



## **Adormirse y esperar en una lata de galletas (Sobre la obra poética de Macedonio Fernández)**

**María Laura de Arriba**  
**Universidad Nacional de Tucumán**  
**Argentina**

La obra poética de Macedonio Fernández es exigua, breve, se consume en veintitrés poemas y puede reducirse aún más si desechamos las primeras composiciones en las que los restos de un romanticismo gastado, epigonal, todavía no han sido convenientemente liquidados. Pero su brevedad no la hace ni menos significativa ni menos lograda, lo que agregaría un plus de valor a una poética que desde su poquedad se inscribe, en la opinión de Guillermo de Sucre, dentro de los grandes textos del barroco contemporáneo (64). Yo diría que se inscribe dentro de los grandes textos del barroco, sin más.

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* y que “Súplica a la vida” está dedicado a su esposa, Elena de Obieta, y lo que allí se pide es la muerte simultánea de los enamorados para que el que quede no sea devastado por el dolor. Hasta aquí he consignado continuidades a nivel temático y ahora quisiera marcar las rupturas entre los grupos de “últimos poemas malos” y “primeros poemas buenos” que me lleva, por otro lado, a enfrentar la preceptiva “manifestada” con el resultado final.

Conocemos la distancia que Macedonio toma con el Modernismo y, sobre todo con Lugones, referida, por ejemplo, en la famosa frase “No sirvo para lector de soniditos” (Sucre 62) y, por otra parte, ampliamente fundamentada en “Para una teoría del arte”. También en una carta a Alberto Hidalgo lo dice en forma expresa: “A mí, ninguna obra particular de Lugones me gusta. Nada absolutamente nada de las piezas concretas producidas por él puede interesar el gusto y el pensamiento de un artista real [...]” (1976 81). Esta distancia se extiende al resto de sus coetáneos y lo vuelve impermeable al virus modernista, primero, y al vanguardista-ultraísta, después. Como si, precisamente él que abominaba de las vacunaciones, se hubiera vacunado contra la contemporaneidad para situarse en un afuera del tiempo y para cumplir, voluntariamente, con la función del excéntrico.

Es en “Para una teoría del arte” (1990 235-237) donde Macedonio caracteriza como “Culinaria” el arte obstinado en la versificación, el ritmo, la rima, la consonancia, las onomatopeyas, la sonoridad en general, es decir, todo aquello que cae en las facilidades del “compasito” y de la “bonitez despreciable”. Porque la realidad es para Macedonio un clamoreo disonante, un universo desacompasado y asimétrico, inarmónico, que no puede ser regulado con musiquitas. Sin embargo en el primer grupo de poemas estos protocolos están, todavía, ausentes, prevalecen los “soniditos” como elementos residuales aunque, también, se percibe la emergencia de ciertas marcas estructurales de su poética como el uso constante del hipérbaton, los gerundios, los enclíticos que, en el futuro, configurarán esa sintaxis arcaica y, al mismo tiempo, nueva, que define el estilo de Macedonio Fernández.

En su teoría del arte o caracterización de la Belarte (246) alude a tres géneros puros: la Metáfora o Poesía, la Humorística Conceptual y la Prosa de Personaje o Novela. En cuanto al primero de ellos, que es el que me interesa en este caso, observamos la identificación de toda poesía con la metáfora o “versión” que logra la autenticación del sentir del autor. Y aquí Macedonio se vuelve especialmente confuso porque se pronuncia en contra y a favor de la autenticación de ese sentir. Y cito: “La Metáfora o Poesía es el logro de una autenticación del sentir del autor; por eso, para mí, es

dudosamente artística; pero al menos no es Efusión” (247). En el mismo párrafo, sin embargo, en esa autenticación que permite la metáfora está su mayor valor por cuanto se abre hacia la emoción, particularmente valuada en oposición a la sensación que provocan la bonitez y las musiquitas.

