

01013 a
42



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL HUMORISMO VEGETAL DE MACEDONIO FERNÁNDEZ: ANÁLISIS TEXTUAL DE LO VEGETAL COMO ETRATEGIA PARA EL HUMOR EN "TANTALIA" Y "EL ZAPALLO QUE SE HIZO COSMOS"

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

TESIS DIRIGIDA POR:
DRA. TERESA MIAJÁ DE LA PEÑA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

México, D.F., 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Rodrigo

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico el contenido de mi trabajo.

NOMBRE: Adriana Ontiveros

FECHA: 10 octubre 2003

FIRMA: Adriana Q

Índice

Introducción

1. Vida y obra de Macedonio Fernández

2. Metafísica y *Belarte*

3. Los elementos vegetales

4. "Tantalia"

4.1 El texto y la crítica

4.2. Caracterización de los personajes

4.3 El trébol como "símbolo del vivir de su amor"

4.4 Relación de dolor

4.5 "El mundo es de inspiración tantálica"

4.6 Un testigo de los acontecimientos

4.7 El suicidio del cosmos

4.8 Creencia en el "todo-es-posible"

4.9 El narrador

4.10 El trébol

5. "El Zapallo que se hizo cosmos"

5.1 El texto y la crítica

5.2 Ecos míticos

5.3 Caracterización del Zapallo

5.4 La voluntad vegetal

5.5 "La relatividad de las magnitudes todas"

5.6 Estrategias narrativas

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Además de su labor literaria, Macedonio Fernández dedica gran parte de su vida a meditar sobre la metafísica y la estética, lo que le permite establecer un diálogo constante entre sus ideas filosóficas y su obra narrativa.

A partir de la muerte de su esposa, Elena de Obieta, en 1921, hay una idea que obsesiona a Macedonio y que para él es el fin último de la literatura: trascender la muerte. Para lograr esto crea una teoría estética llamada *Belarte*.

En este trabajo se realiza un análisis textual de dos cuentos humorísticos del autor argentino: "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos,"¹ donde se destaca la estrecha relación entre las reflexiones de Fernández y su narrativa. Estos relatos forman parte de la obra humorística del autor, de forma que se usan diversas estrategias para lograr el humor, una fundamental es la introducción de un elemento vegetal. En el caso de "Tantalia" el elemento es un trébol, mientras que en "El Zapallo que se hizo cosmos," un Zapallo² o calabaza.

El uso de lo vegetal no es algo distintivo de la obra de Macedonio Fernández, así que no se pretende señalar que estos elementos sean un motivo recurrente en sus textos, pues ciertamente no son. El objetivo es ver cómo se vale el autor de ellos dentro de la narración para construir una situación humorística y, de tal modo, dilucidar la forma en que utiliza diversos recursos narrativos para lograr sus fines. También se intenta observar qué simbolizan el trébol y el Zapallo dentro de su teoría estética, *Belarte*.

¹ Todas las citas de "Tantalia" y de "El Zapallo que se hizo cosmos" serán tomadas de: Macedonio Fernández, *Manera de una psique... op. cit.*, 1973.

² "Zapallo" es el argentinismo para referirse a un tipo de calabaza comestible. Véase *sub. voce. zapallo*, *Diccionario de la Real Academia de la lengua Española*, Madrid: Espasa, 2001. Se usan mayúsculas para referirse a este vegetal porque así aparece en el texto de Macedonio Fernández.

Así, a lo largo del análisis se tiene en cuenta qué han simbolizado tradicionalmente los elementos vegetales con el fin de observar el modo en que el argentino los retoma en los textos para lograr los objetivos del humorismo.

Hablar de lo vegetal en estos cuentos es un modo de introducirse en la obra de Macedonio Fernández y destacar algo fundamental en ella: el humor. Por lo que al emprender esta tarea se plantea una pregunta ¿cómo Fernández construye narrativamente una situación humorística y de qué símbolos se vale para ello?

Ahora bien, la elección de los relatos obedece al hecho de que los dos son un ejemplo claro de los procedimientos humorísticos de Macedonio y, además, coinciden en el uso de lo vegetal para lograr su objetivo. Estudiar "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos" permite abordar la forma en que se concretan algunas ideas estéticas del autor en sus escritos literarios.

El porteño dedica buena parte de su obra a reflexionar sobre el humor, esto se refleja en muchas de sus narraciones. En ellas se utilizan estrategias similares, una importante es la manera en que cada relato parte de una situación anómala que llega a lo descabellado, pues con esto se pretende lograr lo que Macedonio considera central en el humor: que el lector crea momentáneamente en una situación absurda o irreal y a partir de ello se pregunte acerca de su propia existencia.

En sus relatos se plantean circunstancias disparatadas, tal es el caso de cuentos como "Donde Solano Reyes era un vencido y sufría derrotas cada día," texto que parte del horror enfermizo que tiene el protagonista a que se tire el pan que sobra cada día. Mientras que en "Cirugía psíquica de extirpación," trata acerca de una cirugía "desfuturizante" que impide al personaje central,

Cósimo Schmitz, tener conciencia del futuro y, por tanto, de su muerte. En "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos" se construye la situación absurda a partir de lo vegetal, el primer escrito expone la tortura que sufre un indefenso trébol y el segundo la conquista del cosmos por parte del Zapallo. De modo que comparten, junto con otros relatos, dicho tipo de situaciones ilógicas.

Los dos primeros capítulos del trabajo se centran en la figura de Macedonio, por lo que se tratan algunos aspectos de su vida, obra y pensamiento. De esta forma, se destaca cómo ha influido su vida o lo que se cuenta de ella, en la recepción crítica de su obra. Después, se revisan sus principales ideas sobre metafísica y, especialmente, sobre estética. En este último punto se estudian sus reflexiones sobre el humor que son fundamentales para acercarse a estos cuentos.

En el tercer capítulo se revisa, brevemente, la forma en que aparecen los elementos vegetales en algunas manifestaciones culturales, pues aunque Fernández retoma los usos tradicionales de estos, les da nuevos sentidos al insertarlos en sus relatos humorísticos, mismos que permiten ver el modo en que construye el humor.

Por último, en los dos capítulos finales se analizan "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos," con el fin de destacar aspectos como la caracterización de los elementos vegetales, las estrategias narrativas que se utilizan, algunas ideas filosóficas que aparecen en los textos, etc., De modo que se pueda apreciar cómo Macedonio se vale de diversos elementos, en este caso los vegetales, para lograr su objetivo: el humor. A pesar de que el análisis se centra en los datos que la propia obra ofrece sobre dicho asunto, no

se pierden de vista algunas reflexiones del propio autor al respecto para alumbrar la interpretación.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1. Vida y obra de Macedonio Fernández

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Son tantas las referencias, aventuras y anécdotas entorno a la figura de Macedonio Fernández (1874-1952) que parece un personaje legendario antes que un hombre real. Sin duda, esto se debe en buena parte al hecho de ser amigo y maestro de los jóvenes vanguardistas argentinos, quienes se encargan de difundir, casi obsesivamente, sus aventuras y andanzas.

Uno de ellos es Borges, quien no duda en reconocer que el afán de relatar anécdotas, a veces un tanto "absurdas," responde a no querer que el legado de Macedonio se pierda.³ Así, sus amigos prefieren que perdure "en su obra y como centro de una cariñosa mitología,"⁴ antes de resignarse a olvidarlo.

Este empeño por mantener viva su imagen refleja muy bien las ideas que el propio Macedonio Fernández sostiene sobre la evasión de la muerte: "soy el imaginador de una cosa: la no-muerte."⁵

La crítica no es indiferente a todo lo que se cuenta sobre la vida del autor, y especialistas como Jo Anne Engelbert comentan que el escritor argentino se ha convertido en una leyenda que aumenta por la continua aparición de textos donde sus amigos lo recuerdan.⁶ "Sus anécdotas abundan y su personalidad va constituyendo una suerte de enigmática e inocente leyenda."⁷ Lo importante de esta manera un tanto insistente por conservarlo, por no dejar que muera, es que ha influido considerablemente en la recepción

³ Jorge Luis Borges. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998, p. 82.
⁴ Jorge Luis Borges. "Macedonio Fernández," *Sur*, 1952, p. 147.
⁵ Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Paris: FCF, Archivos, 1996, p. 22.
⁶ Jo Anne Engelbert. *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*. New York: New York University Press, 1978, p. XV.
⁷ Francisco Urondo. "Macedonio," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 270, 1972, p. 561.

crítica de su obra, debido a que se relaciona lo excéntrico de su vida con sus escritos.

Resulta interesante revisar algunas de las características que constituyen el "mito" de Macedonio y que son motivo de múltiples recreaciones. El argentino cuenta en "Autobiografía" que: "el Universo o Realidad y yo nacimos el 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí, y en una ciudad de Buenos Aires."⁸ Aparte de esta referencia del propio autor acerca de su nacimiento, no se tiene mayor información sobre su infancia. De modo que la mayor parte de la leyenda empieza a partir de acontecimientos que ocurren en su juventud, algunos más "normales" como estudiar Derecho, otros más disparatados como el proyecto que emprende con unos amigos de regresar a la vida primitiva, para lo que se van a unas tierras deshabitadas en Paraguay; todo se desmorona cuando descubren que la vida primitiva implica tratar con los terribles e insoportables mosquitos y demás bichos.

Abatido por las incomodidades de la vida primitiva, regresa para ejercer la abogacía, casarse y tener hijos. Elena de Obieta, su mujer, es una figura central en su vida y obra, pues al morir ella en 1921, Macedonio, por una parte, deja a sus hijos al cuidado de una hermana para comenzar una vida errante y extremadamente austera y, por otra, comienza a reflexionar en torno a la idea de la muerte, tema central de sus reflexiones, e incluso sublima la figura de Elena para convertirla en "bellmuerta", es decir [la] que embelleció a la muerte con su sonreír."⁹ En el *Museo de la novela de la eterna* aparecen una

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁸ Macedonio Fernández, *Manera de una psique sin cuerpo*, Barcelona: Tusquets, 1973, p. 19.

⁹ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 22.

serie de datos biográficos del autor que permiten ver la manera en que el fallecimiento de su esposa lo afectó:

El autor conoció a Deunamor durante muchos años tratándolo continuamente, y notó que a partir del deceso de su esposa, a quien parecía amar inmensamente, algún matiz inaprensible casi en su conducta y en sus expresiones se había alterado de una manera inquietante aunque indefinida. [...] Y así poco a poco, Deunamor fue perdiendo la sensibilidad, hasta quedar reducido a un cuerpo sin conciencia. [...] Su conducta en la novela es la de un hombre que nada siente, piensa ni ve, en actitud de espera pero sin sentir la espera, de volver a reunirse con la amada y ser feliz, o sea que es una insensibilidad con perspectiva de ser una sensibilidad.¹⁰

César Fernández Moreno comenta hasta qué punto este acontecimiento determinó a Macedonio al decir que "la muerte u 'ocultación' de Elena es así para Macedonio un momento determinante, mutador, un nuevo nacimiento, una transfiguración. En los sucesivos, ese instante supremo irá marcando con su presencia fija todos los momentos subsecuentes de su vida y obra."¹¹

Casi al cumplir los cincuenta y después de ejercer su profesión por veinticinco años, Fernández entra en contacto con el movimiento vanguardista argentino, lo que resulta fundamental para su carrera literaria, ya que a partir de esto empieza a publicar su obra. A pesar de que generacionalmente pertenece a los modernistas, por sus escritos y la influencia que ejerce se le puede catalogar como vanguardista.

¹⁰ Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 63. Ana María Camblong habla de la evidente presencia de datos autobiográficos en este pasaje, aspecto que resulta sumamente interesante al observar el paralelismo entre Deunamor (Macedonio) y el protagonista de "Lantalla." *El*, que también ha perdido la sensibilidad y espera recuperarla. Así, se puede pensar que *El* también muestra aspectos de la vida del propio Macedonio.

¹¹ César Fernández Moreno. "El existidor," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*. Caracas: Ayacucho, 1982, p. XIII.

Este movimiento se conforma durante los años veinte en Argentina por Borges (1899-1986), Girondo (1891-1967), Marechal (1900-1970), González Lanuza (1900-1984), Hidalgo (1897-1967) y algunos otros. Un elemento fundamental para el grupo son las revistas literarias,¹² que sirven como vehículo para comunicar sus ideas sobre el arte, que intentan ser una puesta al día en poesía, crítica, música, arquitectura y cine.¹³

Tal grupo de escritores argentinos se suman al espíritu de su tiempo que se inclina por una renovación en todos sentidos y, con ella, por una rebeldía frente a lo anterior. Según José Miguel Oviedo "la vanguardia es una constelación de, movimientos tendencias y grupos que pueden ser divergentes -y hasta enemigos irreconciliables- entre sí, pero que están sin embargo unidos por el hilo común del radicalismo y la disidencia."¹⁴

No se puede incluir al metafísico porteño en el movimiento vanguardista sin antes matizar cuál es su participación en él. Jorge Luis Borges piensa que fuera del trato personal, "la inclusión de Macedonio en este grupo es [...] injustificada. [...] El culto del orillero y del gaucho suscitaban su bondadosa burla."¹⁵ Según el autor de *Ficciones*, su maestro no tiene las mismas inquietudes que los otros miembros del movimiento, especialmente de los ultraístas que funden "el gusto de la metáfora experimental con la devoción por la mitología gauchesca y por el paisaje urbano."¹⁶ Hay críticos que comparten la opinión de Borges y dicen que, en última instancia, Macedonio es su propia

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

¹² Estas revistas fueron *Proa*, *Martín Fierro* y *Revista Oral*.

¹³ Flora Schminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*. Madrid: Pliegos, 1986, p. 64.

¹⁴ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana vol. 3*. Madrid: Alianza, 2001, p. 294.

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Prólogo con un op. cit.* p. 89.

¹⁶ José Miguel Oviedo *op. cit.* p. 378.

vanguardia, dado a lo "original, anómala, excéntrica e inclasificable"¹⁷ de su obra.

El argentino tiene una actitud vanguardista en cuanto a que busca nuevos caminos para el arte; sin embargo no asume las propuestas de algún grupo específico. Parte de la originalidad de Macedonio está en que se anticipa al movimiento en Argentina, es decir, el autor lleva varias décadas concibiendo ideas "vanguardistas" antes de que surja la tendencia como tal. Esto explica por que su figura atrae tanto a los jóvenes de los años veinte.

Conviene destacar que si no se puede incluir a Macedonio como un miembro más de la vanguardia, la relación que mantiene con este grupo de jóvenes resulta importantísima, pues él funge como precursor e inspirador de tal corriente.

