



## GEOMETRÍA DE ASCENSOS Y DESCENSOS EN LA POESÍA TEMPRANA DE LEOPOLDO MARECHAL

Mónica Montes Betancourt  
(Universidad de La Sabana)

**Resumen.** El artículo ofrece una interpretación sobre *Los aguiluchos* (1922) y *Días como flechas* (1926), poemarios que inauguran la amplia producción literaria del autor. La interpretación se detiene en elementos cosmológicos enmarcados en una perspectiva geométrica que aprovecha los deícticos «arriba» y «abajo» como mecanismos que ordenan la percepción de la realidad y manifiestan tanto la visión de mundo del autor como algunas de las preocupaciones existenciales que hemos evidenciado en este periodo de su creación literaria.

**Abstract.** This article offers an interpretation about *Los aguiluchos* (1922) and *Días como flechas* (1926), books of poems which open the wide literary production of this author. This interpretation goes insight the cosmological elements that belong to a geometrical perspective based on deictic words like “up” and “down”, as mechanisms that gives an order to the perception of reality and show the author’s vision of the world, as well as some of the existential concerns that we have observed as most evident at this moment of his literary creation.

**Palabras clave.** Leopoldo Marechal, *Los aguiluchos*, *Días como flechas*, Vanguardia, Perspectiva geométrica, Cosmología

**Keywords.** Leopoldo Marchal, *Los aguiluchos*, *Días como flechas*, Avant-garde tradition, Geometric perspective, Cosmology

La poesía temprana del argentino Leopoldo Marechal (1900-1970) está representada fundamentalmente por dos poemarios –*Los aguiluchos* (1922) y *Días como flechas* (1926)– que, aunque pertenecen a su producción tardomodernista y vanguardista respectivamente, manifiestan características particulares que definen y diferencian la proyección y visión de mundo del autor. *Los aguiluchos* ofrece una poesía potente y transgresora que manifiesta en germen algunos de los temas y motivos que perviven en su producción literaria posterior. *Días como flechas*, en cambio, aprovecha los recursos de la literatura de vanguardia pero manifiesta las búsquedas trascendentes y las preocupaciones existenciales del autor que se proyectan sobre esa mujer-tierra, dúctil como arcilla nueva, receptiva a la fuerza y la energía que de arriba.

### 1. *La trascendencia hueca de Los aguiluchos*

El autor mismo decidió descartar el primer poemario de sus antologías. Este hecho explica el desinterés que la crítica ha manifestado<sup>1</sup>. Sin embargo, es indiscutible que aporta claves significativas que revelan, en germen<sup>2</sup>, temas y motivos que pervivirán en su creación posterior. El poemario, heredero de la tradición modernista<sup>3</sup>, sorprende por su vitalidad y por la tensión hacia una tierra en cuyo seno se renueva la vida.

Las características del poemario y las tradiciones de las que se alimenta permiten analizarlo en función de las características que Hugo Friedrich destaca en la lírica, la literatura y el arte modernos. Resulta especialmente reveladora su concepción de la «trascendencia hueca» –la mención de un orden superior que opera, fundamentalmente, como convención que enmarca las posibilidades de transitar la realidad y amplía, por ello, las posibilidades de la errancia, en lugar de constituir un punto de llegada o un norte metafísico– (Friedrich H. 1959: 21). Para Rafael Gutiérrez Girardot, discípulo de Friedrich, la trascendencia hueca aparece en momentos en que el conocimiento a-metafísico es considerado como el único camino para llegar a la verdad. El resultado es, entonces, una nueva teología intramundana que proyecta al hombre sobre sí mismo (Gutiérrez Girardot R. 1983: 18).

<sup>1</sup> Los análisis más significativos sobre el poemario son los de Gaspar Pío del Corro en *Marechal: Un dolor, un viento, una guerra* y Graciela Maturo en *El camino de la belleza*.

<sup>2</sup> Precisamente, G. Maturo reivindica el valor de estas páginas en las que percibe «el afloramiento de las intuiciones básicas del autor», entre ellas, la idea platónica sobre el alma que habita en el mundo y las cosas, el *Anima mundi* (Maturo G. 1999: 66).

<sup>3</sup> Se advierte la relación del autor tanto con los autores modernistas –Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Banchs– como con el parnasianismo y el simbolismo baudelairiano del que proceden.

