

Macedonio Fernández: una incesante imposibilidad

Silvio MATTONI
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESUMEN

El siguiente ensayo se propone leer algunos poemas centrales en la obra de Macedonio Fernández, procurando relacionarlos con ciertas ideas estéticas del autor, expresadas en ensayos referidos a las formas de la literatura. Igualmente, se plantearán las paradojas y consistencias que existen entre el pensamiento filosófico de Macedonio Fernández –su original “empirismo de lo irreal”, por así decir–, sus especulaciones estéticas y su escritura poética.

Palabras clave: poética, estética, filosofía, crítica literaria.

Macedonio Fernández: an Incessant Impossibility

ABSTRACT

The following essay proposes to read some central poems in the work of Macedonio Fernández, trying to relate them to certain aesthetic ideas of the author, expressed in essays referred to the forms of the literature. Also, there will appear the paradoxes and consistency that exist between the philosophical thought of Macedonio Fernández –his original "empiricism of the unreal thing", so to speak–, his aesthetic speculations and his poetical writing.

Key words: Poetics, Aesthetics, Philosophy, Literary Critics.

Una de las formas más usuales de leer los ensayos de ciertos escritores consiste en atribuirles la teoría de sus obras. De tal modo, en el ensayo se revelarían, como exposición de ideas, las intenciones secretas de los poemas o relatos. Aunque la falla de este lugar común, sobre todo si pensamos en la poesía, sería que las intenciones, e incluso el gusto, no siempre coinciden con lo que se escribe. Más bien podría pensarse que el ensayo expresa una línea de fuerza, el deseo de escribir, el impulso que en alguien suscita la lectura. Mientras que el poema surge de otra zona, otro paisaje, no es la expresión ni el esclarecimiento de lo leído, de ese placer, sino el despliegue de un estado que en principio sería un punto vacío.

En un ensayo que se titula de manera programática “Para una teoría del arte”, Macedonio Fernández comprueba el vacío originario de cualquier expresión, en sus palabras, “auténtica”. Todo arte, incluyendo la literatura –aunque Macedonio se dedicará a distinguir y diferenciar taxativamente los medios y el objeto de cada arte

y de cada género literario— “nace de emoción impráctica y suscita emoción impráctica, nunca de sensación y para sensación” (Fernández, 1974: 236). ¿Qué quiere decir esto en el lenguaje teórico del autor? 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. Sólo que más adelante Macedonio definirá lo impráctico de la lectura únicamente como un estado de irrealidad, provocado por cierta maestría puesta en la obra, cuyos hilos incluso serían visibles. 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 vaciamiento o 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”.

Sin embargo, radicalmente, en el caso de la poesía, la técnica propuesta por Macedonio se reduce a la metáfora, único hallazgo verbal, único asombro posible en ese género. Por lo tanto, como estímulos sensibles, engañosos, que reducirían el arte a recetas de lo agradable, se debería descartar “toda versificación”, dado que es meramente placentera, “en el ritmo, en la consonancia, en las onomatopeyas y en las sonoridades de vocablos y ritmos de sus acentos” (1974: 236). 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. Tal estado de emoción, escribe Macedonio, “no debe tener: 1) ninguna instructividad o información; 2) ninguna sensorialidad; 3) ninguna otra finalidad que sí mismo.” (1974: 237). Es decir, ni el cuento, en sus fases descriptiva o argumentativa, ni el canto, con su compás simétrico y su juego de ecos, deberían desviar al poema de su finalidad: ser poema. Por supuesto, esta definición autónoma de la obra tiende a plantear un alto grado de conciencia en el autor, que exhibe ante el lector su técnica, de la manera más evidente posible, para que éste comparta su hallazgo, su procedimiento. Y dado que, sin la medida, la rima, los juegos de palabras, pero también sin descripción del tema, sin enseñanza, sin argumento realista, la poesía debe definirse sólo como un hecho verbal cuyo fin está en sí mismo, Macedonio termina postulando la identidad entre poesía y metáfora. El tropo, con su vieja armazón de un establecimiento de relaciones entre dos términos que suponen un tercero, el suelo mismo de la relación, sería lo poético sin más. Claro que Macedonio nunca llevó a la práctica su modelo de poema, pura metáfora, sin tema desarrollado ni simetrías sonoras, que más bien fue el objeto ideal, destinado al fracaso, de sus jóvenes amigos ultraístas. Quizás la metáfora, al igual que sus parientes cercanos la analogía y la alegoría, expresara justamente la relación que hace memorable a un poema y le da su eficacia, como suscitador de emoción en el otro, figura que tiende un puente entre sonido y sentido, entre significación y ritmo, pero que en sí contiene un ger-

men de relato, o un punto de llegada de un despliegue anterior. No obstante, en el momento de su ensayo más directamente dedicado a la poesía, que está cerca del final, momento más dubitativo y problemático, puesto que le ha resultado más fácil, casi aceptable desde un punto de vista moderno, reducir el ensayo al humor, el ingenio, y la novela a una técnica de irrealidad que hace del lector un personaje, antes que la poesía a la metáfora desnuda, Macedonio busca una idea de ritmo, algo que haga persistir la diferencia con la prosa, pero que no sea la contaminación del pensar con la música. Vale decir: no un compás regular, sino el ritmo mismo de la vida. Y como la vida es la “todo-posibilidad”, un infinito que existe y donde todo puede ser, no se trataría de un ritmo definido por ninguna simetría. Porque la simetría puede existir, pero no necesariamente, y más bien supone una pobreza en el ámbito de la posibilidad. Sin embargo, lo posible, en general, no es experimentable, y el arte, que suscita emociones inexistentes en la vida y sus representaciones, da la medida de lo imposible, que es una manera de decir que la posibilidad se lleva a lo absoluto.

Por otro lado, antes de llegar a la cuestión del ritmo libre, por llamarlo de algún modo, Macedonio critica también el carácter convencional de la sonoridad tradicional en poesía, “condescendiente invención del *lenguaje poético*, cuya pretensión íntima es la muy desatinada pero muy utilitaria de eximir de pensamiento y pasión al autor literario en gracia al uso de este lenguaje sustituidor de la virtud artística” (1974: 246). Nuevamente, la conciencia del artista sobre lo que está haciendo sería un factor fundamental para los efectos que habrá de conseguir. Ningún automatismo, incluyendo la cadencia reiterada o más históricamente la repetición de cadencias secularmente transmitidas, haría otra cosa que desvirtuar la autenticidad de la obra, ya que pondría su origen en otro lugar, anterior a ella, y por lo tanto también su fin —la repetición de la forma soneto, digamos por ejemplo, tiene la finalidad de ser un soneto, o sea competir con los sonetos ya existentes. El lector de versos hechos en un lenguaje poético ya establecido se distrae con sus reminiscencias de la técnica singular que definiría al autor, si éste fuera un artista, y se olvida de su pensamiento y de su pasión que deberían haber presidido la apertura técnica de lo posible, la emoción de lo posible que, como dice Macedonio sobre la novela, lo convertiría por un momento en personaje de lo que lee, en un no-existente capturado por la intensidad del poema. La metáfora pura, como esencia de la poesía según Macedonio, funcionaría como “autenticación del sentir del autor”, sello de garantía de su singularidad. Aun cuando en este carácter secundario, de algo que viene después de un estado y como a refrendar su intensidad, la poesía se vuelva “dudosamente artística”. De todos modos, nunca sería mera expresión del estado anímico, sino una operación compleja, una técnica de relaciones, que se ha originado, se ha hecho posible en el estado de intensidad sentido, “porque sólo el que obtiene una distante y sutil pesquisa de semejanza acredita con ello haber sentido” (Fernández, 1974: 247).

