

# Macedonio Fernández: la risa y el pensamiento



Mónica Bueno<sup>1</sup>

CELEHIS-UNMdP

¿De qué lado duerme usted, lector? Usted me contestará: —Antes dormía de espaldas, pero ahora... —¿Cómo “ahora”? ¿Ya se duerme usted en mi primera página? Déjeme hablar... —¿Cómo “déjeme hablar”: ¡ya quiere ser usted autor! (...)

Mi altura no es mala; depende del uso. Por debajo empieza al mismo tiempo con la de Firpo; por arriba deja suficiente espacio hasta el cielo pero es muy mala para erguirme bajo un postigo de ventana aunque un momento antes me ha servido bien para atarme los cordones.

Macedonio Fernández

Los lectores de Macedonio sabemos que su lógica reside justamente en la imposibilidad como dispositivo, en la brecha de lo que no es. Desembarazarse de los imposibles ha sido su postulado primero. En una carta a Borges, Macedonio señala su objetivo de anular la imposibilidad como forma del pensamiento. Esta estrategia será el fundamento de toda su literatura. Así escribe durante toda su vida una novela que trabaja contra el presupuesto del género porque los personajes deambulan por los infinitos prólogos que retrasan un comienzo narrativo que ya está en marcha subrepticamente, con lo que anula la figura de autor contraponiendo múltiples autobiografías que se superponen, se contradicen como un caleidoscopio infinito. Propone su “Belarte” en contra de todo realismo y concluye que el humor es una forma perfecta para el pensamiento porque descoloca al yo y permite el “susto de la inexistencia”. Macedonio es un inventor y, como tal, en sus ficciones todo lo que no es puede ser.

Para Macedonio Fernández el humor es un dispositivo fundamental que permite compartir la experiencia de la no-existencia. Atraviesa cada una de las estrategias que Macedonio diseña para socavar el sistema de creencias y el funcionamiento de las instituciones.

<sup>1</sup> Esta ponencia se presentó en las *Jornadas: Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales*, organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”, el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” y el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Buenos Aires, noviembre de 2018.

Según nuestro autor existen dos tipos de humor: el Realista y el Conceptual. El primero debe desecharse porque se efectúa en la copia; el segundo forma parte de la Belarte Conciencial (“obra de la conciencia que se propone la conmoción del ser de la conciencia”). La Humorística Conceptual o Ilógica del Arte provoca la “nada intelectual”, dice Macedonio, como la Novelística incita la nada conciencial. Las formas del Humor Conceptual son modos de pensamiento. En su “Teoría de la humorística” opone su concepción a las argumentaciones de Bergson, Freud, Lipps y Kant, entre otros. El punto de partida de su teoría es la falta del análisis de la afectividad (“signo afectivo” la llama) en estos autores:

En profundos estudios que se han hecho desde Kant, Schopenhauer, Spencer, Bain, Kraepelin, Bergson, Lipps, Volkelt, Freud y otros, se llegó a dar acertadamente mucha luz sobre la estructura esquemática mental de la causa psicológica de la risa, pero enunciándola solo intelectualmente: no han visto que el signo afectivo constante de la temática de la risa: que la esencia del sucedido sea alusión a felicidad. (Macedonio, 1990: 259)

El “signo afectivo” es la marca distintiva de su teoría ya que en él se encuentra un modo de la felicidad. Las teorías anteriores a Macedonio no muestran, según su perspectiva, la condición profunda y fundamental del elemento cómico, es decir, “el signo afectivo no de la risa sino del hecho real o mental a que el suceso cómico o el chiste se refieren” (Macedonio, 1990: 27). En el absurdo, en la incongruencia, todo se desrealiza y, entonces, se conmueve la certeza de la conciencia. A diferencia del humor realista, el chiste conceptual es un artilugio lingüístico que consiste en defraudar expectativas ya que consigue por un instante la creencia y luego la aniquila. Así construye el placer de “la fantasía intelectualista”. Habrá, entonces, dos risas: la risa hacia sí mismo por haber creído y la risa amistosa al hombre que ha jugado y en el juego lo ha liberado momentáneamente de la presión de la muerte. Sus dispositivos son la paradoja y el entimema. La premisa ausente que el receptor debe reponer funciona siempre como “el cuchillo sin hoja al que le falta el mango” de Lichtenberg. Nuestra hipótesis es que su teoría de la humorística refuerza la forma de la comunidad que Macedonio diseña tanto en el espacio literario cuanto en la vida. La complicidad que el humor conceptual produce entre el enunciadador y el receptor aparece como el espacio ficticio de efectuación del encuentro comunitario de los personajes, el autor y el lector. La felicidad compartida con el otro.

