

Recuerdo que me imaginaba siempre una especie de expresión maligna en la cara del traductor que bajaba a pie de página y ponía “expresión intraducible”, Yo era muy joven, no leía ninguna otra lengua, y pensaba que había caído por error en una lengua absolutamente estúpida, que me condenaba a no poder enterarme de lo fundamental. Después me fui enterando de que en general el traductor quiere decir “expresión que no sé traducir” porque no conoce toda la lengua. Y durante un tiempo, cuando ya aprendí alguna otra lengua, me entretuve traduciendo todas las expresiones intraducibles que había a pie de página. Les voy a leer algunas expresiones intraducibles de Macedonio, intraducibles del castellano al castellano. Están en la edición de cátedra de *Museo de la novela de la Eterna*, a pie de página:

“Barrilete: argentinismo, mujer movediza e inquieta.

Ponchazo: argentinismo, cortaplumas.

Infantes: es, burlaburlando, el posible origen de un término que hizo fortuna hasta la edición de *Rayuela* de Cortázar, como fue el concepto de lector macho, o como prefiere Azlaraki en el libro ya citado, lector cómplice. La larga nota de Morelli en el capítulo 79 está dedicada a este cambio en el papel del lector; Morelli habla de una escritura demótica y una escritura hecrática que corresponden a dos maneras de escribir un libro y dos maneras de leerlo.”

Eso es la explicación de la palabra “infantes”, pero que no está hecha en checo o en japonés, sino en Madrid. Digo que el malentendido va a proseguir mucho tiempo, así que no hay que preocuparse mucho por la cita.

Cuando leí el programa de estas dos jornadas recordé que había una psicoanalista en los años ‘60, que había escrito un artícu-

lo que hablaba de la transgresión. Era un artículo muy cómodo porque planteaba el saber como transgresión. En una comunidad donde se trata de saber lo menos posible, eso venía muy bien para acusar a otro que sabía un poco más de que quizá tenía un cierto deseo perverso por saber y que eso no estaba bien. Lacan se enojó un poco porque vio que eso era una invitación a la vagancia. La transgresión implicaba suponer no se sabe qué normas y Lacan se negaba al uso de este consejo técnico. “La transgresión es un sueño neurótico”; cuando Lacan dice neurótico quiere decir más o menos todo el mundo; no es una cosa muy acotada. Es la idea en la que se imagina que un travesti debe ser más feliz que uno, o que uno imagina que tendría que hacer un esfuerzo para ser travesti, y que no lo haría si no fuera para obtener alguna ventaja. Así sucesivamente con el sádico, el masoquista, el homosexual, etc. Entonces el hombre que no hace ninguna de estas cosas está asediado por la idea de una transgresión, que a veces le fascina, que a veces él admira, y que otras veces rechaza horrorizado. Pero en ambos casos él no pone en duda que en algún otro lugar hay una felicidad a la que si tuviera el coraje, podría acceder. En este sentido yo pensaba que Macedonio es más bien un personaje aristotélico; en el sentido de que es un personaje de las virtudes. Creo que él explícitamente rechaza a Kant, justamente en el punto de “compórtate como haría cualquiera en cualquier circunstancia”, justamente en el imperativo universal; también rechazaba el utilitarismo, no aceptaba la diferencia entre utilidad y lujo. Es decir, no creía en axiomas universales: ni en el algoritmo utilitario de “mayor beneficio con el menor esfuerzo” ni en el apriori kantiano de “cada uno debería comportarse de tal manera que sea válido para todos”. Eso conduce inmediatamente a la idea de Aristóteles ahora recuperada por algunos autores que trabajan sobre el tema de la ética, a la idea de que hay virtudes y esferas. Esas virtudes no son, simplemente, como critican algunos a Aristóteles, el reflejo de las costumbres. Pero parece que no es tan simple, que Aristóteles no cree simplemente que hay tantas virtu-