El lector del poema, además del efecto producido por la analogía concisa que se le propone, que no ha surgido en él y que por ello le hace percibir, sentir la existencia del otro, también descubre al mismo tiempo una creencia en el autor, en su autenticidad, porque sólo una intensidad verdaderamente experimentada habrá

podido establecer las relaciones que se sostienen en el poema. No debemos olvidar que para Macedonio la meta del arte, así como el objeto del pensamiento —que desde el punto de vista estético puede incluirse en lo que llama “Humorística Conceptual”—, sería romper el solipsismo, la esfera del yo. Al objetivarse en una forma, el autor sale de sí, reconoce que su destino está en el otro (en términos de pasión, esta ruptura del yo y de su encierro bajo la especie de una conciencia interna es lo que se llamará “amor”), y a su vez, al creer en la experiencia originaria de las relaciones técnicas verbales de la obra, el lector deja de ser el que era, se desidentifica momentáneamente. En cualquier caso, y más allá de los desmayos estéticos del yo, todo el orden metafórico debería orientarse, según Macedonio, “a impresionar de absurdidad, de irrealidad, a la Realidad, a lo External, cuya inflexibilidad y autonomía respecto de nuestro Deseo es aborrecible” (1974: 248). Pero este Deseo, que impondría su anhelo de lo imposible a la supuesta realidad, no le pertenece a una conciencia aislada, sino que se define por una tensión que conduce de un pensar al pensar de otro, de la experiencia propia a la ajena. En una visión “realista”, que es el principal enemigo de la estética de Macedonio, lo real se reduce a puros fenómenos, a un cúmulo de percepciones que nunca podrían ocasionar la comunicación entre dos seres, ni tampoco reducir el mundo caótico a su nada una vez que el yo cesa de percibirlo. Así, reducir lo real a nada, que implica la abolición momentánea del yo, es también comunicar la experiencia del instante presente como totalidad absoluta, no dividida entre lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo.

Bajo el subtítulo de “Esencias, o bien nieblas, para el problema de la poesía y el compás”, dentro del ensayo que estamos leyendo, Macedonio enfrenta, y podríamos decir que combate, la cuestión del ritmo en la poesía. Aunque cabe señalar que cierto rasgo de imposibilidad, de inaplicabilidad de sus axiomas, debería pensarse como una puesta en práctica de su teoría del ensayo: “el Humorismo Conceptual, el único que es tal, produce el instante de creencia en la racionalidad del absurdo” (1974: 248). Vale decir, el ensayo debiera argumentar lo improbable, y aun lo imposible, para lograr su efecto, cierta vacilación del pensamiento del lector, cierta oscilación que lo asome al abismo de lo inexistente, su propio ser como pequeña llama entregada a una brisa peligrosa al borde del vacío. Por lo tanto, esas “esencias, o bien nieblas” para postular otra poesía, la que aún no existe, desprendida de toda regularidad artificiosa, puede entenderse como título de humor conceptual: no hay “esencias”, puesto que la poesía se hace con palabras, con cierta materia verbal; y la abstracción de suponerle alguna esencia retrocede a su sentido literal, como si dijéramos “nieblas” para pensar en nociones generales.

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) Es decir que el verso libre, basado en la combinación de diversas medidas y en cierta recurrencia sonora, también sería una “niebla”. 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 pues “el compás es tan antimusical como antiliterario, porque es antiviable o antivital” (1974: 249). La esencia –sin olvidar la “niebla”– 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 un sinónimo de toda métrica tradicional, al ser algo anterior, una regla previa, impediría el despliegue del verdadero ritmo, del mundo como asimetría, de la vida como irracional. El compás, dice Macedonio, “es el modelo de lo subalterno” (1974: 250). Y la poesía, como todo arte, debiera ser lo soberano, lo auténticamente impuesto en la experiencia sin atender a reglas o a simetrías. 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 el siguiente poema. 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 decir que en los pocos poemas que escribió –tan intensos y originales que siguen produciendo efectos en la poesía del presente casi un siglo después– haya respetado o siquiera reconocido su paradójica teoría de la poesía.

Lo que amenaza a la literatura sería el recitado, la impostación de un ritmo subalterno. Toda versificación entonces pareciera condenada a convertirse en pose, manera de un recitado. Al igual que aquello que Macedonio llama la “sensualidad” en poesía, juegos sonoros que distraen del fin verdaderamente poético, es decir, la autentificación del yo, y luego su destitución como inexistente en lo real. Así, la poesía,

destinada a responder a la profunda consulta del alma, al pedido de invención y compañía, ha contestado con las miserias del recitado; y casi todo lo que se ha eternizado de lo escrito es el desesperante obsequio de los recitados de la gente subalterna que invadió el Arte (1974: 250).

Contra el gesto del recitado, que debemos imaginar bajo la cantinela de las antiguas escuelas de declamación, tan proclives a las rimas y a los sentimentalismos adocenados, Macedonio sostiene el carácter escrito de la literatura. Vale decir: no conservar en lo escrito los efectos del *pathos* recitado, sino introducir el *pathos* en las letras que se disponen sobre la página blanca. Entonces, en el silencio, puede haber un encuentro, la invención de alguien ofrece su compañía, el acompañado agradece algo reconociendo que hubo alguien que en un momento existió y padeció; aun cuando luego el ruido vuelva, las frases hechas, y se descomponga ese encuentro, declarando la inexistencia última del yo y del mundo. Para no desarmar tan

