

*otro modo que ser* (1974). Pero ése es otro recorrido que sólo podemos dejar aquí esbozado. Quedémonos por ahora en la promesa de comienzo de esta encrucijada: la aporía es el camino de lo imposible. Por ese utópico lindero avanza con inconfundible paso, hasta perderse de vista, la aventura de vida y pensamiento de Macedonio Fernández.

## 3.

## El etcétera en pintura

[...] metafísico negador de la existencia del Yo, astillero de enhiestos planes políticos.

JORGE LUIS BORGES

Hacia 1920 Macedonio concibe un extraño proyecto que se dedica a promover durante varios años, aunque en cierto modo sus sombras se prolongarán hasta el fin de sus días: su candidatura a la presidencia de la República Argentina y, vinculada a ella, la ejecución de una «novela salida a la calle» (*Museo*, 14). Se trata de un proyecto de política-ficción que ha dejado rastros significativos en el disperso archivo de los papeles macedonianos, así como en la obra de algunos cómplices del mismo —Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Enrique Fernández Latour, entre otros—, y que tanto por su vertiente política como ficcional se caracteriza por su inconclusión. El *Museo de la Novela de la Eterna*, que en más de un sentido puede verse como la actualización fallida y recurrente, en sucesivas versiones, de la «novela salida a la calle», se propone como novela «definitivamente inacabada» en la versión póstuma que ha llegado hasta nosotros: «La dejó libro abierto: será el primer “libro abierto” de la historia literaria» (253), advierte el autor en un parágrafo «Prólogo final». La ejecución de la campaña presidencial es mayormente clandestina y errática, y hasta hoy deambula en una región nebulosa entre la historia y la mitología de Buenos Aires. Según Enrique Fernández Latour, coetáneo de Macedonio y cómplice del proyecto, el plan presidencial habría tenido lugar en 1927-1928; Carlos García, investigador de la intrahistoria de las vanguardias hispánicas, desmiente con fehacientes argumentos la versión de Fernández Latour y lo sitúa en cambio en 1920-1922<sup>1</sup>. En efecto, lo que empezó como excéntrico proyecto de candidatura presidencial en las elecciones de 1922 parece haber mutado en campaña de propaganda literaria en el siguiente ciclo electoral, en una época en que Macedonio planeaba dar a conocer varias obras de su autoría, dos de

<sup>1</sup> Véanse Fernández Latour (1980) y García (2000: 150-154; 2003), así como Abós (2002: 101-106).

las cuales aparecieron por esas fechas: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928) y *Papeles de Recienvenido* (1929). A estas dos obras habría que añadir otra que nunca llegaría a publicar en vida: el *Museo de la Novela de la Eternidad*. Ahora bien, si esta mutación parece fuera de duda, no es menos cierto que en ninguna de sus versiones el proyecto tiene un cariz exclusivamente político o exclusivamente literario. La campaña propagandística macedoniana pone en juego en todas sus versiones una íntima correlación entre ficción y poder. El poder, en un sentido estrictamente político y literario, es poder de representación: poder de reproducir y normalizar ficciones en la esfera pública, poder de gestionar los modos en que la realidad es apreendida y sedimentada como relato en el imaginario colectivo. De ahí que en el *Museo de la Novela* el trasunto ficcional del Autor asuma el título de Presidente. El íntimo nexo que liga la autoridad política y la autoría de ficciones es una de las claves del pensamiento macedoniano «en asuntos literario-políticos», al que se refiere en una carta datable hacia 1927, y en parte explicaría que las acciones propagandísticas emprendidas por esos años, a las que aludí la misma carta y de las que dan fe los «sobres-cartas» compuestos por esa época, combinen ambiguamente el discurso electoral y las estrategias publicitarias de la autoría literaria<sup>3</sup>.

Por otra parte, la cronología precisa de la campaña presidencial pierde en cierto modo relevancia si tenemos en cuenta la inspiración utópica del proyecto. La lógica de la *ocurrencia* artístico-política de Macedonio implica un doble sentido en virtud del cual el suceso o la ejecución puntual interesan menos que la idea en sí. En una carta a Marcelo del Mazo fechada en abril de 1920 Macedonio se pregunta: «¿Esta campaña presidencial relámpago es un sueño? No, Marcelo; debe ser un acto de "inventiva" tan fino como el de un descubrimiento químico o idea musical» (2, 164). En el proyecto político-ficcional de Macedonio, como suele suceder en el arte contemporáneo, la realización es menos significativa que la idea: el campo de potencialidades que, en este caso, abre la concepción de un plan de movilización de la escritura que la lleva a indagar sus

<sup>2</sup> Véanse García (2008) y Abós (2002: 153).

<sup>3</sup> La carta a Fernández Latour en que Macedonio remite a acciones de «propaganda» vinculadas a «mi pensamiento para este año [...] en asuntos literario-políticos» no está fechada pero esdatable por alusiones circunstanciales hacia 1927 (García 2000: 153). Entre las acciones que formarían parte de un «previo periodo intensivo de hacer sonar mi nombre, para que se espere algo de cualquier actuación en que yo aparezca como dirigente», se menciona la difusión de «sobres dejados anónima, furtivamente en las oficinas», y la realización de un «acto teatral, teoría de la novela que se vive, presentación de los personajes, etc.» (2, 38-39). Para un examen detallado de los sobres propagandísticos, véase Prieto (2002: 64-65 y 258).

afueras —una serie de márgenes o entremedias discursivos: entre política y ficción, entre escritura y *performance* o arte visual, entre literatura y vida—. En otro lugar he examinado en detalle las circunstancias histórico-literarias del proyecto<sup>4</sup>; aquí me detendré en aquéllas que permiten relacionarlo con otras vertientes de la escritura macedoniana donde se ponen en juego cuestiones emparradas —transdiscursividad, performatividad, utopía—. El sesgo teórico del proyecto político-ficcional macedoniano no implica, por lo demás, desestimar su vertiente histórica. Más bien se trataría de ensayar, a partir de ese sesgo teórico, otro modo de lectura histórica: una lectura del juego de sombras que la invención político-ficcional de Macedonio proyecta sobre ciertas escenas claves del arte y la política del siglo xx. En este sentido, el juego de sombras a explorar aquí sería el que configura la noción de «fin del arte», y la idea complementaria de «crítica de la representación», en cruce con lo que Novalis llamara «menos Literatura» (1989: 381)<sup>5</sup>. Macedonio, ¿precursor de Novalis? El tema daría para otro ensayo o quizá para otro libro<sup>6</sup>. En las páginas que siguen me limitaré a examinar cómo Macedonio actualiza la lacónica intuición de Novalis por medio de una serie de prácticas que sin ser del todo ajenas a lo literario actualizan un «menos» de literatura —el brindis faltante, la colaboración en la *Revista oral*, la campaña novelístico-presidencial, el sobre-carta propagandístico, la «novela salida a la calle»: prácticas que en su productiva cancelación o puesta entre paréntesis de lo literario, en su desplazamiento por vertientes performativas que lo «minorizan», denotan el ascendente romántico de una escritura que por otra parte presenta algunos recorridos emblemáticos del siglo xx, desde el arte conceptual y el minimalismo hasta el movimiento situacionista y el *performance art*.

<sup>4</sup> Véase Prieto (2002: 61-76).

<sup>5</sup> La noción de *Mimus Poësie* que Novalis introduce en el fragmento 54 de sus «Poeticismos» para designar la prosa, por oposición a la poesía lírica o *Plus Poësie* (1989: 380), recuerda la descripción macedoniana de la prosa como medio expresivo neutro o aséptico, rebajado de su carga estética, cuyo «máximo poder» radicaría, como expone en una carta de 1933 a Alberto Hidalgo, en su «pobreza [y] desnudez discretísima» (2, 93).

<sup>6</sup> De escribirse alguna vez, ese ensayo o libro debería empezar por notar que Macedonio bien podría haberse posulado junto con Maeterlinck como «precursor de Bergson, Boehme, Novalis», como sugiere en un fragmento publicado en la revista *Prax* (nº 4, noviembre 1924) —y por cierto también, con no menos derecho y en un sentido más elemental justamente señalado por Attrala (2009b: 78), como «precursor» de Borges, quien verosímelmente toma de esa ocurrencia macedoniana la idea hecha por él famosa en su ensayo «Kafka y sus precursores» (1951).

<sup>7</sup> Los vasos comunicantes que ligan el primer romanticismo y en particular el ideario artístico y filosófico del círculo de Jena con los movimientos vanguardistas del siglo xx podrían sintetizarse

Pero volvamos, por un momento, a la campaña presidencial. En complicidad con algunos amigos y jóvenes escritores de la vanguardia porteña —Borges, Leopoldo Marechal, los hermanos Dabove, Enrique Fernández Latour—, Macedonio traza un plan de propaganda electoral que según el testimonio de Fernández Latour consistiría en

inundar la ciudad de artefactos de nuestra invención destinados a hacer la vida cada vez más incómoda e indeseable para que, cuando la desesperación llegara al colmo, interviniera Macedonio, todopoderoso restaurador de agrados y placeres y, por eso mismo, anulador instantáneo de toda candidatura rival a la suya a la presidencia de la República (1980: 22).

La nómina de artefactos puestos al servicio de esa estrategia de «histerización» del espacio público incluiría: peines de doble filo, imposibles de asir; escupideras oscilantes, que hacen improbable el acertar en ellas; solapas desmontables contra «solistas» (es decir, solapas que se queden en la mano del pelmazo «solista» cuando éste se aferre a ellas en el intento de persuadir o impedirle la huida a su interlocutor); escaleras asimétricas, donde las dificultades para calcular el ascenso o descenso de cada escalón agoten de cansancio a quienes pretenden subirlas o bajarlas (Fernández Moreno 1982: 566). El capítulo 9 del *Museo de la Novela de la Eterna*, precisamente titulado «La Conquista de Buenos Aires», añade a esa lista otras exasperaciones: «los espejos fijos y delgados que no alcanzan más que para la mitad lateral de la cara [...] la circulación subvencionada de gordos y sordos que estorban en todas partes [...] el chirrido de corchos frotados sobre botellas» (201). El propio *Museo de la Novela*, en cuanto novela diferida por docenas de prólogos que atrapa a su lector en un bucle de lectura-escritura a la vez imposible e inconcluible, podría verse como el último eslabón en esa serie de artefactos exasperantes. En la «novela salida a la calle» descrita en el capítulo 9, la evocación de la campaña de política-ficción de los años veinte se

en la noción de *negatividad*: en ese «menos artístico» —la expresión es de Agamben (2006: 10)— que Hegel, en su crítica del romanticismo como época del «fin del arte», caracterizara en sus *Lecturas de estética* como «infinita negatividad absoluta» (1970: 211). En el análisis de Hegel, el arte en la era moderna sería «una cosa del pasado» [*ein Vergangenes*], habiendo quedado reducido a objeto de reflexión: como tal, su futuro sería una suerte de superación del arte en forma de filosofía. La caracterización hegeliana del arte romántico como subjetivismo irónico, que implica la inscripción autorreflexiva del autor en el proceso de creación de la obra, prefigura por lo demás la vertiente de meta-textualidad e inflexión teórica de numerosas propuestas vanguardistas y neovanguardistas.

confunde con un trasunto metaficcional del texto que la incluye: una narración cuyo tenue argumento concierne a un grupo de personajes encabezados por un álgter ego de Macedonio —el Presidente— que describen una trayectoria de abandono de la «Estancia de la Novela». En la medida en que la *salida de la novela* sería su único argumento, el *Museo de la Novela* en cuanto artefacto histerizador sería el artefacto político-ficcional por excelencia —aquél que al contener el plan maestro de la acción de «conquista de la ciudad» tendría la capacidad de *efectuarse* por el doble filo de la acción político-estratégica y de su narración:

Mejor sería aún que hubiéramos *efectuado* «la novela salida a la calle» que yo proponía a amigos artistas. Habríamos menudeado imposibles por la ciudad. El público miraría nuestros «jirones de arte», escenas de la novela ejecutándose en la calle, entreverándose a «jirones de vida», en veredas, puertas, domicilios, bares y creería ver «vidas»; el público soñaría al par que la novela pero al revés: para ésta su vigilia es su fantasía; su ensueño la ejecución externa de sus escenas (14).