El humor realista puede revestir gracia y causar placer pero no posee la virtud de conmover la certeza de la conciencia. El humor conceptual, en cambio, le sucede al receptor porque él cae en el engaño. Su juego consiste en defraudar una expectativa, en desarmar una creencia; se vale por un instante de algo que parece posible y luego resulta un absurdo. Su teoría de la humorística refuerza esa forma de la comunidad ficticia en el espacio literario y pretende mostrarnos la pobreza experiencial de los que no saben reír.<sup>2</sup> Señala Macedonio:

Chiste verbal es pues el arte de hacer creer por un instante un absurdo (...). Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera.

Supongamos el caso del chiste conceptual específico: “Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe.” (...) Se crea en la conciencia del oyente

<sup>2</sup> El análisis de las teorías de Freud y Lipps le proporciona el marco de época para postular una teoría de experiencia estética respecto del humor.

o lector la expectativa de un dato fuerte (“Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más”), y se prorrumpa un absurdo (“no cabe”). (...) Lo chistoso deriva de que ha habido una preparación para que todos caigan en un asentimiento momentáneo al absurdo (...). No es, pues, el caso del absurdo por sí mismo sino por la preparación a esperar otra cosa, un hecho o concepto lógico (...). (Macedonio, 1990: 295)

Su teoría del humor es también una práctica. Como en todos sus escritos, la experiencia propia, individual se torna experimento artístico. Macedonio propone siempre una apertura cognoscitiva y una experiencia de lectura donde “lo real” se cuestiona y se redefine permanentemente como un universo complejo y plural. El “signo afectivo” de su teoría lo deja en el final del texto. Se trata de un chiste conceptual para la felicidad de todos nosotros: “Y aquí concluyo apresuradamente para que no se diga de mí: ‘Pasó toda su vida perfeccionando su teoría del humorismo: no puede reprochársele que no haya tenido tiempo de crear muchos chistes que merezcan recordación’” (Macedonio, 1990: 305)

## 1. El chiste de Autor

Tal vez uno de los mejores chistes conceptuales de Macedonio sea el del borramiento de la figura de autor. *Papeles de Recienvenido* aparece en 1929, publicado casi por imposición de sus jóvenes amigos, y resulta ser acontecimiento porque urde en clave ficcional la figura de autor, en su doble naturaleza, tanto la función autor en relación con la obra cuanto el régimen y el estatuto de esa figura social. El guiño macedoniano está en poner su nombre en clave y en él al del autor como función. “Recienvenido” designa el lugar –marginal por nuevo– que se ocupa por la inmediatez del hecho. De este modo entra a jugar todo el sistema de relaciones entre sujeto e institución y el cruce de legitimaciones que va de uno a otro.

Como sabemos, los nombres propios fundan la biografía y la autobiografía; por el contrario, Macedonio se travestiza en el Recienvenido que recorre las calles de Buenos Aires con la extrañeza del que no reconoce reglas ni códigos. Su errancia sin sentido desvirtúa la idea de la ciudad como morada. En la inocencia, funda el extrañamiento. El Recienvenido en los veinte o el Bobo de Buenos Aires años después, en su *Continuación de la Nada*, son las máscaras que elige para deconstruir la función autor y las leyes de la institución literaria. En *Papeles de Recienvenido* la experiencia cotidiana en las calles se extrema en una ficción del absurdo. El accidente de Recienvenido (se cae en la calle) es acontecimiento que muestra y oculta, en la microscopía del relato, la paradoja de la inexistencia. Su esplendor despliega las formas de los discursos, las ficciones de la convención.