rápidamente el encuentro silencioso del poema, que es el poema, Macedonio propone la búsqueda de un instrumento “monótono”, alcanzable o intuible gracias a que “los signos escritos casi no evocan sonido”. Por lo tanto, lo literario del verso, si aún cabe afirmar su existencia o su necesidad, no sería la sonoridad, de la que más bien debe escapar, cuyo imperio debe resistir a cada paso con la ayuda de un efecto monótono y no evocador de sonido, sino que más bien radica en su volverse prosa. “El verso es sólo literario en su prosa, es decir en sus conceptos o imágenes y en la progresión sentimental de que conceptos e imágenes son meros signos, instrumentos” (1974: 251). Tal vez el ritmo entonces, no el compás, como un andamiaje irregular, debiera definirse por su monotonía, por aquello que lo hace indiferente, no por sus efectos sensibles. La libertad del ritmo es la apertura de una monotonía que hace posible el pensamiento; la libertad del ritmo, asimétrico por principio, es el pensamiento de lo posible. Si pensáramos la poesía como un hecho musical, y entendiéramos la música como compás o repetición de acentos, el verso termina siendo apenas “prosa fracasada”. Sacada del pensamiento, subalternizada como mera cadencia y sólo secundariamente como imagen, concepto y personaje, la poesía “sería a la Prosa lo que un solo de tambor, de castañuelas o de repiqueteo de dedos en un vidrio de mirar llover...” (1974: 251). En consecuencia, no habría que leer musicalmente la poesía –justamente la lectura se define por lo escrito, por su “casi” insonoridad– si se quiere mantener su posibilidad de comunicación, la improbable unión “casi” mística de dos seres íntimos. Y aunque podamos imaginar el repiqueteo de dedos o el solo de tambor como modelos de ritmos desacompañados, atonales, la poesía, arte de palabras, seguiría escondiendo su dominante de silencio, lo que piensa.

Salgamos por un momento de la paradójica teoría del arte de Macedonio para exponer otro modo, otra idea del verso. No es irrelevante que la diferencia entre poesía y prosa literaria sea una interrogación sin respuesta para toda la modernidad. O bien no existe la prosa, todo es lengua ritmada en distintos grados, como decía Mallarmé. O bien no hay verso, mera subalternidad del pensamiento a su instrumento, y las repeticiones de acentos o sonidos arrojarían a la poesía al pozo de una prosa fracasada. Pero una vez caídas en descrédito las preceptivas, ya impuesta la lectura silenciosa, reflejo de una escritura que se olvida de todo recitado, ¿qué quiere decir la forma del verso? O más bien: ¿qué no quiere decir, que interrumpe, que hace cesar?

Si ninguna medida, ningún compás pueden definir el verso –incluso en épocas de rigor métrico, puesto que entonces se trataba de inventar a cada paso una nueva medida y el poeta era creador de su estrofa, a la que le ponía nombre–, ¿cuál sería su diferencia con la prosa? Antes de responder, recordemos que lo que se llama “prosa” es un invento tardío, deriva de la escritura y hasta de un tipo de escritura en particular; en cualquier tribu, la forma “verso” estaba inscrita en las necesidades mnemotécnicas de sus mitologías. Por supuesto, no hubo realmente “verso” hasta que se pudo poner por escrito esa escansión, esa interrupción regular de la palabra que permitía su rememoración y su transmisión. Por lo tanto, el “verso” nace con la “prosa”, ambos se oponen y se comunican en virtud del espacio que las sostiene,

por su necesaria puesta en página. De tal modo, pensando en la literatura –que ya en su nombre señala una dependencia de la letra–, Giorgio Agamben, tras negar 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). ¿Qué significa? Es lo que se llama “encabalgamiento”, la “juntura” de un verso con el otro. Verso es aquella palabra donde un límite, ni siquiera métrico, quizás meramente gráfico, puede diferir de la unidad de la frase, allí donde es posible el encabalgamiento. De ahí que “prosificar” un poema pueda definirse como una lectura que hace caso omiso de los finales de verso y saltea los encabalgamientos, pronunciando solamente las frases. Mientras que “versificar” sería prestarle atención a ese punto de silencio, esa brevísima pausa, en que una línea se interrumpe y se precipita a la siguiente. La consecuencia de esta idea es que la poesía no se definiría ya como una búsqueda de unidad entre sonido y sentido, como una justificación del significante o una anti-arbitrariedad, sino más bien como una acentuación del momento arbitrario de la lengua. Concluye 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 viviese, en cambio, tan sólo de su íntima discordancia. (1989: 22)

En el punto donde termina, el verso, preso de la duda, no sabe si mirar hacia atrás, hacia su ritmo –irregular en cuanto único–, o hacia delante, hacia su sentido, lo que viene diciendo; en esa pausa, en ese instante está a caballo del sonido y del sentido. Pero lo versátil del verso está en la prosa que lo atrae hacia el siguiente renglón. En otro texto, titulado “El final del poema”, Agamben dirá que 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 inevitable no impide que resuene todavía en su lectura aquella duda, la hendidura que separa sonido y sentido. Más allá de la prosa, que finge creer en la necesidad de que la palabra “árbol” designe a ese leñoso vegetal, 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 antipóéticas, 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? En Macedonio Fernández, sobre todo, la poesía será la negación rítmico-conceptual de la ausencia de alguien: la amada, la dama que parece renacer con su entorno barroco en el siglo XX, cuya sensación en el autor no deja de insistir aun cuando su cuerpo ha cesado de ser (o precisamente por eso).

De todos modos, antes de la experiencia de la ausente, que marcará el punto vacío alrededor del cual girarán los poemas que se inician en 1920, con el duelo de Macedonio por su mujer, Elena de Obieta, podemos señalar ciertos rasgos formales que en parte contradicen y en parte avalan sus ulteriores teorías del arte. El primer poema conservado, de 1901, dedicado a la misma Elena, tiene una forma fija, aunque rara: pares de versos de cinco sílabas que se alternan con decasílabos y que además incorporan rimas asonantes con cierta regularidad. Sin embargo, en 1904, dos poemas oponen sus intenciones formales: “La tarde”, íntegramente en alejandrinos y con un tema ya agotado por el modernismo, pareciera rendir homenaje a la poesía sensual, musical, recitadora de la tradición inmediata; mientras que “Suave encantamiento”, sin rimas y con un ritmo libre, o al menos difícil de percibir como repetición de determinadas medidas, parece dirigirse a 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. Las sílabas de los versos de “Suave encantamiento” son: 6, 12, 9, 4, 6, 8, 9, 12, 10, 12, 10, 13, 7, 9, 8, 8, 7, 11, 5, 6, 7, 9, 12, 12, 13. Una estadística de los acentos de estos 25 versos permitiría describir el origen de su cadencia innovadora en la recurrencia de ciertas cesuras en los de 11, 12 y 13 que concuerdan con acentuaciones de los de 5, 6 y 7. Digamos que el poema no se inclina del todo por el sentido, aunque privilegie su contenido, su declaración erótico-filosófica; pero tampoco se impone una constrictión *a priori* y parece ir encontrando su propia música, no un compás prescripto, a medida que despliega su pensamiento. ¿Qué dice entonces este poema, fundamental y que dialoga con los poemas de la ausencia o del combate contra la ausencia que se escribirán después de 1920? La frase extensa desarrolla una comparación entre la mirada y la luz, pero aquello que se yergue más allá de los ojos como un movimiento interior no sería simplemente el acto de ver, sino antes bien el surgimiento de una intimidad, lo que asciende como en una aurora es “la llama de un alma radiosa” (Fernández, 2004: 92). En su irradiar, esa llama interna ya prefigura su equivalencia metafórica con el sol, que sin embargo el poema no nombra. Lo que la luz hace aparecer es entonces la línea sobre la que se irradia: “allá entre mar y cielo/ sobre la línea que soñando se mece/ entre los dos azules imperios” (2004: 92). Esta misma línea del horizonte, iluminada por la luz naciente, se despliega en varios sentidos: línea que contemplan la destinataria del poema y quien lo dice, como si fuera a la vez un límite entre ambos y la difuminación de ese límite por obra de la

