



DOLORES LIMA¹

Catholic University of America - *lima@cua.edu*

Artículo recibido: 13/01/2013 - aceptado: 17/04/2013

A GOLPES Y TROPEZONES: EL HUMOR ACCIDENTADO DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

RESUMEN:

El humor de Macedonio Fernández se manifiesta en su obra sin discriminar entre sus escritos narrativos, teóricos y filosóficos. Caracteriza también su figura pública, la del orador de brindis y homenajes al que el círculo vanguardista aplaude entusiastamente. Es, además, objeto de estudio en su tratado sobre la humorística, en donde despliega una reflexión del humor ligado a la afectividad y a la alegría. Para Macedonio, el humor es una técnica para provocar caídas y descarrilamientos, al mejor estilo de la comedia del *slapstick* y del *gag*. De allí sus afinidades con el que considera el genio artístico moderno, Charles Chaplin, con quien comparte también la construcción de una sensibilidad de la irreverencia y del desacato. A partir de la figura del humorista, caracterizado por el ingenio en sus juegos paradójicos y la simpatía hacia el lector, su humor se revela como una arte-técnica que, a golpes y tropezones, desvía al lector hacia el ámbito de la sensibilidad y del afecto.

PALABRAS CLAVE: Humor, ingenio, *gag*, Charles Chaplin, afecto, alegría, Baruch Spinoza

ABSTRACT:

Macedonio Fernandez's humor manifests itself indistinctly in his narrative, theoretical, and philosophical works. His humor is also a feature of his public persona—that of a lauded toastmaster at literary avant-garde tributes and gatherings. Moreover, in Fernandez's theory, humor is explored in its relationship to concepts such as affectivity and happiness. Reminiscent of slapstick or gag style comedy, his humor is a technique aimed at provoking falls and derailments within the text. In this respect, his sense of irreverence and mockery is very akin to that of Charles Chaplin, whom he praises as a modern ar-

¹ Dolores Lima es doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Maryland. Actualmente trabaja en un libro basado en su disertación titulada «Trastornos a la representación: El afecto en Macedonio Fernández, Antonio Di Benedetto y César Aira». Ha impartido cursos de lengua, cultura y literatura en Southern Connecticut State University (New Haven), Montgomery College (Rockville), University of Maryland (College Park), y Middlebury College (Middlebury). Desde el 2010 se desempeña como profesora en Catholic University of America (Washington DC).

tistic genius. Fernandez is also known for his witty paradoxical games and his sympathy towards the reader: by smacking the audience, making it stumble, figuratively, with his conceptual language games, his humor reveals itself as an art-technique that offers the reader a detour, one that nonetheless leads into the domain of sensibility and affect.

KEYWORDS: Humor, wit, *gag*, Charles Chaplin, affect, happiness, Baruch Spinoza.

La alegría no es estar contento consigo mismo. En absoluto, no es el placer de estar contento consigo mismo; es el placer de la conquista [...] la alegría es todo lo que consiste en colmar una potencia.

GILLES DELEUZE

En una carta del 9 de mayo de 1929 a Ramón Gómez de la Serna, con quien Macedonio Fernández compartió una amistad y una admiración mutua a lo largo de un asiduo intercambio epistolar, el escritor argentino señala: «...yo hablaré del único genio actual en todo el Arte excepto Chaplin: usted, el segundo genio del Arte literario *consciente* después de Poe» (EP 51)². La fascinación hacia estas dos figuras del humor, –Charles Chaplin, referente de la comedia de *slapstick* y Gómez de la Serna, escritor vanguardista conocido por sus poéticas y humorísticas «greguerías»– responde, sin embargo, a razones de distinta índole. En otra carta a Soler Darás de mayo de 1931, Macedonio señala: «Mi humorística no es fresca, ni tristeza (como ese milagro de Chaplin que nos eclipsa a todos)» (Id. 122). Chaplin es «una *bella* naturaleza, un gracioso ser», sin embargo, «no hace Arte sino exhibición de sí mismo, no de creaciones suyas» (Id. 52). Si del comediante inglés elogia el *pathos* del humorista, de Gómez de la Serna, en cambio, alaba su cuidadosa técnica, su arte «consciente» –«Usted es el primero de los prosistas de la Artística» (Id. 57)–, y su original invención «de greguerías de imposibles y de *non-sensus*» (Id. 60). A pesar de las reiteradas muestras de entusiasmo hacia la obra de Gómez de la Serna, en otra carta señala que en sus trabajos «falta la obra que encariña», «que se vea en el Autor el hombre que sufre y confiesa sufrir y estar acobardado, intimidado como todos los lectores suelen estar» (Id. 71). Mientras Chaplin es belleza natural pero no es arte consciente, el español, por otra parte, es un maestro de la técnica, pero su obra carece de una figura autorial que, como en el caso de Charlot, construya una relación afectiva con su público. Las diferencias y las afinidades con el arte de Chaplin y de Gómez de la Serna apuntan hacia dos aspectos indisociables del humorismo macedoniano: por una

² En adelante, se usarán las siguientes abreviaturas para las obras de Macedonio Fernández: EP refiere a *Epistolario*, T a *Teorías*, PR a *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*, NTV a *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*.

parte, su carácter de técnica artística, y por otra, la presencia de una figura autorial de indudables tonalidades afectivas.

El humor de Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874-1952) es un rasgo singular de su escritura. Su tono humorístico no discrimina géneros y se manifiesta tanto en sus escritos filosóficos, *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), como en sus cuentos y relatos, en su novela publicada póstumamente, *El museo de la novela de la Eterna* (1967), y en la colección de artículos publicados en los años veinte y recogidos luego en *Papeles de Recienvenido* (1929) y *Continuación de la Nada* (1944). Lo humorístico es inseparable de su figura autorial; ese personaje-autor y narrador que no deja de aparecer en cada uno de sus textos. Filósofo, poeta, narrador, orador en brindis y figura pública admirada por los jóvenes escritores de la vanguardia rioplatense, Macedonio Fernández también teoriza sobre el humor en *Teoría de la humorística*, un tratado en donde reflexiona sobre las doctrinas de Bergson, Freud, Lipps, para señalar sus disidencias y postular una teoría singular vinculada a su concepción sobre el arte y la escritura. En pleno auge vanguardista, el humor macedoniano no puede explicarse como un gesto irreverente al mejor estilo dadaísta, aunque la irreverencia sea parte de él, ni tampoco como una respuesta jocosa frente a la conciencia de la fugacidad de un mundo en cambio constante, como lo pensaron los futuristas. Afín a los surrealistas sólo en lo que concierne a su ataque contra el imperio de la razón, el humor macedoniano se vale sin embargo de las armas del ingenio y la destreza en el lenguaje para crear un humorismo conceptual³.