Una explicación de estas contradictorias afirmaciones podría esbozarse desde la convicción del autor de que toda Belarte es, simultáneamente, Dudarte, a pesar de su afán descriptivo. Otra podría ser el adelgazamiento de la emoción, una especie de emoción sedimentada, añejada, que se aleja de todo desborde, de toda efusión descontrolada propia del grotesco y de los sainetes, de los recién llegados al arte. Y una tercera vía de interpretación nos desplaza hacia el lector a quien el hallazgo metafórico y la intelección acertada lo emocionan por una especie de comunión de inteligencias que jamás puede confundirse con identificaciones sentimentales.

La eficacia de la metáfora está dada por la distancia que ella pueda establecer con la mera semejanza, “el fácil comparar” y debe de sustentarse en el espacio de las diferencias antes que en el de las similitudes o afinidades. La analogía nos deposita en los fueros de la mimesis, del calco y de la copia, de los espejos abominables y de la reproducción mientras que lo disímil traza una cartografía poética nueva y disonante: “Copiar, narrar imaginaciones, ensueños, pesadillas, no es arte; hay un millón de pesadillas en cada cabeza humana y ningún interés en exponerlas por escrito” (246).

Las preguntas que surgen de esto son, en consecuencia, ¿qué tipo de lector exige la Belarte?, ¿qué lectores había para esa cartografía poética nueva y disonante?, ¿qué lectores hay en la contemporaneidad, de la escritura macedoniana?

La versificación y la sensualidad del sonido han hecho recitadora a la Literatura. Destinada a responder a la profunda compañía 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 deses-perante obsequio de los recitados de la gente subalterna que invadió el Arte [...] (108).

La gente subalterna que invadió el Arte recita, no lee, el recitado es como el “atletismo de los tenores” a la música y, a partir de estas afirmaciones podemos soslayar los géneros que se están condenando (la ópera, el grotesco, el sainete) y que tienen una vinculación directa con el “aluvión” inmigratorio de las décadas del veinte y del treinta. También podemos reponer un contexto en donde lo que se recitaba serían, probablemente, los clásicos del modernismo. Pienso en Darío, en Nervo, en Lugones. En la cita aflora una concepción elitista del arte (temores de criollo de larga data, quizá) para el que se demanda una especie de aristocracia del espíritu: pocos lectores, una cofradía de iniciados que se maneja con las señas de un truco privado. ¿No es ésta, acaso, la actual configuración de la tribu macedoniana? Parafraseando a Darío, Macedonio podría haber dicho “yo no soy un poeta para las muchedumbres y sé que indefectiblemente no tengo que ir a ellas”. Porque adentrarse en su singular Metafísica o en la Prosa de Personaje requiere de ciertas llaves o, por lo menos, de una continua relectura no necesariamente ordenada sino, más bien, de un ir incesante del lector por los mapas textuales en una carrera sin línea de largada ni de arribo. Yo creo que todos sus lectores tenemos la impresión de ir deslizándonos suavemente por la cinta de su escritura sabiéndonos acechados por el momento en que los juegos de la diferencia y la repetición nos produzcan un mareo mayor al habitual y, por lo tanto, insoportable, y decidamos la suspensión momentánea de la lectura. Tal como el autor lo explicita en “Poema de Trabajos de Estudios de las Estéticas de la Siesta”. “Al lector: lectura de ver hacer; sentirás lo difícil que la voy teniendo ante ti. Trabajo de formularla; lectura de trabajo: leerás más como un lento venir viniendo que como una llegada” (2008 70).

El trabajo de la lectura está dado por la percepción del trabajo del autor, por la exhibición de ese trabajo (“a la vista”), por el inacabamiento del proceso; más que hablar de lo escrito o enunciado podemos hablar de lo que se sigue escribiendo, de lo que continúa escribiéndose después de la muerte del autor y no sólo por actualización de lectura sino por proliferación, un tejido celular que dividiéndose se multiplica y genera un macrotexto cuasi infinito en el que todos los núcleos se conectan entre sí. Por eso su obra es como una

especie de emboscada que nos entrapa a perpetuidad, con muchos agujeros de entrada y ninguna salida.

El segundo grupo de poemas (“primeros poemas buenos”) reúne en un mismo conjunto semántico el poema “Hay un morir” (1912) junto a las diez composiciones escritas entre 1920-1922, a propósito de la muerte de Elena, porque en este texto de 1912 se plantea, por primera vez, el tema de la muerte como olvido y la imagen de ésta como la libadora de mejillas que retomará y expandirá en un texto posterior. Aquí la sintaxis no tiene, todavía, las torsiones que adquirirá luego pero ya la construcción del poema se configura en base al juego de la antítesis, los paralelismos sintácticos, las anáforas negativizantes, las repeticiones de sustantivos y verbos de idéntica raíz (vida/ vive/ vivir; mirada/ mirar/ mirante), la sustantivación de infinitivos (un morir, el vivir, el mirar) y el uso de mayúsculas que intensifican las palabras que, en rigor, funcionan como conceptos (Hoy, Muerte, Olvido).

Los poemas vinculados a la muerte de Elena están precedidos por un largo prólogo metafísico que tiene como título lo que más adelante se repetirá como verso: “Muerte es Beldad”. En él el cuerpo aparece como intermediario o, mejor, como mero receptáculo de un psiquismo universal eterno y renuente a toda oposición dialéctica. La muerte, en consecuencia, es bella porque permite el regreso de una o más psiquis o hipóstasis o avatares individuales a la fuente psíquica original que garantiza el ingreso a la eternidad, la asimilación al nirvana y la posibilidad de Ser. O sea que no se niega la muerte pero se la transforma en algo bello, en un colectivo energético-ontológico de bienestar.

“Elena Bellamuerte”, el primer poema de esta serie, fue escrito en la sala de espera de un consultorio médico y puesto, después, en una lata de galletas en donde permaneció oculto por veinte años. Recuperado, se publicó en Sur en 1941 y su historia bien podría ser la sinécdoque o el epítome del diferimiento de toda la obra macedoniana. El poema se abre con una anáfora negadora: “No eres, Muerte, quien por misterio/ pueda mi mente hacer pálida/ cual eres [...]” (33) que se repite en otros poemas de la serie y cito otros comienzos: “No has de dejarme lejos en la Noche/ sola dormir la que tu Día

fue” (39); “No me lleves a sombras de la muerte/ a donde se hará sombra mi vida” (42); “No a todo alcanza Amor pues que no puede/ romper el gajo con que Muerte toca” (44); “No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces” (46).

El sujeto imaginario en “Elena Bellamuerte” es bastante complejo porque varía entre la primera persona, la segunda –que apela tanto a la muerte como a Elena-, la propia voz de ella que interviene para exhibir el engaño que la muerte representa y la tercera persona. En toda la serie la voluntad de la escritura es la negación absoluta de la muerte y esto lo dice el propio texto cuando, en un poema de otra serie, en el epígrafe de “Poema al Astro de Luz Memorial”, leemos: “Yo todo lo voy diciendo para/ matar la muerte en ‘Ella’ ” (64). Elena es la niña que finge morir, que se oculta o se duerme por “ahínco de amor”, por “invento de pasión”, “por haber más amor ida”; es la que construye un simulacro de muerte para que su enamorado la quiera más. Como bien ha señalado Tamara Kamenszain (56) en un excelente ensayo sobre esta poética, es ella la que le enseña a entender la muerte, por eso es “niña y maestra de muerte”, pero es esta muerte como abismal experiencia de dolor la que permite el pasaje a “la verdad de la poesía”.

¿Dónde te busco alma afanosa  
alma ganosa, buscadora alma?  
Por donde vaya mi seguimiento  
-alma sin cansancio seguidora-  
mi palabra te alcance.  
La que se fue entendida  
entendida en su irse  
en ardiente intriga a un esperante.

Y si así no es ¡no cortes Hombre mi palabra!  
Y si así no es, es porque es mucho más.

Se trata de una poesía fuertemente conceptual que se enrarece o se vuelve poco legible por las torceduras sintácticas que el uso del hipérbaton, el retruécano y las perífrasis ejecutan. Por eso puede inscribirse en el linaje de la poesía española de los místicos, de Garcilaso, de Calderón y Quevedo y, en el

caso de la poesía hispanoamericana, de Sor Juana. El tono arcaizante se intensifica, también, por el empleo de pronombres enclíticos (“voyme”, “enójela”) y vocablos caídos en desuso como *palor*, *veste*, *pavura*, el uso del verbo *haber* en el sentido de *tener*, entre otros.

