

EN TORNO A LA ARTÍSTICA NO REPRESENTACIONAL DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

Jorge Bracamonte*

NOTA DEL EDITOR

El Doctor Bracamonte ha estudiado con particular interés la obra de Macedonio Fernández. Fruto de su investigación ha sido la publicación de su reciente libro *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política* (2010). Este artículo se entiende como un complemento del citado texto.

Resumen: «Para una teoría del arte» (1928) contrapone, de manera radical, al arte realista el arte que Macedonio Fernández propone en dicha teoría. Desde esta oposición, este escritor y teorizador del arte propone construir leyes para la práctica artística experimental. Analizo en detalle ciertos rasgos fundamentales de esta teoría y sus bases estéticas, científicas, filosóficas y epistemológicas, para luego precisar el sentido en que digo que Macedonio Fernández busca formular leyes de un arte no representacional, en particular en el arte verbal. Los puntos centrales del examen son: pensar el antirrealismo como postulación de arte no representacional; la importancia de la Autorística, Lectorística y la construcción de la Versión o Procedimiento como elementos centrales de una artística no mimética; la primacía de la enunciación artística antes que el enunciado artístico objetivante; la constitución de un arte experimental basado en la constante inventiva.

Palabras clave: Macedonio Fernández, teorías, arte, literatura, mimesis, no representacional, leyes, invención.

Abstract: «*For a Theory of Art*» (1928) sets the art that Macedonio Fernández proposes in this theory against realistic art, in a radical way. From this position this writer and art theoretician proposes to build laws for experimental artistic practice. I analyze in detail certain fundamental aspects of this theory and its aesthetic, scientific, philosophical and epistemological basis, in order to specify in what sense Macedonio Fernández looks to formulate laws of non-representational art, particularly in verbal art. Main points of this exam are: to think antirealism as a postulation of non-representational art; the importance of Autorística, Lectorística and the building of Version

* Doctor en Letras Modernas y Profesor a cargo de Literatura Argentina III y Seminario de Investigación Literaria, en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Investigador Adjunto Independiente del CONICET. Correo electrónico: jabracam@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 02-06-2010. Fecha de aceptación: 27-08-2010.

Gramma, XXI, 47 (2010), pp. 75-95.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

or Procedure as main elements of non-mimetic art; the primacy of artistic enunciation over the objectifying artistic enunciate; the constitution of experimental art based on constant inventive.

Keywords: *Macedonio Fernández, theories, art, literature, mimesis, non-representational, laws, invention.*

«Para una teoría del arte» (1928) contrapone, de manera radical, al arte realista el arte que Macedonio Fernández propone en dicha teoría¹. A partir de esta oposición, postula construir leyes para la práctica artística. Analizo en detalle los primeros rasgos de esta teoría, para luego fundamentar en qué sentido digo que Macedonio Fernández busca formular leyes. Comienza enfrentándose al arte realista, al arte mimético (Bracamonte, 2010) y, por tanto, a la representación de objetos y seres en el enunciado. Lo señala expresamente cuando plantea que en el arte importa la versión, el procedimiento, la técnica, no el enunciado. Si recordamos, Aristóteles distingue entre objeto, medio y manera de *mimesis* o representación (Aristóteles, 1948, 1). En este aspecto, Fernández parece haber rescatado de Aristóteles la cuestión de la manera, el modo en que se representan los objetos y seres en el discurso. Y no solamente rescatado: Macedonio Fernández se dedica a explorar de manera permanente las modalidades discursivas, y en un punto, este aspecto que tiene en común con la poética aristotélica, le permite trabajar en la dirección opuesta.

Por supuesto, mi referencia a Aristóteles surge porque sin su concepto de *mimesis* resulta impensable la historia de la representación y los géneros artísticos. Pero esta cuestión, en la medida en que es tomada por Macedonio Fernández para negarla, como su opuesto, debe ser ubicada —a propósito de este escritor *también teorizador del arte* argentino— en las transformaciones que dicha noción —obviamente central para la reflexión estética a lo largo de su historia— experimentó, en particular entre fines del siglo XIX y principios del XX. Pero más allá de las anteriores consideraciones, antes que remitirla en un sentido estricto a la concepción aristotélica—si bien estas también están en juego—, Macedonio Fernández inscribe su antirrealismo en la crisis de la *mimesis* que Erich Auerbach (1950) detecta en dicho periodo: las nociones de *mimesis* que podemos leer en cada texto se relacionan con las modificaciones del concepto de realidad de cada momento histórico. Auerbach subraya el cambio de representaciones de la realidad operadas entre textos como *Naná*, de Emile Zola, y los textos de Gide, Proust y Joyce. Y lee aquellos en vinculación con

¹ En Fernández, M. (1997), *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor. Las consideraciones de este artículo dialogan con desarrollos de mi libro *Macedonio Fernández: una pasión teórica*.

la idea científicista naturalista —el realismo científico, el único que, a su vez, valora positivamente Macedonio Fernández, junto al realismo documentado de la historia—, mientras que ve las producciones de los escritores mencionados en segundo lugar, como manifestación de la crisis de fragmentación de la realidad, proceso cultural que caracteriza la etapa histórica en cuestión.

Cuando se produce este momento de surgimiento de una visión fragmentada de la realidad, Macedonio Fernández está en diálogo crítico con este proceso de crisis: tanto en lo científico como en lo filosófico, se pasa del optimismo positivista al inicio de la crítica radicalizada a las verdades con pretensiones de absoluto y a búsquedas de certezas admitiendo la coexistencia de varios puntos de vista con grados de verdad (coincidente con el suelo epistemológico donde surgen postulaciones que revolucionan la noción cotidiana de realidad: piénsese en la «Teoría General de la Relatividad» de Albert Einstein, la discontinuidad cuántica de Max Plank y «El principio de indeterminación» de Werner Heisenberg). Esto resulta crucial en la medida en que Macedonio Fernández está, en primer lugar, interesado de manera decisiva en la teoría del conocimiento; a partir de allí despliega su posterior voluntad de indagación y alcanza logros filosóficos y estéticos, teóricos y artísticos. Ya en sus textos iniciales, dialoga con el problema de la fragmentación de la realidad a la que se refiere Auerbach (1950) —pensándola más bien desde la cuestión de la conformación de la materia y la posible constitución atómica del *substratum* de lo fenoménico—, pero no lo hace mediante una escritura de pretensión estética, sino en sus escritos metafísicos (aquellos que se pueden leer en volúmenes como *Papeles antiguos (Escritos 1892-1907)* y *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*, de sus *Obras Completas*).

