Cuadernos LIRICO
Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

30 | 2025
Utopías contemporáneas

Macedonio, precursor de Kafka: inflexiones de una escritura utópica

Macedonio, Forerunner of Kafka: Inflections of a Utopian Writing
Macedonio précurseur de Kafka: inflexions d'une écriture utopique

Juan Torbidoni

Edición electrónica
URL: https://journals.openedition.org/lirico/19147
DOI: 10.4000/14hov
ISSN: 2262-8339

Editor
Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica
Juan Torbidoni, «Macedonio, precursor de Kafka: inflexiones de una escritura utópica», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 30 | 2025, Publicado el 26 agosto 2025, consultado el 03 septiembre 2025. URL: http://journals.openedition.org/lirico/19147 ; DOI: https://doi.org/10.4000/14hov

Este documento fue generado automáticamente el 3 de septiembre de 2025.

Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Macedonio, precursor de Kafka: inflexiones de una escritura utópica

Macedonio, Forerunner of Kafka: Inflections of a Utopian Writing
Macedonio précurseur de Kafka: inflexions d'une écriture utopique

Juan Torbidoni

Introducción

1 En la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX, la obra de Franz Kafka ha sido objeto de múltiples acercamientos, intervenciones críticas que van desde el análisis de sus traducciones hasta el reconocimiento de huellas formales y temáticas en distintos autores. Los modos en que la narrativa de Kafka fue leída y apropiada por Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández dibuja una constelación más o menos definida, donde el problema de la brevedad de los textos, su carácter onírico y la función del humor convergen en una serie de tensiones significativas. Existe un episodio poco estudiado de esa constelación: la presencia del escritor checo –a quien Macedonio ve como modelo de "perfección" literaria (1996: 18-19) y a quien celebra con el codiciado epíteto de "genio" (1976: 109)– en la revista *Papeles de Buenos Aires*, publicación llevada adelante por Macedonio y sus hijos Adolfo y Jorge de Obieta. La presencia de Kafka en esta revista dialoga (a veces de manera directa, otras veces por vía de alusión crítica) con las reflexiones de Borges acerca de la escritura kafkiana. En esta intersección, emerge no tanto un acuerdo interpretativo como una divergencia sobre la invención literaria y su economía expresiva, sobre la configuración del argumento narrativo y su relación con el afecto. Si Borges resalta el talento de Kafka para edificar atmósferas de pesadilla en relatos breves e indeterminados, organizados en torno a la figura del *homo domesticus*, insignificante y desamparado ante un orden impersonal que lo encarcela, el crítico anónimo de *Papeles de Buenos Aires* (presuntamente el propio Macedonio) replica que no es la invención o el asunto lo decisivo en Kafka, sino una emoción singular que articula cada conciencia. Esto lleva a Macedonio a proponer una inversión de valores, que se distancia de la lectura borgeana

enfocada en el invención o argumento de Kafka. Fundamentalmente, el arte no existe sin afección, y la afección no surge del contenido de la narración, sino de la intensidad con que la conciencia se aventura en un territorio lindante con el absurdo y el misterio.

2 Macedonio empuja este principio hasta la utopía en sus "esquemas para arte de encargo", dispositivos especulativos donde en papel del autor queda descentrado, ya que se legitima el trabajo sobre temas ajenos. En una operación típicamente macedoniana, la complejidad del tejido narrativo queda cifrado en el reverso de una trama engañosamente simple, con personajes bidimensionales y ningún rastro de misterio. Es su desconfianza del cuento como forma acabada lo que lo lleva a pergeñar una "Estética de Horror al Asunto" y una "Obra de Encargo" que disuelve toda ilusión de credulidad en el producto estético y restituye a la literatura su verdadera finalidad: el ingreso al territorio de la emoción pura. Al definir sus esquemas para arte de encargo como "estímulos teóricos", Macedonio anuda sus indagaciones en psicología experimental con la capacidad para la invención conceptual que atraviesa su producción literaria.

3 Ambos autores extraen del absurdo la energía conceptual para resistir al ordenamiento racional de la modernidad, reorganizando lo real a partir de la desarticulación de la lógica. Aquellas energías, sin embargo, son instrumentadas en direcciones cuasi antagónicas. Mientras que en Kafka el absurdo condena al sujeto a la distopía de una irracionalidad inhóspita, en Macedonio el humor neutraliza el efecto alienante, llegando a insinuar una vía de emancipación utópica. Este humor del absurdo que llega a ser creído por un instante, opera una liberación de la conciencia de la racionalidad dogmática y por eso mismo habilita la experiencia confiada de una permanente reinauguración. A pesar de que tanto el uno como el otro suprimen la causalidad y toda lógica referencial de tiempo y espacio, el tenor afectivo que se deduce de esa dislocación introduce una distancia insalvable en su funcionalidad: es alienante en Kafka y lúdica en Macedonio. Kafka leído, reinterpretado y apropiado desde Buenos Aires funge de catalizador para una disputa donde poética y narrativa redefinen el lugar del "asunto" en la literatura moderna.

