



LA METÁFORA, RUPTURA DE LÍMITES ONTOLÓGICOS EN *DÍAS COMO FLECHAS*, DE LEOPOLDO MARECHAL¹

María Rosa Lojo
(Universidad del Salvador – CONICET)

Resumen. Este artículo cuestiona el juicio autoficcional que Leopoldo Marechal pone en boca del Tunicado Violeta, personaje secundario de su novela *Adán Buenosayres* (1948), en el que condena la poesía del libro *Días como flechas* (1925) por su poliferación de metáforas absurdas y anti-poéticas. Se plantea aquí que la metáfora debería ser entendida como fractura de límites ontológicos y fusión de dos entes separados en una Unidad. Así, los símbolos poéticos marechalianos de su poesía temprana deberían leerse no como «disparates» sino como manifestaciones de una *coincidentia oppositorum* donde lo ridículo y lo sublime son dos caras de la misma moneda.

Abstract. This paper analyzes the autoficcional comment that Leopoldo Marechal inserts into his novel *Adán Buenosayres* (1948) through the *Tunicado Violeta*, a secondary character who condemns the book *Días como flechas* (1926) because of its absurd and anti-poetic metaphors. However, the metaphor should be understood as a breakage of ontological limits and as a fusion of two separated entities into one Unit. The poetic symbols should be interpreted as manifestations of the *coincidentia oppositorum* where ridiculousness and sublimity are two sides of the same coin.

Palabras clave. Leopoldo Marechal, *Días como flechas*, Metáfora Vanguardista, ontología poética

Keywords. Leopoldo Marechal, *Días como flechas*, Metaphor of the Avant-garde, Poetical Ontology

¹ Este artículo fue publicado originalmente en la revista *Estudios Filológicos* 22 (1987), pp. 47-58, de la Universidad Austral de Chile. Por ser, hoy, un material de difícil localización, lo reproducimos aquí, con el plácet de la autora.

1. La poesía como revolución y disparate parcial

En 1926, un loro de la nueva generación martinfierrista publicaba *Días como flechas*, libro pródigo en audacias metafóricas que sin duda cayeron en su momento bajo la infaltable censura de la «prudencia» o «el buen gusto». Años después, en *Adán Buenosayres*, caudalosa y escandalosa novela que es también un tratado de metafísica y de poética, Marechal emprende una sátira de aquellos intentos juveniles e incluye a otro notorio poeta del martinfierrismo: Jorge Luis Borges (con el alias de Luis Pereda). Pero, por otra parte, realiza asimismo en el discurso de Adán, una justificación metafísica de esta heterodoxia metafórica. El núcleo de la apología tiene lugar en la glorieta de Ciro Rossini, donde los noctámbulos poetas de la vanguardia se codean con otra clase de artistas: el Príncipe Azul (poeta «socialista»), el payador Tissone, los tres humoristas de *Los bohemios*. La denigración (no exenta de una breve defensa) ocurre en el Parnaso de cartón del Séptimo Infierno de Schultze (la espira de los Violentos) en el sector que sigue al de los Calumniadores, Aduladores e Hipócritas, y precede al de los Traidores y Déspotas. Estas contigüidades o cercanías textuales no dejan de ser significativas. Pueden insinuar –como de hecho se despliega en el episodio de la glorieta– que no es tanta la distancia entre los orgullosos artistas de la nueva poesía y los cómicos de la legua y de la lengua que hilvanan disparates y juegan al criollismo; marcan también que el arte practicado por los martinfierristas implica acaso un acto de violencia y de pre-potencia y que se vincula, de algún modo, con las distintas maneras de fingimiento, la traición, la mentira.

El metatexto de Adán sobre la creación poética es desencadenada justamente por los versos de *Los bohemios* que sus propios autores juzgan disparatados: «La pampa tiene el ombú/ y el puchero el caracú/ Sacudime la persiana,/ que allá viene doña Juana...» (Marechal L. 1970: 256), etc. Frente a la repulsa del más convencional Franky Amundsen, los poetas del grupo: Pereda y Adán Buenosayres (*alter ego* ficticios de Borges y Marechal, respectivamente), reaccionan con sumo interés: «¡Eso es dadaísmo puro! –exclamó Pereda, sin ocultar su deleite–». Para Adán, en cambio, los versos no son aun lo bastante absurdos. Es que, en realidad, sostiene, «el disparate químicamente puro no existe ni es posible» (Marechal L. 1970: 256). Toda relación establecida por el lenguaje entre cosas heterogéneas y supuestamente incomunicables, aunque sea rechazada en el plano literal, aunque suponga, como lo recuerda Ricoeur, la «ruina de la referencia primera»², puede ser validada por la *interpretación* que restituiría

² Nos basamos, fundamentalmente, para los conceptos manejados en nuestros análisis, en la teoría ricoeuriana de la metáfora, expresada en *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis-La Aurora, 1977, caps. VI, VII y VIII especialmente en «Poética y simbólica» (incluido en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1984), en «Palabra y símbolo» y «La metáfora y el problema central de la hermenéutica» (incluidos en *Hermenéutica y acción*, Buenos Aires, Docencia, 1985).