El *Museo de la Novela*, en cuanto texto performativo que reduce la distancia entre acción y narración a un mínimo imposible —en cuanto novela que propone la utopía de una continua *actuación* de lo que narra, i.e., la imposibilidad de continuar el relato salvo en otro lugar, por fuera del «encuadernamiento-de-lo-literario» (124)—, sería un avatar de la ficcionalización del espacio público a la que Macedonio se refiere en la citada carta a Fernández Latour: «Mi plan [...] es hacer ejecutar en las calles de Buenos Aires, casas y bares, etcétera, la novela (o sus escenas eminentes, aunque haciendo creer al público que toda ella se está ejecutando)» (2, 38). En cuanto utopía de una narración que continuamente se *efectiva* en acción, cuyo único suceso es una escritura que no deja de ocurrir, el *Museo de la Novela* es un texto cuya publicación no podía ser sino póstuma. Una escritura *en proceso*, en continuo movimiento, escamotea los puntos de *stasis* por los que podría acceder a su publicación, fuera de la muerte del autor o de su activación por vías performativas, «menos-autoriales» —en forma de «menos Literatura».

El proyecto de política-ficción macedoniano propone así una estrategia específicamente novelesca de «menudeo de lo imposible»: una novela cuyo único argumento y cuya única forma de actualización histórica sería la *salida de la novela*. No en vano la conquista de Buenos Aires «para la Belleza y el Misterio» (*Museo*, 200) se presenta, en el epígrafe que introduce el capítulo 9, como suceso de un tiempo imposible en el «interior» del relato: «En el tiempo entre dos expulsiones de Federico que se acerca veinte veces cada día a La Novela desierta»

(198). En este pasaje se perfila una posible definición de lo que entendemos por utopía. En el intervalo de «expulsión» de los relatos, utópico sería aquel suceso cuyo horizonte de expectativas discurre por el improbable límite exterior del sentido. Utopía sería lo que ocurre por fuera del relato —un tipo de narración anómala que no funcionaría como estructura de aprehensión/apropiación de lo real—. El proyecto político-ficcional de Macedonio sería fundamentalmente utópico en esa acepción, y como tal estaría vinculado a otras formas macedonianas de imaginación de «otro» lugar —el proyecto juvenil de fundar una colonia saint-simoniana en una isla del Paraguay, el urbanismo visionario de la «Ciudad-Campo» (3, 184-189), etc.<sup>8</sup>—. En cuanto actualización de ese proyecto político-ficcional, si es posible caracterizar el *Museo de la Novela* como «artefacto alegórico» (Camblong 2006: 41), su singularidad radicaría en lo que en ella habría de *alegoría errática*, en su impredecible capacidad de *hablar en otro lugar*.

El trabajo macedoniano de dislocación de la ficción, su puesta en movimiento por medio de tácticas de errancia «alegórica», concuerda con una serie de prácticas emblemáticas del siglo xx que operan en la intersección de discursos artísticos, filosóficos y políticos. «Hablar en otro lugar» es una estrategia que informa decisivamente (y en cierto modo genera) el campo de operaciones del arte contemporáneo, desde el *ready-made* y el arte conceptual hasta el *happening* y el *performance art*. En el proyecto de política-ficción de Macedonio —y en su escritura en general— se cruzan dos trayectorias emblemáticas de la filosofía y el arte del siglo xx: la superación de la metafísica (en el sentido expuesto en el capítulo anterior), y el desarrollo de una teoría y una práctica de arte conceptual —una práctica artística «no retiniana», para ponerlo en términos duchampianos—. Ese cruce implica un desplazamiento de discursos y disciplinas institucionalizadas —filosofía, literatura, artes plásticas, etc.— que son llevados hacia sus márgenes, hacia sombríos «afueras». En una nota editorial titulada «Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires», aparecida en 1943 en el número 2 de la revista *Papeles de Buenos Aires*, Macedonio observa: «El notorio plástico F. D. S. atarea su inteligencia pensando cómo se podría introducir el 'etcétera' en pintura. ¿Por qué los pintores no le ponen etc. a las patas de una mesa, por ejemplo, es decir, dejan la tabla en el aire con las cuatro extremidades que empiezan?» (14). El gesto de explorar el «etcétera en pintura» (o lo que pudiera ser un equivalente literario de ese gesto) está íntimamente ligado al lema de «codear fuera a

<sup>8</sup> Sobre el viaje de Macedonio al Paraguay y el proyecto de fundar una colonia anarquista junto con sus condiscípulos Julio Molina y Bedia y Arturo Múscari, véase Abós (2002: 39-51).

Kant es lo primero en metafísica» examinado en el capítulo anterior. La noción macedoniana del «etcétera en pintura» se deriva de su crítica filosófica, que como vimos se podría sintetizar en una «crítica de la representación». Si como observa Samuel Monder, «la noción de representación, tal como suele ser usada por los filósofos cuando hablan acerca del lenguaje, la mente, o el conocimiento, está obviamente vinculada con metáforas pictóricas» (2007: 110), Macedonio encuentra en el desquiciamiento de esas metáforas y los discursos que las convalidan una táctica específica para desmantelar la representación. El trabajo macedoniano de crítica de la representación se proyecta por vertientes metafísicas, artísticas y literarias que desbordan los cauces usuales de las disciplinas establecidas. De ahí que un proyecto transdiscursivo e intermedial como su campaña presidencial-novelesca sea un lugar idóneo para examinar esta cuestión.

#### MACEDONIO CON DUCHAMP: SOMBRAS DE READY-MADES TRASLADADAS

Sacar el pensamiento del discurso filosófico es una operación meliza del proyecto de sacar la experiencia estética y narrativa del marco de la pintura y la literatura, escorándolas hacia al terreno de la política. El traslado del pensar hacia márgenes o límites discursivamente sombríos y la dialéctica entre visibilidad e invisibilidad que ese traslado implica son estrictamente análogos al gesto fundador del arte conceptual, el *ready-made* de Duchamp, gesto que determina crucialmente el campo de operaciones del arte contemporáneo. Al fin, ¿qué pondría el arte conceptual sino un traslado del pensamiento y la teoría (sea ésta filosófica, estética, política o literaria) a un terreno donde antes eran impensables? ¿Qué sería el *ready-made* sino, como sugiere Monder a propósito de la escritura de Macedonio, una crítica de la representación por medios «no argumentativos» (2007: 66)? El *ready-made* sería una forma de pensar la visualidad a través de su «enceguecimiento» en la pintura, por medios visuales que hacen tan imposible la pintura como la escritura de Macedonio imposibilita la continuación de la filosofía y la literatura salvo a través de una radical superación de ambas. El gesto macedoniano del «etcétera en pintura» es afín a las inquietudes estéticas de Duchamp: el «notorio plástico» al que alude en su nota editorial bien podría haber sido el sibilino artista francés, conspicuo promotor de «etcéteras» artísticas. El *ready-made*, al igual que los imposibles géneros literarios macedonianos —la tapa-libro, el título-texto, el sobre-carta propagandístico—, desdén el contenido como lo sobranante en una obra, digno de ser omitido con un in-

dolente «etcétera». De ahí que Macedonio prodigue el gesto de obviar la ejecución de la obra y únicamente «dejar hecho el título» (47), como en uno de los prólogos del *Museo de la Novela*, o en el cuaderno de 1926-1928, donde desdén a «la insípida tarea de rellenar un título y la de demostrar una afirmación» (*Museo*, 320). Análogamente, Duchamp afirmará que «el título es un elemento esencial de la pintura, como el color y el dibujo» (Paz 1973: 18).

La hermandad de los gestos de Macedonio y Duchamp se hace patente cuando se cotejan algunas obras compuestas —o en algunos casos simplemente *pro-puestas*— por los mismos años y en la misma ciudad, sin que por lo que sabemos hubiera ningún contacto directo entre ambos. Dos años antes de que Macedonio pusiera en marcha su peregrina campaña político-ficcional de «conquista de Buenos Aires», Duchamp reside nueve meses en la capital porteña, entre septiembre de 1918 y mayo de 1919. Fruto de esa estancia son tres obras: *Para ser mirado* (por el otro lado del cristal) con un solo ojo, de cerca, durante casi una hora (1918), *Esteroscopia de mano* (1918-1919) y *Ready-made infeliz* (1919)<sup>9</sup>. La primera, ya desde su avieso título, no desentonaría en la nómina de artefactos «histerizantes» que un par de años después Macedonio planeará desperdigar por las calles de Buenos Aires como parte de su campaña presidencial. A propósito de artefactos histerizantes, en el *Cuaderno de 1939* Macedonio anota: «Artistas: el inventor de colmos de Importunación — El extremador de redondeces» (7). Habría, según esto, dos tipos de artistas: los que importunan inventando y los que agradan perfeccionando lo inventado. Macedonio y Duchamp son dos casos notorios del primer tipo de artista. Ingenios «incomodadores», conciben obras anti-placenteras y notoriamente anti-escópicas que ponen en práctica un programa de crítica de la representación. La estética anti-hedonista y el sesgo teórico que implican la exploración duchampiana de lo «no retiniano» y lo «no olfativo» en pintura concuerdan con la crítica macedoniana de las metafísicas de la representación fundamentadas en metáforas pictóricas, así como de las estéticas de lo «culinario» en literatura y arte. En una carta a Pedro Juan Vignale, publicada en la revista *Poesía* en 1933, Macedonio define así el arte «culinario»:

Llamo *culinaria* a todo arte del *placer-sensación*, y en belarte por eso llamo despectivamente *culinaria* a todas las obras de pretendido arte que recurren a la sensación. Yo niego el compás en música, cuanto más en literatura. Ésta no debe tener ritmo [...] (2, 131).

<sup>9</sup> Para un análisis detallado de estas obras, así como en general para la estancia de Duchamp en Buenos Aires, véase Speranza (2006: 37-74).

*Para ser mirado...* recuerda, aunque sólo sea por la crispación del órgano visual que inflige desde el título (una suerte de torcedura de muñeca óptico-hermenéutica), la estrategia macedoniana de confusión textual: el confusionismo promovido en el espacio urbano por su campaña de política-ficción, su lema de la lectura difícil, su afán, en el *Museo de la Novela*, de propinar «un chichón de lectura en la frente del leer» (100). En ese sentido, resulta curioso encontrar entre los materiales inéditos del archivo macedoniano un texto —un recorte de periódico sin indicación de fecha o lugar de publicación— que destaca por una suerte de obsesión «confusionista»:

En el hospicio de las Mercedes, el director de dicho establecimiento, doctor Gonzalo Bosch, disertó hoy sobre el tema «Síndrome confusional». Detalladamente describió los estados confusionales (postconmocional, postconfusionales, postemocionales y psicosis de agotamiento) y las formas clínicas (confusión mental con onirismo, onirismo agrado con confusión; estuporosa [sic] delirio agudo y traumático) [...]. Finalmente, basado en la anatomía patológica del sistema nervioso de las confusiones mentales, destruye el concepto clásico de la forma clínica de «Confusión mental crónica», para identificarla en las «Demencias postconfusionales» (Prieto 2002: 251).

En los conceptos de «síndrome confusional», «confusión mental con onirismo», «psicosis de agotamiento», Macedonio parece haber encontrado inspiración para su peculiar campaña propagandística, que como vimos pivota en torno a la sugestión, a través de artimañas enajenadoras, de un estado general de confusión y agotamiento que haga ineluctable el advenimiento de un salvífico caudillo autorial-presidencial. Por lo demás, el «síndrome confusional» es una estrategia que constantemente ejercita su escritura, que no desperdicia ocasión de confundir y agotar al lector: «Sería un fracaso que el lector leyera claramente cuando mi intento artístico va a que el lector se contagie de un estado de confusión» (7, 44) asegura en el pseudo-relato «Cirugía psíquica de extirpación», publicado en 1941 en la revista *Sur*. Y en un texto de 1940 característicamente híbrido desde el título, «Poema de trabajos de estudios de estética de la stesta», advierte: «Al lector: lectura de ver hacer; sentirás lo difícilmente que la voy tendiendo ante ti. Trabajo de formularla; lectura de trabajos; leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada» (7, 133). Lectura como «trabajo de ver»: otra forma de cegar el ojo, de hacerlo trabajar hasta el colapso de lo visible, hasta un punto en que empiece a emerger la otredad de la mirada. Esa voluntad belicosa de cegar el ojo del espectador/lector es concordante con su crítica de la sensorialidad en la obra de arte y su drástica reducción a la idea,

al núcleo teórico que la vertebra —un giro «filosófico» que recuerda la depuración baconiana de los «falsos ídolos» (o, desde otro punto de vista, la superación hegeliana del arte *sicut* filosofía en la modernidad post-artística) y que es crucial en el devenir del arte moderno y contemporáneo (cf: Bacon 2000: Libro I, Aforismos 39-68 y nota 11).