En su teoría humorística, Macedonio define al humorismo conceptual como la creación de momentos de la nada intelectual en la psique del lector, «que se efectúa cuando se sostiene una expectativa de entender y se la deriva instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo» (T 261). Más adelante, define el absurdo como «un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de imágenes, conceptos, pensamientos impregnados de afectividad durante la espera» (Id. 305). Esta conceptualización del humor revela, por una parte, su carácter de técnica dirigida a producir efectos (caídas, descerrajamientos), y por otra, su impronta afectiva. Para Macedonio, el humor efectúa un trastorno de la representación para dar cabida al mundo de la afección.

Sin duda, el signo afectivo del humor y su función crítica de la representación están estrechamente vinculados a las reflexiones metafísicas del autor. El concep-

³ Para un rápido recorrido por las vanguardias históricas en relación al humor, véase «Palabras en libertad (El humor en las vanguardias históricas)» de Ricardo Narbona Monteagudo.

to de afectividad cumple un rol fundamental en sus estudios filosóficos expuestos en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. Allí, realiza un cuestionamiento y una crítica a la representación, «que tanto ha ocupado a los metafísicos como si se tratara de la esencia del mundo, concediendo apenas alguna alusión a la pasión y al deseo» (NTV 285). Macedonio distingue dos estados psíquicos del ser. Por un lado, los estados representativos refieren a las percepciones e imágenes cuyo contenido objetivo aluden a una realidad externa, y por otro, los estados afectivos refieren a la sensibilidad y a «lo sentido» cuya existencia es inmanente al sujeto, independientemente de cualquier «externidad». La tesis principal de su metafísica consiste en afirmar al ser en el ámbito de la sensibilidad y afectividad, puesto que «todo el ser está en lo que yo siento; es plenitud de ser y no apariencia o representación de otra cosa» (Id. 243). Macedonio considera a la representación como una operación de la conciencia posterior y ajena a la afección. En cambio, lo sentido no se somete a las categorías representacionales; se rige por intensidades, gradaciones de existencia o pasajes de potencialización. De allí que pueda pensarse el ser en términos spinozistas: como una intensidad variable, un pasaje entre estados de la sensibilidad. Para Baruch Spinoza, en el estudio de las pasiones de su *Ética demostrada según el orden geométrico*, el afecto actúa como una variación melódica oscilando entre la alegría y la tristeza; cuando la potencia de existir aumenta corresponde a la alegría, cuando la intensidad disminuye, se trata de la tristeza. Macedonio subraya que la afección en sus dos formas, placer y dolor, definen al ser, pues, independientemente de sus causas, constituyen el núcleo de «lo sentido». Toda su metafísica constituye un alegato de reivindicación de la afectividad por sobre la representación⁴.

Su teoría y práctica del humor busca también restituir al ser afectivo postulando la subversión de la representación para conducir al lector hacia el ámbito de la sensibilidad y del afecto. Por ello, el humor de Macedonio es mucho más que una estrategia para producir la risa ya que se propone algo sumamente serio y ambicioso. Como arte-técnica, su escritura humorística es un artefacto de desvíos y de accidentes para incidir en el lector y provocar en él una conmoción profunda y vital: la caída de los parámetros representacionales y el descarrilamiento de los modos del buen pensar y del sentido común. En esta máquina de desvíos existe una violencia que, al mejor estilo de la comedia del *slapstick*⁵ y del *gag*, irrumpe en instantes de desarreglos y desconciertos, de golpes y caídas. Pero

⁴ Sobre este tema se recomienda consultar el artículo de Daniel Attala «De la metafísica de la afección al personaje». *Figures d'auteur / Figuras. de autor*. Ed. Julio Premat. Saint Denis: *Cahiers de L.I.R.I.C.O. 1, Université de Paris VIII*, 2006. 107-121.

⁵ Según el *Free Dictionary*, el *slapstick* es un tipo de comedia caracterizado por acciones exageradas de violencia física que no derivan en consecuencias reales de dolor. El *slapstick* basa su atractivo en la farsa, los golpes y las bromas prácticas del humor crudo para crear un efecto cómico en el espectador, excediendo los límites del sentido común.

el golpe, como en la comedia de *slapstick*, no es doloroso, al contrario, incita a la risa a partir del absurdo y el sinsentido. No sólo ello; el humor es de signo afectivo puesto que busca el placer e involucra el juego entre dos conciencias: la del lector y la del humorista, quien, con una presencia inconfundible, juega «amistosamente» con él. Su colección de artículos publicados en *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada* revela el funcionamiento del humor como un arte-técnica que, a golpes y tropezones, desvía al lector hacia el ámbito de la sensibilidad y del afecto.

1. GOLPES Y CAÍDAS

En *Papeles de Recienvenido*, el golpe aparece, sorpresivo y brutal, para desbaratar el orden y la temporalidad:

El suelo, que está dondequiera que un porrazo se completa y que, buen compañero, no falta a nadie en la caída, es la altura nunca menospreciada de un aviador de piso, como yo [...] caminando con un amigo tropecé, mientras le hablaba, tan violentamente hacia adelante, que alcancé las palabras que acaba de pronunciar: me oí a mí mismo y tuve la oportunidad de corregir un cierto gran disparate comenzado en ellas. (86)

La caída y los tropezones son siempre excesivos y contundentes; el accidente y la abolladura son los síntomas de la radicalidad con que el humor de Macedonio desbarata los parámetros representacionales a partir de los que se piensa la realidad, tales como la causalidad, la identidad o la temporalidad lineal. Su técnica verbal desordena el orden temporal y espacial, descalabra identidades al crear afinidades entre términos opuestos o ataca la causalidad volviendo lo sucesivo simultáneo. De este modo, el accidente no está presente sólo en el asunto de su humor, como en la cita arriba mencionada, sino que forma parte de la naturaleza misma de su humorismo conceptual.