Sin duda, los muy esporádicos poemas que escribe desde 1903 son una trabajosa manifestación de la interacción de su sensibilidad y actitud cognitiva en relación con la fragmentación de la realidad. Pero es una diversidad de lecturas de carácter científico —sobre todo, su constante preocupación por la psicología— y filosófico la que le permite captar la aludida fragmentación. En este sentido, el término «realismo» contra el cual se define el arte postulado por Macedonio Fernández no hay que buscarlo solamente en la serie literaria, sino también en la de la teoría del conocimiento. En esta misma dirección, su antirrealismo tiene que ver con su recepción (combinada con su lectura de Jean Marie Guyau) de *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer y *Principios de psicología* de William James.

Si consideramos lo anterior, necesariamente Macedonio Fernández parte de una relativización de la percepción del mundo —en la medida en que esta noción en él es una consecuencia de los planteos de William James centrados en que las posibilidades de conocimiento se organizan a partir de la «persona», de su percepción y de la coordinación del resto de las facultades a partir de aquella—, porque, además, la percepción y el conocimiento del mundo se realizan subjetivamente.

Aquí los planteos de James se articulan con la recepción de Schopenhauer. La perspectiva que adopta Macedonio Fernández —en lo que a concepto de realidad se refiere— dialoga con la siguiente afirmación de Schopenhauer:

El correlato en el sujeto, de la materia o causalidad (ambas cosas son lo mismo), es el entendimiento, que no es nada más allá de esta esfera. Su único destino, su único poder, es conocer la causalidad; pero este poder es grande, abraza un vasto círculo, y sus aplicaciones son numerosas, a pesar de la identidad de todas sus manifestaciones. Y a la inversa, toda causalidad o, lo que es lo mismo, toda materia y, por consiguiente, toda realidad, no existe más que para el entendimiento, por él y en él (Schopenhauer, 1927, p. 28).

Destaco entonces que, frente a una concepción como la kantiana que separa sujeto/objeto, o la hegeliana, que establece que lo real y la razón coinciden, y, por lo tanto, el sujeto puede llegar a través de la razón a un dominio de lo real —mediante la dialéctica, por esto de Hegel, como dice Deleuze, procede la noción de «mediación»—, Schopenhauer propone —y esto resulta capital para Macedonio Fernández— acentuar como decisiva la manera, el modo, el proceso mediante el cual se relacionan sujeto/objeto, y no acentuar los polos del proceso de conocimiento. Esta recepción primaria de Schopenhauer —la cual Macedonio Fernández acentúa y matiza durante su vida, pero jamás la abandona— le permite establecer una perspectiva desde la cual pensar en la forma de conocer y lo lleva a explorar los tipos de sensaciones por parte del escritor y del pensador. A partir de 1904-1905 va a definirse mejor: si en (principio,) primera instancia este intelectual pone el acento en las sensaciones como el principal espacio para producir conocimiento —y recordemos que en esta primera época él es terminante en negar toda operación lógica en el proceso pensante—, luego acepta el proceso sensaciones/imágenes/ideas, lo que coincide quizá con una relectura de *El mundo como voluntad y representación*.

La filosofía schopenhaueriana es uno de los correlatos filosóficos del inicio de la etapa de concepción de duda de la realidad y *mimesis* fragmentada que verifica Auerbach. Macedonio Fernández se ubica así, en la serie de la teoría del

conocimiento, en la corriente filosófica que cuestiona el racionalismo abstracto en tanto vía del conocimiento que construye sistemas de pensamiento de ambición absoluta (Kant y Hegel, pero también Comte y Marx, son nombres emblemáticos de esto). Por lo tanto, desde un comienzo cuestiona de este modo la posibilidad de construir modelos abarcadores de la realidad. Por lo anterior, tal como lo subrayé, Macedonio Fernández —vía Schopenhauer y James— se contacta con el sensualismo de los siglos XVII y XVIII de filósofos como Condillac —fundamental para el Sensacionismo de James—, Locke, Hume, Hobbes y Berkeley, a quienes conoce de manera directa o indirecta a través de otras citas, al llegar a la década de 1920. En este sentido, coincide con la línea de cuestionamiento radical al logocentrismo, tanto kantiano como hegeliano, que ya Nietzsche expone en *Más allá del bien y del mal. Genealogía de la moral*.

Por esta vía, Macedonio Fernández fundamenta su antirrealismo: propone entrar en una concepción de lo Real asentada en el Sensacionismo opuesta a lo Real entendido como un *a-priori* existente a todo conocimiento y práctica. Es decir, asume que puede arribar a una visión de lo real, pero, necesariamente, siempre desde la subjetividad. *El mundo como voluntad y representación* es una meticulosa reflexión sobre este proceso, que sutura la escisión sujeto/objeto y examina este enfoque alternativo tanto en sus consecuencias prácticas o éticas, cognitivas y estéticas. El objeto real en Schopenhauer como en Macedonio no está ausente: pero interesa que la percepción, entendimiento y su conocimiento es solo subjetivo y parcial, y en esto, la mencionada línea rompe decidida y frontalmente con Kant y Hegel.

El realismo en Macedonio Fernández es asumido como solo subjetivo, pero nunca niega la Realidad, por ello escribe: «El Universo o Realidad y yo nacimos en 1ro. de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires» (Fernández, 1966, p. 115). En términos schopenhauerianos, Macedonio Fernández solamente entiende como posible la subjetivación de lo objetivo, la objetivación de lo subjetivo. La máxima expresión de esto último —según Schopenhauer— es lo «sublime», lo «bello», donde se llega a una objetivación de lo subjetivo que, además, carece de correlato práctico, de utilidad. De allí que Macedonio Fernández no deje de dar importancia a asuntos como lo «sublime» en el arte, o que utilice en su escritura referencias a lo extra-discursivo, las cuales, en definitiva, no son decisivas en la «representación de mundo» —uso aquí «representación» según *El mundo como voluntad y representación*, no según la idea de *mimesis* aristotélica—,

dado que lo decisivo para Macedonio es el proceso que parte de lo material y sensacionista, a lo imaginativo e ideacional; no el objeto por lograr, al cual ve, en sentido estricto, como imposible de representar: lo no-representacional.