Borges y las pesadillas de Kafka

4 En *Papeles de Buenos Aires* cristaliza una estrecha afinidad entre Macedonio y Kafka.[1] En las páginas de esta publicación, la autoría de Macedonio se multiplica en una serie de pseudónimos como "Literato Literalísimo", "Pensador Poco" o "Pensador de Buenos Aires". Aquí la estrategia del sobrenombre no persigue el anonimato, sino la creación de un juego de espejos que refracten y –al mismo tiempo diseminen– la figura de autor (Bueno 2007: 44). En las páginas del primer número de *Papeles de Buenos Aires* (septiembre de 1943) conviven el relato kafkiano "El buitre", en traducción de Borges, y el poema "Layda" de Macedonio. En el mismo volumen, inmediatamente a continuación de una serie de viñetas bajo el título "Escritos del pensador de Bs. Aires" –epíteto nada oblicuo de Macedonio– aparece una breve nota sin firma: "Sobre el arte de Franz Kafka. Pescas en borradores de un literato". El autor de la nota llama a los cuentos de Kafka "delirios de pesadilla trabajados", justipreciando el valor que otorgan a lo onírico: "El prodigio no es inventar en vigilia o en ensueño, sino elegir entre tantos temas de la vigilia inventiva o del delirio. Es el supremo buen gusto: elegir entre las pesadillas como se elige entre los espectáculos reales". Aunque podría parecer una reflexión abstracta,

esta contraposición entre la invención y la elección de las pesadillas en Kafka tiene un destinatario muy concreto: Jorge Luis Borges.

5 En su prólogo a una traducción de "La metamorfosis" y otros relatos de Kafka, Borges había definido la colección de cuentos *Un médico rural* como "catorce lacónicas pesadillas" (1975: 103), juzgando que la elaboración de cada pieza era "menos admirable que la invención" (105). Borges retomaba, así, la tesis central de un ensayo publicado tres años antes, "Las pesadillas y Kafka", donde había argumentado: "los sueños de Kafka no son continuados; cada uno apareja una sola intuición. Tienen clima y traición de pesadilla" (2002: 112). Esta observación figura incluso entre sus notas para una conferencia sobre Kafka, donde Borges conjetura, como interpretación del deseo de que todos sus escritos fueran destruidos tras su muerte, la posible opinión de Kafka que "la divulgación de pesadillas" fuese "un oficio indigno" (2024: 311). Al analizar la atrocidad de ciertos sueños, Borges observaba que eran producto de un determinado tipo de horror, ligado a la conciencia de estar sometidos al poder de la alucinación: "[e]se clima es precisamente el de los relatos de Kafka" (2002: 113), quien pasa a ser "padre de sueños desinteresados, de pesadillas sin otra razón que la de su encanto" (114). Centrada en la densidad onírica de los relatos kafkianos, la lectura de Borges resalta la intensidad de una visión perturbadora, condensada en una atmósfera inquietante que confronta al sujeto con su propia soledad.

6 Pero además de insistir en su clima afectivo, Borges destacaba la parquedad de los cuentos kafkianos: "alguno no rebasa las cinco páginas", observación que podría aplicarse a la propia escritura de Borges, si seguimos la opinión de Ricardo Piglia.[2] Ya Emir Rodríguez Monegal había señalado que "la aparente escasez de la producción borgiana, su brevedad, no significan sino una reacción contra las normas literarias corrientes" (1952: 177). En cualquier caso, para Borges cada pesadilla de Kafka podía "limitarse a una idea, apenas "aprovechada" por el narrador" (2002: 113). Esta idea persiste en el Prólogo de 1938, donde Borges reitera que es la capacidad inventiva de Kafka, plasmada siempre en páginas escuetas, la que permite que sus relatos queden impresos como imágenes indelebles en la memoria del lector: "Para el grabado perdurable, le bastan unos pocos renglones". Borges insiste en que, para Kafka, "[e]l argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica" (1975: 105). Es llamativo que el propio Rodríguez Monegal interpretara de modo similar la obra de Macedonio, argumentando que esta es "más importante por los estímulos que suscita, por la inquietud que moviliza (y por eso sus constantes solicitaciones a la colaboración del lector) que por los resultados últimos" (1952: 177).