Advertir esta característica de la lírica moderna en *Los aguiluchos* explicaría el juicio tajante desde el cual el autor censuró su propio poemario: «Es un libro de inspiración victorhuguiana que nunca incluyo en mi bibliografía: pertenece a mi 'prehistoria' y no a mi 'historia' literaria» (Andrés A. 1968: 18). Sus rasgos, fieles a las características del modernismo, se distancian de sus búsquedas posteriores en las que privilegió siempre la sed de Absoluto, la búsqueda trascendente.

*Los aguiluchos* responde a una estética engastada en el espíritu de la modernidad en la que resuena cierto paganismo, mientras que su producción posterior, aunque no renuncia a los recursos formales de la modernidad, se orienta hacia un modelo cultural mucho más cercano al del Medioevo en el que la vida es viaje, es romería y la realidad se explica a partir de sistemas verticales como el que construye Dante en la *Divina Comedia*: Infierno-Purgatorio-Paraíso, como coordenadas posibles de los itinerarios humanos, de sus búsquedas, tentaciones y anhelos. Así, todo desplazamiento en el espacio evidencia también el viaje íntimo, mientras que arriba y abajo constituyen puntales, deícticos relacionados con valores morales y con proyecciones vitales. En este modelo geométrico que privilegia la verticalidad, las búsquedas y deseos se organizan en función de un arriba metafísico que orienta las acciones humanas.

En *Los aguiluchos*, el cielo es un polo que despierta atracción, pero tanto los personajes como el yo poético deambulan errantes. Su desplazamiento no constituye un viaje proyectado sino una exploración que se interesa tanto por lo que podría existir arriba, como por lo que ofrece su polo contrario. Estos matices ejemplifican bien lo que Friedrich ha denominado «trascendencia hueca» en un poemario que ofrece una aguda dicotomía entre la tierra y un cielo lejano que constituye así motivo de desesperanza. Esta escisión entre el mundo de arriba y el de abajo es semejante a la que se advierte en la creación de Baudelaire. Los versos recorren una espacialidad que renuncia al orden de arriba del que se sienten desterrados. Así, el joven Marechal se centra en la energía telúrica como una manifestación rebelde contra ese orden de «lo alto» que experimenta como ajeno.

La sensibilidad desde la que Marechal articula su primer poemario es heredera de su tiempo y de estas características del arte y la estética de la modernidad. Debajo de los versos se esconde la juventud de un Marechal de 22 años, en plena definición de una poética. Sin embargo, es innegable que aunque estos versos se alejan de su producción posterior, manifiestan una visión de mundo que mantiene su coherencia a lo largo del poemario.

El poema inicial, del que proviene el título, es pródigo en ejemplos e imágenes que develan la trascendencia vacía a la que se refiere Friedrich. Los aguiluchos sienten ansias de luz y la siguen, como se advierte en el cuarteto que cierra la segunda parte del poema: «Yo no sé; pero en todo lo terreno palpita/ ese afán incansable de subir. Hay en todo/ un deseo dormido, cual una



«Creo en la carne que pecando sube,/ creo en la Vida que es el Mal y el Bien;/ la gota de agua del pantano es nube./ Creo en la carne que pecando sube/ y en el Amor que es Dios./ ¡Por siempre amén!» (Marechal L. 1998: 43-44).

La inversión paradójica de los preceptos morales del catolicismo refleja poéticamente la intuición –aún no fundada metafísicamente– de la profunda unidad del fenómeno vital como síntesis de todas las antinomias en su misma materialidad concreta: es la «carne» la que cayendo se eleva (Cavallari H. 1981: 30).

Un vitalismo similar aparece en el poema «Las hijas de Loth» en el que el autor retoma el pasaje del *Génesis* sobre el incesto que cometen las hijas de Lot, origen de los moabitas y los amonitas (Génesis 19: 30-37), para invocar elementos teatrales que le permiten reescribir la escena bíblica y matizarla con detalles. La hija mayor y la menor discuten sobre la cólera de Dios que a la primera mujer parece implacable y a la segunda, justa; contemplan, entre tanto, la tierra devastada. La pasión se despierta en ambas y deciden, como en el libro del Génesis, adormecer al padre para concebir con él sin que lo sepa. Su actuación repuebla la tierra como «vida que triunfa». El instinto vence, en unos versos que insisten por conferir lugar preponderante a la naturaleza y a la materia.

De nuevo, la concepción de Dios-Padre coincide con una figura tiránica y arbitraria que favorece o usurpa la vida aleatoriamente, del mismo modo que predestina a cada uno para la bondad o la maldad. Se le acusa por su arbitrariedad y por pertenecer a un «arriba» lejano que los poemas intentan disolver. El poeta reivindica, en cambio, la figura de Cristo que se hace carne, se instala en el mundo y representa así el amor. En los versos de «El ladrón malo», por ejemplo, este –a la siniestra de Jesús– le increpa reclamándole porque el Altísimo eligió condenarlo desde la creación al haberlo hecho malo, con el mismo barro con el que hizo a los buenos (Marechal L. 1998: 69); pero el autor contrapone a la indiferencia de la que se acusa al Padre la cercanía y la compasión de Cristo frente al desconcierto y el rencor del ladrón.

Pero el poeta cuestiona también al hombre, como pequeño dios, por malograr su existencia, a pesar de tener la potestad de modelar «la sagrada arcilla». Se insinúa así en «Motivo del alfarero». En estos versos se sustituye la figura bíblica de la creación divina del hombre por la del hombre creador. La arcilla como principio de vida impone pensar de nuevo en la energía de la tierra y en la vida que alberga; una manifestación adicional del mismo inmanentismo:

Y así caminamos, pobres alfareros;  
así convertimos la sagrada arcilla  
en copas desiertas, en vasos fecundos  
o quizás en trozos de ánforas perdidas.

(Marechal L. 1998: 61-62)

La categoría de la trascendencia hueca alcanza un desarrollo más acotado en el poema «Luzbel». En este, el ángel caído ha sido perdonado por Dios, pero desde el cielo contempla con pesadumbre el abismo al que ha dejado de pertenecer. Luzbel rechaza el cielo y la bondad de Dios porque le parecen poco. Al final se asiste a la respuesta tajante del ángel caído:

Dios lo vio y acercándose al impío  
preguntóle: ¿En qué piensas? Un eterno  
mal te agobia. ¿Cuál es tu desvarío?  
Y respondió Luzbel: ¡Oh, padre mío,  
soñaba en el infierno!...

(Marechal, L. 1998: 39)

Este poema, en particular, manifiesta la rebelión ideológica del joven Marechal. El infierno no representa aquí un espacio de privaciones y de oscuridad, sino un lugar en el que la vida se mueve, en contraste con la quietud y tranquilidad del cielo (Del Corro G. P. 2006: 27). Igual trasposición de la imagen infernal aparece en el poema «Dantesca», pues el amor de los amantes los hace inmunes al fuego del infierno. La energía vital del amor traspasa el castigo y las restricciones.

En «El viejo, el niño y el lago», entre tanto, el poeta transgrede de nuevo el valor que tradicionalmente han representado la calma y el sosiego. El viejo y el niño representan cosmovisiones que se contraponen; así, mientras el «filósofo viejo» ofrece una imagen anquilosada, plena de directrices, el niño, entre tanto, representa al poeta mismo, con su afán de alterar el orden establecido. El viejo elogia la tranquilidad del lago:

Dijo: «todo está bien, nada hace falta;  
sólo es bello y es grande y es sagrado  
lo inmóvil, lo que dura eternamente:  
¡Dios fue sin duda un sabio!»

(Marechal L. 1998: 71-72)

Pero al niño le sabe a poco la calma muerta del lago e interrumpe con una piedra su quietud. Los versos de *Los aguiluchos* intentan esta misma contundencia para romper aquello que parece representar al poeta una autoridad que ha sido incuestionada, en especial, la que viene de arriba. Lo que resulta innegable es que este tipo de elección poética refiere tanto la sensibilidad del joven autor y sus búsquedas, como las deudas generacionales que lo insertan en una estética vigente.

El cielo representa apenas un punto más que posibilita la errancia hacia arriba y hacia abajo. No es punto de llegada, sino una polaridad adicional, aún lejana y arbitraria para el poeta. La fuerza del sol, arriba, se proyecta sobre la tierra privilegiándola. No es posible hablar en estos versos de un sistema de contexto vertical como lo entiende C. Shaar (1968) en el que la noción de cielo se comprende cabalmente por la yuxtaposición con una imagen acotada del infierno, que replica las concepciones culturales más difundidas<sup>4</sup>. En estos versos no se advierte la intención de totalidad y de unidad propia de estos sistemas, pues tanto el supra como el inframundo convergen sobre la tierra y enfatizan en su vida, su energía y su fuerza.

Ni el cielo ni el infierno en estos versos refuerzan la sensación de transitoriedad porque el poeta se rebela incluso contra la muerte. El cielo no constituye una potencia dinamizadora, y el infierno –como se ha visto– no es castigo sin salida. Los límites y las fronteras que identifican estos espacios han sido desdibujados en el poemario con el mismo espíritu transgresor que caracteriza los versos. Esta configuración se mantiene vigente en un poema intermedio entre *Los aguiluchos* y *Días como flechas*, «Omar Khayyam», compilado por Pedro Luis Barcia<sup>5</sup>. En este, el poeta refiere su búsqueda del misterio de las cosas «con los ojos hundidos en simas pavorosas», pero el maestro de turbante rojo al que conoció le hizo comprender que la verdad «es un poco de luz y otro poco de lodo», arriba y abajo como fluctuación que impulsa a permanecer en la mitad, en la tierra de las bocas, del amor y de la trinidad compuesta por la mujer, el verso y una copa de vino, porque la vida para el autor en este momento de su experiencia creativa es comprendida como derroche (ver Marechal L. 1998: 453).

## 2. Metáforas contra la muerte en *Días como flechas*

Cuando Marechal publicó *Días como flechas*, Jorge Luis Borges celebró en el periódico *Martín Fierro* la aparición del poemario calificándolo como repertorio de dichas. «Destinos nobles se cumplen en tierras imaginarias que los igualan en fuerza e identidad y en donde el milagro es costumbre» (Borges J. L. 1926: 4). Borges y Marechal eran entonces compañeros en las revistas de vanguardia *Proa* y *Martín Fierro*; compartían sus páginas con otros escritores como Macedonio Fernández y Oliverio Girondo. Borges daba así un espaldarazo a una estética que consideraba afín a su propia concepción de la poesía. Sin

<sup>4</sup> En contraste, la producción marechaliana que media entre *Odas para el hombre y la mujer* (1929) y *Adán Buenosayres* (1948) refleja características fieles a un sistema de contexto vertical como el que propone Shaar. Así hemos intentado demostrarlo en la investigación doctoral titulada *Leopoldo Marechal: geometría simbólica y cosmogonía poética* (Montes Betancourt M. 2015: 139-255).

<sup>5</sup> Aparece en el volumen de las *Obras Completas*, dedicado a *La Poesía* (Marechal L. 1998: 453). El poema figuró originalmente en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1924.

embargo, aunque Marechal compartía las búsquedas formales del grupo, ya manifestaba, desde entonces, preocupaciones existenciales que lo distanciaban de las tendencias de su momento. En opinión del autor, no los unía una estética común sino una voluntad renovadora de las artes y las letras argentinas para «restituirle al arte su frescura, su espontaneidad y su derecho eterno al cambio y a la manifestación de ‘otras posibilidades creadoras’» (Andrés A. 1968: 19).

El martinfierrismo había intentado anclarse sobre cuatro rasgos fundamentales: afirmación de la novedad como valor, remisión a una cultura tradicional preexistente, reivindicación de lo «característicamente argentino» y perspectiva cosmopolita (Sarlo B. 1982: 68). Es posible palpar estas características en la poesía temprana del autor, sin embargo, en el trasfondo creativo se advierten otros móviles e inquietudes que difieren de los modos de hacer y pensar de sus coetáneos.

Los veintidós poemas que constituyen *Días como flechas* nacen de la influencia vanguardista que propició una poesía rica en imágenes y recursos poéticos que se manifiestan a través de una innegable explosión de matices y recursos entre los cuales destaca el uso de las metáforas. Los versos establecen la relación entre el yo poético y un tú que es mujer-tierra a quien el autor recrea a fuerza de versos. El autor se deleita con el tiempo que consume para alumbrar el mundo nuevo que aparece poco a poco mientras devela realidades e imágenes que, en tanto se convierten en palabra, anuncian también esas otras para las que aún no ha llegado el momento. «Pero no es hora, duermen/ en tu pie los caminos» (Marechal L. 1998: 84). Y el poeta vislumbra la cortina que se inaugura entre la tierra nueva que ha hecho surgir y ese otro mundo con el que también dialoga, el que espera, en germen, el momento creativo que lo haga surgir: «Y danzas en el humo de mi pipa/ donde las noches arden como tabacos negros...» (Marechal L. 1998: 84).