Por consiguiente, más que quedarme con la oposición realismo/antirrealismo —de por sí enunciada de manera explícita por Macedonio—, propongo explorar qué significa la barra de separación, el *between* o «entre» postestructuralista entre realismo y antirrealismo; qué proceso está implicado en esa barra o pliegue deleuziano que, a su vez, por definición, implica dos o más series de análisis. Como manera alternativa de reflexionar sobre el antirrealismo de Macedonio Fernández, propongo entender qué es este efecto —porque el antirrealismo es, sobre todo, un efecto definido por la negativa— de apreciación; puesto que no es un término que define positivamente, que da cuenta de un proceso y sus implicaciones —es antes bien producto de una subjetividad que alcanza una rigurosa e inédita expresión y forma—. Reelaborando a Schopenhauer y, asimismo, a Jean Guyau y Alfred Fouillée en similar perspectiva, Macedonio Fernández trabaja el material de la subjetividad tanto en relación con el pensamiento como con el arte de una manera inusual: dar a lo sensacionista y emotivo la forma de una idea; dar a lo ideacional la expresividad material —la moldura— del sensacionismo y emotivismo. En definitiva, elabora un realismo subjetivo (u objetivismo subjetivo) de forma y expresión conceptual, ideacional o eidética, que, a su vez, en su contracara, aparece como un nominalismo o realismo nominal; esto justifica la cita de Wittgenstein que abre este ensayo, acerca del solipsismo —término frecuentemente usado a propósito de la obra de Macedonio— en tanto una variedad impensada de realismo). En otras palabras, Macedonio Fernández construye un subjetivismo no representacional, arrepresentacional, tanto de lo sensitivo y emotivo como de lo ideacional, que adquiere forma. Uso aquí como equivalentes lo «no representacional» y «arrepresentacional», términos por mí propuestos a partir de lo que señala Gilles Deleuze en «Introducción», de *Diferencia y repetición* (2002), respecto de que hay que distinguir entre la diferencia de objetos representados bajo el mismo concepto (repetición de lo Mismo), lo cual se explica por la identidad del concepto y la representación, y, por otra parte, la repetición que comprende la diferencia, y se comprende a sí misma en la alteridad de la Idea, en la heterogeneidad de una «apresentación». Enfatizo, entonces, lo siguiente: si Deleuze, atento a la discusión filosófica —conceptual— usa «apresentación» para resaltar el rescate de un pensamiento alternativo, de la

diferencia, que cuestiona la filosofía de la Representación —logocéntrica diría Derrida—; aquí prefiero usar «arrepresentacional», que llama la atención sobre el costado estético de lo «apresentacional», aquello que cuestiona las estéticas «representacionales», tal la posición alternativa —la construcción de lo no representacional— que define el recorrido de Macedonio.

LA CUESTIÓN DE LA SUBLIMACIÓN Y LAS DIFERENCIAS CON RASGOS MODERNISTAS

El proceso antes detallado —que en Macedonio Fernández lleva años de elaboración conceptual y práctica, por lo menos desde 1892 hasta que emerge en textos y teorías que comienzan a aparecer en la década de 1920— muestra que estas búsquedas de ensayo y error convergen, a su vez, con las vanguardias artísticas alrededor de 1920, pero bajo ningún punto de vista se explican solamente por ellas. También expresan por qué este escritor no ingresa en la línea literaria modernista y posmodernista.

El punto de disidencia con estos movimientos es la búsqueda no-representacional de Macedonio Fernández. Esto, muy claro frente al Realismo y el Naturalismo —mimetismo en arte fundamentado en una científicidad positivista, o evolucionista, o mecanicista de aspiraciones absolutas en la representación, dice Macedonio—, resulta más equívoco frente al Modernismo hispanoamericano. Pero tampoco descarta lo representacional, y, en este sentido, Macedonio Fernández no encuentra un espacio de inclusión en él. En el Modernismo, en vez de buscar representar los reflejos o «copias» (el término recurrente en Macedonio) del mundo o la historia supuestamente objetivos, se realiza esta operación con los rasgos e ideas imaginarias de lo «sublime» (por ejemplo, los motivos mitológicos, grecolatinos u orientales): estas formas objetivadas de lo sublime buscan representarse en el enunciado literario.

Sin embargo, resulta evidente que los modernistas valoran en alto grado —como luego hace Macedonio Fernández— las sensaciones e imágenes: pero su acento —de nuevo— está en representarlas en el enunciado, no dejarlas implicadas en el proceso expresivo y formal, tal como hace Macedonio (quien encuentra un primer momento artístico de esta manifestación en su valoración positiva de la metáfora como figura de lenguaje «sin contextos»). De lo anterior, podemos inferir aquello con lo que, proveniente del Modernismo, diverge Macedonio Fernández: lo representacional, y aquello que, en el enunciado, expresaba lo representado. Así sean el uso de figuras y símbolos —por más que

a esto después le da otra elaboración en su práctica novelística, sobre todo en *Museo de la Novela de la Eterna*—, o la regularidad métrica y sonora, imperfecta «musicalidad» o «soniditos», a los que Macedonio Fernández critica como herencia modernista.

Ahora bien, aun cuando el Modernismo pone énfasis en lo representacional, más allá de que sea en motivos muchas veces muy diferentes al Realismo y Naturalismo, a su vez otorga una especial e inédita importancia al espesor del lenguaje². Esto se contacta con búsquedas de Macedonio Fernández, quien comienza a profundizar su teoría del conocimiento cuando el Modernismo se ha consolidado como una de las estéticas dominantes, respecto a las cuales él busca construir una oposición y alternativa, o inclusive, según algunos críticos, cuando el Modernismo hacia 1900 llega a su apogeo y comienza su decadencia, evidente hacia 1910 (Ureña, 1964, p. 34). Podría decirse que, a partir de una preocupación por el espesor del lenguaje confluyente con el Modernismo, Macedonio Fernández sale en una dirección contraria (estética en la cual la idea se superpone a la figura retórica hasta ser una y la misma cosa) a la del Modernismo (en la cual la figuración adquiere una inflación nunca antes vista en la lengua española de la etapa posterior al Barroco).