Del cuento al "esquema de arte por encargo"

7 Macedonio imprime un giro especulativo a la función que Borges atribuye a la "idea" o "intuición" en la composición narrativa, reconfigurando la relación entre tema y desarrollo. Por un lado, arremete contra la tendencia a expandir cuantitativamente el texto, producto de un afán estilístico o decorativo, en lo que podríamos denominar un manierismo. Para Macedonio, este desvío se registra en el fatídico decurso del relato breve: "Los cuentos simples de apretado narrar eran buenos. Pero arruinó el género la invención de que había un "saber contar"" (Macedonio 1987: 40). De tal modo, cuestiona que corresponda propiamente al arte verdadero aprovechar un determinado

momento narrativo "para insertar cuanta comparación o analogía acuda a la mente" (Macedonio 1987: 42). La consecuencia de la distorsión del cuento es una irremediable desconfianza en la eficacia del relato como género elaborado: "Fatuo academismo es creer en el Cuento; fuera de los niños nadie cree. El tema o problema sí interesa. No hay éxito para la tentativa ilusoria y subalterna del hacer creer, para lo cual se pretende que hay un saber contar" (Macedonio 1987: 47). Al desautorizar el prestigio del relato como vehículo de credulidad estética y el peso de su verosimilitud narrativa, también queda desplazada la potencia del tema o argumento que la ficción pone en juego.

8 Como alternativa al cuento, Macedonio desarrolla una serie de "esquemas para arte de encargo". En nota al pie, explica que sus "esquemas o estímulos teóricos o elementos posibles de cuento" buscan ejemplificar su tesis de que el arte no se alimenta de inspiración, sino del trabajo intenso alimentado por la euforia creativa. No es el artista enamorado, ni el que encuentra placer en un determinado tema descubierto, quien puede llevar estos esquemas a fruición, sino el trabajador entusiasta, ya que éste puede elaborar la "versión artística" de un tema cualquiera, aun si este tema es ajeno o encargado por otro –en este caso, el propio Macedonio. Pero en la fórmula "estímulos teóricos" se conjugan dos tendencias vertebrales que conviven en el pensamiento de Macedonio: por un lado, la noción de estímulo connota cierto carácter fisiológico de estos esbozos, en cuanto pueden funcionar como experimentos de laboratorio que testeen las posibilidades del relato ficticio. Este aspecto nos remite a un Macedonio joven, involucrado en las investigaciones de psicología experimental de Théodule-Armand Ribot o de William James (Torbidoni 2022: 358-361). Pero al denominar a estos estímulos "teóricos", se marca que el interés último gravita en torno a ideas, aunque no ideas abstractas, sino plenamente emocionales. Esta primacía del componente afectivo le resta importancia al rol convencional que el "asunto" o "tema" posee en el arte.

9 En su "Teoría del Arte", Macedonio descalifica a los asuntos o temas por ser "extraartísticos", meros pretextos para que pueda operar la técnica artística (Fernández 1974: 236). Más aún, establece una relación inversamente proporcional entre los dos términos: "cuanto más pobre es el tema [...] tanto más posible es el arte" (239). En esta operación, Macedonio se distancia de la jerarquía establecida en la tradición crítica aristotélica, que prescribía la correspondencia directa entre temas elevados o nobles y géneros nobles, así como entre temas bajos y géneros bajos (Vecchio 2003: 73). Se mantiene, sin embargo, fiel a la concepción griega que oponía la idea a la mimesis, línea teórica que se extiende hasta Erwin Panofsky, con su defensa de la primacía de lo conceptual en el arte (García 2024: 66). Pero Macedonio sostiene que en el arte verdadero "lo único posible y artístico es la suscitación de emociones" (Fernández 1974: 236) y sobre todo que, para alejarse lo más posible del realismo o "pseudo-arte de copia", será necesario suprimir toda tentación de recurrir a asuntos importantes. "Debe aspirarse a una Estética de mínimo de motivación o asunto, tendiente a la pureza de una total omisión de motivación" (239), como la que caracteriza a la música. Es a partir de esta degradación del valor del asunto en el arte, que se concibe un nuevo género literario:

> Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte de Encargo, es decir artista que trabaja o asunto hallado y encomendado por otro, y aún el artista no debe aceptar sino asuntos insípidos o antipáticos, pues a más asunto, a más gruesa motivación, menos arte. El Arte de Encargo sería un ejemplo y mostraría el ridículo de la valoración y jerarquía de los asuntos (Fernández 1974: 239).