al aparente absurdo un sentido –otro sentido– y proporcionaría una segunda referencia, no literal. Así, la vinculación disparatada se sustentaría –dice Adán– en una lógica profunda, una lógica metafísica que postula la Unidad primordial de todas las cosas en la mente de Dios:

De primera intención, en esos nombres la inteligencia ve dos formas reales, bien conocidas por ella. Luego viene su asombro al verlas asociadas por un vínculo que no tienen en el mundo real. Pero la inteligencia no es un mero cambalache de formas aprehendidas, sino un laboratorio que las trabaja, las relaciona entre sí, las libra en cierto modo de la limitación en que viven y les restituye una sombra, siquiera, de la unidad que tienen en el Intelecto Divino. Por eso la inteligencia, después de admitir que la relación establecida entre las dos cosas es absurda en el sentido literal, no tarda en hallarle alguna razón o correspondencia en el sentido alegórico, simbólico, moral, analógico... (Marechal L. 1970: 260)

El trabajo metafórico aparece aquí como tarea de intención o tensión que engendra un nuevo significado y una forma nueva para reproducir analógicamente (por «razón o correspondencia») la Unidad original de lo existente. Marechal coincide así asombrosamente con Paul Ricoeur, Max Black y otros teóricos de la interacción metafórica, que se oponen a la teoría meramente sustitutiva de la retórica, y apoyan la función referencial y la innovación semántica de los enunciados metafóricos³.

A la referencia de la metáfora se le adjudica aquí la privilegiada misión de de-velar un nivel transmundano: el Caos primero, anterior al Tiempo y a la separación, que es una forma de orden mucho más complejo y prodigioso que el de la manifestación en la *materia signata quantitate*, en la individualidad escondida, limitada, distinta, el reino del exilio y de la pena, como dijera Marechal en el memorable soneto «Del amor navegante»⁴.

Esta re-construcción intelectual⁵ de lo transmundano tiene un fuerte acento de violación y transgresión del orden natural. Los verbos y adverbios que

³ Cfr. «Metáfora y referencia» (Cap. VII) en *La metáfora viva*. Ricoeur insiste en el significado absolutamente novedoso del enunciado metafórico –cuando la metáfora es de invención, o viva–; rechaza por ende la teoría leguerniana que ve en la metáfora un proceso de selección de los semas comunes a dos términos: «Ni el código lexical, ni el código de los clisés contienen el nuevo rasgo constituyente del significado que hace desvío con relación a los dos códigos. Si fuera verdad que la metáfora opera sobre un sema común ya presente, aunque en el estado virtual en el nivel infralingüístico, no sólo no habría información nueva ni invención, sino que no habría ni siquiera necesidad de un desvío paradigmático para reducir un desvío sintagmático» (Ricoeur P. 1977: 256).

⁴ En el libro *Sonetos a Sophia*, incluido en *Poesía (1924-1950)*, edición y prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984. Todas nuestras citas de la poesía marechaliana son de esta edición. Dice el poema: «¡Oh amor sin remo en la unidad gozosa! ¡Oh círculo apretado de la rosa!/Con el número Dos nace la pena».

⁵ La «inteligencia» que opera en el trabajo metafórico no es, seguramente, el intelecto discursivo ordinario, sino ese «Intelecto de amor» propio de la visión mística y poética, cuyo símbolo más complejo será en la obra marechaliana la figura femenina.

el narrador utiliza son explícitos: «Jugar con las formas, arrancarlas de su límite natural y darles milagrosamente otro destino», «rompiendo sus límites naturales» (Marechal L. 1970: 261). Pero esta ruptura no es solamente destructiva, no es para violencia iconoclasta sino para transgresión revolucionaria que busca instaurar la libertad: «emancipar» las cosas «de sus estrechos límites ontológicos para que tuviesen otras formas y otros destinos» (Marechal L. 1970: 579), según se justifica Adán, libertador y restaurador, en el infierno.

Queda entonces establecido que la poesía (esencialmente metafórica en el metatexto de Adán), «si no es un disparate absoluto (...) es casi un disparate» (Marechal L. 1970: 261); disparate parcial perpetrado por la inteligencia que al irrumpir trastocando el orden natural libera el acceso hacia el orden originario de lo no manifestado: «inefable caos de música», reservorio de «posibilidades infinitas», previo a la Creación del Cosmo y del poema, aquí equiparados, donde "todas las cosas estaban, sin diferenciarse ni combatirse». El poeta (sublime en su misión, risible en su encarnadura mundana) es el intermediario entre la plenitud divina y la limitación de la existencia material, pequeño «segundo dios» que crea imitando, que invierte o revierte el trabajo del Primero hacia su fuente⁶.

Ahora bien, si la poesía funciona según las leyes generales de la enunciación disparatada (que, como ya se ha señalado, al menos en el orden terreno es siempre parcial) es también, ciertamente, una clase muy peculiar de disparate. No puede decirse que todos los disparates sean poéticos, y eso es lo que se discute en el sector de los Violentos de la Ciudad de Cacodelphia⁷.