² Lo dicho dialoga con estas consideraciones de Max Henríquez Ureña. Dice en su *Breve historia del Modernismo*: «El modernismo no era propiamente una escuela. Por lo general [...] no fue a beber en fuentes españolas. En cambio, en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasianismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía. ...» (p. 12). A su vez, Max Henríquez Ureña destaca las dos etapas modernistas: «en la primera, el culto preciosista de la forma favorece el desarrollo de una voluntad de estilo que culmina en refinamiento artificioso y en inevitable amaneramiento. Se imponen los símbolos elegantes, como el cisne, el pavo real, el lis; se generalizan los temas desentrañados de civilizaciones exóticas o de épocas pretéritas; se hacen malabarismos con los colores y las gemas y, en general, con todo lo que hiera los sentidos; y la expresión literaria parece reducirse a un mero juego de ingenio que sólo persigue la originalidad y la aristocracia de la forma. No es que los modernistas desecharan del todo otros motivos de inspiración más honda: las torturas del alma contemporánea encontraron siempre repercusiones intensas en esa literatura; y en cuanto a los temas americanos, raro era el poeta o escritor modernista que los echara totalmente en el olvido [...] En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte» (pp. 33-34). Esta cita fundamenta los puntos de contacto y las diferencias de Macedonio Fernández con las coordenadas definitorias del modernismo que subrayo. Henríquez Ureña marca asimismo cómo el modernismo básicamente se opone a los excesos del romanticismo, pero en ningún momento se opone a la interacción con el realismo y naturalismo. Para los modernistas, dice Henríquez Ureña, lo decisivo era que la literatura fuera una literatura refinada.

Una diferencia con el Modernismo, a partir del contacto de Macedonio con ese movimiento, es la de entender al artista como decisivo —en teoría y práctica— para el arte. La figura del artista y la relevancia de la técnica aparecen como conceptos que contactan a Macedonio Fernández con el Modernismo, de aquí que —incluida la relación ambivalente que Macedonio construye con Leopoldo Lugones y Ricardo Güiraldes— sean estas nociones las que lo hacen valorar positivamente a algunos escritores modernistas que menciona (de hecho, en sus «Brindis» de la época vanguardista, reunidos en *Papeles de Recienvenido*, Macedonio realiza sendos homenajes a los escritores citados).

Resultan así, además del rechazo del impresionismo que Macedonio Fernández ve en el enunciado de textos modernistas, diferentes ideas de la sublimación artística y una posición distinta con respecto a los asuntos artísticos, las que lo alejan del Modernismo. En la línea de Schopenhauer, Macedonio busca en la objetivación formal y expresiva del arte una producción de imágenes e ideas —insisto en esto, porque los textos del escritor-teórico son singularmente conceptuales— que condensen, que fusionen, el proceso de interacción subjetivación/objetivación implicado por él mismo. En otras palabras, busca una «sublimación» que, a la vez, en su condensación expresiva y formal sugiera el proceso que la hizo posible. Si se quiere, busca expresar un arte sublime y la evidencia de su proceso de producción, la objetivación generada por el artista y, al lado, en el margen del mismo texto, la subjetividad que la produjo. Esto contrasta con la idea del acabado expresivo y formal, propio de los mejores logros e ideales modernistas.

Macedonio Fernández quiere evitar —según la «Belarte concienical» o Arte Nuevo que postula— concentrarse en «asuntos» o motivos en sí, en tanto material para representar en el arte, lo cual cuestiona tanto el Realismo como el Naturalismo; rasgo que también podía adjudicar —en un sentido, muy diferente a los anteriores— al Modernismo, el cual en algunas de sus líneas llega a tener repertorios de «asuntos» disponibles al momento de la composición artística.

Estas diferencias —resaltadas aquí a propósito del Modernismo— dejan al desnudo los componentes del verdadero arte opuesto al Realismo en Macedonio Fernández, que no es la definición por la negativa de Antirrealismo (lo cual no dice nada, salvo su negación), sino ser «Belarte concienical», o «Arte verdadero» o «Arte puro», conceptos que, para no ser simplificados o malentendidos, conviene comprender en relación a cómo se combina en Macedonio Fernández todo lo referente a sus búsquedas en el orden de lo metafísico u orden del

entendimiento, y la producción de conocimientos, lo científico y, por supuesto, lo artístico.

AUTORÍSTICA Y VERSIÓN: LAS LEYES POSITIVAS DEL ARTE MACEDONIANO

La representación del mundo —la objetivación del mundo— es subjetiva, y en este proceso cumple función decisiva la voluntad del sujeto de percibir, conocer, pensar. La Persona, el Individuo —como prefiero llamarlo aquí, antes que Sujeto, porque este último término tiene una connotación institucional— funciona decisivamente como generador de Belarte. En esta dirección, Macedonio Fernández usa el término «autor»: en el sentido de que es el autor el generador de Belarte, quien no obstante así no debe buscar la «Efusión» de sentimientos, sino solo —ni más ni menos— ser el que autentifica el hacer artístico, el ejercicio del procedimiento (Fernández, 1997, p. 247). «Autorística», por ende, es el despliegue que realiza el «Autor». En Macedonio Fernández, el «Autor» no funciona como principio de autoridad textual —aquel que cuestiona el análisis de Michel Foucault (1985)—, sino que funciona como aquel que genera o inventa Belarte concienical por esto Macedonio postula al suyo como «Arte de invención» o «Arte de inventiva»).

El motivo por el cual la generación de arte en este escritor, aquí *teorizador del arte*, se asienta en el «Autor» (sujeto o individuo generador) y en la Técnica o Versión o Procedimiento (que implica el trabajo en sí mismo, en tanto proceso) es que el fin de Macedonio Fernández es construir su arte como una sucesión de sensaciones, imágenes e ideas, en permanente estado de revisión crítica. Este proceso determina que el arte en Macedonio sea un constante arte en hacerse, una sucesión de estados, cuya combinatoria no es lógica, ni racional, ni jerarquizada. Así el escritor define a su *Museo de la Novela de la Eterna* como «Novela en estados», y aquí recuerdo que «estados» tiene connotaciones complicadas —estéticas, epistemológicas, de diálogo con su complejo contexto científico— en la escritura macedoniana. Lo que, de manera evidente, puede resultar una contradicción de mi parte es destacar que en este proceso son importantes las sensaciones en un escritor que dice que su arte no es «sensorial», que está contra la «sensorialidad» en estética.

Por esto he aclarado que hablo de las sensaciones y lo Sensacionista —el examen de las sensaciones como el principio de conocimiento en Macedonio Fernández, tal cual lo enfatiza en su intercambio polémico con William James,

en la carta y recurrente escena de lectura en los que cita a James, y que aparece en varios pasajes macedonianos, tanto en sus escritos metafísicos como en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*—, y no de lo Sensacional, el término que también utiliza Schopenhauer para referirse a los efectos superficiales de las sensaciones. Lo «sensorial» en arte —lo espurio en arte, como dice Macedonio— resulta equivalente a lo Sensacionista —según lo entiende Schopenhauer—, en tanto «efecto de realidad» incorporado, objetivamente, en el enunciado, lo cual es opuesto a la valoración positiva, que de las sensaciones realiza Macedonio Fernández, como principio o umbral de comprensión y conocimiento (reelaborado, a su vez, por Schopenhauer de Locke y Condillac, entre otros).