10 En otro texto publicado en también en *Papeles de Buenos Aires* en 1944, "Cuento de literatura no literaria", Macedonio ensaya un género novedoso: "el cuento sin literatura, incongruente casi y sin elegancias y que por lo mismo deja irritantemente grabado el solo hecho esencial" (Macedonio 1987: 49). En este relato, Macedonio presenta el caso del mesero Tomás, "una santidad de lo servicial y de cordialidad y simpatía a todo cliente y sus gustos y antojos, que le alegraban siempre y no le irritaban nunca". La hipérbole convierte al muchacho en paradigma de "Pasión", llevando a afirmar que "Ser un humano tal cual Tomás es ser hoy un inmenso revolucionario, un invitante máximo a la verdadera recuperación humana" (Macedonio 1987: 49). Hasta que, un determinado día, recibe un estrambótico encargo ("una tajada bien tostada de hielo rodeada de garbanzos del puchero de ayer"), pedido que lo consterna: "temblaba, palidecía; se apoyó en una silla; se sentó de golpe y cayó sin vida" (Macedonio 1987: 50). Sin embargo, comparada con el atroz padecimiento de la violencia emocional –destrato, herida afectiva– la muerte física del mesero queda degradada al plano de lo fáctico: "Yo quisiera que su publicación en Crónica de Policía hiciera sentir más netamente lo que vale el dolor moral y lo que puede dañar y torturar la torpeza, el descuidar los sentimientos ajenos". Pero incluso el drama emocional queda disuelto en el absurdo cuando el narrador concluye con un gesto irónico y cargado de empatía: "Como yo debo también consideración a los sentimientos de los otros, aliviaré los del lector declarándole que lo relatado no ocurrió" (Macedonio 1987: 50).

11 La función primordial del humor como dispositivo neutralizante de la muerte permite seguir el hilo que conecta la escritura de Macedonio con la de Kafka. En su reseña de la segunda edición de *Papeles de Recienvenido* de 1944, Eduardo González Lanuza detecta una confluencia entre Macedonio y Kafka, paradójicamente, a partir de un punto de disidencia. Para el crítico, es "la imposición del Misterio" lo que configura la literatura de Macedonio, llevándolo a convertir "sus muchos miedos en humorismo". En otros autores, esa vocación del misterio produce, en cambio, "el más perfecto anti-humorismo conocido", mientras que "entre Macedonio y Kafka hay un secreto vínculo" (1944: 76). Para González Lanuza, el nexo se encontraría en el tratamiento del espacio y del tiempo, especialmente en el modo en que estos dos vectores se liberan de su condición de marco referencial, para adquirir agencia propia. Pero, mientras que Kafka reviste al tiempo y al espacio de un poder causal, frío y mecánico, que solo agudiza lo angustioso de la situación narrada, en Macedonio la "actitud frente a los protagonistas de sus relatos, lejos de ser agobiadora y pesimista como para el judío de Praga, es jubilosa y llena de posibilidades risueñas" (77). De tal modo, el contraste es determinante y opera a nivel emocional: en Kafka el despropósito liberador actúa como dispositivo funesto, ya que "para él todo lo que lo circunda está en perenne fuga hacia la muerte, y para el recienvenido de Macedonio todo absurdo es un placentero declive que lo conduce a la interminable inauguración de la Conciencia" (79).

12 Es precisamente la conciencia el eje en torno al cual afecto y emoción se entretejen en la escritura crítica de Macedonio. Así, el Pensador de Buenos Aires reflexiona en su viñeta sobre Kafka: "Borges quizá se equivoca en el prólogo a su eficiente traducción: no es la invención lo más singular, lo mejor de la obra, y la ejecución lo secundario; no es mejor el asunto que el tratamiento". En primer lugar, la impugnación busca subvertir las convenciones de la crítica kafkiana, como lo indica la nota parentética al final del texto: "(queda abierta la discusión)".[3] Pero es el mismo crítico quien retoma la controversia en el siguiente número de *Papeles*, ahora bajo el título ligeramente

modificado: "Sobre el arte de Franz Kafka (Respuesta en borrador, por el mismo literato)". Allí se detiene en el cuento "Un artista del hambre", cuyo encanto "es el de la inmensa variedad, o genialidad, de las vocaciones, de los motores de la conciencia", ya que "el mérito del autor está en haber hallado la emoción que corresponde con el ayunador".[4] Y este es el punto fundamental de la crítica de Macedonio, para quien la afección no sólo es superior a la representación, con la cual a menudo entra en tensión, sino que es el "factor capital de nuestra vida", constituyendo "lo que vale en nosotros por sobre todas las cosas, lo único efectivamente real" (Attala, 2006: 115). La afección determina asimismo una "Teoría de la Humorística", cuya función es decididamente emancipadora: "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 racionalidad" (Fernández 1974: 301).