2. *Fronteras del disparate poético y el disparate cómico*

Hay en el Parnaso de cartón un fiscal (también condenado) que ataca permanentemente la estética vanguardista del poeta de *Días coma flechas*. Es el «tunicado violeta», autor de famosas metáforas pedestres que le han valido su inclusión entre los habitantes del pseudo-parnaso; por ejemplo: «colgar en la percha de su corazón el sobretodo gris de la melancolía», «ponerse y sacarse repetidas veces el camisón de la esperanza» y otros delitos estéticos que ahorramos al lector. La controversia entre el tunicado y Adán Buenosayres comienza cuando este último se permite dar al metaforizador pedestre ciertos consejos:

⁶ La idea del retroceso fecundo, del «retrógrado» que navega aguas arriba, hacia el origen de la corriente, como única forma válida de avanzar, tendrá un desarrollo muy importante, en el plano místico-simbólico, en *El banquete de Severo Arcángelo*.

⁷ «-Y de ahí resulta -explicó Schultze- que el único disparate absoluto es el creer que la inteligencia humana sea capaz del absoluto disparate. ¡Bah! El disparate absoluto pertenece al orden angélico» (Marechal, L. 1970: 260).

–Señor –le dije–, con una metáfora intentamos expresar la relación sutil que descubrimos entre dos cosas diferentes. Pero no es el caso rebajar lo superior a lo inferior, sino conseguir, por vía de cotejo, que lo inferior ascienda, en cierto modo, a lo superior. Comparar al cielo con un *water-closet* es ofender al cielo y ridiculizar al *water-closet* (Marechal L. 1970: 578)

El tunicado desestima los argumentos de Adán por dos razones: 1) en cualquier sentido, ascendente o descendente, la comparación sería por igual inoperante o ridícula («¿Y qué debemos hacer –gruñó el de violeta–. ¿Comparar al *water-closet* con el cielo, para que el *water-closet* ascienda?»). 2) Adán no tiene autoridad para aleccionar al prójimo, puesto que él ha incurrido exactamente en los mismos actos poéticos, o antipoéticos («¡miren quién habla! un loro de la nueva generación que nos ha mortificado con las metáforas más absurdas. ¿No escribió usted aquello de ‘el amor más alegre que un entierro de niños’?»).

Frente a estas objeciones podríamos preguntarnos dos cosas: si el argumento de las jerarquías ontológicas, al que a veces se adhiere Marechal con terquedad escolástica, es realmente compatible con esa «ruptura de límites ontológicos», con esa remisión a la Unidad aún indiferenciada que postula como condición necesaria de la poesía y que parece responder a una vertiente más oriental de su pensamiento, la que se manifestará después en la construcción de sus grandes símbolos, donde más allá de toda lógica racional, se aúnan los opuestos y se anulan las contradicciones⁸. Confundir a Marechal con un tomista (o al menos, limitarlo al tomismo) ha sido, creemos, uno de los errores más contumaces de la crítica. En segundo lugar, ¿realmente Adán Buenosayres (esto es, el poeta de *Días como flechas*) ha cometido metáforas absurdas, metáforas anti-poéticas?

A las primeras objeciones del tunicado (el absurdo de la relación planteada entre los supuestamente incompatibles objetos que se comparan o se identifican) siguen otras: 3) La inverosimilitud o irrealidad del término de comparación que se presenta como «no figurado»; así sucede con los huevos de perdiz, que no son azules, en unos versos de *Días como flechas* (de este libro son todas las metáforas que cuestiona el tunicado) que luego discutiremos: «tu cielo es redondo y azul como los huevos/ de perdiz». 4) El ridículo en que ese vínculo metafórico incurriría, marcado por el chiste que el tunicado se permite a costa de esa y otras metáforas «ovoides»: «¡Entienda, señor, que el hígado de la Musa no podría tolerar tanto huevo!» (Marechal L. 1970: 579).

⁸ Esto se ve en las figuras simbólicas de las novelas donde la trama de la *Coincidentia oppositorum* se hace cada vez más densa y compleja hasta culminar en Lucia Febrero y el episodio del Caracol de venus, Espiral donde «se reúnen todos los opuestos (la naturaleza y el espíritu, el bien y el mal, la grosería y la sublimidad, lo vil y lo precioso, lo bello y lo repugnante, lo santo y lo demoníaco)» (Lojo M.R. 1983: 93).