luz; también es literalmente la línea borrada poco a poco por el amanecer que representa la unidad de lo que existe –Macedonio puede apelar a esa unidad como un “ser” entre comillas que sobre todo importa llamar “nuestro”. 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. Si recordamos que para Macedonio la conciencia no existe sino como sensación y el mundo se clausura fuera de la sensación, siendo cada yo perceptivo 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, se da en el mirar. Por último, la línea contemplada, su borramiento progresivo no deja de recordar el límite anterior, la inexistencia mutua de la amada para el yo y del autor para su interlocutora en el pasado; es la línea nocturna, que apenas deja un rastro y ya está a punto de desaparecer: “las cenizas de los días que fueron/ flotando en el Pasado/ como en el fondo del camino/ el polvo de nuestras peregrinaciones”. El dístico final, que pasa de una cesura simétrica (dodecasílabo en dos mitades) a una asimétrica o 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: “Ojos que se abren como las mañanas/ y que cerrándose dejan caer la tarde.” 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. Cuando los ojos se cierren definitivamente, Macedonio empezará a repetir una definición de lo imposible, como un cántico para conjurar la ausencia: “Muerte es Beldad”.

Tal es el título de un conjunto de poemas dedicados a Elena, probablemente escritos entre 1920 y 1922, o al menos así están fechados, pero que se publicarían recién en la década de 1940, luego de haber estado perdidos, trasapelados por años. El poema central, acaso el más comentado de Macedonio, es “Elena Bellamuerte”, suerte de elegía que relata una serie de transformaciones de la amada ausente, que pareciera volver de la muerte, o negarla, como niña. El poeta comienza desafiando a la muerte, “pálida” personificación barroca, puesto que ha visto cómo su figura supuestamente terrible era objeto de una mirada de niña. ¿Quién es la que así manifiesta una total ausencia de temor a morir? Enigmáticamente, así ingresa al poema el personaje del título, como “aquella que te llamó a su partida/ y partiendo sin ti, contigo me dejó/ sin temer por mí” (2004: 99). Es decir, la niña se fue, pero dejó atrás a la Muerte, que se ha quedado con el que escribe, como su interlocutora y su rival. Por eso el poema debe ser el lugar del consuelo, definido como la transformación de un diálogo con la nada, la mera palidez mortal, en una convocación de la ausente, que se volvería así presencia del amor en la eternidad de un no-olvido. Antes, al irse y dejar al yo solo con la Muerte, la ausente parece haberle dejado dicho: “Mírala bien a la llamada y dejada;/ obra de ella no llevo en mí alguna/ ni enojéla,/ su cetro en mí no ha usado/ su paso no me sigue/ ni llevo su palor ni de sus ropas hilos/ sino luz de mi primer día”. No ha sido pues ella convertida en la espectral sombra de quien era, en una simple muerta, con la palidez y la mortaja usuales,

sino que persiste en su aspecto de niña, en la luminosidad y hasta en el juego de una infancia. Se apartaría entonces del poeta como quien juega a las escondidas, como la niña que se oculta de su madre para confirmar una y otra vez, en el reencuentro de su mirada, la certeza del amor, “segura/ de su susto curar con pronta vuelta” (2004: 99). La Muerte voló sobre ella, pero debió alzarse y no tocarla, “porque amor la regía/ porque amor defendía/ de muerte allí”. Tras esta primera estrofa –aunque sólo se marca con un espacio en blanco, pues no hay ninguna regularidad formal ni son similares los fragmentos siquiera en extensión–, el poeta puede dirigirse directamente a Elena, “oh niña”, quien se habría mostrado, en su partida, como aquella parte de sí que no conocía. La teoría erótica de Macedonio, que aparece desarrollada en su “novela mala” *Adriana Buenos Aires*, sería que el amor completo, como absoluto, sólo es posible entre dos que se conocieron de niños, que “jugaron antes de amar/ y antes de hora de amor se miraron, niños” (2004: 100). Así, Macedonio habría visto la mirada de niña de Elena, que no conocía, en su partida inocente, no tocada por la profanación que es la muerte: “así en tiernísimo/ invento de pasión quisiste esta partida/ porque en tan honda hora/ mi mente torpe de varón niña te viera” (2004: 100). De alguna manera, el ser adulto, separado, individualizado sexualmente habría perdido una posibilidad de contacto con la unidad primera, el ser único en el que parece creer Macedonio. Pero esa unidad, antes que la materia, reductible en última instancia a las sensaciones, las percepciones del yo, sería un “alma”, el mundo como alma. El erotismo es un recuerdo, un vestigio de aquella unidad que cada ser, como parte del todo, habrá intuido alguna vez, tal como el “Suave encantamiento” de una tarde se los hiciera entrever, juntos, a los dos personajes de aquel poema.

Entre los filosofemas que obstaculizan el avance de la “última novela mala”, aunque también la justifican como libro, leemos:

Pienso en la inmensa invención del alma que es la pluralidad de seres a su vez subdividida en dos formas corporales, los sexos, correlativos de dos personas espirituales opuestas y formados esos cuerpos de manera de dar posibilidad a la penetración parcial de uno en otro, a la recepción parcial del uno por el otro. (Fernández, 2005: 212)

En esta digresión novelesca, se fundamenta físicamente la reminiscencia del ser que debería surgir por la unión sexual, forma primaria de la comunicación. Pero hay que señalar también que los cuerpos no se oponen al alma, más bien existen para manifestarla. La única sustancia es espiritual –pensamiento y sensación– y de allí surge el paralelismo sin mediaciones entre cuerpo y conciencia, lo que en la novela se explica o se teoriza a través de las descripciones de los personajes, donde cualquier detalle imperfecto, físico, un cuello demasiado ancho, unas manos demasiado grandes, proviene de un defecto espiritual, y viceversa: la belleza perfecta de la protagonista es signo de su alma sin defectos, más allá de los hechos, bastante inciertos, en los que el azar parece haberla envuelto. La belleza de un cuerpo, que enamora a quien lo mira, es una señal del alma única del mundo, es su sentido para

un yo que entra en estado amoroso. De manera un tanto cómica, o irónica, varios personajes de la novela “mala” se enamoran de la protagonista: nadie quiere perderse el goce de su alma absoluta, aunque el anticipo del goce se presente nada más que como un rostro hermoso y un cuerpo floreciente.