Dos versiones del *homo domesticus*

13 La economía expresiva, centrada en la nitidez del ambiente y la estructura conceptual del argumento, encuentra su correlato en la insistencia de Borges sobre una figura que recorre la obra de Kafka: un sujeto doméstico que, desprovisto de psicología individual, busca inútilmente su lugar en un orden impersonal: "Hombres, no hay más que uno en su obra: el *homo domesticus* –tan judío y tan alemán–, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en un ministerio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel (Borges 1975: 105). Pero también en Macedonio encontramos a ese *homo domesticus*, inscripto en un ámbito hogareño que lleva las marcas de la cotidianeidad, sólo que aquí la presencia de los otros determina relaciones de encuentro cooperativo.

14 "Colaboración de las cosas"[5] es el título de un cuento de apenas un párrafo, donde Macedonio narra un episodio doméstico, que podría resumirse de la siguiente manera: un padre de familia busca por toda la casa una sartén para preparar determinada comida, y al no dar con esta por ningún lado, se genera una atmósfera tensa que se resuelve sólo en el momento en que la sartén decide descender a los tumbos por la escalera, eximiendo, así, de culpa, al niño de cinco años quien, jugando, la había dejado olvidada en la azotea de la casa (1981: 77). La obra de Macedonio está poblada de objetos revestidos de agencia, como el zapallo cósmico, la plantita sensible de su relato sentimental "Tantalia" o el bastón de *Papeles de Recienvenido*. Cabe preguntar, entonces, qué es lo que distingue a la sartén como objeto doméstico.

15 En el contexto de la literatura argentina de las vanguardias, la sartén podría encajar también en ese género de objetos con vida propia, que imaginó Enrique González Tuñón en su colección de relatos de 1927 *El alma de las cosas inanimadas*, donde compone viñetas que describen los sentimientos y el accionar de objetos como un colchón, un teléfono o una silla. Pero para comprender el significado de la sartén de Macedonio, hay que notar que González Tuñón construye la agencia de sus implementos en una prosopopeya que permanece siempre dentro de los límites de la funcionalidad específica de tales objetos –el colchón viejo sufre el ser desechado por el colchón nuevo, un teléfono "epiléptico" pasa "las noches en un continuo delirio, agitando incesantemente la horquilla de níquel" (2006: 42) en una casa abandonada, una silla humilde y sufrida tiene "alma de Cenicienta" (47), etc. Una primera diferencia reside en que, mientras el colchón, el teléfono y la silla sienten o actúan únicamente desde su

propia determinación como implementos prácticos, el rodar hacia debajo de la sartén de "Colaboración de las cosas" excede los límites de su propia especificidad funcional. Pero aún más importante es entender a la sartén como materialización de afectos domésticos fundamentales, y en este sentido es asimilable a "las pavitas de agua puestas a calentar que aprenden de nuevo a silbar cada vez que las ponen al fuego" (Fernández 1996: 109), o a "las ollas y sartenes" que en *Museo de la Novela de la Eterna* el personaje Quizagenio recorre "absorta y dulcemente (144).

16 El relato de Kafka, apenas más extenso que el de Macedonio, lleva por título "Las preocupaciones de un padre de familia" (*Die Sorge des Hausvaters*), y fue incluido en la colección *Un médico rural*. No es simplemente *un* padre, como se lo ha traducido al español, sino *el* padre, en el sentido de figura paterna prototípica. *Un* padre que podría ser *cualquier* padre, al modo en que el relato de Macedonio comienza con figuras estereotípicas, en lo que podríamos denominar "una casa cualquiera" con "un esposo cualquiera". El cuento narra la existencia de un objeto que también tiene vida propia, al que se le antoja misteriosamente desaparecer y reaparecer en distintos rincones de la casa. Odradek, a quien Borges antologiza dentro de sus "seres imaginarios" (2005: 164-166), es un abstruso carretel de hilo con forma estrellada, de origen y domicilio inciertos. Posee, sin embargo, la capacidad de responder preguntas simples como las que se le hacen a un niño y aún de reír ocasionalmente cuando se lo interroga, aunque su expresión, explica el narrador, no es humana: "es una risa sin pulmones. Suena como un susurro de hojas secas. Generalmente el diálogo acaba ahí. No siempre se consiguen esas respuestas, a veces guarda un largo silencio, como la madera, de que parece estar hecho" (165).