*Para ser mirado...* es un estudio que se integra en el contexto de la composición de una obra mayor: el *Gran vidrio* (1915-1923) —de ahí que también se lo conozca como *Pequeño vidrio*—. En la medida en que el *Gran vidrio* es una obra que se piensa y se compone morosamente a lo largo de una década, y que ese período incluye la estancia de Duchamp en Buenos Aires, hasta cierto punto podríamos considerarla su cuarta obra «porteña» —una obra espectral, aún hipotética en esa época en cuanto *work-in-progress*—. Las afinidades entre el *Gran vidrio* de Duchamp y el *Museo de la Novela*, empezando por su condición de obras fantasmagóricas, que oscilan entre la hipótesis y el mito durante largos años de composición y en última instancia se dejan «definitivamente inacabadas», son numerosas y significativas. Habiéndolas analizado en detalle en otro lugar (Prieto 2002: 171-194), aquí me centraré en un aspecto de esa afinidad: el carácter intermedial y transdiscursivo que comparte el *Gran vidrio* tanto con el *Museo de la Novela* como con el proyecto de política-ficción en el que se integra. El *Gran vidrio* es una obra cuya percepción se bifurca en dos medios: la pintura en vidrio y la escritura vinculada a su composición, reunida en la *Caja verde* (ibid.: 356). Las enigmáticas figuras pintadas en el cristal componen una elusiva historia sugerida en el título (uno de los más extraños de la historia de la pintura, por lo que es comprensible que se la suela llamar simplemente «Gran vidrio»): «La novia desnudada por sus solteros, incluso...». Las notas de la *Caja verde* proveen el aparato teórico necesario para la decodificación de la obra y sugieren un relato implícito que no tendría que ver tanto con el bizarro romance pseudo-conyugal aludido en el título cuanto con el proceso de concepción y composición de la obra. Duchamp concibe ese aparato teórico no sólo como un elemento indispensable de la obra sino como una suerte de mecanismo de interrupción de su dimensión «retiniana». En una entrevista con Pierre Cabanne observa: «Quería que ese álbum acompañara al “Vidrio” y fuera consultado al ver el “Vidrio” porque, tal como lo veo, no debe ser “mirado” en el sentido estético de la palabra. Se debe consultar el libro, y ver las dos cosas juntamente. La conjunción de ambas elimina enteramente el aspecto retiniano que tanto me disgusta» (1971: 42-43). A esta intermedialidad textual-plástica habría que añadir quizá un tercer medio, si tenemos en cuenta la versión musical del *Gran vi-*

*dro*, que de hecho lo precede como obra «acabada»: *La novia desnudada por sus solteros, incluso. Erratum musical* (1913). En esta versión temprana del *Gran vidrio* —otra versión mental, no retiniana—, Duchamp propone un lúdico uso del azar orientado a la creación de «un nuevo alfabeto musical», según declara en la nota que acompaña a la partitura, donde como es habitual exhibe un absoluto desdén en cuanto a la ejecución de la obra y a todo «virtuosismo» artístico asociado a ella: «Inacabable; para determinado instrumento musical (pianola, organillo o cualquier otro nuevo instrumento que haga innecesaria la mediación de un virtuoso); el orden de la secuencia (según gustos) es intercambiable; el tiempo que separa cada cifra romana será probablemente constante (?) pero puede variar de una ejecución a otra —ejecución enteramente superflua, por lo demás» (d'Harnoncourt/McShine 1973: 264-265)—. El *Erratum musical* dúchampiano se diría pensado para un nuevo instrumento inventado por esos años en Buenos Aires: el armonio microtonal de Xul Solar, un instrumento «in-oble» que obedece a una lógica similar a las invenciones del autor de *Continuación de la Nada*. No en vano Macedonio describe a su amigo Xul Solar, en la dedicatoria de su ejemplar de *Una novela que comienza* (1941), como «inventor además del único idioma universalmente no hablado, probablemente porque lo ha lanzado sin su particular Pausa o Silencio y nadie se atreve a hablarlo sin saber cómo es éste antes, expuestos a no tener cuándo y cómo callar en neocrolo» (Abós 2002: 195). El equivalente macedoniano del *Erratum musical* o del neocriollo como «idioma universalmente no hablado» —su particular versión «acústica» del «etcétera en pintura»— estaría implícito en la pregunta que le plantea en cierta ocasión al musicólogo Juan Carlos Paz: «Dígame, ¿no se podría crear una música sin ritmo?» (ibid.: 197).

Como el *Gran Vidrio*, el proyecto político-ficcional de Macedonio se desarrolla al menos en dos medios: un medio textual —los volantes y escritos diversos de propaganda presidencial-novelesca en cuya órbita se insertaría inestablemente la escritura del *Museo de la Novela*— y un medio urbanístico o «psicogeográfico» —las calles de Buenos Aires como escenario de una serie de acciones artístico-políticas que incluirían la ejecución de una «novela salida a la calle»—. Tanto en el *Gran vidrio* como en el *Museo de la Novela* el relato teórico o meta-discursivo —en el caso del *Museo de la Novela*, la cincuentena de prólogos que vendrían a ser su «Caja verde»— no sólo es indispensable para decodificar propuestas que se juegan «entre discursos», sino que en cierto modo constituiría el núcleo paradójico de su valor artístico —de su singularidad en una historia de la pintura o de la literatura, si hubiera que leer estas obras (lo que dista de estar claro que pretendan) dentro de esas histo-

rias o de las disciplinas que las sustentan—. La *Caja verde* de Duchamp, en cuanto artefacto textual «desencuadrado» cuya secuencia de lectura es armada aleatoriamente por cada lector, es una invención muy cercana a lo que proponen los prólogos del *Museo de la Novela*. De hecho una de las notas de trabajo del *Gran vidrio* publicadas póstumamente proyecta un libro que viene a ser un prototipo abstracto del *Museo de la Novela*:

Hacer un libro *redondo*, i.e. sin principio ni fin (ya porque las hojas sean arrancadas y ordenadas a partir de la última palabra de la página repetida en la página siguiente (nada de páginas numeradas) — ya porque el lomo esté hecho con anillas alrededor de las cuales las páginas giran (Duchamp 1983: 41).

En el *Museo de la Novela* hay una análoga voluntad de hacer «estallar la encuadración» (13), de derrocar el Libro y con él la entera arquitectura de la institución literaria —lo que en una carta de 1937 a Silvina Ocampo su autor llama, extendiendo la crítica a la totalidad del campo artístico, la «Tonelada Estética» (2, 108). Esa voluntad anti-libresca se manifiesta tanto en el discurso paratextual que recorre el *Museo de la Novela* cuanto en la vertiente performativa del proyecto de política-ficción en el que funcionaría como «novela salida a la calle». Como Duchamp en su efímero *Ready-made infeliz* (1919), Macedonio somete el Libro a un metódico proceso de escarnio, suplicio y eventual despedazamiento. Si en su escritura, compuesta mayormente de papeles dispersos —circunstancia a la que suelen aludir sus títulos: «Papeles de Recienvenido», «Papeles de Buenos Aires», «Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela»—, hay algo parecido a la ejecución de una obra, sería en el sentido de un «ajusticiamiento» análogo al que propone el *Ready-made infeliz* de Duchamp, otro caso donde lo artístico de la obra de arte estaría menos en su realización que en la *ocurrencia* de su escamoteo. En efecto, durante su estancia en Buenos Aires en 1919, Duchamp envía a su hermana Suzanne, recién casada con el pintor Jean Crotti, un ambiguo regalo de bodas: las instrucciones para la ejecución de un *ready-made* «infeliz», consistente en «un libro de geometría, que

Crotti debería colgar con cuerdas del balcón de su apartamento en la Rue La Condamine; el viento debería recorrer el libro, elegir sus propios problemas, hojear y arrancar las páginas» (Gamboni 1997: 272). Según lo previsto, el original fue destruido por las inclemencias de la intemperie y de él sólo se conservan dos reproducciones *tampoco* ejecutadas por Duchamp: una fotografía y un lienzo de Suzanne titulado *El ready-made infeliz de Marcel* (1920).

Duchamp se complace en reducir la huella autorial a un mínimo, a una sombra levisísima —de hecho, en una de sus notas publicadas póstumamente trabaja la huella del autor como «inframínimo», un intervalo de existencia que centellea en el umbral de su desaparición:

comprar o conseguir cuadros conocidos o desconocidos y firmarlos con el nombre de un pintor conocido o desconocido: *La diferencia* entre la «manufactura» y el nombre inesperado por los «expertos» es *la obra auténtica* de Rose Séavy, y desafia las falsificaciones (1983: 105).

Los *ready-mades* proponen «inframínimos» de autoría: Duchamp sugiere esa condición al trabajarlos como sombras. Así, en una de las notas de la *Caja verde* esboza un proyecto que en parte se plasmará luego en su última obra «pintada», *Tú me...* (1918): «SOMBRA DE READY-MADES TRASLADADAS — Sombra trasladada de 2, 3, 4 *ready-mades* 'reunidos'. Tal vez servirse de una ampliación de esto para obtener una figura formada a partir de una [longitud] igual (por ej.) tomada de cada *ready-made* y convertida por medio de la proyección en parte de la sombra trasladada» (Sanouillet 1958: 45). En otra de las notas posteriores observa: «sociedad anónima de portadores de sombra representada por todas las fuentes de luz (sol, luna, estrellas, velas, fuego) [...] los portadores de sombra trabajan en lo inframínimo [*l'infra mince*]» (ibíd.: 21). Una lectura de las sombras proyectadas por los *ready-mades* en la escritura de Macedonio (o viceversa) sería entonces un ejercicio de «meta-sombrología»: sombras trasladadas sobre sombras.

Por esta vertiente, la ejecución libresca antes que «artística» en cualquier sentido del término que implica el *Ready-made infeliz* puede relacionarse con un revelador testimonio de la pulsión desencuadradora de Macedonio, que sintetiza la convergencia de proyectos artísticos, literarios y políticos «fuera de campo» en torno al

núcleo teórico de una crítica de la representación. Entre los materiales inéditos del archivo macedoniano se encuentran unas páginas arrancadas de un clásico de la metafísica occidental —la *Crítica de la razón pura* de Kant, en una versión francesa— que Macedonio utiliza como agenda personal, como soporte de una escritura utilitaria e intrascendente. En una de ellas, por ejemplo, anota de través un número de teléfono (*cf.* Prieto 2002: 356). Usar como agenda telefónica la *Crítica de la razón pura* —obra capital de la filosofía moderna y paradigma por antonomasia de lo que Macedonio llama «metafísica de la representación»— es por cierto una empresa no muy disímil de la que propone Duchamp en una de las notas de la *Caja verde*, al proyectar otra variante del *ready-made* —el *ready-made* «recíproco», una variante de cuya «ejecución» no hay constancia (lo que conviene idealmente a su condición de *ready-made*): «READYMADE RECÍPROCO — Servirse de un Rembrandt como tabla de planchar» (Sanouillet 1958: 44).

#### MACEDONIO CON JOSEPH BEUYS:

«UNA MANERA TOTALMENTE DISTINTA DE COMENZAR»

El gesto duchampiano del *ready-made*, o lo que Macedonio llamaría el «etcétera en pintura», es el punto crítico del que irradian, así pues, algunas de las trayectorias más emblemáticas del arte contemporáneo. En la órbita de inquietudes del «etcétera en pintura», la errática campaña presidencial-novelsca de Macedonio puede verse como una acción político-artística que deslinda tempranamente el campo de operaciones del *performance art*, una de las vertientes más productivas del arte post-duchampiano. En ese sentido, además de tramar una serie de «artefactos de importunar» más o menos paralelos a los de su contemporáneo Duchamp, Macedonio prefigura a Joseph Beuys, cuyas acciones de los años sesenta y setenta —*Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (1965) o *Coyote (I like America and America likes me)* (1974)— replantean y desbordan la categoría de obra de arte<sup>10</sup>. En términos de Schopenhauer, lo que propondrían dichas acciones es «una manera totalmente distinta de comenzar»<sup>11</sup> ligada a una crítica de los relatos institucionalizados y a una puesta en crisis de la narración/representa-

<sup>10</sup> En cuanto al *performance art* como forma artística que implica una problematización del «lugar» en la cultura —una estrategia de dislocación y un sustrato utópico—, véase Goldberg (1979).