Schopenhauer parte de lo sensacionista, para luego pasar a la producción de imágenes o *simulacra*, lo cual implica la generación de ideas. A este proceso epistemológico, Macedonio Fernández le dará forma narrativa, a modo de ejemplo, en su «Teoría de la novela»:

Y bien; iba andando noches pasadas por *esas* calles —que les pongan nombre si quieren que uno sea exacto en las novelas realistas— cuando me asaltaron (parece mentira: a pocos pasos de una comisaría) dos ideas de estética literaria. Generalmente son tres o cuatro para asaltar, pero las ideas a mí no me tuvieron miedo; sabrían que me hallaba desprevenido y hasta temo se piense que apenas habrá sido una. Fueron dos. La primera la diré aquí y la segunda, la que quede de menos hoy, la elegiré cuando me regalen (no me faltan enemigos) los setenta tomos de una enciclopedia y un ancho telón para tajarla (Fernández, 1997, pp. 253-254).

Aquí resulta apreciable el carácter difícil y activo del surgimiento de ideas. Y cómo estas surgen de un tránsito físico, sensitivo y afectivo —en la medida en que hay una sensibilidad afectada por el entorno: las ideas lo *asaltan* en una calle—, hasta tomar forma conceptual en el proceso. La ironía sobre el nombre de las calles, ya da pie —en este fragmento que casi abre su «Para una teoría de la novela»— para atacar la insuficiencia —por imposible, en definitiva, según Macedonio— del realismo literario.

La citada «Para una teoría de la novela» es, entre las teorías artísticas macedonianas, la que en mayor medida condensa, por breve, su propuesta artística. Por una parte, manifiesta su práctica constante del prologar; esta teoría en sí misma puede ser leída como un prólogo —comentario, digresión sobre otros textos existentes e imaginarios, a hacer— de toda su obra. Y por otra parte, al jugar con el hecho de que si bien es asaltado por dos o tres ideas, pero en esta «Para una teoría de la novela» solo desarrolla una de ellas —tal como lo explicita en la anterior cita—, expone su idea del arte de la digresión,

de la dilación discursiva de las ideas circulantes en el lenguaje (rasgo visible en cualquiera de los textos de Macedonio Fernández), aunque vuelve efectiva la manifestación conceptual en cuestión.

«Para una Teoría de la novela» (como «Para una Teoría del Arte», «Artística de la Palabra» y «Para una Teoría de la Humorística», el conjunto de sus teorías artísticas), detalla las postulaciones esenciales de Macedonio Fernández. Voy a reflexionar sobre estas postulaciones en sucesivos núcleos conceptuales, que las enlazan, dado que si bien «Para una Teoría de la Novela» reúne las proposiciones del escritor y teórico, en las restantes teorías se reiteran ideas expuestas en aquella, y en esta se condensan ideas ampliadas en aquellas. Comienzo por ciertos elementos decisivos en las teorías artísticas de Macedonio Fernández.

Lo bello y lo bueno, por lo expresado, no funcionan como «cosas» y «valores» externos para representar en el discurso. Macedonio Fernández dice que el arte no tiene nada que ver con la belleza. Pero se puede decir que, tanto la belleza como lo bueno, en el discurso de Macedonio, están interiorizados en el proceso cognitivo-estético. La belleza —negada por este escritor como valor externo e ideal en el sentido de imperativo kantiano— y lo bueno están concentrados y condensados en la idea de placer, el sustrato del arte macedoniano, lo que se conecta con la relevancia que adquiere el concepto de «Suscitación» —retomado centralmente del psicólogo Lipps— en su teoría artística. La belleza en Macedonio Fernández se realiza en el procedimiento, en la versión, pero no como objetivo del arte:

Queda el problema de si hay belleza natural. Yo no lo creo. Todo lo que se llama belleza natural es finalista, teleológica, es decir práctica: alusiones a la salud, la bondad, facultades de agilidad, fuerza, etc.; a todo lo que sostiene la vida. Sólo hay belleza *artística*, por expresión estudiada, y tanto más artística cuanto más indirecta, cuanto menos realística, menos copia, menos información [...] Sólo llamo belleza a la emoción que sólo la inteligencia (no la vida o realidad) puede crear en tercero, por medios indirectos, no por el camino indirecto del raciocinio ni por el camino de emociones comunes no estéticas, de la copia o realismo (Fernández, 1997, p. 238).

Macedonio Fernández postula desde aquí una Estética:

Debe aspirarse a una Estética de mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación que caracteriza a la Música [...] y aun poniendo a prueba el genio artístico y la autosuficiencia de la Artística o Belarte con la preferencia por afrontar artísticamente el asunto incoloro y aun antipático (Fernández, 1997, p. 236).

Fundamenta lo anterior que Macedonio Fernández, al inscribirse en la línea opuesta al racionalismo abstracto, de por sí parte, en sus indagaciones, de que todo acto humano se asienta en la sucesión de estados que oscilan entre el placer y el dolor, episteme constitutiva de las filosofías sensualistas del siglo XVIII y otras de parecida perspectiva durante el siglo XIX (por más que estas saquen de aquella episteme consecuencias opuestas: la filosofía reivindicadora del dolor en Schopenhauer; la del placer en su discípulo disidente Nietzsche). Esta perspectiva en los planteos macedonianos se puede visualizar más allá de aparentes contradicciones en sus postulaciones: «He llamado Culinaria a todo arte de placer-sensación, y en Belarte por eso llamo Culinaria a todas las obras de pretendido arte, que recurren a la sensación» (Fernández, 1997, p. 238). La sensación se contacta aquí con lo sensacionalista schopenhaueriano y no lo sensacionista del mismo autor (distinción fundamental para comprender las paradójicas postulaciones macedonianas).

Macedonio Fernández busca, constantemente y en todos los campos que estudia, reivindicar las posibilidades de placer. De esta manera, busca eliminar el dolor, el cual equivale en un plano ético, de conducta, al principio de realidad, conclusión que Macedonio Fernández conoce —quizá más tarde: lo explicita en su «Para una teoría de la humorística» (1944)— a partir de las formulaciones que sobre esta cuestión realiza Sigmund Freud (Freud, 1993; Lacan, 1976, p. 40). Lo que se vincula, por otro lado y de manera necesaria, con la búsqueda de una estética y actitud cognoscitiva de crítica a lo representacional, de absoluta reivindicación valorativa de lo arrepresentacional, puesto que el trabajo de experimentación, el proceso en sí de producción de arte es lo que suscita el placer en aquel que lo genera y el otro que es su interlocutor, por lo cual el concepto-objeto para representar en el enunciado o representación artística puede formar parte de ese proceso, pero no es lo más importante a producirse: lo más importante es el *work in progress*, el proceso en sí mismo que, a la vez, deviene en una sucesión de estados diferentes, a veces imprevisibles, dentro de lo previsible que implica el trabajo técnico del artista en aquel proceso.

