

La prosa fracasada comentarios sobre el poema "Suave Encantamiento" de Macedonio Fernandez

Cuahtémoc Banderas Martínez

Departamento de Letras
Universidad de Guadalajara
(México)
banderas2003@hotmail.com

Recibido: 28/08/2015
Revisado: 18/09/2015
Aprobado: 06/11/2015

RESUMEN

Tomando como punto de partida las ideas estéticas propuestas por el propio Macedonio Fernández, una de las figuras más interesantes de la literatura argentina de principios del siglo veinte, quien, siguiendo la tradición estética de los simbolistas franceses, sostiene que el arte no es producto de la inspiración, sino del duro trabajo intelectual, por lo que el texto literario interesa sólo por su composición estética o belleza y por tanto sólo puede producir un placer intelectual, proponemos un análisis del poema "Suave encantamiento", una pieza cargada de conceptos y elementos significativos que requieren de una fuerte dosis de trabajo intelectual. Dicho poema es un texto que, más que producto de la inspiración y de la intuición estética, es producto de un laborioso trabajo que intenta materializar las ideas estéticas, que al momento de escribir el poema, no han sido desarrolladas del todo, por ellos el poema resulta ser difícil de leer y difícil de

comprender, pues carece de ritmos sonoros y semánticos que ayuden a la expresión del sentido; en este poema, el fondo es el que va creando, a medida que se despliega y se desarrolla, la forma que requiere para presentarse, pues ésta no existe, ni puede existir de antemano.

Palabras clave: Vanguardia. Arte. Poesía. Verso. Encabalgamiento. Asimetría. Metáfora.

ABSTRACT

Taking as a starting point the aesthetic ideas proposed by the own Macedonio Fernandez, one of the most interesting figures of Argentina literature of the early twentieth century, who, following the aesthetic tradition of the French Symbolists, argues that art is not a product of inspiration, but the hard intellectual work, so the literary text interested only in its aesthetic composition or beauty and therefore can only produce an intellectual pleasure, we propose an analysis of the poem "Suave spell" a piece full of concepts and elements significant that require a strong dose of intellectual work. This poem is a text that, rather than the product of inspiration and aesthetic intuition, is the product of hard work trying to realize the aesthetic ideas, that at the time of writing the poem, have not been developed at all, for them the poem turns out to be difficult to read and hard to understand, lacking sound and semantic rhythms that help the expression of the sense; In this poem, the bottom line is that it creates, as it unfolds and develops, how it needs to be presented, because it does not exist, or can exist beforehand.

Keywords: Vanguard. Art. Poetry. Verse. Enjambment. Asymmetry. Metaphor.

Macedonio Fernández (1874-1952) es una de las figuras más interesantes de la literatura argentina de principios del siglo veinte. Es uno de los representantes más significativos de la vanguardia en hispanoamérica. No se puede afirmar que haya

sido un gran escritor, y mucho menos un escritor de éxito; su importancia, en tanto vanguardista, estriba en explorar nuevos caminos, en experimentar y ensayar nuevas formas y recursos. Sus escritos, cuentos, novelas, ensayos, son verdaderos experimentos que si bien por sí mismos no lograron tener gran éxito y resonancia, contienen la simiente que germinará y florecerá en la obra de escritores posteriores. Esa es precisamente la labor de la vanguardia.

Macedonio fue un escritor solitario que no sólo en las letras estuvo en la vanguardia, su forma de vida fue un testimonio fiel de su postura intelectual. "*En forma de juego rompe las convenciones de la sociedad argentina de su tiempo. Se burla de lo que existe para cambiarlo*" (Vogt, 1986: 118) No acepta los convencionalismos ni las tradiciones, se burla de las vacas sagradas libremente y mantiene una cierta condición de espíritu libre que nos llega a través de la especial visión que tiene de la vida. "*Lo que sabe lo hace rechazar, los aspectos represivos de las estructuras, la formalización, la organización*" (Brushwood, 1984: 87). Manteniendo una actitud irreverente ante todo lo que no sea la condición auténticamente humana.