17 Odradek es una entidad poliédrica, de carácter hermético y esquivo. La indeterminación que atraviesa su composición lingüística lo configura internamente: es incertidumbre que genera inseguridad (*Unsicherheit*). En efecto, el texto de Kafka comienza hurgando en el origen lingüístico del vocablo, considerando su etimología – posiblemente sea eslavo, posiblemente alemán– para concluir que su proveniencia es incierta (164). Si Odradek es una materialización de la ambivalencia y se presenta como criatura ontológicamente múltiple (Bennett 2010: 8), esto se debe también a que reúne "pedazos de hilo cortados, viejos, anudados y entreverados, de distinta clase y color" (Borges 2005: 164). Esta hibridez se da también en el utensilio del relato de Macedonio: etimológicamente, la "sartén" es *sartago-inis*, objeto que puede representar todo y nada: es una "sarta", que según el Diccionario de la Real Academia consiste en una "Serie de cosas metidas por orden en un hilo, en una cuerda, etc.". Una sarta de ideas, de recuerdos y de emociones combinadas del mismo modo en que se anudan los fragmentos del *Museo de la Novela de la Eterna*, donde no hay propiamente una línea narrativa continua, sino que la multitud de personajes, episodios y alegorías se encuentran enmarañados, o en todo caso ensartados, en un hilo afectivo. En este sentido, el trabajo narrativo y ensayístico de Macedonio es el de un sastre (*sartor*) que zurce, remienda y emparcha retazos que va extrayendo del cajón de su memoria filosófico-afectiva. Son esos mismos retazos los que tuvieron que zurcirse para editar los distintos fragmentos de su *Museo de la Novela de la Eterna*. El resultado es un tipo de prosa interrumpida, fragmentaria, concebida pensando en un "lector salteado" y por lo tanto inaccesible al "lector continuo", que queda expulsado de la novela.

18 La sartén que en el relato de Macedonio decide rodar por la escalera mide el tiempo con sus tumbos, impactos onomatopéyicos que se repite y suenan como golpes de reloj:

"Tac, tac, tac [...] Tac, tac, tac" (1981: 77). Estos golpes no sólo fungen como catalizadores de la acción del relato, sino que también marcan el ritmo de la escritura "criollo" de Macedonio (Piglia 1996: 519).[6] A diferencia del relato kafkiano, aquí se disipa toda tentación de misterio, y sobre todo del *unheimlich* freudiano, ya que, como observa González Lanuza, en Macedonio no hay nada de ominoso y mucho menos de siniestro. El relato parece dictaminar: la sartén colabora con la familia, asunto cerrado. Sin embargo, el utensilio condensa energías afectivas que son determinantes en el relato. De tal modo, Macedonio vincula la noción de lo fantástico positivamente con la imaginación humana, sustentándola en una metafísica "bienhechora", en la cual la fantasía se concibe como "alegría del pensamiento" (Prieto 2006).

19 Hay algo ingenuo que se rescata en la breve coda que cierra el texto de Macedonio, como justificación del rodar hacia abajo del implemento de cocina: "Nadie supo que no fue la casualidad, sino la sartén. Y si es verdad que puede haberle costado poco por haber sido dejada muy al borde del escalón, no debe menospreciarse su mérito" (1981: 77). El cierre, que recuerda a una moraleja de fábula, funciona como reescritura paródica del tipo de nota científica ilustrativa, empleada, por ejemplo, para cerrar cuentos como "El almohadón de plumas" de Horacio Quiroga (donde se expone qué tipo de insecto estuvo succionando la sangre de la víctima, dónde habita, cómo se alimenta, etc.). En "Colaboración de las cosas" el narrador omnisciente manifiesta, con su reconocimiento hacia el objeto, un significativo grado de empatía: la sartén ofreció una colaboración mínima, pero insustituible, y por eso hay que estarle agradecidos.

20 Macedonio no nos dice que la sartén haya sentido compasión, pero sí que tomó la iniciativa, y ese impulso resulta inexplicable sin un estado previo de empatía y de cuidado, preocupación asimilable a la función doméstica del afecto femenino. Es significativo que, al igual que el carretel de hilo de Kafka (implemento de costura), la sartén de Macedonio (utensilio de cocina) designe una función tradicionalmente identificada con la mujer, pero que queda desplazada aquí –incluso apropiada– por la figura paterna, "ya que él es quien sabe hacer las comidas de sartén" (1981: 77). Al igual que en Macedonio, las referencias en Kafka no operan en un plano histórico o intertextual, sino que emergen desde capas inconscientes y prearquetípicas, y si se acercan a pesadillas, ya que constituyen "material propio de niños" (Foster Wallace 2011: 48). El narrador de "Preocupaciones de un padre de familia" afirma del Odradek que "se lo trata –su tamaño diminuto nos lleva a eso– como a un niño" (Borges 2005: 165). La capacidad de Macedonio para extraer empatía de los objetos inanimados se refleja en la solidaridad que moviliza a la sartén a rodar hacia abajo, iniciativa que supone la delicadeza de "hacer quedar bien al niño" (1981: 77). A pesar de que el padre busca controlar la función del utensilio, *la* sartén, en su rol de mediadora, es presencia femenina que intercede maternalmente entre el chico y su padre, de modo que abandona su función instrumental y se convierte en heroína del relato.