Esta última es la única objeción que en verdad la anterior apología de Adán en la glorieta no ha propuesto ni contestado. Si aceptamos que la poesía es un cuasi-disparate revolucionario, ¿qué la diferencia del cuasi-disparate cómico? En la concepción marechaliana, como hemos visto, la metáfora es fractura de límites ontológicos y fusión de dos entes antes separados en un solo y nuevo ser, intersección de esencias que nos revela la naturaleza secreta de la realidad, *en* Dios: «la cítara, rompiendo sus límites naturales, entra en cierto modo a compartir la esencia del pájaro, y el pájaro la de la cítara» (Marechal L. 1970: 261). La metáfora fracasaría, sería deleznable, ridícula, cuando no hay fusión ontológica, sino chocante *yuxtaposición arbitraria de los nombres*, cuando a la ruptura no sigue la re-construcción que muestra analógicamente el «ser-como» de la realidad, cuando se ha faltado a la «verdad ontológica» que implica la auténtica visión de la Unidad y se ha merecido, por ende, la condena a la confinación junto con todos los otros violentos, al lado de los fingidores, mentirosos, traidores, calumniadores, en la Séptima espira del Infierno de Schultze. Por eso, el defecto de las metáforas del tunicado no estaría en la simple conjunción de un objeto sublime o literario o abstracto, y de otro concreto y prosaico (el sobretodo y la melancolía, la esperanza y el camisón) sino en que estos elementos no se vinculan en sus esencias de ningún modo, ni sémica ni afectivamente, ni por denotación ni por connotación. Habría aquí en todo caso, como sostiene Bousoño, una comunicación *accidental, tangencial, accesorio*, que se pone, erróneamente, como esencial, y provoca el efecto cómico que, como dirá Marechal años más tarde, siguiendo a Aristóteles, «tiene por causa una privación y una fealdad no acompañadas de sufrimiento y no pemiciosas» (Marechal L. 1975: 167-168). Privación aquí sobre todo de la belleza (*splendor formae*) y de la verdad (la unidad ontológica de las esencias). El poeta, en este caso poeta fracasado, cómico involuntario, no ha dado con el nexo exacto que figura en el abanico de «músicas posibles» reunidas en el Principio. El fracaso no está en la naturaleza de los objetos comparados, en sus diferencias y contrastes; son, precisamente, los símbolos marechalianos los que mostrarán con eficacia abrumadora la posibilidad –genuinamente alquímica– de conjugar (entre otras tantas oposiciones), lo sublime y lo vil, lo celeste y lo más terreno, el oro y el estiércol, el humor más sutil y la seriedad más grave: lo cómico mismo es utilizado y asimilado en la densidad poética de estos símbolos de la *coincidentia oppositorum*: lo ridículo es así la otra cara de lo sublime, el mayor mal incitador furtivo del mayor bien, la prostituta del lujoso y estrafalario Château des Fleurs, Virgen cósmica y amada celeste.

Cuando lo cómico no se integra en el movimiento poético hacia la Unidad ontológica, la causa no está pues, en las cosas, sino en sus relaciones. El artista, poco hábil, poco vidente, no ha sabido inventar (descubrir) el vínculo. Esta poética no es ya del *mot juste*, sino del *rapport juste*; no se basa en la astuta yuxtaposición de objetos «bellos» o «poéticos» («monstruo» literario que no

llega a la comicidad porque las formas así aproximadas son hermosas en sí y pertenecen al mismo universo poético, con lo que remedan, al menos, la Unidad)⁹; la poesía se encarna, antes bien, en la magia de los enunciados que reproducen la dinámica íntima de la visión poética (la «forma sutil» o «forma interior») correspondiente con el secreto movimiento del todo en la Unidad divina.

Desde el punto de vista del poeta lírico que busca ante todo el *splendor formae*, el efecto cómico se presenta como falla en una excelsa empresa de recreación. Pero es necesario enfatizar que en la estética marechaliana lo poético y lo cómico no se presentan nunca como puros antípodas, que mantienen nexos muy complejos, y que lo cómico posee también su propia *virtus*. En efecto, para Marechal lo cómico opera una «catarsis por la risa» que permite el conocimiento del otro en su humanidad defectuosa y el reconocimiento de los propios límites. Frente a otras concepciones del humor, que establecen una cruel distancia entre el sujeto que ríe y el objeto de burla, o que concluyen en un pesimismo amargo ante la falibilidad humana¹⁰, el humor marechaliano se presenta como «humorismo angélico» (la risa que pudieran esbozar los ángeles ante la locura de los hombres) que restaura el desgarramiento y compensa la humillación, el error, por el poder de la caridad. En este sentido el humor efectúa, como la poesía, una función *vinculante*, aunque no ya entre las cosas, sino entre los sujetos (el sujeto consigo mismo, el sujeto y sus prójimos), no ya en el plano transmundano, sino en el mundanísimo ámbito de la existencia encarnada, de la limitación contingente. Hay además otro gozne fundamental que articula la poesía con la comicidad y es el principio del juego. «Jugar con las formas...», ha dicho Adán, refiriéndose al trabajo metafórico de la poesía; juego es el Banquete de Severo Arcángelo («lo han construido como un juego –arriesgará el profesor Bermúdez– inspirándose tal vez en aquello según lo cual el Hacedor construye y destruye los mundos como jugando») (Marechal L. 1965: 92); *jugar una comedia inefable* es para Adán la aventura de la salvación. Tanto la poesía como el humor comparten ciertas características del juego: el riesgo, la apuesta, la suspensión del mundo ordinario anquilosado por nuestros esquemas, la visión distinta que desloca y desconcierta¹¹, y, sobre todo en la cosmovisión marechaliana, la capacidad salvadora y la alegría creativa que devuelve al hombre la disponibilidad gozosa y mágica del niño.

⁹ La aparente poeticidad del «monstruo» se debe «A dos factores engañosos: a la presencia de un ritmo verbal (mero fruto de taller) y sobre todo al ‘prestigio poético’ que los vocablos tienen de por sí, aunque se hallen libres y sólo expresen la hermosura individual de la forma que representan y no la hermosura del ‘concepto poético’ que deberían expresar colectivamente si el artífice hubiera elaborado *ad intra* ese concepto antes de pasar a los trabajos *ad extra* del idioma» (Marechal habla aquí de una estrofa construida por él en sus días juveniles como ejercicio; cfr. «Las cuatro estaciones del arte», *Cuadernos de navegación*).