La intención de Macedonio Fernández es revolucionar los conceptos literarios de su época; fue un teórico al mismo tiempo que con un creador. Al mismo tiempo que escribe sus obras, desarrolla su propia teoría estética. El concepto fundamental de esta última es el de "autonomía del arte" y así lo expresa en su obra *Museo de la novela eterna*: "*o el arte está de más, o no tiene nada que ver con la realidad.*" (Cit. en Vogt, 1986: 118) Siguiendo la tradición estética de los simbolistas franceses sostiene que el arte no es producto de la inspiración, sino del duro trabajo intelectual. Igual que para Mallarmé, el texto literario interesa sólo por su composición estética o belleza y por tanto sólo puede producir un placer intelectual. En su libro *Teoría* afirma que "*el arte es emoción, estado de ánimo,*

jamás sensación" y, consecuentemente, ningún texto literario nos puede transmitir un mensaje" (Cit. en Vogt, 1986: 118)

Macedonio fue un gran divagador. *"Un analista imaginativo, que penetraba en sus paisajes y sus seres no por vía de lógica o comprobación, sino por las de la invención" (Sánchez, 1976:172)*. Fue un escritor con profundas preocupaciones metafísicas. Todos sus escritos van más allá de lo convencional, está dispuesto, y entusiasmado, en superar los límites de la conciencia objetiva, *"porque necesitaba rebasar el clisé con objeto de encontrar la esencia" (Franco, 1980: 340)*

En un ensayo titulado "Para una teoría del arte", Macedonio Fernández sostiene que todo arte *"nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación" (1974: 236)*. Esto significa que para él, en primer lugar, no habría propiamente un contenido que la obra vendría a expresar. La "emoción impráctica" no describe nada, y lo que aparece en la obra es una técnica cuya meta se define en el lector, cuya emoción despertaría. No se trata de transmitir un fenómeno, es decir, algo sensible, por lo tanto ninguna descripción, ningún realismo debería ingresar en la idea de arte. *"El medio para conseguir la emoción gratuita del lector, su apartamiento de toda práctica útil, no sería la reproducción ilusoria de lo real, que por otro lado resulta imposible, sino la puesta en suspenso del cúmulo disperso de estímulos sensibles que se ha dado en llamar 'realidad'" (Mattoni, 2010: 75)*

La técnica propuesta por Macedonio para la poesía se reduce a la metáfora, único hallazgo verbal, único asombro posible en ese género. De ahí que los estímulos sensibles, engañosos, que reducirían el arte a algo agradable, se deberían descartar, dado que es meramente placentera. De alguna manera, aunque la meta del arte sea suscitar una emoción, no comunicarla, la intromisión de procedimientos musicales, meramente análogos, en la poesía, sobre todo la tradicional métrica regular, desviaría a la poesía de su verdadero objeto, puesto

que la emoción tiene un carácter abstracto, no se origina ni se representa en una situación, tampoco se figura o sugiere por el encantamiento de lo repetitivo, *"en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmos de sus acentos"* (1974: 236)

En resumen, Macedonio refuta en poesía lo que llama "el compás", que es la repetición, la regularidad métrica, y su efecto general de simetría. Lo específicamente estético sería en cambio la *asimetría*, dado que la vida misma, definida como la totalidad de lo posible, no es simétrica., Desigual e irregular el ritmo de la vida sólo se percibe por medio de una libertad análoga. *"El ritmo es la no regularidad, y no un compás laxo, como se pretende para confundir."* (1974: 249) En verdad, la única irregularidad pensable, el único ritmo, se asemeja tanto a la prosa que ya no permite diferenciarla de la poesía; sólo se separarían poesía y prosa por la instauración de un orden metafórico o por la técnica del personaje, respectivamente. Sin embargo, insiste o retorna de algún modo la analogía entre poesía y música, aunque se trate de una música de ritmo libre y sin compás. La esencia del ritmo debería definirse entonces como aquel andar, aquel movimiento que no obedece a otra cosa que a sí mismo. El compás, que para Macedonio parece ser un sinónimo de la métrica tradicional, al ser algo anterior, una regla previa, impediría el despliegue del verdadero ritmo, del mundo como *asimetría*, de la vida como irracional. *"La simetría, que depende de los fenómenos, de la apariencia percibida, no suscita nada más que obediencia a los sentidos. La libertad de pensar debiera poder más que esa resignación ante lo externo. No obstante, habría un problema entre la poesía y el compás, puesto que sólo de su separación surgiría el ritmo irregular y asimétrico, o sea libre. Pero en cada caso un nuevo compás comenzaría a imponerse, si el ritmo hallado puede repetirse en otro poema"* (Mattoni, 2010: 89)

Giorgio Agamben, no está de acuerdo con la idea de que los acentos, el número de sílabas distinguan al verso, debido a que pueden ser elementos tenidos en cuenta también en prosa, afirmó: "*Sin duda es poesía aquel desarrollo en el que es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico*" (1989: 21). Esto es lo que se llama encabalgamiento: "*el rompimiento de un sintagma cohesivo por la pausa de fin de verso; o dicho de modo distinto: hay encabalgamiento cuando esta pausa de fin de verso no coincide con la pausa del sentido*" (Banderas, 2011)

El verso es un sintagma donde un límite, ni siquiera métrico, quizás meramente gráfico, puede diferir de la unidad de la frase, y allí donde es posible el encabalgamiento. Isabel Paraíso lo define como un "*desajuste entre metro y sintaxis o entre metro y palabra. Este fenómeno ocurre cuando el verso no es unidad gramatical y de sentido y éste se desborda sobre el verso siguiente.*" (1985: 413).

Si leemos "Suave encantamiento", o cualquier otro poema de Macedonio o de otro autor, y hacemos caso omiso de los finales de los versos, salteando los encabalgamientos y pronunciando solamente las frases, entonces estaríamos prosificándolo. Por el contrario, si lo leemos prestando atención a ese punto de silencio, a esa brevísima pausa, en la que un verso se interrumpe y se precipita al siguiente, entonces estaríamos versificando el texto. La consecuencia de esta idea es que la poesía ya no se definiría como una búsqueda de unidad entre sonido y sentido, como una justificación del significante, sino más bien como una manifestación del carácter arbitrario de la lengua. De acuerdo con Agamben, "*el encabalgamiento exhibe una no coincidencia y una desconexión entre elemento métrico y elemento sintáctico, entre ritmo sonoro y sentido, casi como si, contrariamente a un difundido prejuicio, que ve en ella la perfecta adhesión entre sonido y sentido, la poesía viviría, en cambio, tan sólo de su íntima discordancia*" (1989: 22)

La obra poética de Macedonio Fernández fue breve, en total, fueron veintitrés poemas los que escribió; algunos estudiosos creen conveniente no considerar los primeros cinco porque en esas primera composiciones los restos de un romanticismo gastado, todavía no han sido convenientemente liquidados. Pero su brevedad no la hace ni menos significativa ni menos lograda, su poética se inscribe dentro de los grandes textos del barroco. *“El primer grupo de poemas que, parafraseando a su autor, llamaré ‘últimos poemas malos’, sin embargo, no pueden descartarse ligeramente porque tienen la particularidad de llevar en sí, incoados, latentes, los ejes conceptuales que habrán de desplegarse en su poética posterior. En efecto, en estas cinco primeras composiciones que van desde 1893 hasta 1904 ya se presentan las grandes obsesiones macedonianas: desde la fábula narrativa y política de “Gatos y tejas” (1893) que anuncia la dimensión humorística hasta la caracterización metafísica de la siesta y la detención del tiempo en, justamente, “Siesta”, pasando por el dolor del pensar en “La tarde” (1904) y los temas de amor y de muerte en “Súplica a la vida” y “Suave encantamiento” (1904). Cabe agregar que los poemas de 1904 aparecieron en la primera Martín Fierro”* (De Ariba, 2015: 1)

Una primera lectura de poema “Suave encantamiento” produce la impresión de algo caótico y desestructurado. Es un texto que sugiere y requiere de diversos niveles de lectura; siguiendo a John S. Brushwood (1984) se pueden precisar estos niveles de la siguiente manera: el primero es una abierta invitación a participar en el juego intelectual; el siguiente es preguntarse sobre qué está escribiendo este autor y, por último, llegamos a un plano más profundo de comprensión, en el cual arribamos a un nivel que tiende a ser filosófico, en el que se nos hace participar aunque no estemos interesados en la filosofía, se llega a este nivel de manera intuitiva, al empezar a preguntarnos cómo concibe y explica el autor la realidad. Es evidente que el poema no responde a nuestro concepto

tradicional de poesía, no encaja dentro de los cánones y de las consagradas por la tradición; ninguno de los escritos de Macedonio acepta las categorías tradicionales. La lectura nos hace pensar; el autor quiere mostrarnos algo, provocarnos; en otras palabras, quiere poner a prueba nuestra inteligencia y el buen sentido del lenguaje del lector.

“Suave encantamiento” es un poema sin rimas y con un ritmo libre, o al menos difícil de percibir, parece concretar en él una poesía del concepto y la metáfora, y encuentra quizás la formulación más precisa del pensamiento de Macedonio sobre el amor: pura presencia, intuición de la unidad del “ser” en dos miradas que se reconocen. La asimetría métrica de este poema se advierte apenas medimos sus versos, aunque una cadencia se imponga en sus variaciones de versos breves y largos y en la complejidad sintáctica, con una frase de 23 versos y un dístico final, que contiene el hallazgo metafórico, la justificación última del poema. Quizá el poema no se inclina del todo por el sentido, aunque privilegie su contenido, su declaración erótico-filosófica; pero tampoco se impone una constricción *a priori* y parece ir encontrando su propia música, no un compás prescripto, a medida que despliega su pensamiento.

Podríamos decir que el poema está estructurado en tres partes; a saber: una breve introducción, un desarrollo y una especie de epílogo:

La introducción estaría conformada por los siguientes cuatro versos: “*Profundos y plenos/ cual dos graciosas, breves inmensidades/ moran tus ojos en tu rostro/ como dueños*” (Fernández; 2004: 92) Una de las principales particularidades de estos cuatro versos iniciales, además de su carácter descriptivo, está en el uso de los adjetivos y en la ausencia de un patrón rítmico; todo los versos son de diferente medida y no hay rimas, con excepción de una asonancia entre el primero y el cuarto verso “*plenos y dueños*”. Además, su factura sintáctica es compleja, lo cual viene a complicarse con lo semántico; calificar a los ojos de

"profundos y plenos" es inusual. La profundidad nos remite a la verticalidad, a algo físico, a la percepción, mientras que la plenitud nos da idea de cualidad, quizá horizontalidad, pero como algo que no se percibe con los sentidos, sino con el intelecto. De forma similar, en el verso siguiente: "*cual dos graciosas, breves inmensidades*" el contraste que producen los adjetivos es sorprendente y novedoso; Tampoco es muy usual aplicar estos adjetivos a las inmensidades sin correr el riesgo de caer en una anomalía semántica: ¿pueden las inmensidades ser breves? ¿En qué sentido una inmensidad pudiera ser graciosa? El último verso "como dueños" parece un apéndice adicionado sin mucho sentido, ¿dueños de qué? ¿del rostro, de la persona? ¿O es la afirmación de que son el medio indispensable de la sensación, de la contemplación?

Al respecto, sabemos que las palabras tienen dos maneras relacionarse, la primera tiene que ver con la sintaxis y es de acuerdo con la categoría de la palabra y la función que desempeña en la oración, por ejemplo, sustantivo y adjetivo, verbo complemento, etc., y la otra forma es la que se basa en el significado, por ejemplo, el verbo "inflar" solo acepta como complementos palabras como "globos", "pelotas", "llantas", etc. y no "piedras" u otras palabras similares (v. Gutiérrez Ordoñez, 1992: 147 y ss), es algo similar a esto lo que sucede en estos versos; al parecer nuestro autor buscó deliberadamente palabras que a primera vista crean discordancias y aparentes anomalías por su inusual emparejamiento, y se complica un poco encontrar algún sema que los relacione.

En la parte siguiente (el desarrollo) del poema que inicia con los siguientes versos: "*y cuando en su fondo/veo jugar y ascender*", lo que asciende del fondo de los ojos no es precisamente la mirada del otro, sino "*la llama de una alma radiosa*", como si fuera el nacimiento de la luz como un movimiento interior de los ojos que se miran, no sería simplemente el acto de ver, sino antes bien el surgimiento de una intimidad. En su irradiar, esa llama interna ya prefigura su

equivalencia metafórica con el sol, que sin embargo el poema no nombra; *"parece que la mañana se incorpora/ luminosa, allá entre mar y cielo"*; lo que la luz hace aparecer es entonces la línea sobre la que se irradia: *"sobre la línea que soñando se mece/ entre los dos azules imperios"*. Esta misma línea del horizonte, iluminada por la luz naciente, "se despliega en varios sentidos: línea que contemplan el poeta y el destinatario del poema, como si fuera a la vez un límite entre ambos y la difuminación de ese límite por obra de la luz" (Mattoni, 2010: 82)

Lo que "ve" el poeta es el ascenso del alma radiosa, y esto lo remite al nacimiento real o ficticio de la mañana; real, en la medida que ambos, autor y destinatario, estén observando el horizonte real, o que el autor esté viendo en el interior de los ojos la luz del horizonte reflejado en ellos; ficticio si solo observa los ojos de la amada y en ellos capta: *"la línea que en nuestro corazón se detiene/ para que sus esperanzas la acaricien/ y la bese nuestra mirada"* De cualquier forma, la sensación pudiera ser la misma y podría ser compartida. Por último. El pasar de la percepción individual "veo" a la expresión "la bese nuestra mirada" es la afirmación del establecimiento de la comunicación entre dos seres al fundirse como uno solo. Es decir, ante una contemplación real del nacimiento de la luz, por esa emoción compartida o imaginariamente compartible, se habría producido la comunicación de ambas intimidades: *"Cuando nuestro ser contempla/ enjugando sus lagrimas/ y, silenciosamente, / se abre a todas las brisas de la Vida"* Si recordamos que para Macedonio *"la conciencia no existe sino como sensación y el mundo se clausura fuera de la sensación, y cada yo perceptivo es un mundo en sí mismo, vemos hasta qué punto se precisa de un misterio, una unidad absoluta y previa a la individuación para que se produzca la comunicación que es esencialmente silenciosa, e inicia en el mirar"* (Mattoni, 2010: 83).

Llegando el alma al punto culminante de su ascenso, el "ser", "nuestro ser", puede contemplar. No cabe duda que estamos ante el elemento esencial del poema y del pensamiento de Macedonio Fernández: "el ser", mejor dicho, "nuestro ser", el cual sólo puede captar su propia esencia y con ello, la esencia de toda la realidad de la vida, a través de la contemplación, que va más allá de la simple visión, y más allá del pensamiento racional. No olvidemos que para "Macedonio el ser es "Sensación" y se identifica con la Sensibilidad. La Realidad no es otra cosa que "Realidad sentida". Fuera del ámbito del sentir, nada es, nada acontece. Todo el "Ser" es psíquico, no existe ningún correlato material y externo. El autor rechaza, por tanto, la concepción realista que atribuye al mundo una existencia material e independiente de la conciencia. 'Ser es ser sentido', éste es su lema fundamental" (Vicente de Alvarez, s/f: 187)

Es obvio que ver no significa exactamente lo mismo que mirar o contemplar, aunque hay en ellas una relación de sinonimia y pertenecen al mismo campo léxico. Ver es sólo la manifestación de la facultad de la visión la que se presenta y se ejerce sin mayor dificultad; algo que juega, asciende y se incorpora, luminoso y radiante, puede ser visto por cualquiera, no implica mayor grado de conciencia ni de intencionalidad. El contemplar, por el contrario es algo mucho más complejo, es una actividad que va más allá de la simple visión y de la mera actividad racional, implica una actividad que involucra todas las capacidades del ser humano, sobre todo el intelecto, a efecto de aprehender y comprender globalmente la esencia de las cosas, de la vida. No soy yo el que contempla, es el "ser" el que contempla a través de mí.

Mirar, por su parte, significa dirigir la vista y la atención hacia algo determinado, con plena conciencia e intencionalidad, de ahí que el pasado se mire y no se vea ni se contemple, tal como se afirma en esta parte del poema:

“cuando miramos las cenizas de los días que fueron/flotando en el pasado/como en el fondo del camino/ el polvo de nuestras peregrinaciones.”

Finalmente llegamos al epílogo del poema: *“Ojos que se abren como las mañanas/ y que cerrándose dejan caer la tarde.”* Lo primero que advertimos es la falta de continuidad sintáctico semántica de estos versos con los precedentes, pero no así con los cuatro iniciales cuyo referente también son los ojos y el carácter un tanto descriptivo que hay en ellos. Este final, que pasa de una cesura simétrica (dodecasílabo en dos mitades) a una asimétrica prosa conceptual del último verso, reafirma la metáfora del presente y la existencia accesible de la mirada ajena que ilumina, hace coincidir el sentido y la presencia física, o sea el alma y los ojos. Y ese atardecer, figura de la intermitencia de lo sensible, no sería una ruptura, un naufragio del día, porque anuncia o promete otra mañana, cuando vuelvan a abrirse los ojos que encantan el instante y lo colman.