Volviendo al costado trágico de la unidad, en la elegía, el ser se representa como un mar, donde la ola individual tiene su origen y encuentra al final su reposo. Como dijimos antes, el poema debe ser la metáfora de un estado, y todo el poema “Elena Bellamuerte”, desde la alegoría de su título, procura encabalgando metáforas de una muerte que puedan negar la Muerte, y sostener así la presencia, la imposibilidad de olvido de quien ha partido: “Fue tu partir así suave triunfando/ como se quieta ola que vuelve/ de la ribera al seno vasto/ cual si fuera la fría frente amada un hondo de mar.” (2004: 100) La metáfora de la ola que retorna a la calma, la profundidad que se le atribuye a la frente fría de quien se está yendo, permiten plantear no la muerte, sino el “Sueño” como figura que se posa allí. La ausencia “suave” entonces no remite al morir, a una ruptura de la ola que vivía, sino que más bien se desvanece en una caricia, un final nuevamente metafórico. La ola no muere, vuelve al origen. De allí la niñez de la mirada de quien parte.

En el poema “Otra vez”, también de 1920, hay un desarrollo en prosa de la elegía que comienza igualmente por la negación del hecho de morir: la muerte no sería real sino un simple engaño, la engañosa ilusión que se basa en la ficción del cuerpo. La Muerte allí es interpelada: “No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces. Nada eres y no la Nada.” (2004: 110) La palidez es la mera apariencia del morir. Sin embargo, en la parte versificada –siempre métricamente irregular– del poema se transcribe un parlamento dirigido a la moribunda, cuyas mejillas la Muerte se dispondría a devorar, cual rosas, empalideciéndolas. Y para salvar la flor del cuerpo, el poeta le ofrecerá rosas a la Muerte y la distraerá, en su simpleza, del hambre macabro que la atrae a la amada doliente: “Quizá logre que así/ ella olvide tener hambre de tus mejillas./ Dura visión: en boca de Muerte mordidas rosas/ pero será así que su mirada/ lejos de ti pondrá.” (2004: 110) La figura barroca de la Muerte parece en este fragmento imponerse, a tal punto que el conceptismo de un amor que la vencería no deja de ser la expresión simple, irrealista, del amante. La verdadera negación macedoniana de la muerte no está en el amor, que eternizaría imaginariamente el cuerpo amado, el consabido polvo enamorado, sino en la imposibilidad del olvido. Si todo lo que existe es mental y nada de lo existente perece, porque no hay otra cosa que el ser, entonces la modificación de sensaciones no puede hacer desaparecer la máxima experiencia del alma en cuanto a intensidad. La Nada parece oponerse al ser, pero la muerte es una cesación de percepciones y no puede oponerse al conocimiento real de la unidad que el amor hizo posible entre dos mentes y que la comunicación vendría a probar. La memoria, que repite lo percibido, triunfa sobre la apariencia de una ausencia. “Mi memoria se da más a lo que vi que a lo que veré”, escribe Macedonio y reitera, “otra vez”, la escena de la agonía, la sonrisa de la ola que vuelve al mar.

Aquietóse, tras batalla crudísima de su cálido ser, cual se aquietaba onda que de la ribera al macizo del mar volvió. Un final de ola vino a adormirse, enfrescándola, en esa frente que ardía aún del fingimiento cuando ya la mirada había sido guardada de mí, para colmar ficción. (2004: 111)

La frente, al enfriarse, finge una partida y, aunque ya apartó la mirada del amado, engaña a la muerte, la transforma en presencia de la espera. Si bien el recuerdo no es la verdadera presencia, hace presente algo, y lucha contra la ausencia total, el olvido (“esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes” (2004: 106), dice otra ecuación casi barroca de Macedonio). La amada, no percibida ya, está en verdad oculta, forma parte de lo real en su ocultamiento, convierte al poeta en la parte de ella que está sola, que lo espera. Un tanto enigmáticamente, el poema “Otra vez” concluye: “la Espera es de amor amiga: fue de Ella convidarme a la espera al dar ella, y no yo, el paso de Ausencia.” (2004: 111) Asimismo, la dormición de Elena, que hace bella a la muerte, en la gran elegía, desemboca en la inauguración de una espera, que el poema despliega luego profusa y fragmentariamente. Porque quien no partió debe descifrar los signos de la partida, la suavidad, la sonrisa, el añamamiento, la imposibilidad de esa muerte para un sentido íntimo que percibe intensamente una presencia viva. De allí que el entendimiento de la muerte como ilusión o simple apariencia sea el principio de su negación. ¿Qué otra cosa sería la idea de belleza, sino la expresión del deseo siguiente: que aquello que sólo fue una vez no deje de ser? Aunque precisamente llamemos bello a lo único e irrepetible, que esconde la negación de toda eternidad. ¿Por qué el amor se fijaría en Ella y no otra, si el ser era uno y las olas de su mar parecen eternamente repetirse? La paradoja de Macedonio consiste en que, a pesar de que nada puede morir, la única amada sin embargo muere e instaura la espera, que es una forma del dolor, un ocultamiento del dolor. “La que se fue entendida/ entendida en su irse/ en ardiente intriga a un esperante.” (2004: 100) Pero también este entendimiento le enseña al poeta un aspecto femenino del ser: el amor como sentido.