El humorismo conceptual, como ya se mencionó, produce «un descerrajamiento intelectual, con caída de imágenes, conceptos, pensamientos». Como el pastel que se arroja inesperadamente en el rostro de los personajes de la comedia de *slapstick*, o la caída al suelo tras pisar la cáscara de una banana, del mismo modo, me atrevo a decir, los chistes conceptuales de Macedonio apuntan a provocar un golpe inesperado en la psique del lector. El golpe al intelecto afecta el mundo de las ideas y de los conceptos y ejerce una violencia a la estructura del pensamiento racional que ya no logra sostenerse. A pesar de su carácter conceptual, las alusiones a la caída y los tropezones no son meras analogías: sugieren una

incidencia real de las palabras en el oyente quien no sale indemne de la operación efectuada sobre él.

El chiste conceptual macedoniano y el *gag* comparten no sólo el régimen de los golpes y las caídas sino también la estructura de sus procedimientos. Crear una expectativa para luego defraudarla es sin duda una técnica de desvío que consiste en dos operaciones: la creación de un orden y luego su subversión. Sylvain Du Pasquier, en sus estudios sobre el *gag* en la comedia de *slapstick* de Buster Keaton, señala que el funcionamiento del *gag* consiste en presentar una norma para luego perturbarla. Juega así con dos funciones: «une fonction normale pouvant appartenir à n'importe quel récit non burlesque et une fonction perturbante qui subvertit le sens de cette fonction normale en révélant toute la fragilité de cette norme» (132). Según la crítica, el *gag* altera las normas del discurso realista trastornando los modos de significación:

Le récit ainsi parasité aura alors comme corollaire, non la fermeture de la polysémie du discours normal, mais son exploitation maximale, sa mise à nu; non le remplissage du signifiant par la signification mais renonciation brusque, dans une secousse presque surréaliste, du creux du signe réaliste originaire. (132)

Del mismo modo, las caídas y los tropezones del humorismo conceptual también implican una desviación y un distanciamiento de la norma y del sentido que caracterizan a la lógica realista y representacional. Los ataques al realismo y su ilusión de verosimilitud son frecuentes en el humor de Macedonio:

Me acordé de que yo, cuando en la juventud crédula me asomaba por allí, por la Odisea, o la Ilíada, a las pocas páginas ya estaba tan atemorizado por la furia de golpes y ferreterías que en cada capítulo ocurre y hace temblar los montes vecinos, que me agachaba con tan invencible miedo como el valor de Ulises. Creía necesario atajarme de algún feroz golpe desocupado que pudiera tocarme e inclinaba tanto la cabeza que el que llegaba me encontraba dormido. Muy lejos de dormir, estaba vigilante mi espíritu para no irritar la cólera de Aquiles, atisbando la más modesta oportunidad de escapar y alejarme de tanto y tan enceguedido héroe: después confundía un poco el furor de Aquiles con el talón de Aquiles. (PR 112)

En su estudio sobre el «humorismo de la nada», Ana María Barrenechea señala que el absurdo humorístico de Macedonio «afecta a las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad» (474), trastornando la representación del mismo modo que su teoría de la novela lo hace a partir de la Prosa de Personaje. Para Macedonio, «el horror del Arte es el relato y la descripción, la copia como fin en sí», «hacernos ir al teatro para ver allí lo mismo que

vemos en la calle y en casa» (T 238). De allí que considere que sólo la novela y el arte son «genuinamente artísticos» cuando, sin confundirse con la vida, inciden por su técnica en ella. Del mismo modo que el humorismo, la novela de Prosa de Personaje (aquella sobre la que teoriza en *Museo de la Novela de la Eterna*) también es una técnica de conmoción; si ésta lo es de la conciencia del yo, la humorística lo es de la «nada intelectualista».

2. EL CIRCUITO DE LA RISA Y LA EMOCIÓN

Las caídas y los accidentes, los desvíos y los descarrilamientos, la constante defraudación de expectativas; todos estos elementos terminan dibujando una serie de trazos interrumpidos, vectores que cambian de dirección y que rechazan en todo momento cualquier lógica de continuidad y de totalidad. Como en el *slapstick*, el cambio de dirección es una constante del humorismo macedoniano, pero si Chaplin juega en el ámbito de las situaciones y las acciones visuales, Macedonio lo hace en el ámbito de los conceptos y del razonamiento. Sin embargo, ambos comparten el mismo régimen de índices y vectores propio del género burlesco. En sus estudios sobre el cine, y en particular en el análisis de la forma pequeña de lo burlesco, Gilles Deleuze se refiere al índice de equivocidad propia de este género cuando una acción o dos acciones muy semejantes remiten a dos situaciones oponibles y distantes. La ley de este índice consiste en

una pequeñísima diferencia en la acción o entre dos acciones, que pondrá de manifiesto una distancia infinita entre dos situaciones y que no existe sino para patentizar esta distancia [...] Tomemos ejemplos célebres en la serie de Charlot: visto de espaldas, Charlot abandonado por su mujer parece sacudido por el llanto, pero en cuanto se vuelve resulta que está agitando una coctelera y preparándose un trago. (1983 238)

En los chistes conceptuales de Macedonio, hay un juego similar en el manejo de conceptos opuestos que son manipulados como semejantes. Véase el siguiente chiste: «Eran tanto los que faltaban que si falta uno más no cabe». Si la primera parte del sintagma, «eran tanto los que faltaban que si falta uno más», establece el principio de una lógica racional, su desenlace, «no cabe», defrauda esta lógica al tratar la ausencia según los mismos parámetros que rigen su contrario, la presencia. Según el sintagma macedoniano –que en el discurso fílmico corresponde a la acción– los mismos parámetros de la presencia rigen a la ausencia; ambos conceptos –afín a las dos situaciones en el análisis de Deleuze– son, sin embargo, alejados y oponibles. Es decir, dos conceptos distantes que en el discurso se manejan con una pequeña diferencia. De esta forma, se

dibuja la elipse en su sentido geométrico: dos situaciones alejadas que funcionan como un doble foco.