21 El cuidado o preocupación que moviliza a la sartén es opuesto a la *Sorge* del padre de familia frente al Odradek, en cuanto que este materializa el aspecto distópico asociado al adjetivo "kafkiano". No sorprende que Walter Benjamin haya visto esta entidad como un hijo bastardo portador de un inextricable sentimiento de culpa (1968: 155). La criatura no se mueve en un hogar acogedor, sino en un espacio configurado por sentimientos de claustrofobia y de alienación, que remiten al *Unheimlich* freudiano – donde la raíz *Heim* (hogar) queda enajenada en lo siniestro. Pero es la noción de absurdo el hilo común que conecta los "esquemas" de Kafka con los de Macedonio,

aunque ese absurdo sea radicalmente distinto en cada caso, otorgando incluso funciones antagónicas al sinsentido. Esto se corrobora en los afectos opuestos que suscita el absurdo en uno y otro caso. El humorismo de Macedonio acarrea estados celebratorios y modos de redención de la cotidianeidad, porque hace emerger lo desopilante y en esa medida nos libera de la insoportable seriedad del ser. El "tropezón conciencial" de Macedonio designa una pérdida de control y un trastabillar de la lógica, mareo existencial que sustrae al sujeto de las garras de la razón instrumental y del pensar ordenado, para restituirle la libertad de las ideas y las emociones.

Conclusión

22 Mientras que los relatos de Macedonio se instalan en zonas deliberadamente naif, postulando una ingenuidad constitutiva de la realidad, el absurdo kafkiano tiene el efecto inverso: acecha, rodea, oprime, abandona. A pesar de que también en él se excede el plano de lo humano, para reorganizar la disposición del espacio y los objetos que lo habitan, en Kafka el mundo circundante jamás encuentra colaboración, sino en todo caso conspiración. No es tanto la agencia de Odradek lo que causa desasosiego, como su presencia, esa permanencia obstinada y sin sentido, que transforma el hogar de refugio seguro en espacio distópico, ámbito de desconcierto que produce malestar. Ante la indeterminación siniestra del objeto, el narrador se hace una pregunta que dejará sin responder: "¿Bajará la escalera arrastrando hilachas ante los pies de mis hijos y de los hijos de mis hijos? No hace mal a nadie, pero la idea de que puede sobrevivirme es casi doloras para mí" (2005: 165-166). El objeto es perturbador porque se convierte en testigo inmóvil de la finitud, del inexorable paso del tiempo. Agamben lo define como un emblema, "la forma de lo Inquietante" que invade la vida cotidiana y pone en jaque la seguridad de la razón (2006: 243). La metafísica de entrecasa de Macedonio, en cambio, busca preservar (o restituir) la atmósfera de armonía emocional, ya que, desnudada de su trama, la forma breve deja de ser simple vehículo de la narración, para transmutarse en experimento afectivo. Esta es la función utópica en la literatura de Macedonio Fernández.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio, *Estancias*, Valencia, Pre-textos, 2006, p. 243.

Attala, Daniel, "De la metafísica de la afección al personaje", *Cahiers Lirico* 1, 2006, pp. 107-122.

Benjamin, Walter, "Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte", *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1986.

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC, Duke UP, 2010.

Borges, Jorge Luis, *Cuadernos & conferencias* (A. A. Estenoz, D. Balderston, M. Blanco, E. Esplin, M. C. Martín eds.), Pittsburgh, Borges Center, 2024.

Borges, Jorge Luis, *El libro de los seres imaginarios*, Barcelona, Emecé, 2005.

Borges, Jorge, Luis, "Las pesadillas y Franz Kafka", *Textos recobrados 1931-1955*, Barcelona, Emecé, 2002, p. 110-114.

Bueno, Mónica, "Historia literaria de una vida", Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, *Volumen VIII: Macedonio*, Roberto Ferro (Ed.), Buenos Aires: Emecé, 2007, p. 15-46.

Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna* (Ed. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta), Madrid, Colección Archivos, 1996.

Fernández Macedonio, *Epistolario (Obras completas, Tomo II),* Buenos Aires, Corregidor, 1976.

Fernández, Macedonio, *Teorías (Obras completas, Tomo III)*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

Fernández, Macedonio, *Relato. Cuentos, Poemas, Miscelánea (Obras completas, Tomo VII)*, Buenos Aires, Corregidor, 1981.