Sin duda, una parte central de la leyenda de su vida tiene que ver con la figura del escritor argentino como maestro de dicho movimiento, ya que a decir de los propios vanguardistas, más que imponer una doctrina parece que despierta los "poderes mentales" de quien lo escuchaba. "Le gustaba inclinarse sobre las inteligencias jóvenes, infundirles confianza y avivar su llama sin abrumar a nadie con su superioridad."¹⁸

Debido a esto, muchos de sus discípulos comentan que en su conversación estaba lo mejor de su genio.¹⁹ Borges, en un afán de sustraer de los dominios de la muerte a su amigo y maestro, dice que Fernández funciona como un *Zaddik*, es decir, como uno de esos maestros judíos "cuya doctrina es menos importante que el hecho de que él mismo es la Ley."²⁰ De modo que la

¹⁷ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 298.

¹⁸ Enrique Fernández Latour, "Macedonio Fernández," *Sur*, 1952, p. 148.

¹⁹ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, pp. XIII, XIV.

²⁰ Jorge Luis Borges, "Macedonio..." *op. cit.*, p. 146.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

expectativa de encontrarse con su "gurú" era para el grupo algo extraordinario: "la certidumbre de que el sábado, en una confitería del Once, oíríamos a Macedonio explicar qué ausencia o qué ilusión es el yo, bastaba, lo recuerdo bien, para justificar las semanas."²¹

Entre el repertorio de anécdotas excéntricas que ofrece la vida de Macedonio se encuentra una que sobresale por su extrañeza: la de la campaña presidencial. En ésta, el autor porteño decide crear durante dos años toda una estrategia para instaurarse en la imaginación de la gente, con el supuesto objetivo de acceder a la presidencia. Con el fin de conseguir esto, escribe su nombre sobre pequeños papeles que abandona en lugares como tranvías o cafeterías.

Otra de estas anécdotas curiosas lo recuerda cubierto con un considerable número de capas de ropa para conservar el calor, pues, en opinión del porteño, la cultura se origina en una temperatura cálida. Además, Macedonio Fernández tenía gran afición por la guitarra, coleccionaba marcas de cigarrillos y escribía en cualquier tipo de papel, incluso, en la parte trasera de etiquetas desprendidas.²²

En relación con este último punto se explica la producción de su obra, ya que es cosa conocida que Macedonio no muestra a lo largo de su vida mayor interés en publicar. Tanto Adolfo de Obieta²³ como Jorge Luis Borges²⁴ coinciden en que la inclinación intelectual de Macedonio es, en primer lugar, por el pensamiento, en segundo, por la literatura o escritura y en tercer y último lugar, por la publicación. Esto se toma como un absoluto desinterés no sólo por

²¹ *Ibid.*

²² Luis Alberto Sánchez, *Escritores representativos de América*. Madrid: Gredos, 1971. p. 97.

²³ Adolfo de Obieta, "Macedonio Fernández" en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong...*op. cit.*, p. XXVI.

²⁴ Jorge Luis Borges, *Prólogo con un ... op. cit.*, p. 87.

la publicación, sino por la escritura misma,²⁵ pero más bien habría que hablar, como dice Enrique Flores, de una "aparente indiferencia,"²⁶ ya que Macedonio dio a la literatura una gran importancia. Sin embargo, una de sus teorías es que "la literatura bien podía *no* escribirse y que los libros no eran realmente indispensables: el origen y el fin del fenómeno literario estaba en el acto de pensarlo y nada más."²⁷

Dicha teoría del argentino lleva a suponer que sólo sus palabras valieron la pena y que el lector actual no se puede más que enfrentar a una "prosa toda rota por dentro" a una escritura de la que se contempla "sólo los pujos de una difícil gestación."²⁸ Tal opinión que resulta insostenible cuando se leen sus textos.

Para esclarecer y revalorar lo que piensa Macedonio sobre las letras, basta ver algunas de sus opiniones al respecto. En el *Museo de la novela de la Eterna* menciona: "qué terrible fatiga es construir un libro con estrictez de arte y qué mínima la probabilidad de acertar."²⁹ Así, para él la escritura no es un acto azaroso o de inspiración, sino que requiere de un gran esfuerzo que rara vez fructifica. Una idea similar aparece también en "Para una teoría del arte," donde el metafísico porteño puntualiza que el artista debe de ser conciente de la teoría estética de su obra, y nunca valerse de espontaneidades.³⁰ Con respecto a ello, Engelbert menciona que sus experimentos literarios nunca

²⁵ Adolfo de Obieta en: *Hablan de Macedonio*, Coord. Germán L. García. Buenos Aires: Autel, 1996, p. 16.

²⁶ Enrique Flores: *Los tigres del miedo: páginas fantásticas de Macedonio Fernández*. Inédito.

²⁷ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 298.

²⁸ Enrique Andersen Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana vol. I*. México: FCE, 1995, p. 687.

²⁹ Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la eterna*, Coord.. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 18.

³⁰ Macedonio Fernández. *Teorías. Obras completas III*. Buenos Aires: Corregidor, 1974, p. 242.

fueron arbitrarios, sino producto de reflexiones metafísicas.³¹ Tanto así que, como opinan otros, en su escritura no hay casualidades.³²

De modo que para él, el arte implica todo un reto, una meta difícilmente alcanzable, de ahí surge parte de su reserva para publicar. Esto se refuerza si se recuerda que, en opinión de Macedonio, "todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho."³³ Suponer que se puede encontrar algo nuevo que decir resulta en su opinión una soberbia,³⁴ por lo que reconoce: "sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven [al lector]."³⁵

Su actitud frente a las letras muestra un compromiso, una exigencia como artista, no un desdén. Más allá de la mera indiferencia ante la posible publicación de sus escritos, se tiene a un hombre que entiende la tarea del escritor y pensador como una labor trascendente. Adolfo de Obieta comenta que Macedonio piensa "el arte como otro método, pero al mismo nivel o dignidad que la tentativa religiosa o metafísica."³⁶ Esto se percibe claramente al acercarse a su teoría estética o *Belarte*, aspecto en el que se profundizará en el siguiente capítulo.

La obra de Macedonio hay que entenderla siempre ligada a su pensamiento metafísico, cosa que dificulta su clasificación: "para un filósofo, su metafísica resulta demasiado poética; para un literato, su poesía es demasiado filosófica."³⁷ A pesar de esta inasibilidad, autores como Ramón Gómez de la Serna han destacado que la importancia de la obra de este autor es tal, que "ha

³¹ Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. XII.

³² Federico Guillermo Pedrido en: *Hablan de Macedonio*, *op. cit.*, p. 45.

³³ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 8.

³⁴ Jorge Luis Borges, *Prólogo con un...*, *op. cit.*, p. 83.

³⁵ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 33.

³⁶ Adolfo de Obieta, "Macedonio Fernández," en: *Ibid.*, p. XXVI.

³⁷ César Fernández Moreno "El existidor," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Caracas... *op. cit.*, p. XIX.

influido determinadamente en las letras dignas de leerse."³⁸ Por su parte, Mario Goloboff dice: "en la temprana subversión de los elementos del relato [...] están los gérmenes de la renovación y de la vitalidad de nuestra narrativa actual."³⁹

A una vida tan fuera de lo normal no podía corresponder una obra distinta, de modo que ésta parece una "antología de la informalidad o de la heterodoxia."⁴⁰ Un ejemplo de esto es el tiempo que tarda en empezar a publicar, ya que su primer libro sale a la luz cuando él tiene cincuenta y cuatro años.

La falta de interés por la publicación fue determinante para la obra de Fernández, pues el nunca concibe un libro como tal. De modo que los libros que se conocen son fragmentos reunidos y seleccionados por sus amigos.

En vida, publica un libro de filosofía, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), en el que expone su pensamiento metafísico, que tiene una clara influencia de filósofos como Schopenhauer y Berkeley. Luego aparece *Papeles de reciénvenido* (1930), una miscelánea de escritos en tono humorístico en donde aparece "El Zapallo que se hizo cosmos." Posteriormente esta obra se reeditó con algunos textos más y un prólogo de Gómez de la Serna (1944). La importancia de esta segunda edición es que en ella se incluye un trabajo fundamental para acercarse a su humorismo, "Para una teoría de la humorística." Sus últimas publicaciones en vida son *Una novela que comienza* (1941) en la que se encuentran excelentes relatos como "Tantalia" y *Muerte es beldad* (1942), que reúne una serie de textos dedicados a Elena, su mujer.

³⁸ Ramón Gómez de la Serna. "Prólogo," en: Macedonio Fernández, *Papeles de reciénvenido*. Buenos Aires: Losada, 1944, p. 9.

³⁹ Gerardo Mario Goloboff, "El uso sabio de la ausencia," *Revista Iberoamericana*, 130-131, 1985, p. 12.
⁴⁰ Adolfo de Obieta. "Macedonio Fernández" en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. XXIII.

Sólo a partir de su muerte comienza una mayor difusión de su obra. El primer libro que aparece póstumamente es una recopilación de la obra poética titulada *Poemas* (1953). Después, sale a la luz *Macedonio Fernández* (1961), una antología prologada por Borges que sirve para dar a conocer a Macedonio. Quince años después del fallecimiento del autor es cuando aparece una de sus obras más importantes *Museo de la novela de la eterna* (1967), "novela" sin trama en la que teoriza sobre dicho género.

La labor del hijo de Macedonio, Adolfo de Obieta, es importantísima, pues es el encargado de descifrar, recolectar y ordenar un sinnúmero de manuscritos. Gracias a él se publican textos como las *Obras Completas* (1974). Debido a la insistencia de los amigos de Macedonio y de Adolfo de Obieta porque no se pierdan tanto los detalles de la vida del escritor, como su obra, es conocido por los lectores.

Lo heterodoxo de la producción literaria de este autor se refleja en la crítica, que estudia diversas aristas de la obra macedoniana. Hay trabajos que hablan sobre las ideas filosóficas y estéticas del autor, tales como los de César Fernández Moreno (1982) y Roberto Echavarren (1979). En esta línea están las investigaciones de Ana María Barrenechea (1957) y Alicia Bronsky (1987) que se centran en el humorismo y analizan las características de éste, por ejemplo la forma en que intenta liberar de la certidumbre de sus creencias a los lectores.

Otra vertiente de la crítica trata la relación de la obra del porteño con las corrientes de vanguardia; tal es el caso de trabajos como el de Jo Anne Engelbert (1978) y Flora Schiminovich (1986). Además, existen estudios que se

enfocan en la construcción del *Museo de la novela de la eterna* como obra abierta, un ejemplo de ello es el realizado por Noé Jitrik (1971).

También se encuentran análisis textuales, uno de ellos es el de Enrique Flores (1980), que estudia diversos cuentos: "Tantalia," "Donde Solano Reyes era un vencido y recibía dos derrotas cada día," "Cirugía psíquica de extirpación," etc., con el objetivo de destacar el miedo como un tema constante y determinante en la obra de Macedonio Fernández.

2. Metafísica y *Belarte*

Para entender la obra literaria de Macedonio Fernández es indispensable revisar algunas de sus principales ideas. El porteño se aleja de una filosofía "académica" y prefiere seguir caminos propios para sus reflexiones. Hay que señalar que él asimila, con bastante anticipación, toda una serie de ideas tanto filosóficas como estéticas que comienzan a gestarse en su tiempo. Esto nos permite comprender por qué le parece novedoso a un grupo de jóvenes literatos cuando él tiene ya casi cincuenta años.

Más que un filósofo, Macedonio es un pensador. Por eso es que Gómez de la Serna dice que su amigo vivió siempre en contemplación, pues "acogió desde muy temprano esa jubilación que admite ya la vanidad de las pasiones y que permite una vida suave y condescendiente mientras se toman interminables mates."⁴¹ Borges va aún más lejos al afirmar que "era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales."⁴²

Y es que a Macedonio le tiene sin cuidado la historia precisa y minuciosa de la filosofía, seguramente eso le parecía algo intrascendente, y al igual que "los hindúes, las circunstancias y las fechas no le importaron, pero sí la filosofía. Fue filósofo, porque anhelaba saber quiénes somos (si es que alguien somos) y qué o quién es el universo."⁴³

Macedonio ve "a la humanidad asfixiada entre innúmeras cosas innecesarias o sobrevenidas, y reglas retorcidas y deidades agónicas, e

⁴¹ Ramón Gómez de la Serna. "Prólogo," en: Macedonio Fernández. *Papeles... op. cit.*, pp. 16-37.

⁴² Jorge Luis Borges. *Prólogo con un... op. cit.*, p. 77.

⁴³ Jorge Luis Borges. "Macedonio... op. cit.", pp. 145-146.

innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera."⁴⁴ De modo que decide buscar más allá de lo que la cultura, la sociedad y la religión le ofrecen como explicación de la existencia, por lo que ahorra energías en asuntos que le parecen superficiales y concentra todas sus fuerzas en un problema central: la metafísica, y a partir de ésta desarrolla otras teorías que tienen que ver con el arte como medio para trascender. Fernández entiende la metafísica como "la búsqueda no de las causas del Ser sino de las causas del asombro de existir y de que algo exista,"⁴⁵ como una vía para explicar la esencia de la realidad, de todo aquello que rodea al hombre.

Su carácter heterodoxo no está reñido con la admiración a ciertos filósofos. Para él, el gran metafísico y modelo para sus reflexiones sobre el ser y la existencia es Schopenhauer.⁴⁶ Este autor piensa que "el hombre es el único ser que se sorprende de su propia existencia"⁴⁷ y de ahí proviene la necesidad de conocer "qué es lo que hay detrás de la naturaleza y qué es lo que la hace posible."⁴⁸ Además, seguramente le atrajo al porteño la forma casi literaria de sus reflexiones.

Hay que destacar la gran influencia que ejerce el filósofo alemán en el autor, ya que muchas de sus ideas están diseminadas tanto en la obra "filosófica" como en la literaria del argentino.⁴⁹

En la obra que Macedonio vuelca sus inquietudes sobre el ser es *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, en ella se encuentra una tajante división

⁴⁴ Adolfo de Obieta. "Macedonio Fernández," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Coord., Ana María Camblong... *op. cit.*, p. XXIII.