En lo burlesco también participa el índice de falta, que refiere a un segundo sentido de elipse como ausencia. Deleuze lo define como un gesto o una acción que revela una situación que no está dada, que no se hace presente. En el discurso macedoniano, la fragmentación constante, los comienzos interrumpidos, los finales inconclusos, las digresiones que desvían la continuidad de lo narrado y el listado incompleto y arbitrario; todos ellos apuntan a la figura de la elipse entendida como ausencia o vacío. Este vacío no es, en realidad, tal, pues como ya se verá más adelante, alude a la nada como ámbito de la sensibilidad.

Pero más aún, este trazado elíptico involucra no sólo el juego ingenioso, sino también la emoción. Deleuze señala que la singularidad del burlesco chaplinesco radica en su capacidad para conmover emocionalmente:

...Chaplin supo elegir los gestos próximos y las situaciones correspondientes alejadas, de tal modo que bajo su relación naciera una emoción particularmente intensa y al mismo tiempo la risa, y que la risa se redoblara con la emoción. Si una pequeña diferencia en la acción induce y hace que se alternen situaciones muy distantes u oponibles, S' y S'', una de las dos situaciones será «realmente» tocante, terrible y trágica [...] Es un circuito risa-emoción donde la una remite a la pequeña diferencia y la otra a la gran distancia, sin que la una borre o atenúe a la otra sino que ambas se revelan, se reactivan [...] El genio de Chaplin está en hacer las dos cosas juntas, en hacer que riamos cuando más conmovidos estamos. (1983 240)

En el juego ingenioso con los contrarios, Macedonio también involucra a la emoción, puesto que el descalabro de la lógica racional produce la liberación de las leyes de la razón y del imperio lógico. Esta liberación se entiende como un placer otorgado al lector: la emoción frente a los grandes limitantes de las categorías representacionales: «el placer de la libre disposición del curso de los pensamientos sin observación de la coerción lógica» (T 286).

También en su teoría humorística, Macedonio enfatiza el circuito de la risa y la emoción. Por una parte, señala la ausencia del signo afectivo en las teorías más importantes sobre el humorismo para destacar que el componente infaltable para el humorismo es la alusión a la felicidad (T 261). Así, por ejemplo, desautoriza la teoría de Bergson basada en el automatismo puesto que éste no es razón suficiente para explicar el efecto cómico:

Dice Bergson: «Si un cierto movimiento del brazo o de la cabeza de un orador se repite periódicamente siempre igual, tendré que reírme contra mi voluntad» [...] «porque ya no es la vida lo que tengo por delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla» [...] Yo pienso también que la repetición de los gestos de un orador no es en sí cómica [...] lo cómico es la noción de los gestos inoportunos [...] el automatismo ha jugado con el orador, lo ha hecho su trompo. Estoy, en cierto modo, descubriendo su falta de sinceridad; estos gestos absurdos me benefician como informe de que debo cuidarme de hacer caso a ese personaje [...] no es el mero automatismo lo cómico, sino el signo placentero de ese automatismo y de la situación respecto a nosotros. (T 266)

Macedonio insiste que el resultado cómico sólo se efectúa si existe la alusión a lo conveniente y grato: «la comicidad es una de las formas de percepción de aptitudes para la felicidad», y «se produce bajo la condición de que no ocurra degradación alguna de valores» (T 267). La impronta afectiva se presenta tanto por la alusión al suceso feliz como por la liberación de las leyes del raciocinio, todo lo cual causa en el oyente un estado afectivo de alegría.: «la comicidad alude a una alegría para nosotros, para nuestro porvenir, pasando de la indiferencia o insipidez, por excitación preparada de la atención o intimidación a la alegría» (Id. 275). La alusión a felicidad es un elemento imprescindible para producir la risa. Por ello, señala: «Si falta esto [la alusión a la felicidad], falta todo». Y añade: «Sarcasmo, sátira, ironía, no pertenecen al género estricto de la comicidad, aunque posean una de las notas de ésta, que es sorpresa, el jugar con el lector» (T 288). La emoción, como en la comedia de Chaplin, está siempre implicada en el humor, aunque en el caso de Macedonio, su signo afectivo es la alegría.

3. EL INGENIO Y EL CULTIVO DE LA NADA

En su teoría humorística, Macedonio señala la importancia del factor sorpresivo para crear el efecto cómico. La caída y los tropezones obedecen al régimen de lo repentino e inesperado, posible por la destreza en el manejo del lenguaje. Al humorista le corresponde un saber-hacer, fruto de la facultad del ingenio. Allí radica la diferencia con el humor realista, pues en éste el suceso cómico ocurre en la realidad o en el personaje, en cambio, en el chiste absurdo, el suceso le ocurre al lector por obra de la facultad del ingenio capaz de conmover al lector. Por ello, «el humor realista no prueba facultad porque vive de copias» y «puede revistar gracia verdadera y causa placer, pero no posee la virtud de conmover la certeza de Conciencia» (T 296).

Sin duda, tanto el ingenio del humorista como la alusión al efecto del golpe repentino tienen como referente la tradición del *witz* y del conceptismo barroco. Macedonio, admirador de Quevedo, trabaja las paradojas a partir de la reunión de elementos heterogéneos y lejanos. El golpe efectista de su humor radica precisamente en la creación de una nueva síntesis de conceptos distantes, que, según el concepto romántico del *witz*, «in a single glance and with lightning speed [...], in the confusion of a heterogenous chaos, can seize upon and bring to light new, unforeseen, and, in short, creative relations» (Lacoue-Labarthe 53).