des. Una autora, Marta Nussbaum, que trabaja mucho Aristóteles en función de la ética, ha planteado que la prueba de que Aristóteles no describe simplemente su sociedad es el hecho de que él describe virtudes para las cuales no hay palabras en Grecia; hace una tabla de virtudes, la *Ética*, donde hay unas virtudes que no tienen nombre. Si hay virtudes que no tienen nombre quiere decir que él tiene una noción de virtud que no es simplemente el catalogar el reflejo inmediato de la sociedad en que vive. Uno podría decir también que las virtudes macedonianas no tienen un reflejo inmediato en el medio en que vivía. Recién veníamos con Ana Camblong y yo le preguntaba por qué este encuentro no puede ser sobre Manuel Gálvez: quizá porque Manuel Gálvez estaba mucho más adaptado a su momento como para que nos interese en éste, sin prejuizar que lo que escribe tenga algún valor. Pero Manuel Gálvez no es un enigma, no es algo que nos podría juntar a nosotros como otros pueden juntarse en torno a Joyce, o a Mallarmé. Hay autores que son buenos autores, que han tenido una buena relación con su tiempo y su medio, que no han creado una situación enigmática, equívoca; podemos incluir también gente que piensa que las virtudes de Macedonio son sólo defectos, que no hay tales virtudes, que se trata de un hombre que no pudo hacer algo, no de alguien que hizo otra cosa (hay algo de razón en eso: quizá también es un hombre que no pudo hacer otra cosa, pero es verdad que ese “no pudo hacer otra cosa” se convirtió en hacer algo, algo diferente).

Yo he notado, mientras escuchaba al compañero González, con el que hemos hecho una mesa bien española (Fernández comentado por González y García), he notado que el tema de Macedonio que cobra actualidad, para mí, es el mismo que interesó a Freud en su momento. El receptor de un mensaje es un soñante; no un tipo que omite un mensaje, sino uno que lo recibe. Entonces Freud entendió que (también citando a Aristóteles) ése que recibió el mensaje no recibió a los dioses. Por eso se dice que Aristóteles funda la psicología: es el primero que dice que los

mensajes que recibimos no vienen de los dioses. No sabía muy bien de dónde venían pero corta esta idea de que el mensaje recibido, sea por una voz que se escucha o por un sueño, no viene de los dioses. Basta esta cuestión para plantear, preguntarse científicamente de dónde vienen esos mensajes, ya que no son emitidos por el que está soñando. El soñante: el místico, el psicótico y las voces del pasado. Las voces del pasado: ustedes saben que hay algunos lectores de Shakespeare que han leído a Hamlet como la tragedia política de alguien que decide no jugar el juego. Hamlet no estaba loco, ni lo castraban, ni tenía inhibiciones de ningún tipo, sino que simplemente, un decisionista dice que Hamlet, educado en la cultura protestante, se vuelve contra esa sucesión criminal del poder, contra esos viejos que se quieren matar unos a otros, y decide no jugar ese juego. Es una decisión política que él le explica a su madre bajo la frase “mi locura no es de naturaleza, sino de artificio”, es decir, mi locura es una estratagema política. Él decía que había que hacer algo con las voces del pasado, pero también hay que rechazarlas, pues hay algunas a las que es mejor no hacerles caso. La pregunta sería cuáles son esas voces.

Después están los emisores de mensajes. Evidentemente, ponerse debajo de una autoridad para emitir un mensaje es una forma del silencio. Porque, casualmente, si yo vengo hablando, en el momento que yo cito presto la voz y soy receptor, no emisor. Cuando soy emisor de un mensaje, no puedo citar; cuando estoy citando, soy el receptor de ese mensaje. Puedo hacer un mensaje de citas, pero sería el mensaje de un poseído que recibe. Yo recordaba un caso formidable de los '60 en Buenos Aires; un tipo recibe el texto de Althusser, “Aparatos ideológicos del Estado”, lo parafrasea sin comillas, se lo manda a Althusser. Este le manda una carta diciendo que está asombrado de que en la lejana Argentina alguien haya pensado lo mismo que él, y él publica la carta en una revista junto con su artículo. Este me parece un caso mucho más formidable que el de Hobbes, porque los protagonistas estaban vivos y sin embargo el malentendido fue aún mayor.

Entonces, el emisor que uno tiene en cuenta es al que tiene autoridad, aquél cuyo mensaje tiene casi un valor performativo, que vale por sí mismo. También los mensajes emitidos por los objetos que uno ama; la gente que uno ama tiene esa propiedad de volverse semánticamente verosímil: se cree todo, y cuando se deja de amar se pregunta cómo yo podía creer todo eso. Después hay otros millones de mensajes, que tendríamos que hacer acá con Horacio, aspirantes a la atención de los terceros.

