



En pronto mayor: Macedonio Fernández y la música

Daniel Attala¹

Université de Bretagne-Sud
daniel.attala@univ-ubs.fr

Resumen: Se indaga la importancia que tienen en la obra de Macedonio Fernández (1874-1952) la *improvisación* y sobre todo el *comienzo*, señalando ejemplos provenientes de la novela y de textos filosóficos. Se interpreta esa importancia en el contexto de ciertas tensiones existentes entre romanticismo y clasicismo, especialmente en el orden musical. Finalmente, se señalan pistas que pueden ayudar a entender la relación de Macedonio Fernández con la música, con ocasión de lo cual se citan y glosan por primera vez tres cartas inéditas sobre el tema.

Palabras clave: Macedonio Fernández – Jankélévitch – Romanticismo – Improvisación – Comienzo – Impromptu – Preludio

Abstract: We explore the importance of *improvisation* and especially that of *beginnings* in the work of Macedonio Fernández (1874-1952) pointing out examples from novels and philosophical texts. Said importance is interpreted in the context of certain tensions between romanticism and classicism, particularly in the music field. Finally, we provide some clues to help understand the relationship of Macedonio Fernández with music. In this regard, three unpublished letters on the subject are quoted and analyzed for the first time.

Keywords: Macedonio Fernández – Jankélévitch – Romanticism – Improvisation – Beginning – Impromptu – Prelude

¹ **Daniel Attala** estudió en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Católica de Santa Fe. Es doctor en filosofía por la Universidad Pompeu Fabra (España) con una tesis sobre G. W. F. Hegel dirigida por Eugenio Triás y en letras por la Universidad Stendhal (Francia) con una tesis sobre Macedonio Fernández dirigida por Michel Lafon. Ha publicado, entre otros, *Impensador Mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández* (editor; Corregidor, 2007), *Macedonio Fernández, lector del Quijote* (Paradiso, 2009), *Falklands-Malvinas. Panfleto contra la guerra*, de Samuel Johnson (traductor y editor; Fórcola, Madrid, 2012), *Cuando los anarquistas citaban la Biblia. Entre mesianismo y propaganda* (editor, en colaboración con Joël Delhom; Libros de la Catarata, Madrid, 2014), *Macedonio Fernández, "précurseur" de Borges* (Presses Universitaires de Rennes, 2014), *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (editor, en colaboración con Geneviève Fabry; Trotta, Madrid, 2016), En 2017 publicará en Francia *Chute et rédemption dans la littérature* (editor, en colaboración con Violaine Rossiau). También ha publicado dos libros de relatos en Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Il n'y a sur cette terre que des commencements...

Madame de Staël

Et toi qui donnes l'âme à mon luth inspiré,
Esprit capricieux, viens, prélude à ton gré !

A. de Lamartine

1. En el elogio a la coherencia que se lee al principio de su *Epístola a los Pisones*, Quinto Horacio Flaco se burla del poeta que escribe como aquel alfarero que empieza su trabajo con la idea de hacer un ánfora o tinaja y termina dando forma a una jarra o puchero. Después se diría que desecha el problema (el problema del origen, de la concepción y de la norma que había de regir toda la obra): “En fin, que sea lo que tú quieras, con tal de que sea homogéneo y posea unidad” (Horacio 385). Dos mil años más tarde, otro campeón del preceptismo y de la unidad contra viento y marea, recoge el testigo de la coherencia. En un pasaje de su *Art poétique*, Boileau, a quien me refiero, da nombre a lo que en pleno tornar del torno tuerce el rumbo manual del alfarero: “Un poème excellent, où tout marche et se suit, / N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit” (Boileau 309-310). Y añade, contra el poeta sin arte cuyo fuego no se enciende más que al azar de su espíritu fantástico: “Sa muse déréglée, en ses vers vagabonds, / Ne s'élève jamais que par sauts et par bonds” (317-318). La palabra clave es *capricho*, que el clasicista Boileau ridiculiza, a decir verdad un poco caprichosamente, comparando cosas tan ajenas entre sí como son los versos y el andar saltarín de algo movedizo.

¿Puede alguien creer que el arte es capaz de no deber nada al capricho? Horacio, que parece no creerlo, insinúa que esa deuda, sin embargo, el artista tiene que borrarla del cuerpo de la obra, saldarla con olvido. Estará en los orígenes, pero el capricho ha de quedar atrás; inmediatamente atrás si no hay más remedio, a la vuelta del último recodo del sendero, ciertamente tortuoso, de la creación, pero de todos modos afuera de la obra definitiva, como aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no hay que acordarse. Horacio, para quien “la sensatez es principio y fuente del bien escribir” (Horacio 402), lo declara como con desprecio: “En fin, que sea lo que tú quieras” (*Denique sit quod vis*) (Horacio 385). En otras palabras, a nadie le importa cómo se te ocurrió la idea de pintar un lindo rostro de mujer o un

monstruo horrible; pero cuidado, porque una vez que hayas puesto manos a la obra, tendrás que aplicar hasta el final y sin desvíos la regla que te fijaste, aunque haya sido por antojo, al concebir la idea. Y no podrás volver a medio camino el monstruo en mujer hermosa ni la mujer hermosa en monstruo. El poeta, conviene Boileau, no ha de ser extravagante, guardará una marcha constante y siempre las debidas proporciones. Ir a los saltos al modo de las cabras, como quiere la etimología un poco caprichosa de *capricho* sugerida en el verso de Boileau, no es arte, no es poesía. Nada de impulsos, nada de aventuras, nada de volver a empezar sino siempre seguir el orden y la orden, ya que el verbo *seguir* admite la doble acepción de continuar y obedecer. Cumplir, en suma, con la pauta hasta dar término a la obra: su perfección, su fin o acabamiento. Cediendo prehistoria, márgenes y postrimerías a quienes no dan un cobre por acallar la risa en los labios de Horacio y mucho menos en los de los amigos de Horacio.