Esta nueva síntesis que descubre el *witz* en su desvío repentino de la expectativa genera un conocimiento distinto de aquél derivado del discurso del raciocinio, que, por el contrario, se despliega en el tiempo. Como señalan los autores del *Absoluto literario*, «witz represents a priori synthesis in the Kantian sense, but one that is removed from Kant's limiting conditions and critical procedures and that involves the synthesis not only of an object but of a subject as well» (53). El ingenio en el trastorno de las categorías y los supuestos de la representación descubre nuevas relaciones impensadas bajo la lógica de la razón, en una operación que en lugar de seguir los derroteros de la argumentación y la discursividad, irrumpe en pequeños instantes de descalabro. Precisamente por su carácter instantáneo, por su inmediatez, es capaz de producir la creencia momentánea en el absurdo.

Las greguerías de Gómez de la Serna admiradas por Macedonio detentan también esa cualidad de lo sorprendente capaz de captar «por un nuevo lado el mundo que nace» (18), y por ello, dice el escritor español, «todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despeñándose» (12). Pero si en la greguería la metáfora funciona como reunión de imágenes dispares, para Macedonio, la genialidad de esta escritura reside en el *non-sensus* provocado, ya que por el absurdo se instala la evidencia de lo irreal: «son los afondos de la certeza de lo Irreal que juegan en cada párrafo suyo sin anuncio ni 'permiso por la metáfora'» (EP 69). Por ello, «no es metáfora, comparación, no es el como si, es la evidencia» (Id. 66). El sinsentido no sólo provoca la caída de la representación, sino que también instala, de un golpe, la irrealidad en el discurso.

El absurdo irrumpe con la puesta en escena de la paradoja, aquella figura que consiste en ir más allá de la *doxa*, alborotando el horizonte del sentido común, de lo obvio y de lo «natural». Ana María Camblong analiza las «máquinas paradójicas» de Macedonio que actúan en contra del buen sentido y del sentido común, para dar cabida a una nada intelectual del sinsentido. La nada humorística desarma el bagaje lógico, la hace estallar en pedazos, pero no sólo ello: no es el vacío lo que queda, pues nada más opuesto a éste que las espesuras y variedades de la

nada que ofrece el libro *Continuación de la Nada*, cuyo epígrafe promete: «*Todo sobre, e incluida, la Nada*; solo de la Nada pero no toda; de la nada hay más; algunos de sus entornos, pues son muchos» (81). Es así que en el cultivo de la nada, Macedonio instaura la irrealidad en el discurso.

Entre las variedades de la nada, el libro ofrece la autobiografía del más experto y comprobado, y de mejor acabado desconocido (PR 99), como el hecho inexistente: «Es absolutamente éste el número de los viajes de Colón: dos que hizo y uno que no hizo» (Id. 94). Presenta también las variedades del «no-hacer», que nunca es mucho, como el caso del personaje que llega a la estancia donde nadie hace nada, y en la sospecha de «omitir alguna omisión», esperan que el nuevo integrante traiga algo más que se pueda no hacer (Id. 103). Existen géneros y atributos de la nada, como el género de los «aquenó» (Id. 115) y los casos del «no-es» (Id. 116). Finalmente, para terminar, como diría el autor, inconclusamente un catálogo de la nada al que todavía le faltan abultados inexistentes, se encuentran los «comienzos del no empezar» y las obras inconclusas, como «cartas no contestadas, discursos, sinfonías, estatuas trucas», cuya incomplitud Macedonio considera artística, «precisamente en lo que les falta, que son como especies de comienzos del no empezar, de llegar por lo menos a lo de entrada inacabable, o sea al noble cultivo de la nada» (Id. 81).

Allí, precisamente, en el vacío intelectual, reina el sinsentido como sentido y acontecimiento. En la *Lógica del sentido*, Deleuze señala a propósito del humor que «el vacío mismo es el elemento paradójico, el sinsentido de superficie, el punto aleatorio siempre desplazado de donde surge el acontecimiento como sentido» (2005 171). En el humorismo de Macedonio, en sus tropezones con la nada, irrumpe el sentido absurdo como acontecimiento, aquél que, según Deleuze, «no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino siempre pasado o por venir» (2005 170). El acontecimiento se expresa en las gradaciones de ser que modulan las espesuras y contornos de la nada, en el eje entre el ser y el no ser de los objetos y de los hechos que conforman los catálogos de omisiones y comienzos interrumpidos, en las intensidades de las variaciones de la nada, que, como el afecto, constituyen formas de existencia.

Por ello, los tropiezos con la nada no son simples accidentes. No sólo porque son la obra de un ingenio que trabaja con rigor lógico el absurdo y la paradoja, sino también porque son accidentes que conmueven afectivamente, inciden en la potencia de ser. El sentido absurdo como acontecimiento no está exento de afectividad si entendemos a ésta como una intensidad y si, en términos de la metafísica macedoniana, pensamos que todo «el ser está en lo que yo siento» puesto que lo que no es sentido no existe (el tiempo, el espacio, la muerte) (NTV 243).

Por ello, «todo estado sentido, por insignificante en duración o intensidad que sea, representa la totalidad del interrogante metafísico» (PR 46). De este modo, el arte-técnica de desvíos desbarata los parámetros con los que se piensa la realidad y conduce al oyente hacia el terreno de la nada, vacía de representaciones pero con atributos, variaciones y contornos; un no-existente con volumen e intensidad. Este es el ámbito de la afectividad.

4. LA FIGURA DEL HUMORISTA

Si el humor es una técnica de suscitación de la risa, de provocación y de conmoción en el oyente, la figura de autor opera como detonador y máquina de incidencias y desvíos. Se trata de una operación de seducción. Etimológicamente, este vocablo proviene del latín *seducere*, donde «*se*» significa separar, y «*ducere*», guiar, conducir. La seducción es un desvío, y en este sentido, la figura del autor, dotado de un saber-hacer (la facultad del ingenio) y de una potencia de seducción, busca desviar al oyente o lector hacia el terreno de la risa y del afecto.