Esas imágenes incongruentes le sirven para definir su entrada a la literatura y cierto aire estrábico con respecto a las leyes de la institución. Así “El ‘capítulo siguiente’ de la autobiografía de Recienvenido” tiene un subtítulo “De autor ignorado y que no se sabe si escribe bien”; es evidente que esta aclaración apunta a una estrategia de negatividad donde el sistema se define en su grado de mayor entropía, es decir, la ignorancia; la escritura se arma en relación con lo que no se sabe. Nuevamente, el despliegue es múltiple ya que las figuras del Recienvenido, del autor de la autobiografía y del editor que firma se superponen de tal manera que conjugan la disonancia en un espacio donde lo posible se extrema en función de lo imposible: autor desconocido de la autobiografía de otro, editor que escribe y Recienvenido. La pugna de voces muestra el litigio por la propiedad de ese espacio y por la verificación de los hechos que se adjudican.

Dice Macedonio en la Pose N 1 de “A fotografiarse”:

Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos, pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor. De la Abogacía me he mudado, estoy recién entrado a la Literatura y como ninguno de la clientela mía judicial se vino conmigo, no tengo el primer lector todavía. De manera que cualquier lector puede tener hoy la suerte, que la posteridad le reconocerá, de llegar a ser el primer lector de cierto escritor.” (Macedonio, 1989: 84)

Macedonio quiebra esa suerte de prefijaciones y continuidades dentro de la institución. El libro exaspera desde el título esas determinaciones: los papeles no encuentran cabida en ningún género literario, el Recienvenido no es nombre propio de ningún autor. Macedonio muestra su entrada a la literatura como un relato de viajes en el que el viajero que llega de lugares ignotos y diferentes (la aldea de Recienvenidez o la Abogacía) se ha despojado de toda seguridad para explorar territorios desconocidos. Este viajero extraviado recorre todos los lugares de la literatura con la óptica del extranjero que desconoce los códigos, que está distanciado de las convenciones.<sup>3</sup>

Los apodos de Recienvenido y Bobo remiten a un nombre desplazado y entrevisto en los pliegues de la autobiografía. Los datos que ella ofrece se desembarazan de toda constatación empírica. Estos nombres, que de por sí no son propios, se hacen tales a partir de la definición que el mismo texto establece. Sentadas las bases de esta proliferación de nombres y esta posposición deliberada del linaje, el texto permite la entrada de los otros nombres propios reconocidos, que despliegan la referencia. Los Brindis arman el elenco que la institución reconoce para jugar con su identidad. El espacio para la proliferación de los nombres propios se transforma en un lugar para su cuestionamiento.

Macedonio construye la paradoja del nombre pospuesto y desrealiza la figura de autor instaurándola sólo como una móvil función compleja y variable de un sujeto inestable. El autor de una autobiografía que no es la propia, un sujeto autobiografiado que desconoce al autor, un Brindis al que no se asiste, la “Autobiografía no se sabe de quién”, el “Recienvenido de Hace rato”, son ejemplos de esa paradoja que anula el principio de identidad. La homogeneidad de la función autor se quiebra en el régimen escriturario donde más fuerte es la convención legal de su existencia: la autobiografía.

La crítica ha reconocido, a partir de los años sesenta, la singularidad de la figura de Macedonio y Ana María Barrenechea, Noé Jitrik y César Fernández Moreno inauguran la lectura crítica de su obra. El texto de Barrenechea, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, aparece publicado por primera vez en la revista *Buenos Aires Literaria* en 1953<sup>4</sup>, donde lee sus textos, fundamentalmente *Papeles de Recienvenido*, a partir del humor. Describe las formas de ese humor conceptual y atiende a la relevancia filosófica que Macedonio le otorga. Ese humor de la nada, como acertadamente

<sup>3</sup> No nos referiremos en este trabajo a *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, texto publicado en 1928, ya que, si bien muchos de los procedimientos de *Papeles de Recienvenido* se reconocen allí con algunas variables, por razones de espacio no lo analizaremos. De todas formas nuestro intento genealógico se conjuga en la emergencia del Recienvenido y su metafórica entrada a la literatura.