⁴⁵ Macedonio Fernández. "No toda es vigilia la de los ojos abiertos," en: *Museo de la novela de la eterna*, Caracas... *op. cit.*, p. 68.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Arthur Schopenhauer. *Schopenhauer en sus páginas*. Ed. Pedro Stepanenko, México: FCE, 1991, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹ Esto se trabajará en el análisis de "Fantasia" y "El Zapallo que se hizo cosmos" donde se encuentra una clara influencia de la idea de voluntad de Schopenhauer.

entre filosofía, ciencia y metafísica, que permite apreciar su pensamiento. Para él, a las primeras (ciencia y filosofía) no les interesa conocer el ser, sino sus relaciones, por lo que no tienen mayor relevancia pues no estudian lo central; mientras que la última (metafísica) implica el conocimiento del ser y es llamada por el autor "visión." Tal carácter visionario que le confiere a la metafísica hace que sus reflexiones parezcan casi como revelaciones o iluminaciones.⁵⁰

Fernández concibe el conocimiento del mundo según las ideas de Berkeley y Schopenhauer, quienes piensan que sólo se conoce lo que se percibe de manera sensorial. Berkeley sostiene que los sentidos son la base del conocimiento, así, lo que se percibe es lo que existe.⁵¹ Por su parte, Schopenhauer resume esto al decir que "el mundo tal como es dado es solamente representación," ya que "los objetos del conocimiento no tienen una realidad subsistente en sí misma."⁵²

El argentino sostiene una postura semejante a la del Empirismo Inglés en cuanto al sensualismo,⁵³ es decir, da una gran importancia al conocimiento sensible. Además comparte las inquietudes del Idealismo cuyo rasgo fundamental es "tomar como punto de partida para la reflexión filosófica no 'el mundo entorno' o las llamadas 'cosas exteriores,' sino [e] 'yo,' 'sujeto,' o 'conciencia.'"⁵⁴

Borges comparte con Macedonio la idea de que el mundo es sólo lo que se percibe, incluso, reflexiona sobre la forma en que opera el pensamiento idealista en uno de sus poemas titulado "Amanecer." El sujeto lírico de este poema camina por las calles y piensa en las conjeturas de Schopenhauer y

⁵⁰ cfr. Jo Anne Engelbert, *op. cit.*, p. 72.

⁵¹ George Berkeley, *Principios del conocimiento humano*, México: Gernila, 1994, p. 73.

⁵² *sub voce*, Schopenhauer, José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía vol. 4*, Barcelona: Ariel, 1994.

⁵³ cfr. Julián Marias, *Historia de la Filosofía*, Madrid: Revista de Occidente, 1978, p. 239.

⁵⁴ *sub voce*, idealismo, José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía vol. 2*, Barcelona: Ariel, 1994.

Berkeley que declaran que el mundo es un producto de la mente. Esto lo lleva a cuestionarse sobre la posibilidad de la desaparición de Buenos Aires si nadie la imagina, por eso su responsabilidad es mantenerse despierto.

*Y si esta numerosa Buencs Aires
no es más que un sueño
que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante
en que pelagra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba,
cuando son pocos los que sueñan el mundo.⁵⁵*

La existencia del mundo, en este poema, depende directamente de que se le imagine: sin este "sueño" colectivo todo se esfuma, de modo que hay momentos a lo largo del día en los que el universo pelagra, pues son pocos los que lo sueñan.

Por su parte, Macedonio considera que "todo es lo que parece y eso ya es bastante y hasta total."⁵⁶ afirmación de clara filiación berkeleyana. A partir de esto deduce que si alguien percibe durante el sueño quiere decir que tanto ensueño como vigilia son plenamente reales.⁵⁷ Justamente de esta idea proviene el título de *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, que sintetiza perfectamente hasta qué punto lo único que existe para él es la percepción sensorial. Equiparar ensueño y vigilia es algo que también propone Schopenhauer en su obra: "la vida y los ensueños son hojas de un mismo libro. Su lectura en conjunto se llama vida real."⁵⁸

⁵⁵ Jorge Luis Borges. "Amanecer." en: *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1998, p. 44.

⁵⁶ Macedonio Fernández. " No toda es vigilia la de los ojos abiertos." en: *Museo de la novela de la eterna*. Caracas... *op. cit.*, p. 100.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁸ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 65.

Y es que Macedonio, al igual que Schopenhauer, es un hombre inquieto y ansioso por conocer esas verdades que él considera trascendentes, por esto en sus reflexiones busca comprender el universo con el propósito de saber o intuir quién es o, al menos, saber si es alguien.⁵⁹ Esta misma inquietud se encuentra en sus reflexiones estéticas, en las que intenta encontrar un nuevo camino para la poesía, la novelística y la humorística a través del cual se pueda trascender. De este modo, existe un diálogo constante y enriquecedor entre el pensamiento metafísico de Macedonio y su obra literaria, incluso se puede pensar que ésta se sostiene y surge a partir de su pensamiento filosófico.

El autor argentino relaciona la metafísica y sus ideas sobre el arte porque las considera en un mismo nivel, es decir, piensa que ambas son vías para acceder al conocimiento del ser, pues permiten esa iluminación o "visión" que da el asombrarse de la existencia y sus infinitas posibilidades. Si bien la metafísica busca las causas del asombro de existir, "la Prosa no tiene otro fin artístico que el metafísico obtenido, perseguido no discursivamente sino por *impresión* de absurdo creído, o de autoinexistencia creída."⁶⁰

Macedonio Fernández bautiza su teoría estética con el nombre de *Belarte*. Ésta tiene el objetivo de liberar al lector de sus certezas individuales para que se asombre y se cuestione sobre la existencia y lograr, así, lo que él llama la "no-muerte."

Uno de los postulados de los que parte el *Belarte* es negar la temática realista: el arte no debe de ser copia de la realidad,⁶¹ debe abordar aspectos humanos como el dolor y la dicha sin el referente realista. A fin de cuentas, lo

⁵⁹ Jorge Luis Borges. *Prólogo con un...* op. cit., p. 87.

⁶⁰ Macedonio Fernández. *Teorías...* op. cit., p. 249.

⁶¹ *Ibid* p. 244.

que el porteño quiere es mostrar "todo el dolor de lo humano sin precisión de que padre e hijo se enamoren de la misma, sin que hermano y hermana se deseen sensualmente, sin el parentesco, o la aberración sexual, o la ceguera, o la locura haciendo la Tragedia, y la dicha de lo humano sin casamiento del millonario con la obrera [...]."⁶²

En esto hay una intención clara de trascender la cotidianidad a través de un arte liberador, y por ello evita abordar temas que, en su opinión, reducen la potencialidad de la literatura como revelación metafísica en el alma del lector⁶³ a una simple copia de la vida. La función del *Belarte* es conmocionar la conciencia del lector con el fin de que encuentre una nueva manera de ver el mundo.

El receptor debe poner en suspenso todas sus expectativas y certezas, o sea, dudar de su seguridad ontológica. Ahora bien, el objetivo de poner en duda nuestras las creencias es, en última instancia, liberar al lector de la noción de muerte.

Macedonio explica esto de la siguiente manera: "soy el imaginador de una cosa: la no-muerte; y la trabajo artísticamente por la trocación del yo, la derrota de la estabilidad de cada uno en su yo."⁶⁴ Si una de las pocas certezas es la muerte, y *Belarte* tiene como fin ponerlas en duda, la primera de la que se tendrá que dudar será sin duda de la más importante: la muerte. Por lo que "su metafísica culmina en una mística del la pasión amorosa que derrota a la muerte; por eso su esfuerzo teórico en sumir a sus lectores en el mismo trance de ensoñación e irrealidad, negándole todo asidero racional."⁶⁵

⁶² Macedonio Fernández. *Atuseñ de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 11.

⁶³ Macedonio Fernández. *Teorías...* *op. cit.*, p. 236.

⁶⁴ Macedonio Fernández. *Atuseñ de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵ José Miguel Oviedo. *op. cit.*, p. 303.

Hay que considerar que uno de los "miedos hipocondríacos" a partir de los cuales está construida la obra del porteño⁶⁶ es el miedo a la muerte, a dejar de ser. Este temor lo induce, como dice Borges, "a negar el yo, para que no exista un "yo" que pueda morir."⁶⁷ Así, Macedonio Fernández piensa que el objetivo de la literatura es provocar "un sofocón en la certidumbre de continuidad personal, un resbalarse de sí mismo el lector, es todo lo que quise como medio; y como fin busco la liberación de la noción de muerte: la evanescencia, trocabilidad, rotación, turnación del yo lo hace inmortal, es decir no ligado su destino al de su cuerpo."⁶⁸ De este modo, la escritura es, acaso, el único medio para liberarnos de la muerte por medio de la pérdida del "yo," de la individualidad.

El *Belarte* se expresa de tres modos: el poético, el humorístico y el novelístico. A partir de estos se intenta lograr la conmoción del ser del lector al quitarle la certeza de la existencia y con esto liberarlo de la idea de dejar de ser.

La novela tiene como objetivo hacer del lector un personaje más y con eso, atentar en contra de su confianza de existir. Por su parte, la poesía intenta transcribir lo que ocurre en la conciencia a través de la metáfora,⁶⁹ mientras que la humorística pretende que el receptor crea momentáneamente en un absurdo cualquiera.

⁶⁶ Uso el término en el sentido que le da Enrique Flores en: *Los tigres del miedo: páginas fantásticas de Macedonio Fernández*, op. cit.

⁶⁷ Jorge Luis Borges, *Prólogo con un...* op. cit., p. 84.

⁶⁸ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Coord., Ana María Camblong... op. cit., pp. 33,34.

⁶⁹ Estos dos temas del *Belarte* han sido estudiados ampliamente por: Cesar Fernández Moreno, "El existidor," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Caracas... op. cit., pp. I,I-I,VIII.

A pesar de que este trabajo se enfoca en la humorística, hay que destacar que cada expresión del *Belarte* es un camino distinto que tiene una misma finalidad: suprimir la individualidad, para evitar la muerte.

Macedonio reflexiona profundamente sobre el humorismo y sus posibilidades, incluso publica, en la edición de 1944 de *Papeles de reciénvenido*, un texto titulado "Para una teoría de la humorística." En él no sólo define el humor y sus condiciones, sino que emprende un recorrido por las ideas que algunos autores han planteado acerca del tema.⁷⁰

Estudiar a fondo la teoría humorística de Macedonio es fundamental para entender su obra, ya que, como menciona César Fernández Moreno, los textos humorísticos del porteño son los más fieles a su doctrina estética.⁷¹ El género que utiliza para lograr el humor es el cuento y un ejemplo de esto son relatos como "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos."

Grandes representantes del humorismo reconocen la labor de Macedonio; uno de ellos es Ramón Gómez de la Serna, quien dice que lo que hizo el argentino fue no creer "en lo que viene abultado de siglos, en su mentira y lo contradice. [Esto por medio de] la guasa ontológica."⁷² Dicho término sintetiza perfectamente las ideas de Macedonio, pues en la mente del porteño siempre está presente lograr, por medio del humor, que el lector dude o se cuestione sobre su propio ser.

Al hablar del humorismo, Fernández hace una división, antes que nada, entre lo cómico como el humor que provoca un hecho real, y el chiste que consiste en una construcción verbal que causa en el oyente una creencia en el

⁷⁰Algunos de los autores que revisa Macedonio en este texto son: Kant, Schopenhauer, Bergson, Lipps, Freud, etc.

⁷¹César Fernández Moreno "El existidor," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*, Caracas... *op. cit.*, p. LXII.

⁷²Ramón Gómez de la Serna, "Prólogo," en: Macedonio Fernández, *Papeles... op. cit.*, p. 21.

absurdo.⁷³ El chiste conceptual o verbal es, a su juicio, el único genuinamente artístico.⁷⁴

Para Macedonio, el humor debe lograr que el lector crea en un absurdo.⁷⁵ El objetivo es que este absurdo o "milagro de la irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, [...] de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad."⁷⁶ Es decir, de creer incondicionalmente en la realidad, con lo que el lector comprueba que el conocimiento del mundo es limitado. Así, la relatividad de las creencias humanas será un tema central en su obra.

El autor argentino dice que existen algunas condiciones para que el chiste verbal pueda lograr que se crea en el absurdo. El requisito fundamental para que se dé es que el tema sea grato y de manera explícita o no, aluda a la felicidad. Macedonio Fernández comenta que la mayoría de los teóricos del tema se concentran en aspectos periféricos y se olvidan de lo grato de un chiste y que para él es absolutamente determinante.

Macedonio considera la alegría o goce una condición fundamental para el chiste verbal, porque al creer en algo que se piensa imposible se muestra la diversidad de la vida. "Yo pienso que la alegría se debe en este caso a la revelación de la riqueza de probabilidades del acontecer."⁷⁷

La sorpresa ante la variedad de hechos o acontecimientos que pueden suceder y que muchas veces no se toman en cuenta, muestra, según el autor, cómo normalmente se creen una serie de ideas fijas que no hacen sino dar seguridad. El metafísico porteño opina que si éstas ideas se presentan como

⁷³ Macedonio Fernández, *Tvoritas...* op. cit., p. 260.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 266.

una ley universal inexorable, limitan de manera dramática la riqueza y posibilidad de la vida.⁷⁸ Y esto es justamente lo que Macedonio quiere evitar, y esa eterna insatisfacción y curiosidad intelectual son las que lo llevan a buscar nuevas explicaciones, a vivir en una continua sorpresa frente a la vida.

Además de que el chiste requiere ser placentero, el autor porteño habla de otras condiciones para que sea verdaderamente artístico; éstas son: sorpresa; expectativa y ser precedido por la promesa de comunicar algo importante.⁷⁹

Como uno de los fines del humorismo es evitar la temática realista, muchos de los relatos macedonianos incluyen elementos fantásticos. Los relatos fantásticos permiten mostrar de alguna manera que el conocimiento es relativo y, con él, también lo son nuestras ideas, pues según Pampa Arán en este tipo de textos:

los discursos de la religión, de la filosofía, de la historia, de la sociología e incluso la concepción de la literatura como canon suelen estar tematizados para mostrar las fisuras, límites y transgresiones de la construcción cultural de la realidad. Tal construcción es sometida a un examen no para demostrar que es incognoscible, sino que su conocimiento es siempre previsorio y parcial y lo que llamamos real o verdadero no es sino un modo (uno entre muchos) de expresar la norma dentro de cierto sistema vigente.⁸⁰

De forma que los relatos fantásticos son un medio para cuestionarse y asombrarse ante la existencia. Además, se pueden equiparar algunas de las ideas de Macedonio con lo que propone Todorov sobre el tema. Para él, lo fantástico implica que se dé un acontecimiento imposible de explicar mediante

⁷⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 298, 304.

⁸⁰ Pampa Arán, *El fantástico literario*, Córdoba: Naravaja, 1999, p. 55.

las leyes del mundo familiar, frente al cual el lector tiene que decidir si es maravilloso o extraño. El tiempo de incertidumbre entre estas dos posibilidades es justamente lo fantástico.⁸¹ Este momento de incertidumbre se asemeja a la creencia momentánea en un absurdo que propone el autor porteño, a ese instante en el que las certezas se encuentran en suspenso y se duda del "yo," por lo que el género fantástico puede ser una vía para lograr este objetivo fundamental del humor.

A pesar de las evidentes posibilidades del relato fantástico para provocar en el lector la creencia en una situación anormal, Macedonio es muy cauteloso en su empleo. Incluso llega a criticar fuertemente lo fantástico que pretende ser una copia de ensueños, imaginaciones o pesadillas y, en lugar de esto, le da cabida a un "fantástico tierno" ajeno a los referentes realistas.⁸² Y es que para él, incluso lo fantástico se puede reducir a una copia verosímil de la vida, por lo que se debe de ser cuidadoso al emplearlo.