Voy a leer un pequeño texto que envié a Francia, porque tengo allá un sobrino que estudia en una escuela de psicoanálisis. Logré que se interesara por hacer una mesa sobre Macedonio. Porque entre la gente que yo conozco en Francia, que no es la gente de literatura sino la del psicoanálisis, se tiene el hábito de nombrar a Borges como una contraseña; se ve a un argentino y se dice “Borges”, como si fuera uno. Un argentino es alguien que recuerda que en algún lugar existió Borges. Pero esto de Macedonio no existe. Entonces nos pareció que como se está editando (se editó *Museo de la novela...* en Gallimard) se podían hacer algunas cuestiones. Y para que Macedonio circule ahí, hay que asociarlo con el barroco español, porque los franceses compran, en lengua castellana, mística y barroco. Se supone que la lengua misma tiene un gusto especial por la mística, y desde el momento en que tenían recursos eran barrocos. De ahí que muchos franceses hacen tesis sobre el barroco. Nosotros no teníamos entonces ningún problema en asociar rápidamente a Macedonio con Gracián, a la sabiduría epigramática de Macedonio (frases infinitivas, etc.). Después, una cosa muy entretenida es que el estilo de Macedonio suena muy al estilo Lacan; hay un tipo de sintaxis enrevesada, de hiperbatones, de frases equívocas que no se sabe si son objetivas o subjetivas, que a un lacaniano le empieza a sonar como una cierta sabiduría. No sé si ustedes conocen la retórica lacaniana, pero es algo donde el referente está siempre un poco oculto: “hay algo aquí de allí que resuena más allá”. Nunca se sabe muy bien qué es ese algo, dónde resuena, de dónde viene, nada; son mensajes un poco al estilo de Macedonio, entre la vigilia y el sueño.

Había titulado a la primera parte del trabajo (“Otra visita a Macedonio Fernández”) “La ciudad ausente”, porque yo había empezado a releer unas cosas de Macedonio a partir de la novela de Piglia; “Comedia de la presencia” era el título de la segunda parte. Ustedes son ahora mi auditorio francés, en castellano:

*Museo de la Novela de la Eterna*, el libro más conocido de Macedonio Fernández (esto está dicho para ustedes como franceses), intenta la traslación de la ciudad de Buenos Aires a una estancia, donde entablará una ciudad sin muerte, habitada por hombres no idénticos (es muy interesante esta idea de que es la identidad la que muere). En un momento de esta alegoría, el narrador, llamado el Presidente de la Novela, se detiene y en una caída a pie de página dice: “Quizá alguno encuentre poco lúcida la tan prometeda conquista de Buenos Aires para la belleza y el misterio. Es que era inevitable lo imperfecto, trunco y quizá insípido de una obra que sólo fue pensada como una curación, por la acción sin objeto, de un estado de depresión y desorientación del hombre que la ideó. Si este capítulo de la conquista del autor lo hubiera realizado lozana y graciosamente, hubiera falseado la psicología de la acción; por lo demás, a mi incrédulo y listo lector, lo satisfaré confesando que el capítulo es simplemente la obra de un autor en agotamiento, que no da más, pese a cuya confesión no puede evitar verificar 63 bajas de lectores exigentes de una estilística impecable”.

Curarse, por una acción sin objeto, de qué. Porque él dice que escribir es curarse por una acción sin objeto. Pero de qué va a curarse él por una acción sin objeto. “Nadie muere para sí -afirma Macedonio-, ni hay muerte para quien no ama. Curarse es la ausencia del amor, seguir amando es la ausencia de lo amado. Este dolor que sentimos es de personaje; son lágrimas que no ruedan”.

Mientras los personajes discurren sobre este estado extraño que los reduce al lenguaje que hablan, el narrador entra y sale de un discurso monológico sobre la creación y sus límites. “Lo creado por mí, deseaba su realidad; y su actor también. Hallando así

su autor el mismo imposible; cuán fácilmente la mente obliga, confunde, se enreda, y el sentimiento se extravía, en cuanto a su objeto y el lugar de la realidad (o de fantasía) en que él está”.

Con el tiempo, la singularidad de Macedonio Fernández se volvió evidente; con el tiempo, sus manuscritos se convirtieron en libros. Casi todo ocurrió después de su muerte, en 1952, y fue realizado por el empeño de su hijo, Adolfo de Obieta. En vida, entre el año 28 y el 52, publicó cinco libros celebrados por amigos e ignorados por el público lector; “Una Novela que Comienza”, publicada en Chile en el 41, fue el libro que despertó el interés de los de mi generación, a mediados de los ‘60. Ese libro se convirtió en un antecedente de Rayuela para nosotros. M. Fernández era una leyenda a la que me aproximé mediante una serie de entrevistas que publiqué en 1969 con el título *Hablan de Macedonio Fernández*. Había entrevistado a escritores, amigos y familiares; a personas que lo habían conocido. El argumento de Borges pesaba: “Su conversación era más importante que su obra”. El hombre había muerto y su leyenda atentaba contra su obra. Me opuse a la opinión de Borges porque Macedonio sólo existía para mí por lo que había publicado. Esta primera visita me dio un cierto conocimiento de la vida literaria de Buenos Aires, ciudad a la que había llegado en 1960; y me mostró que la recepción de una obra está sujeta a una trama, siempre perdida, que coloca los libros en el lugar donde los encontramos.

En 1970-1974 escribí un libro sobre Macedonio Fernández que publiqué en 1975; el hilo rojo de mi lectura era una afirmación de Jaques Lacan sobre Estilo y Duelo y Melancolía de Sigmund Freud. La afirmación de Jaques Lacan era una respuesta a Paolo Carusso publicada en 1969 por una editorial de Milán: en una de esas conversaciones (puede leerse), en cierto modo, como un objeto perdido. Es la tesis de Lacan; para él, la escritura misma tiene una estructura de duelo.

(Hay un tema muy extenso que es el tema de la melancolía. La melancolía apareció siempre como una locura política; en el sen-

tido en que uno puede decir que la locura juega a la política. El primer gran melancólico es Heráclito, que es un noble que abandona a su familia, se entrega al culto de una diosa y escribe esas cosas misteriosas que estaban ligadas a los bárbaros -a la gente que hablaba mal el griego-; a una diosa periférica de la ciudad, Artemis. Toda la oscuridad de Heráclito está ligada también al hecho de que, como Macedonio, desaparece de la vida noble y se dedica a una vida un poco errante y al culto de esta diosa que sería hoy el equivalente de los evangelistas. Había una diosa central que era la diosa oficial, como lo es nuestra religión católica, y después estaba esta diosa que era la diosa de extranjeros, magos, gente que hacía dilaciones, gente un poco extraña. (A Heráclito le correspondía adorar a la diosa oficial.)

Dice Lacan: “No sólo mi estilo en particular, sino todos los estilos que se han manifestado en el curso de la historia con la etiqueta de un cierto manierismo, como lo ha utilizado de una manera eminente Góngora por ejemplo, son una manera de recoger ese objeto en cuanto estructura del sujeto que lo motiva y lo justifica. Naturalmente, en el plano literario esto exigiría unos desarrollos enormes, que nadie ha intentado todavía”.

Mi título, *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*. Ahí la palabra Objeto caía en el lugar de Efecto; en efecto, en objeto. Tardé, pero creo que encontré la carta de Góngora a la que alude Jaques Lacan; al menos una carta donde se habla del sentido enigmático en una doble función: deleita a los que entienden y ahuyenta a los que no entienden. En cuanto a Freud, conocía sus premisas sobre la melancolía: pérdida de objeto y ambivalencia, más la enigmática regresión de la libido al yo. Pero la oscilación entre el duelo y la melancolía se convierte en una nueva teoría del yo, expuesta en 1923. El yo como producto de las identificaciones con objetos perdidos. Es este yo el que se pierde en pulsaciones corporales dispersas, anotadas en lo que llama su diario psicológico. A medida que la obra de Macedonio Fernández fue apareciendo en la editorial Corregidor de Buenos Aires, el conjunto de sus escritos revelaba co-

rrespondencias insólitas: una teoría y práctica de humor que intentaba trastocar el yo, unas elucubraciones metafísicas que argumentaban la certeza de la eternidad, unas especulaciones sociales y políticas que intentaban demostrar el valor de la ausencia de lazos sociales. Advertido por la lectura realizada por Jaques Lacan, volví a leer *Museo de la Novela de la Eterna*. Es el título bizarro donde figura el museo y la eternidad, según el modo más extraño cuando entendemos que Eterna es el nombre de una mujer llamada también Elena Bellamuerte. Advertimos que ese museo es el lugar de las musas, sin dejar de ser un museo; las resonancias de Elena, la Bellamuerte porque es Elena, personifica la Novela. La alegoría prolifera y nos devuelve al comienzo de ese peso de la ausencia que describe Baudelaire en la segunda parte de su poema: “París cambia, pero nada en mi melancolía / Viejas calles, todo para mí deviene alegoría”.

Me parece una buena definición de la melancolía, por eso elegí como título “La ciudad ausente”, decir que para quien ha perdido el objeto fundamental que realiza su vida, todo lo que ve alegoriza esa falta. El mundo mismo se vuelve una alegoría.

Evidentemente, estoy poniendo aquí a Macedonio casi como a un autor del amor cortés. En el amor cortés, al menos en la lectura que hace Lacan de él, la ausencia de objeto estaba dada como condición. El tipo elegía para cantar a la reina de otro reino al cual no iría nunca. El encuentro con el objeto era la muerte. Hay historias de trovadores que cuando vieron a la dama, murieron. La dama estaba hecha para ser evitada; o, como dice Lacan, se la proponía como imposible para evitar saber que la razón sexual era imposible. Imaginen que no había oportunidad de divorciarse de esa dama; uno nunca se enteraba de la cuestión, porque se llamaba y se archivaba la ausencia o ella aparecía y uno moría de amor.

La pérdida del amor convierte al presente en una alegoría del ausente. Así la ciudad de Buenos Aires descrita por Macedonio como el campo de disputa de dos grupos antagónicos. Los hilariantes, que inventan trucos para provocar la risa, y los enterne-

cientes, que cuentan historias tristes y buscan el dolor y el llanto del receptor. Los referentes de estos grupos eran escritores que estaban contra y a favor del realismo; Macedonio los pone en correspondencia con el género de lo-nunca-habido.

Este extenso párrafo concluido con el desplazamiento metonímico de los lugares comunes del lenguaje periodístico, ironiza con la ciudad en el centro del mundo donde lo nunca-visto se revierte en lo siempre-visto: empleo, casa, mujer, hijos. Por su parte, la novela se instala en una ausencia que deja vacío el mundo; poco que tendrá tal colección de sucesos, que no dejará casi nada para suceder en las calles. La Novela, convertida en ciudad donde habita la no existencia, es el presente donde la lectura desata pasados y ata nuevos pasados sustituyentes. Esta actividad, sin pasión y sin objeto, no puede tener un fin. Fue necesario que concluyera la Conquista para sentir el vacío creado por la animación de su obra. ¿Debe la ciudad existir? La ciudad, imaginaria y simbólica, desespera por ser real. Pero el narrador quiere realizar la ausencia, porque le falta lo real de la eterna pensada, la personificación de lo real pensado. La alegoría quisiera personificar lo real, hacerlo existir por fuera del pensamiento. Dice Macedonio: “¿Vale el arte para quien se mortifica en esa ausencia? El Presidente trabaja en su novela sin mundo, quizás para su propia liberación; trabaja, pero sin alegría: comedia de la presencia”.

Macedonio anota la aparición de su padre en una siesta de la adolescencia. El padre, muerto en su infancia, le habla de alguien que ha cautivado a la madre; por eso, le dice está condenado a narrar sin fin. El tono íntimo, en la descripción de esa aparición, tiene un valor testimonial. Macedonio, como Hamlet, está del lado del padre. La muerte de Elena, madre de sus hijos, la única mujer con la que convivió, en su madurez, corta su vida. Antes el humorista, el especulador metafísico; después, un poeta sombrío y un escritor que presencia la vida como la alegoría de una ausencia.

Walter Benjamin estudió la conexión entre la alegoría y el *Trauerspiel* (luto, duelo, espectáculo). El espectáculo del duelo, tan

