desnaturalice su carácter debe insistirse en que se trata de apuntes para algo así como “uso privado” o “uso interno”, es decir en sustitución de la memoria, como observaciones a confirmar o reexaminar; no por una especie de placer solitario de anotar sino para confrontar la evolución de un punto de vista o para registrar alguna furtiva percepción, nexos, enigmas. De este linaje de opiniones de entrecasa serían los apuntes de Macedonio Fernández, que más que escritos parecen hablados consigo mismo, sin la usual transposición de palabra común a palabra literaria que parece inexcusable en todo lo que escribe pensando, de cerca o de lejos, en la imprenta. (Nota del editor 1989: 7-8)



Pero revestidos del prestigio que les confiere ser textos de un escritor reconocido, se leen ahora, entre otras cosas, como un verdadero arte de escribir: una reflexión sobre la experiencia de la escritura que no despega nunca del nivel de esa experiencia, preocupada constantemente de qué hacer frente a la escritura, y que no busca un saber sobre esa experiencia sino en la medida en que ese saber sigue siendo un saber qué hacer. Dicho de otra manera, lo que busca esta reflexión es el sentido de la escritura y no las condiciones de ese sentido. Así, escribe Macedonio el siguiente fragmento: “Principio de novela. Cuando me enfrenté con la puerta de par en par abierta, comprendí que alguien tuvo un olvido de llaves y con presentimiento de crimen y sabia experiencia de que lo más hostil es una puerta inesperadamente abierta, aquella me fue infranqueable y volvíme” (Fernández 1995: 31).

La teoría se mueve entera en el nivel de esas condiciones, y toca tan poco al sentido (y a la experiencia misma) que para ella ese sentido tiende a ser ilusorio: las reglas para la teoría indudablemente son, mientras que el sentido que producen o la realidad que gobiernan le parecen como efectos distantes y borrosos de esas reglas, realidad fantasmática, ser derivado o disminuido. En cambio para el que vive la experiencia y se interesa en ella el sentido está siempre de cara a la experiencia, y las reglas que pueda vislumbrar de espaldas de él vendrán siempre después e intentará siempre hacer que obedezcan a la experiencia y no al revés. Un texto como *Todo y nada* refleja ejemplarmente las condiciones de ambigüedad que se establecen entre lo público y lo privado. Se trata de una serie de fragmentos privados pero no en el sentido de que no sean públicos. No es un texto de carácter o naturaleza clandestina. Pero su lectura constituye un paradójico acto de clandestinidad oficial: esa manera de espiar los pensamientos y ocurrencias de una persona que ni se sabe espiada ni ha consentido en serlo es bastante innegablemente clandestino; a la vez se trata de un texto publicado y publicable, y por tanto del dominio público, por lo menos como texto, o sea como cosa legible. Así, estos fragmentos de naturaleza tan ambigua permiten acercarnos a ellos desde cierta astucia inocente, desde una estrategia desarmada con la que jugamos al borde del azar pues estos textos plantean un extraño juego en el que el lector lleva bastante que ganar mientras que el crítico, en cuanto crítico, bastante que perder, aunque se trata de un perder de cierta manera. Y así la escritura juega en su tablero el mismo tipo de partida que en el suyo la experiencia a la que se la llamó a servir. Ese uso de la escritura que, aunque no tiene que encontrarse necesariamente en la sola poesía, se manifiesta sin embargo en ella del modo más claro, es un uso seductor; y no me parece que se pueda llamar de otro modo al manejo del fragmento que hace Macedonio Fernández. Elijo un ejemplo al azar:

A su vez el joven enseña al viejo: “No debiera usted seguir buscando los anteojos después de haberlos encontrado. Para volver a buscarlos es necesario volver a extravíarlos;



116 **Todo y nada: la seducción del fragmento.**

por una vez que vuelvan a extraviarse no hay más de una vez de encontrarlos; en esta dura vida nada abunda; perder una vez y encontrar dos veces no se regala en este mundo”. (Impresionado el viejo, con los anteojos apretados en el puño los buscaba agitado). (Fernández 1995: 129)

La poética generalizada de Macedonio Fernández, esa razón práctica, nombre kantiano de lo moral, es complementaria de esa exaltación del puro conocimiento, razón pura kantiana, expresada por el Michel Foucault de *Las palabras y las cosas*. Escribe precisamente francés:

Separado de la representación, el lenguaje no existe de ahora en adelante y hasta llegar a nosotros más que de un modo disperso: para los filólogos las palabras son como otros tantos objetos constituidos y depositados por la historia; para quienes quieren formalizar, el lenguaje debe despojarse de su contenido concreto y no dejar aparecer más que formas universalmente válidas del discurso; si se quiere interpretar, entonces las palabras se convierten en un texto que hay que cortar para poder ver aparecer a plena luz ese otro sentido que ocultan; por último, el lenguaje llega a surgir para sí mismo en un acto de escribir que no designa más que a sí mismo. Este desparramamiento impone al lenguaje si no un privilegio, sí cuando menos un destino que nos parece singular cuando se le compara con el del trabajo o el de la vida. (Foucault 2001: 296)

Ya en 1963, Xavier Rubert de Ventós advertía este voltear de la literatura hacia la literatura:

La novela, igual que la pintura, tendió a afirmarse entonces como creación pura; no como expresión de lo real sino como una nueva figuración: *disentelage* y *reembodiement* como quería Joyce o *fold-in* y *cut-up* al estilo Burroughs... La obra literaria apuntaría así misma y a nada más; sería como dice *Lapicque* de la nueva pintura, “signo y símbolo de sí misma”. La novela pretendía justificar ahora su existencia afirmándose como poema. “*Les textes que j’ai écrits ces temps derniers*”, nos dice Butor, “*sont bel et bien des poèmes au sens courant du terme*”. Hace más de treinta años Virginia Wolf había ya anunciado que la novela “asumiría bien pronto algunos papeles que antes representó la poesía”. (Xavier Rubert de Ventós 1997: 86-87)

Geney Beltrán Félix escribe a propósito de Macedonio Fernández: “La teoría de la novela dominó la atención del escritor de un modo tenaz y peculiar. Inconforme con el realismo y el naturalismo literarios, Macedonio concibió una novela que se afirmara en la autorreferencialidad,



el afán metafísico y metaliterario y en la creación de personajes premeditadamente irreales” (Geney Beltrán Félix 2003: 14).

Tal vez lo más admirable de estos fragmentos es la perfecta concordancia de la seducción lingüística de esa escritura con el uso a que aquí se la destina: una seducción intelectual. La modernidad de Macedonio Fernández hace que la estrategia de esa seducción intelectual sea estrictamente paralela a la de su lenguaje. Es una poética de la inteligencia. No sólo no busca aplicar unas reglas preexistentes y retransmisibles, una técnica asequible, sino que tampoco le interesa extraer algún conocimiento objetivamente por su valor teórico, sino ante todo un resultado práctico: la seducción de la palabra.

Bibliografía

BELTRÁN FÉLIX, Geney (2003): *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*. México: Tierra Adentro.

BLANCHOT, Maurice (2000) [1955]: *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

_____ (2005) [1959]: *El libro por venir*. Madrid: Trotta.

_____ (1996): *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monteávila.

BRETON, André (1975): *Magia cotidiana*. Madrid: Fundamentos.

_____ (1969): *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.

_____ (1972): *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza.

CAMBLOG, Ana (2004): “Macedonio Fernández: *performances*, artefactos e instalaciones”.

GARCÍA, Carlos / REICHARDT, Dieter (eds.): *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. En <http://www.macedonio.net> (02/10/2006).

DUPLESSIS, Yves (1972): *El surrealismo*. Barcelona: Oikos-Tau.



118 **Todo y nada: la seducción del fragmento.**

FERNÁNDEZ, Macedonio (1995): *Todo y nada. Obras Completas IX*. Argentina: Corregidor.

_____ (1989): *Cuadernos de todo y nada*. Argentina: Corregidor.

_____ (1996): *Papeles de Reciénvenido y continuación de la nada. Obras Completas IV*. Argentina: Corregidor.

_____ (1997): *Teorías. Obras Completas III*. Argentina: Corregidor.

_____ (2001): *No todo es vigilia la de los ojos abiertos. Obras Completas VIII*. Argentina: Corregidor.

FOUCAULT, Michel (2001) [1068]: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.

FREUD, Sigmund (1973): *Obras Completas. Vol. III*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GAOS, Vicente (1969): *Antología del grupo poético del 27*. Madrid: Anaya.

LOGGIE, Peter (2004): "The Development of a New Literary Aesthetic: The Proa Fictions of Macedonio Fernández". *Dissertation Submitted to the University of Nottingham for the Degree of ma by Research in Hispanic and Latin American Studies*. En <http://www.macedonio.net> (19/10/2006).

OBIETA, Adolfo de (ed.) (1995): Macedonio Fernández: *Todo y nada. Obras Completas IX*. Argentina: Corregidor.

ORTEGA Y GASSET, José (1962): *Obras Completas. Vol. III*. Madrid: Revista de Occidente.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1997) [1963]: *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama.