



Amo ergo sum.

La tipología amorosa en Dante Alighieri y Macedonio Fernández

Diego Hernán Rosain¹

UBA

dhernan_rosain@live.com.ar

Resumen: El tópico de la pérdida del ser amado recorre la poética de Macedonio Fernández; esa figura, en muchos casos fantasmática, toma diferentes nombres y características, tanto en su poesía (Lydia, Ella, Elena Bellamuerte) como en su prosa (Eterna, Niña de Dolor). Así se alimentó por años el mito de que el referente real de estos discursos es su fallecida esposa Elena de Obieta, cuando existen datos que logran desmentir dicha creencia. La escritura de Macedonio Fernández puede inscribirse de esta manera en la tradición de la tipología amorosa que dialoga con los rasgos que se dan a leer en la poética de Dante Alighieri. En este trabajo, indagaremos acerca de las diferentes particularidades y figuraciones de la amada tanto en Dante como en Macedonio, centrándonos en los desvíos y las novedades que formulan sus poéticas.

Palabras clave: Macedonio – Dante – amada – tipología – ficcionalización

Abstract: The topic of the loss of a loved one runs along the poetic of Macedonio Fernández, that figure, in many cases ghostly, takes different names and features as much in the poetry (Lydia, Ella, Elena, Bellamuerte) as in the prose (Eterna, Niña de Dolor). So, for many years the myth fed that the real referent of these speeches is his deceased wife Elena de Obieta, even when there are facts that manage to deny that belief. The writing of Macedonio Fernández can be engraved on the tradition of the love typology that converses with the traits that can be read in the poetic of Dante Alighieri. In this work, we will enquire about different particularities and figurations of the loved one as much in Dante as in Macedonio, focusing on the detours and the newness that formulate the poetic.

Palabras clave: Macedonio – Dante – Lover – typology – fictionalization

¹ **Diego Hernán Rosain** nació el 24 de agosto de 1991, es estudiante avanzado del Profesorado y la Licenciatura en Letras por la Universidad de Buenos Aires y profesor en escuelas secundarias. Es colaborador y ha publicado artículos en la revista digital *Puesta en escena* en el área de “cine” y “puesta en letra”. Actualmente, es adscripto a la cátedra de Problemas de Literatura Latinoamericana a cargo de la Prof. Dra. Marcela Croce con el proyecto titulado: “Ficciones especulativas: emergencia y contacto entre las poéticas de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges” dirigido por el Prof. Lic. Mariano Veliz.

La muerte que conviene se me
instala
en el cuerpo no dolorosamente;
conciencia de tu ser que, como ala,
agita el corazón, cava la mente.
(Guido Cavalcanti).

Introducción

Dentro de la lírica, el género sentimental cuenta con una larga y prolífera tradición. Desde Catulo y Ovidio hasta los boleros modernos, los temas del amor y de la mujer amada han inspirado a los poetas y adoptado las formas más diversas. Las figuras sentimentales son reconocibles por el hecho de que forman parte de los pliegues del lenguaje, los cuales circulan y se ven modificados por el paso del tiempo en el que son leídos, escuchados o experimentados.²

A fines del siglo XIII en Italia, se gestaron las bases para una escuela que recibió la herencia de la poesía provenzal siciliana y toscana así como también de la filosofía medieval occidental. Me refiero al *Dolce stil nuovo*, término acuñado por Dante Alighieri en su *Divina Comedia* y que daría nombre a un grupo de poetas cuyo máximo exponente sería el mismo Dante. Lo que distingue al florentino del resto de los poetas que lo antecedieron es el haber trasladado al amor de un simple fin a un medio: el amor es, en la *Comedia*, el canal que permite que el entendimiento del poeta se eleve hasta lugares inalcanzables por otras vías para así conseguir su verdadera meta. La escritura amorosa se convirtió, a partir de este hito, en una tipología propensa a la reflexión y a la imaginación sin límites.

² “Cada uno puede llenar este código según convenga a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado. Es como si hubiese una Tópica amorosa, de la que la figura fuera un lugar (*topos*). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva [...]: en torno de la figura los jugadores hacen circular la sortija [...]. Lo que se lee a la cabeza de cada figura no es su definición; es su argumento [...]. La figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra” (Barthes *Fragmentos* 14).



Dentro de la genealogía que Dante configuró por siglos puede ser leído Macedonio Fernández quien, a través de sus versos y su prosa poética, ha ficcionalizado el campo de la metafísica y del ser. Macedonio se inscribe en esa tradición fundada por Dante y la reescribe bajo un modelo vanguardista que le confiere una gran originalidad y autonomía estética. Analizar en conjunto dichas poéticas permitirá reconocer formas y recursos así como también metas y objetivos que ambos poetas se propusieron a la hora de trazar sus caminos, los cuales convergen en más de una ocasión.

Tropezar con la misma piedra: mitos y verdades de la poesía amorosa

Existen tipologías que perduran en el tiempo y sobreviven a otras menos afortunadas. Con la insistencia y la recurrencia de dichas tipologías, se cristalizan y consolidan ciertas formas y contenidos, pero, a su vez, también lo hacen los equívocos y malentendidos que giran en torno a ellas, producto de los efectos de sucesivas lecturas posibles aunque improbables. Para empezar, el género lírico encuentra dificultades que otros géneros ficticios no hallan a la hora de buscar un consenso sobre quién es el sujeto de la enunciación. Ocurre que, como asegura Käte Hamburger, al momento de leer un texto poético, sentimos el impulso de asociar esa voz que enuncia con la voz del autor material del poema. Puede que el autor material haya experimentado ciertos sentimientos o haya tenido determinadas vivencias que condicionaran la escritura del texto poético; pero, a la hora de volcar dichas posibles experiencias en la hoja en blanco, nada afirma que se traten de hechos reales, así como tampoco nada asegura que se trate de hechos falsos o ficticios. El yo lírico es la configuración de una voz dentro del texto que puede semejarse en mayor o menor medida a la del autor material del poema, pero cuya identidad es, a fin de cuentas, un enigma. El lector percibe el poema colocándose dentro del campo de la



experiencia del sujeto de la enunciación, lo que permite percibir al poema como una construcción, un verosímil.³

En los casos de Dante y Macedonio, esta asociación de la voz de la enunciación de los poemas con la voz del autor material se encuentra estrechamente ligada al hecho de que, dentro de sus poéticas, los rasgos autobiográficos proliferan y se ficcionalizan en todo momento. Esto ha sido una tentación para ciertas lecturas críticas que se han colocado la piel de un cazador en la búsqueda de correlatividades entre los hechos histórico-biográficos y los hechos textuales sin advertir la productividad de las operaciones que articulan la ficción y el acontecimiento de la referencia o el dato autobiográfico. Esta clase de lecturas solo logran restringir, reducir y limitar las posibilidades de análisis de los textos cuando se enfocan en reconocer similitudes y parecidos en lugar de ver qué es lo que la ficción intenta provocar al manipular la información que proviene de la realidad. Poco importa si las cavilaciones de Dante están dedicadas a la figura de Beatriz di Folco Portinari,⁴ o si los múltiples nombres femeninos que

³ “El sujeto de enunciación lírico se identifica con el poeta, exactamente como aquel de una obra histórica, filosófica o científica, se identifica con su autor, en el sentido lógico del término. Pero mientras que en el caso de los documentos de realidad, esta identidad no es problemática, puesto que es solo el objeto el que está focalizado y el sujeto de enunciación no tiene un rol en relación con el contenido, sucede de otra manera con el Yo lírico. La identidad lógica no significa, en este caso, que todos los enunciados de un poema, o incluso el poema en su totalidad, deba corresponder a una experiencia real del autor [...] no existe un criterio ni lógico ni estético, ni externo ni interno, que nos autorice a decir si el sujeto de enunciación de un poema puede o no ser identificado con el poeta. No tenemos la posibilidad, ni tampoco el derecho, ni de sostener que el poeta presenta eso que enuncia el poema [...] como siendo parte de su propia experiencia, ni de afirmar lo contrario [...] La forma del poema es aquella de la enunciación, lo que significa que nosotros la percibimos como estando dentro del campo de la experiencia del sujeto de enunciación - lo que nos permite percibir el poema como un enunciado de realidad” (Hamburger *Logique* 240-241 y 248). Más que como un enunciado de realidad, podríamos decir que el poema es percibido como un enunciado de verosimilitud. Su configuración se presenta como una cosmovisión ordenada, sigue su propia lógica, pero no podemos sostener que en él valoraciones de verdad o falsedad.

⁴ “A este punto ya no nos interesan las fatigosas cuestiones de los eruditos sobre la realidad de la existencia de Beatriz o de su concreta inexistencia, porque el problema ha sido, como siempre, superado por el mismo Dante [...]. La Beatriz florentina y caduca puede darse el



aparecen en la poética de Macedonio se han inspirado en su fallecida esposa Elena de Obieta. Desde el momento en que esas imágenes se trasladan del ámbito de lo viviente al de la escritura, se convierten en figuras, en el sentido auerbachiano del término.⁵

En una clase magistral dictada por Daniel Link en la Facultad de Filosofía y Letras, él problematiza acerca del uso de las figuras dentro del género lírico. Para Link, si el texto es una figuración de lo viviente o establece una relación del orden de la figuración con lo que vive, es una noción crítica (del sujeto de la crítica, pero también de la crisis del sujeto). Donde la palabra y la vida se tocan, allí permanece una chispa de vida. No es la vida representada en los textos lo que nos interesa, sino ese instante de peligro en que una vida y un conjunto de enunciados se rozan y nos alcanzan. La vida es algo del orden de lo imaginario, pero también del orden de lo morfológico. La vida se pliega al texto, entonces, como su contenido pero también como su forma (Link “Concepto de figura”).

El error que se comete al generar lecturas sobre las figuraciones de lo viviente es que, muy a menudo, se interpreta lo leído como parte del ámbito de la vida y no como construcción de una ficción. Beatriz en Dante y Ella, Elena Bellamuerte o Eterna en Macedonio no son ya, bajo ningún punto de vista, personas sino personajes, figuraciones de lo viviente. Esto se complejiza aún más cuando entendemos, como ocurre en una tradición que encuentra sus fundamentos en gran medida dentro de la tradición

gusto de no responder al saludo de Dante [...]; porque ha nacido ya la verdadera Beatriz de todo tiempo y de toda comarca, que Dante ha arrancado a las fibras de su propia alma. Él se ha formado de Beatriz una figura ideal, y ahora tan sólo con ella conversa, sólo a ella canta y ensalza” (Marone *Parnaso italiano* 171).

⁵ “En tanto que la interpretación figural pone una cosa en lugar de otra, haciendo que una represente y equivalga a la otra, pertenece también a las formas de representación alegóricas en el sentido más amplio. Pero la interpretación figural se distingue claramente de la mayor parte de las formas alegóricas que conocemos, debido al hecho de que en ella nos las habemos con la historicidad real tanto de la cosa significativa como de la cosa significada” (Auerbach *Figura* 100).



provenzal, que estas figuras son derivaciones de la función de las *senhales* occitanas. Como afirma Auerbach:

En el signo o en el símbolo no sólo se expresa y se imita algo, sino que se considera presente y contenido en él, de modo que el propio símbolo representa la acción y el sufrimiento de lo simbolizado: una actuación sobre el símbolo mismo repercute igualmente como una actuación sobre lo simbolizado, y en esta posición que ostenta se atribuye a lo simbólico fuerzas mágicas [...]. El símbolo implica necesariamente fuerzas mágicas, pero no ocurre lo mismo con la figura; por el contrario, ésta ha de ser siempre histórica, el símbolo, no (*Figura* 104-105).

La lectura figural impide tomar por verdaderas las fuerzas sobrenaturales de Beatriz y Elena Bellamuerte (el rescate de la muerte, la posibilidad de salvación, el contacto con el más allá), pero no así tomar como algo real los sentimientos del amante y las valoraciones al ser amado. Las habilidades de Beatriz y Elena pueden ser leídas desde la alegoría como una metáfora sobre la fuerza y la intensidad del amor que existe entre los amantes; pero también como un procedimiento que permite reflexionar acerca de la condición humana. ¿Cuáles son los riesgos que se corren al generar una lectura superficial de las poéticas de Dante y Macedonio? Por un lado, reducir la tipología sentimental a una mera enumeración de impresiones amorosas que se toman por ciertas en lugar de verlas como una operación textual cuyo fin es otro más que el de ensalzar a la mujer amada; por el otro, negar toda la historia de los autores materiales de dichas poéticas, tergiversando la vida de los sujetos.⁶

⁶ “El mundo provee al mito de un real histórico, definido [...] por la manera en que los nombres lo han producido o utilizado; el mito restituye una imagen natural de ese real [...]. El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias [...]. La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible” (Barthes *Mitologías* 237).

Ya Gherardo Marone realiza una crítica pertinente a las lecturas de la obra de Dante y una observación atinada sobre su entorno familiar: no cabe, en la persona y el tiempo de Dante, que el poeta escriba sobre su joven amada muerta mientras se casa y forma una familia aun cuando se encuentra desterrado de Florencia. La familia es un valor demasiado importante para Dante como para generar una infidelidad literaria tan explícita. La conclusión a la cual llega Marone es que, para Dante, tanto la familia como la obra son dos campos que no deben tener contacto entre ellos.⁷ Además, Gemma, como difusora de la *Comedia* durante su destierro y protectora de sus hijos, juega un rol crucial en la vida de Dante y “en la costumbre de la época y en la naciente poesía en vulgar, según el modelo provenzal, cada poeta debía elegir a su inspiradora fuera del ambiente familiar” (*Parnaso italiano* 186).

Lo mismo puede decirse de Macedonio, quien ha trabajado en reiteradas oportunidades con la figura de su esposa fallecida de manera explícita (Elena Bellamuerte) e implícita (Ella) dentro de su poética. El shock de haber perdido a la madre de sus cuatro hijos tras diecinueve años de casados dejó graves y profundas marcas tanto en su estilo de vida como en su escritura. Sin embargo, eso no le impidió continuar con sus relaciones afectivas. Hay datos concretos que demuestran que Macedonio comenzó una relación íntima con Consuelo Bosch de Sáenz Valiente la cual duraría más de veinte años hasta la muerte de ambos. En el incisivo artículo de Daniel Attala sobre este amor secreto, el autor postula que incluso la figura

⁷ “Si Beatriz priva en la vida poética de Dante hasta el punto de invadir todo el desenvolvimiento de su juventud a la madurez y a la gloria, esto no excluye que Gemma pueda representar un papel prevalente en la vida moral y en el drama psicológico del poeta [...]. La alta conciencia moral de Dante confería a los sentimientos familiares algo de sagrado y de pudoroso, que instintivamente lo llevaba a no confundirlos siquiera con los planes de su poesía. Dos continentes eran para él la familia y la poesía, igualmente excelsos y venerados, pero inconfundibles en sí mismos como dos mónadas de la moralidad y de la fantasía” (Marone *Parnaso italiano* 183).



de Eterna está inspirada en el amor que Macedonio profería por Consuelo en lugar del de Elena, a pesar de la clara aliteración que existe entre ambos nombres. Esto es así porque “antes de que esa pasión se desatara (entre fines de 1928 e inicios de 1929), en el proyecto de novela no figuraba al parecer ningún personaje de ese nombre ni siquiera en el título, que todavía a comienzos de 1929 era *Niña de dolor, la Dulce Persona de un amor que no fue conocido*” (“El amor secreto de Macedonio”). La novela acaba por desplazar la historia de Deunamor y Niña de Dolor, correspondientes a Macedonio y Elena, hacia la del Presidente y Eterna, dobles de Macedonio y Consuelo dentro de la ficción, lo cual demuestra el profundo cariño que Macedonio sentía por su segunda querida. Esto demuestra que las figuras de la amada en Macedonio tienen, al menos, dos referentes reales. Las construcciones de dichas figuras adoptan denominadores comunes si bien corresponden a dos instancias de la vida del autor, las cuales trataremos en profundidad a continuación.

Con esta descripción entendemos cuáles son los errores típicos que se cometen a la hora de analizar las poéticas de Dante y Macedonio. Los mitos y creencias alimentan el misterio que envuelven a ambas obras, pero obstruyen e impiden su acercamiento verdadero. Con esto no se intenta desestimar o empobrecer la producción artística de los autores; por el contrario, habría que hacer, por un lado, un estudio sobre las múltiples lecturas que se hicieron a lo largo de la historia que vaya en paralelo con un análisis filológico de los textos que no esté contaminado por el imaginario colectivo.



Amor constante más allá de la muerte: de la poesía provenzal al *Dolce stil novo*

Dante lo resume de una manera clara en el Canto XXIV del Purgatorio, el cual servirá como referente para la futura historia de la literatura italiana. Al momento en que él escribe, otro estilo ya se había gestado. El *Dolce stil novo*, como consecuencia y respuesta a las corrientes literarias y filosóficas que lo precedieron, pule y proyecta las bases de la poesía provenzal.

Como poética, la poesía provenzal estaba destinada a desaparecer o, en el mejor de los casos, a mutar por el hecho de carecer de justificación.⁸ La trasposición de la estructura feudal del vasallaje del ámbito político al del amor por la simple elevación de la belleza física y mundana de la amada no bastó para que el poeta descargara todos sus deseos y expectativas. La mujer, que ocupó el lugar de símbolo (*senhal*), representaba las aspiraciones del poeta, pero no por eso el poeta lograba involucrarse con la sociedad y su entorno, no llegaba a comprometerse con la comunidad.⁹ El amor por el amor no bastó para justificar la presencia de una tipología amorosa; la poesía, que se tomaba hasta entonces por un género al cual se le delegaban los temas elevados, precisó de algo más, algo que ligara a los poetas y sus historias sentimentales con cierto compromiso cívico y comunal. El poeta

⁸ “La poesía había sido justificada en la antigüedad por su misión elevadora y purificadora del alma, por sus contenidos morales y su capacidad para guiar hacia la virtud. El mismo carácter alegórico que en la Edad Media se atribuye a la poesía constituye algo así como la confesión de una exigencia extra-poética que la justifica. La poesía no cuenta por sí misma, sino por sus alegorías, sus sentidos recónditos y arcanos que le confieren ciudadanía entre las formas del espíritu [...]. La poesía vulgar terminó por agotarse en una casuística de la naturaleza del amor” (Marone *Parnaso italiano* 130).

⁹ “El amor es una pasión del instinto sexual despertado por la vista de la belleza femenina. La vista despierta el deseo que fija el pensamiento en el objeto de ese deseo y el pensamiento eleva la fantasía y la imaginación de todas sus bellezas que multiplican el mismo deseo y lo hacen irrefrenable. Para que nazca el amor no bastan, por lo tanto, ni la vista, ni el pensamiento, porque se necesita la imaginación desenfrenada” (Marone *Parnaso italiano* 130).



era el vocero de los pueblos y, como tal, debía hablar y responder ante ellos.¹⁰

El gran descubrimiento de Dante, lo que lo distingue de sus predecesores, es el traslado del símbolo a la alegoría. Esta ha sido un recurso textual que proporcionó métodos y variantes para acceder a diferentes tipos de saberes que, de otro modo, habrían sido más difíciles de recuperar. La alegoría consiste en volver conocido aquello que se desconoce parcial o completamente, es una simplificación, una reducción del objeto a elementos de lo cotidiano para que así el destinatario pueda comprender con mayor facilidad aquello que se le intenta transmitir. Esto no significa que la alegoría sea un mero juego de comparaciones y analogías; por el contrario, lo que busca es partir de un punto familiar para que el lector pueda desandar su propio camino a la interpretación. La alegoría implica la existencia de, por lo menos, dos sentidos para las mismas palabras: uno literal y uno metafórico. Este doble sentido debe estar indicado en la obra de manera explícita, es decir, no depende de la interpretación del lector aunque sólo se llegue por medio de ella. El sentido alegórico es propio de escritos con una finalidad moralizante, es por ello que pertenece al grupo de los géneros didácticos.¹¹

En el recorrido genealógico que Juan Varo Zafra traza en *Alegoría y metafísica. El problema de la alegoría en San Juan de la Cruz* acerca de las diferentes definiciones que ha recibido a lo largo de la historia el concepto

¹⁰ “Ahí está la *historia de amor*, esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin a una crisis dolorosa, mórbida, de la que es necesario curarse [...]: la historia de amor (la “aventura”) es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él” (Barthes *Fragments* 15).

¹¹ “[...] toda dialéctica, doctrina y arte, toda conversación o libro se suman en gestiones verbales u otras para llevar al interlocutor o espectador a la misma intuición que está en nuestra imaginación o es nuestra percepción, a la misma imagen, compuesto de imágenes y ordenación espacial y temporal con que nosotros vemos, tocamos, intuimos, en suma” (Fernández *No toda es vigilia* 153).



de la alegoría, me interesan particularmente dos: una es la que proviene de los gramáticos clásicos quienes conciben a la alegoría como “una especie de metáfora prolongada, limítrofe de la fábula y el apólogo, que explica sólo uno de los términos de la comparación, el *término extraño*, dejando el descubrimiento del otro al cuidado del lector” (67), pero que, a su vez, “junto con la atención a las relaciones paradigmáticas del texto alegórico, es necesario atender a su cohesión interna, esto es, a sus relaciones sintagmáticas” (174); la otra definición que me interesa es la de Walter Benjamin según el cual, desde la perspectiva de Varo Zafra, “la alegoría expresa no sólo la condición de la existencia humana sino también se expone la visión secular de la Historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo” (563).

Dante pone a prueba las posibilidades de la poesía provenzal como escritura alegórica. Para ello, se desprende de todo sesgo material y eleva tanto a Beatriz como a las circunstancias al plano astral. Las desventajas y equívocos que la poesía provenzal podía despertar en los lectores ya las critica bien temprano en el Canto V del Infierno durante el encuentro con Francesca di Rímini y Paolo Malatesta. Si lo que Dante quiere enseñar es la virtud del amor casto y puro en todas sus facetas, el exceso desmesurado de dicho sentimiento, su contracara, sólo puede estar invadido por la lujuria. Dante toca y repite muchos de los tópicos provenzales en una respetuosa clave paródica que permite a la vez apreciar lo artificial y superficial que son. Por un lado, el círculo del Infierno en el que habitan los lujuriosos es descrito con una serie de metáforas naturales que van desde lo sublime hasta lo delicado: el sitio al cual Dante y Virgilio llegan se encuentra privado de luz, mientras las almas en pena de adúlteros y lujuriosos son azotadas por un viento huracanado similar al de la mar embravecida; pero los réprobos son comparados con estorninos que viajan con vuelo desigual y



más adelante con palomas que aterrizan en el nido. Por otro lado, las almas que Virgilio muestra a Dante pertenecen a Semíramis, Dido, Cleopatra y Elena, grandes mujeres que no sólo han manchado el recuerdo de sus esposos, sino que también han pecado de ostentar un poder que no les correspondía ejercer por su sexo. El encuentro con Francesca di Rímini resulta de lo más inverosímil. La señora se presenta lo más respetuosa, amable y agradecida posible frente al poeta que está dispuesto a escuchar su versión de la historia a pesar de haber estado un momento antes cumpliendo con el castigo infernal. Allí cuenta cómo la lectura desenfrenada e inconsciente del amor entre Lanzarote y Ginebra funcionó de celestina entre los cuñados y sirvió como ejemplo y norma para que el amor réprobo naciera entre ellos. Del mismo modo que siglos después Cervantes extraería el argumento para su *Quijote*, Dante reconoce los peligros de la lectura si no está bien encaminada. Francesca y Paolo funcionan en la *Comedia* como un contra *exemplum* de lo que el poeta quiere inculcar a los lectores.

El sustrato de la *Divina Comedia* es, sin duda alguna, una historia de amor, el reencuentro de poeta que es rescatado a último momento de las garras de la muerte por el fuerte sentimiento que lo une a su difunta amada quien vela por él en el Paraíso. El poeta, para volver a ver a su señora, debe emprender un largo camino en el cual no corre un verdadero peligro externo, pero que sí le supone una grave y profunda transformación espiritual. Del hecho de que Dante haya podido acceder al Edén y reencontrarse con Beatriz se presume que ha aprendido la lección y ha adquirido conocimientos y saberes que por lo general le son vedados al común de la gente. El objetivo del poema no es, entonces, mostrar la valentía y los logros de Dante, así como tampoco lo es el ensalzamiento de la figura de Beatriz como algunas lecturas ingenuas o tentadoras



afirmarían.¹² El poeta hace uso de la tipología sentimental, es impulsado por su fervorosa ambición de encontrarse con su amada, para crear una obra didáctica que forma a los individuos en el deber cívico y religioso, función que pocos poetas provenzales habían reconocido antes que él. Como tópico, el amor cortés es vacío, hueco, una forma sin más finalidad que la de ennoblecerse a ella misma por medio del dolor y del deseo; como recurso, Dante encuentra y explota las infinitas posibilidades a las cuales puede ser sometido.¹³

Esta mutación de la poesía provenzal al *Dolce stil novo* fue un arduo proceso que requirió que las impresiones exteriores del poeta se fueran interiorizando paulatinamente. En verdad, el gran cambio que se produce atañe a la perspectiva con la cual se aprecia el sentimiento amoroso. Esto no fue solo obra de Dante, sino también de otros grandes poetas como Guido Cavalcanti, cuyo padre aparece como personaje en el Canto X del Infierno.¹⁴ El hecho de que Guido no aparezca más que mencionado en la

¹² “Guido Vitali se pregunta si a Dante, al crear su Paraíso, no le movió ante todo el propósito de fundar un reino para su dama. Un famoso lugar de la *Vita nuova* («Espero decir de ella lo que de mujer alguna se ha dicho») justifica o permite esa conjetura. Yo iría más lejos. Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz. Mejor dicho, los círculos del castigo y el Purgatorio austral y los nueve círculos concéntricos y Francesca y la sirena y el Grifo y Bertrand de Born son intercalaciones; una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental. En el principio de la *Vita nuova* se lee que alguna vez enumeró en una epístola sesenta nombres de mujer para deslizar entre ellos, secreto, el nombre de Beatriz. Pienso que en la *Comedia* repitió ese melancólico juego” (Borges “La última sonrisa...” 27-28).

¹³ “Sería un error interpretar el amor cortés bajo la forma de una ley de la carencia o de un ideal de trascendencia. La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia. El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para ‘volver a encontrarse a sí misma’ en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones [...]. Si el deseo no tiene como norma el placer no es a causa de una carencia que sería imposible satisfacer, sino, por el contrario, en razón de su positividad, es decir, del plan de consistencia que traza en el curso de su proceso” (Deleuze y Guattari “¿Cómo hacerse...?” 161-162).

¹⁴ “Cavalcanti, en efecto, transfiere el examen del acontecimiento amoroso desde el exterior hacia el interior del alma humana y, más que cantar a la mujer como una realidad



obra de Dante hace pensar que o bien se debió a las disputas literarias que tuvieron en vida, o bien a un procedimiento de la escritura para figurar como el único y gran exponente del movimiento emergente. En cualquier caso, dos hechos fueron cruciales para que se produjeran estos cambios de aires: por un lado, el paso a la introspección de los sentimientos, lo cual permite al poeta conocerse a sí mismo así como también conocer su condición mortal y humana; por el otro, la transformación de la mujer amada corpórea a una *donna angelicata*. La ascensión al reino de los cielos deifica a la señora y la vuelve objeto de adoración y alabanza; elimina todo rasgo impuro y mundano para convertirla en un ser de luz capaz de guiar y conducir a la verdad y el conocimiento. El punto de inflexión en la obra de Dante está entre el final de la *Vita Nuova*, en la cual Beatriz se convierte en una nubecilla que se eleva al Paraíso, y el comienzo de la *Divina Comedia*, en la cual Beatriz se vuelve recipiente de la voluntad divina. La religión es lo que permite al poeta indagar dentro del alma humana; Dante se convierte en un conocedor de las virtudes y los pecados de los hombres. Esto solo puede conseguirlo gracias al lazo que lo une con Beatriz y a la jerarquía divina que obtuvo al dejar atrás la vida terrenal.

A partir de este ideal, Macedonio logra configurar a su particular *donna angelicata*. La poética macedoniana es, sobre todo, un viaje introspectivo, pero ya no competente al ámbito místico, sino al ámbito metafísico. Esto se debe en gran medida a que la filosofía medieval de occidente estaba absolutamente arraigada a las cuestiones religiosas, mientras que, ya en el siglo XX, se había secularizado por completo. Además, Macedonio ya no requiere del registro religioso para configurar su propio viaje; gracias a las teorías psicoanalistas y a los avances narrativos

distinta a nosotros, escudriña los estados de ánimo que ese amor suscita. En tal forma transmuta a la mujer misma en un estado de ánimo y hace que toda la realidad se torne de trascendente en inmanente, proponiendo, de manera implícita, una suya solución del problema del conocimiento” (Marone *Parnaso italiano* 171).



impulsados por las vanguardias tales como el fluir de la conciencia, Macedonio logra desprenderse de las analogías católicas e iniciar una travesía metafísica. En dicho viaje, el poeta encuentra otras formas de relacionarse con el mundo ya sea por medio del recuerdo o por medio de la ficción. En ambos casos, el ser querido no ha muerto, sino que se ha transformado.¹⁵ Es gracias al recuerdo del poeta que la amante querida puede retornar a él bajo otras formas insospechadas: ya sea recuerdo, espíritu, musa o personaje. En esos encuentros, el poeta indaga acerca de su propia condición y halla la fórmula para escapar a la muerte: la memoria.¹⁶ La muerte es un estado del cuerpo, mas no del ser. El recuerdo es lo que salva al ser amado del olvido, la verdadera pérdida irremediable. Es así como la escritura salva a las almas de caer en el abandono de la Nada absoluta.

El viaje de Macedonio, al igual que el de Dante, es cíclico: el poeta vuelve una y otra vez hacia sí mismo, reemprende el camino, lo deja donde había comenzado.¹⁷ La escritura se vuelve un bucle infinito en donde el

¹⁵ “El misterio de la *bella muerte* es tal, justamente, porque no se confunde con la muerte que da fin a una vida. En el *misterio*, las cosas *no son*. El ausentarse del color en la mente del *yo que habla* es el modo en que la *bella muerte* lo deporta hacia un afuera radicalmente exterior. A la *bella muerte* y no a la muerte fáctica es a quien concierne la expropiación del yo y su puesta en lo propio de un *no-lugar*. Allí la muerte ilimitada y primera no cesa de no inscribirse y de recomenzar como inmortalidad de lo no nato y de lo informa” (Calbi “La poesía...” 219).

¹⁶ “El poetizar de Macedonio es un pensar que se ahonda al ser perforado (herido) por la pregunta que el ausentarse del amor transforma en *espera*. Pero ya no se trata de la espera de un resultado o de una respuesta, sino de la desaparición de la misma intención de esperar y de la correlativa puesta a la escucha del ausentarse que en el *entrar-en-presencia* de las cosas se revela. La *intriga* mentada en el poema es la que procede del *misterio* de la *bella muerte*. En ella anonada el *amor* que al ausentarse captura el *habla* y la convierte en “pregunta-rehén” o pregunta poética” (Calbi “La poesía...” 222).

¹⁷ “El ‘poema’ es un ‘campo de principio hedónico’, gobernado por una constante y renovada contraposición del dolor y el placer, en el que la identidad y el retorno, asumidos como vectores de textualización, operan contra la disimilitud y la ausencia. La intensa tematización de la muerte en la poesía de Macedonio es a la vez consecuencia y signo de esa operación” (Rigoli “Devolución...” 250-251).



poeta dicta una y otra vez a los nuevos lectores el camino de la enseñanza y el aprendizaje.

Romance del enamorado y la muerte: la *senhal* en el ser amado

A pesar de que la historia de amor sea el germen de estos relatos y el canal escogido para alcanzar fines más elevados, eso no implica que juegue un papel secundario o irrelevante en los textos. Por el contrario, la tipología amorosa es lo que permite al poeta ligar su individualidad, sus deseos y anhelos con los saberes y las voluntades universales. El poeta es el guía que conduce a los lectores hacia la iluminación, pero para que ello ocurra debe existir previamente algo que motive y transporte al mismo poeta por esa senda. Es aquí que entra en juego la amada. El ser amado es representado con dos caras: por un lado, es un personaje, tiene un rol activo en la acción y la narración, su intervención afecta el curso de los hechos; por el otro, es una metáfora, está allí en lugar de otra cosa, sea esta el objetivo del poeta, una verdad irrefutable, un concepto o una herramienta para alcanzar el conocimiento.¹⁸ El yo lírico sin duda quiere merecer a su doncella, pero también a lo que ella simboliza, y eso varía según las concepciones del poeta.

La elección de los nombres no es una cuestión relegada al azar, sino que es una decisión consciente y premeditada. Ya se ha dicho en reiteradas oportunidades que si Virgilio representa la voz de la Razón para Dante, Beatriz es la Beatitud, el estado de paz, armonía y felicidad que alcanzan las

¹⁸ “Hemos de guardarnos tanto de negar a sus personajes una existencia terrenal e histórica como de aplicarles únicamente una interpretación conceptual y alegórica. Esto resulta especialmente válido en el caso de Beatriz [...]. Para Dante la realidad histórica de un personaje no anula su significado más profundo, sino que constituye la figura que lo confirma y consuma” (Auerbach *Figura* 126).

almas al compartir la vida eterna en compañía de Dios.¹⁹ Virgilio es, en tanto un autor pagano, el legado del Antiguo Imperio Romano para Italia; mientras que Beatriz, en tanto creyente fiel y agraciada, es el presente y el futuro, la encarnación de la voluntad divina. La gran diferencia entre Virgilio y Beatriz es que para Dante la segunda aún sigue en vigencia, forma parte de su presente y de su destino a diferencia del primero que sólo es un fantasma en lugar de una luz, un eslabón del pasado al cual se afilia literariamente.²⁰ Beatriz es lo único verdadero a lo cual Dante ha tenido acceso durante su vida; si puede creer en la existencia de Dios, es porque ha conocido en vida a Beatriz. La fe es ciega, Beatriz es pura visión.²¹ Dante solo puede ver a través de los ojos de Beatriz una vez que reconoce que su entendimiento estaba mal dirigido.²²

A muchos ha extrañado la actitud altanera y estricta de Beatriz al momento de su aparición; incluso el mismo Dante se sorprende al encontrarla por fin en el Paraíso. Beatriz no le recrimina el haberle cantado a otras mujeres ni el haberse casado y formado familia con Gemma Donati; por el contrario, sus reprimendas van dirigidas solo a Dante, quien, a pesar

¹⁹ “La razón (Virgilio) es un instrumento para alcanzar la fe; la fe (Beatriz), un instrumento para alcanzar la divinidad; ambos se pierden, una vez logrado su fin” (Borges “La última sonrisa...” 27).

²⁰ “Hay que tener presente que para Dante la Beatriz terrenal es, desde el primer día de su aparición, un milagro enviado del cielo, una encarnación de la verdad divina. En consecuencia, el carácter real de su personalidad terrenal no está tomado, como en el caso de Virgilio o de Carón, de determinados datos de una tradición histórica, sino que procede de la propia experiencia de Dante, que le muestra la Beatriz terrenal como un milagro [...]. En la *Vita Nova* Beatriz es, pues, un ser humano vivo en la experiencia real de Dante, así como en la *Divina Commedia* no es ningún *intellectus separatus*, un ángel, sino simplemente un ser humano comunicativo y sociable cuyo cuerpo resucitará el día del Juicio final” (Auerbach *Figura* 127-128).

²¹ “Or, come ai colpi de li caldi rai/de la neve riman nudo il soggetto/e dal colore e dal freddo primai,/così rimaso te ne l'intelletto/voglio informar di luce sì vivace,/che ti tremolerà nel suo aspetto” (Alighieri “Canto II” *Paradiso*).

²² “e se natura o arte fé pasture/da pigliare occhi, per aver la mente,/in carne umana o ne le sue pitture,/tutte adunate, parrebber niente/ver' lo piacer divin che mi refuse,/quando mi volsi al suo viso ridente./E la virtù che lo sguardo m'indulse,/del bel nido di Leda mi divelse,/e nel ciel velocissimo m'impulse.” (Alighieri “Canto XXVIII” *Paradiso*).



de poseer un entendimiento privilegiado y superior al del resto de los mortales, no supo cultivarlo como era debido y olvidó el camino que Beatriz le había señalado en vida.²³ Ahora ella le da una segunda oportunidad, avalada por el Cielo, para redimir a Dante de ese pecado imperdonable. Es en estos últimos Cantos del Purgatorio que Beatriz muestra su verdadero rostro a Dante: ella es el infinito perdón, la paciencia, el entendimiento bien encaminado por la senda verdadera. La intervención de Beatriz en vida de Dante era necesaria para que el poeta admitiera y se arrepintiera de sus pecados de juventud; de otra forma, hubiera sido devorado por las tres fieras que lo acechaban al comienzo del poema. Beatriz es la redención, la posibilidad de cambio, es allí donde reside su belleza y su virtud: es la certeza de que todo aquel de corazón puro y entendimiento bondadoso puede obtener la salvación y la gracia divinas.

Macedonio, a diferencia de Dante, no encuentra dificultad a la hora de multiplicar a sus amadas; en este punto rompe con la tradición provenzal en la cual el poeta solo podía corresponder a un único amor. Sin embargo, repite el esquema de Dante al conocer a su amada durante la infancia y perderla luego a muy temprana edad.²⁴ La poesía de Macedonio está dedicada por entero a la figura de Ella, Elena Bellamuerte o a la Niña de Dolor que, como ya dijimos, fueron configuradas a partir de la imagen de su esposa y de su segunda amada; si bien las nombra en pocas ocasiones,

²³ “ma per larghezza di grazie divine,/che sì alti vapori hanno a lor piova,/che nostre viste là non van vicine,/questi fu tal ne la sua vita nova/virtualmente, ch’ogne abito destro/fatto averebbe in lui mirabil prova./Ma tanto più maligno e più silvestro/si fa ‘l terren col mal seme e non còlto,/quant’elli ha più di buon vigor terrestre./Alcun tempo il sostenni col mio volto:/mostrando li occhi giovanetti a lui,/meco il menava in dritta parte vòlto” (Alighieri “Canto XXX” *Purgatorio*).