El mundo recién inaugurado reproduce algunos elementos de la Pampa. Entraña la aparición de un espacio diferente en el que el pequeño dios que permite su presencia al Dios del cielo se manifiesta ahora como «Rey más alegre que la palabra sol», pródigo de regalos y recompensas (Marechal L. 1998: 86), y que evidencia una concepción que difiere radicalmente del poemario anterior.

La multiplicidad de imágenes permite al poeta referir su propia experiencia mediante códigos herméticos cuya decodificación impone penetrar en su biografía y su entorno cultural (ver Videla G. 1997: 101-118). El hablante poético se ubica en el centro mismo de ese universo lírico que ha creado y conduce como si se aferrase a timones de sol bajo cielos impúberes<sup>6</sup>.

Con estas imágenes, el poeta manifiesta su cercanía con el creacionismo huidobriano por cuanto estos poemas pretenden añadir al universo un reino

---

<sup>6</sup> «Mis manos aferradas a timones de sol/ conducen este día bajo cielos impúberes./ Yo anudo con mis pasos esta red de caminos» (Marechal L. 1998: 86).

personal y sumar al mundo que existe el que debería existir (ver Huidobro V. 1976: 731-740). De hecho, Gloria Videla ubicó *Días como flechas* en el cubismo-creacionista, tanto por la concepción teórica sobre el poeta y la poesía, como por la selección de técnicas expresivas (Videla G. 1990: 31-62). Estas filiaciones se atisban en los versos de «Nocturno 2»: «Todo está bien, ya soy un poco dios/ en esta soledad,/ con este orgullo de hombre que ha tendido a las horas/ una ballesta de palabras...» (Marechal L. 1998: 116).

En este universo nuevo, el poeta intenta suprimir la angustia que le produce la percepción del tiempo y del espacio, en coherencia con las búsquedas vanguardistas. En la vanguardia, «...la figura del poeta traspasa los límites biológicos y cronológicos de la persona humana; escapa a los confines del cuerpo y del espacio que habita» (Mignolo W. 1982: 135). Pero en estos poemas, la angustia por el paso del tiempo parece resolverse a través de mecanismos que trascienden una simple tendencia evasiva y fragmentaria; el tiempo pasa vertiginosamente, como lo expresa el título mismo, pero en los versos se acumulan tanto las imágenes que enfatizan esa sensación de transitoriedad – «por tus arroyos los días descienden como piraguas», «tus abuelos fuman la hoja seca de sus días»<sup>7</sup>–, como aparecen también otras imágenes que intentan detener la fugacidad del tiempo –«¡un epitafio se desbanda/ sobre la tumba de las horas!», «una senda marchita de evasiones retoña» (Marechal L. 1998: 85-87) –. La alegría que la voz poética manifiesta frente al mundo naciente parece guardar relación con el hecho de haber creado una realidad que se antepone a la muerte, como se advierte entre los versos de «Canto en la grupa de una mañana»; la resurrección es motivo de esperanza.

¡Hoy ha resucitado entre dos noches  
la primera mañana del mundo!...  
[...] ¡ha crujido una puerta sin abrir todavía!  
Y algún rey más alegre que la palabra sol  
nos llena los zapatos de monedas azules.

(Marechal L. 1998: 85-86).