Subrayar la importancia de *quien* cuenta sobre lo *que* se cuenta, del autor y su técnica sobre el contenido, no es sorprendente viniendo de Macedonio Fernández, de un escritor que reniega del realismo, de la anécdota y de la literatura «seguida». Un ejemplo esclarecedor es el caso de Jesús Memoria:

El poseedor de la más entonada y tranquila manera de olvidarse de lo que iba a decir y que al pasársele el «trance» de olvido retoma imperturbable el hilo del tema pero con tema de otro hilo. La perfecta congruencia del tono con que prosigue lo que no es continuación domina totalmente la impresión que pudiera hacer la discontinuidad temática. (PR 126)

En la humorística, más que el contenido «aceptivo» del chiste (el suceso que narra), es el tono del humorista lo que provoca la descarga de la risa. La prueba de la insignificancia de la temática aceptiva se reitera con otro ejemplo: «es que nosotros reímos intensamente cuando oímos por la radio la risa de un público jubiloso aunque no hemos percibido lo que dijo el actor» (Id. 126). Si el tono prevalece sobre el contenido del chiste, la inflexión del humorista cumplirá un rol fundamental en la ejecución de desvíos y accidentes, de modo tal que no se producirá la risa si en el discurso no se inscribe la subjetividad del humorista. De allí su afinidad con el humorismo de Chaplin, en el cual, como ya ha sido señalado por sus críticos, su personalidad prevalece por sobre sus *gags*⁶.

⁶ Green señala: «One of the simplest reasons for Chaplin's success with every level of audience was his principal and most enduring choice of subject matter: beyond all the tricks, dilemmas, and turns, the

Para Macedonio, en el Humorismo Conceptual, funciona siempre el autor con dos elementos «optimísticos»: «su exhibición de facultad de ingenio y su juego inofensivo con el lector» (T 297). La *admirabilia* asociada al barroco conceptual opera como una suerte de encantamiento frente a la destreza del otro, una destreza que lejos de exhibirse desde un lugar de superioridad frente al oyente, se muestra como la cualidad que hace posible el juego con él. Macedonio distingue dos aspectos del placer causado al oyente:

ingeniosidad en la persona que hablaba, elemento que suscita placer como toda exhibición de facultad; y 2) aparte de este placer endógeno un placer añadido, exógeno, diremos, de contemplar el íntimo deleite con que otra persona ha jugado con nosotros, sin hacernos daño alguno pero defraudándonos de una curiosidad. (T 292)

Por una parte, la exhibición de este saber-hacer causa la admiración del oyente porque el ingenio y el juego verbal detentan el poder idóneo para provocar la conmoción afectiva. Solo a partir del juego y de la mecánica de la razón es posible desarmar y desbaratar el imperio de la lógica, la racionalidad deshaciéndose a sí misma hacia la nada intelectual. Por otra, en la configuración de un autor que prepara el placer para el lector se constituye una suerte de relación afectiva basada en la promesa optimística de ofrecer no sólo la todoposibilidad sino también «la maliciosidad no dañina» del autor (T 290). De este modo, como el humor físico de la comedia de *slapstick*, el humor a golpes de Macedonio es indoloro; más aún, su tonalidad afectiva es la alegría.

Para Macedonio, el juego del ingenio implica una relación con el otro; el juego como un modo de entrar en una relación dual, una relación en donde se produce el deleite ante la manipulación entre dos conciencias cuyas posiciones de dicente y oyente, uno que actúa y el otro que contempla, se encuentra protegida por la simpatía y la amistad. Humorista y oyente tienen posiciones asimétricas, uno es manipulado y el otro es manipulador (el humor como juego deliberado). Sin embargo no se trata del poder de una conquista del otro, sino de la conquista del placer para ambos, puesto que para el humorista también existe un placer, «actúa por simpatía con el placer que prepara a otro» (T 297).

En *Papeles de Recienvenido y Continuidad de la Nada* existen dos figuraciones textuales que condensan las tonalidades afectivas en su papel de humorista.

subject is Charlie himself. Just as Pierrot's pantomimic energies are devoted to the expression of his inner life, so is the inner Charlie the source of deepest fascination [...] Chaplin had his predecessors in this creation of comic personality, as we have seen, but no one, comic or otherwise, realized the potential of the screen for conveying emotional life so fully as he in its first decades» (136).

4.1. *El Recienvenido*

Es decir, el recién llegado y el que llega tarde. Es el desconocido y el que desconoce: un *outsider*. Protagonista y narrador-autor de *Papeles de Recienvenido*, el personaje se define así:

Recién llegado por definición: aquella diferente persona notada en seguida por todos, que llego recién a un país de la clase de los diferentes, tiene el aire digno de un hombre que no sabe si se ha puesto los pantalones al revés, o el sombrero derecho en la cabeza izquierda, y no se decide a cerciorarse del desperfecto en público, sino que se concentra en una meditación sobre eclipses, ceguera de los transeúntes, huelga de los repartidores de luz, invisibilidad de los átomos y del dinero de papá, y así logra no ser visto. (31)

El reciénvenido desentona con su entorno: con las convenciones sociales, con el sentido común, con la opinión pública, con la mirada que ignora la belleza de lo inútil. La figura del *outsider*, del irreverente y del esteta como entrada al cuestionamiento de la realidad y de los órdenes del pensamiento que se ajustan a la «sensatez» y el sentido común. Nada más serio que este humor candoroso que es también una técnica terrorista para dinamitar la opinión pública y la creencia excesiva en el logos racional, en las solemnidades de la literatura con mayúsculas y en el escritor magistral. Así, advierte que si un exigente en originalidad descubre que una idea suya es de Sterne o Rabelais, que tenga en cuenta que, antes que de ellos, primero la tomó de sí mismo, de la primera vez que la copió porque «es tan escasa la originalidad que hoy no queda otra que la de primer copista de autor nuevo» (PR 43).