No obstante su crítica al género, hay varios relatos fantásticos dentro de su obra. Por ejemplo "Asesino Anual," "Cirugía psíquica de extirpación," "Tantalia," "El Zapallo que se hizo cosmos," por mencionar sólo algunos de los más representativos.

Macedonio sólo recurre al género fantástico si este logra conmocionar al ser del lector. "Uso el relato informativo, y hasta complacedor de los ensueños de pasión o vanidad del lector, que usa el periodista, pero el artista no se propone lo que el periodista, no procura la 'información' de vida sino la socavación de la certeza de vida en el lector."⁸³

⁸¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Coyoacán, 2003, p. 24.

⁸² Macedonio Fernández, *Teorías... op. cit.*, pp. 246-248.

⁸³ *Ibid.*, p. 246.

El argentino se vale en sus narraciones de elementos fantásticos para lograr los efectos del *Belarte*. Ana María Barrenechea menciona que como parte de sus ideas estéticas el humorismo de Macedonio crea un mundo del no-ser, con el que desmorona falsos valores.⁸⁴ A través de sus textos humorísticos "desea proporcionar nuevos modos de existir a su público,"⁸⁵ ya que le permite la entrada a un mundo fantástico en donde se libera de sus creencias y, con ellas, de la muerte.

Sin duda, tal manera de abordar lo fantástico influyó considerablemente en los autores argentinos, y esto no es poca cosa si se toma en cuenta que la literatura fantástica de dicho país es una de las más apreciadas de habla hispana. Un caso claro es el de Borges, del que bien se podría leerse buena parte de su obra narrativa a la luz de la estética macedoniana, y más si se tiene en cuenta lo que el mismo Borges dice sobre la influencia de su maestro: "yo por aquellos años lo imité, hasta la transpiración, hasta el apasionado y devoto plagio."⁸⁶ Por otra parte, Cedomil Goic considera a Macedonio como uno de los antecedentes de las letras hispanoamericanas contemporáneas que manifiestan una "ruptura con todo un modo de representación de la realidad en literatura."⁸⁷ Además de la gran influencia de Fernández en las letras, también tiene el mérito de ser uno de los primeros autores en reflexionar sobre lo fantástico.⁸⁸

⁸⁴ Ana María Barrenechea, *La literatura fantástica en Argentina*, México: UNAM, 1957, p. 38.

⁸⁵ Alicia Bronsky en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Coord. Ana María Camblong...op. cit., pp. 547-549.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, "Macedonio..." op. cit., p. 146.

⁸⁷ Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana vol. 3*. Dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1988, p. 341.

⁸⁸ Pampa Aran, op. cit., p. 73.

3. Los elementos vegetales

En los cuentos de Macedonio Fernández que se analizarán en este trabajo, "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos," los elementos vegetales (un trébol y un zapallo) tienen una función central, ya que son, en buena medida, los que logran el humor.

El autor argentino utiliza estos elementos de manera innovadora al insertarlos en su propuesta humorística. Parte de los usos comunes de estos como símbolos vitales y los reelabora según sus propias ideas y recursos. Ejemplo de ello es que en ambos cuentos el trébol y el Zapallo representan la "vida," el primero aparece como un microcosmos y el segundo como el propio cosmos; además adquieren nuevos sentidos al estar en situaciones fantásticas.

Conviene revisar el uso de los elementos vegetales en la tradición para tener perspectiva panorámica de su significación y del modo en que ésta se presenta en los cuentos de Macedonio. Según Mauricio Beuchot, "hay que saber ubicarse en el contexto de la tradición; hay que conocerla a ella y conocerse a uno mismo dentro de ella para poder avanzar en ella e incluso trascenderla; de otra forma será sólo un círculo vicioso en el que se hunde todo."⁸⁹

Los símbolos vegetales están relacionados con la historia de la humanidad desde épocas inmemoriales; forman parte de ritos, mitos, supersticiones, religiones, cuentos populares, etc. Una de las primeras referencias, desde luego, es *La Biblia*, "El Génesis" específicamente, donde se ve que después de haber creado al hombre, Dios le entrega todo lo que habita

⁸⁹ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, Itaca, 2000. p. 71.

la tierra: "Ved que os he dado toda hierba de semilla que existe sobre la haz de toda la tierra, así como todo fruto de semilla; para vosotros será alimento (Gén 1 29)."⁹⁰ Así, lo vegetal se convierte en un don brindado por Dios para el uso y sustento del hombre. Pero no todo es alegría, porque también hay que considerar que la causa por la que Adán y Eva son expulsados del Paraíso se debe en buena medida a un árbol, el Árbol de la ciencia del bien y del mal.

El uso de lo vegetal el amplísimo, muchas de las antiguas civilizaciones lo incluyen en sus ritos y fiestas; además un sinnúmero de religiones relaciona a la divinidad de lo vegetal con la de la muerte,⁹¹ equiparación que sugiere la esperanza en el resurgimiento de la vida después de la muerte. De este modo, se compara el fallecimiento humano con el ciclo vital de las plantas; en éste, la muerte es sólo un paso, un momento de transición al que sigue el resurgimiento de una nueva vida.

Por otra parte, varias culturas relacionan íntimamente la vegetación con la fecundidad de la mujer. A ambas se les concibe como seres creadores de vida, de modo que se establece un vínculo muy estrecho entre la fecundidad de una y de otra.

Con el surgimiento de la agricultura el ser humano entabla una relación directa con lo vegetal al participar activamente en los procesos de la naturaleza. Según Eliade, las síntesis mentales más importantes nacieron a partir de esta actividad, y fueron esenciales para la evolución de la humanidad. Algunas de estas abstracciones se refieren a aspectos como: la vida rítmica y la muerte como regresión.⁹²

⁹⁰ *Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975.

⁹¹ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. México: ERA, 2001, pp. 301, 316.

⁹² *Ibid.*, p. 326.

La literatura no ha sido ajena a los elementos vegetales y los ha retomado de diversas maneras. Desde los cuentos folclóricos hasta corrientes como el romanticismo. Incluso hay plantas que se han convertido en símbolo de algo, un caso característico es el de la rosa que representa al amor y, sobretodo, la vida de este amor, la pasión.

Resulta evidente la importancia de estos elementos, pero hay que preguntarse cuál ha sido su función para tener este lugar privilegiado. Debe existir "algo" común que haga de lo vegetal un elemento presente en muchas civilizaciones y en todo tipo de manifestaciones culturales de éstas.

Mircea Eliade deduce, a partir de varios estudios sobre diferentes culturas, que ese "algo" en común tiene que ver con que lo vegetal representa un prototipo celeste o, dicho de otro modo, "repite un gesto cosmológico primordial,"⁹³ "al celebrar el acontecimiento cósmico en un microcosmos."⁹⁴ Una planta sintetiza la idea que un hombre tiene acerca del universo y de su propia vida pues, al igual que él, la planta también muestra los cambios forzosos que sufre algo vivo, los distintos ciclos o edades por las que pasa, entre los que destacan el nacimiento y la muerte.

Más aún, la vegetación "encarna la realidad que se hace vida, que crea sin agotarse, que se regenera manifestándose en formas sin número."⁹⁵ Al rendirle culto, lo que realmente se hace es adorar a la vida en todas sus modalidades,⁹⁶ debido a que el hombre ve en los elementos vegetales la fuerza creadora del cosmos, es decir, la vida.

⁹³ Mircea Eliade. *Tratado...* op. cit., p. 250.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 298.

En "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos," Macedonio Fernández concibe al trébol y al Zapallo en el sentido que le da Eliade a lo vegetal, es decir, como microcosmos que contienen la vida y su capacidad creadora. En el caso del trébol, también encontramos una carga simbólica como planta portadora de buenos designios.

Los elementos vegetales que introduce en estos relatos retoman los significados que diversas manifestaciones culturales les han dado pero, además, al insertarlos en el *Belarte* para provocar el humor, adquieren nuevos matices.

4 "Tantalia"

4.1 El texto y la crítica

"Tantalia" se escribe en 1936 y se publica por primera vez en la *Antología de literatura fantástica* (1940) de Borges, Bioy Casares y Ocampo. Posteriormente, aparece en *Una novela que comienza* (1941) y en *Poemas* (1953).

Existen diversas opiniones sobre este relato, por ejemplo, Bioy Casares, en el prólogo de la *Antología de literatura fantástica* clasifica a "Tantalia" como una fantasía metafísica en la que "lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento."⁹⁷ Esto se ajusta muy bien al relato, ya que lo que escapa a las leyes del mundo familiar son los pensamientos del protagonista alrededor del trébol, nunca los hechos.

Otra de las opiniones sobre el cuento la da César Fernández Moreno, quien lo describe como un "relato o poema más épico que lírico, [que] es clara y hasta ingenua alegoría para explicitar una idea que Macedonio postulaba metafísica."⁹⁸ "Tantalia" tiene un contenido metafísico, puesto que en este texto se recrean algunas ideas de filósofos como Schopenhauer, a pesar de ello, no se puede decir que el modo en que se hacen estos planteamientos en el texto sea ingenuo.

Por su parte, Gómez de la Serna hace una interpretación un tanto extraña, pues dice que el cuento "revela la angustia y rebeldía del hombre del otro mundo y su vago deseo de atormentar, de ser atormentado, de cometer

⁹⁷ Adolfo Bioy Casares. "Prólogo," en: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999, p. 12.

⁹⁸ César Fernández Moreno. "El existidor," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Caracas: *op. cit.*, p. LXV.

crimen, que hay en lo puramente americano."⁹⁹ Según Umberto Eco, puede haber infinitas conjeturas, pero al final el propio texto desaprueba las aventuradas,¹⁰⁰ y ésta, sin duda, se suma a estas últimas por su carácter extremadamente subjetivo.

Enrique Flores en *Los tigres del miedo: páginas fantásticas de Macedonio Fernández* trata un aspecto fundamental para entender la obra macedoniana: el miedo, elemento que aparece a lo largo de todos los textos del autor y que en "Tantalia" se manifiesta con una completa claridad en el miedo que les provoca a los protagonistas la posible muerte de su amor. Además, este estudio hace una interesante comparación entre "El cuervo" y "Tantalia" en la que se muestra cómo ambos textos se inspiran en la belleza y la muerte, y también el modo en el que asocian la superstición y el tormento. Otro aspecto que no descuida este crítico es la influencia de Poe en Macedonio que tiene que ver con la propuesta del primero sobre la escritura como un trabajo "hiperconsciente".¹⁰¹

4.2 Caracterización de los personajes

El argumento de "Tantalia" resulta en sí mismo alucinante, ya que trata la historia de un hombre, *Él*, que pierde su capacidad afectiva, una situación que lo lleva a un terrible sufrimiento y a preguntarse cómo puede recuperarla. Esto no pasa inadvertido en su vida, y su amada, *Ella*, nota un cambio en el ánimo de su pareja, una tristeza extraña que lo envuelve. De modo que en un intento por remediar la situación le regala una endeble plantita de trébol para que la cuide, con la intención de que a través de ello recupere su sensibilidad.

⁹⁹ Ramón Gómez de la Serna. "Prólogo," en: *Papeles... op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁰ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1998, p. 41.

¹⁰¹ Enrique Flores, *op. cit.*

Cuando comienza a cuidarla, se da cuenta de que el asunto no es tan fácil, ya que son demasiados los factores que condicionan la vida de la pequeña planta. Sin embargo, el asunto empeora cuando la pareja, *Él* y *Ella*, llegan por un acuerdo tácito a la plantita, en el símbolo de su amor, y es tal el miedo que sienten, tantas las expectativas que descansan en un ser tan endeble, que deciden deshacerse de eso que les recuerda la fragilidad de su amor. Pero una vez que abandonan la planta, *Él* decide arrancar otra, sólo que ahora la relación *Él/planta* es diametralmente opuesta, pues deja atrás los cuidados y comienza a torturarla.

El nombre de los personajes es, sin duda, un elemento que aporta sentido al texto, pues "un personaje se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de *estabilidad* y *recurrencia*, un nombre más o menos *motivado*, con un mayor o menor grado de *referencialidad*, y con una serie de atribuciones y rasgos que *individualizan* su ser y su hacer."¹⁰² En "Tantalia" los nombres del protagonista y de su amada, *Él* y *Ella*, aluden a algo abstracto y universal que logra mantener al relato ajeno a cualquier referente concreto, pues *Él* y *Ella* pueden ser cualquiera y todos al mismo tiempo.

Uno de los objetivos principales del *Belarte* es evitar el realismo a toda costa. El propio Macedonio afirma lo anterior en el *Museo de la novela de la Eterna*: "lo que no quiero y veinte veces he acudido a evitarlo en mis páginas, es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso."¹⁰³ En "Tantalia" los nombres no son el único medio del que se vale para lograr este objetivo, también se evita mencionar el lugar o el tiempo concreto donde ocurren los hechos. Además,

¹⁰² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México: UNAM-Siglo XXI, 2002, p. 68.

¹⁰³ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Coord. Ana María Camblong... *op. cit.*, p. 30.

hay que destacar que en todo el cuento no se hace descripción física alguna de los personajes, sólo se define el sexo de cada uno, por lo que *Él* y *Ella* no pretenden ser el reflejo de un hombre o una mujer de carne y hueso, más bien, una idea abstracta de lo humano.

Nombrar a los personajes de este modo y no intentar que parezcan vivir se relaciona con el afán antirealista del humorismo macedoniano. Resulta más fácil conseguir que el lector crea momentáneamente en un absurdo cualquiera, si no se habla de características tales como la edad, la apariencia, la situación social, el lugar de residencia, etc., sino de aspectos que tienen más que ver con sensaciones "internas" comunes a todos los hombres: tales como el miedo o la frustración. Así, el texto logra sobrepasar ciertas circunstancias individuales, privativas de un personaje, y mostrar aspectos conocidos para cualquier hombre.

A pesar de que no se habla de las circunstancias externas de *Él* y *Ella* estos personajes tienen algunas características. Por ejemplo, el narrador¹⁰⁴ lo presenta a *Él* en el primer párrafo de "Tantalia" de la siguiente manera:

Él acaba por convencerse de que su sentimentalismo, aptitud de simpatía, que viene desde tiempo luchando por recuperar, está agotada, y en los sufrimientos de este descubrimiento cavila y halla por fin que quizá el cuidado de una plantita endeble, de lo más necesitado de cariño, debiera ser el comienzo de la reeducación de su sentimentalidad. [p. 53]¹⁰⁵

Una parte central de la caracterización de *Él* tiene que ver con que pierde sus sentimientos,¹⁰⁶ pues a partir de tal suceso se construye la historia.

¹⁰⁴ *sub. voce.* narrador. Éste es un narrador heterodiegético, pues "no participa en los hechos relatados." Helena Bersitáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.

¹⁰⁵ *cf.* nota número 9.

Ya en esta primera descripción se ve que el personaje piensa que el cuidado de una plantita puede ser la solución a la pérdida de su afectividad. De forma que desde un inicio *Él* y el trébol aparecen íntimamente relacionados.

En el cuento se utiliza la palabra "sentimentalismo"¹⁰⁷ para referirse al padecimiento del personaje, por lo que conviene ver cómo se define en la historia con el fin entender cuál su la situación.

Por múltiples modos y males me veo sin placeres ni de inteligencia o arte ni sensuales, que se brindan en torno. Me voy quedando sordo habiendo sido la música mi mayor goce; los largos paseos entre los cercos se hacen imposibles por mil detalles de decadencia fisiológica. Y así en las demás cosas... [p. 55]

Él tiene una vida miserable, sin ningún momento de placer, y por eso la reeducación de su sentimentalidad es fundamental. Su estado es tan evidente que los otros personajes son capaces de presentir lo que le ha sucedido. A lo largo del cuento los personajes manifiestan una aguda sensibilidad frente a los problemas del otro.

Ella, sin sospechar tales cavilaciones, pero movida por una aprensión vaga del empobrecimiento afectivo en *Él*, le envía por regalo una plantita de trébol. [p. 53]

La intuición de *Ella* para elegir regalarle una planta es de lo más atinada, de modo que *Él* decide cuidarla para intentar recuperar, por medio de ella, su afectividad. Así, se establece un vínculo *Él/Ella* Trébol que es fundamental en el universo narrativo, pues en él existe una dependencia entre cada participante. Lo que haga o le suceda a uno afecta al resto.

¹⁰⁷ *sub. voce*, sentimentalismo. "Cualidad de sentimental." *sub. voce*, sentimental. "Que alberga o suscita sentimientos tiernos [...]." *Diccionario de la Real Academia...* *op. cit.*

Él resuelve adoptarla para iniciar el procedimiento entrevisto. [p. 53]

La caracterización del protagonista se hace a partir de lo que otros dicen de él, de lo que él piensa de sí mismo y de sus acciones. Ésta coincide en un punto: Él ha perdido la sensibilidad y una manera de recuperarla es por medio del cuidado de una planta. El elemento vegetal está íntimamente ligado a la caracterización del personaje y en ella coinciden en sus puntos de vista el narrador y los personajes. De forma que a partir de esto se establece un pacto de lectura o, dicho de otro modo, se fija un punto de partida en la historia.

El trébol es, desde un inicio, parte fundamental de la narración por su poder curativo, como medio para la reeducación de la afectividad del protagonista. Ello se enfatiza cuando se observa cómo el relato, más adelante, se encarga de caracterizar detalladamente a dicho elemento vegetal, con lo que nos da una idea de la importancia que tiene en la obra.

La palabra "trébol" tiene una connotación simbólica bastante conocida, pero que es necesario señalar, ya que el texto no se refiere a una planta cualquiera, sino a un trébol. Esto seguramente no es casual, la selección responde a las necesidades del texto. Dicha planta es portadora de suerte, sobre todo cuando tiene cuatro hojas; además fue considerada sagrada por los antiguos druidas y luego la retomó san Patricio para explicar la Trinidad. Otras culturas lo consideran símbolo de la plenitud de la fuerza vital, probablemente por su vigoroso crecimiento.¹⁰⁸ Este último aspecto se relaciona con lo que propone Eliade acerca de los vegetales como representación del cosmos y de su poder creador.

¹⁰⁸ *Sub voce*, hoja de trébol. Han: Beiderman, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 1993.

Así, hablar del trébol en el relato implica "jugar" con su riqueza simbólica. En "Tantalia" se muestra al trébol, principalmente, como portador de buen augurio; en el transcurso de la historia esto cobra otras dimensiones, pues justamente por ser una planta que trae presagios favorables, desencadena un sinnúmero de miedos fantásticos en el protagonista.¹⁰⁹

El narrador describe esta planta como una "mínima vida," endeble y necesitada de cariño, y así es como *Él* la ve, desde que comienza a cuidarla se da cuenta de que es mucho más frágil de lo que creía.

La cuida con entusiasmo durante un tiempo y cada vez más se percata de la infinidad de atenciones y protecciones, expuestas a un descuido fatal, exigidas para la seguridad de la vida de un ser tan débil, al que un gato, una helada, un golpe, sed, calor, viento, amenazan. [p.53]

El narrador muestra cómo el protagonista descubre las infinitas atenciones que requiere una planta para poder sobrevivir; prácticamente cualquier cosa puede matarla, ya que son hilos muy frágiles los que sostienen su vida.

Más adelante se habla varias veces de tal característica del trébol. Así, el narrador se refiere a él como "el primer eslabón de lo viviente más frágil" o "un mínimo existir," mientras que el protagonista habla de "la inocencia vegetal," de "lo más endeble e indefenso de la forma más mansa y herible de la vida." Al principio del texto, siempre que alguien se refiere al trébol, lo relaciona con su fragilidad, con su increíble cercanía a la muerte. Sin embargo, dicha debilidad será aparente, pues paradójicamente debido a ella, la planta

¹⁰⁹ Enrique Flores. *op. cit.*

adquiere una fuerza insospechada. De forma que tendrá el poder para que muera el amor de la pareja o el propio cosmos.

4.3 El trébol como "símbolo del vivir del amor"

El trébol que Ella le regala al protagonista adquiere una importancia trascendental en el cuento, pues deja de ser sólo un medio para rescatar su afectividad y se convierte en el "símbolo del vivir del amor." Dicho de otro modo, lo que ocurra en su relación está condicionado por la planta, de forma que se establece una relación de dependencia entre el amor y el trébol.

Cavilosos como todos los que están en la pasión, y más cuando en esa pasión uno decae, llegan a la obsesión de que existía algún nexo de destinos entre el vivir de la plantita y su vivir o el de su amor. Fue Ella la que un día vino a decirle que ese trébol fuera el símbolo del vivir del amor. [p. 53]

Establecer un vínculo tan íntimo entre el destino de una persona y el de un elemento vegetal forma parte del folclor. Eliade menciona que "la participación mística entre hombre y árbol constituye un tema bien conocido del folklore universal: si las flores se marchitan o caen, es señal de que un peligro o la muerte amenaza a un héroe."¹¹⁰ En este caso, más que tratar las posibles vicisitudes de un héroe, Macedonio habla de la influencia vegetal al plano de las creencias cotidianas.

Lo que sucede en "Tantalia" es que a partir de que el trébol se vuelve la condición de su vida y, peor aun, la de su amor, resulta terrible e insoportable para *Él* contemplar su fragilidad. Así, la planta se convierte en una especie de

¹¹⁰ Mircea Eliade. *Tratado...* *op. cit.*, p. 380.

mecanismo de tortura encargado de reflejarle a *Él* su propia debilidad. Esto forma parte de las ideas que manifiesta Macedonio acerca de la muerte a lo largo de toda su obra, pues para el escritor argentino, que mantiene una lucha incesante por escapar de los territorios de la muerte, la peor de todas, la más aberrante, es la del amor.

Empiezan a temer que la plantita muera y muera así, uno u otro, y lo que es más: el amor, única muerte que hay. [p. 53]

Poco a poco, el narrador cuenta cómo este temor aumenta hasta convertirse en algo intolerable, y el trébol, que por definición es portador de buenos presagios, se transforma en una figura funesta, en un presagio mortal. De modo que la planta adquiere gran poder. Con la intención de mitigar el miedo a la muerte, los personajes intentan buscar una solución capaz de brindarles un poco de tranquilidad: deshacerse de eso que les recuerda su propia fragilidad.

Deciden entonces anular la identidad reconocible de esta plantita, para que, eludiendo el mal presagio de matarla, nada haya identificable en el mundo a cuyo existir esté supeditada la vida y amor de ellos. [p. 54]

La solución, sin duda, es la más conveniente, pues como relata el narrador, matar a la plantita puede traer mayores males. De manera que no les queda otra opción que deshacerse de ella en un trebolar y, con ello, del miedo que les infunde la posibilidad de verla morir.

Sitúanse en la asegurada ignorancia de no saber nunca si aquel existir vegetal que tan singularmente se había hecho parte en las vicisitudes de una pasión humana, se muere o vive. Resuelven, entonces, de noche, en un paraje no reconocible para ellos, perderla en un vasto trebolar. [p. 54]

A partir de esto es imposible que algún día sepan el destino del trébol, por lo que dejan de sentirse atormentados por el miedo. Sin embargo, *Él* no se conforma con perderlo: una misteriosa y oscura fuerza en su interior lo lleva a arrancar una nueva plantita, con la cual establece una relación diametralmente opuesta basada en la tortura y el dolor.

4.4 Relación de dolor

Uno de los aspectos esenciales de "Tantalia" es la relación de dolor que se establece entre *Él* y la planta. El protagonista de "Tantalia" se encuentra privado de todo tipo de placeres sensuales, de cualquier posibilidad de disfrutar; esto lo hace sufrir, pues su vida resulta francamente miserable. *Él* es víctima de esta situación que aumenta cuando el trébol deja de ser un medio para la "reeducción" de su afectividad y se convierte en un signo funesto que amenaza el "vivir del amor."

El sufrimiento va a provocar en *Él* un cambio moral, porque en el momento en el que es consciente de su papel de víctima cae en cuenta de que eso lo autoriza a vengarse, a ajustar cuentas. "Es como si el sufrimiento diese una especial capacidad para exigir cosas, como si el sufrimiento otorgase una especie de superioridad moral a las víctimas."¹¹¹ De esta forma, *Él* puede, al menos frente a sí mismo "vengarse" de ser víctima de haber perdido sus sentimientos y de haber fracasado en el intento por recobrarlos.

Este deseo de venganza comienza a gestarse cuando arranca otro trébol y decide torturarlo. En el cuento se menciona, en varias ocasiones, que

¹¹¹ Fernando Escalante, *La mirada de Dios. Estudio sobre la cultura del sufrimiento*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 59.

el intento fallido por recuperar la afectividad es la causa directa de su decisión de torturar al ser al que considera más indefenso: una plantita de trébol.

Ensayaré –me repetía- sin intentar ya amar de nuevo, torturar lo más endeble indefenso, la forma más mansa y herible de la vida; seré el torturador de esta plantita. [p. 56]

Un aspecto importante es que cuando se empieza a hablar de la tortura hay un cambio de narrador, pues ahora el que enuncia el discurso ya no es un narrador externo a los acontecimientos, sino el personaje principal,¹¹² con lo que cambia la perspectiva del relato: se vuelve más íntima.

Este narrador hace hincapié en que no es producto del azar que la planta participe en esta relación, sino que fue elegida entre miles para cumplir su destino.

¡Elegida entre millones para un destino de martirio! ¡Elegida! ¡Pobrecita! ¡Oh!, tu Dolor ha de saltar el mundo. Cuando te arranqué ya estabas elegida por mi ansia de atormentar. [p. 57]

Decepcionado de su fracaso en la tarea de recobrar su sentimentalidad, Él pasa de una actitud, el cuidado de la plantita, hasta su extremo, la tortura.

Ya que cuando fue mi ánimo hacer la felicidad de un trébol tuve que renunciar al intento y desterrarlo de mí bajo sentencia de irreconocibilidad, el péndulo de mi pervertida y descalabrada voluntad transporté al otro extremo, surgiendo de súbito en un mutación opuesta, el malquerer, y alumbré prestamente la idea de martirizar la inocencia y orfandad. [p. 56]

¹¹²Sub. voce. narrador. "Es narrador autodiegético si es el héroe y narra su propia voz." Helena Bersitáin. *op. cit.*

Estas actitudes son las dos caras de una misma moneda pues, de alguna manera, tanto la bondad como la maldad extremas otorgan una impresión de poder; dan tal sensación porque salen de la "normalidad" y brindan, frente a los ojos del resto, un carácter de superioridad, ya que quien las tiene controla aspectos que otros no pueden. Realmente ¿qué tanta diferencia hay entre los cuidados francamente obsesivos y la cuidadosa tortura que el protagonista proporciona a la planta?

El carácter de víctima de *Él* es el que le permite oscilar de un lado al otro del péndulo y elegir, entre millones, a una planta para torturarla. Dentro de esta relación de dolor, interviene otro aspecto más que es determinante, pues "quien ocasiona un daño queda en deuda con la víctima y vinculado a ella, obligado: sometido, en posición de inferioridad y dependencia."¹³

El protagonista establece una relación en la que queda, de algún modo, obligado a su propia víctima y la oportunidad de saldar su deuda se le presenta cuando recuerda el momento en que la arrancó, pues en ese preciso instante se despierta en su interior un sentimiento de piedad, o más aún, de ternura. *Él* mismo se encarga de describir cómo el aflorar de estos sentimientos provoca que recupere de nuevo su afectividad.

Al serle recordado el grito, el murmullo abismante del dolorcillo vegetal de pequeña raíz arrancada, ¡fue eso lo que necesitó su naturaleza para que el llanto, desbordándose, lavara su ser todo y lo volviera a sus días de plenitud de amor. [p. 59]

El recuerdo de un instante del sufrimiento de su víctima es lo que provoca el milagro. Así, en esta relación de dolor el trébol tiene una

¹³ Fernando Escalante, *op. cit.*, p. 74.

participación central, pues es elegido entre millones para ser la víctima del protagonista y tiene el poder para que por medio de su dolor *Él* pueda recobrar sus sentimientos.

4.5 "El mundo es de inspiración tantálica"

El tema central de "Tantálía" es la tortura por medio del deseo o tentación; aspecto que se advierte desde el título del cuento que remite a la tortura a la cual se encuentra sometido Tántalo, habitante del Hades que "estaba hasta el mismo mentón sumergido en las aguas de un lago y penaba de sed, pero en vano saciarla quería: cada vez que a beber se agachaba con ansia ardorosa, absorbida escapábase el agua y en torno a sus piernas descubriase la tierra negruzca que un dios desecaba."¹⁴

En inglés existe una palabra inspirada en esta historia, "*tantalize*," que se refiere justamente a este atormentar por medio de algo deseado pero fuera del alcance. En español no se tiene ningún término que sea tan preciso, ya que ni "torturar" ni "tentar" dan la idea completa, y por eso Macedonio se ve obligado a recurrir al término de origen griego para titular su cuento.

Existen un sinnúmero de ejemplos de torturas "tantálicas," uno paradigmático es el del propio Cristo tentado por Satanás. En el pasaje evangélico se cuenta cómo al llevar Jesús cuarenta días de ayuno en el desierto, el diablo se le acerca y le dice: "si eres hijo de Dios convierte estas piedras en panes (Mt 4 1-11)."¹⁵ Después de tantos días de ayuno

¹⁴ Homero, *La Odisea*. Trad. José Manuel Pabón, Barcelona: Gredos, 2000, p. 186.

¹⁵ *Biblia de Jerusalén, op. cit.*

seguramente el deseo que tenía de comer era enorme, sin embargo, el nazareno resiste la tentación.

El tema de la tortura ligado a la tentación -que el término *tantalize* explica perfectamente- cobra en el cuento de Macedonio una importancia fundamental, es la manera en la que funciona el cosmos de "Tantalia," pues las leyes de este mundo narrativo están regidas por la tentación, fuente de todos los sufrimientos.

Tentar y no dar... El mundo es una mesa tendida de la Tentación con infinitos embarazos interpuestos y no menor variedad de estorbos que de cosas brindadas. El mundo es de inspiración tantálica: despliegue de un inmenso hacerse desear que se llama Cosmos, o mejor: la Tentación. Todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado. [p. 57]

Según Fernando Escalante, "toda cultura necesita transformar de alguna manera el hecho universal del sufrimiento: el dolor, la enfermedad, la separación, el abandono, la muerte; necesita darle un significado para que la vida humana sea soportable."¹¹⁶ Por esta razón, el hombre concibe distintas explicaciones ante algo tan enigmático e intolerable como sufrir. Según Fernando Escalante, existen dos modos de explicar esto: el primero es el trágico, que supone que el infortunio proviene de la caprichosa voluntad del destino o los dioses, es decir, la justicia está ausente en el orden del universo; el segundo es el mesiánico, que plantea que todo dolor es un castigo o un medio de purificación, o sea, existe la justicia en el orden universal.¹¹⁷

En "Tantalia" el sufrimiento se entiende de forma trágica, porque el hombre está a la deriva en un mundo sujeto a cambios caprichosos regidos por

¹¹⁶ Fernando Escalante, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 14, 19, 30.

la ley de la tentación. Así, cuando el recobra su afectividad se puede pensar en una catarsis.¹¹⁸

El dolor en "Tantalia" es trágico, ya que se rige por el deseo que da y quita a su antojo, sin ninguna ley u orden aparente. De forma que en "Tantalia" el sufrimiento proviene de que el hombre está condenado a desear continuamente, como una máquina de deseos insatisfechos y que siempre quiere más. El cosmos, objeto de los deseos, "dosifica" la manera en que da y quita, pues a veces hace lo primero y otras lo segundo. Gracias a esto el hombre soporta la frustración de no poder obtener siempre lo que quiere y logra sobrevivir al sufrir sólo de manera tolerable.

La idea de que el mundo es de inspiración "tantálica" es una recreación literaria de las ideas de Schopenhauer sobre la voluntad que, a su vez, toma del budismo. El filósofo alemán considera que "cuando miramos en nuestro interior, nos vemos siempre *queriendo*,"¹¹⁹ y este ímpetu va desde un ligero deseo, hasta la más terrible pasión. La voluntad es siempre querer algo, es una aspiración sin término, se trata de un eterno retorno que va del deseo a su realización y de ésta a un nuevo deseo.

En *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, el autor porteño comenta que no está totalmente de acuerdo con que el estado sustancial de nuestro "yo" sea el deseo, pero considera que Schopenhauer tiene el acierto de concebir al ser no por medio de ideas abstractas, sino por medio de un "estado," como el dolor. "El mérito metafísico de esto es grande. El asunto de la

¹¹⁸ *sub. voce*, catársis "[...] efecto purificador de las pasiones (temor, odio, compasión) [...]" Elena Beristáin, *op. cit.*

¹¹⁹ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 98.

Metafísica no es ya un "ser" o "existir" vago, verbal, sino un estado definible, accesible a la percepción y congénito a todo, al mundo y al yo.¹²⁰

A pesar de no aceptar del todo la idea del mundo como voluntad, en "Tantalia" se retoma esto, por lo que aparecen ideas muy semejantes en ambos autores. Así, mientras Schopenhauer plantea que "en el más pequeño insecto, la voluntad existe completa e íntegra; lo que quiere, lo quiere tan decidida y perfectamente como en el hombre,"¹²¹ Macedonio por su parte dice en el cuento que:

todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado. [p. 57]

A partir de estas ideas alrededor del trébol se construye un microcosmos "tantálico" en el que la planta es víctima de múltiples deseos¹²² que permanecen insatisfechos. *Él* es el encargado de manejar todos los "hilos" de la tentación, con el fin de llevar ésta al límite sin tocar la vida del vegetal, de modo que tiene bajo control hasta los más ínfimos detalles de la tortura, al grado de que *Él* mismo califica su actividad como artística.

Elegida entre millones, te tocó a ti serlo, serlo para el Dolor. Aún no: ¡desde mañana seré contigo un artista en Dolor. [p. 55]

Elegida entre miles para soportar mi ingenio y empeño torturador. [p. 56]

Torturar consiste en saber cuándo dar y cuándo quitar lo que el otro necesita, mientras que lo artístico tiene que ver con el modo en que esto se

¹²⁰ Macedonio Fernández, "No toda es vigilia la de los ojos cerrados" en: *Museo de la novela de la Eterna Carne...* *op. cit.*, p. 83.

¹²¹ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 141.

¹²² Al parecer Schopenhauer y Macedonio no hacen una distinción entre necesidad y deseo.

hace. Para *Él* no basta con privar del agua a la planta, sino que deja volar su imaginación e inventa, por ejemplo, "fieles rumores de lluvia."

Como por sobre ascuas tendré que decir que la colocaba todos los días próxima e intocada de los rayos del sol y tenía la prolijidad de crueldad de alejarla con el avanzar de la mancha de sol. Apenas la regaba para que no muriera y en cambio la rodeaba de recipientes de agua y había inventado fieles rumores de lluvia y lloviznas vecinas que no llegaban a refrescarla. [p. 57]

La obsesión que tiene por llevar la tortura a los más altos grados de sofisticación llega a ser ridícula y desmedida, más aún si se piensa que la víctima es un ser que no tiene conciencia, nadie corta el pasto de su jardín y siente que lastima a un ser indefenso. De modo que en el relato se humaniza de alguna manera al trébol cuando se le atribuyen características como el deseo o el sufrimiento.

4.6 Un testigo de los acontecimientos

Una vez que *Él* construye el microcosmos "tantálico," recibe la visita inesperada de un amigo, Luis. Al introducir a un nuevo personaje en el relato, se hace énfasis en lo que el protagonista ha hecho, en la atmósfera de dolor que se ha creado a partir de los deseos de la planta, ya que Luis funciona como un testigo de los acontecimientos.

A diferencia de los otros personajes, a éste se le da un nombre "común:" Luis. Esto tiene un paralelismo con su función en la narración pues, su opinión es la de una persona "normal," ajena a los acontecimientos que ocurren, por lo que su punto de vista es bastante objetivo.

La primera vez que Luis aparece en "Tantalia" entra en la habitación de *Él* y percibe que algo extraño y terrible ha sucedido.

--Venía a sacarte de aquí para distracción. Pero me he sentido aquí amenazado con un sufrir súbito. ¿Es que aumenta tu malestar? [...]

--¿Pero quién sufre aquí? ¡Qué destrozarse, qué agonizar! Me voy a respirar.
[p. 57-58]

Por medio de este testigo de los acontecimientos, el lector se da cuenta de que el microcosmos "tantálico" produce una atmósfera de dolor que cualquiera percibe claramente.

4.7 El suicidio del cosmos

Cuando *Él* abandona su propósito de volver a amar, decide dedicarse a torturar a un ser totalmente inocente. La tortura del trébol en el microcosmos "tantálico" sobrepasa el mero afán de ver padecer a la planta, pues *Él* tiene el objetivo de lograr algo inconcebible: el suicidio del cosmos.

La razón de desear la muerte del universo tiene que ver con el papel del protagonista como víctima. Así, *Él* pretende vengarse del responsable de que haya perdido su afectividad y, más aún, de que haya renunciado a la recuperación de ésta. El causante es, en última instancia, el cosmos, pues éste controla todo lo que sucede en el mundo y por tanto es culpable de los sufrimientos del protagonista.

surgiendo de súbito en una mutación opuesta, en el malquerer, y alumbré prestamente la idea de martirizar la inocencia y orfandad a fin de obtener el suicidio del Cosmos. [p. 56]

Según *Él*, la tortura debe resultar insoportable para el cosmos, ya que el hombre, el ser más consciente de todos, daña al más inocente; una acción tan cruel y vil que puede llegar a provocar la desaparición del mundo. Además, si se recuerda que en opinión de Eliade¹²³ los elementos vegetales han sido considerados como espejos del cosmos, se ve que no sólo está dañando a un ser inocente, sino a la representación misma de la vida.

Un Hecho, un hecho que enloquezca de humillación, de horror, al Secreto, al Ser-Misterio, el martirio de la Inocencia Vegetal por la máxima personalización de la Conciencia: el Hombre, por el máximo poder no mecánico. [p. 60]

El personaje principal cree firmemente que puede "enloquecer de horror" al cosmos por medio del "martirio de la Inocencia Vegetal" y, a través de esto, vengarse de todo lo que ha sufrido. Ahora bien, con esto pretende acabar con el universo y lograr la nada, dicho en palabras de Macedonio Fernández, "estremecer hacia el No-Ser todo lo que es:"

La fórmula radical, íntima, de lo que *Él* estaba haciendo miserablemente, era la ambición y ansiedad de lograr el reemplazo por la nada de la Totalidad, de todo lo que hay, lo que hubo, lo que es, de toda la Realidad material y espiritual. [p. 58]

Sin duda, pensar que la nada del mundo se puede lograr por medio de la tortura de una planta se inserta en el *Belarte* humorístico macedoniano. Según Ana María Barrenechea, Macedonio se propone con su humorismo llevar las situaciones a la nada.¹²⁴ Si el lector concibe la posibilidad de la destrucción del cosmos, se logra la creencia momentánea en un absurdo o humor.

¹²³ Mircea Eliade, *Tratado...*, op. cit., p. 250.

¹²⁴ Ana María Barrenechea, op. cit., pp. 38-41.

4.8 Creencia en el "todo-es-posible"

En "Tantalia" se habla de un buen número de creencias que tienen que ver con el cosmos como unidad, pues se establece una íntima relación entre el micro y macrocosmos, dicho de otro modo, el universo depende de la vida de cada uno de sus miembros, en este caso, la de un trébol. De forma que aparece la "idea de simpatía como lazo de unión de todos los elementos del cosmos y como principio de la Naturaleza."¹²⁵ Las reflexiones del relato en torno a dicha idea lo insertan en lo que Bioy Casares llama "fantasías metafísicas."¹²⁶

Así, a lo largo del cuento se conciben ideas como que su vida y la de su amor dependen directamente de la del trébol o que a través de la tortura de una planta se puede lograr la cesación del cosmos.

Al hablar de la gama de ideas que sostienen la vida de los personajes se logra una condición fundamental del humor macedoniano: que el tema sea grato.¹²⁷ En este caso no se alude a la felicidad directamente, sin embargo, ver la amplia gama de posibilidades de las creencias individuales provoca gozo en el lector, pues "la alegría se debe [...] a la revelación de la riqueza de posibilidades del acontecer."¹²⁸

En el texto se enfatiza esto por medio del cambio de voz narrativa, ya que casi al final de "Tantalia," el narrador de tercera enuncia su discurso en primera persona. Una de las cosas que hace esta voz es "teorizar" sobre la variedad de las creencias de *Él* y *Ella* para mostrar que son posibles. Para que

¹²⁵ *Sub voce*, simpatía, José Ferrater Mora, *op. cit.*

¹²⁶ Adolfo Bioy Casares "Prólogo," en: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo *Intología*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁷ Macedonio Fernández, *Teorías...*, *op. cit.*, pp. 263, 274.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 266.

no exista la menor duda acerca de quién enuncia estas opiniones, el mismo narrador aclara:

Yo lo digo comentando, teorizando lo que Él hizo, pero no soy Él. [p. 59]

El narrador se involucra tanto en los acontecimientos, que no se limita a comentarlos, sino que admite que él cree en ellos.

Yo creo. Y lo que cree todo el mundo es mucho más de lo que muestro en creer en esto --¿quién se mide en el creer?--: no me digáis, pues, absurdo temerario en el creer. Cualquiera *mujer* cree que la vida del amado puede depender del marchitarse del clavel que le diera si el amado descuida ponerlo en agua en el vaso que ella le regaló otrora. Toda *madre* cree que el hijo que parte con su "bendición" va protegido de males. Toda *mujer* cree que lo que reza con fervor puede sobre los destinos. Todo-es-posible es mi creencia. [p. 59-60, las cursivas son mías]

Tal vez sea una casualidad que en este párrafo sean sólo mujeres las que se rigen por estas supersticiones o, quizá, el narrador piense que las mujeres son más propensas a "creer."

En "Tantalia" la creencia central tanto de *Él* como de *Ella* es concibir al cosmos como una unidad en donde sus integrantes dependen unos de otros.

El que el narrador se incluya en el relato es una estrategia que se inserta perfectamente en las ideas de Macedonio Fernández sobre el humor, ya que es el propio narrador el que cree en la situación que propone el cuanto y hace énfasis en que "todo-es-posible." Parece como si el narrador pretendiera entrar en un especie de complicidad con el lector, para sugerirle que no es tan extraño ni disparatado concebir lo que plantea "Tantalia." Esto para lograr "que el absurdo o milagro de la irracionalidad creída por un momento libere al

espíritu del hombre [...] de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad."¹²⁹

4.9 El narrador

En cada uno de los apartados de este capítulo se ha hablado del uso en "Tantalia" de diversas estrategias que tienen que ver con el narrador. Para entender el papel de éste es necesario detectar cómo su relación con el mundo narrado cambia a lo largo de la historia. "Tantalia" se divide en cinco "momentos" o partes, así que se analizará brevemente el papel del narrador en cada una de ellas.

En la primera y segunda partes, tituladas respectivamente "El cuidador de una plantita" e "Identidad de una mata de trébol," el narrador es heterodiegético, su discurso está enunciado en tercera persona y no está involucrado en los acontecimientos, además, no tiene ninguna restricción perceptual: puede entrar y salir de la mente de sus personajes y desplazarse sin ningún límite.¹³⁰ Este narrador tiene la función de caracterizar a los personajes y de sentar las bases de la historia.

Es en el tercer momento del relato, "El torturador de un trébol," cuando el protagonista toma el papel de narrador autodiegético, con lo que da su punto de vista sobre los acontecimientos. Resulta interesante ver que es en esta parte donde se trata el tema de la tortura, por lo cual la perspectiva de la historia ya no es la de un narrador omnisciente, sino la del propio personaje. La función de este cambio de narradores es "acercar" al lector a los

¹²⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹³⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, pp. 98, 136.

acontecimientos, permitirle, junto al personaje, reflexionar el por qué de la tortura, con el fin de que el receptor empaticé con su postura.

Durante la siguiente parte, "El amigo," aparece otra vez un narrador omnisciente y habla una nueva voz: el amigo Luis, que sirve como un testigo que nos da una opinión externa sobre lo que observa.