<sup>4</sup> Cfr. Barrenechea, Ana María, “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada” en *Buenos Aires Literaria*, Bs. As., año 1, 9, jun 1953, pp. 25-38. Este primer trabajo luego es ampliado y aparece en otras dos publicaciones: “La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández” en Barrenechea, A. M. y Speratti Piñero, Emma, *La literatura fantástica en la Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 37-53, y “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada” en Lafforgue, Jorge (comp.) *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires, Paidós, 1974, pp. 71-88.

define Barrenechea, es motor de una escritura que no reconoce fronteras. En este sentido, el artículo muestra las huellas de un pensamiento que se desembaraza del concepto de la nada como vacío. Al respecto, señala Barrenechea:

Sus *Papeles de Recienvenido* movilizan la nada contra la materia, crean una nada más real y más concreta que ella, con leyes propias y con capacidad de ocupar espacio, de desenvolverse en el tiempo, de regirse por encadenamientos de causas y efectos, una nada que se puede pesar, medir, gustar, palpar y que de rechazo hace tambalearse la realidad del mundo externo. (Barrenechea, 1978:73)

## 2. Ironía y humor: efectos de la ficción

La ficción es para Macedonio una estrategia para lograr un efecto en el lector. El extrañamiento, la zozobra y el “mareo” son las huellas de ese efecto y la marca operatoria es la paradoja: se trata de construir un universo que opera con la obviedad y la cotidianeidad pero contiene la destrucción de esas precarias seguridades. Así en su novela buena, *Museo de la Novela de la Eterna*, que los personajes no respiren es, en verdad, una característica explícita de su condición de invento literario. Macedonio la hace diferencia esencial de estos seres de novela con respecto a los seres humanos, pero también con respecto a ellos mismos y su condición de personas en la ciudad. Evidentemente el artificio es irónico. Puede provocar risa pero en la risa aparece la forma del pensamiento.

Jean-Marie Schaeffer entiende que la “inmersión ficcional” es una propiedad necesaria de la ficción.<sup>5</sup> La ficción macedoniana juega irónicamente con esa característica; en el armado de su obra se enhebra, como una filigrana, una figura dispuesta pero fantasmal que es la del ironista, que aparece en la distancia convencional entre autor y lector, en la tensión entre lo real y lo novelesco, entre la proximidad paradójica entre personaje y persona. “El ironista no se limitaba a decir algo sobre el tema en cuestión, decía también algo sobre sí mismo y sobre el mundo”, señala Wayne Booth respecto de la tradición de la figura y su constitución más moderna entendida como “la voz del ironista como contexto”.<sup>6</sup>

Booth piensa en Beckett o en Ionesco para definir ese límite entre la estabilidad o inestabilidad de la ironía y encuentra en la constitución de esa voz la marca de la captación y placer del lector. “E. M. Forster –dice Booth–, por ejemplo, ha inventado (por decirlo de alguna manera) un E. M. Forster que parece ser el hombre que de verdad se dirige a nosotros, un hombre que, a lo largo de los distintos ensayos, conserva la misma sonrisa irónica” (Booth, 1986: 34). Una sonrisa similar, pero en el marco de la ficción, tiene la figura del ironista en la obra de Macedonio; se trata de una voz que nos da placer, que nos subyuga. A veces nos susurra al oído, a veces nos lanza su carcajada, otras nos engaña e inmediatamente nos muestra el engaño. En cierto sentido, la voz del ironista nos perturba y lleva a cabo al extremo la premisa que Kierkegaard le atribuye a la ironía al definirla como “una determinación de la subjetividad”.<sup>7</sup> El ironista macedoniano apela a la constitución de la subjetividad y

<sup>5</sup> “...para acceder a una obra de ficción, hay que entrar en el universo creado (concebido como modelo mimético) y, para entrar en ese universo, no existe otra vía que la de la inmersión ficcional”, concluye Schaeffer. (2002: 182).

<sup>6</sup> Completamos la cita: “En cuanto se utiliza una voz irónica, cualquiera sea su grado y el tipo de obra, los lectores, inevitablemente, empiezan a interesarse y a disfrutar con esa voz.” (1989:28).

<sup>7</sup> Kierkegaard reconoce, en la Introducción de su ensayo, dos manifestaciones del concepto de ironía: “La primera, naturalmente, es aquella en que la *subjetividad* impuso sus derechos por primera vez en

exaspera en la primera persona omnipresente en todos los recovecos de la ficción (espacios reconocibles de la tradición ficcional o zonas metatextuales trastocadas por esa presencia) la certeza de un sujeto.