Los contrastes que ensamblan el poema permiten ver el paso desde el tiempo fugaz hacia una existencia que perdura. El universo nuevo, recreado por el poeta, está construido sobre la esencia de esa primera mañana del mundo que ha resucitado en medio de dos noches que vaticinaban la muerte de las horas. La mañana nueva es tiempo que perdura, paradisíaco, celestial. La definición de este tiempo nuevo y perdurable está respaldada por la imagen final de ese rey que aparece detrás de la puerta que no ha sido abierta: más alegre que la palabra

<sup>7</sup> Estos versos pertenecen al «Poema sin título» que inaugura *Días como flechas* (Marechal L. 1998: 83-84).

sol quien, según propone la imagen poética, «nos» llena los zapatos de monedas azules. Un cuento del autor, *El rey vinagre*, publicado en la revista *Plus Ultra*, en enero de 1926<sup>8</sup>, meses antes que el poemario, aporta claves importantes para comprender el campo semántico de esa metáfora. Interpretar los versos en función de otros elementos de su creación literaria resulta válido y sugerente en la producción de un autor como Marechal que se auto-fagocita continuamente.

En el cuento, el argumento se refiere a un rey que al cumplir cuarenta años se cansa de su nombre –rey vinagre– y organiza una fiesta a la que invita a todos los niños de la comarca con el fin de granjearse la simpatía de sus súbditos. Cuando llega el día de la celebración, se acercan los niños a los jardines reales vistiendo sus mejores galas, mientras el rey les daba la bienvenida con beneplácito. También acude un pastorcillo pobre quien, acatando la invitación del rey, había caminado toda la tarde en medio de las tierras de labranza, del fango de la ciénaga y de los bosques: «un pastorcito mal trajeado pero de buen talante, que avanzaba, indeciso, por entre la muchedumbre» (Marechal L. 1998: 26).

El rey hace seguir a todos los niños excepto al pastorcillo pobre. Después de analizar detenidamente sus pobres y sucias vestiduras, en especial, sus zapatos retorcidos por la lluvia, rotos y cubiertos de fango, le impide entrar. Entonces, el niño busca entre las calles de la ciudad que le resultan ajenas un lugar para pasar la noche y se refugia al final en la entrada de una catedral. Al dormirse, sueña que camina por un sendero estéril y que sus zapatos hacen retoñar la tierra. De repente se encuentra con Dios, «un señor altísimo, de ojos más dulces que una fruta», y un anciano leyó su nombre en el libro que hojeaba.

Le llevaron frente a una balanza, y en un platillo colocaron sus viejos zapatones y en otro lucían las glorias y poderíos del mundo. Y el pastor vio que su calzado, retorcido por la lluvia, roto en el pedregal, sucio de tierras y de limos, pesaba como si fuera de oro (Marechal L. 1998: 28).

El niño había muerto por el frío del otoño, mientras en los jardines reales ardía la fiesta. Los zapatos del pastorcillo ofrecen una clave que ilumina la interpretación de la metáfora de «Canto en la grupa de una mañana» a la que hemos aludido: el rey alegre que «nos» llena los zapatos de monedas azules. La exploración semántica del cuento sobre ese rey, contrapuesto al rey vinagre, permite suponer que el poema se refiere a Dios-Padre, con quien el poeta sostiene ahora una relación diferente de la que se advertía en *Los aguiluchos*. Ese rey alegre llena los zapatos del pastorcillo para recompensarlo por el camino que ha recorrido. Y las monedas son azules, color recurrente en *Días como flechas* que podría aludir al tono del cielo. Cabe suponer que las monedas son

---

<sup>8</sup> Compendiado por Pedro Luis Barcia en el quinto volumen de las *Obras Completas* (Marechal L. 1998: 21-28).

azules porque la recompensa que el rey ofrece al niño pobre del cuento es el cielo mismo, la misma recompensa a la que se alude también en «Canto en la grupa de una mañana».

En este mismo juego de reiteraciones, el poema refiere el crujido de una puerta sin abrir todavía que guarda al rey alegre. También en esta metáfora, el sentido se potencia por el contraste entre las dos puertas que aparecen en el cuento: aquella que custodia los jardines reales que el niño no puede cruzar y la puerta del cielo que, en cambio, se abre de par en par para él. De nuevo, el cuento funciona como intertexto que explica el sentido de los versos.

Tanto en el poema como en el cuento, el poeta contempla la idea de la resurrección, como se aprecia en los versos que suceden a los que hemos analizado: «¡Alegría!/ una muchacha bebe todo el cielo en el pozo» (Marechal L. 1998: 86). El tono jubiloso celebra la resurrección y su triunfo contra el tiempo. La luz celestial cae sobre la tierra y la estela lumínica urde un eje vertical que se deja alcanzar por las criaturas. La muchacha de la que habla el poema es el mundo nuevo, femenino, como ocurre también en «Canción para que una mujer madure» en el que se insiste en pensar el mundo recién creado como mujer-tierra que es nido para lo que proviene de arriba.