El reciénvenido es desconocido y como tal, carece de los atributos de la identidad, sin dejar de detentar las cualidades de una acción *–llegar–*, en su comienzos *–recién–*. Esta condición de recién llegado se caracteriza más bien por un no haber llegado del todo, una presencia incompleta, o mejor dicho, un comienzo de existencia o un final de inexistencia. En la oratoria de un faltante irremediable, se disculpa de no haber llegado a la conferencia

por mi condición de delgada y pequeña de físico, de inadvertible, a quien por extraña arbitrariedad no le fue dada nunca la presencia completa, haciéndome el perpetuo impresentado; mi minusculidad hízome parecer en cualquier lugar que no estaba allí todavía, como un existente con pero, un «ya, pero», siempre un «recién» de llegar de la Nada; aún menos que llegar: un no quedado en la Nada, llegar es demasiado positivo. (PR 69)

Como una existencia en devenir, en el terreno indeterminado entre el ser y la nada, el autor se construye como un sentido afectivo, entendido el afecto, en términos spinozistas, como el pasaje vivido e indeterminado entre dos estados. La indeterminación escapa a lógica de la representación, y el ser no puede definirse más que por el sentido, ya no en el orden de la significación, sino de la sensibilidad. El autor es un grado intensivo.

4.2. *El bobo de Buenos Aires*

En *Continuación de la Nada* el narrador se presenta como el Bobo de Buenos Aires; es el esteta dispuesto a rendir culto a la ciudad como se le rinde culto a una mujer: «mirar a Buenos Aires, [...] contemplar su gracia civil, invitarla a otras, cuidarle las que posee, pensar de ella de tiempo en tiempo en lo mejor que esté pensando y preparando» (PR 109). El bobo es colector de oficiosidades de Candor, cultivador de lo sencillo, lo obvio, lo ingenuo, y lo mínimo. Es el esteta del fragmento y del instante, y en su ingenuidad sólo una amenaza sufre, la de los gramáticos: aquellos «accidentadores de Beldad, que corren adonde alguien ya parece que va a acertar belleza y dispersan la meditación, la creación, para salvar una *b* o una *v*, una sonoridad escasa, una repetición de palabras, un casticismo dudoso» (Ibid.). Ingenuo e irreverente con todo tipo de convenciones –las lingüísticas, las sociales, las lógicas–, se construye como un autor que cultiva la nada en su sentido afectivo.

No hay duda de las afinidades que el reciénvenido y del bobo comparten con la figura del *Tramp* que encarna Chaplin: desde la figura del *outsider* y del irreverente, del enamorado y del esteta, a la del rebelde que, ajeno a todas las convenciones y ataduras, es capaz de alejarse de la cámara, al final de sus aventuras, con el respingo de una patada de lado, como diciendo, «Estoy libre al fin» (Bazin 85). Precisamente esta cualidad «optimística», como diría Macedonio, de ejercer una autonomía y una libertad frente a las leyes que limitan al individuo, caracteriza a su humorista. Por ello logra provocar la risa, atacando toda autoridad (desde la institución literaria a las imperantes categorías representacionales), en lugar de con pasteles de crema, con ingeniosos juegos verbales.

5. LA LÓGICA DE LOS SIGNOS Y LA SEDUCCIÓN

El desvío de la norma no implica un mundo invertido, sino las posibilidades de una nueva lógica propia del imperio de la seducción. Frente al sentido como significación, Jean Baudrillard imagina una lógica de los signos distinta, puesto

que estos ya no se someten a categorías fijas que rigen semejanzas y oposiciones, sino que se conducen por otro tipo de relaciones entre los signos:

Quizás los signos no tiene por vocación entrar en las oposiciones ordenadas con fines significativos: esa es su *destinación* actual. Pero su *destino* quizás es muy distinto: podría consistir en seducirse los unos a los otros, y seducirnos por eso mismo. Es una lógica completamente distinta la que regularía su circulación secreta. (100)

En la nada intelectual no sólo se suspenden las leyes causales, del ordenamiento temporal y espacial: la nada es seducida hacia el mundo del ser, sin ser totalmente uno o lo otro, un estado de devenir que escapa a toda identidad. Como el caso de Recienvenido, el personaje ya no se define por una biografía, sino por un comienzo de existencia, una intensidad mínima, una gradación en el eje del ser-desconocido y el ser-recién-llegado. Del mismo modo, el desbaratamiento de las categorías espaciales, temporales y causales funciona bajo el mecanismo de la seducción: en ella los opuestos se atraen, pero no para confundirse, sino para expresar otros modos de existencia que se definen por intensidades y variaciones. Así, por ejemplo, es posible realizar

la autobiografía del más experto y comprobado, y de mejor acabado, desconocido, de tan gran temperamento para no sabido que permitió crear a su respecto el único caso de ignorancia absoluta, científica digamos, acerca de alguien, y de tan varia y abundosa naturaleza que nunca fue posible concluir de ignorarlo, por abultado que fuera el acúmulo hecho de noticias de él. (PR 99)

Los atributos del desconocido son tan abultados que la obra queda inconclusa; la falta de identidad se transforma en un catálogo de innumerables cualidades e intensidades. En la lógica de la seducción, el sentido escapa a los encasillamientos, y se produce el momento del absurdo, que pone otras operaciones de sentido en juego. Baudrillard se pregunta:

¿Se puede imaginar una teoría que tratara de los signos en cuanto a su atracción seductora, y no en cuanto a su contraste y su oposición? ¿Que rompiera definitivamente el carácter especular del signo y la hipoteca del referente? ¿Y en donde todo se ventilaría entre los términos en un duelo enigmático y una reversibilidad inexorable?