<sup>11</sup> Tal sería según el filósofo alemán el propósito del *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon, quien en esta obra se habría propuesto mostrar que «la verdad no se encontraba en el saber humano

ción. La ruina del gesto de «contar cuadros» en Beuys sugiere una imposibilidad análoga a la que implica *Una novela que comienza*, (anti)relato macedoniano que en su desquiciamiento de la narración propondría otro avatar de la «novela salida a la calle» —la novela «impedida» que, a falta de continuación textual, deviene anuncio publicitario proyectado hacia una acción por fuera del relato, en una suerte de reducción de la literatura a «llamado telefónico»:

Lanzada a la publicidad esta pieza de anuncio en procura de noticias de dos damas [...] nada más tengo que añadir hasta que un deseado con muy poca esperanza mía llamado telefónico, haga sonar también para mí la hora de prepararme a la prosecución de la novela. En este momento, pues, dejo la pluma y me traslado al pie del teléfono de mi amigo [...].

Preveo una *Novela que no sigue*. Menos suerte tuvo mi *Novela impedida*, que no pudo empezar porque nació un impedimento canónico no dirimible: una de las «personajes» resultó hermana del autor y las nupcias de éste y ella que ya entreveíanse en la trama... etcétera (7, 27-28).

La continuación del relato queda así diferida, a la espera de otro comienzo indicado por un etcétera que «pinta» a la vez el abandono del cuadro y su hipotética continuación por otra vía —por fuera del cuadro, en un más allá de la voz, por su envés performativo o «telefónico»—. En ambos casos se trata de prácticas sin marco discursivo predeterminedo que aplican la táctica de «hablar en otro lugar» y proponen una reflexión en una zona de cruce entre arte, política y filosofía. En la campaña presidencial-novelsca de Macedonio, esa zona de alegoría errática se materializa en las calles de Buenos Aires; en Beuys, en una acción como *Coyote*, intervienen en la creación de esa «zona» una ambulancia, un coyote hambriento y un almacén abandonado de Nueva York. En ambos la «obra» se reduciría a los documentos asociados a su ejecución. En cuanto acción, la obra no se daría como un «interior» enmarcado: no habría obra «en sí» fuera de los documentos que dan cuenta de la planificación o que quedaron como resultado de la acción<sup>12</sup>. En el caso de Beuys, el desarrollo de las tecnologías de re-

de aquel tiempo sino más bien fuera de él» (2006: 100). En cuanto al propósito de investigar por fuera de las disciplinas de la época, recordemos que la adhesión a campos especializados del saber se cuenta para Bacon entre los *ídolos* —concretamente, entre los que llama «ídolos de la caverna» (Libro I, Aforismos LIII-LVIII)— cuya «purgación» es necesaria para el avance del conocimiento.

<sup>12</sup> En una entrevista de 1979 con Bernard Lamarche-Vadel, Joseph Beuys define sus «objetos» ex artísticos como «documentos dejados por mis acciones» y «herramientas que permiten la reconstrucción



producción masiva hacia mediados del siglo XX determina un registro compuesto de documentos textuales y audiovisuales; en el de Macedonio, se trata de un registro mayormente textual (anotaciones en cuadernos, fragmentos epistolares, volantes propagandísticos, textos de otros autores y, en última instancia, el propio *Museo de la Novela*). En no pocos casos, los textos que integran ese registro presentan notables marcas intermediales. Así, en los «sobres-cartas» propagandísticos la escritura se exterioriza remediando los patrones icónicos del discurso publicitario: se experimenta con el impacto visual de las grañas, dispersando en la página lemas electorales, calambures y enigmáticas frases novelescas en letras de diverso tamaño y orientación espacial, o bien se formatea el nombre del autor-candidato con un diseño bicromático (la mitad del nombre en tinta roja, la otra mitad en tinta azul) que parece remediar las hiperboles personalistas y apoteosis cromáticas de los carteles electorales (cfr. Prieto 2002: 258). Análogamente, en el *Museo de la Novela* la salida de la ficción está mediada por una exteriorización de la escritura que se enfoca en el objeto-libro como medio de desaparición: el discurso transicional de los prólogos y paratextos (documentos de pre- y post-ficción, por así decir) espacializa la narración en un intermedio que la difiere indefinidamente. En uno de sus cuadernos inéditos, el correspondiente a los años 1927-1928, Macedonio anota:

Yo quisiera hacer mi Novela (y como de todo lo que hacemos nos arrepentimos en parte o en todo alguna vez, hacer todo provisorio) como hice «La Vigilia», etc., con un hilito de deshacerlas, un cabito de tirar hasta la nada, como esos nudos de juego que hacen los chicos. [...] así mi novela tendría que tener algo de deshacerla, de convertirla en Historia (*Museo*, 330).

El *Museo de la Novela* sería, entonces, un artefacto intermedial hilvanado «con un hilito de deshacerlo»: la materialidad del objeto-libro como espacio extrafraccional sería el medio en que la novela escenifica su propia disolución. La intermedialidad del *Museo de la Novela* sería «meta-mecánica» en el sentido de Jean Tinguely: como los dispositivos autodestructivos del artista suizo —la *Máquina para destruir esculturas* (1960) o la «máquina-happening» *Homenaje a Nietzsche*—

de estas acciones» (Gamboni 1997: 299). En una carta de 1938 a Alberto Hidalgo, Macedonio se expresa en términos parecidos acerca de las secuelas textuales de la *Revista Oral*, otro proyecto comparable por su vertiente intermedial y performativa con la campaña presidencial-novelesca: «He pedido a mi hijo Adolfo que se dé el gusto de entrevistarlo y le solicite manuscritos míos que usted pueda tener como secuelas de las actividades de su *Revista Oral*» (2, 97).

en *York* que se autodestruyó en el patio del Museo de Arte Moderno de Nueva York en marzo de 1960—, Macedonio compone una ficción cinética, en marcha hacia su propio colapso —hacia su disolución en Historia.

#### EL HOMBRE QUE SERÁ PRESIDENTE: TEMA DEL TRAIDOR Y DEL HÉROE

En cuanto proyecto narrativo-performativo que indaga maneras de «deshacerse en Historia» e implica una teatralización del espacio público, la campaña de política-ficción macedoniana proyecta sombras significativas tanto por la vertiente política y artística específica a los movimientos de vanguardia del siglo XX como por su vertiente literaria. En 1944, Borges publica el volumen de relatos *Ficciones* —a todas luces una de las cimas literarias del siglo XX—, que representa un corte definitivo con la estética vanguardista explorada en complicitad y compartido diálogo con Macedonio en sus años de juventud. En ese volumen se incluye el relato «Tema del traidor y del héroe», que resulta tentador leer como una versión *fantástica* de la «novela salida a la calle» que Macedonio proponía efectivar en las calles de Buenos Aires en los años veinte. De hecho se trataría de una *nueva* versión o «refutación» (para complementar lo expuesto en el primer capítulo), si tenemos en cuenta que ya en su evocación de la aventura presidencial de Macedonio Borges reduce el programa de acción político-estética —y específicamente la idea de una novela «vivida»— a novela fantástica: un texto perdido, escrito en colaboración con el propio Borges y los hermanos Dabove —*El hombre que será presidente*—, en el que la sombrología macedoniana de Borges sugiere un posible origen del *Museo de la Novela*:

De estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires y que empezamos a escribir entre todos. (Si no me engaño Julio César Dabove conserva aún el manuscrito de los dos primeros capítulos; creo que hubiéramos podido concluirlo, pero Macedonio fue demorando, porque le agradaba hablar de las cosas, no ejecutarlas.) La obra se titulaba *El hombre que será presidente*; los personajes de la fábula eran los amigos de Macedonio y en la última página el lector recibiría la revelación de que el libro había sido escrito por Macedonio Fernández, el protagonista, y por los hermanos Dabove, y por Jorge Luis Borges (*Macedonio*, 58).

Si Macedonio propugna la cooperación multitudinaria en una acción fraudulentamente pública, de suerte que una ficción novelesca vendría a ser la trama oculta en la propaganda política, en «Tema del traidor y del héroe» Borges explora el reverso siniestro de los *Festspiele* de Suiza —«vastos y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron» (*Ficciones*, 497)— a través de un proceso de detección historiográfica que revela el inquietante sustrato ficcional de un episodio histórico —de hecho, una «vasta representación» que, a diferencia de los *Festspiele*, es a la vez pública y secreta, y que no reitera la Historia sino que la *crea*—. En Borges la representación remite al texto: éste invariablemente subyace a toda acción, de uno u otro modo la *vertebra*. Borges trama una fábula donde la diferencia entre ficción e Historia es indecible: ambas están involucradas en un continuo y vertiginoso bucle de Moebius. La escritura de Macedonio no es por cierto ajena a la sospecha (y a la crítica) de la ficción entreverada en los discursos formativos del Estado —a las tramas narrativas cuya diseminación en la esfera pública deslindan un espacio político que hace posible la imaginación colectiva de una nación<sup>13</sup>. Así, por ejemplo, en el cuaderno de 1926-1927 encontramos este revelador pasaje:

Terminada la novela he pensado proponerla para Historia Nacional a los parlamentarios (éstos son siempre más subvencionistas que [?] de varios pequeños países (por considerar que en el mejor de los casos mi libro es mejor novela que la Historia); no sólo obtendré así su venta sino que pronto tendrán pensión todos los personajes o sus deudos pues para eso se hacen las Historias (*Museo*, 320).

Ahora bien, en Macedonio la sospecha del sustrato textual de lo histórico coexiste inestablemente con la fe romántica (y por cierto vanguardista) en un «afuera» del texto —en la acción utópica como salida o quebradura del sistema de lo textual. En el relato de Borges la representación teatral colectiva, aunque puesta al servicio de una causa «noble» —la lucha por la independencia de una nación oprimida: «Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...» (*Ficciones*, 496), según enumera el narrador con displicencia—, en última instancia está orientada a preservar la legibilidad de un relato nacionalista. Su corolario ideológico es un conservadurismo escéptico: ante la constatación del ex-

<sup>13</sup> En cuanto a la complicidad de nación y narración, véase el ya clásico estudio de Benedict Anderson sobre el fenómeno del nacionalismo, *Comunidades imaginadas* (1983), así como Bhabha (1990).

tramamiento de la agencia política y la dudosa autoría de los argumentos históricos y nacionales, el narrador-protagonista se limita a contemplar con resignada ironía todo intento de acción, pues ésta no podría sustraerse al espectro de la actuación ideológica —imposible no activar en la acción textos cuyo origen y sentido nos serían fundamentalmente ajenos y sobre los que careceríamos de control—. En efecto, el narrador-detective-historiador del relato de Borges resuelve finalmente «sileniar el descubrimiento» —el carácter fraudulento del relato fundacional de su país— y se limita a publicar «un libro dedicado a la gloria del héroe» (ibíd.: 498). El proyecto humorístico y revolucionario de Macedonio —la histerización/ficcionalización del espacio público orientada a una radical transformación política y estética: la conquista de Buenos Aires «para la Belleza y el Misterio»— deviene en la parábola de Borges estrategia irónica que a la vez que expone las entretelas del relato nacional se dispone a su preservación —a la continuación de la Historia.