Así, en el arte de Macedonio Fernández cumplen una función crucial el trabajo del autor y el lector, y la construcción de versiones, el *proceder* artístico, técnico de quien escribe y lee (la función activa de quien lee es el ejercicio de la Suscitación, de la empatía activa con lo generado por quien escribe). Recordemos lo expresado acerca de cómo Macedonio dialoga con su marco cultural-literario de *mimesis* fragmentada. Pero, por supuesto, propone alternativas en este marco.

En relación con el trabajo técnico por parte del autor y el lector, escribe: «Llamo belartes únicamente a las técnicas indirectas de suscitación, en otra persona, de estado de ánimo que no sean ni los que siente el autor ni los atribuidos a los personajes en cada momento» (Fernández, 1997, p. 254); aquí destaca lo de técnica indirecta —lo indirecto en arte es equivalente en Macedonio Fernández a Técnica, Procedimiento o Versión—, que suscita estados de ánimo (una vez más lo psicológico trama, de manera constante, las postulaciones conceptuales (en cuanto al arte en este autor) en otra persona, en el Otro, en el lector, diferentes a los que sienten el autor o supuestamente los personajes.

Por consiguiente, no se trata de suscitar en el Otro un efecto mimético, o de que la Técnica usada aliene un estado de ánimo, sino todo lo contrario. Así, a la vez que la Autorística cumple un rol decisivo en las teorías artísticas de Macedonio Fernández, no lo cumple en tanto reafirmación de la figura autorística como autoridad legitimadora de un objeto representado en el enunciado, o de autoridad ideológica cuyas ideas y representaciones se expanden en el texto y frente al lector. La Autorística aquí reivindica el hacer, el trabajo técnico, que genera artefactos artísticos abiertos a un uso libre y en múltiples direcciones, tanto para quien lo produce como para quien lo recepta. Por lo tanto, se puede afirmar que si la Autorística es una de las leyes positivas en la artística macedoniana, también lo es el hacer activo del Lector —la Lectorística—, quien reacciona afectiva, imaginaria y conceptualmente frente a lo hecho artísticamente por aquel. Y, por otra parte, al poner la teoría artística de Macedonio Fernández en primer plano el Procedimiento, Versión o Técnica, funda en el hacer de lo «Indirecto» o enunciación el eje de su hacer estético:

Diré de otro modo: un arte es tanto más belarte: 1) cuanto más consciente, es decir menos hijo del entusiasmo por un «asunto»; 2) cuanto más técnico e indirecto: debe ser Versión, nunca enunciado; 3) cuanto menos abultado en asunto, menos gruesa su motivación [...]; 4) una belarte no existe si no tiene una técnica imposible a todo otra arte, una sola, y solo esa se usa (Fernández, 1997, p. 255).

En cada arte es necesaria una técnica exclusiva, y lo mínimo de asunto en el enunciado o representación, pero, además, resulta fundamental, para su realización, el ejercicio más consciente posible por parte del autor. Volvemos a la confluencia, en Macedonio Fernández, de lo artístico y de lo psicológico; la estética como un hacer, como un espacio, en el que el componente psicológico, para su análisis y categorías, es clave. Importa, en este sentido,

que Macedonio pone el acento en el hacer consciente, por más que aquello que el hacer artístico, la versión, debe traer —según la preceptiva artística macedoniana— es la emoción, la complejidad de «estados» de quien enuncia para, indirectamente, sin provocación mimética, suscitar mediante la técnica una emoción en quien lee: «Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, sólo la literatura, la intelectualista, no la científica, puede darlo, y es el primer hecho de técnica literaria» (Fernández, 1997, p. 258). Aquel proceso de ida y vuelta continuo, ya analizado en este trabajo a propósito de la cuestión subjetivación de lo objetivo/objetivación de lo subjetivo, entre sensaciones-afectos y emociones-imaginación-concepto, eludiendo la búsqueda de la representación en el enunciado —*mimesis*—, pone en contacto estados emotivos y conceptos entre el enunciadador y enunciatario, entre artista y lector. Dice Macedonio Fernández:

El fin último de todo acontecer de la realidad es una emoción, no una instrucción ni una sensación-agrado. Hay que definir la emoción para el Arte (Arte con mayúsculas, para Macedonio Fernández, es Belarte), que es sólo emoción, aunque no toda emoción es arte ni belleza. Bajo el análisis, la emoción es un complejo de sensaciones, pero su origen es central-mental, y el de la sensación es periférico, bruto (Fernández, 1997, p. 238).

Macedonio Fernández reafirma su creencia de la génesis central-mental de la emoción: para él, a partir de lo consciente se explora lo desconocido, lo subconsciente (según la terminología prefreudiana que Macedonio usa en el primer tramo de sus escritos, la cual es asimilada luego a los términos freudianos, una vez conocidos por él). En este punto, si bien Macedonio Fernández no es surrealista, puede decirse que ingresa en terrenos similares a los que explora el Surrealismo —el inconsciente, lo emotivo, lo afectivo, lo instintivo—, pero apelando al uso de un instrumento construido racionalmente, deliberado cerebralmente: el procedimiento artístico. El artista de la palabra, según Macedonio, siempre debe controlar su instrumento, la escritura, la acción de escribir, por más que tanto autor como lector se abandonen a la simpatía y empatía artísticas no miméticas.

EL ARTE DE NO «COPIAS», O BELARTE

La coincidencia de Macedonio Fernández con la línea filosófica opuesta a las corrientes racionalistas que postulan la posibilidad de un conocimiento absoluto de la realidad (Hegel, quien hace coincidir la Razón con lo Real), o la

presencia de un sujeto racional de cuyo entendimiento depende el conocimiento del objeto (lo Real como Objeto), permite comprender su crítica a la noción de «copia». Para Macedonio, al resultar imposible para el entendimiento el conocimiento de la realidad, según un ordenamiento categórico *a-priori*, no es posible tampoco la representación de esa realidad objetiva, tanto *a-priori* como *a-posteriori*. La noción de «copia» sería la manifestación —en el sentido filosófico de fenómeno— de esta supuesta representación de la realidad en el enunciado artístico, representación del objeto separado del sujeto, la que es discutida por el escritor. El cuestionamiento a la «copia» ocurre en la serie estética. Asistimos, entonces, a una correlación de series, que, a la vez, resulta emergencia y condensación: Macedonio Fernández problematiza la noción de «copia» en la serie estética porque a su vez, en diferentes momentos de su trayectoria vital e intelectual, cuestiona la idea de «copia» realista y racionalista en las series de la teoría del conocimiento y filosofía.