poco advertido en el humor de Hamlet, no podría estar de lado de Edipo y de la madre; está, también en Macedonio, del lado del padre. Jaques Lacan, en el Seminario 11, lo advierte: “Sólo un rito, un acto siempre repetido, puede conmemorar ese encuentro memorable, pues nadie puede decir qué es la muerte de un niño, salvo un padre en tanto padre, es decir, ningún ser consciente, y tampoco a la inversa”. La obra en la obra de Hamlet, la novela en la novela de Macedonio, no se explica por la palabra “procastination”. Con esta palabra le imputamos a Hamlet un amor por Ofelia, un deseo de matar a Claudio y un querer cumplir el juramento hecho al fantasma. Esto dice Freud. Lacan, burlándose de él, se pregunta por qué Edipo no tenía problemas para matar y Hamlet sí; por qué los griegos eran tan viriles y los otros tan decadentes. Se trata, dice, indudablemente de una Grecia leída por Freud y los alemanes que suspiraban por la idea de que el mundo era griego, que iba deshaciéndose a lo largo de los siglos. Polonio piensa que la causa es Ofelia, los reyes, que se trata del efecto de la muerte del padre, mientras que Hamlet dice: “Desde hace poco, pero no sé por qué, he perdido toda mi alegría y he abandonado toda costumbre de entretenimientos. Y, desde luego, mi ánimo está tan cargado que la tierra, esta hermosa construcción, me parece un estéril promontorio; este magnífico dosel, el aire, mirad, ese admirable firmamento en lo alto, ese techo majestuoso, incrustado de fuego de oro, todo eso no me parece otra cosa que una turbia y pestilente reunión de vapores(...) El hombre no me deleita, no, ni tampoco la mujer”. Benjamin comenta que en el *Trauerspiel*, sólo Hamlet es el espectador con la gracia de Dios, pero no puede hallar satisfacción en lo que ve representado, sino tan sólo en su propio destino. Su vida, objeto ejemplar de su luto, remite, antes de distinguirse, a la providencia cristiana en cuyo seno sus tristes imágenes pasan a disfrutar de una existencia bienaventurada. Sólo en la vida de un príncipe, como ésta, puede la melancolía redimirse al enfrentarse consigo misma. Lo demás es silencio. Shakespeare no quiere escribir una obra más sobre la venganza; el per-

sonaje Hamlet no quiere responder a la voz de la tradición. “Hamlet después del agraviado bando”, dice el propio Hamlet. El resto es silencio porque, según Macedonio, “el nombre de un deseo es aquello que lo hace cesar trocándolo en placer”. Para el caso, esa actividad sin pasión ni objeto que escribir. Freud creyó descubrir en el Edipo de Sófocles que se exponía de manera positiva y abierta (desear a la madre, matar al padre) lo que en Hamlet se convertía en negativo. Pero, el enigma, según Jaques Lacan, es que el deseo va en este caso en el mismo sentido que la acción, ocurre que la acción es ahora otra, el medio se ha convertido en fin: quien escribe a causa de una pérdida, produce el vacío. La alegoría, dice Benjamin, termina por quedarse con las manos vacías. El puro y simple mal que ella custodiaba en cuanto a profundidad de una era no existe más que en ella. Los vicios absolutos no son reales, y tienen la apariencia de lo que representan sólo bajo la mirada subjetiva de la melancolía; son esta mirada misma, que es aniquilada por sus propios productos. Como en el barroco, estos productos se convierten en ruinas. En el caso de Macedonio, en trozos de papeles dispersos que testimonian la comedia de la presencia. Es por eso que la novela es curiosa de sí misma, como esos chicos disfrazados que gritan “ahí vienen las máscaras”, y las siguen extasiados. Lo que en ellos ha sido disfrazado es que eran como chicos ante todo público; el andar disfrazado es en ella absolutamente un disfraz, el de ser máscaras. La exhibición del disfraz, realizada por el propio disfrazado, la máscara que se da como tal, el artificio que se muestra es un procedimiento contemporáneo que remite al barroco. La melancolía le sirvió a Freud para descubrir en 1923, la conexión entre las identificaciones y la institución del yo, pero es posible que no haya logrado una teoría de la melancolía tal como aparece en *Hamlet* de Shakespeare. En lo que hace a Macedonio, es posible que lo que Lacan llama mentalidad, explique algo de un sujeto que aspiraba a desmaterializarse y que cuando murió pesaba poco más de cuarenta kilos; un sujeto que pensaba en la sexualidad como un sufrimiento y en el cuer-

po como un obstáculo para la realización de la pasión sin tiempo y sin objeto. Para volver a la definición de estilo propuesta por Lacan, que nombra en particular al barroco, encontramos esa mirada de la que habla Benjamin como algo que no es la propia mirada, si no la mirada del padre. Macedonio escribe: “Había que recuperar el oído, la vista, para que reaparezca la ausencia, lo no sabido”. En la actualidad, la obra de Macedonio Fernández está compuesta por nueve tomos que sumarán unas quinientas páginas. Cuando uno lee, se descubre que no es necesario que el padre mire al melancólico, pero que uno lo encuentra siempre bajo la mirada del padre. Eso es lo que había escrito.

(TRANSCRIPCIÓN: CRISTIAN GONZÁLEZ)