"Nuevo sonreír" es el último momento de "Tantalia." La figura narrativa central de esta parte es la del narrador intradiegético¹³¹ o testimonial, quien hace énfasis en que lo narrado es totalmente posible. Con esto, él mismo cree en la posibilidad de los sucesos del relato y pretende que el lector sea su cómplice.

Este cambio de narrador ofrece diversas perspectivas de la historia según el sentido que se intenta transmitir. Se empieza con una mirada distante de los acontecimientos para llegar después a un punto de vista subjetivo, el del protagonista, y se cierra el relato con el testimonio "confirmación" enunciado primero por el amigo y luego por el narrador en primera persona. Estas estrategias tienen la función de involucrar al lector, gradualmente, para conturbar su seguridad ontológica, tal como requiere el concepto de humorismo de Macedonio Fernández.

El uso de varios narradores muestra la calidad literaria de Macedonio, quien no sólo propone en un plano filosófico ideas sobre estética, sino que sabe cómo valerse de los diferentes recursos que da un relato para mostrarlas. La manera en que utiliza y juega con estas estrategias narrativas nos habla de una escritura consciente y cuidada.

¹³¹ *Sub voce*, narrador. "Es narrador *intradiegético* si permanece dentro de la historia sin desempeñar otro papel sino el de narrador (hay alguna marca de su presencia como testigo que no interviene)." Helena Beristain, *op. cit.*

4 10 El trébol

En "Tantalia" el trébol es el eje en torno al cual giran varias ideas de los personajes. Estas se basan en los significados que normalmente se le dan a esta planta y hay ocasiones en que se hiperbolizan.¹³² Así, el trébol es un elemento vegetal que vaticina buen augurio, por lo que Él y Ella deciden que sea el "símbolo del vivir de su amor;" después sienten que si algo le pasa a la planta, el suceso les traería la peor de las suertes: morirían ellos y su amor. A partir de esto se establece una relación de absoluta dependencia en la que el miedo los atormenta de tal manera que necesitan anular la identidad de la planta, por lo que los buenos presagios del trébol, paradójicamente, despiertan un miedo terrible en los personajes.

También se considera al trébol como síntesis de la vida, "el símbolo originario se remonta probablemente al vigoroso crecimiento de la planta, que la convirtió en esencia de plenitud de la fuerza vital."¹³³ En el cuento de Macedonio se va más lejos, ya que la planta se vuelve el centro de un microcosmos "tantálico" que puede lograr el suicidio del cosmos, la nada. De modo que el trébol trasciende su fragilidad al ser parte de un cosmos simpático en el que lo que le ocurra, repercute en todo el universo. Así, el poder de la planta hace que el cosmos oscile constantemente entre la vida y la muerte y al final prevalece la primera.

¹³² *sub. voce*. Hiperbole. Para Helena Beristáin la hiperbole es la "exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender los verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el *verbum proprium*." Helena Beristáin, *op. cit.*

¹³³ *sub. voce*. Hoja de trébol. Hans Beiderman, *op. cit.*

5 "El Zapallo que se hizo cosmos"

5.1 El texto y la crítica

"El Zapallo que se hizo cosmos" se publica por primera vez en la edición de 1944 de *Papeles de reciénvenido*. Críticos como César Fernández Moreno piensan que este libro contiene algunos textos "que no olvidan lo metafísico, como "El Zapallo."¹³⁴ Para José Miguel Oviedo este relato es uno de los muchos ejemplos que se encuentran en la producción literaria del argentino en los que se muestra una circunstancia inexplicable.¹³⁵ Algo común en sus cuentos humorísticos es que parten de un evento inexplicable o anormal para construir el humor.

Algunos especialistas en el humorismo macedoniano, tales como Ana María Barrenechea, opinan que este cuento "es la cara cómica de aquellos misterios que lo asedian [a Macedonio]: vigilia y sueño, vida y muerte."¹³⁶

Alicia Bronsky comenta que "en el universo fantástico que Macedonio se proponía crear, la alteración del orden nacimiento-muerte era fundamental. Uno de los propósitos más serios y persistentes fue la motivación de una duda, una inquietud general en el lector. El texto donde quizás más ha logrado dicha inquietud es "El Zapallo que se hizo cosmos,"¹³⁷ en el que utiliza una serie de estrategias textuales para conseguir esto.

¹³⁴ César Fernández Moreno, "El existidor," en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. Caracas... *op. cit.*, p. LXII.

¹³⁵ José Miguel Oviedo, *op. cit.*, p. 303.

¹³⁶ Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 47.

¹³⁷ Alicia Bronsky en: Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*. Coord. Ana María Cumblong... *op. cit.*, p. 546.

§ 2 Ecos míticos

Este cuento narra la historia de un zapallo cualquiera que comienza a crecer en una región de Argentina, el Chaco, la cual le proporciona todo lo que requiere para desarrollarse en condiciones óptimas. Este Zapallo empieza a crecer a una velocidad vertiginosa hasta alcanzar un tamaño gigantesco. Entonces los habitantes del Chaco, y pronto todo el mundo, intentan frenar la amenaza que implica, cosa que resulta imposible, así que a falta de una mejor idea deciden mudarse dentro de él. El Zapallo tiene tal deseo de vida que el planeta tierra no le parece suficiente y quiere conquistar el cosmos y con éste, la existencia.

Los ecos míticos son claros, pues "El Zapallo que se hizo cosmos" parece un mito de creación: "toda historia mítica [...] relata el origen de algo."¹³⁸ El mito cuenta cómo "una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento, por ejemplo una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución."¹³⁹ En el cuento de Macedonio Fernández se presencia la creación de un nuevo mundo: el mundo Zapallo.

El origen del mundo Zapallo se da a partir de que el vegetal devora a la tierra, por lo que también se habla de un cataclismo. Los mitos que tratan dicho tema están extraordinariamente extendidos en varias culturas y casi siempre se relacionan con una eventual recreación del mundo.¹⁴⁰ Por otra parte, hay que tomar en cuenta que "el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso

¹³⁸ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 29.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 55-57.

de los comienzos,"¹⁴¹ es decir, un momento inalcanzable para nosotros. Lo mismo pasa en el relato macedoniano, que se sitúa en un tiempo indefinido, donde existe la posibilidad de la instauración de un nuevo mundo. Así, el contacto entre un relato mítico y la conquista por parte del Zapallo es evidente, ya que el "tiempo primordial" o "tiempo de los comienzos" míticos es, al fin y al cabo, un tiempo de posibilidades para el surgimiento de la vida.

Existe un punto de encuentro entre un texto fantástico y un mito: ambos hablan sobre algo posible. Las narraciones míticas se sitúan en el momento de los "orígenes" que es por excelencia el tiempo de las posibilidades, el tiempo en el que prácticamente cualquier cosa puede surgir. Por su parte, lo fantástico encierra "una necesidad del hombre [de hablar de] ciertas zonas de contenido irracional, miedos, tabúes y creencias en poderes benéficos y maléficos,"¹⁴² entablando un diálogo con la posibilidad de que todo puede ocurrir, de que no existen seguridades.

Por situarse en un tiempo inmemorial y hablar de los orígenes, de la irrupción de lo sagrado en el mundo, el relato mítico es considerado por las antiguas civilizaciones como "historia verdadera."

Al tratar "El Zapallo que se hizo cosmos" temas como una cosmogonía y situarlo en un tiempo indefinido, el lector percibe que el relato tiene el carácter de mito. El hombre moderno ha dejado de pensar en los mitos como "historias verdaderas" y tiene frente a estos una actitud ambivalente. Por una parte, el oyente los respeta como historias que sustentaron las creencias y forma de vida de muchas culturas y, por otra, se admira de la variedad de ideas que se han creado para este fin. Justamente esto último es lo que el humor de

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² Pampa Arán, *op. cit.*, p. 17.

Macedonio quiere suscitar en el lector. El autor argentino utiliza un relato con ecos míticos para aprovechar la reacción que en la mentalidad moderna provoca un mito. Así, que se vale de lo que espera el lector para conseguir los objetivos del humorismo, es decir, que el receptor dude de sus propias ideas al contemplar las de otros.

5.3 Caracterización del Zapallo

En el texto macedoniano el protagonista, un Zapallo, es una especie de calabaza comestible cuyo uso es principalmente el consumo humano; con él se preparan mermeladas, purés y sopas.

La palabra "zapallo" tiene también otras acepciones en el habla coloquial. Por ejemplo, en Argentina y Uruguay se utiliza como adjetivo para designar a alguien tonto o, extrañamente, para referirse a un gol, mientras que en otros lugares de América sirve para nombrar un éxito inesperado que es logrado por casualidad.¹⁴³ A pesar de esta multiplicidad de significados, el que predomina en este relato es el vegetal.

El que se especifique en el cuento de qué tipo de planta se trata aporta una carga de sentido, pues el texto habla al principio del vegetal como un Zapallo común y corriente, un indefenso ingrediente de cocina, y después lo convierte nada menos que en el conquistador del mundo. Aspecto que curiosamente tiene que ver con el uso coloquial de esta palabra para referirse a un éxito inesperado.

¹⁴³ *sub. voce*, zapallo. *Diccionario de la Real Academia... op. cit.*

En el texto, el narrador caracteriza al protagonista por medio de una descripción gradual en la que al principio sólo se ve a una planta normal en crecimiento.

Érase un Zapallo creciendo solitario en ricas tierras del Chaco. Favorecido por una zona excepcional que le daba de todo, criado con libertad y sin remedios fue desarrollándose con el agua natural y la luz solar en condiciones óptimas, como una verdadera esperanza de la Vida. [p. 25]

Dentro de esta primera parte de la narración nada se sale de la normalidad con respecto al Zapallo, sólo la última frase ("como una verdadera esperanza de la Vida") y, sobre todo, la palabra "Vida"¹⁴⁴ con mayúscula es una insinuación de lo que puede llegar a ocurrir. Esto cobra sentido posteriormente cuando se sabe de la existencia del Zapallo y se ve que sus características difieren por completo de lo que se espera en relación con un vegetal de su especie.

La primera noticia que se tuvo de su existencia fue la de los sonoros crujidos del simple natural crecimiento [p. 25]

La forma en la que el Zapallo se da a conocer es a través de los fuertes ruidos que provoca al crecer, aspecto que en sí resulta sospechoso, pues normalmente ningún ser vivo, y menos un pequeño Zapallo, cruje cuando crece.

Los primeros colonos que lo vieron habrían de espantarse, pues ya entonces pesaría varias toneladas y aumentaba de volumen instante a instante. Ya media una legua de diámetro cuando llegaron los primeros hacheros mandados por las autoridades para seccionarle el tronco, ya de doscientos metros de circunferencia [p. 25]

¹⁴⁴ Recordemos que en "Fantalla" utiliza las mayúsculas para referirse a cosas como: No-Ser, Realidad, El Eternidad, Hombre, Cosmos, Inocencia, Nada, etc.

Al lector le quedan claras, con esta descripción, las enormes dimensiones del Zapallo; no obstante el narrador insiste en dar todo tipo de detalles con lo que refuerza el sentido hiperbólico del texto.

Cundia el pavor. Es imposible ahora aproximársele porque se hace el vacío en su entorno, mientras las raíces imposibles de cortar siguen creciendo. [p. 25]

Esta insistencia en proporcionar todos los pormenores, tiene que ver con que el autor argentino considera que en una situación cómica es importante la atención centrada en un detalle.¹⁴⁵ Así, lleva esta idea al límite en "El Zapallo que se hizo cosmos," pues no le basta hablar de los ruidos que emite, de su peso, de su diámetro, del vacío que se crea a su alrededor, sino que incluso comenta cómo es su ritmo de dilatación.

A medida que crece es más rápido su ritmo de dilatación; no bien es una cosa ya es otra: no ha alcanzado la figura de un buque que ya parece una isla. Sus poros ya tienen cinco metros de diámetro, ya veinte, ya cincuenta. [p.26]

Parece que el texto intenta que el lector imagine cada una de las etapas del crecimiento de la planta y la amenaza que ello implica. Aspecto que se enfatiza al usar la expresión "ya" que habla de lo inminente del peligro. Esta descripción minuciosa establece un pacto de lectura y, si se piensa en el *Belarte*, hace que el receptor, al "presenciar" cada momento del desarrollo del Zapallo, acepte que puede darse un caso similar.

No sólo la detenida descripción del vegetal funciona para caracterizarlo, también lo hace la comparación que se establece entre el hombre y el Zapallo, en la que el Zapallo siempre aparece en una posición de superioridad.

¹⁴⁵ Macedonio Fernández, *Toribius...*, *op. cit.*, p. 291.

los obreros desistían, más que por la fatiga de la labor, por los ruidos espeluznantes de ciertos movimientos de equilibración, impuestos por la inestabilidad de su volumen que crecía a saltos. [p. 25]

Las autoridades mandan a unos obreros para que acaben con el Zapallo. tarea que resulta difícil por el miedo que les provoca, pues éste "aumentaba de volumen instante a instante." La evidente desproporción de la fuerza física entre el vegetal y los hombres hace que estos conciben todo tipo de remedios para resolver el problema.

Como no hay tiempo para reunir una conferencia panamericana —Ginebra y las cancillerías europeas están advertidas— cada uno discurre y propone lo eficaz. ¿Lucha, conciliación, suscitación de un sentimiento piadoso en el Zapallo, súplica, armisticio? Se piensa hacer crecer otro Zapallo en el Japón, mimándolo para apresurar al máximo su prosperación, hasta que se encuentren y se entredestruyan, sin que, empero, ninguno sobrezapalle a otro. [p. 26]

Las soluciones ideadas para combatir la amenaza del Zapallo son tan poco efectivas que resultan cómicas. Pareciera que se busca resolver el problema con acciones eficaces sólo para conflictos humanos, sin entender que esta situación los sobrepasa. Después de intentarlo una y otra vez, el resultado es el mismo: parece inútil luchar, conciliar o, menos aún, suscitar un sentimiento piadoso en el Zapallo.

La incapacidad de concebir el peligro de la amenaza se lleva al extremo cuando el narrador nos transmite los pensamientos de la gente con respecto al Zapallo.

Opiniones de científicos; qué pensaron los niños, encantados seguramente; emociones de las señoras; indignación de un procurador; entusiasmo de un

agrimesor y un toma-medidas de sastrería; indumentaria para el Zapallo; una cocinera que se le planta delante y lo examina, retirándose una legua cada día; un serrucho que siente su nada: ¿y Einstein?: frente a la facultad de medicina alguien que insinúa purgarlo. [p. 26]

Cada quien se explica la amenaza del Zapallo a su manera, bastante subjetiva y poco atinada. Esto toca un tema al que Macedonio recurre numerosas veces en su obra, el de lo relativo y muchas veces absurdo de las creencias.