De acuerdo con Agamben, el último verso de todo poema es prosa, ya que no habría allí encabalgamiento posible. De hecho, *“el último verso de un poema no es un verso”* (1997: 56) debido a que ha perdido su rasgo diferencial, su potencia o su posibilidad de vacilar entre sonido y sentido. En el último verso, se cumple la condena jovial de Macedonio de la poesía como *“prosa fracasada”*: el poema cae en la prosa, ya que interrumpe su vacilación y la última línea es también la última frase. Sin embargo, este fracaso no impide que resuene todavía en su lectura la hendidura que separa sonido y sentido. Mattoni afirma que más allá de la prosa, que finge creer en la necesidad de que las palabras designen los objetos existentes en el mundo, está la verdadera esencia o *“niebla”* de la lengua, su nada que decir. Sin embargo, ante la amenaza de la nada, emoción originaria acaso del poema, de sus invenciones conceptuales y disposiciones sonoras, la poesía pareciera levantar algo que decir, justamente su protesta contra la pura nada. Macedonio habrá encontrado en sus pocos poemas, con su exploración de

la música y el concepto de su idioma, no la confirmación improbable de sus teorías antipoéticas, sino la autenticación de sus sensaciones y el perpetuo anhelo de recuperación de una presencia. "Porque, ¿qué es una sensación sino un efecto de la presencia? ¿Y qué significa escribir, anotar algún poema, si no luchar contra la ausencia de aquello que se nombra?" (Mattoni, 2010: 81)

El poema "Suave encantamiento" es, pues, una pieza cargada de conceptos y elementos significativos que requieren de una fuerte dosis de trabajo intelectual. Es evidente que es un texto que, más que producto de la inspiración y de la intuición estética, es producto de un laborioso trabajo que intenta materializar las ideas estéticas, que al momento de escribir el poema, no han sido desarrolladas del todo, el resultado, en el caso de "Suave encantamiento": un poema difícil de leer, difícil de comprender, sin ritmos sonoros ni semánticos que ayuden a la expresión del sentido; en este poema el fondo es el que va creando, a medida que se despliega y se desarrolla, la forma que requiere para presentarse, pues ésta no existe, ni puede existir de antemano. De acuerdo con Mattoni (2010: 79) podemos decir que en sus reflexiones sobre la poesía, "Macedonio no piensa en la efectiva producción de una obra, o una acumulación de obras, sino en la experiencia soberana de imaginarla, en lo posible". De allí que no podamos afirmar de forma categórica que en los pocos poemas que escribió –tan intensos y originales– que siguen influenciando el quehacer poético del presente; hayan sido elaborados siguiendo los lineamientos de su paradójica teoría de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona, Península.

_____ (1997) El final del poema. *El banquete*. Revista de literatura, Año I, n. 1. 54-60.

- Banderas Martínez, Cuauhtémoc** (2010). Los encabalgamientos en *Zozobra* de Ramón López Velarde. *Sincronía*. n. 56, año XIV. Consultado el 17 de abril 2015. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/banderasfall2010.htm>
- Brushwood, John S.** (1984). *La novela hispanoamericana del siglo XX*. México: FCE.
- De Arriba, María Laura** (2015). Adormirse y esperar en una lata de galletas (Sobre la obra poética de Macedonio Fernández) *Argus- a*. Vol. IV, N° 16
- Fernández, Macedonio** (1974) *Teorías. Obras completas 3*. Buenos Aires: Corregidor.
_____ (2004) *Relato, cuentos, poemas y misceláneas. Obras completas 7*. Buenos Aires: Corregidor.
- Franco, Jean** (1980). *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3 ed. Barcelona: Ariel.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador** (1992). *Introducción a la Semántica Funcional*. Madrid: Síntesis.
- Mattoni, Silvio** (2010). *Macedonio Fernández: una incesante imposibilidad*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 39, 75-93.
- Paraíso, Isabel** (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.
- Sánchez, Luis Alberto** (1976). *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. 3 ed. Madrid: Gredos.
- Vicente de Álvarez, Sonia** (s/f) El pensamiento metafísico de Macedonio Fernández. Consultado el 18 de mayo de 2014. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4437/vicente15.pdf
- Wolfgang Vogt** (1986). *Pensamiento y literatura en América Latina en el siglo XX*. Guadalajara: IBS/Universidad de Guadalajara.