Alrededor de 1921, según parece, Macedonio escribe una novela voluntariamente inconclusa, *Una novela que comienza*, que es uno de los pocos libros que publica en vida, en 1941. Allí uno de los protagonistas, un viudo de mediana edad, revela al mismo tiempo la necesidad de un sentido para la persistencia del ser y la dolorosa problemática de su espera para quien lo tuvo y lo perdió. Vemos pues que la negación de la muerte, filosófica y líricamente sustentable, se diluye en las circunstancias novelescas donde no se espera un eterno retorno del mismo amor sino la mera sucesión, la serie del discurrir amoroso. Observando el amor ajeno entonces, el narrador comenta:

Oh ser así mirado, en ese esplendor de soledad de dos que es el amor, único sentido y sentido perfecto del mundo, sin el cual la vida es una horrible mera sorción de días. Oh ser mirado así no lo espero otra vez. ¿Y entonces, pues...? Miseria de cobardía, vicio de vivir. (Fernández, 2004: 26)

Incluso la novela ironiza acerca de la figura del viudo, como eterno oferente de primeros amores. No obstante, la intensidad de la elegía, que precede al estado de viudez, se debe a su concentración en la muerta, en su presencia viva, su realidad, contra todo dato de la ausencia fáctica. Ella enseña entonces, no el estoicismo que se resigna frente al común destino de morir, sino una resistencia convertida en belleza. ¿Otro modo de definir la belleza? Lo que no quiere morir y no sabe que muere aun muriendo: la inocencia. Así regresa el juego de la niña en el poema:

Yo sabía muerte pero aquel partir no./ Muerte es beldad y me quedó aprendida/
por juego de niña que a sonreída muerte/ echó la cabeza inventora/ por ingenios
de amor mucho luchada./ ¡Oh qué juego de niña quisiste!/ Niña del fingido morir
(2004: 101-102).

La muerte, hecha ficción por el juego del ocultamiento del cuerpo, sólo acarrea la ausencia momentánea del cuerpo, una percepción, que el estado real de la conciencia que percibe insiste en negar. Dado que la pasión sigue estando presente, la ausencia física o el gesto suspendido de ausentarse se convierten en un estado íntimo productor de imágenes, que son una presencia: la niña, su sonrisa. Sin embargo, el dolor que no se nombra en el poema de alguna manera se evoca, está en quien asiste al ocultamiento de la amada, su “dulce querer partir”, y este personaje, que escribe, que observa, no aprendió todavía lo que escribirá el poema, la muerte negada. Por eso llora: “Ojos y alma tan dueños del mañana/ que sin amargarse en lágrimas/ todo lloro movieron.” (2004: 102) Ella, que no llora, que sonríe, se aquieta, duerme, promueve el llanto. ¿De quién sino de aquel que transcribe la conversión de la muerte, antes devoradora del color, las flores, las mejillas, en beldad? “Muerte es Beldad./ Mas muerte entusiasta/ partir sin muerte en luz de un primer día/ es Divinidad.” Esta apoteosis de Elena, aññada pero por eso mismo eternizada, la saca del tiempo, su juego de apariciones y ocultamientos se prevé infinito. El amor experimentado, máxima intensidad del sentido del ser, como unidad real detrás de la apariencia dual de los amantes, preserva, encapsula el juego, el diálogo perpetuo: cada mañana recuerda esos ojos que se abren, cada tarde se olvida de su ocultamiento presente. De modo que el poema termina con un voto de reencuentro, que instaura la espera, eterna por imposible, del mirar de ella: “el mirar de quien hoy sólo el ser de Esperada tiene/ cual sólo de Esperado tengo el ser.” (2004: 102) No obstante, en esta reducción del estado presente a la espera, que nunca habrá de terminar, en cierto modo se concede o se admite la mengua que le ocasiona a la pasión el prolongado juego del ocultamiento. De allí que en otro poema, fechado el mismo año, Macedonio vea la continuidad de la presencia, la no-muerte de ella, en la reiteración del dolor. O sea: desde el punto de vista de Elena, su mirar de niña, su sonrisa, la muerte nada puede, pero desde la perspectiva del poeta que ve pasar los días, que espera lo imposible, que imagina la mirada de la ausente, sólo el dolor de la ausencia como tal le hace sentir que ella todavía sigue, aunque ocultada, a su lado. Me refiero al poema “Cuando nuestro dolor fingese ajeno”, que termina así: “Que ese dolor es el dolor que quiero./ Es Ella,/ y soy tan sólo ese dolor, soy Ella,/ soy Su

ausencia, soy lo que está solo de Ella;/ mi corazón mejor que yo lo ordena.” (2004: 104) El hecho de que en cinco versos haya tres endecasílabos indica que, arrebatado por su tema, Macedonio rememora acaso sin buscarlo un ritmo tradicional. Pero quizá precisamente el carácter involuntario del ritmo, que no se trate de una fórmula previa y buscada, sería la prueba de que lo transmitido es un estado, un pensamiento hecho figura, la alegoría donde el dolor, el duelo, significa la existencia de la muerta, el ser íntimo de ella en el yo, que se somete al dictado íntimo como lo expresa la vieja metáfora del corazón y su latir.

Descorrer el velo del dolor, el crespón de luto que finge ser real, sería encontrar la eternidad de la presencia, pero no será Elena, que hizo a la muerte bella en los poemas que la despiden, la recuerdan y reclaman, sino la Eterna de la “primera novela buena” quien condensará esa perpetuidad del presente contra “todas las ficciones del cesar, del partir/ que llamamos morir” (Fernández, 2007: 242), como dice el capítulo XV, suerte de *intermezzo* lírico cuyo primer título es: “Poema sin término, e inmutable, de la cambiante Eterna”. Allí la Eterna parece vivir en la variación, se apodera de la noche, que no la oculta y que es la anticipación del día y no su muerte. Alegóricamente, representa el estado de apasionamiento, máxima intensidad de la sensación de ser para Macedonio, que niega la ilusión de la duración temporal y de su límite por venir, lo que se define así: “La Pasión no tiene pensamiento de situación, de tiempo, de comparaciones; hay para todos un presente igual, un continuo de presente” (2007: 145). Lo que se afirma pues sería el estado presente, y aunque el pensamiento de la elegía “Elena Bellamuerte” implicaba la negación de su final y la subsistencia eterna de la ausente en el “yo”, su estado fundamental sigue siendo el del ocultamiento del amor y el retorno del dolor. En un ensayo también de 1920 y publicado en 1928, “El dato radical de la muerte”, Macedonio deduce la inexistencia de la muerte por su inexperimentabilidad, es decir: si no puede haber sensación de la nada, y todo pensamiento es la actualización de algo sentido, la muerte o idea del dejar de ser no puede ser pensada, ni antes sentida, ni tener existencia. “Algo que no acontece en la sensibilidad [...] no acontece ni es, de modo alguno.” (Fernández, 1990: 215) Y dado que lo sensible no puede incluir la sensación del fin de la sensibilidad, su abismo sería ilusorio. Más adelante, Macedonio concluye: “No hay posibilidad de que notemos un día que no existimos. Para hablar de la vida hay que existir y para hablar o pensar en la nada también. La muerte no es la nada, sino que nada es. No hay lo opuesto de la vida; su contrario no hay.” (1990: 215) Con estas sentencias volvemos al pensamiento de los poemas del duelo por Elena. Sin embargo, en su literalidad se esconde la tragedia que la negación filosófica de la muerte pretende no ver, puesto que precisamente quien existe, el viudo que sigue existiendo, el yo que insiste en la escritura tiene la posibilidad y hasta el deber de “hablar o pensar en la nada”. El lenguaje es el lugar de esa experiencia imposible de la muerte, donde se afirmará: “soy Ella”. Lo que no cabe en la experiencia, lo no sentido, es postulable por la palabra, que a la vez niega lo real –la ausencia efectiva de la muerta– y lo constata –la insistencia del dolor en el que sigue hablando y, sobre todo, escribiendo–. Sólo negando el tiempo podría negarse el ocultamiento de la amada en lo real, pero la paradoja irresoluble de esa

negación consiste en que el lenguaje, en su desarrollo, está hecho de tiempo, si no es el tiempo como tal.