Por esta vertiente se perfila un contrapunto que determina la sombrolología de Macedonio inferible de su diálogo con Borges. La ironía es el arte de reconocer ciertos límites; el humor, el placer o la pasión de negarlos. La ironía es conservadora; el humor, revolucionario. La ironía presupone aceptar la estabilidad de un mundo —un orden por detrás del cual se proyecta su contradictoria sombra o doble fondo—; es una suerte de placer visual del entendimiento, un tipo de representación en el teatro del intelecto que requiere una actitud contemplativa —la *stasis* es precisa para apreciar la perspectiva, la hondura y sutileza del cuadro—. El humor, por otra parte, implica un rechazo instantáneo del mundo, la cancelación de un orden súbitamente arruinado en el estallido de la risa. El humor promueve el cortocircuito, es un proceso dinámico que opera en un nivel psicossomático y performativo: en él interviene el cuerpo, de él se infiere una acción, un poner(se) en movimiento. La ironía crea un efecto de profundidad; el humor discurre sobre la superficie —es la ocurrencia en que ésta se piensa<sup>14</sup>—. Borges es uno de los maestros modernos de la ironía literaria; Macedonio hace

<sup>14</sup> En las consideraciones precedentes considero la ironía desde el punto de vista de una pragmática del discurso antes que como concepto filosófico con una trayectoria histórica específica, desde la ironía romántica de Friedrich Schlegel a su crítica en Hegel o Kierkegaard. De hecho los atributos del humor aquí destacados estarían más próximos al concepto schlegeliano de ironía como «parábasis permanente» (1963: 85) —en términos teatrales, una continua interrupción o salida del cuadro— o bien a lo que Kierkegaard llama «el entusiasmo de la aniquilación» (2000: 288), o aun a la noción de «infinita negatividad absoluta» que Hegel propone en su crítica de las teorías románticas de la ironía (véase nota 7). Sobre la trayectoria filosófica del concepto de ironía véase Kierkegaard (1841), y para una crítica post-estructuralista de la crítica hegeliana de Schlegel, de Man (1996).

del humor un arte cuyas propuestas tienden a operar por fuera de la literatura —y ello a pesar de que en su especulación teórica considere el humor (lo que él llama «Humorística Conceptual» o «Lógica del Arte») uno de los tres géneros privilegiados del discurso literario<sup>15</sup>—. Macedonio es por lo demás autor de una original teoría del humor que, a diferencia de otros pensadores (Bergson, Freud, Lipps), enfatiza su aspecto productivo —su capacidad de generar espacios «altruísticos» donde las ilusorias construcciones egoicas se deslizen en un «almismo ayóico»<sup>16</sup>—. El humor, según Macedonio, es un «placer respiratorio» (3, 259); una ocurrencia en el aire extrañado de respirar con otro. Macedonio explora el sentimiento de comicidad «en su signo afectivo» (3, 264), como placer ético o fenómeno que pone en juego un *sym-pathos*, un «sentir con»: «El sentimiento de comicidad es así uno de los del orden de la simpatía, en muchos casos casi equívale a una manifestación de ternura, y por tanto es más que igualitario, es admirativo o por lo menos enteramente altruístico» (3, 263).

<sup>15</sup> Los otros dos géneros literarios admitidos en la frugal teoría literaria macedoniana serían la «Prosa del Personaje o Novela» y la «Metafora o Poesía». Véase su ensayo «Para una teoría del arte» (3, 235-251).

<sup>16</sup> El ensayo de Macedonio sobre el humor, «Para una teoría de la humorística», está entre sus pocas obras publicadas en vida: apareció, junto con «Continuación de la Nada», en la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* (1944). En cuanto al humor macedoniano, véase el ensayo pionero de Ana María Barrenechea, «Macedonio Fernández y su humorismo de la nada» (1953), así como esta observación de Ana Camblong: «Schopenhauer piensa que la ironía consiste en la broma oculta en la seriedad, luego Borges es un autor irónico; en tanto que el humor es la seriedad oculta dentro de la broma, luego Macedonio es un humorista» (2006: 108). En su tesis doctoral *Sobre el concepto de ironía* Kierkegaard sugiere una distinción análoga entre la ironía propiamente dicha y su modo «humorístico»: «La forma más común de la ironía consiste en decir seriamente algo que, sin embargo, no es pensado como algo serio. La otra forma, que lo que es pensado en serio sea dicho en broma, se da con menos frecuencia [...] se la encuentra a menudo en los humoristas» (2000: 276). De hecho, la diferencia que propone Kierkegaard hacia el final de esta obra entre ironía romántica e «ironía dominada» (ibíd.: 338), en virtud de la cual opone a autores como Goethe, que encarnarían esta última, frente a los ironistas románticos (F. Schlegel, Tieck, Solger), viene a equivaler a la distinción arriba propuesta entre el humor macedoniano de signo romántico-revolucionario y la ironía clásica de Borges. A la ironía como pasión romántica de la negación infinita (lo que en mi análisis se vincularía más bien a la noción de humor), asociada por Kierkegaard a una estética de «arbitrariedad poética» (ibíd.: 322) que enfatiza la libertad de la fantasía, se opondría la ironía *dominada* de Goethe (o, agregáramos, de Borges), que se manifiesta en una filosofía de la composición que «limita, finitiza, resringue» (ibíd.: 339).

#### DEL HUMOR REVOLUCIONARIO: MACEDONIO Y LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

La teoría macedoniana del humor, tan singular como su teoría de la pasión, y no menos determinante que ésta en su práctica estético-política, podría resumirse en la lacónica consigna recogida en el *Cuaderno de 1939*: «Una revolución contra los contextos» (13). «Revolucionar los contextos» es un lema que recorre la escritura de Macedonio y que en cierto modo la aleja de la órbita de Borges, minucioso ironizador de contextos que tienden a subsumirse en una dimensión literaria, en la misma medida que lo aproxima a prácticas y proyectos contestatarios que marcaron la historia del siglo xx. Por lo que tiene de propuesta de humor revolucionario que actúa por el borde exterior de la literatura y la política, la campaña presidencial de Macedonio presenta notables afinidades con las actividades de la Internacional Situacionista, movimiento que aglutina vanguardias artísticas y políticas en los años sesenta y que como la escritura de Macedonio surge de la convergencia errática —de su desplazamiento hacia otro lugar— de teoría filosófica, literatura experimental y praxis política y estética<sup>17</sup>. El movimiento situacionista, cuyo objetivo según un manifiesto de 1963 sería «tomar el relevo del radicalismo del que fueron portadores el movimiento obrero, la poesía y el arte modernos, el pensamiento de la época de la superación de la filosofía, de Hegel a Nietzsche» (Debord 2006: 647), propone una práctica artístico-política basada en la construcción de «situaciones» —intervenciones en el espacio urbano que aspiran a escapar a la lógica de la representación imperante en la literatura, el arte, la filosofía, y en general en la cultura del capitalismo tardío, eso que Guy Debord, el líder del movimiento y su más elocuente teórico, llamara en un célebre ensayo la «sociedad del espectáculo»—. En uno de los documentos fundacionales de la I. S., «Informe sobre la construcción de situaciones» (1957), Guy Debord plantea:

La construcción de situaciones empieza más allá de las ruinas del espectáculo moderno. Es fácil ver hasta qué punto la alienación del viejo mundo está ligada al principio mismo del espectáculo: la no-intervención. Inversamente, vemos cómo las bú-

<sup>17</sup> La Internacional Situacionista o I. S. (1957-1972) surge de la fusión, en una conferencia celebrada el 27 y 28 de julio de 1957 en Cosío d'Arroscia, en los Alpes ligures, entre la Internacional Letrista encabezada por Guy Debord, el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista liderado por el artista plástico danés Asger Jorn y el Comité Psico geográfico de Londres fundado por Ralph Rummey. No obstante, los presupuestos básicos del movimiento cobran forma ya en la Internacional Letrista (1952-1957), cuyo principal órgano de difusión, la revista *Postlatch*, sería rebautizada en 1957 como *Internacional Situacionista*.

quedas revolucionarias más valiosas de la cultura han buscado quebrar la identificación psicológica del espectador con el héroe a fin de encaminarlo a la acción provocando su capacidad de revolucionar su propia vida (2006: 325).

Este pasaje ofrece una suerte de contrapunto ideológico a «Tema del traidor y del héroe». En el relato de Borges, la estrategia de teatralización de la esfera pública se asocia a una ideología conservadora cuyo objetivo patente es promover la identificación con el héroe y la continuación del relato nacional. Borges cuestiona —en la medida en que lo *revela*— el mecanismo de esa ideología, pero su planteamiento es escéptico y reactivo a toda idea de *rebelión*: en última instancia, el héroe es el escritor-historiador que opta por una sublime destitución contemplativa y una abstinencia política de consecuencias poco alentadoras. El proyecto de política-ficción macedoniano, como las sedicentes actividades situacionistas, da un paso más allá —un paso que implica una fe, aun en sus formas más erráticas o transicionales, en la acción política—. En ambos casos se trata de colapsar, revolucionando sus contextos, los mecanismos ideológicos y narrativos que hacen posible la identificación con el héroe y, por ende, la continuación del relato.

El programa situacionista pone en juego una serie de técnicas de alteración del medio urbano curiosamente próximas al proyecto de Macedonio: deriva, *détournement*, propaganda enervante —todo ello al servicio de un utópico proyecto de intervención artístico-política que reactiva los conceptos de pasión y de humor—. Así, una de las más tempranas acciones vinculadas al situacionismo es un humorístico *happening*: en 1950, durante la misa de pascua en la catedral parisina de Nôtre-Dame, uno de los miembros de la I. S. disfrazado de monje se situó ante un altar y procedió a leer un manifiesto proclamando la muerte de Dios. Entre las propuestas «para el embellecimiento racional de la ciudad de París» promovidas en un manifiesto pre-situacionista de 1955, se incluye la siguiente: «Acceso libre e ilimitado de todas las personas a las cárceles. Posibilidad de visitas turísticas, sin discriminación alguna entre visitantes y presos. (Para contribuir al humor de la vida, tómbolas mensuales que otorguen a los visitantes la posibilidad de recibir condenas reales, intercambiándose con los presos [...])» (Debord 2006: 215). Macedonio propone una idea de similar cariz anarquista por boca de su álter ego el Bobo de Buenos Aires en uno de los fragmentos utópico-humorísticos aparecidos en la revista *Papeles de Buenos Aires* (1943-1945), donde imagina un «país a descubrir» en que «cada año la policía elige a la suerte diez presos, dándose luego por ejercida toda la función policial del año»

(4, 118). La propia definición del término que designa al movimiento situacionista, tal y como se lo presenta en un manifiesto de 1958, es cómicamente autocontradictoria: «SITUACIONISMO: vocablo carente de sentido, formado por derivación del término anterior ["situacionista"]. No existe el situacionismo, lo que implicaría una doctrina de interpretación de las condiciones existentes. El situacionismo es una noción obviamente concebida por los anti-situacionistas» (Debord 2006: 358). En el «Manifiesto para la construcción de situaciones» (1953), Debord plantea: «¿Y por qué habría que excluir el humor?» (ibíd.: 110); y en otro texto programático, «Los situacionistas y las nuevas formas de acción en la política o el arte» (1963), aboga por adaptar el acervo humorístico de la tradición dadaísta y surrealista a las estrategias de la I. S. El humor situacionista implica, en efecto, un filo de provocación discordante —parente en el lema «Nosotros reímos, pero nunca a la vez que Vd.» (ibíd.: 263)— que lo emparenta con el dadaísmo y estaría más próximo a la comicidad agresiva de los artefactos histerizantes de Macedonio que a su teoría del humor como *sympathos* o *Mitgeföhl*. No es de extrañar, entonces, que en su «Introducción a una crítica de la geografía urbana» (1955) Debord reconozca que la dificultad de la empresa situacionista en cuanto proyecto político radicaría en «conferir a estas propuestas aparentemente delirantes una dosis suficiente de *seducción seria*» (ibíd.: 206).