2. *Sturm und Drang*: así se llamó, a finales del siglo XVIII, el germen de lo que a la postre sería un movimiento de grandes proporciones que todavía hoy – aunque ya nadie lo reconoce bajo el nombre de Romanticismo que solía recibir– anima infinitas empresas que se esfuerzan por quebrar los hábitos que esclerosan sin cesar el arte y las instituciones. Al metrónomo de Boileau se opuso el ímpetu de la espontaneidad, émula e incluso hija del sueño, del azar, de la aventura y de la fantasía, más que de la vigilia, de la ley, del orden y de la razón. Contra el *aurea mediocritas*, menos amigos en esto de Horacio que de la verdad, los jóvenes románticos prefirieron los extremos, el vértigo, la aventura, la violencia del fragmento, de lo roto y de lo incongruente. Y al predecible alfarero o *figulus* de los clásicos opusieron el recóndito y tornadizo que el Apóstol se imagina (o se *figura*, precisamente) al exponer el problema de la predestinación –versión teológica, al fin y al cabo, de la improvisación artística– en la epístola a los Romanos. Habiendo o no leído la que Horacio dirigió a los Pisones, san Pablo, en efecto, escribe: “¿Acaso dirá el vaso de barro al que lo formó: Por qué me has hecho así? ¿O no tiene potestad el alfarero sobre el barro, para hacer de la misma masa un vaso para uso honroso y otro para uso despreciable?” (Ro 9, 20-21). Una misma obra pudo

entonces abarcar el palacio y la cueva, el claro y el bosque, la vasija y el jarro, el éxtasis y el terror, como las olas de las tempestades de los épicos antiguos, cuyas cimas se elevaban hasta los astros y cuyos fondos se abismaban en el Érebo.

El examen de las formas musicales que con mayor frecuencia cultivaron los sucesores del academismo sinfónico habsburgués da una muestra de ello. El hecho de que algunas de esas formas hubieran sido rescatadas del pasado barroco en donde el clasicismo las había arrumbado es un argumento más a favor de esta opinión, en la medida en que también en la música barroca –como escribe Macedonio Fernández de la misión de todo arte– aquellas formas *incesantemente jugaban, derogaban* (Fernández Museo 47). Me refiero ante todo a los variados géneros de la improvisación conocidos con nombres como *Preambulum*, *Capriccio*, *Intrata*, *Fantasia*, *Tiento*, *Toccata*, *Ricercar*, que renacen con la música romántica en una serie infinita de formas –o en una serie de formas infinitas, ya que como quería Friedrich Schlegel, el infinito también vive en el fragmento. Es así como el *Scherzo*, divertimento barroco, se hace pieza independiente, lo mismo que el *Estudio*, dado además el valor que adquiere ahora la expresión subjetiva del artista, díscolo cuyo virtuosismo manual y digital quisiera, como en Liszt y sobre todo en Paganini, exaltar el poder del genio libre sobre la naturaleza encorsetada. Es así también como el *Preludio*, juego bienhechor de ese “espíritu caprichoso” invocado por Lamartine en “Les Préludes”, se libera del lastre de ser simple obertura y extrema su tendencia a la improvisación. Es así también como el *Impromptu* deja de ser una bagatela hasta encarnar la esencia explosiva del sentido, o como el género *Fantasia* se disuelve para penetrar mejor en todos los demás y liberarlos desde dentro. *Preludio*, *Impromptu*, *Fantasia* y otras formas fragmentarias o *Piezas* (*Stücke*, *Pezzi*, *Morceaux*) con parecido valor de inicio improvisado: *Scherzo*, *Divertimento*, *Capricho*, *Estudio*, *Cuadro*, *Escena*, *Estampa*, *Imagen*, *Nocturno*, *Intermedio*, *Hoja de álbum*... El orden monárquico de la sinfonía estalla en el poema sinfónico, y la sonata, a fuerza de fantasía, muda su aposentada y monolítica vida silogística por ese nomadismo, la *Rapsodia*, en la que uno de sus más grandes estudiosos, Vladimir Jankélévitch, reconoce la cifra de todo este movimiento liberador. A diferencia del academismo, que “con un porte

majestuosamente regular marcha hacia su desenlace según la geometría espacio-temporal de las tres unidades”, la *Rapsodia* progresa, en esto más popular, ahora sí, *a capriccio* –“con un movimiento desigual y convulsivo”. Y en vez de una *Sinfonía Júpiter* tenemos una “sinfonía-Dionisos”, fantástica e interrumpida (Jankélévitch *La Rhapsodie* 22).²

De entre los muchos músicos de tantas regiones del mundo que encarnaron este movimiento –Paganini, Chopin, Schumann, Rimski-Korsakov, Prokofiev, Mussorgsky, Bartok, Villa-Lobos, Dvorak, Albéniz, Stravinski, Scriabin, Saint-Saëns, Debussy, Satie, Fauré, Ravel– destaca Liszt. No tanto en cuanto fundador, ya que las raíces de un movimiento tan vasto, aun cuando acentuara hasta un grado nunca visto el valor de la individualidad, calan más hondo que las de un artista solitario, sino como fuente inagotable de inspiración. Los dichos de Jankélévitch sobre el autor de *Rapsodias húngaras* (no muy ecuménicos, es cierto, pero tampoco Macedonio fue jamás muy ecuménico) se pueden entonces hacer extensivos al arte de los otros. En especial uno, que conduce al meollo de nuestro tema: que la primacía de la imaginación espontánea sobre el pesado entendimiento explicaría lo desapareja que según ciertos críticos es la invención en la música de Liszt y sobre todo el aparente desaliño que caracteriza su forma, esa “aproximación perpetua de cuyas saturnales la rapsodia es celebración” (Jankélévitch *La Rhapsodie* 52). Liszt no aspira a la pulcritud: el purismo biempensante y bienhablado, la forma pulida, la simetriquería, no es lo suyo, como tampoco lo de Macedonio, aunque no sea tanto el llamado *mal escribir*, el desvío de la norma clásica en general, lo que importa ahora, cuanto una manera suya en particular de ser anómalo: *la pulsión de comenzar*.

3. Aurora, nacimiento, despertar: el desperezo gozoso de las cosas, el romper de la mañana, el arranque de un brote, la erupción, que no entraña fragilidad, sino, por el contrario, potencia, fuerza germinal que se tensa y se contrae en lo recóndito de cada ser hasta la explosión del primer minuto: tema y

² Para una lectura de conjunto de la obra de Vladimir Jankélévitch en relación con la música (que aquí nos interesa como herramienta para entender la de Macedonio), sugiero leer “La musique et la plénitude exaltante de l’être chez Jankélévitch” de Jean Lacoste (ver Bibliografía).

sobre todo forma romántica por excelencia que en lugar de verse desterrada o inhibida, invade ahora la obra al punto de confundirse con ella. No hay, en esta tierra, otra cosa que *comienzo*, escribió Madame de Staël en 1795, y Franz Liszt lo repitió hacia el final de su librito en homenaje a Chopin de 1853.³ Todas las formas musicales del período contienen este tema en algún grado. Ya en lo inacabado de lo trunco, en la brevedad y en el azar de lo fragmentario, en lo impensable del arabesco o en el margen que todas ellas ceden con gusto a esa recurrencia del comienzo que es la improvisación. Para la que no hay precepto salvo el que aconseja desviarse del precepto: hacer jarro de lo que empezó ánfora, cuerpo humano del jarro, suspiro del cuerpo humano, boscaje u ola del suspiro, y así sucesiva a la vez que interrumpidamente. Se aprende a continuar, no a comenzar, o como lo escribe Jankélévitch, *Incipere non discitur*, fórmula que entre nosotros, dicho sea de paso, César Aira, as de la improvisación, hace suya y comenta en una o dos de sus novelas. Tal vez tampoco esté demás conjeturar el camino por el que el crítico francés, que fue discípulo de Bergson, llegó a acuñar esa máxima latina que no encuentro en ningún otro lado más que en sus escritos (por ejemplo en la p. 294 de la edición citada de *La Rhapsodie*): la acuña, seguramente, sobre la base de otra que Schopenhauer solía repetir remitiendo a la carta 81 de Séneca a Lucilo: *Velle non discitur*, “a querer no se aprende”; lo que se aprende, según Séneca, es, en todo caso, a conocer, a discernir. Schopenhauer no callaba, al traer el proverbio, el que Séneca a su vez remodelaba, con él, otro similar aunque de sentido diferente y formulado en griego, con el que algún estoico aseguraba que la virtud (palabra que en su raíz remite a “fuerza”) sí se podía aprender. La serie de traducciones –del griego de un estoico al latín del preceptor de Nerón, del latín al

³ En realidad, la frase de Mme de Staël (cuya versión original hemos puesto en epígrafe) no se refiere al mundo en general sino únicamente al de las *afecciones* o *sentimientos*; es allí donde no hay más que comienzos, ya que todo fin, todo límite, todo término, es borroso, vago, impreciso. Pero para el romanticismo, y para un idealista admirador de Schopenhauer como Macedonio, para quien *afección* es sinónimo de *ser*, vale la generalización. Véase el pasaje completo (*Essai sur les fictions*, 1795): “La précision métaphysique, appliquée aux affections morales de l’homme, est tout-à-fait incompatible avec sa nature. Il n’y a sur cette terre que des commencements; aucune limite n’est marquée: la vertu est positive; mais le bonheur est dans le vague, et vouloir y porter un examen dont il n’est pas susceptible, c’est l’anéantir comme ces images brillantes formées par les vapeurs légères, qu’on fait disparaître en les traversant” (Staël 128). Liszt alude a la frase hacia el final de la obrita que escribió (en francés) tras la muerte de Chopin para rendirle su “admiración excepcional” (Liszt 182).

alemán de Schopenhauer y luego al francés de un crítico de origen ruso leído por un argentino de estos días- es una muestra significativa del concepto de improvisación-y-comienzo: la variación, en este caso sobre una sentencia griega.⁴ Sea como sea, con Bergson, y sobre todo con Schopenhauer y su *voluntad* como principio absoluto (y aún con Kant y con Fichte y quizá hasta con Nietzsche), ya estamos dentro del círculo de ideas primitivas de Macedonio. Improvisación es comienzo, comienzo que no llama a seguir cuanto a volver a empezar, continua y, como dije arriba, por paradójico, otra vez, que ello parezca, interrumpidamente. Los rapsódicos se entregaron con tanto ahínco a ello, que terminaron por convertir ese comienzo en fin, haciendo del esgarceo y del esbozo obras *à part entière*. Con Chopin, Scriabin, Debussy, Fauré, Mompou, el *Preludio* no únicamente se hizo género de pleno derecho, preludeo en sí, en ausencia de aquello de lo que vendría a ser preludeo u obertura, por siempre preludeo, como decía Jankélévitch, sino además resumen o clave, como lo son también el *Impromptu* o la *Fantasia*, de la esencia entera de la música, de la esencia entera del arte, de la esencia entera del espíritu: origen de la obra y obra como origen. Origen que el clasicismo tiende a suprimir como si fuese una mancha -prehistoria incierta y quizá embarazosa del poema, en la que por el contrario, como se dijo, el romanticismo cifra su poder genésico. Emblema de lo cual podría ser, fuera de la música, el poema que William

⁴ Dejo la hipótesis como el lector acaba de leerla, aunque más no sea por la vanidad de haber sido escrita antes de hallar su confirmación en este pasaje admirable del *Traité des vertus* de V. Jankélévitch, que traduzco: “Schopenhauer cita con agrado esta sentencia de Séneca: no se aprende a querer; *velle non discitur*. Y Fichte lo mismo: la sabiduría no se aprende. Y Nietzsche: la filosofía no se enseña ni se aprende [Jankélévitch, añadamos, podría haber citado, en el mismo sentido, a Kant en su “Arquitectónica de la razón pura”]. La libertad, dice Valler, tampoco se aprende; no menos que la existencia... / Nada se aprende de lo que participa de la simplicidad y la quoddidad del instante decisivo, del relámpago del fiat -ni la creación, ni la libertad, ni en general el comienzo. *Creare non discitur. Incipere non discitur*. No se aprende a comenzar sino tan sólo a proseguir, ya que el aprendizaje no se ejerce sino en la prolongación hipotética del existente; las técnicas, en su espesor discursivo y en la repetición de sus gestos encadenados, descubren un amplio flanco al hábito, que es justamente iteración o sucesión frecuentativa, progreso escalonado a lo largo de una cronología... ¿Pero cómo nos podríamos ejercitar en lo que no ocurre más que una vez, siendo la primera también la última? Y así como no hay, estrictamente hablando, preparación para la muerte, es decir para el semelfactivo absoluto, para la cima del *apax*, y que no se sabe morir más que muriendo, tampoco hay materia de aprendizaje en el acontecimiento instantáneo; y ello es tan cierto que el acontecimiento, cualquiera sea, para el que uno cree tener la mejor preparación, trae siempre, cuando llega, algo de inaudito, de novedad y de imprevisto: es exactamente ‘eso’, aunque se trate de otra cosa, como dice Marcel Proust del azul de Vermeer o del olor de Venecia” (Jankélévitch *Traité des vertus* 166-167).

Wordsworth proyectó en su juventud como mero prólogo a una obra de la que acabó por emanciparse ocupando luego a su autor hasta el fin de su vida. Tras medio siglo de espera y corrección, *The Prelude*, tal el título del largo poema, vio la luz en forma póstuma el año 1850.

Desde el principio su asunto es la poesía, es decir la creación, por lo tanto, del mismo *Preludio*, o como reza el subtítulo: *Crecimiento del espíritu de un poeta*. La idea de la poesía que en él se despliega termina por cerrar el círculo, o antes bien por abrirlo: la poesía es comienzo, ya que su objeto no es otro que el eterno recomenzar, la esencia de nuestro ser que es el ser, el infinito, esa inminencia, como pensaba Borges, de algo que no llega nunca a eclosionar sin dejar tampoco, jamás, de estar a punto de hacerlo. Wordsworth:

Our destiny, our being's heart and home,
Is with infinitude, and only there;
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire,
And something evermore about to be (vv. 604-608; 241).⁵

Los versos están en el libro VI. En el V figura el enigmático y célebre “sueño del árabe”, quizá una *mise en abyme*, como llamó André Gide a este tipo de emblema (puesto en práctica sobre todo en *Les faux monnayeurs*, uno de cuyos personajes, Douviers, escribe malamente una tesis sobre Wordsworth) del poema entero. El poeta está frente al mar, lee el *Quijote* y medita sobre el privilegio que tienen poesía y geometría de sobrevivir al paso del tiempo, exentas “de toda falta inherente” –donde en lugar de *falta*, en inglés *injury*, bien podría decirse, es verdad, *daño*, *degradación* o *menoscabo*, pero también *pecado*, o por qué no, *mancha*, como si dijéramos un *daño constitutivo* u *original (internal injury)*. Tras quedarse dormido, lo asalta un sueño en el que, en medio de un desierto, se le aparece un árabe en un dromedario, que luego resulta ser Don Quijote, lleno de ansiedad ante la inminencia del diluvio que se avecina desde el horizonte y que imprime urgencia en su misión: velar por la perennidad de la ciencia y del arte, cuya custodia tiene encomendada, y que transporta emblemáticamente consigo

⁵ “Nuestro destino, corazón y hogar de nuestro ser, / está con lo infinito y sólo allí; / está con la esperanza, esperanza que jamás puede morir, / Esfuerzo, y expectación, y deseo, / Y algo por siempre a punto de nacer”.

en forma de piedra y de caracol. Todo ello en un poema autobiográfico del que Wordsworth, según algunos críticos, habría desterrado episodios de gran importancia en su vida (un amor en Francia del que le naciera una hija que permaneció junto a su madre cuando el padre, desentendiéndose de ellas, abandonó el continente y ganó para siempre su isla), y así mismo del que, a medida que envejezca, irá borrando y corrigiendo trazos juveniles que reputará impropios, acaso íntimamente injuriosos. El Quijote es nombrado en el poema con una paráfrasis: *The famous history of the errant knight / Recorded by Cervantes*. Y este verbo *recorded*, traducido de ordinario como *narrado* o *registrado*, no puede no haber despertado en el poeta un eco del sentido, relativamente antiguo en inglés, de *recordado* tal y como se emplea en castellano o cuanto menos en la frase inicial del Quijote.⁶ En el contexto del sueño y del poema en general, no es aventurado conjeturar que el poeta haya aludido al hecho de que Cervantes estaba dispuesto a *recordarlo* todo salvo aquel lugar de La Mancha –la mancha del origen quiero decir, cuando no también, en lo tocante a Wordsworth, la del Canal del otro lado del cual quedaron aquel amor y aquella hija no registrados en el poema– nombrado y olvidado a un tiempo en el apacible y memorable íncipit.⁷ Como debió entenderlo

⁶ La raíz del inglés *record* es la misma que la del español *recordar* e incluye el término latino *cor, cordis* (corazón): *recordari*, recordar, de donde las expresiones aplicadas al hecho de aprender o saber algo *de memoria*, es decir *by heart, par cœur* o *de coro*, siendo el corazón, para los latinos, popularmente al menos, sede del pensamiento y aún de la memoria (ver Catherine Baroin y Walter Skeat 504). Pero no hace falta remontarse a Chaucer (de quien suelen tomar sus ejemplos los diccionarios) para encontrar empleos del verbo con el sentido de *registrar* para evitar el *olvido* y aun simplemente con el de *recordar*. En el comienzo mismo del poema que comento, Wordsworth escribe: “Thus far, O Friend! did I, not used to make / A present joy the matter of a song, / Pour forth that day my soul in measured strains / That would *not be forgotten, and are here / Recorded* [...] (vv. 46-50; el subrayado es mío). Por otro lado, tampoco Cervantes, en su famosa frase, quiere decir otra cosa con su “de cuyo nombre no quiero acordarme”: es decir, de cuyo nombre no quiero dejar registro escrito *aquí*, como lo confirma el propio Cervantes en el capítulo 74 de la Segunda Parte: “Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso *poner* Cide Hamete puntualmente”. En fin, *acordarse* es allí, también, *dejar registro escrito*.

⁷ La única mención que recuerdo de Macedonio a W. Wordsworth (en la obra publicada, ya que hay otras en papeles inéditos), es casualmente una crítica que puede ser leída a la luz de lo que se acaba de decir: “alabóse a Wordsworth por haber dicho: me repugnan las cúpulas de las moscas en vuelo. En cambio, una hermosa argentina, no obstante su vejez, la pobreza en que había caído y el largo martirio de una parálisis que la tenía siempre en cama, decía: Me gustan las moscas, las moscas son alegría. // ¿Quién de ambos poseía más imaginación y poesía en el alma?” (M. Fernández, *Papeles de Recienvenido y Continuación de la nada*, 73). Como intenté mostrar en mi *Macedonio Fernández, “précurseur” de Borges* (116-117), la fuente de la anécdota es el libro de R. W. Emerson *English Traits*, de 1856. El americano visita a Wordsworth y éste, en el curso de una conversación, denigra, no a las pobres moscas, sino el *Wilhelm Meister* de Goethe, autor a veces apreciado por Macedonio: “it was full of all manner of fornication. It was like the crossing of flies in the air” (27).

Macedonio, Cervantes, cuya mejor novela es y aún, al parecer, nace como una rapsodia y una improvisación, aunque se llevaba bien en algunas cosas con Horacio, en otras se parecía bastante a aquel pintor Orbaneja mencionado en su Segunda Parte y residente en Úbeda, el tema de cuyos cuadros era, muy macedonianamente, *lo que saliere*. ¿No llegó a soltársele en un prólogo –a Cervantes, el inventor del prólogo– la lengua, hasta el punto de acordarse (quiero decir de escribir en letras de molde), con veracidad piadosa, no solamente la falta hermosa de la mano, sino la injuria fea que le habían hecho en la boca el tiempo y las adversidades, dejándole apenas aquella media docena de dientes “mal acondicionados y peor puestos”? Con tantos comentaristas que tuvo el *Quijote*, no le ha faltado aquel que declaró a Orbaneja un precursor velado de la original pintura vanguardista de principios de siglo XX. Tampoco a Macedonio le faltó ese tipo de crítico, buscador de precursores. El primero de todos fue Évar Méndez, quien lo llamó una vez “precursor del ultraísmo”. Frase con la que menoscabó los méritos que él mismo quería destacar, tanto como puso en ridículo, contra su voluntad, la originalidad del ultraísmo, cuyo orgullo se cifraba en ser tan original y nuevo que careciera por completo de precursores. Después vinieron los demás, cuyo nombre es legión, que declararon a Macedonio, gran lector del *Quijote*, precursor de Borges, autor de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

4. Schopenhauer clasificaba a los escritores en tres tipos: los que escriben sin pensar, los que piensan mientras escriben y los que piensan antes de escribir (273). A los de las dos primeras clases los censuraba; aplaudía, a la zaga de Horacio, a los de la última, como que tan sólo *el haberla pensado*, como diría Macedonio, da derecho a *ponerse a escribirla*. Boileau había sido claro: “Avant donc que d’écrire apprenez à penser” (163). Macedonio también había sido claro en su guerrilla

Macedonio debió ver en ello una paradoja: el gran poeta de la naturaleza, al fin y al cabo era un puritano. Él en cambio abogaba, en el lugar del que proviene la cita, por una actitud ligera pero a su vez profundamente distinta de aquella; así la describe: “Aferrémonos a la piedad y entonados por ella el goce de lo bello y de lo artístico lo disfrutaremos con el sentimiento aditivo de merecerlo”. Al denigrar la cópula de las moscas, Wordsworth, que escribía sobre *el crecimiento de espíritu (mind)*, no del del cuerpo del poeta, escondía o borraba con un codo impiadoso y fatuo lo que desde siempre la humanidad, él inclusive, escribe pudorosa o impudorosamente con el sexo: la mancha, *the injury*.

consciente y sistemática contra el tópico, y con la conciencia fría y despierta de la constante derrota que ha de sufrir esa guerrilla. La escritura en él se ejerce precisamente contra ese precepto de Boileau; una escritura desaliñada –si se quiere– pero cuyo desaliño se autoriza en ser *pensante*. Una carta que data de los últimos años de su vida lo explica así: “Escribo sobre mis rodillas pero pienso a siete gorras, por eso pienso bien pero escribo mal” (Fernández Obras II 42). Quisiera acatar religiosamente, es decir de rodillas, las viejas y venerables directivas del bien-decir. O bien: escribo desprolijo, a las apuradas, es decir apoyando el papel en mis rodillas en vez de sobre un pupitre. Pero, o mejor dicho porque, el monstruo legendario –la cabeza, la Hidra– no cesa de procrear. Con *pensar* Macedonio significa *liberarse*, hurtarse a la coerción de los preceptos extrínsecos tanto como al torcedor de lo intrínseco y ya escrito cada vez, del pasado remoto y sobre todo inmediato de la escritura, cuya punta acerada se clava de continuo en el presente de la escritura intentando matarlo e instalar en su lugar una rutina. Preserva así, pensando, su libertad de interrumpir, de torcer el rumbo, no sólo cuando está por sucumbir al imperio de leyes consuetudinarias del buen gusto, de la eufonía, o a los tópicos y géneros consabidos, sino además, incluso, en el instante mismo en que el capricho empieza a anquilosarse y a convertirse en ley. La ley, como el monstruo de siete cabezas, tiene la capacidad de regenerarse, mientras que el arte, según Macedonio, ha de ser incesantemente *jugar*, *derogar*. Tiene algo de niño este arte, indisciplinado, turbulento. Algo de Alcides, el hijo díscolo de Zeus y de Alcmena, matador de la famosa Hidra y por eso aún más proliferante e indomable que ella. Aunque la escritura, en el fondo, es la unión de los dos: Hidra y Hércules a un tiempo, en un juego atlético de cortar y reanudar interminable.

No pensar mientras se escribe es redactar, atender a cosas como la caligrafía o la gramática. Macedonio califica esa esclavitud con el término musical de *falsete*. Escribir pensando es hacer lugar a la marcha del pensamiento, o mejor dicho, *a sus saltos*. Porque *pensar*, como *saltar* en Rodas según la fábula del *miles gloriosus* apreciada por Hegel, otro campeón del pensar-escribir, odiado por Schopenhauer, es verbo que se conjuga en presente, único elemento donde vive

la verdad: aquí y ahora. Ocultar esta circunstancia, disimular lo infundado del origen y lo desconocido de las transiciones, es hipocresía ajena al arte, el cual no tiene de qué avergonzarse ni por qué resistirse al *tempo a capriccio*. Montaigne, maestro absoluto en esta discreta disciplina, lo dice de una manera que contrasta punto por punto con el precepto de Boileau: “J’aime l’allure poétique, à sauts et à gambades. C’est un art, comme dit Platon, léger, volage, démoniaque [...]. Je vois au change, indiscrètement et tumultuairement. Mon style, et mon esprit, vont vagabondant de même. Il faut avoir un peu de folie, qui ne veut avoir plus de sottise: disent, et les préceptes de nos maîtres, et encore plus leurs exemples”.⁸ Algo similar promete Macedonio al lector de su *Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta*: “lectura de ver hacer”. Y le dice, con no menor cariño que Montaigne al suyo: “sentirás lo difícilmente que le voy tendiendo un puente ante ti. Trabajo de formularla; lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada” (Fernández *Obra VII* 133). Igual hace el rapsoda, según Jankélévitch: “el poeta en acción se exhibe entonces a sí mismo trabajando en el poema” (*La Rhapsodie* 210). Escribir pensando es dar lugar, en la escritura, al flujo del pensamiento –indecisiones, arrebatos, desaliento, intuiciones súbitas, derrota y esperanza– sin temor al anacoluto ni al recomienzo. Macedonio:

En cuanto a este fracaso en el escribir, se debe a esta rareza de no poder escribir seguido, sin pensar en nada. Si yo hubiera pensado antes de escribir, lo que tampoco es oportuno, apenas se notaría. Mas el lector me descubre pensando mientras escribo, nota estos intervalos de silencio y ya comprende que soy un pobre diablo –lo que sería preferible que no se advirtiera tan pronto (Fernández *Obras VII* 14-15).

Pensar es comenzar, no seguir; no es un automatismo, una obediencia. Los *pobres diablos* lo saben y tal vez no por pobres (aunque nunca se sabe): por diablos.

⁸ “Me gusta el andar poético, retozando y a los saltos. Es un arte, como dice Platón, leve, volátil, feérico [...]. Me entrego al cambio, de manera imprudente y desordenada: mi estilo, y mi espíritu, vagabundean de igual modo: hay que estar un poco loco si no se quiere ser más necio: lo dicen los preceptos de nuestros maestros, y aún más lo dicen sus ejemplos” (Michel de Montaigne, *Essais*, III, 9). La traducción es mía. En ella se ha de notar el inusual “feérico” por “demoniaque” o “demoniacle”: Montaigne piensa en el *daimon* socrático, mencionado dos líneas más abajo y que tiene más que ver con las hadas, duendes y gnomos que con el demonio de la tradición cristiana.

5. El recelo de Macedonio a publicar tal vez no era tan sólo una muestra de pereza a terminar un escrito. Lo prueba el hecho de que los pocos libros editados en vida –cinco– le fueron casi arrancados por algún amigo. No es que encontrara degradante ceder a la publicidad; él era el primero en allanar el terreno a sus publicaciones preparándoles un público: a fuerza de publicidad. Debió de ser más bien el presentimiento, que le ganaría el ánimo cada vez que empezaba a concluir, de que si volviera a comenzar la obra alcanzaría, ahora sí, el anhelado fin y acabamiento. Razón de más para abandonar la perspectiva desde la que hasta hoy se ha estudiado este problema. Empezando por dejar de considerar como privación lo que es más bien un exceso, una virtud de su obra y hasta quizá de su vida, si es que sabemos algo sobre ellas; algo así, en definitiva, como la idiosincrasia de su fuerza, una fuerza que dadas las profundas marcas que ha dejado y sigue dejando en la literatura de su siglo y del nuestro, no dudamos en calificar de prodigiosa. ¿Cómo sin ella iba alguien a pasarse la vida tanteando la expresión perfecta de un pensamiento en textos que a casi cien años continúan sorprendiendo y encariñando a tantos lectores, y cada vez decidir sin embargo que apenas se había logrado nada y que había que volver a comenzar todo de nuevo? Debió ser acuciante en él la pasión por el comienzo, por volver a enfrentarse a la página en blanco que él mismo supo declarar extinguida desde los tiempos de la torre de Babel, hasta antes de los cuales se hacía necesario regresar (“suspender la pluma en la línea de la cabeza al papel” [Fernández Obras VII 154]), para encontrar el grado cero de la creación: la lengua previa al desastre. Pasión que a poco de estallar no podía sino desesperar de sí misma al advertir cómo a renglón seguido una seguidilla de automatismos empezaba a trabar la mano con una ortopedia de normas y pruritos. Y no siempre basta el escribir-pensando para impedirlo. A veces la ironía, la desmesura, la improvisación, no son arma suficiente y entonces se requiere un tabaco más fuerte: volver a empezar de cero. Porque el grado cero de la improvisación es el comienzo. Y si bien el improvisador de cuerpo entero se lee mejor en el apuro coercitivo de la serie (y aquí nada mejor que el humorista de *Papeles de Recienvenido* y *Continuación de la nada* [y ¿qué es una continuación o prosecución de la nada sino, precisamente, un comienzo?]), en el hecho bruto, precario y reiterado de los *incipit*, la naturaleza rapsódica se exalta

de manera excepcional. Es lo que se advierte tan pronto se consideran bajo esta luz algunas entradas a los papeles de Macedonio como las que paso a señalar.

Sus escritos filosóficos son todos más o menos fragmentarios. Por desgracia, el editor los refundió, a veces incluso según el consabido criterio de unidad, coherencia y desarrollo que preconizan los géneros. Pero igualmente el estado en que los dio evidencia que la mayor parte de los textos primitivos son intentos truncos –aunque no fallidos– por comenzar de cero un despliegue total del pensamiento que, dada la naturaleza de lo que entendía por pensamiento –el actual cada vez–, estaba destinado a inconcluir y dar paso al siguiente. Adolfo de Obieta, hijo y editor suyo, con toda honestidad no calla que lo que él da como texto seguido es a veces una simple sumatoria de fragmentos, la mayoría otros tantos comienzos: “No se sabe si por traspapelados, renunciados u olvidados, o por ser más cómodo que buscar y continuar, cada vez pensar o redactar de nuevo, quedan también innumerables comienzos de exposición metafísica” (Fernández Obras VIII 199). Dos ejemplos, entre muchos que se podrían citar: “Hagamos comenzar la eternidad: he aquí mi Metafísica. Si no, se va a envejecer sin empezar” (358). Del segundo basta con transcribir el subtítulo: “Veinte comienzos de una Metafísica sin Principios” (Attala *Impensado Mucho* 300). Todo lo cual se puede ver también por el otro extremo, por el *excipit* que se dice, pues si de concluir lo empezado se trata, parece no haber autoridad ni ascendiente capaz de hacerle morder el polvo. Algunas variedades al azar de estos cierres inciertos (¿y qué lector de Macedonio no pensó alguna vez que eso de *obra abierta*, inventado en nuestro medioevo tardío por Juan Ruiz, arcipreste de Hita, en la época contemporánea es un invento suyo más que de Umberto Eco?): 1) el texto se desgrana en un vago plan de continuación; 2) apartados titulados “Conclusión”, “Epílogo”, “Fin”, más allá de los cuales el texto prosigue (con capítulos como “Pos-Fin”, por ejemplo); 3) se inserta un “Prólogo final” dirigido al que “quiera escribir esta novela”, y se anuncia que la misma será, así, “el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria”; 4) finales paradójicos: “Soluciones previas”, “Pre-síntesis”; 5) el autor de *Una novela que comienza* lanza a la arena un pedido de información y promete, a imagen de la pelea entre el vizcaíno y Don Quijote, quedar pluma en ristre a la espera de la

respuesta que le permita continuar (y que todavía esperamos); 6) se aclara que todo era un borrador librado al lector en la urgencia.

6. Lo que antecede sería el prolegómeno a una teoría que en Macedonio se encuentra (como casi todas sus teorías) en estado de esbozo y que tampoco aquí pasará de ese estado. Habla, esta teoría, de ciertos rasgos musicales de la prosa de ficción en general y en particular de su obra de mayor aliento, *Museo de la Novela de la Eterna*, especialmente de sus más de cincuenta prólogos, en los que es difícil no ver otros tantos *Preludios*. Para Macedonio, una de las pocas justificaciones de la prosa, en particular de la novelística, aparte del cometido de inmortalizar al lector por medio de la técnica del personaje, era lo que él llamaba melodía de actitudes o tonos afectivos, que él leía entre líneas –yo no diría *que oía*– en toda narración y más allá de su mero *asunto*. Sus ideas al respecto están dispersas en muchos escritos suyos. Por ejemplo en una carta a Juan Ramón Jiménez:

La esencia de la música, además de la Inacepción –el no *nombrar* nada y el no *representar*, reproducir nada (Literatura usual, Pintura)–, es la melodía, es decir no el agrado *sensorial* sino la *emocionalidad* de las transiciones clausulares, de frase a frase. Usted escribe con *movimientos* clausulares; no con *acepciones*, sino con actitudes con incesante cambio de actitud, y el paso de una actitud a otra es lo único que llamaría yo melodía; no interesa la actitud sino el cambio de actitud (Fernández Obras II 100).⁹

⁹ No se han hecho, me parece, estudios sobre Macedonio y la música. Quienes conocen sobre música suelen limitarse a citar el recuerdo de Juan Carlos Paz en sus memorias (*Alturas, tensiones, ataques e intensidades* II 102-103). Sobre algunos aspectos, en particular en relación con Wagner, véanse los capítulos I y IV de mi *Macedonio Fernández*. Interesante sobre este punto son tres cartas que se encuentran en el archivo de la Fundación San Telmo, inéditas (por lo que aprovecho esta ocasión para espigar algunos datos y frases), dirigidas por Macedonio al “eminente musicólogo Carlos Vega”, como lo llama en la primera. Ésta es del 2 de marzo de 1941 y parece inaugurar la correspondencia de Macedonio con Vega; otra no tiene fecha pero seguramente es posterior; la tercera, por fin, es de abril de 1943. La primera acusa recibo del envío de un libro y dice a Vega, entre otras cosas: “Yo no conozco la escritura musical; nunca he creído componer sino memorar; dudo mucho de la invención musical *individual*, en Melodía; creería que la melodía (su melorítmica) era toda la música; la Armonía es la Paleta, pertenece a la Física. Pero ahora me veré enfrentado por el serio problema y dispuesto a ser vencido y afortunadamente convencido por usted. Estoy dispuesto y aun alegremente a toda rectificación”. La que carece de fecha dice: “Querido señor Vega: / Creo que fracaso pero soy aceptador del ridículo sin maldad. Hay quizá quienes son pedantes hasta de su ignorancia; yo afrontaré su sonrisa y diré lo que alcanzo. Ignoro casi todo de Música; el que también es un entendido musical es Martín Gil; pero sin inmodestia creo que ignoro más. Pero ni él ni yo pretendemos saber y tenemos también de común que perdemos amigos si no hemos de poder pulsar nuestra guitarra”. Finalmente, la de 1943, al “Reconocido maestro” Carlos Vega: “Tengo un caso que clasificaré aproximativamente de ‘tensión

El lector puede medir el interés y envidia de este apunte contrastándolo, porque se le parece mucho, con la teoría de la forma literaria esbozada por Mijail Bajtín, en particular su noción de “actividad productiva” y del sentimiento que la acompaña; no por nada Bajtín compara esta “actividad” y este “sentimiento”, reflejados en lo que denomina el “aspecto entonativo” de la palabra, con la música: para distinguirlos (ya que son diferentes), pero precisamente porque tienen, también, mucho en común (Bajtín 60-75). En fin, Macedonio estimaba muy conducente el parangón entre escritor y músico; en un pasaje compara al filósofo que más parece haber leído durante su juventud, Herbert Spencer, con Frédéric Chopin, tal vez su músico predilecto, primer gran autor romántico de una serie hecha únicamente de preludios. Y luego estaba el *Impromptu*. ¿No rompe acaso, Museo, pasados título, subtítulo y unos arpegios burlescos contra la ópera que incoan ya el paralelo entre música y novela, con una “Dedicatoria a mi personaje Eterna” cuyas primeras notas evocan, déjesenos imaginar un poco, lo que él mismo, al hacer en 1922 un breve *racconto* de grandes obras musicales, llama “el gran *Impromptu* de Chopin” (Fernández Obras VII 149)? Las tres primeras palabras son este hexasílabo dactílico: “El ímpetu máximo”, que nombra y tal vez canta el arranque abrupto de la actitud altruista, apasionada, abnegada de la Eterna. Y tras un breve himno a esa actitud, este otro, entrelazado a su figuración literaria más genuina: el comienzo absoluto, la improvisación gratuita, creadora,

sucesiva melódica’ entre unos melodismos de frases de Parsifal y otro de una frase de Schubert; cada vez que en el automatismo cotidiano se me aparece aquella frase, entre los trámites concienenciales vagarosos [note el lector el vocablo *trámite*, cuyo uso aquí puede servir para aclarar el título de un capítulo de *No toda es vigilia*: “El ensueño es un trámite”], surge espontáneamente la tensión coherente hacia la frase de Schubert. Mi problema que le someto, es el de saber si en usted y en otros maestros, la sensibilidad melódica acusaría igual aceptación, coherencia en este caso concreto de tensión sucesiva melódica; en el caso aludo al enunciado melódico basal, típico de Parsifal, y a uno de los de “La casa de las niñas”, de Schubert [se refiere sin duda a la opereta de Heinrich Berté sobre la vida de Schubert, acompañada de un popurrí de sus piezas, titulada *Das Dreimäderlhaus*, *La casa de las tres muchachas*, muy popular desde su estreno en 1916 y que Macedonio debió escuchar en Buenos Aires]; en Parsifal el tono de conciencia sin rumbo [otra noción, de resonancia cambaceriana por lo demás, que aparece en *No toda es vigilia*], demencial, es evidente; en el de Schubert es juvenil, inocente; sin embargo, de haber pues sentimiento diferente, les es común la “inocencia” y por eso será que es gustoso pasar de una a otra. // Otro: creo haber experimentado caso en que dos inspiraciones melódicas de dos distintos grandes músicos podían ejecutarse simultáneamente con concordancia bastante sostenida durante bastante trayecto, sin contradecirse ni confundirse. (Es diferente el caso de la polimelodía del mismo autor, de la misma obra). // Disculpe la inocente consulta. // Que se agrande siempre su poderosa labor. Soy afectísimo”. Agradezco a Nicolás Helft la consulta de estos textos.

incomprensible, un rayo, el Fiat, agilidad suprema no únicamente del arte sino de la Pasión, del Espíritu o Conciencia, todo dispuesto de modo que es difícil sustraerse a la impresión de que se trata de una versión verbal (alguna intención ha de haber en las tónicas idénticas con que terminan las cuatro últimas líneas: raptos de admiración) de las dos primeras notas (sol sostenido y do sostenido, octaveadas) con que rompe la *Fantaisie-Improptu* de Chopin:

En
Pronto Mayor
(La Sublime Presteza la hallé yo)
Estaba en la Eterna; y noquiera se vio.
Noquiera y en nadie su rayo se vio.