¹⁰ Cfr. Graciela Scheines, *Juguetes y jugadores*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981, pp. 264-271, sobre el humor.

¹¹ Cfr. El mencionado libro de Graciela Scheines, para una consideración filosófica del juego; hemos desarrollado el problema del juego y el humorismo en Marechal en un trabajo anterior: «El humorismo angélico de Leopoldo Marechal», en *El Tiempo*, Azul, 7-X-1984, s.p.

Pero volvamos ahora a examinar las acusaciones del fiscal. Las metáforas de *Días como flechas*, tan anticonvencionales, ¿pueden realmente asimilarse, en su absurdidad cómica, a las metáforas pedestres del tunicado violeta? ¿Merece Adán compartir el mismo infierno? ¿O bien el tunicado, intérprete de escasas luces, ha leído erróneamente la sutil y novedosa vinculación establecida, y por lo tanto no ha sido capaz de percibir el «cambio de sentido» que dará cuenta de la impertinencia y del desvío?

3. *La metáfora en Días como flechas: hacia la modelación del otro mundo, del mundo otro*

Enfrentar el texto mismo de *Días como flechas*, publicado veintidós años antes de las declaraciones del *Adán...*, nos plantea algunos interrogantes: ¿realmente Marechal se proponía realizar, en 1926, esa ruptura de límites ontológicos y esa reconstitución de la Unidad? Ciertas observaciones suyas, muy posteriores, parecerán indicar lo contrario. Así, señala en *Cuaderno de navegación* que la vanguardia de lo artístico, desde sus años en el martinfierrismo, giró y gira aún en torno a un malentendido peligroso: «el vano ejercicio de las palabras en libertad, como quien juega con vidrios de colores» (Marechal L. 1975: 113), juegos donde no hay fidelidad a un concepto poético interior (la Unidad de esencias restaurada) que aquí no existe. En cualquier caso, mediante o no, el deliberado propósito del poeta, ¿se produce o no se produce la revolucionaria ruptura, la liberación y la fusión?

A la primera pregunta parece difícil, si no imposible, responder. No hay una teoría poética marechaliana –editada, al menos– que date de 1926. Además, aunque es cierto que la vanguardia martinfierrista trabajaba con una idea de la metáfora que proponía la correlación de lejanía, la identificación de términos aparentemente incompatibles en una unidad poética sorprendente¹², esta

¹² Dice Borges en «Después de las imágenes»: «Dimos con la metáfora, esa acequia sonora que nuestros caminos no olvidarán y cuyas aguas han dejado en nuestra escritura su indicio (...). Dimos con ella y fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido. Para el creyente, las cosas son realización del verbo de Dios –primero fue nombrada la luz y luego resplandeció sobre el mundo–; para el positivista, son fatalidades de un engranaje. La metáfora, vinculando cosas lejanas, quiebra esa doble rigidez. La fatigamos largamente y nuestras vigiliass fueron asiduas sobre su lanzadera que suspendió hebras de colores de horizonte a horizonte» (Borges J.L. 1925: 27). Eduardo González Lanuza, por su parte, habla de la metáfora como de una violación de la palabra, y señala, como rasgo distintivo de las metáforas vanguardistas frente a las tradicionales, que en aquellas (las llama «metáforas químicas») «los elementos que las integran reaccionan con tal potencia, que dan lugar a la formación de nuevas naturalezas, provocadas por sus energías latentes»; en las metáforas antiguas («metáforas físicas»), los términos no se interpenetran ni se amalgaman», no hay «comercio generatriz»; en una palabra, la diferencia que para González Lanuza separa las metáforas químicas de las físicas es la misma que para Ricoeur distingue las metáforas «vivas» (donde hay interacción de significados, aporte de información e innovación semántica) de las «muertas» (González Lanuza E. 1925: 15-16). La falta de unidad participativa de las esencias, sería también en Marechal atributo de la metáfora ridícula, pero no porque no haya interacción en absoluto (esa académica indiferencia de las «metáforas muertas») sino porque esa interacción se ejerce «del lado equivocado» provocando un efecto hilarante.

posición estética (que no es originaria de Marechal ni de los vanguardistas argentinos) no está sustentada por la misma metafísica que se plantea en el *Adán...*, de 1948¹³.

La segunda pregunta –dentro de los límites de toda lectura personal– puede contestarse analizando el texto poético. No es posible, en el espacio de este trabajo, recorrer todo el libro. Nos ceñiremos solo a un poema, el primero del volumen, titulado –paradójica y significativamente– «Poema sin título». Ese título que sirve para destacar su ausencia, nos está declarando, desde el principio, el peculiar proceso de fundación que allí se establece. Lo deliberadamente borrado –el nombre, el sello de lo concluido– significa quizá que la construcción erigida en el poema es innombrable: porque es lo recién emergente, no acabado de crear, en proceso de incesante metamorfosis, porque el nombre, en tanto concepto, empobrece, encasilla, cercena.

Amanecer, nacimiento, futuridad, tensión, en contraste con lo ya consumado –el mundo estático y meditativo de los ancianos– constituyen el eje del movimiento semántico en una composición acentuadamente metafórica. Si se considera, con Ricoeur, y también con Reisz¹⁴, que la metáfora no es simple sustituto de un término («propio») por otro («impropio») sino todo el enunciado donde foco y marco entran en interacción dinámica¹⁵, diríamos desde ya que todo el poema es un cerrado conjunto de metáforas que se suceden y también se encadenan, aunque no por obra de nexos precisamente lógicos.

El principal foco metafórico es sin duda «Tú», un tú tácito, marcado por las desinencias verbales, que es *Ella*, la también innombrada, donde ya están en germen los grandes símbolos femeninos marechalianos. «Ella» es el mundo y su principio: entidad cósmica cuyos atributos son ríos, arroyos, mañanas, cielos, un prodigioso pie desnudo en cuya huella beben los pájaros, una piel «cuyo olor hace llorar a los adolescentes»; ella iniciará el juego de la vida y de la muerte, correrá el velo de Maia, abrirá las jornadas de la tierra:

¹³ La misma idea trabajaba en la vanguardia europea, en especial el surrealismo (el paraguas, la mesa de disección y la máquina de coser...); así lo señala el propio Guillermo de Torre, tan vinculado, al mismo tiempo, con Europa y América: «Para todo lector, creemos, quedará plenamente evidenciada la gran revolución que en el campo de la metáfora han consumado los líricos modernos de las distintas tendencias europeas. Su audacia y su inspiración, su sentimiento peculiar de la ‘familiaridad cósmica’ les lleva a poner en el mismo nivel todos los elementos, rebasando las tímidas metas de las comparaciones conocidas. Se sienten dotados de poderes excepcionales, de facultades taumatúrgicas. Dejan de ser víctimas, de estar supeditados a la Naturaleza y a la Vida» (De Torre, G. 1925: 319). En Marechal el poeta, aunque mediador privilegiado, nunca es demiurgo absoluto; es el imitador del Verbo divino, y su concepción de la secreta unidad cósmica, bajo las apariencias espacio-temporales, se fundamenta en la Unidad de Dios, que a la poesía le es concedido atisbar y reconstruir.

¹⁴ Cfr. el trabajo de Susana Reisz de Rivarola, «Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios», en *Lexis*, Vol. I, No. 1, julio de 1971.

¹⁵ «La acción contextual requiere de la misma manera nuestra segunda polaridad, entre identificación singular y predicación general. Una metáfora se dice de un ‘sujeto principal’; en tanto que ‘modificador’ de este sujeto, opera como una suerte de ‘atribución’. Todas las teorías a las cuales hemos hecho referencia más arriba se fundan en esta estructura predicativa: ya sea que opongán (Richards) el ‘vehículo’ al ‘contenido’ (tenor), ya sea (Max Black) y ‘encuadre’ (frame) al ‘hogar’ (focus), ya sea (Beardsley) el ‘modificador’ al ‘sujeto principal’» (Ricoeur P. 1977: 33).

Te levantarás antes de que amanezca
sin despertar a los niños y al alba que duermen todavía
(El cazador de pumas dice que el sol brota de tu
mortero
y que calzas al día como a tus hermanitos) (Marechal, L. 1926: 36)

Ella, presencia absoluta, fabrica los días con una acción nutricia («el sol brota de tu mortero»), maternal, protectora («y que calzas al día como a tus hermanitos»). Ella posibilitará también toda fertilidad de la tierra y del espíritu, toda creatividad, ensoñación y poesía: «En una tierra impúber desnudarás tu canto/ junto al arroyo de las tardes/ Tú sabes algún signo para pedir la lluvia/ y has encontrado yerbas que hacen soñar»(Marechal L. 1926: 37).

Pero ella, la que todo lo gesta, es a su vez imagen creada y presentida, figura de la actividad imaginaria que puede ser mero fantasear, o también revelación profética de la estructura transcendente –oculta a los ojos prosaicos– de lo real: «Pero no es hora, duermen/ en tu pie los caminos/ y danzas en el humo de mi pipa donde las noches arden como tabacos negros» (Marechal L. 1926: 37).

El poema propone así metafóricamente un *mundo otro*, actitud ésta que, como lo ha señalado Jorge Monteleone¹⁶, es la propia del mito de la vanguardia. Este mundo otro, distinto de la mirada sólita, se definirá progresivamente en la obra marechaliana, como el Otro Mundo, esa reconstrucción auroral del Paraíso que, para H. A. Murena, es la tarea esencial de la poesía y de su núcleo vivo, la metáfora. Ese lugar del lenguaje aceptado en su plenitud y equivocidad, esa tierra-arcángel que late y respira, absorta en su vitalidad y su inocencia¹⁷ configuran también el mundo propuesto por Marechal: «una tierra que amasan potros de cinco años», «un país más casto que la demudez del agua», «una tierra impúber». Mundo soñado en la noche poética, la noche del Caos y del Origen, antes de la manifestación. Todos los verbos por los cuales ella habitará el día nuevo, son aún futuridad, promesa: pisarás el maíz, te levantarás, desnudarás tu canto. Un canto cuyo tiempo aún no ha venido (y que tal vez se consume con la aparición, en otro poema, de la Segadora): «pero no es hora, duermen/ en tu pie

¹⁶ En un trabajo de investigación inédito titulado «Poética de Leopoldo Marechal», que forma parte de una investigación más amplia (*La poesía de la generación de 1922*): «En *Días como Flechas* se postula el mito de la vanguardia: crear una palabra nueva que supere el devenir en su correlación de lejanías. Palabra que nombra un mundo no nacido o surgido del silencio de palabras perimidas».