Además de poner en juego el humor en un espacio artístico-político, se trataría entonces de reactivar la pasión. La I. S. se propone «la difusión, con fines de provocación sistemática, de una serie de propuestas tendentes a hacer de la vida un juego integral apasionante» (ibíd.: 205), lo que aparte de delatar la ascendencia surrealista del movimiento sugiere otro punto de contacto con el proyecto político-ficcional de Macedonio, para quien, recordemos, «un Estado, cultura, arte, ciencia o libro no hechos / para servir a la Pasión, directa o indirectamente, / no tienen explicación» (8, 230). En el «Prólogo a lo nunca visto» del *Museo de la Novela* se describe el «plan de histerización de Buenos Aires y conquista humorística de nuestra población para su salvación estética» (43), un plan que «unía la pasión al humorismo» (47): en cuanto acción de arte «libre sin límites», en él «todo debe incesantemente jugar, derogar» (ibíd.). La inestable conjunción de humor y pasión en el programa revolucionario situacionista no es ajena a su inspiración utópica, manifiesta tanto en sus proyectos de urbanismo visionario como en la propuesta de una práctica artístico-política que en gran medida, como el «país a descubrir» entrevisto por el Bobo de Buenos Aires, está «aún por inventar» (Debord 2006: 326). De hecho, el movimiento situacionista está recorrido por una tensión entre teoría y práctica análoga a la que

pone en juego el proyecto macedoniano. Un proyecto urbanístico lindante con la ciencia-ficción coexiste con el cultivo de disciplinas excéntricas como la «psicogeografía», investigación experimental orientada al «estudio de los efectos específicos del entorno geográfico (conscientemente organizado o no) en las emociones y el comportamiento de los individuos» (ibíd.: 358). A la vez, esa disciplina experimental se presenta como una vía para transformar la vida cotidiana y alcanzar la utopía urbanística. En su ensayo «Ecología, psicogeografía y transformación del entorno humano» (1959), Debord observa: «La psicogeografía es, si se quiere, una suerte de “ciencia-ficción”, pero ciencia-ficción de una porción de la vida inmediata y cuyas proposiciones están enteramente destinadas a una aplicación práctica» (ibíd.: 457). Como en el proyecto de política-ficción de Macedonio, un complejo sistema teórico basado en la crítica de la representación se «saca a la calle» y un pensamiento utópico articula un plan de acción artístico-política. El heterodoxo tratado de metafísica *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, publicado en la época en que Macedonio se vuelca en «asuntos literario-políticos», en cuanto ejercicio de metafísica no argumentativa que hallaría continuidad en la teoría filosófica y estética de los prólogos del *Museo de la Novela*<sup>18</sup> y culminaría en la acción artístico-política de la «novela salida a la calle», jugaría en el proyecto macedoniano un rol análogo al que representa el tratado de filosofía política de Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967) en cuanto a la praxis revolucionaria de la I. S. Ambos casos sugieren una continuidad entre utopía y praxis artístico-política, quizá más llamativa en el caso de Debord y la I. S., toda vez que el primer capítulo de *La sociedad del espectáculo* se publicó en el número 11 de la revista *Internacional Situacionista*, y seis meses después de su aparición como libro se produjo el estallido revolucionario de mayo del 68, que desde más de un punto de vista puede considerarse la puesta en «acción» del ideario situacionista —su «obra» por excelencia—.

En efecto, los situacionistas tomaron parte activa en los comités de ocupación de la Sorbona, cuyos comunicados oficiales incorporaban consignas o citas directas de *La sociedad del espectáculo*, poniendo en práctica el discurso jocosero propugnado por la I. S. Así en el comunicado del 16 de mayo «a las 19 horas» una lista de urgentes consignas políticas («Ocupación de las fábricas», «Abolición de la sociedad de clases», etc.) es precedida por una enumeración de tintes surrealistas: «(panfletos, proclamas radiofónicas, cómics, canciones, grafitis, “bocadillos”

en los cuadros de la Sorbona, proclamas en las salas de cine durante la proyección o interrumpiéndola, “bocadillos” en los carteles del metro, antes de hacer el amor, después del amor, en los ascensores, cada vez que se levanta el codo en un bistro») (Debord 2006: 889). El ingenio gnómico de los grafitis de mayo del 68 y su inclinación por las consignas paradójicas o humorísticas es de inspiración (si no de directa factura) situacionista: sus ejemplos más citados —«Prohibido prohibir»; «Sed realistas: pedir lo imposible»; «Soy un Groucho-marxista»; «Todo el poder a los consejos obreros (un rabioso); todo el poder a los consejos rabiosos (un obrero)», etc.— son comparables a los retruécanos y lemas humorísticos de la propaganda político-ficcional de Macedonio, que en su caso podrían describirse como la «salida a la calle» de un género literario, la Humorística Conceptual: «Daré que alvear» (en alusión a Marcelo T. Alvear, presidente de la República Argentina en la época en que Macedonio se vuelca en sus maquinaciones político-literarias); «Macedonio Aviator del piso»; «Novela: No vuelas»; «¿Volará? Cuando el aire tenga barandita», etc. (cfr. Prieto 2002: 258). En ambos casos, la erupción imaginativa desplegada en la acción artístico-política, el interregno de suspensión de la incredulidad que abren en la imaginación de una época —la fe en la conjunción utópica de arte y política o, para ponerlo en términos de mayo del 68, en la posibilidad de llevar «la imaginación al poder»— probablemente sea su aspecto más perdurable, y el hecho de que queden como proyectos inconclusos, aún por realizar, tal vez sea el más patente de sus resultados *prácticos*, más bien inciertos desde otros puntos de vista. Salvando las distancias entre el impacto mediático y la repercusión internacional del mayo del 68 francés y la escala local, mayormente circunscrita al ámbito rioplatense, en que ha perdurado el proyecto político-ficcional de Macedonio, la revuelta promovida por los situacionistas no estuvo más cerca de la realización de una utopía urbana o una revolución integral que el errático proyecto de Macedonio, y sus magros dividendos políticos inmediatos —un ligero aumento del salario mínimo y la convocatoria de unas elecciones anticipadas en las que el general De Gaulle salió reforzado— probablemente fueron uno de los factores que aceleraron la disolución del movimiento situacionista.

<sup>18</sup> En uno de esos prólogos Macedonio presenta el *Museo de la Novela* como trabajo de «metafísica no discursiva, la que olvidó Hegel, y que se da en la artística, que yo preconizo» (34).

## CONTRA LA REPRESENTACIÓN: DERIVA Y DÉTOURNEMENT

Al igual que en Macedonio, el discurso teórico de los situacionistas —y en particular la teoría filosófica y cultural de Guy Debord— pasa a la acción, y en ese proceso de politización muta en discurso artístico-ficcional. Así, en 1973 el tratado teórico *La sociedad del espectáculo* se convierte en el filme situacionista *La sociedad del espectáculo* dirigido por el mismo autor. Las acciones situacionistas y otros proyectos de Debord como la novela «metagráfica» *Historia de los gestos* (1953) —una «novela tridimensional» compuesta a base de fotografías y fragmentos de periódico pegados en botellas de ron— comparten la estrategia macedoniana de poner en juego el pensamiento en una intermitencia transdiscursiva e intermedial. El discurso teórico y las consignas políticas serias son trasladados al cómic —así en las tiras cómicas computadas y difundidas en mayo del 68 por el «Comité para el mantenimiento de la ocupación de la Sorbona»— o se mezclan con las imágenes erótico-publicitarias de la industria turística, como en la serie «España en el corazón» (1964), donde por medio del fotomontaje aforismos y máximas políticas —«Donde hay libertad, no existe Estado», «La emancipación de los trabajadores será obra de ellos mismos», etc.— son puestos en boca de atractivas muchachas semi-desnudas (cfr. Debord 2006: 675-677). La crítica radical ejercida en un triple plano estético, político y filosófico opera por fuera de los discursos y disciplinas que configuran el *status quo* de un determinado momento histórico: como el proyecto político-ficcional de Macedonio, la I. S. pone en juego un programa de movilización del pensamiento en virtud del cual las convenciones y prácticas disciplinarias migran a un ambiguo espacio a medio camino entre los modos hipotéticos del humor y la utopía: «La actividad situacionista es un arte particular que aún no practicamos» (Knabb 1981: 55-56), sostiene un manifiesto situacionista de 1959, en un gesto que recuerda la provocadora negatividad de la escritura macedoniana: «No lea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura a donde está usted leyendo. [...] Por ahora no escribo nada: acostúmbrese» (4, 29).

Ahora bien, si la I. S. hasta cierto punto se propone como un movimiento «sin obras», cuyas técnicas «aún están por inventarse» (Debord 2006: 467), en su desarrollo despliega una serie de tácticas —derivada, *détournement*, provocación sistémica— afines al proyecto de política-ficción de Macedonio. La deriva es una noción clave tanto en el programa situacionista como en la filosofía de la composición macedoniana. En «Poema de trabajos de estudios de estéticas de la siesta», Macedonio expresa así su poética de escritura a la deriva: «Total negación nos

opone la Noche sin Estrellas a la perfiliación, dirección e identidad de lo real. Lo sin Rumbo tiene la verdad; todo Rumbo y Perfil son un error» (7, 136). La propia hibridez de este texto, que combina con raro lirismo reflexiones de estética y ontología, es ya una aplicación del principio de deriva, el cual explica también el carácter transdiscursivo e intermedial al que propenden la escritura macedoniana y en particular su proyecto de política-ficción. La deriva, noción asociada en el ideario situacionista a la investigación «psicogeográfica» del medio urbano, es definida así en un manifiesto de 1958: «Modo de conducta experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de pasaje rápido a través de diversos ambientes» (Debord 2006: 558). El «pasaje rápido a través de diversos ambientes» es una fórmula apta para describir la técnica de descarrilamiento discursivo que suelen practicar los textos macedonianos, compuestos a partir de una «trastornada sintaxis de mudanza» (2, 85). La deriva sería una forma de evitar la fijeza de la representación, tan denostada por Macedonio como por el movimiento situacionista —Debord afirmará en *La sociedad del espectáculo*: «Todo lo directamente vivido se aleja en la representación» (2006: 766).

La deriva está ligada a la desorientación: el plan macedoniano de histerización de Buenos Aires y despliegue de un «síndrome confusional» tanto en el espacio público como en el plano textual —«este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad concencial liberadora», leemos en el *Museo de la Novela* (254)<sup>19</sup>— es equiparable al programa pre-situacionista de «embellecimiento racional de la ciudad de París», que entre otras acciones conducentes a «favorecer la deriva» recomienda que en las estaciones de trenes «se supriman o trastorquen deliberadamente todas las indicaciones relativas a las salidas (destinos, horarios, etc.)», así como «acentuar el ambiente acústico de las estaciones mediante la difusión por

<sup>19</sup> El marcado cariz «confusionista» que comparten las propuestas de Macedonio y el situacionismo puede vincularse, más allá de sus antecedentes dadaístas y surrealistas, con la estética romántica de Friedrich Schlegel, que en su *Diálogo sobre la poesía* (1800) propone como meta de ésta «suspender las leyes de la razón para recuperar la bella confusión de la fantasía, el caos originario de la naturaleza humana» (1982: 502). Por lo demás, el famoso fragmento 116 del *Athenäum*, donde Schlegel plantea un programa utópico de confusión de géneros y planos discursivos y existenciales, prefigura algunas de las inquietudes macedonianas y situacionistas: «La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su aspiración no es sólo volver a unir los distintos géneros literarios y ponerlos en contacto con la filosofía y la retórica, sino mezclar y confundir poesía y prosa, genio y crítica, poesía natural y artificial, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida y la sociedad, hacer del ingenio un arte y saturar las formas artísticas con materias primas de todo tipo e insuflarles el espíritu caprichoso del humor. [...] La forma poética romántica aún está en camino; pues ése es su auténtico ser: devenir siempre sin poder llegar a su forma definitiva» (ibíd.: 38-39).

megafonía de anuncios procedentes de otras estaciones» (Debord 2006: 215). El proyecto letrista-situacionista de estetización *política* (término cuya etimología no en vano remite a lo concerniente a la urbe) incluye una serie de medidas iconoclastas que están en consonancia con la crítica de la representación y en general con el campo de operaciones de lo que hemos llamado «fin de la pintura» (o lo que Macedonio llamaría su «etcétera»): «Abolición de los museos y distribución de las obras maestras en los bares»; «Desmantelamiento de las estatuas que han perdido su sentido y cuya posible renovación estética sería de antemano condenable desde un punto de vista histórico» (ibid.). En otro texto de Guy Debord, «Crítica de la geografía urbana» (1955), esta última propuesta adopta una variante donde el humor del absurdo se trenza con el *pathos* de una contundente carga política: «Reunir sin orden ni concierto en un mismo plano desértico [...] las estatuas ecuestres de todas las ciudades del mundo. Ello ofrecería a los paseantes —el futuro les pertenece— el espectáculo de una sintética carga de caballería que incluso podría servir de recordatorio de las mayores masacres de la Historia» (ibid.: 208). La advertición a las estatuas y en general a toda índole de representación monumental es bien conocida para el lector de Macedonio. En el *Cuaderno de 1939* anota, por ejemplo: «¿Qué es la estatua en una plaza, además de apretapapel para que no se la lleve el viento? Es la dispepsia del día lunes plagando el gozo del retiro del domin-go» (8). En el cortometraje de Guy Debord *Sobre el paso de algunas personas por una brevísima unidad de tiempo* (1964) hay un gesto de análoga aversión a los monumentos: «cada vez que la cámara corre el riesgo de toparse con un monumento, se lo evita filmando a la contra el *punto de vista del monumento* (en el sentido en que el joven Abel Gance filmara el *punto de vista de la bola de nieve*)» (2006: 486). El escamoteo de la representación monumental por medio de una toma subjetiva que reduce al absurdo el espectáculo del monumento es una técnica que tiene su equivalente literal en el texto de Macedonio del que parten las consideraciones de este libro. En «Psicología del caballo de estatua ecuestre», punto de arranque de nuestra exploración, lo decisivo es el destello de la idea contenida en el título, pues más allá de la dedicatoria «en homenaje al tricentenario del ignorarse todo en Zoopsicología» (11), se trata de un texto que, fiel al principio de deriva, se reduce a una serie de relampagueantes digresiones, y sólo en la última línea reaparece el asunto prometido en el título en la forma característicamente macedoniana del «etcétera», como tema a tratarse en otro lugar: «En la próxima conferencia se tratará este tópico, y lo que queda de Psicología del caballo, etc.» (12).