La voz poética, voz de co-creador, comparte la dicha que vibra en el mundo naciente: «¡Mi alegría se vuela/ y hace temblar el gajo reciente de la luz» (Marechal L. 1998: p. 93). Todo es vida nueva, asombro, despertar metafísico.

El tono gozoso y celebrativo del poemario manifiesta el lugar de superioridad en que se ubica el poeta, más allá del tiempo y el espacio. La voz intenta erradicar la muerte, la tristeza y el dolor del mundo recreado: «mundo alegre y solar que existe solo por su voluntad poética, ya que no concuerda con el de la experiencia cotidiana» (Videla G. 1997: 110). La ilusión onírica articula las indagaciones del autor al punto de manifestar «una oscilante identidad del yo dentro del caos de la fantasía» (Massiello F. 1986: 143). La racionalidad cede lugar a las imágenes que provienen del subconsciente, del deseo y de la ilusión. El poeta intenta recuperar, más allá de sus instintos y de las imágenes que provienen de la psique, un destello primero, una visión mística que reconfigura la realidad a través de cadenas de interrelaciones que articulan metáforas e imágenes reveladoras y sugerentes.

Partiendo de la exuberante plenitud de imágenes situadas en el mundo natural, el hablante se separa de las visiones familiares para inventar otras nuevas: «dedos color de reloj», «un perfume de llantos antiguos», «dioses color de esponja». En estas metáforas, los colores se confunden con el tiempo, las emociones se describen como entidades físicas que contradicen el orden. El poema reelabora así las percepciones tradicionales y crea nuevos sistemas de referencia para interpretar lo visual y lo verbal... Marechal perturba repetidamente las «verdades» lógicas o visuales vinculadas a la representación (Massiello F. 1986: 145-146).

El poeta, como hemos mencionado, no suplanta a Dios ni intenta usurpar sus dones. Es co-creador, causa segunda que mantiene viva la referencia del Motor primero. Si bien las corrientes de vanguardia influyen en los recursos formales que Marechal acogió, el poemario preserva el anclaje sobrenatural y sus más hondas preocupaciones metafísicas. El afán de alcanzar la trascendencia se advierte incluso en la construcción de metáforas con poder ontológico que intentan rozar el origen sobrenatural de las cosas.

Eduardo González Lanuza, Francisco Luiz Bernárdez y Marechal repitieron hasta el cansancio que «no hay creación sin metáfora, toda palabra es metáfora, cuantas más metáforas se compriman en un verso mayor será su densidad estética y significativa» (Sarlo B. 1982: 64). Las vanguardias encontraron en este recurso un instrumento para superar el imaginario de la poesía lírica precedente y ensanchar los límites de la realidad.

Sin embargo, las metáforas para Marechal tienen un valor adicional, como lo expresó claramente en *Adán Buenosayres*. Constituyen un camino para relacionar las cosas más heterogéneas, «emanciparlas de sus estrechos límites ontológicos» y proyectarlas hacia otras formas y destinos (Marechal L. 1970: 580). Asimismo, para conseguir que lo inferior, por vía de cotejo, ascienda hacia lo superior (Marechal L. 1970: 578). De esta manera, las metáforas en *Días como flechas* constituyen un recurso que tiende hacia la fusión ontológica, en busca de la unidad original.

María Rosa Lojo sostiene que el trabajo metafórico, a partir de *Días como flechas*, es una tarea de intención o tensión cuyo significado nuevo devela un nivel trasmundano que coincide con el Caos primero, anterior al tiempo y a la división (Lojo M. R. 1987: 48). Esta concepción sobre la metáfora coincide con la postura de autores como Paul Ricoeur, quien advierte la función referencial de la metáfora que trasciende los semas comunes entre los dos términos que intervienen en su construcción (Ricoeur P. 1977: 256).