Al final de ese ensayo, Macedonio expone su programa del momento:

Es en el análisis o crítica de la impresión de Tiempo que se disuelve la concepción de interrupciones pasajeras de nuestra sensibilidad, cuyas supuestas interrupciones han engendrado la impresión de que la nada es pensable y la impresión (pues no alcanza noción o idea) de la Muerte. (1990: 216)

Según nuestra lectura, que contradice parcialmente el empirismo de este pasaje, tal crítica del tiempo encuentra su imposibilidad en el hecho de que identifica la impresión de la muerte con las huellas de otras interrupciones pasajeras de la sensibilidad —el sueño, el desmayo, la distracción— pero si bien tales interrupciones no existen, serían como pliegues de una superficie continua, sus relatos, las palabras que pueden o no contarlas les otorgan una innegable presencia. Así, la muerte es una palabra, pero la crítica del tiempo, en cuyo despliegue se inscribe como punto final de toda vida, también lo es. En la crítica del tiempo, presa de la deducción y de lo sucesivo, se aloja de nuevo la impresión de la muerte, el sinsentido del sentido, ya que el presente puro, sin antes ni después, no deja de ser lo imperceptible, lo inexperimentable, es decir, la expresión temporal de la muerte.

Pero en la palabra puede darse también el retorno, sin sentido, de una presencia viva. Al final del libro *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, en un envío que termina con la despedida del autor, Macedonio cuenta que escuchó cantar a “la señora de la casa” una canción que abundaba en repeticiones. Esa duración del canto, su fluir, le ha dejado algo al autor y éste quiere ofrecérselo al lector entre dos adioses. ¿Qué es ese “obsequio de aire y de Tiempo” que se desprendió del cantar aparentemente sin una voluntad determinada? El encantamiento del momento no estaba en el sentido del canto, sino en la expresión inmediata de alguien que, sin saberlo, se manifiesta con la máxima intensidad. Esa “madre” —la misteriosa señora que tararea quizás mientras limpia la casa— ha sufrido y se ha definido luego de un “divino sacrificio por sus hijos” (1990: 342). Macedonio aclara que “divino” no se refiere a un espíritu u objeto trascendental sino que es la “traslación del yo”, el salirse del yo por el amor, que hace sentir al otro, que hace posible todo altruismo. ¿Qué canta esa madre? “Un tema popular de dolor de madre”, contesta Macedonio. Pero aquello que lo cautiva no es el canto, que reconoce, cuyas reiteraciones no deja de advertir, sino la ignorancia de la cantante sobre el contenido de lo que canta, es decir, su no saber íntimamente sabido acerca de que el dolor de la canción era el suyo. “Y en ningún momento”, escribe Macedonio, “recapacitó que ella era la madre dolorosa a quien el pueblo versificador había dado palabras acompasadas y rimadas en ese verso o canto”. De alguna manera, el ritmo, ese fondo de la repetición, el sinsentido en el interior del sentido, acompañaban a la cantante en lugar de expresarla. Macedonio habla de que la “mecen”, la acunan. “Ella necesitaba palabras, compás, sonido, para su sentimiento y situación, pero el verso que dio en cantar no fue elegido por ella” (1990: 342). La situación de sufrir abre la voz a la

repetición de otras voces, digamos que el sufrimiento no dispone de las palabras sino que está a disposición de ellas, hace del yo una disposición abierta, inicia su misteriosa “traslación” fuera de sí. La casualidad, el azar traen las palabras a la boca, que sin embargo las descubre íntimas, siente el sabor de lo que llega al pasar como si siempre lo hubiese tenido: saborea lo que no sabe. Prosigue Macedonio su descripción: “Sólo ella dijo lo que debía decir, y sólo ella no pensó que el verso *le* estaba hablando.” (1990: 343; subrayado del autor). Mientras canta, y se manifiesta en su intimidad, sin buscar expresarse, acaso piensa en su madre, sintiéndose la niña que una vez fue, pero la canción la pone al oído del otro, su oyente, que ahora intenta escribir lo que oyó, como la figura de la “madre mártir”. Las palabras la habrían expresado sin que se representara la voluntad expresiva, es decir, sin recitado ni actuación del yo. De allí que en este caso el compás, la métrica tradicional, no sean la muerte de un arte, ya que la anónima voz de la tradición oral no se impuso una preceptiva anterior a la expresión, y además su uso no intencionado por la señora de la casa, que simplemente se mece cantando, está en las antípodas de una declamación, de hecho, no es un acto artístico dirigido a un público. También el oyente, el filósofo del ensueño que niega la superioridad de ciertas percepciones, que se llaman “realidad”, sobre otras, la escuchó por casualidad. Y este doble azar produjo un efecto alentador, ya que si coincide un canto anónimo con el sentimiento de alguien, si así se comunica una sensibilidad con otra, entonces lo posible, lo imaginable, lo existente revelan su carácter infinito. “Estas Palabras que vienen casualmente a posarse en los labios que las necesitaban, que no salen de dentro, que dicen todo lo de esa alma y esa alma no las oye” (1990: 343) son la prueba de algo inconmensurable, acaso el “ser” que se identificaba con la luz en el poema “Suave encantamiento”. En todo caso, su manifestación corresponde al instante, no al tiempo prolongado del proyecto, de la búsqueda de una meta. De allí que finalizar el libro, lo que contradice por su teleología la falta de metas del ensueño y los argumentos para irrealizar el mundo que se han planteado, le ocasione al autor una rara sensación, que no puede describir en una frase sino en unos signos privados de la acción verbal, señales para sí mismo: “Suave encantamiento y placer-dolor de instante de vida a desrumbos./ Es lo que siento al decirle a este libro:/ FIN” (1990: 343). ¿Ha logrado el retorno de la sensación de una amada cuya presencia niegan los signos de la vigilia? Al menos las palabras del “ser” que les correspondía a ambos se repiten, y casualmente expresan todo lo que constituye un “alma” —esta palabra, que parece haberse vaciado de contenido en el presente, insiste en la obra de Macedonio Fernández y nos enfrenta con una cuestión de fe. Creer en la materia no soluciona nada, puesto que su existencia más allá de los cúmulos de sensaciones subjetivas es fácilmente cuestionable.