La misma crítica de la representación, ligada a la reflexión sobre el «fin de la pintura» y a un proyecto general de superación de la estética, se detecta en muchos

de los pronunciamientos situacionistas. Debord afirma que los cuadros del Louvre apenas pueden rivalizar en belleza con los planos del metro de París y agrega: «Huelga decir que cuando hablo de belleza no me refiero a la belleza plástica —la belleza nueva no puede ser sino belleza de situación» (2006: 208). Lo que concuerda con lo que proclama el «Informe sobre la construcción de situaciones» (1957): «Lo que cambia nuestra manera de ver las calles es más importante que lo que cambia nuestra manera de ver la pintura» (ibid.: 327), o con la versión más conciliadora de la misma idea que propone Debord en su «Crítica de la geografía urbana», donde la pulsión iconoclasta es atenuada por un proyecto surrealista actualizar en el espacio urbano las visiones arquitectónicas de la pintura surrealista de Giorgio de Chirico, de suerte que «inquietantes barrios de columnatas podrían algún día continuar y completar lo sugerido en sus cuadros» (ibid.: 207). La crítica de la representación y la puesta en deriva de los parámetros del juicio estético explica que en la escritura de Macedonio coexistan el gesto de «escribir mal y pobre» (7, 54) y su auto-figuración literaria como «Polígrafo del Silencio» (*Misero*, 43). Esos gestos macedonianos hacen juego con las «pantallas en blanco» que proliferan en los filmes de Debord mientras en la banda sonora prosigue el discurso de la voz *en off* —un efecto similar al que se produce al final del relato de Macedonio «Cirugía psíquica de extirpación», donde la hipertrofia de la voz *en off* (el discurso humorístico-teórico de las notas a pie de página) hace que ésta acabe discurriendo, literalmente, sobre páginas en blanco—. Otro tanto cabría decir de la estrategia de «mala» escritura cinematográfica que promueven dichas películas por medio de intertítulos con consignas meta- o para-fílmicas, o de la reivindicación del «pintar mal» que propone el artista plástico Asger Jorn en sus «modificaciones» —cuadros mediocres hallados en mercadillos, libérrimamente retocados por el autor—. En el prólogo al catálogo de una exposición realizada en París en 1959 el artista situacionista danés declara: «En esta exposición erijo un monumento en honor de la mala pintura. Personalmente la prefiero a la buena. [...] Se trata de pintura sacrificada. [...] La pintura ha llegado a su fin. Más valdría darle el golpe de gracia» (Jorn 1959: 142). Tales prácticas se podrían sintetizar en el lema de *La sociedad del espectáculo* según el cual «no se trata de una negación del estilo sino de un estilo de la negación» (Debord 2006: 1203). Así, en la versión fílmica de *La sociedad del espectáculo* uno de los mencionados «cartones» para-fílmicos exhibe la leyenda: «A esta película se le podría reconocer aún algún valor cinematográfico si mantuviera este ritmo; pero no lo mantendrá» (ibid.). Análogamente, hacia el final de *Sobre el paso de algunas personas...* a una pantalla en blanco sigue un plano del equipo de rodaje en torno a una cámara mientras se oye *en off* la siguiente re-

flexión metafísica: «Incluso si esta película lograra ser tan esencialmente incoherente e insatisfactoria como la realidad de la que trata, nunca será más que una reconstrucción —pobre y falsa como este *travelling* malogrado» (ibíd.: 481). En efecto, el *travelling* que acompaña a este discurso anti-diegético es una toma defectuosa de un plano ya visto al principio de la película, elegida deliberadamente, según revela el guión, por ser «la peor toma, en la que se acumulan los fallos: gente que entra en campo a destiempo, reflejos de un proyector, sombra de la cámara, panorámica final congelada indefinidamente» (ibíd.). Esta estrategia de cortes, interrupciones y repeticiones<sup>20</sup> corresponde a un «estilo que contiene su propia crítica» y parte de la premisa de que «la verdad no es como un producto en el que no se detecta huella alguna de la herramienta» (ibíd.: 1204). Como Debord, Macedonio propugna un tipo de texto en el que se nota «su esfuerzo de trabajo de pensar escribiendo» (*Museo*, 34) y una «lectura de irritación» a base de cortes, saltos e incongruencias: «Novela cuyas incoherencias de relato están zurcidas con *cortes horizontales* que muestran lo que a cada instante hacen todos los personajes de la novela» (*Museo*, 9; énfasis del autor).

En la exploración de la ciudad como teatro de operaciones de un múltiple «fuera de campo», el procedimiento situacionista por excelencia, junto a la deriva, es el *détournement*. Un manifiesto de 1958 lo describe así: «uso desviado de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones artísticas actuales o prerítmicas en una construcción superior del medio circundante. En este sentido no hay pintura o música situacionista sino un uso situacionista de esos medios. En un sentido más elemental, el desvío en el ámbito de las antiguas esferas culturales es un método de propaganda que atestigua el agotamiento y pérdida de relevancia de tales esferas» (Debord 2006: 359). En la definición del *détournement* como uso desviado de lo prefabricado es notoria la filiación con el *ready-made*, de la que asimismo da cuenta el ensayo «Manual de uso del *détournement*» (1956) firmado por Guy Debord y Gil Wolman. En ese texto la alusión a un célebre *ready-made* de Duchamp sirve para marcar el punto de partida de un proceso que el programa situacionista aspira a continuar a la vez que a superar<sup>21</sup>:

<sup>20</sup> Para un análisis de las secuencias repetidas en los filmes de Debord, véase Agamben (2002).

<sup>21</sup> La obra aludida —una tarjeta postal de la *Gioconda* que Duchamp retoca añadiéndole bigotes y perilla— es la obscuramente titulada *L.H.O.O.Q.* (1919), iniciales cuya pronunciación en francés sugiere la frase: «Elle a chaud au cul» (algo así como «La del culo caliente»). La obra de Duchamp es asimismo aludida (e implícitamente remotivada) en una de las «modificaciones» situacionistas de

Se trata, desde luego, de ir más allá de toda idea de escándalo. Puesto que la negación de la concepción burguesa del genio y del arte es cosa del pasado, los bigotes de la Gioconda no presentan mayor interés que la primera versión del cuadro. Ahora es el momento de llevar este proceso hasta la negación de la negación. Más que Duchamp, la práctica de Bertolt Brecht [...] de introducir cortes en los clásicos teatrales para hacer la representación más educativa se acerca a las consecuencias revolucionarias que reclamamos (Debord 2004: 222).

Afirmación que se complementa con el *caveat* de que las propuestas situacionistas «no deberían entenderse como una continuación de la representación teatral. Pirandello y Brecht ya revelaron la destrucción del espectáculo teatral e indicaron algunos de los requisitos para superarlo. Se podría decir que la construcción de situaciones reemplazará al teatro» (Knabb 1981: 43). En cierto modo, en la indagación situacionista de un más allá del «fin de la pintura» que se anuncia y realiza en la obra de Duchamp, de lo que se trataría es de teatralizar y politizar el *ready-made*, de hacerlo operar en una dimensión transmedial que rebasaría los límites tanto de la pintura como del teatro y los modos convencionales de hacer política. El programa situacionista, como el proyecto de política-ficción macedoniano, puede verse entonces como el resultado de una serie de *détournements*, de un múltiple desvío y entrecruzamiento de «esferas» —práctica estética, teoría y praxis política, espectáculo teatral, utopía urbanística, etc.— que convergerían en una acción revolucionaria orientada a modificar la experiencia «psicogeográfica» de la ciudad y el orden socio-político que la sustenta.

En el «Manual de uso del *détournement*» se distingue entre un uso «menor» y un uso «abusivo» de este procedimiento. En el primer caso se trataría del desvío de «un elemento en sí irrelevante y cuyo sentido deriva enteramente del nuevo contexto en que se presenta. Así los recortes de prensa, una frase neutra, una fotografía vulgar y corriente» (Debord 2006: 223); en el segundo, se pone en juego «un elemento intrínsecamente significativo [...] que cobrará otra dimensión en un nuevo contexto. Por ejemplo, un eslogan de Saint-Just, una secuencia de Eisenstein» (ibíd.: 224). Esta modalidad se podría ilustrar a partir del relato de Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*», cuyo desenlace propone un *détournement* «abusivo» de un pasaje del *Quijote*, en virtud del cual el desvío en última instancia

Asger Jorn, *La vanguardia no se rinde* (1962) —un retrato al óleo de una niña a la que Jorn le añade perilla y un bigote vagamente hitleriano, así como, sobre fondo negro, el título del cuadro y un par de monigotes en torpes trazos a la manera del *arr brut*—. En cuanto a las «modificaciones» de Asger Jorn, véase Gilman (2008: 150-163).



deviene irónica norma —un principio universal de productividad literaria: “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (450). En Macedonio no abundan los ejemplos de esta modalidad, si bien el campo de reflexión que abre en torno a la noción de plagio como «desvío creativo» es uno de los rasgos más notables de su escritura. Si el programa situacionista preconiza que «el plagio es necesario: el progreso lo implica» (ibid.: 223), y ve en el *détournement* en cuanto desacato de la jurisdicción autorial «el primer paso hacia un *comunismo literario*» (ibid.: 225), una de las inquietudes recurrentes de Macedonio es lo que en el *Cuaderno de 1939* llama «La Plagioesfera o el Planeta compactamente escrito» (18). En efecto, en un texto de 1944, «El plagio y la literatura infinita», se propone la abolición del concepto de autoría y la «socialización de la inteligencia»:

Podría no sólo legitimarse esta conducta [el plagio] sino realizar una gran escuela, o mejor, una revolución en el arte (pues el procedimiento puede extenderse de la literatura a las demás disciplinas artísticas). Proclamar la libre apropiación de los bienes del genio y del ingenio, o socialización de la inteligencia, si gustáis [...] (5).

El uso «menor» del *détournement* es en cambio frecuente en Macedonio: lo encontramos en lo que Wálftraut Flammersfeld llamara los «géneros desfuncionalizables» (1993: 418) de *Papeles de Recienvenido*, efímeras formas literarias obtenidas a partir de un principio de desfuncionalización —la autobiografía escrita por otro; la carta no enviada, sin sobre, señas o texto; el brindis inasistente; la colaboración periodística que no colabora, etc.—. En un caso particularmente hilarante, la desmotivación y el desvío como estrategias de escritura llevan a la (micro)funcionalización de un boleto de tranvía como municipal «trocito de literatura»:

He aquí que en un tranvía acudí en socorro del culto viajero en momentos en que el guarda le quería obligar a comprarle ese trocito de literatura que sacan de una maquina e imponen a cambio de 10 centavos. El guarda hizo lo que no se le ocurre a nuestros autores que se quejan de poca venta; consiguió un vigilante y sin convidarlo con nada obtuvo que opinara a favor de esa instrucción pública obligatoria (4, 111).