En el borde, entre la inestabilidad de la ironía y la imposibilidad de “elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas por medio de la ironía”, como señala Kierkegaard (2000: 273), se define esta voz de Macedonio haciendo evidente lo que Kierkegaard y los románticos alemanes reconocieron como nota de su definición: la negatividad absoluta e infinita. Esta voz, que hasta tiene nombres ficcionales (autor, Recienvenido, Bobo, inventor) como el Sócrates que Platón crea en los *Diálogos* mediante la ironía extrema del “sólo sé que no sé nada”, nos propone una experiencia que socava, en esa negatividad constitutiva de la estrategia irónica, la creencia en un modo único y coherente, en una única manera de conocer la vida.<sup>8</sup> “Es igualmente propio de la ironía –señala Kierkegaard– presentarse bajo una relación de oposición. Ser tan ignorante, tan torpe, tan *completamente* ‘Arv’ como sea posible respecto de la superficialidad del saber.”<sup>9</sup> La voz del ironista emerge de esa perplejidad del que, en su candidez, no puede captar lo que para otros está dado y definido de antemano. El enigma para él se conjuga en lo evidente para otros (que los personajes no respiren en nada nos sorprende a nosotros, lectores realistas) y, en cambio, puede captar los fenómenos más comunes –pensemos en el accidente en la calle de Recienvenido– de una forma singular que le permite hacer, con ese acontecimiento, experiencia.<sup>10</sup>

El ironista de Macedonio, por momentos, juega con ironías encubiertas pretendiendo del lector una traducción literal: por ejemplo, la ausencia de vida (respiración, lágrimas) de los personajes o la autonomía del personaje con respecto al autor. Pero también se define, a la manera del Sócrates de Platón, en una ironía mucho más profunda: las limitaciones de la experiencia de la sabiduría. Veamos un ejemplo de esa ironía que cae, abundantemente en los prólogos, sobre la figura de autor:<sup>11</sup>

la historia universal. Ahí lo tenemos a Sócrates, es decir, ahí se nos indica dónde ir a buscar el concepto en su manifestación histórica.” Y agrega más adelante: “Si ha de darse, entonces, una nueva forma de manifestación de la ironía, será en la medida en que la subjetividad se imponga según una forma aún más elevada.” Creemos que el uso de la ironía en Macedonio persigue esa segunda manifestación a la que alude. (2000: 272).

8 “Podemos decir que todas las verdades pueden verse socavadas por la ironía de verdades contrarias o porque el universo es esencialmente absurdo y no existe nada que se parezca a una verdad coherente, o porque la capacidad cognoscitiva humana es intrínseca e irremediamente limitada o parcial”. Agrega luego Booth: “Es claro que, incluso desde el segundo punto de vista, toda afirmación que pretenda hablarnos de ‘vida tal como es’ se acercará más a la realidad en la medida en que tenga también en cuenta sus posibles puntos débiles”. Para Booth, el Sócrates de Platón se constituye como una de las voces más intensas del ironista. Pensamos que justamente el nombre propio le da cuerpo y eficacia humana a la voz del ironista de los *Diálogos*. De la misma manera, cierta inocencia exagerada que Macedonio construye en la primera persona y que juega con el desconocimiento de normas, reglas, lugares y comportamientos, tanto en la vida como en la literatura, le permite cumplir con esa premisa básica de la ironía del juego y la sorpresa. (1989: 332-333).

9 La referencia corresponde a un personaje literario, un mozo que se distingue por su simpleza en las comedias de L. Holberg. Completamos la cita: “Y cuanto mayor es la candidez con que se muestra la torpeza del ironista, cuanto más genuinas parezcan sus nobles y sinceras aspiraciones, tanto mayor es su satisfacción. Vemos, entonces, que puede ser tan irónico hacerse el sabio pese a saberse ignorante como hacerse el ignorante pese a saberse sabio.” (Kierkegaard, 2000: 278).

10 En *Papeles de Recienvenido*, el protagonista que ha llegado hace poco a la ciudad de Buenos Aires; como tantos otros, desconoce reglas y modos de comportamiento y su accidente parece una consecuencia de esa torpeza. Y, sin embargo, la perspectiva de ese “tropezón” le permite ver “el lado del revés de las cosas”.

11 Al respecto del análisis del ironista socrático, señala Booth: “El hombre sabio será siempre aquel que sabe que toda pretensión de llegar a la sabiduría tiene limitaciones irónicas, por muy profunda que sea la persona en cuestión”. (1986: 49).