Si el hipérbaton es uno de los principios constructivos el otro, no menos importante, es el recurso de la repetición en todas sus variantes, por ejemplo, repeticiones de sintagmas en un mismo poema o en otros de la misma serie: “Muerte es Beldad”; “Es entera mi gloria porque muerta/ esposo de la muerte, más cautivo/ un amador logré. / Donde Adiós y Jamás a otros esperan/ esposo de la muerte lo hube yo”. Otro caso es la reiteración de palabras de la misma familia: “mimosa muerta/ mimada muerta/ mimos de la muerte”; el pleonasma: “ensombreció la sombra”; el quiasmo: “Oh no tan pronto hagas/ de mí un ausente/ y el ausente de mí”, “La muerte no es la Nada, sino que nada es”; los paralelismos: “Porque sólo al recuerdo su latido daba/ y sólo en el recuerdo mi dolor estaba [...]”. También repeticiones de palabras semánticamente próximas en un mismo poema (por ejemplo: *Noche*, *dormir*, *despertarme*, *amanecer*, *oscurecer*, *Día sin Tarde*) que por lo general se configuran en torno a una antítesis pero que, también, pueden condensarse en la pluralidad significativa de la silepsis: “Amor se fue; mientras duró/ de todo hizo placer./ Cuando se fue/ nada dejó que no doliera”; “Soy Su ausencia, soy lo que está solo de Ella;/ mi corazón mejor que yo lo ordena”. Otras repeticiones, en cambio, aparecen engarzadas por el encabalgamiento: “La que se fue entendida/ entendida en su irse [...]”.

La lengua de Macedonio es una lengua nómada que se desplaza en movimientos de avances y retrocesos circulares pautados, entonces, por la técnica de la repetición en sentido deleuziano, es decir como estructura profunda de una repetición que oculta un diferencial desplazado (32). Los conceptos se hacen, deshacen y rehacen “a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia continuamente desplazada que los repite y que los diferencia” (34). La repetición engendra “versiones” que, en el código macedoniano, son metáforas. A este respecto, cito fragmentos del poema “Otra vez” (escrito mayormente en prosa), que funciona como una

especie de Aleph o summa de versos e ideas ya distribuidos en otros poemas de la serie, junto a sus correlativas repeticiones diferenciales:

Otra vez  
No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio  
logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces.

Elena Bellamuerte  
No eres, Muerte, quien por misterio  
pueda mi mente hacer pálida  
cual eres.

Otra vez  
Nada eres y no la Nada.

La Muerte no es la Nada  
La Muerte no es la Nada, sino que nada es.

Otra vez  
Amor no te conoce poder y pensamiento  
no te conoce incógnita.

Creía yo  
Mas poco Muerte logra, pues no puede  
entrar su miedo en pecho donde Amor.

Lo interesante de esta disposición de versiones contrastadas es que nos permite percibir el funcionamiento del work in progress y corroborar el hecho de que Macedonio escribía simultáneamente varios textos diversos a la vez, de modo que podemos hablar de una escritura que no diferencia géneros y que repite las mismas obsesiones. Por ejemplo en una carta a Gómez de la Serna se refiere a su madre y dice: “Por el sentimiento y la inteligencia, por la abnegación y las certezas de actitud práctica, ética y mística ella es mi Dios visto y camarada” (1976 49). Podemos cotejar este fragmento epistolar con un fragmento del poema que se titula, justamente, “Dios visto, mi madre” (1929) en donde leemos: “Señora en toda hora de las Tres Certezas: Ética, Mística, Práctica” (49).



En cuanto a la estrategia de Macedonio de postergar y diferir la publicación de sus textos, Enrique Foffani (200) ha señalado que esto implica “asumir el gesto de un excéntrico, ponerse al margen, de algún modo resguardarse y, también, diferenciarse”. Gestos que, por otra parte, tanto articulan una lengua nómada que se descentra y se muda, como Macedonio de las pensiones, eludiendo todo intento que la fije al lugar del libro, cuanto trazan una escritura que se resiste a salir a la luz, fotofóbica y encerrada como su dueño.