El *détournement* del boleto de tranvía tendría su versión doméstica en los «preguntadores de Macedonio», esa suerte de *ready-mades* de andar por casa que su hijo Jorge de Obiera evoca a propósito de un episodio de 1939:

Un día, alguien ve que en el eje o en el «vástago» del rosal han colocado algo, una cosa absurda que podía ser una tetera chica, y en otro rosal habían colocado una lata

y en otro una cosa también insólita. Entonces alguien preguntó qué significaban esos objetos extraños colocados sobre los rosales y Consuelo Bosch, que tenía un gran sentido del humor y que conocía también el de papá, respondió: «Son los preguntadores de Macedonio». Él sentía mucha satisfacción colocando esas cosas para que la gente preguntara (Abós 2002: 148).

El boleto-texto, en cuanto objeto desviado de su función habitual, sería primo hermano del «título-texto» y el «auto-prólogo» del *Museo de la Novela* —un título o prólogo «seguidos de nada»: «no subordinado su ser algo a que algo los siga» (101)—. En el citado «Manual de uso del *détournement*» se propone que «los mismos títulos [...] son un elemento fundamental de *détournements*» (Debord 2006: 228). El desvío del vínculo orgánico con la obra que sugiere un título situacionista como *De las sensaciones térmicas y los deseos de la gente que pasa por delante de la verja del museo de Cluny aproximadamente una hora después de la puesta de sol en noviembre* —el título de una composición espacial «metagráfica» formada por el juego de luces y las trayectorias de las bolas de una máquina tragaperras (un «milloncete») — es comparable a la autarquía de los títulos de Macedonio, que por su extensión y morosidad amenazan con devenir «obra» —así, por ejemplo: *Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el no existente caballero, el estudioso de su esperanza; o bien: Novela de la «Eterna» y la Niña de Dolor, la «Dulce-Persona» De-Un-Amor que no fue sabido (Con la Doctrina de la Artística)*—. Al igual que los títulos duchampianos y situacionistas, los de Macedonio tienden a desviarse de su conexión orgánica con la obra que designan, asumiendo un protagonismo monstruoso: son títulos con cierta dosis de ilegibilidad, que cortocircuitan la continuación de la lectura o el ingreso en la obra —como sugería uno de los prólogos del *Museo de la Novela*: «Dejo hecho el título solamente, pues» (47).

#### UMBRAL: HACIA UNA CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN POLÍTICA

Entre los usos del *détournement* propugnados por el programa situacionista se contempla «el desvío de novelas enteras», modalidad «con escaso futuro» a la que no obstante se reconoce cierta operatividad en una «fase de transición» (Debord 2006: 226). Lo más parecido a un uso «abusivo» o «autorial» del *détournement* en la escritura de Macedonio se perfila de hecho por esta vertiente. Sólo que en su caso se trataría de un uso «auto-abusivo»: un *détournement* de la propia obra. La predicción situacionista de que la práctica del *détournement* habría

de provocar «la recuperación de infinitud de libros malos» (ibíd.: 225), se ve retrospectivamente confirmada por la práctica «precursora» de Macedonio. Hacia 1938 éste reescribe una novela «mala», *Adriana Buenos Aires*, cuya primera versión data de 1922, aplicándole una delgada capa de discurso paratextual y metanovelsco que llama la atención sobre su carácter artísticamente retrógrado o paratextual —en la medida en que incurriría en el «ilusionismo» de la representación narrativa— y la hace funcionar, en un nuevo contexto impregnado por el imaginario de las vanguardias, como «última novela mala» en conjunción con su utópica e imposible pareja, la aún no del todo escrita (o en continuo proceso de des-escribirse y efectivarse en campaña político-ficcional) «primera novela buena» —el *Museo de la Novela de la Eternidad*<sup>22</sup>—. Desde esta perspectiva, el proyecto de política-ficción de Macedonio puede verse como un ejercicio de *détournement* cuya eficacia, en los dos sentidos indicados, pondría en juego el contexto cultural local y los procesos globales de modernización. En un sentido «autorial» (si bien no exclusivamente literario o artístico) la campaña presidencial macedoniana sería el humorístico *détournement* de su más notorio precursor en la historia argentina: el proyecto político-literario de Sarmiento y la trayectoria que puede leerse desde ese texto híbrido y fundacional de la literatura argentina que es el *Facundo* (1845) hasta la exitosa candidatura que llevó a su autor a detentar la presidencia de la República entre 1868 y 1874. Bien es cierto que, en cuanto negativo fotográfico o inversión cómica de la ideología del progreso que informa el proyecto de Sarmiento, la campaña presidencial macedoniana, basada como la de Sarmiento en la «efectivación» política de un texto notoriamente transdisciplinario que juega a la vez por dentro y por fuera de la literatura, se diría concebida con el paradójico propósito de hacer imposible toda continuación del relato o aurático advenimiento al poder<sup>23</sup>.

Por otra parte, en un sentido «menor» (si bien no ajeno a una dimensión global o hegemónica) la campaña político-ficcional macedoniana puede verse como proyecto de construcción de una situación democrática *deviada*, donde las convenciones del proceso electoral —el objeto «vulgar y corriente» del que se trataría en este caso— son remotivadas para incitar a una reflexión sobre los mecanismos del poder y los vínculos entre política y ficción (o si se quiere, entre

<sup>22</sup> Sobre la reescritura de *Adriana Buenos Aires* y el díptico macedoniano de la «última novela mala» y «primera novela buena», véase el capítulo final de este volumen.

<sup>23</sup> En cuanto a las afinidades y divergencias «presidenciales» del caso Sarmiento-Macedonio, véase Camblong (2006: 65-84).

masificación y espectáculo) que generan los procesos de modernización. Desde esta perspectiva se perfilan varias vías de análisis. Si entendemos la campaña presidencial de Macedonio como una acción que se inserta en un proyecto más amplio de crítica de la representación, discernir los distintos hilos —metafísicos, estético-literarios, políticos— con que se entretreje esa crítica sería tan decisivo como considerar el proyecto presidencial —incluyendo, como pieza clave del engranaje, el *Museo de la Novela*— en conjunción con sus textos de teoría política, desde el anarquismo libertario que informa su «Teoría del Estado»<sup>24</sup> a las reflexiones dispersas en una trayectoria textual fragmentaria y en gran parte inédita que abarca varias décadas de escritura. Dos pasajes entresacados del *Cuaderno de 1939*, traídos a colación aquí como posible umbral de otros comienzos antes que con cualquier ánimo de conclusión, pueden dar una idea de los modos en que se articula esa reflexión teórica nómada. En ellos la teoría política —una tesis sobre el fundamento de la autoridad a partir de la correlación saber/poder— coexiste, de acuerdo con el procedimiento macedoniano de la deriva (o como él mismo lo llama: «prosa a timón roto en zig zag»), con su deshilachado ficcional y mutación en un cómico apólogo que viene a funcionar como ejercicio práctico de reducción al absurdo de la autoridad:

Político real es el constituidor de una vasta obediencia de inteligentes a más inteligentes en que se confiere bellamente, con grácil humildad, 1º los grados de facultad del Conocer, 2º la no dependencia entre Inteligencia e Intención Altruística e. d. que la misma cualidad altruística del ánimo cabe en inteligencias desiguales, o sea que la Inteligencia es sólo un medio diversamente poseído por ánimos iguales en dirección e intento e intensidad, 3º que en ciertas circunstancias o momentos es una pérdida grande e inútil, una pérdida inefectiva la labor de enseñar, demostrar, persuadir retardando la Ejecución por Mando. El Mando ha nacido por esto por el concurrir la igualdad de intención y desigualdad del Conocer (15).

Inmediatamente después de este pasaje, se lee lo siguiente<sup>25</sup>:

<sup>24</sup> Sobre las ramificaciones anarquistas del pensamiento político de Macedonio, véase Garth (2006: 89-118).

<sup>25</sup> El pasaje que sigue aparece reproducido casi al pie de la letra en una versión más larga del apólogo publicada en la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* con el título «Al mucamo nuevo» (1944b: 264-265). La omisión en la versión publicada del fragmento de teoría política que en el *Cuaderno de 1939* da pie al microrrelato humorístico altera sensiblemente sus proyecciones de sentido en cuanto fragmento de una suerte de «micropolítica» de la vida cotidiana —lo que sugiere hasta qué

Prosa a timón roto en zig zag en busca de la vereda de enfrente, con un episodio de identificación de esta particular vereda y una enseñanza implícita del saber mandar y el saber ejecutar:

Al mucamo nuevo

Y bien si te llamas Estreban ten esta moneda y cuando pase un dentista vendiendo fósforos por las puertas le compras con estos 20 ctv. (señalando el lado cara de la moneda) veinte centavos de medias del pie izquierdo. Luego te encaminas a la Casa de Música de la vereda de enfrente de Cabildo y le dejas al comerciante en seña esta cara y el canto de la moneda —ya comprenderás que no habrás gastado de los dos lados los 0.20— y le compras un piano de 0.70 fijándote bien que quepa en mi pieza (16).

Otro pasaje del mismo cuaderno revela las reservas de Macedonio en cuanto a los procesos democráticos masivos: «El Recuento Electoral es una contabilidad de ceros. Y no porque despreciemos opiniones populares sino porque no hay en estas opiniones sino intereses o servicios de amistad o gratitud» (20). Tales reflexiones sobre las relaciones de poder (y sus correspondientes ficciones) en la democracia de masas sugieren lo productivo de un análisis que reconsidere el pensamiento político implícito en la campaña presidencial de Macedonio tanto a la luz de sus ramificaciones transdisciplinarias en el panorama global de la cultura moderna del siglo xx (lo que hemos procurado explorar en este capítulo) como en sus proyecciones culturales en el contexto argentino. El cruce de política y ficción en un proyecto intermedial que discurre por (y sobre) el borde exterior de lo literario permite leer al Presidente de la Novela macedoniana como figura emparentada con los conspiradores-tiranos «autoriales» de la narrativa y la dramaturgia artiana (el Astrólogo, Saverio el cruel), cuyos delirios políticos análogamente se mueven en un espacio intermedio entre literatura, teatralidad y lo que a grandes rasgos podríamos llamar «fotografía de masas» (cine, periodismo, folletín, etc.)<sup>26</sup>. No menos productivo sería examinar la convergencia siniestra de ficción y espectáculo en la esfera pública —la otra cara de la moneda político-ficcional, por así decir— en el contexto de la historia moderna europea y argentina, cuyos lineamientos básicos, desde la «estreñización de la política» (en la

punto un estudio crítico de los cuadernos inéditos podría contribuir a reconfigurar los mapas de lectura de Macedonio.

<sup>26</sup> Para un análisis de lo que Ricardo Piglia llama las «relaciones cifradas» entre la novela argentina y «las maquinaciones del poder» (177) —un cruce que en gran medida informa su propia narrativa—, véase su ensayo «Ficción y política en la literatura argentina» (1987).

célebre fórmula de Benjamin) en los fascismos de los años treinta hasta las escenas de las «guerras populares» de los cuarenta y cincuenta y la «guerra sucia» de los ochenta<sup>27</sup>, tanto la campaña presidencial-novelesca de Macedonio como las febriles invenciones artianas prefiguran oblicuamente. De la crítica de la representación en la tradición filosófica y artística de la modernidad a la crítica de la representación política en la era de los medios masivos: en el arco que recorre la escritura macedoniana se esboza un horizonte de análisis que por la vertiente de las relaciones entre literatura y espacio público permitiría articular una serie de escenas y zonas de fricción determinantes en la cultura moderna argentina. Ése sería otro comienzo, colindante con el delineado aquí, otra búsqueda de camino para la diversidad de trayectorias —la movediza sombrología, más allá de todo cuadro— de los «asuntos literario-políticos» de Macedonio.

<sup>27</sup> Véase Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1935). En cuanto a las estrategias de reartización del espacio público vinculadas al terror totalitario durante la «guerra sucia» (1976-1983), véase el excelente estudio de Diana Taylor, *Disappearing Acts* (1997).