Voy a enumerar los libros que a los veinticinco años estaba decidido a escribir. Emplearé un prólogo, unas páginas en demostrar cuántas se ha evitado el público, porque las circunstancias de la vida me han negado durante treinta años el papel y tinta, la posibilidad. Es una página bien empleada la que procura al público una conciencia concreta; así me parece que esta página iguala en genialidad a las 300 de Maeterlinck escritas en elogio del silencio; es un gusto leer cualquier número de páginas con tal que se dediquen al encomio del precioso Silencio. (Macedonio, 1975: 237).

Se trata de la comprobación extrema de las limitaciones del sujeto en uno de sus roles más omnipotentes: el autor de literatura. Macedonio desarma su omnipotencia pero descubre, en esas limitaciones, la huella de un saber nuevo que se va haciendo entre personajes, autor, lector. Se trata de un saber que tiene en el diálogo una marca y en el presente, su eficacia. Este saber apunta a un proyecto cuya concreción no puede depender de un único sujeto. Se trata de un *work in progress* plural, colectivo, como el proyecto de la novela del Presidente escrita por Macedonio y los jóvenes martifierristas en un cuarto de pensión y, como tal, sin forma definitiva ni orgánica, en un lento ir haciéndose.

La constitución de la ironía ostenta la libertad subjetiva que —señala Kierkegaard— tiene su poder en “la posibilidad de un comienzo”.<sup>12</sup> Kierkegaard reconoce en esa posibilidad el carácter ejecutivo de la ironía que hace que todo se vuelva nada. Esta negatividad constitutiva de la ironía resulta el factor productivo de la ficción macedoniana. Como hemos visto, es la densidad de la nada la que pugna y socava la eficacia de la creencia.

### 3. El Humor Conceptual: una de las Belartes

Como intentamos mostrar, una de las condiciones de la comunidad macedoniana es evidentemente el humor. Rabelais llama “agelastos” a aquellos que no saben reír y Milan Kundera reconoce la agelasta como un concepto estético limitado, es decir, un desacuerdo con el escándalo de la risa.<sup>13</sup> Para Macedonio, el humor es un dispositivo fundamental que permite compartir la experiencia de la no-existencia. Su teoría de la humorística refuerza esa forma de la comunidad ficticia en el espacio literario. Es por eso que en su teoría del arte, su Belarte, reconoce el Humor conceptual como unos de los tres géneros literarios.

Su Belarte se basa en la creencia cierta de que no hay “Belarte” que suscite emoción basada en la representación de historia alguna. Sin “asunto” (admite uno sólo posible: la muerte por cesación de olvido), el arte debe reducirse a “técnica”. “O el arte está de más o nada tiene que ver con la Realidad”, declara repetidas veces. Es entonces la forma un espacio productivo de sentido que desarma la relación directa con la percepción de la vida para centrarse en una sucesión de estados de ánimos:

<sup>12</sup> “Pero lo que hace que la ironía se ponga de manifiesto en todos estos casos análogos es la *libertad subjetiva* que a cada instante tiene en su poder *la posibilidad de un comienzo*, y que no se ve obstaculizada por ninguna circunstancia previa. En todo comienzo, hay algo de seductor, puesto que el sujeto es libre todavía, y *ese goce* es lo que el ironista busca.” (Kierkegaard, 2000: 280). Macedonio busca en el comienzo para sí y para los otros la experiencia de un comienzo como estrategia irónica que desarma continuidades y finales de muerte.

<sup>13</sup> “A Rabelais le horrorizaban los agelastos por culpa de quienes, según sus propias palabras, estuvo a punto «de no poder escribir ni una iota». Kundera señala que la historia de Yorick es el guiño que Sterne le hace a su maestro a través de los siglos” (Kundera, 2003: 34-35) y pone en clave una genealogía de la risa como fundadora de un tipo de subjetividad. Macedonio se inscribe en esa genealogía.



Belartes llamo, únicamente, a las técnicas indirectas (no directas, copia o imitación) de suscitación de estados psicológicos de otras personas, que no sean ni los que siente el autor ni los que aparentan sentir los personajes en cada momento.<sup>14</sup> (Macedonio, 1990: 236)

Para Macedonio el arte literario tiene tres géneros puros: la Metáfora o Poesía, la Humorística Conceptual y la Prosa del Personaje o Novela. “Son las solas Belartes puras de la Palabra o Prosa”, nos aclara. En los tres géneros encuentra la posibilidad del “susto de la inexistencia”. La Humorística o Ilógica del Arte comparte junto con la Novela el efecto de desrealización del yo, la experiencia de la Nada.