¹⁷ Dice Murena: «En la metáfora se 'lleva' (fero) 'más allá' (meta) el sentido de los elementos concretos empleados para hacer la obra (...). Llevar más allá lo sensible y lo mundano significa traer más acá el Otro Mundo. La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual –gracias a la súbita distancia que les confiere el desplazamiento– conquistan nueva vivacidad, componen otro mundo». En el Paraíso, afirma, «no existía miedo respecto a la plurivocidad, había fe en ella, verso. El Adán primordial era entonces distinto del Adán expulsado. Media entre ellos solo la inútil fascinación por la inexistente palabra precisa: el Árbol de la Ciencia». «El pretendido lenguaje científico, al insistir en la ciencia del Árbol, desmiembra, separa. La poesía al reunir lo aparentemente contrario, restaura con el poder de su amor la unidad de todo lo que vive, muestra a la Tierra como un gran arcángel que late y respira» (Murena H. 1973: 62-78).

los caminos». Este cosmos inédito que el tejido metafórico trama se levanta sobre las ruinas del viejo. La transfiguración se engendra desde la ruptura. Ruptura violenta, en el plano paradigmático, del código lingüístico, en el plano develado por el discurso poético, de la sólida estructura conceptual de la realidad. Esta ruptura se torna especialmente transgresora (no solo en los planos lingüísticos, discursivo y ontológico, sino en lo que hace a normas estéticas y valores culturales) en ciertas construcciones. Una de ellas ha sido duramente cuestionada y sometida a la burla del tunicado violeta:

Yo sé que tu cielo es redondo y azul como los
huevos de perdiz
y que tus mañanas tiemblan,
gotas pesadas en la flor del mundo (Marechal L. 1926: 45)

Nos interesa de estas proposiciones la primera, que técnicamente parece poder describirse, por su conformación sintáctica y semántica, como una *similitudo*, en los términos de Le Guern¹⁸. Según el estudioso francés, la *similitudo* proporciona, frente a la *comparatio* cuantitativa, un juicio *cualitativo*, donde, empero, los términos guardan su sentido propio, no hay transferencia de significación ni incompatibilidad semántica ni fusión metafórica. Ricoeur, por su parte, señala que la comparación poética «es una paráfrasis que relaja la fuerza de la atribución metafórica» (Ricoeur P. 1977: 297).

Ahora bien, en esta similitudo distinguimos una anomalía que el tunicado violeta ha juzgado como defecto: el atributo natural o real que se adjudica a uno de los términos de comparación, no le pertenece: las perdices, en efecto, no ponen huevos azules. La atribución debiera ser, incluso, inversa: no un cielo azul como los huevos de perdiz, sino los huevos de perdiz (de por sí verdes) azules como un cielo señalado desde siempre, culturalmente, por su «azulidad». La *similitudo*, pues, se apoya en una metáfora que altera profundamente la constitución semántica del término «huevos de perdiz» (al adjudicarle un «azul» que significa no solo el mero color, sino connota muchas otras cosas¹⁹. Por otra

¹⁸ En *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, VI, París, Larousse, 1973.

¹⁹ Cabe señalar que Le Guern reconoce ciertos casos de *similitudo* en los que el atributo dominante que la articula no esté «ni exprimé ni même indiqué de manière implicite par la nature des réalités comparées ou par le contexte»; en estos casos, frecuentes entre los poetas surrealistas –señala– la similitud escapa al nivel de la interpretación lógica del mensaje y el atributo pertenece al nivel de la connotación. Pero podríamos señalar en relación con esto dos cosas: 1) Que Le Guern –en posición contraria a la nuestra– no considera metafóricas las atribuciones donde no puede operarse el mecanismo de selección sémica; esto es, las que Jean Cohen llama «metáforas alejadas, afectivas», cuya impertinencia es de «segundo grado», o Ricoeur designa como «metáforas de invención», o Carlos Bousoño como «imágenes visionarias». En especial, las metáforas de color son calificadas por Cohen como metáforas afectivas que descansan sobre una analogía de valor sugerida por nuestros sentimientos; una de las impertinencias posibles utilizadas por este tipo de metáforas es precisamente la atribución a un objeto de un color distinto del que posee. (Cfr. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966). Ricoeur señala, empero, que el valor connotativo, emocional, afectivo que funciona en estas metáforas, no excluye su

parte, el atributo «redondo» conviene a huevos de perdiz, pero parece caprichoso aplicado a «cielo». Hay aquí un entrecruzamiento atributivo que metaforiza los términos de la comparación y provoca, aunque por vía indirecta, esa fusión de significados que Le Guern niega al procedimiento comparativo. Se están comparando aquí no ya dos términos «reales» sino dos términos metafóricos que se vuelven tales por obra de la *similitudo* que es, más bien, una metáfora compleja.