Ahora bien, si para Macedonio Fernández la Copia —principal cualidad característica del arte realista según él— es negativa, la Imagen, tal como vimos, es positiva. Llegamos así a una línea decisiva de sus teorías artísticas. Examinarla permite ir más allá de la oposición realismo/antirrealismo. Porque clasificar su propuesta artística como antirrealista es pertinente —en la medida en que de modo explícito ataca el realismo—, pero no define el polo opuesto, se queda solo en su cualidad de negación, de «anti». Además, podemos acotar —como ya lo hice— que Macedonio ejerce, también, un realismo subjetivo (y en este sentido puede aceptarse, de manera simultánea, la cualidad de idealista que, asimismo, se le adjudica). Es precisamente, en este sentido, que se comprende el carácter positivo de la Imagen en el pensamiento y práctica artística y filosófica del escritor y teorizador de un Arte Nuevo.

Si el joven Macedonio Fernández entendía que la Sensación era una «selva virgen» para ser explorada —y se instalaba así en una perspectiva en diálogo estrecho con Schopenhauer, pero también con la línea del «realismo idealista» de filósofos como Berkeley, Locke y Condillac—, a lo largo de su trayectoria conecta este pliegue con otros, lo cual brinda un acabado formal a su teoría del conocimiento y del arte. En efecto, si Condillac decía que las sensaciones eran la vía de producción de imágenes, y que, en este sentido, ciertas ideas debían entenderse como algo equivalente a aquellas —tener una sensación es tener una idea; solo que las ideas propiamente dichas eran un complejo de sensaciones—, Macedonio Fernández da forma a un pasaje entre sensaciones, imágenes e ideas.

Las imágenes se vuelven así un conector necesario: en Macedonio, tanto en su estética como en su teoría del conocimiento —ese espacio en el cual, según sus palabras, confluyen «filosofía» y «Metafísica»—, las imágenes conectan, contactan la sensibilidad con el pensamiento. Esto permite presuponer por qué rechazó la lógica: la rechazó en tanto consecuencia, en tanto producto de la razón abstracta. Pero esto no implica que las ideas y el entendimiento no jueguen un rol decisivo en sus búsquedas en las series del conocimiento y el arte. Lo juegan, en la medida en que imágenes, ideas y entendimiento conectan en pasajes de ida y vuelta sensibilidad y pensamiento, enlazando las operaciones racionales, entendidas aquí en tanto operaciones lógicas de una racionalidad no-abstracta *a-priori*, con lo sensitivo y afectivo que ubica a los seres en relación con los otros seres, objetos y el mundo.

Si el arte realista o Culinaria, según Macedonio Fernández, se define por la Copia; Belarte Conciencial se define —en uno de sus rasgos cruciales— por una valoración de la imagen, en tanto conector de series: conecta la sensibilidad y el pensamiento, y conecta la interacción Estética y Filosofía (no es casual que Macedonio haya marcado claramente, de manera reiterada, que a él le preocupaba, sobre todo, la meditación sobre Estética y Metafísica, destacando la Estética de la Novela). He aquí la importancia que, procediendo de las búsquedas del joven Macedonio Fernández y en convergencia luego con el Ultraísmo, adquieren la metáfora y las imágenes complejas, tanto en el aspecto estético como cognitivo. Es en este punto donde la valoración de la metáfora y la imagen —decisiva y primaria en el joven Macedonio Fernández— adquieren una articulación formal con sus teorías artísticas.

De lo anterior, otra consecuencia: la relación no jerarquizada que existe, en la teoría y práctica de este escritor y teorizador, entre sensaciones, imágenes e ideas. Como ya lo aclaré, las sensaciones en Macedonio Fernández no adquieren el valor de lo Sensacional (equivalente a su término Sensorial, según mi lectura), sino que llegan a materializarse, transformadas, en imágenes (pero el origen de estas se halla, sin duda, en aquellas), las cuales, a su vez, se contactan con las ideas. Por consiguiente, las imágenes permiten un ir y volver de lo sensible al entendimiento, de las sensaciones y percepciones a la racionalidad y producción de ideas, que en el pensamiento y arte de Macedonio Fernández está presente —de una manera intensa—, pero que no puede ser enfocada, para una más abierta comprensión, a partir de los sistemas racionalistas y realistas abstractos. Necesita ser enfocada desde una filosofía, epistemología y estética del proceso,

no teleológicas, reelaborando lo señalado por Deleuze en *Diferencia y repetición* (2002).

EL ARTE DE LA INVENCIÓN

Puede decirse que si a partir del valor de las sensaciones, el arte mimético va en una dirección y la propuesta de Macedonio Fernández va hacia la contraria, ocurre lo mismo con la valoración de las imágenes. Para decirlo de una vez: mientras el arte mimético o representacional incorpora lo sensacional, lo perceptivo y la elaboración de la imaginación de copia al enunciado —en tanto representación—, el arte postulado por Macedonio —Belarte— incorpora aquello a la enunciación o modalidad discursiva. He aquí una paradoja notable de la Belarte macedoniana: incorpora el sensacionismo, lo perceptivo y la elaboración imaginaria a la construcción de un arte no-representacional.

Por tanto, al incorporarse a la enunciación, refuerza la importancia del autor ya analizada —la instancia de enunciación— y el Procedimiento, Técnica, Versión o enunciación. En este proceso cabe destacar la función del lenguaje —ese gusanillo de signos, según Macedonio—, en tanto articulador o enlace de sensibilidades, imágenes e ideas, en un recorrido dinámico que, además, no es unidireccional (esto por no ser jerarquizada la relación entre los citados estados o elementos: el devenir entre estos diferentes estados se mueve en una y otra dirección, de manera multidireccional). Esta cadena sígnica que enlaza sensaciones/percepciones-imágenes-conceptos o ideas, es la que, esencialmente, constituye el procedimiento o Técnica o Versión en Macedonio Fernández. Este complejo nocional es, a la vez, el procedimiento artístico. Obsérvese que este escritor teorizador postula un Procedimiento o Técnica o Versión, fundamental para la ejecución de Belarte Concienial, que nunca describe con gran detalle: solamente dice que de ella, de la ejecución, de su funcionamiento, depende la realización de Belarte. Y señala:

La Prosa busca, pues, mediante la palabra escrita, que tiene el privilegio de hallarse exenta de toda impureza de sensorialidad, la obtención de estados de ánimo de tipo emocional, es decir ni activos ni representativos, o sea la ley estética, cumplida sólo con la palabra escrita, de que el instrumento o medio de un arte no debe ser intrínsecamente, en sí mismo, ningún agrado, lo que no pasa con los colores en pintura [...] La palabra hablada, sus sonoridades, inflexiones, bella voz, gestos, vale lo mismo que la palabra escrita para la Prosa, pero siempre la voz humana tiene alguna sensorialidad; victorioso queda el insípido garabato, gusanillo del papel, que se llama escritura, que ningún arte posee, absolutamente libre de impurezas (Fernández, 1997, p. 245).