En el chiste verbal lo cómico es ver que ese hombre que parecía estar en grave posición explicativa estaba jugando con uno, se daba el placer de jugar. ¿Cuál es el juego? Defraudar una expectativa. ¿Por qué se complace en ese juego, suponiéndolo no maligno y no habiendo nada de daño en el caso? Se complace porque se vale de un absurdo y consigue un instante de creencia en él, y esa creencia momentánea en el absurdo es un placer de la fantasía intelectualista. El que juega el chiste actúa por simpatía con el placer, tiene un placer de un placer que prepara a otro (Macedonio, 1990: 297).

En su *Historia de la risa y la burla*, Georges Minois muestra la manera en la que el humor ha funcionado a lo largo del tiempo como un mecanismo subversivo de un orden social determinado y, a la vez, como consolación de la precariedad humana. La risa y la certeza de nuestra muerte son características distintivas de lo humano, señala Minois, y reconoce tres períodos asociados a lo que él llama “la risa divina” (la Antigüedad), “la risa diabólica” (la Edad Media y el carnaval) y “la risa humana”, relacionada con el cuestionamiento humano al mundo y al sentido de la vida.<sup>15</sup> Breton definía el humor como una revolución superior del espíritu. Macedonio ofrece una instancia superadora de la experiencia de la risa y la presenta como forma de comunicabilidad, estrategia solidaria para abolir creencias.

Umberto Eco analiza la obra de Achille Campanile, uno de los escritores italianos del siglo XX que utilizó el humor como estrategia de sus ficciones. Eco aprovecha el análisis para marcar la diferencia entre lo cómico (el humor realista para Macedonio), entendido como la superioridad del que se ríe de otro, y lo humorístico (el humor conceptual macedoniano) como un abandono de la separación del que ríe de los otros. “Pierdo mi superioridad –señala Eco refiriéndose al pasaje de lo cómico a lo humorístico– porque pienso que también yo podría ser él. Mi risa se mezcla con la piedad, se vuelve una sonrisa.”<sup>16</sup> En el registro de lo humorístico aparece la empatía con el otro, la comunidad solidaria de la que hablábamos más arriba. Eco reconoce como estrategia del humor basado en los juegos de lenguaje el sentido de cooperación que la pragmática define en relación con lo

14 Completamos la cita: “Y en cuanto a la *comunicación* de emociones, es vano esfuerzo pretender tocar directamente el alma de otro con exposiciones o combinaciones realistas, con signos caligráficos inertes, frente a las eficacias plenas del gesto, los movimientos y los acentos de una conversación común emocionada; lo único posible y artístico es la *suscitación* de las emociones” Cfr. Macedonio, 1990: 236.

15 “El humor y la ironía se generalizan en el siglo XX, pero uno y otra son constataciones de impotencia, conductas que permiten traspasar el absurdo del mundo, del hombre, de la sociedad” (Minois, 2003: 569). La traducción es nuestra.

16 Completamos la cita: “He pasado de lo cómico a lo humorístico. Pirandello ve con mucha claridad que para pasar de lo cómico a lo humorístico hace falta renunciar a la *separación* y a la *superioridad* (características clásicas de lo cómico). El ejemplo más bello es el de Cervantes: todo lo que hace Don Quijote es cómico. Pero Cervantes no se limita a reírse de un loco que toma un molino de viento por un gigante. Cervantes deja entender que también él, Cervantes, sin más, lo es.” (Pirandello, 2000: 81).



implícito en un diálogo. Este tipo de humor pone patas para arriba las formas estereotipadas de la comunicación y exige una cooperación con dos movimientos: uno fallido, que destruye la expectativa, y el otro efectuado, que produce el extrañamiento. Los enunciados de Campanile como los de Macedonio juegan con ese doble movimiento. “Si faltaba uno más no cabe” dice Macedonio; “Usted perdone, soy el señor Pericle Fischetti. ¿Y usted?” –dice uno de los personajes de Campanile. “Yo no” –le contesta otro. En ambos casos se produce ese doble efecto que señalábamos más arriba. Personajes como el Recienvenido o el Bobo de Buenos Aires, Quizagenio y hasta el desorientado Autor de *Museo* producen, por su conducta incongruente y controversial, ese doble efecto.<sup>17</sup>