Supongamos que todas las grandes oposiciones distintivas que ordenan nuestra relación con el mundo estén atravesadas por la seducción en lugar de estar fundada en la oposición y la distinción. Que no solo lo femenino seduce lo masculino, sino que la ausencia seduce a la presencia, que el frío seduce al calor, que el sujeto

seduce al objeto, o al contrario, claro: pues la seducción supone ese mínimo de reversibilidad que pone fin a cualquier oposición determinada, y en consecuencia a cualquier semiología convencional. ¿Hacia una semiología inversa? (100)

Este juego del sentido implica la seducción de una nueva economía o intercambio no solo entre los signos, sino también entre el texto, el autor y el lector. El humorista que con su ingenio manipula el lenguaje para llevar al lector hacia el vacío de la nada intelectual crea el acontecimiento del sentido y la liberación de las leyes de la razón hacia el terreno de lo todo posible. De allí, la potencialidad de un sujeto capaz de seducir y afectar, alegremente, a su audiencia, puesto que el juego de seducción está siempre asegurado por una relación de simpatía, una suerte de constitución de bando entre autor y lector que excluye las posibilidades del mal y del encuentro despotencializador.

6. LA ALEGRÍA

Macedonio se pregunta en su teoría humorística: «¿Cuál es el efecto concien- cial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo concep- tual? Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de la racionalidad» (T 302). Así como en su teoría de la novela busca crear en el lector una conmoción del ser, un juicio *sentido*, es decir, un momento de creerse el lector personaje como resultado de un juicio evaluativo, en la Hu- morística Conceptual la creencia en el absurdo es también un juicio que involucra la emoción. Macedonio, seguidor entusiasta de William James, afirma el carácter pragmático de la creencia entendida como un juicio regido por criterios de con- veniencia, de la lógica hedonística por la cual acordamos con lo que nos da pla- cer, y rechazamos lo que nos causa dolor. Por ello, en la creencia en el absurdo participa la emoción ya que la liberación de las leyes del raciocinio es un placer que conviene a la subjetividad.

El juego humorístico involucra también a la emoción por cuanto establece una relación afectiva entre autor y lector. Esta relación constituye una suerte de mezcla caracterizada por una ética del buen encuentro. Como señala Deleuze en torno a la ética de Spinoza (1981), existe una ética de las buenas y las mezclas; las primeras son aquellas que benefician al ser y lo potencian (núcleo del placer), y las segundas son aquellas que lo dañan y lo entristecen (núcleo del dolor). El signo afectivo del humor macedoniano está asegurado por la relación de simpa- tía y del buen encuentro. No sólo porque el autor es inofensivo, sino también porque le prepara al oyente el placer de la liberación de las leyes del raciocinio.

Deleuze define la alegría como el placer de la conquista en múltiples dimensiones; de un color, de un sonido, de una palabra (1988-1989). La alegría es todo aquello que consiste en colmar una potencia, en llevarlo a su intensidad máxima (Ibid.). Por ello, el instante en la creencia en el absurdo es el de la conquista de un poder, y el poder de una conquista: la liberación de cualquier realidad limitante; la idea de Yo, de Causalidad, de Realidad y de Tiempo. La afectividad gana así terreno sobre la representación y se constituye el momento de apertura hacia la todoposibilidad misma.

El humor construye el deseo como un valor y como una potencialidad. El deseo como expectativa es, en primer lugar, espera de hecho futuro; y, como tal, como representación de suceso futuro placentero, provoca un estado afectivo en donde el objeto de deseo se hace existente en el orden de la sensibilidad. El objeto de deseo funciona del mismo modo que el objeto de atención. Macedonio dice que cuando ponemos atención a un objeto, en realidad no es que damos atención al objeto, sino que éste nos invade, nos atrapa (NTV 221). Del mismo modo en cuanto al deseo, se podría decir que hay un dejarse vivir por él, no como falta, sino como potencia, como una expectativa que nos lleva hacia el objeto deseado; precisamente ese devenir en el deseo afirma su misma posibilidad. Vivir la potencialidad del deseo supone la conquista de la afectividad.

«Siendo esto así y lo demás de otro modo», como diría Macedonio, se ofrece un principio de conclusión: el humor es un fenómeno discursivo cuyo mecanismo de seducción producido en la mecánica de los signos y en el vínculo entre el autor y el lector incide en el ámbito no discursivo de lo sensible. El sentido del texto ya no lo entendemos como significación, sino como desplazamiento –la etimología de la palabra sentido refiere a movimiento, «tendencia a», «proceso de desplazarse-hacia-alguna-cosa» (Nancy 29). Caída, golpe o tropezón, se trata de una variación melódica, de un afecto, en el paisaje accidentado de la nada.

Este pasaje vivido, impregnado de la todoposibilidad que el golpe del absurdo habilita, es una conquista, una potencialidad, una alegría. Esta es la tonalidad optimística que caracteriza al Recienvenido, al Bobo de Buenos Aires y al Cultivador de la nada. No en vano dice Macedonio, «al humorista incumbe no sólo poner las almas en risa sino ponerlas en esperanza; en ambas posturas se trata de la alegría» (PR 107).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrenechea, Ana María. «Macedonio Fernández y el humorismo de la nada». *Museo de la novela de la Eterna*. Macedonio Fernández. Dossier. Buenos Aires: FCE, 1996: 472-480.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Bazin, André. *The Essential Chaplin: Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*. Richard Schickel. Chicago: I.R. Dee, 2006: 85-94.
- Camblong, Ana María. *Macedonio: Retórica y política de los discursos paradójicos*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983.
- *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- *Spinoza. Filosofía práctica*. París: Minuit, 1981.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Abecedario*. 1988-1989. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/videodeleuze.html>
- Fernández, Macedonio. *Epistolario*. T. 2. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- *Museo de la novela de la Eterna. (Primera novela buena)*. T. 6. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- *No todo es vigilia la de los ojos abiertos*. T. 7. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- *Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada*. T.4. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- *Teorías*. T. 3. Buenos Aires: Corregidor, 1974.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías completas*. Barcelona: Janés, 1947.
- Green, Martin y John Swan. *The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination*. University Park: Penn State UP, 1993.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy. *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Ed., 2003.
- Narbona Monteagudo, Rafael. «Palabras en libertad (El humor en las vanguardias históricas)». *Quimera: Revista de Literatura* 232-233 (2003): 36-41.
- Pasquier, Du Sylvain. «Les gags de Buster Keaton». *Communications* 15 (1970): 132-144.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Vidal Peña. Buenos Aires: Orbis, 1983.