En un ensayo publicado en 1949, que se titula “Una imposibilidad de creer”, Macedonio plantea una paradoja. Hay algo en lo cual no puede creer: que la muerte acabe con todo lo que era una persona. Vale decir, no puede resignarse a la pura vanidad de la materia, a que lo íntimo de alguien sea efecto mecánico y efímero de un orden material. Porque, ¿acaso no hace falta la misma fe para suponer la existencia del mundo material, para adjudicarle la superstición de un orden cualquiera? Lo

singular, en todo caso, de la imposibilidad de creer de Macedonio es que se expone como una parábola. De tal modo, así como en los poemas se lee su pensamiento, la *alegoresis* de ciertos estados que tienen más certeza y más intensidad que otros, también en sus ensayos aparece la poesía, en cuanto fábula de la intensidad imaginable de un dolor.

Si bien el conocimiento, según Macedonio, sería la suma de las imágenes percibidas en el pasado más las percepciones del presente, y por ende la totalidad de lo existente cognoscible se reduce a “la Descripción Completa psíquica y física (afectiva y representativa)”, de todos modos no puede creer en la desaparición de ese mundo por el accidente de morir, “que no sobreviva ningún lapso activo, sentido, de conciencia, en las muertes corporales de dos personas que perecerían hablándose sus almas torturadas por los sentimientos” (1990: 381). En este caso, esas dos personas no son amantes separados por la muerte de uno de ellos, sino un padre y un hijo, que el altruismo destina a morir juntos. *Incipit fabula*:

Un padre y un niño de doce años caminan paseándose por una ribera de mar. Cuando ya algo cansados habían de abandonar su paseo, en un impulso del niño por alcanzar una mariposa se desprende de la mano del padre y resbala al mar. El padre se lanza al agua y logra asir al niño por los cabellos y retenerlo, pero muy poco nadador y molestado por la ropa pronto está extenuado y húndese, se ahoga y suelta los cabellos del niño. Percen los dos. (1990: 381)

Dentro de esta parábola, podríamos suponer que la mariposa representa el azar, pero también la belleza, es decir, la gratuidad de una apariencia encantadora. Aunque en la tragedia instantánea que esboza Macedonio, no preparada, que comienza y termina en un punto, la salida de sí que impone el revoloteo del encantamiento no sea una experiencia sino el final de dos experiencias. No hay entonces crítica del yo sino desaparición de dos yoes unidos antes por un afecto no expresado, no declarado en ningún acto o desarrollo previos. ¿Qué pasa luego en el ensayo? ¿Qué le resulta imposible admitir a Macedonio? Que esos dos seres mueran sin poder decirse aún algo, sin el mensaje de lo que sintieron. Ya en 1949, atento a un materialismo físico que crece en la ciencia, Macedonio no sostiene la eternidad del alma individual (de hecho el yo es lo que debe pensarse como inexistente para afirmar la perpetuidad de un todo infinito, por eso el alma, única vía de acceso al ser, no es el ser, y en cambio “el mundo es un almismo”, como dice el título de un capítulo de *No toda es vigilia*, o sea: al mismo tiempo una expresión percibida y una percepción expresada sin nadie que perciba y sin nadie que exprese). Lo que le impide a Macedonio creer en la muerte, en esos casos imaginables de separación trágica, es que en tanto aniquilación radical dejaría las cosas sin decir. Alguien de todos modos, imposibilitado de creer en la muerte, sueña, conjetura el último mensaje, un dato apenas:

¿Nunca sucederá, en el minuto inmediato y en todo el futuro, que ese niño logre comunicarse al padre, decirle: –Padre mío, ¿cómo es que me soltaste de la mano?

¿Es que ya no me querías?; y el padre le diga: –Yo morí antes que tú y mi mano muerta te soltó. (1990: 382)

Aun cuando no existan resurrecciones, como dice enseguida el autor, aun cuando no se trate de un sacrificio sino de un accidente, no se puede aceptar que el hijo muera creyendo que el padre lo dejó caer, que el padre muera sin poder confirmarle al hijo que lo quiso hasta la muerte. ¿Qué quiere prolongar Macedonio con esas dos frases aclaratorias que necesita imaginar en boca de personajes a quienes toda palabra les resulta imposible? No una vida más allá, no hay otra vida que la sentida, sino un plus de realidad, la expresión imposible de un mensaje que nadie dirige a nadie.

No hablo de las muertes: que las almas mueran también no siento que sea perjuicio ni injusticia. Pero que la Realidad rehúse a los seres de mi ejemplo un instante más de esta pobre vida para una mutua explicación y unos días compensativos de vida sin tal negrura en el alma. No lo puedo creer. (1990: 382)

Pero, ¿no está esa aclaración, la compensación de un sentido, en las palabras que se siguen diciendo luego de cualquier muerte? Lo que Macedonio intuye –es el verbo que usa dubitativamente para su imposibilidad de creer en ciertas muertes– estaba en la escritura de sus poemas de viudo: el pensamiento, la poesía luchan contra el sinsentido de un ocultamiento cuyo carácter definitivo tiene todos los aspectos de una ficción. ¿Y qué debe creer un lector, destinatario finalmente de los poemas y los ensayos, a quien se le dedica la “Compensación” final de *No toda es vigilia* con su elogio del canto involuntario? Sin duda, en que el mensaje se dirige a una muerta pero es escuchado por él mismo, en que los personajes irreales desmienten la realidad que se pone sus velos apenas entramos en el estilo del autor. Fuera del poema, nada es eterno, fuera del ensayo, ninguna vida aclara su sentido. Sin embargo, ¿para qué pensar en el poema, para qué fabular en la filosofía si no para encontrar figuras, frases apenas, que comprendan los estados del día y de la noche, la presencia y su ocultarse, el amor y el dolor, lo que decimos y lo que no tenemos?

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio.

1989 *Idea de la prosa*. Barcelona, Península.

1997 “El final del poema”, en *El banquete, revista de literatura*, Año I, núm. 1, Córdoba, octubre de 1997, págs. 54-60.

FERNÁNDEZ, Macedonio.

1974 *Teorías. Obras completas 3*. Buenos Aires, Corregidor.

1990 *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Otros escritos metafísicos. Obras completas 8*. Buenos Aires, Corregidor.

- 2004 *Relato, cuentos, poemas y misceláneas. Obras completas 7.* Buenos Aires, Corregidor.
- 2005 *Adriana Buenos Aires (Última novela mala). Obras completas 5.* Buenos Aires, Corregidor.
- 2006 *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novena buena). Obras completas 6.* Buenos Aires, Corregidor.