#### 4. El Autor: ironista y metafísico

En su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*, Richard Rorty lee las notas definitorias de la figura del ironista que le permiten establecer una franca oposición con el metafísico. Dice Rorty:

El metafísico piensa que existe un abrumador deber intelectual de presentar argumentos para sostener las opiniones polémicas que uno tiene, argumentos que partirán de premisas relativamente fuera de discusión. El ironista piensa que tales argumentos –los argumentos lógicos– están perfectamente bien para sus propósitos y son útiles como artificio para su exposición, pero que en última instancia no son sino formas de hacer que las personas modifiquen sus prácticas sin admitir que lo han hecho.<sup>18</sup>

La oposición de las dos figuras resulta para nuestro autor una estrategia efectiva de complementariedad. Macedonio, como un caleidoscopio, juega con las dos y superpone sus posiciones. El ironista, veíamos, destruye las creencias, y el metafísico propone una forma del ser que apunta a una experiencia extrema que cruza las fronteras entre la vida y el sentido de no-existencia. “La meta de la teoría ironista es comprender el impulso metafísico”, describe Rorty. El ironista macedoniano encuentra en los gestos del vanguardista –el gesto heroico-patético y el gesto cínico según Edoardo Sanguinetti– los mecanismos para rechazar la tradición metafísica occidental y construir una metafísica de la nada y la negatividad. “En ciertos momentos de plenitud mental olvido mi yo, mi cuerpo, mis vinculaciones, mis recuerdos, el pasado, todas las impresiones y actos que determinaron mi alejamiento y todo el largo trayecto de evasión y distanciamiento”, señala Macedonio en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

Macedonio elige la máscara del ironista para proponer un relato que dé cuenta de su sentido metafísico. Busca la risa y en ella la experiencia del pensamiento que se hace puro experimento del yo, las cosas y el mundo. El humor es una forma perfecta ya que descoloca y permite “la Conmoción concienical”.

<sup>17</sup> A partir de este análisis de Eco, buscamos algunos textos de Achille Campanile. *Se la luna mi porta fortuna* es una novela que toma el folletín y vacía su forma para producir el efecto de extrañamiento y la risa. Justamente el prólogo de la novela lo escribe Eco, quien concluye “Quil’umorismo é chiave per capire, attraverso le contorsioni del linguaggio comune, restituito allasua pregnanza dalla tecnica amplificatoria, un aspetto singapure mínimo Della condizione humana”. (Eco, 1999: XI)

<sup>18</sup> En otro momento del análisis, Rorty define la metafísica: “La metafísica –entendida como búsqueda de teorías que descubran una esencia real– intenta hacer la afirmación de que los seres humanos son más que una trama, carente de centro, de creencias y de deseos”. (Rorty, 1991: 106)

## Bibliografía

---

- » Barrenechea, A. M. (1953). “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada” en *Buenos Aires Literaria*, Bs. As., año 1, N 9, jun, pp. 25-38.
- » Barrenechea, A. M. (1986). “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada” *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila.
- » Booth, W. C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- » Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of fiction*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- » Eco, U. (1999). Introducción “Ma che cosa é questo Campanile”, en *Se la luna mi porta fortuna*. Milán: Rizzoli Libri.
- » Eco, U. (2000). *Entre mentira e ironía*. Barcelona: Lumen.
- » Fernández, M. (1975). *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena. Obras Completas*, vol. VI. Buenos Aires: Corregidor.
- » Fernández, M. (1989). *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Fernández, M. (1990). *Teorías. Obras Completas*, vol. III. Buenos Aires: Corregidor.
- » Fernández, M. (1990). *No todo es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos. Obras Completas*, vol. VIII. Buenos Aires: Corregidor.
- » Kierkegaard, S. (2000). “Sobre el concepto de ironía”, en *Escritos. Tomo I*. Madrid: Editorial Trotta.
- » Kundera, M. (2003). “El teatro de la memoria.”. En *Le Monde Diplomatique*, Edición en español, Buenos Aires, n° 91, mayo.
- » Minois, G. (2003). *História do riso e do escarnio*. Sao Paulo: Editora Unesp.
- » Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- » Sanguinetti, E. (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- » Schaeffer, J.- M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Buenos Aires: Lengua de Trapo.