Foster Wallace, David, "Laughing with Kafka", *Log*, 22 (2011), pp. 47-50.

García, Carlos, "Borges y Kafka", *Fragmentos* 28/29 (2005), pp. 49-59.

García, Mariano, "Reflejos de vanguardia: la guerra al nervio óptico entre Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges", *Letras*, 89, enero-junio 2024, pp. 65-74.

González Lanuza, Eduardo, "Macedonio Fernández: *Papeles de recienvenido* (Losada, Buenos Aires, 1944)", *Sur*, N. 121, (1944), pp. 75-79.

González Tuñón, Enrique, *Narrativa 1920-1930*, Buenos Aires, El 8vo. loco, 2006.

Piglia, Ricardo, *Borges por Piglia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2024.

Piglia, Ricardo, "Notas sobre Macedonio en un diario", Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna* (Ed. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta), Madrid, Colección Archivos, 1996, pp. 516-519.

Prieto, Julio, "'Viajeras razones.' Metafísica y fantasía, o el extraño caso de Macedonio y Borges", *Cuadernos LIRICO* [En línea], 1. 2006, Publicado el 01 julio 2012, consultado el 31 agosto 2024. URL: http://journals.openedition.org/cahierslirico/805; DOI: https://doi.org/10.4000/lirico.805

Rodríguez Monegal, Emir, "Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo", *Número*, 19, abril-junio 1952, pp. 171-183.

Torbidoni, Juan, "El tropezón de la sensibilidad: desplazamientos afectivos de Schopenhauer a Macedonio Fernández", *Cuarenta Naipes. Revista de Cultura y Literatura*, Año 4, N. 7 (2022), pp. 355-369.

Vecchio, Diego, *Egocidios. Macedonio Fernández y la liquidación del yo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.

NOTAS

1. El nombre de la revista remite al primer libro de Macedonio, *Papeles de Recienvenido* (publicado en 1929 y reeditado en 1944).
2. "Nunca escribió un texto que tuviera más de diez páginas porque con ese estilo no se puede escribir un texto que tenga más de diez páginas" (Piglia 2024: 16).
3. *Papeles de Buenos Aires*, núm. 1 (septiembre 1943), 8.
4. *Papeles de Buenos Aires*, núm. 2 (noviembre 1943), 10.
5.

6. "Macedonio Fernández es el único que ha sabido transmitir ese tocotoc, tocotoc, tocotoc del galope criollo en el estilo".

RESÚMENES

Este artículo explora algunos elementos utópicos en Macedonio Fernández y Franz Kafka, centrándose en las técnicas narrativas y la función del afecto. Partiendo de las divergencias críticas entre Borges y Macedonio respecto de los cuentos de Kafka, se analiza el género macedoniano del "arte de esquema por encargo". Finalmente, se compara "Colaboración de las cosas" de Macedonio con "Preocupaciones de un padre de familia" de Kafka, trazando un paralelismo entre una sartén que cobra agencia y Odradek como objeto híbrido. Se indagan los modos en que cada autor emplea la resonancia emocional y una narrativa no convencional para desafiar las convenciones del cuento.

This article explores some utopian elements in Macedonio Fernández and Franz Kafka, focusing on narrative techniques and the role of affect. Starting from the critical divergences between Borges and Macedonio regarding Kafka's short stories, it analyzes the Macedonian genre of the "art of commissioned schemata." Finally, it compares Macedonio's "Collaboration of Things" with Kafka's "The Cares of a Family Man," drawing a parallel between a frying pan that gains agency and Odradek as a hybrid object. The study examines how each author employs emotional resonance and unconventional storytelling to challenge the conventions of the short story.

Cet article explore les éléments utopiques chez Macedonio Fernández et Franz Kafka, en se concentrant sur les techniques narratives et le rôle de l'affect. Partant des divergences critiques entre Borges et Macedonio à propos des récits de Kafka, il analyse le genre macedonien de « l'art du schéma sur commande ». Enfin, il compare « Collaboration des choses » de Macedonio avec « Préoccupations d'un père de famille » de Kafka, en traçant un parallèle entre une poêle qui acquiert une forme de pouvoir d'agir et Odradek en tant qu'objet hybride. L'étude examine comment chaque auteur utilise la résonance émotionnelle et une narration non conventionnelle pour défier les conventions du récit court.

ÍNDICE

Palabras claves: Escritura, utopía, alienación, afecto, relato
Keywords: Writing, utopia, alienation, affect, short story
Mots-clés: Écriture, utopie, aliénation, affection, récit

AUTOR

JUAN TORBIDONI

Universidad Católica Argentina
juantorbidoni@gmail.com