²⁴ “¡Oh! Elena, ¡oh! Niña/por haber más amor ida,/mi primer conocerte fue tardío/y como sólo de todo amor se aman/quienes jugaron antes de amar/y antes de hora de amor se miraron niños/—Y esto sabías: este grave saber/tu ardiente alma guardaba;/grave pensar de amor todo conoce—/así en ternísimo/invento de pasión quisiste esta partida/porque en tan honda hora/mi mente torpe de varón niña te viera” (Fernández “Elena Bellamuerte”).

reconocemos en todas las enamoradas una imagen similar a las suyas. Ella es la pérdida de un cuerpo y el reencuentro con su ser; la Muerte no es un proceso de una vez y para siempre, sino un proceso en constante devenir, un ir siendo demorado.²⁵ Si bien el poeta sufre su pérdida material en varias ocasiones (“Amor se fue”, “A manos temblorosas cayó el Ahora de lo que tembló en el presentir”) rápidamente se recompone al hallar otros senderos del amor. En un principio esa relación es misteriosa y no se sabe a qué se debe (“Palabras terminan”), pero el poeta descubre que ese lazo que los une es más fuerte que las barreras impuestas por la Muerte. Ese algo es, por un lado, el Amor y, por el otro, el Recuerdo. El amor es más fuerte que la Muerte: si la Vida se doblega ante la Muerte, la Muerte lo hace frente al Amor.²⁶ Ambas partes gozan de este reencuentro, porque en la Muerte ambos hallan un Amor.²⁷ La Muerte sólo tiene un completo dominio en el Olvido; mientras haya Recuerdo, la Muerte no tendrá control sobre los amantes.²⁸ El poeta descubre así la constitución verdadera del ser y la salvación para sí mismo;²⁹ el Amor le permite conocer parte de lo inefable,

²⁵ “Dicho de otro modo, la muerte fáctica sólo indica la dirección incierta de una muerte que no cesa de no ocurrir en su *venir viniendo*. Y esa muerte es la que anonada en el *no del amor* y del *misterio*. Es la *bella muerte*. Es la que se cumple en el ausentarse del amor, *antes* de que su presentarse sea re-presentado en términos de placer, dolor y duración, es decir, *antes* de que tenga lugar lo que Macedonio llama en el poema el *engaño de los engaños*” (Calbi “La poesía...” 220).

²⁶ “No a todo alcanza Amor pues que no puede/romper el gajo con que Muerte toca./Mas poco Muerte logra/si en corazón de Amor su miedo muere./Mas poco Muerte logra, pues no puede/entrar su miedo en pecho donde Amo./Que Muerte rige a Vida; Amor a Muerte” (Fernández “Creía yo”).

²⁷ “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” (Fernández “Muerta mimosa tuya quiero ser Elena Bellamuerte”).

²⁸ “No es Muerte la libadora de mejillas,/esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes” (Fernández “Hay un morir”).

²⁹ “Lo que la metafísica intenta hallar (‘No hago una metafísica por voluptuosidad de pensar; sino para hallar el cómo de una eternidad de figura que amo’), la poesía de Macedonio se propone *hacerlo* con sus propios medios: aniquilación de la muerte por obra de un *decir* en el poema” (Rigoli “Devolución...” 241).



penetrar en ciertos misterios de la Muerte y sortear sus designios.³⁰ La Muerte resulta ser una prueba en el doble sentido de la palabra: es un esfuerzo penoso que debe enfrentar el poeta para encontrar el Amor, pero también es una evidencia de que la Vida no se acaba con la fugacidad del cuerpo. Ese es el legado de las doncellas de Macedonio.³¹

Si la de Dante es una aventura teológica, la de Macedonio es, en cambio, metafísica (Fernández *Museo de la Novela* 94-95). Eterna da todavía un paso más que Bellamuerte: es quien supera el temor al Olvido porque es capaz de otorgar a los hombres un pasado, el más hermoso de todos.³² De ella emanan el arte y el saber, ambos intereses que persigue el poeta, y, por sobre todas las cosas, el recuerdo de lo bello. Ella no es un alma, sino que su forma es más parecida a la de una musa inspiradora: quien la ve no puede dejar de adorar su imagen. Es el único personaje que tiene vida por fuera del relato, pero Eterna no se da cuenta de que es inmortal, y es esa condición la que la vuelve vulnerable y temerosa (Fernández *Museo de la Novela* 127-128). En el *Museo de la Novela de la Eterna* encontramos aún más temas corteses que en la poesía de Macedonio: el desmerecimiento del amor de la señora,³³

³⁰ “No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logre hacer pálida mi mente cual a los cuerpos haces. Nada eres y no la Nada. Amor no te conoce poder y pensamiento no te conoce incógnita. No es poder tuyo azorar la luz de mi pensar: aunque de mejillas y rosas caiga el tinte, tributo a la hacendosa, ingenua Siega, que es el sencillo engaño donde tu simplicidad se complace. Mortal te veíamos, Muerte, y en todo día veíamos más allá de ti” (Fernández “Otra vez”).

³¹ “Muerte es Beldad. Sólo de amor es Muerte y es la Beldad de Amor. Cual me lo hizo aprendido la Amorosa, la sabia niña por haber más amor ida, por/inquietar de muerte mi amor probándolo de ausencia y de espera [...].Y así con sonrisa y rubor, cual doncella que primera cercanía de amor presente, recogióse a sonreída muerte la fingidora a altura y genio igualando de Dios, invento no sabido de pasión que me confunde y dobla ante la frágil forma tan fuerte irguiéndose cuando mi memoria se da más a lo que vi que a lo que veré.” (Fernández “Otra vez”).

³² “Quien no puede olvidarla se detiene y la comprende, la ama sin resignación posible.

Y a quien da su amor le da lo que nadie tuvo hasta hoy: un Pasado, el que él quiera más, le cambia su historia” (Fernández *Museo de la Novela* 93).

³³ “Hágome el mérito de haber vivido construyendo la metafísica de un todo-amante, sin interesarme en hacer la mía: tal como yo soy no merezco ni explicación, ni eternidad; no



la existencia del poeta únicamente a través del amor,³⁴ el pedido de un único gesto significativo.³⁵ Es en ese padecer, vivir y entregarse en el otro que el Autor, el Presidente y Deunamor, en fin, el poeta logra hallarse consigo mismo, reconocer su existencia como un ser eterno: a través de sus sentimientos amorosos. La escritura, es decir, el registro de esa historia de amor, es lo que le permitirá burlar la Muerte una vez que su cuerpo ya no exista, la clave para alcanzar la Eternidad.

Del amor y otros demonios: discrepancias entre las poéticas de ambos autores

La obra de Dante se caracteriza por su fuerte carácter moralista que abarca múltiples aspectos de la vida humana: la política, la religión, la familia, la ética, el deber cívico. Sin embargo, es ese mismo carácter el que Macedonio repudia de la *Divina Comedia*.³⁶ Lo que rescata, por el contrario, es la actitud contemplativa y descriptiva de los pecados y las pasiones de los hombres, entre los cuales Francesca sería su paroxismo. ¿Qué lleva a Macedonio a rescatar a la pecadora y no al poeta? ¿No es acaso su poética igual de didáctica que la de Dante?

merezco ni a Ella, ni una metafísica; Ella y ésta las merece Deunamor” (Fernández *Museo de la Novela* 35).

³⁴ “Hay en muchos, quizás en todos, la certeza de un eterno existir personal, pero nadie creyó que la figura humana personal misma pudiera ser retenida eterna por el amor. Y sin esta permanencia corporal cada uno sólo conocería el eterno existir de sí mismo, existir que ni eterno ni pasajero vale nada, un minuto o mil siglos ningún sentido tienen” (Fernández *Museo de la Novela* 37-38).

³⁵ “Y aun cuando en fantasía encontré a la Eterna, descubrí y hoy sé que de un solo gesto suyo viviría, y otros habrá en ella, tantos, para vivir de sólo uno. Tan inmenso, lleno de significación personal total, que sin haberlo sino sentido posible en ella y que habrá de mostrarse ante una demanda que aún no hice, halléme en entero rumbo del ser” (Fernández *Museo de la Novela* 96).

³⁶ “Pero no olvido a Dante, terrible espectáculo personal él mismo, por las bajezas moralistas que le dominan, pero cuya alma se alza y respira suspirante y admirativa, iluminada su triste intelección de la Vida ante la entereza de Francesca” (Fernández *No toda es vigilia* 78).



Lo que Dante persigue con su *Divina Comedia* es la creación de un dogma, una doctrina a seguir a rajatabla, un código inquebrantable que hombres y mujeres cumplan para alcanzar la voluntad de Dios. Macedonio, por el contrario, no busca imponer su visión del mundo, sino despertar en los lectores la reflexión metafísica, es una poética de la intelección.³⁷ Además, si bien la obra de Dante está llena de apelaciones al lector, lo que él describe es un camino ya emprendido, realizado; Macedonio, en cambio, traza un camino a ser andado, cuya meta alcanzará al mismo tiempo que el lector.³⁸ En efecto, la de Macedonio no es una obra orgánica y siempre está haciendo alusión al momento de la enunciación.³⁹ Lo que busca Macedonio no es el didactismo, como Dante, sino la dialéctica, la verdadera comunión entre autor y lector, para así extraerlo de su zona de confort y desestabilizar su percepción del mundo y de sí mismo.⁴⁰ Más aún, Dante, si bien no duda del valor alegórico de su viaje, presenta los hechos como

³⁷ “[...] busco la estimulación mental para el lector que yo recabo de las páginas tuyas donde el tesón del inmenso problema del Ser, el tomar contacto a cada instante con la suprema intimidad del Misterio, se alternan con las insignificancias dialécticas, procedimiento elusivo, artimaña del cansancio ante la vastísima tarea” (Fernández *No toda es vigilia* 120).

³⁸ “Es tan delicado y comprensivo el tópico, que temo omitir alguno de sus datos, y por ello hago a veces más un memorándum que doctrina. Además –y haré una manifestación que no se avienen a hacer los expositores y pensadores por temor a un desprestigio que me parece ella no les haría incurrir– diré que si he empezado a estudiar el problema antes que el lector, llegaré en cambio a la solución junto con él, pues escribo asociado al lector en una busca común y cordial preocupándome de que todos los datos estén cuando nos planteemos la Respuesta” (Fernández *No toda es vigilia* 128-129).

³⁹ “Se me han extraviado algunas páginas en que había reunido numerosos ejemplos de la novedad, sorpresa, desconcierto, que hay en muchísimos días de nuestra vida [...]” (Fernández, 1986: 137). “Mientras estoy arreglando estas páginas he observado más mis ensueños y en un mismo día he tenido dos casos” (Fernández *No toda es vigilia* 145).

⁴⁰ “Aceptaré el lector, recorriendo su historia cotidiana –pues lo que llámase *demonstración* es invitar al lector a ver o recordar haber visto tal grupo o secuencia de fenómenos como los vio el autor: la palabra *demonstración* no tiene más eficacia que ésta, y es lo que hago aquí, como debo hacerlo en toda mi exposición– [...]” (Fernández *No toda es vigilia* 142). “[...] toda dialéctica, doctrina y arte, toda conversación o libro se suman en gestiones verbales u otras para llevar al interlocutor o espectador a la misma intuición que está en nuestra imaginación o es nuestra percepción, a la misma imagen, compuesto de imágenes y ordenación espacial y temporal con que nosotros vemos, tocamos, intuimos, en suma” (Fernández *No toda es vigilia* 153).



verosímiles; mientras que Macedonio no teme enunciar al lector una posibilidad de error, incluso de completo engaño.⁴¹

Lo que guía y motiva a Macedonio, tanto en su poética como en su metafísica, es la Pasión.⁴² La Pasión, así como la conmoción de la conciencia producida por el uso de un personaje novelístico, permite apreciar la fragilidad de la ligazón causal de una conciencia con una materia, de un alma con su cuerpo.⁴³ Para Macedonio, términos como “tiempo”, “espacio”, “yo”, “materia”, “mundo externo”, “mundo interno” son solo conceptos vacíos sin implicancia real; incluso muchas de las nociones que él mismo utiliza para describir su metafísica son puestos en duda, ya que tanto la Vigilia como el Ensueño, la Existencia como la Nada, nada son ni existen, son puro verbalismo; simplemente sirven a la tarea de exponer imágenes en el lector que alguna vez pertenecieron al autor.⁴⁴ Lo único existente, real si

⁴¹ “Así puedo yo haber pasado mi vida en un vasto error del cual fuera hijo este libro, y podría cualquier lector atento señalármelo, darme un despertar que quizá siempre me falte” (Fernández *No toda es vigilia* 150).

⁴² “Llamo Altruística, o Pasión, sólo al amor entre iguales, según lo explico más adelante. Ella es la única sensatez; fuera de ella, o después de ella no hay más que ‘existencia’, longevismo dorado con vanas palabras enaltecientes; investigación, amor al arte, preocupación por las generaciones, filantropías” (Fernández *No toda es vigilia* 86).

“Pasión llamo únicamente al orden de la Altruística; las sensorialidades, aun las intensivas anejas a la sexualidad, no tienen concepto místico, ético ni estético; el individuo queda en sí en el acto colaborante, pero no siempre co-simpático, de la frenética sexual; todo lo que no es una sed de traslación del yo, un recíproco afán de ser uno el otro, la alegría admirativa por el ser personal de otro, no tiene interés ético ni místico, o mejor dicho, es lo Feo del Ser y del Arte. Amar la persona que aparentalmente hay en otro cuerpo y conocerla más que la nuestra, es la sola Pasión. La amistad con o sin disparidad de sexo es la Pasión [...]. Pasión es vivir la vida de otro con secundaridad, casi nulidad de la propia. Es sin duda un estado emocional, pero es también metafísico en cuanto anula la ligazón a un cuerpo: y si no estamos ligados a un cuerpo no lo estamos a ninguno” (Fernández *No toda es vigilia* 176).

⁴³ “Lo que vale para la Metafísica vale para la Ética y la Estética, ya que la primera es a la Mística lo que la segunda, a la Pasión o Altruismo y la tercera, a la Emoción del Arte: preliminar discursivo, crítica tarada de error pero hecha contra el error con el fin de propiciar el acontecimiento de esas tres formas de la instancia no discursiva que Macedonio llama *Emoción Pura* o *intelectual*: Mística, Pasión y Emoción Artística” (Attala “Caída en la estética...” 308).

⁴⁴ “Os haré pensar, como lo he hecho en mi meditación, evocando imágenes, pues pensar es ver, oír, tocar y evocar lo visto, tocado, oído. Otras veces os diré que con tal palabra no

se quiere, son la Sensibilidad y la Afección (placer-dolor); lo demás son accidentes casuales de ambos procesos, ya que la Realidad, el mundo, se da de una sola vez y es eterno, continuo y simultáneo. La percepción, por su parte, también es eterna, ya que toda ella es la realidad; sin sensaciones no habría mundo; sin embargo, aunque el mundo no existiera, la sensibilidad sí lo haría.