Así, el Zapallo se sitúa en un plano superior al hombre tanto física como mentalmente, debido a que este último no puede ni siquiera concebir la idea de la amenaza que implica el Zapallo. Sin embargo, llega el momento en que la humanidad tiene que dejar todas estas explicaciones atrás, pues ya no queda mundo fuera del Zapallo.

Llegaba demasiado urgente el momento en el que lo que más convenía era mudarse adentro. Bastante ridículo y humillante es meterse en él con precipitación, aunque se olvida el reloj o el sombrero en alguna parte y apagando previamente el cigarrillo, porque ya no va quedando mundo fuera del Zapallo. [p. 26]

Tal vez lo único que se puede comparar con el Zapallo es el cosmos. Debido a esto el vegetal debe lograr la conquista del universo, para lo que agiliza su ritmo de crecimiento.

Parece presentir que todavía el Cosmos podría producir un cataclismo para perderlo, un maremoto o una hendidura en América. ¿No preferiría, por amor propio, estallar, astillarse, antes de ser metido dentro de un Zapallo? [p. 26]

A través de ello se reafirma que el poder del Zapallo no tiene un parámetro humano, sino cósmico.

El Cosmos desata, en el paroxismo, el combate final. Despeña formidables tempestades, radiaciones insospechadas, temblores de tierra, quizás reservados desde su origen por si tuviera que luchar con otro mundo. [p. 27]

5.4 La voluntad vegetal

"El Zapallo que se hizo cosmos" va más allá de una mera comparación entre el hombre, el Zapallo y el cosmos, pues reelabora una idea filosófica de Schopenhauer: la voluntad de vivir. Para este filósofo el anhelo de vivir es la única expresión verdadera del ser: "todo corre, todo se precipita hacia la existencia y si es posible, hacia la existencia orgánica, es decir, hacia la vida y por ello hacia sus grados más altos."¹⁴⁶ Como prueba del deseo insaciable de vida basta pensar, según el filósofo alemán, en existencias tan miserables como la de un topo que cava durante toda su vida y nunca es capaz siquiera de ver la luz.¹⁴⁷ A pesar de esto, tanto el topo como cualquier ser vivo prefiere todo tipo de sufrimientos antes que la muerte, es decir, prevalece siempre la voluntad de vivir.

Todos los seres están de alguna manera condenados a buscar y desear siempre la vida. Resulta importante notar que Schopenhauer incluye en esto a todos los seres vivos y no sólo al hombre, de modo que si descendemos en la escala animal no se ve ninguna degradación correspondiente de la voluntad.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 150-151.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 141.

Así, "la voluntad obra en el reino vegetal aun desprovista de todo conocimiento, como una fuerza impelente y oscura."¹⁴⁹

En el cuento de Macedonio Fernández aparece una idea que retoma estos postulados y funciona como la explicación de por qué el Zapallo puede conquistar el cosmos.

"¡Cuidaos de toda célula que ande cerca de vosotros! ¡Basta que una de ellas encuentre su todo-comodidad de vivir! ¿Por qué no se nos advirtió? El alma de cada célula dice despacio: "Yo quiero apoderarme de todo el "stock," de toda la "existencia en plaza" de materia, llenar el espacio y, tal vez, los espacios siderales; yo puedo ser el Individuo-Universo, la Persona Inmortal del mundo, el latido único." Nosotros no la escuchamos y nos hallamos en la inminencia de un Mundo Zapallo, con los hombres, las ciudades y las almas dentro! [p. 27]

Cada partícula viva no sólo desea ser "el latido único," sino que tiene la posibilidad de serlo. De forma que el Zapallo es un ejemplo de cómo el deseo de vida rige la existencia.

En esta parte del cuento se da un cambio de voz narrativa, lo que logra atraer la atención del lector, pues luego de la detallada caracterización enunciada por una voz omnisciente, de pronto nos encontramos con que el narrador se dirige al lector en segunda persona para explicarle las leyes que rigen el mundo de este cuento. Esto lo hace para destacar esta idea, pues es la que sustenta todo lo que sucede en el universo narrativo y para acercar al receptor a los acontecimientos. De modo que, poco a poco, la amenaza alcanza al lector.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

5.5 "La relatividad de las magnitudes todas"

Macedonio intenta, a lo largo de su producción literaria, poner en entredicho las creencias comunes para que el lector se enfrente con la relatividad de la existencia. En "El Zapallo que se hizo cosmos" hay un buen número de ideas en las que cada quien percibe la realidad a su manera y con sus posibilidades. Esto es claro en el momento en que los gobiernos consideran en qué medidas pueden tomar frente a la amenaza que representa el Zapallo y proponen todo tipo de ellas como: conciliar, atacar, suplicar piedad o un armisticio.

Resulta un tanto ingenuo pensar que con dichas medidas se pueda encontrar una solución a una amenaza de este calibre; sin embargo existe en el cuento una necesidad apremiante del hombre por intentar resolver y explicar siempre lo que le acontece; no puede resignarse a aceptar que hay eventos que no tienen explicación alguna.

En la parte final del texto se presta especial atención a la relatividad. Esto es enunciado por un narrador en primera persona del plural, lo cual resulta importante, pues el narrador no sólo se introduce en la historia sino que, además, incluye también a los lectores.

Perros que no vivían más de quince años, zapallos que apenas resistían uno y hombres que rara vez llegaban a cien... ¡Así es la sorpresa! *Decíamos*: es un monstruo que no puede durar. Y aquí *nos tenéis* adentro. [p. 27, las cursivas son mías]

Parece como si el lector fuera un personaje más, que se sorprende porque de que un vegetal ha conquistado el mundo y reflexiona en cómo cualquier evento, a pesar de lo que se piense, puede ocurrir.

¿Por qué no configurar el Escorpión, el Pino, la Lombriz, el Hombre, la Cigüeña, el Ruiseñor, la Hiedra, inmortales? [p. 27]

Así, en la última parte del cuento el narrador se refiere a los receptores como "cofrades de la Zapallería."

El Zapallo me ha permitido que para vosotros —queridos cofrades de la Zapallería—yo escriba mal y pobre su leyenda y su historia. [p. 28]

El narrador llega a decir que nadie sabe a ciencia cierta prácticamente nada y, tal vez, la única certeza consiste en que cualquier cosa es posible.

Practicamos sinceramente una Metafísica Cucurbitácea. Nos convencimos de que, dada la relatividad de las magnitudes todas, nadie de nosotros sabrá nunca si vive o no dentro de un Zapallo y hasta dentro de un ataúd y si no seremos células de Plasma Inmortal. [p.27-28]

Practicar la metafísica "cucurbitácea" o metafísica Zapallesca es concebir la existencia como la posibilidad abierta de que se pueda dar cualquier fenómeno, perder toda certeza, dudar de la existencia misma.

La figura del Zapallo convertido en cosmos es el punto de partida para tratar la riqueza de la infinita gama de formas en las que se puede presentar la realidad y lo relativo que es percibirla. A través de esto el tema es grato, pues para Macedonio en el humor "el hecho o tema debe de algún modo aludir a la felicidad."¹⁵⁰

¹⁵⁰ Macedonio Fernández, *Teorías...* op. cit., p. 272.

5.6 Estrategias narrativas

Durante toda esta obra el narrador tiene un papel central como constructor de la situación humorística, no sólo por lo que dice, sino también por la perspectiva que da a la historia según la voz que utiliza.

En la primera parte del cuento aparece una voz narrativa en tercera persona que, a través de una mirada omnisciente, nos presenta los acontecimientos. Después la voz cambia y el discurso se enuncia en segunda persona para explicarle directamente al lector la "ley" que sustenta el mundo del relato. El cambio de narrador sorprende y ello aumenta cuando el narrador utiliza la primera persona del plural, pues, de pronto, el lector es incluido en el texto.

La estructura narrativa pretende que el receptor se inmescuya gradualmente en la historia hasta ser "parte" de la misma. Esto muestra la forma en que Macedonio construye situaciones humorísticas valiéndose tanto de la anécdota como de las voces narrativas.

5.7 El Zapallo

El elemento vegetal de este cuento, el Zapallo, aparece al inicio de la narración de forma normal; sin embargo, poco a poco, se describe su crecimiento que es totalmente anómalo, pues la pequeña calabaza llega a devorar la tierra debido a su voluntad de vida.

A partir del crecimiento hiperbolizado del Zapallo se logra crear la situación inexplicable que es indispensable para el humorismo macedoniano, de modo que este vegetal es el centro de una serie de ideas y situaciones extraordinarias que provocar el humor.

Conclusión

A partir del fallecimiento de su esposa, Macedonio Fernández centra sus reflexiones en la muerte. Tanto su obra metafísica y como la literaria no son ajenas a ello, por el contrario giran siempre en torno al tema. De modo que para el autor el fin último de la literatura es liberar al lector de su individualidad y con él de la idea de muerte.

Una de las formas que propone en su teoría estética o *Belarte* para lograr esta ardua empresa es el humorismo, que consiste en provocar que se crea en una situación absurda para dudar de las creencias y con ellas de la individualidad.

En "Tantalia" y "El Zapallo que se hizo cosmos" lo vegetal es fundamental para crear el humor, pues, por una parte, en los cuentos se plantean una serie de ideas que giran en torno al trébol y al Zapallo que muestran lo relativo de las convicciones humanas. Mientras que por otra parte, los elementos vegetales son representación de la vida, de su forzoso ciclo en el que se nace y muere invariablemente.

En la antiguas civilizaciones lo vegetal tenía la función de "enseñar" a los hombres la manera en la que se desarrolla la vida. En ésta es inevitable nacer, después envejecer, luego morir y esperar un renacimiento posterior. Por ser la plantas vivo reflejo de esto, se creyó que era uno el dios de la muerte y el de la vegetación.

Lo vegetal en estos relatos refleja la idea que obsesionó a Macedonio: liberar al hombre de la muerte, pues en los cuentos muestra cómo se renace después de la aparente desaparición, de forma que, en última instancia, la

muerte no existe. Así, "El Zapallo que se hizo cosmos" trata de estos ciclos al hablar de la destrucción de la tierra y la recreación de un nuevo mundo: el "mundo Zapallo," mientras que en "Tantalia" se describe cómo el poder aniquilador del trébol que es capaz de que muera el amor de los protagonistas y, aún más, de que se suicide el cosmos, pero, también se muestra cómo la planta tiene la capacidad de dar vida, basta ver la manera en la que *Él* recupera la afectividad. De modo que hay en estos relatos una oscilación continua entre la vida y la muerte, pero al finar siempre prevalece la vida.

El universo narrativo de estos relatos funciona a partir de las ideas sobre la voluntad de Schopenhauer. En "El Zapallo que se hizo cosmos" aparecen estas reflexiones cuando se ve que cualquier ser vivo tiene la voluntad de convertirse en el cosmos, y que hasta un zapallo puede lograrlo. En "Tantalia" se tiene un universo "tantálico" en el que todas las criaturas siempre desean y el trébol sufrirá los grados más altos de "tantalismo."

La voluntad de vivir que rige la existencia en estos cuentos muestra el afán de Macedonio por evitar la muerte, ya que revela la manera en la que el hombre desea y busca siempre la vida.

Macedonio se vale de diversas estrategias para lograr el humorismo, una de las más notables tiene que ver con el narrador. Los dos cuentos comparten una estrategia en común, pues se empieza con un narrador que está fuera de los acontecimientos y conforma los acontecimientos avanzan se vuelve parte de ellos. Hasta que de forma gradual el propio lector se vuelve un participante más. Esto provoca que el receptor acepte la posibilidad de los sucesos narrados y se pregunte por su propia existencia.

Estos cuentos de Macedonio Fernández dejan ver la estrecha relación entre sus reflexiones y su obra literaria, y la forma en que el fin de ambas era trascender la idea de muerte, en este caso, por medio de elementos vegetales.

Bibliografía

- Arán, Pampa. *El fantástico literario*. Córdoba: Naravaja, 1999.
- Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti. *La literatura fantástica en Argentina*. México: UNAM, 1957.
- Beidermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.
- Berkeley, George. *Principios del conocimiento humano*. México: Gernika, 1994.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM- Itaca, 2000.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975.
- Borges, Jorge Luis. "Macedonio Fenández," *Sur*, 1952, pp. 145-147.
- _____. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1998.
- _____. *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1998.
- _____. Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Espasa, 2001.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1997.
- _____. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1998.

Echevarren, Roberto. "La estética de Macedonio Fernández," *Revista Iberoamericana*. 106-107, 1979, pp. 93- 100.

Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000.

_____. *Tratado de historia de las religiones*. México: ERA, 2001.

Engelbert, Jo Anne. *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel*. New York: New York University Press, 1978.

Escalante Gonzalbo, Fernando. *La mirada de Dios. Estudio sobre la cultura del sufrimiento*. Barcelona: Paidós, 2000.

Fernández, Enrique. "Macedonio Fernández," *Sur*. 1952, p. 148.

Fernández, Macedonio. *Una novela que comienza*. Santiago de Chile: Ercilla, 1941.

_____. *Papeles de reciénvenido*. Buenos Aires: Losada, 1944.

_____. *Manera de una psique sin cuerpo*. Barcelona: Tusquets, 1973.

_____. *Teorías. Obras completas vol. 3*. Buenos Aires: Corregidor, 1974.

_____. *Museo de la novela de la Eterna*. Prólogo de: Cesar Fernández Moreno, Carácas: Ayacucho, 1982.

_____. *Museo de la novela de la Eterna*. Coord. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Paris: FCE, Archivos, 1996.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía 4 vols.*, Barcelona: Ariel, 1994.

Flores Esquivel, Enrique. *Los tigres del miedo: páginas fantásticas de Macedonio Fernández*. Inédito

García, Germán L (Coord.). *Hablan de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Autel, 1996.

Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana vol. 3*. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1988.

Goloboff, Gerardo Mario. "El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández." *Revista Iberoamericana*. 130-131, 1985, pp. 167-175.

Homero. *La odisea*. Trad. José Manuel Pabón, Barcelona: Gredos, 2000.

Imbert Andersen, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana vol. 1*. México: FCE, 1995.

Marias, Julián. *Historia de la Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1978.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana vol. 3*. Madrid: Alianza, 2001.

Pagés, Arturo. "Macedonio Fernández, un payador." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 166, 1962, pp. 133-146.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM- Siglo XXI, 2002.

Sánchez, Luis Alberto. *Escritores representativos de América*. Madrid: Gredos, 1971.

Schiminovich, Flora. *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*. Madrid: Pliegos, 1986.

Schopenhauer, Arthur. *Schopenhauer en sus páginas*. Ed. Pedro Stepanenko, México: FCE, 1991.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 2003.

Urondo, Francisco. "Macedonio." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 270, 1972, pp. 558-563.

Vitoria, Marcos. "El humorismo en la literatura argentina actual." *Cuadernos Americanos*. XI, 1943, pp. 206-221.