Retorno de la errancia y repetición de lo que se quiere descentrado, una marca de exilio o la pérdida violenta de algún reino, la escritura es, sobre todo, rescritura si aceptamos con Blanchot que rescribir no “remite a ninguna escritura previa ni a una autoridad de habla o de presencia o de significación” sino que es “un mantenerse apartado de toda iniciativa de producción y no pretende producir nada, ni siquiera el pasado y el porvenir o el presente de la escritura” (63).

Inmune a la exigencia de escritura y mucho más a la trascendencia de la publicación, Macedonio va más lejos aún cuando pide a sus editores que modifiquen a su antojo los textos.

Este ejercicio ascético y los intentos de diluir su identidad en otras, deja caer el sagrado de la fidelidad al origen y de la categoría de autor, pero contribuye al mito del místico laico que al mismo tiempo que aspira a la indiferencia del nirvana se convierte en el gurú de la tribu. Recordemos que Gómez de la Serna lo llamaba “gran lama” y que Macedonio había inventado una terapéutica personal para los raros síntomas que padecía.

Lejos del virtuosismo verbal, de la proliferación adjetiva y de la riqueza léxica (Lugones), esta escritura conceptual se apoya en la nominación: sustantivos y verbos y, también, verbos que se sustantivizan (“mi primer conocerte”, “un morir”, “su irse”, “su comprenderme”, “mi yacer”) y sustantivos que se verbalizan en los neologismos engendrados por el participio de presente (“esperante”). Otros neologismos se generan desde adjetivos, verbos y sustantivos que nos recuerdan los modos infantiles de construcción de palabras (“olvidación”, “ganosa”, “alejnaba”, “ensecreta”, “(el) lloro”,



“adormirse”, “enfrescándola”). La nominación se expande, además, a todas las maneras de nombrar a Elena; aquí todos los nombres son el nombre: Elena Bellamuerte (con nombre y apellido, como bien ha señalado Tamara) y la multiplicidad que se expande en: niña por haber más amor ida, la Amorosa, Niña del fingido morir, niña del Despertar Mañana, la ya hoy no humana, niña vencedora, fingidora de muerte, Esperada, muerta mimosa, Engañosa, la sabia niña por haber más amor ida, la que partió sin muerte, (la que) se hizo oculta por haber más amor, Ella, La Eterna. A quien Macedonio guarda en la casa de las Musas para hacerla inmortal. La niña del Museo a la que se le destina una escritura concebida como voluntad para matar la muerte, una cripta de palabras que quiere restituir el objeto perdido. La escritura es el duelo y el trabajo del duelo una sutura de letras para el tajo de la ausencia. Para decirlo en términos macedonianos escritura como “estructura de soportación del dolor”. En la lógica inexpiable de Macedonio Fernández Belarte es Velarte/ Novelarte y No velarte.

© **María Laura de Arriba**



## **Bibliografía:**

BLANCHOT, Maurice. El paso (no) más allá. Barcelona: Paidós, 1994.

DELEUZE, Gilles. Diferencia y Repetición. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.

FERNÁNDEZ, Macedonio. Poesías completas. Madrid: Visor, 2008.

---. Obras Completas, vol. II: Epistolario. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

---. Obras Completas, vol. III: Teorías. Buenos Aires: Corregidor, 1990  
(primera edición 1974).

FOFFANI, Enrique. "La poesía de Macedonio Fernández: fragmentos de un discurso payadoresco". En: AZAR, Ines, editora. El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich. Washington D.C: Interamer Collection, OEA, 1994.

KAMENSZAIN, Tamara. "Invenciones de Macedonio Fernández". En: El texto silencioso, tradición y vanguardia en la poesía sudamericana. México: UNAM, 1983.

SUCRE, Guillermo. La Máscara, la transparencia. México: Fondo Cultura Económica, 1985.