Es capital para Belarte que cada arte tenga su instrumento exclusivo, por ende al respecto realiza las siguientes distinciones:

La belarte perfecta es la Prosa, pues todas las otras se valen de instrumentos estéticamente viciosos por ser sensorialmente agradables, aún cuando la Música puede aspirar a disputarle esa perfección por ser la belarte exenta de «motivación», signo de superioridad. El instrumento de cualquier belarte debe ser «monótono». Sólo la prosa lo tiene, pues con la universal práctica («universal práctica» tiene pretensión interjectiva, es «viciosa»; «práctica universal» es prosa genuina, aun en obra no artística) de la lectura, los signos escritos casi no evocan sonido (Fernández, 1997, pp. 250-251).

Aún así, siendo tan importante qué es el Procedimiento en Belarte, no brinda mayores detalles de los aquí citados. La razón por la cual no lo describe es porque este debe, de modo constante, inventarse y reinventarse, en un constante, multiforme y abierto ensayo de prueba/error. En otras palabras, el Procedimiento o Técnica o Versión o enunciación es, en el terreno literario, una constante práctica de ir y venir en el escribir —un *Work in Progress* multidireccional— entre sensibilidad, imágenes, entendimiento y razón no totalizadora ni superior. En este punto, Belarte se opone a lo representacional: resulta una constante redefinición, porque siempre está en proceso de enunciación. La constante en Belarte es el ejercicio técnico, el dominio del Procedimiento por parte del artista, y que por la Suscitación involucra al interlocutor del artista, que por esto no es mero receptor. Y aquí corresponde remitir a la lectura de Gabriel Tarde, activa y creativa, realizada por Macedonio Fernández. Postular un Belarte o Arte de Inventiva es, según Macedonio Fernández, romper con las leyes de imitación social y arte que tienden a organizar, según las costumbres de sensibilidad y pensamiento, la sociedad, según explica Tarde (1961). No olvidemos que según este psicólogo y sociólogo, la imitación es una ley social decisiva, pero también lo es la invención —en la medida en que en vez de repetir el modelo por imitar se distancia de él por la diferencia y la adaptación a lo nuevo—. Belarte al ir en la dirección opuesta a lo representacional en arte no sigue los modelos de representación social que ese tipo de arte imita, y se constituye así en el polo opuesto. Por tanto, Belarte —en la diferencia de lo no-representacional, que es su espacio constitutivo— es propuesto como un arte o técnica que de manera constante —es decir, en una sucesión abierta de estados a sucederse— deviene posibilidad de invención.

Ahora bien, la posibilidad de invención en la Belarte de Macedonio Fernández depende de la enunciación, la versión, el lenguaje (y aquello que él

conecta, ya detallado) y lo que el despliegue del procedimiento autorial —en su ejecución autorial— pueda suscitar. Para esta suscitación resultan necesarias las cualidades de imágenes y conceptos que el procedimiento autorial produce. En esta dirección, se reafirma y reelabora, se reformula constantemente, lo no representacional en la artística macedoniana. Esto es su conformación constante, constitutiva, de estar haciéndose, pero no al azar —sin negarlo, por cierto—, sino siguiendo, subrayo, particulares leyes artísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auerbach, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bracamonte, J. (2010). *Macedonio Fernández: una pasión teórica. Conocimiento, ciencias, arte y política*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández, M. (1953). *Poemas*. México: Guaranía.
- Fernández, M. (1974). *Adriana Buenos Aires. Última novela mala. Obras completas. Tomo v*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1975). *Museo de la Novela de la Eterna. Obras Completas*. (Ed. Adolfo de Obieta). Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1976). *Epistolario. Obras Completas-Tomo II*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1981). *Papeles Antiguos (Escritos 1892-1907). Obras Completas-Tomo I*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1990). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos. Obras Completas-Volumen IV*. Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández, M. (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*. Ed. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. Buenos Aires: ALLCA.
- Fernández, M. (1997). *Teorías. Obras Completas-Volumen III*. (3ª. ed.). Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, M. (1985). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Fouillée, A. (1896). *Le mouvement positiviste et la conception sociologique du monde*. Paris: Alcan.
- Fouillée, A. (1908). *Morale des idées-forces*. Paris: Alcan.
- Guyau, J. M. (1884). *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Alcan.
- Guyau, J. M. (1902). *El arte desde el punto de vista sociológico*. Madrid: Librería de Fernando Fe, Sáenz de Jebra Hermanos.
- Guyau, J. M. (1926). *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*. Paris: Alcan.
- Hegel, F. (1966). *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- James, W. (1916). *Compendio de psicología*. Madrid: Daniel Jorro Editor.
- James, W. (1963). *Pragmatismo y cuatro ensayos de «El significado de la verdad»*. México: Roble.
- James, W. (1975). *Pragmatismo*. Buenos Aires: Aguilar.
- James, W. (1989). *Principios de psicología*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Kant, M. (1973). *Prolegómenos a toda metafísica del devenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. México: Editorial.
- Lacan, J. (1976). Plaisir et Réalité. *Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lipps, T. (1926). *Psychological Studies*. Baltimore: Waverly Press.
- Nietzsche, F. (2003). *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Ríos, R. (editor y prólogo) (1994). *Macedonio Fernández. Para una metafísica argentina (antología)*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación-Corregidor.
- Schopenhauer, A. (1957). *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Schopenhauer, A. (1958). *The World as Will and Representation*. New York: Dover.
- Tarde, G. (1961). *Estudios sociológicos. Las leyes sociales. La sociología* Córdoba: Assandri.
- Wittgenstein, L. (1957). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Revista de Occidente.
- Wittgenstein, L. (1971). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London-New York: Routledge & Kegan Paul-The Humanities Press. Introduction by Bertrand Russell.