Lo que llamamos “yo” es, en realidad, una consecuencia fortuita de las sensaciones que el mundo nos brinda. Uno no vive en su cuerpo, sino a partir y a través del cuerpo de los otros; cuando el individuo reconoce que algunas de esas sensibilidades perciben del mismo modo en que lo hace él, es ahí que se genera el “yo”. Si un hombre naciera y se criara solo, no sería más que pura afección (placer-dolor) sin yo.⁴⁵ Amar es, según esta teoría, uno de los modos en que el sujeto se olvida de su “yo”, objetivo cabal de la Altruística, para percibir, contemplar, el mundo como algo dado e indistinto a su ser, a partir del ser del otro, su amante.⁴⁶ A su vez, sería imposible pensar en la Muerte como la pérdida de un cuerpo, ya que alma y cuerpo son ambos Ensueños, están estrechamente ligados, y la Muerte no es la Nada, ya que la Nada es la negación del Ser, es decir, falta de sensibilidad,

tenéis imagen ninguna específica; por ejemplo, que no tenéis imagen para la palabra nada, para infinito, para la frase *divisibilidad al infinito*; diré también otra cosa: que no hay lo que con supuesta profundidad se llama conceptos, y aun las supuestas abstracciones –naciones generales– no son más que la última concreción, o la más viva, fuerte concreción (es decir, complejo), de cierta cosa o imagen que habéis percibido o tenido” (Fernández *No toda es vigilia* 148).

⁴⁵ “Es indudable que una persona que a los dos años no hubiera visto a ningún otro ser, no tendría ninguna noción de su yo; se infiere que es adjetiva esa noción de yo y de identidad del yo; la pluralidad engendra el yo y no el yo la pluralidad. De suerte que la noción de Yo es adventicia, no esencial; si fuera un estado de conciencia se sentiría sin necesidad de comparación alguna, y lo dependiente de condiciones no es asunto metafísico” (Fernández *No toda es vigilia* 228).

⁴⁶ “La verdad estricta, esencial, es que el amante vive emocionalmente, es decir, por datos de los estados sensoriales, apetencias del ser amado, no vive sensorialmente, no tiene la noticia directa que se llama lo psíquico, lo sin noticia; el amante vive de datos o noticias, o sea expresiones de otro cuerpo. [...] su propio contento o tristeza, sensaciones, apetencias, dolores, no los conoce por la expresión de su propio cuerpo sino psíquicamente” (Fernández *No toda es vigilia* 176).



pura verbalización, concepto inconcebible.⁴⁷ Acto o estado que no sirva a la Pasión es cosa fea de ver y apreciar; la de Macedonio es una poética del placer, del disfrute, pero también de la concientización y de la desilusión por el asombro del Ser.⁴⁸

Conclusión

Lo que Dante y Macedonio han demostrado con sus poéticas es que la tipología amorosa es propensa a la reflexión y la indagación dentro de temas que involucran la condición humana e incluso del universo todo. La suspensión y la postergación del contacto con el ser amado son necesarias para la elaboración de un razonamiento crítico y productivo, profundo y sistematizado. El poeta incursiona en un viaje introspectivo donde llega no sólo a conocerse, sino también a descubrir una parte esencial de la humanidad y del Ser. Dicho conocimiento no permanece guardado bajo llave como un tesoro, sino que se sociabiliza a la comunidad y a las generaciones venideras por medio de la escritura. El poeta funciona, a la manera platónica, como un maestro que conduce al lector por la vía del saber y la iluminación.

La tipología amorosa adopta más de una forma dentro de las poéticas de Dante y Macedonio. El primero dedica gran parte de sus cantos a tratar los temas del amor cívico, el amor a la familia y el amor a Dios; el segundo

⁴⁷ “[...] quisiera negar uno de sus casos [sobre la causalidad], que afecta a la cuestión de la inmortalidad, la causación cuerpo-alma; pues si bien el cuerpo es un grupo de imágenes (visuales, táctiles, térmicas, musculares, etc.) como las del ensueño, el cuerpo, mi cuerpo, está en mi mente, es un sueño de ella, mi cuerpo es alma como todo lo es; [...] lo que no es ‘actual en una sensibilidad’ nada es; ‘muerte’ o ‘nada’ es estar fuera de la ‘actualidad sentida’, un imposible; aún más: que algo haya, sea, y no sea en mí es muerte mía, sería mi nada” (Fernández *No toda es vigilia* 155).

⁴⁸ “Un Estado, cultura, arte, ciencia o libro no hechos para servir a la Pasión, directa o indirectamente, no tienen explicación. / Despierta el alma, vigente en dormido cuerpo, son los ensueños. Y a veces rige sobre la Vigilia; hace esperar en el umbral a la realidad. / Sin Fantasía es mucho el Dolor; se hace, más de lo que es, fantástico” (Fernández *No toda es vigilia* 75).



crea una hermenéutica llamada Altruística, en la cual también se insertan el amor al prójimo, al par y al amigo, para explicar el fin último de toda sensibilidad y afección. El amor a la pareja, a la mujer amada, aparece en ambos autores despojado de toda sexualidad, de toda carnalidad, de todo deseo mundano y terrenal, mas no de cierto erotismo y admiración contemplativa. Lo que se persigue no es tener completo acceso al objeto de deseo, sino dilatar lo más posible aquel sentimiento amoroso. La señora es, entonces, la cuerda que une al hombre con Dios, en el caso de Dante, y con el Ser, en el caso de Macedonio. En ambos casos, el poeta se vincula a algo superior a él y llega a comprender un atisbo de lo que le está vedado, al menos una pequeña porción de lo inefable, gracias al camino guiado de la mano del ser amado.

Bibliografía

AA. VV. *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, Ricardo Piglia (ed.). San Pablo: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

Alighieri, Dante. *Divina Commedia*. Milano: Mondadori, 1966-1967.

Attala, Daniel. "Caída en la estética o la mínima distracción de Macedonio Fernández". *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*, Noé Jitrik y Roberto Ferro (dirs.). Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, pp. 305-336.

Attala, Daniel. "El amor secreto de Macedonio". *ADN Cultura*, 27 de febrero de 2010. En línea: [<http://www.lanacion.com.ar/1236429-el-amor-secreto-de-macedonio#comunidad>]. Consultado el 20/03/2016.

Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1993.

Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.



Borges, Jorge Luis (1982). "La última sonrisa de Beatriz". *Nueve ensayos dantescos*. En línea: [http://www.mediafire.com/download/w5g6pcfdydddqpd/Nueve+ensayo+s+dantescos.pdf]. Consultado el 20/03/2016.

Calbi, Mariano. "La poesía de Macedonio Fernández". *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*, Noé Jitrik y Roberto Ferro (dirs.). Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, pp. 205-228.

Ciordia, Martín y Leonardo Funes (comps.). "Introducción". *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*. Buenos Aires: Colihue, 2012, pp. 7-32.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002, pp. 155-171.

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1975.

Fernández, Macedonio. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido. Poemas, Relatos, Cuentos, Miscelánea*. México: Editorial Guaranía, 1953.

Hamburguer, Käte. *Logique de genres littéraires*. Paris: Editions du Seuil, 1986.

Link, Daniel. "Concepto de figura". *Literatura del Siglo XX*, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1º Cuatrimestre de 2015.

Marone, Gherardo. *Parnaso Italiano. Antología de la Literatura Italiana, Tomo I*. Buenos Aires: Instituto de Literaturas Neolatinas, 1952.

Rigoli, Juan. "Devolución de la Luna. Poesía y metafísica". *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*, Noé Jitrik y Roberto Ferro (dirs.). Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, pp. 229-260.

Varo Zafa, Juan. *Alegoría y metafísica. El problema de la alegoría en San Juan de la Cruz*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, 2006.