El irreal carácter azul de los huevos de perdiz no es, por ello, azaroso o ridículo. Se nos proporciona aquí, por la intersección de «huevos» y «cielo», una representación que revive y matiza el antiquísimo símbolo del huevo del mundo²⁰, centro generador de todas las cosas, receptáculo de las virtualidades donde se unen los opuestos y confluyen el cielo y la tierra. El azul connota, entre otras posibilidades, la infinitud cósmica y la vida del espíritu; la forma redonda, lo total, la perfección; la perdiz, ave de la tierra, el suelo donde todo se apoya y la autoctonía que buena parte de la vanguardia buscó para sus mitos. En Marechal –también, de otra manera, en Borges– el mundo nuevo deberá nacer en todo caso, de una matriz argentina, transfigurada en ámbito prístino donde emergen, como recién creados, el mortero de antaño, el potro, la hoja seca del tabaco y el cráneo del buey, el alazán y las boleadoras camperas.

El huevo vuelve a generar en otro poema del libro, una metáfora también atacada por el tunicado violeta. Pertenece al poema «Canción para que una mujer madure»: otra mujer simbólica, a la vez hallada y creada por el poeta, que es el eje y el significado del mundo. En este contexto, donde mujer y vida cósmica se identifican, no sería justo afirmar que la construcción: «En las enredaderas de tus voces incuba/ sus tres huevos azules un pájaro de gracia» es una metáfora deslocada o cómica. Se vuelve aquí a evocar la plenitud en germen, esta vez en íntima conexión con la voz, el Verbo que anima todas las cosas.

El hígado de la musa marechaliana tolerará aún otra dosis de este alimento. En el «Poema del sol indio», nuevo canto de promesa y amanecer, cuyo núcleo ahora, no es la mujer sino el sol, se dice: «Y la noche, ¡qué fue sino un pájaro errante/ que empollaba en el huevo de las lunas milagro!»; la oscuridad ha reemplazado al día azul, el ave terrena se ha hecho pájaro prodigiosamente aéreo, pero el significado cósmico y germinal, por entero conectado con la isotopía poemática, se mantiene, la imagen de la perdiz vuelve, además, en versos siguientes:

Yo te anuncio la infancia de otra luz:
en el primer peldaño de los días más altos
ríen los niños que muestran

capacidad denotativa, ni su referencialidad. 2) En este caso, no solo hay un atributo anómalo, sino dos, que se entrecruzan, acentuando el poder metafórico.

²⁰ Cfr. Chevalier, Gheerbrant et.al. *Dictionnaire des symboles*, París, Seghers, 1919.

los huevos de perdiz en las manos oscuras (Marechal L. 1926: 52)

Cielo en la tierra, vida naciente y creciente, verde contra las manos oscuras, los humildes huevos de perdiz pampeana adquieren en *Días como flechas* una inusitada dignidad y coherencia poética, que los convierte en modelos cosmogónicos emergentes desde la sencillez del campo argentino, esa tierra re-cuperada, re-construida, para usar las palabras de Borges, como una provincia nueva para el Ser²¹.

Es así como el juicio del lector absuelve lo que condenó el tunicado –él sí verdadero poeta *manqué*, contra-figura de Adán– y el poeta de *Días como flechas* que ha destruido el mundo ordinario tan solo para edificar su otra resplandeciente ontología, se redime del Infierno de los violentos en la Ciudad de Cacodelphia.

BIBLIOGRAFÍA

Borges Jorge Luis, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.

De Torre Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.

González Lanuza Eduardo, «Química y física de las metáforas», en *Martín Fierro*, II, No. 25, 1925.

Le Guern Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, Larousse, 1973.

Lojo María Rosa, «La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal», en *Ensayos de crítica literaria*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1983.

Marechal Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

Marechal Leopoldo, *Cuaderno de navegación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

Marechal Leopoldo, *Días como flechas*, Buenos Aires, Gleizer, 1926.

Marechal Leopoldo, *El banquete de Severo Arcángelo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

Marechal Leopoldo, *Sonetos a Sophia*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1984.

Murena Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1973.

Ricoeur Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis-La Aurora, 1977.

²¹ «La imagen es hechicería (...). Hay algo superior al travieso y al hechicero. Hablo del semidios, del ángel, por cuyas obras cambia el mundo. Añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad, es aventura heroica». («Después de las imágenes», *Inquisiciones*). Borges propone aquí la mitificación de Buenos Aires, ya que considera al campo (la pampa) como un espacio ya ingresado en el mito. Pero si el campo tenía su gesta heroica (*Martín Fierro*) y su duelo sobrenatural (la payada del gaucho y del diablo), había también que hacerlo objeto de una cosmogonía donde los objetos más simltes de su cotidianeidad renacieran en la luz de otro mundo, ¿Realismo mágico *avant la lettre*? Quizá toda la poesía vanguardista en su afán renovador de la mirada, lo es.