7. *Addenda sobre sus músicos predilectos*, que siendo pocos, avalan la hipótesis de la intimidad de Macedonio con la tradición referida. Empezando con la alusión no a un músico sino a una forma romántica, y más precisamente de transición entre una forma clásica y su desarticulación o liberación posterior: una de sus primeras publicaciones filosófico-literarias, “Psicología atomística”, cuyo subtítulo “(Quasi-Fantasia)” alude sin duda a una de las dos sonatas a las que Beethoven dio esa denominación para justificar su desvío del esquema sonata, probablemente a la más famosa, la n° 14, cuyo tercer movimiento es además citado con profusión en la *Fantaisie-Improptu* de Chopin a la que acabo de referirme. Con aquel subtítulo Macedonio sugería el pasaje de un género académico del artículo científico que él frecuentaba por ejemplo en la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* de Thédude Ribot, al híbrido *fantasia-filosófica* que él se siente inclinado a practicar y que tal vez en su fuero íntimo él relacionaba con textos como *Eureka* de su admirado Edgar Allan Poe. Seguimos: véase uno de los pasajes más famosos de este género híbrido; se encuentra en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* y trata de la visita de Thomas Hobbes a la ciudad de Buenos Aires y de su encuentro, en ella, con Domínguez, narrador del episodio, quien dice al inglés: “¿Y yo, que estoy nuevamente en mi tema obsesionante de: la versión verbal de la Música? La aspiración a la salud que en todo organismo parece domina, me había llevado a cansarme y tranquilizarme de este tema aunque no había alcanzado la solución” (Fernández *Obras VIII* 250). Enseguida pregunta a

Hobbes por dos de los más grandes autores de preludios: “Pero, ¿conoces vos obras de Scriabin y de Rachmaninov?” Otros músicos son mencionados en el libro: Schumann (*Phantasietanz*, op. 124 n° 5, una *fantasía*) y Wagner (un aria de *Los maestros cantores*). Ambos sin embargo aparecen referidos al pasado del autor-narrador. En cambio Scriabin y Rachmaninov son pasiones recientes: corre 1928 y Macedonio está en plena elaboración de su gran novela, la de los innumerables prólogos. El segundo habría avivado el interés del autor por hallar la correspondencia entre versión musical y versión verbal de un mismo tema. Y sus *Preludios* lo atraen por la capacidad recordatoria, acaso redentora, ya que

expresan tan definitivamente la muerte y tan tiernamente visitan de cariño a todos los que callaron y partieron, que desde que los oí sentí el alivio precioso de figurarme que al sonar primera vez los *Preludios* en la Tierra, quedaron enjugados todos los olvidos de los muertos de parte de los vivientes como un rocío de memoria para todos los yacientes de la muerte (Fernández *Obras VIII* 253).

Y por fin (en un texto que reconstituyo con ayuda del manuscrito de *No toda es vigilia*, trunco en la versión editada por un error de transcripción, sin duda un homoteleuto en *Fantasietanz*):

Oh, ciertamente, Rachmaninov, como yo, no creía en la muerte. Pensaba antes que no podía decirse de la Muerte sino lo que dice Schumann en la segunda frase de *Fantasietanz* [pero creo ahora que eso es pasión contra la muerte, como en Scriabin y no definición y piedad de la Muerte como en los preludios. Aunque *Fantasietanz...*] (Fernández *Obras VIII* 253).¹⁰

Tan cerca del origen –esa nada-cargada-de-promesas– viven nociones como las de *Impromptu* y *Preludio*, que son capaces de la más audaz y titánica memoria: la que recuerda, con el sentido primitivo de *despierta* (ya que Rachmaninov, como Macedonio, no creía en la muerte, y tal vez por eso alguna vez alude, me refiero a Macedonio, en tono satírico, a los versos famosos de Jorge Manrique por la muerte de su padre), a aquellos de cuyos nombres ya nadie puede o acaso quiere acordarse. “Las voces de los muertos hablan a menudo y con

¹⁰ El manuscrito de donde se extrajo el pasaje se encuentra en la Fundación San Telmo, a cuyo director Nicolás Helft agradezco nuevamente.

dulzura a quienes pueden unir memoria y fe”,¹¹ escribe el narrador de *Zanoni*, novela de Edward Bulwer-Lytton, que Macedonio leyó probablemente, tras la muerte de ese remedo de Niccolò Paganini que es el músico Pisani, y del entierro de su cuerpo y su violín. Memoria de lo que fue, de lo que es, de lo que puede, de lo que podría y podrá ser –todos tiempos equivalentes en esta *fantasía-filosófica*, contra lo que dijo siempre, y dirá, toda gramática.

Macedonio Fernández no escribía mal: siempre estaba empezando. Hacia el final de su vida, declara en una carta haber vuelto con brío a la música. Y menciona obras de su especial afección, entre las que hay tres sonatas para piano de Beethoven que resumen lo que se acaba de decir: la n° 8 *Patética*, la n° 13 *Aurora*, y la última, la n° 32, cuyos dos solos movimientos hacen de ella una especie de *Sonata que comienza* (es decir *sin fin*), calificada por Thomas Mann en *Doctor Faustus* de “adiós a la sonata”, y por otro autor con un muy macedoniano “preludio al silencio”.

Bibliografía

Attala, Daniel. *Macedonio Fernández, “précurseur” de Borges*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

---. *Macedonio Fernández, lector del Quijote*. Buenos Aires: Paradiso, 2009.

---. *Impensador Mucho. Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1975.

Baroin, Catherine. *Se souvenir à Rome. Formes, représentations et pratiques de la mémoire*. Paris: Belin, 2010.

Emerson, Ralph Waldo. *English Traits*. Boston: Phillips, Simpson & Co., 1856.

Boileau, Nicolas. *Œuvres*. París: Garnier, 1952.

Bulwer-Lytton, Edward. *Zanoni*, vol. 1. Londres: Saunders & Otley, 1842.

¹¹ “And the voices of the dead breathe soft and frequent to those who can unite the memory with the faith” (Bulwer-Lytton 98).

- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Archivos, 1993.
- . *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires: Corregidor, 1976.
- . *Obras completas*, vol. IV. Buenos Aires: Corregidor, 2004.
- . *Obras completas*, vol. VII. Buenos Aires: Corregidor, 1987.
- . *Obras completas*, vol. VIII. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Gredos, 2008.
- Lacoste, Jean. “La musique et la plénitude exaltante de l'être chez Jankélévitch”. *Critique*, vol. 45. N° 500-501 (enero-febrero de 1989): 71-101.
- Lamartine, Alphonse de. “Les Préludes”, *Œuvres poétiques*. Paris: Hachette, 1900. 84-101.
- Liszt, Franz. F. *Chopin*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1852.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Rhapsodie*. Paris: Flammarion, 1955.
- . *Traité des vertus*. Paris: Bordas, 1949.
- Paz, Juan Carlos. *Alturas, tensiones, ataques e intensidades*, vol. II. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga & Paralipomena*. Paris: PUF, 2005.
- Skeat Walter. *An Etymological Dictionary of the English Language* [1910]. New York: Dover Publications, 2005.
- Staël, Mme de. “Essai sur les fictions”. En *Œuvres de Madame de Staël-Holstein*, vol. I. Paris: Lefèvre, 1858: 127-147.
- Wordsworth, William. *The Prelude. The four texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. Londres: Penguin, 1995.