Esta manera particular de aprovechar el tejido metafórico en el poemario se relaciona estrechamente con la estética ascensional que se insinúa en *Días como flechas*. A pesar de que el autor declararía años después que la vanguardia y sus años en el martinfierrismo giraron en torno al vano ejercicio de las palabras en libertad, como quien juega con vidrios de colores (Marechal L. 2008: 113), la interpretación atenta de su segundo poemario no parece un ejercicio arbitrario de las figuras literarias, sino una práctica coherente con una visión de mundo que transparenta una visión trascendente y sobrenatural. La exaltación de la materia y el júbilo frente a ese mundo recién inaugurado no reniega de lo supramundano como ocurría, en cambio, en *Los aguiluchos*. De hecho, algunos versos de *Días como flechas* parecen esconder una autocrítica por la postura que había asumido durante su primer poemario: «Yo tuve un corazón montaraz/ [...] Había en él mirlos oscuros/ que picotearon las estrellas» (Marechal L. 1998:

97). *Días como flechas*, más allá del inmanentismo del poemario precedente, propone el tránsito hacia una geometría que privilegia la verticalidad pues en estos poemas el cielo no constituye solamente una convención, sino un espacio que se erige como puntal de la esperanza:

En una tierra que amasan potros de cinco años  
el olor de tu piel hace llorar a los adolescentes.  
¡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. 1998: 83).

El énfasis en estos versos recae sobre la juventud de la tierra. El «tú» se dirige a ese universo naciente que las palabras han convocado y el cielo no representa más un lugar distante que se contempla desde el destierro. De hecho, la referencia al cielo en el tercer verso «redondo y azul como los huevos de perdiz<sup>9</sup>», ha sido interpretada por Lojo<sup>10</sup>, como una *similitudo* en la que se ofrece una comparación cuantitativa y un juicio cualitativo sin que los términos pierdan su sentido propio ni se transfiera la significación. Sin embargo, la autora resalta el hecho de que uno de los atributos naturales que se ha adjudicado a uno de los términos de la comparación no resulta pertinente por cuanto las perdices no ponen huevos azules sino verdes; este error aparente constituye más bien una estrategia deliberada del poeta para sugerir la infinitud cósmica y la vida espiritual que ese cielo azul celeste comunica. El azul de los huevos de perdiz se multiplica entonces semánticamente. Ocurre algo similar con la impropia redondez que se atribuye al cielo; Lojo encuentra en estos recursos un esfuerzo por generar una intersección entre huevos y cielo para revivir el símbolo del huevo del mundo como centro generador de todas las cosas y receptáculo que une los opuestos, en el que confluyen el cielo y la tierra. No parece tampoco azar la referencia a la perdiz, por ser esta un ave de la tierra que incita a pensar en lo autóctono e incita al poeta a iniciarse en una búsqueda compartida con autores como Borges: referirse a Argentina como la matriz que da luz al mundo nuevo (Lojo M. R. 1987: 56-57).

La imagen que relaciona huevo y supramundo aparecerá de nuevo en «Canción para que una mujer madure» y en «Poema del sol indio». En el primer caso, el poeta elabora una imagen significativa: «En las enredaderas de tus voces incubaba/ sus tres huevos azules un pájaro de gracia», refiriéndose a la plenitud en germen de la mujer cósmica que el poeta evoca para representar con ella ese

<sup>9</sup> En ediciones posteriores el autor reformuló la imagen refiriéndose al cielo «redondo y pintado como los huevos de perdiz», como aparece en la *Antología poética* preparada por Alfredo Andrés (Marechal L. 1969: 13).

<sup>10</sup> Aprovecha para ello las categorías de Michel Le Guern En *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*.

mundo naciente, mundo en el cual el cielo es una presencia constante. En el segundo poema, aparece la imagen: «Y la noche, ¡qué fue sino un pájaro errante/ que empollaba en el huevo de las lunas milagro!» (Marechal L. 1998: 113). Y el significado se completa con los versos posteriores: «Yo te anuncio la infancia de otra luz:/ en el primer peldaño de los días más altos/ ríen los niños que muestran/ los huevos de perdiz en las manos oscuras». En los dos casos, la interpretación de la metáfora a la que nos hemos referido permite esclarecer el sentido de estas reiteraciones. Tanto los huevos azules a los que refiere la «Canción para que una mujer madure», como los huevos de perdiz que anuncian esa otra luz de la infancia en el «Poema del sol indio» connotan un orden sobrenatural que habita y traspasa el universo recién inaugurado por el poeta.

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 recuperada, reconstruida, para usar las palabras de Borges, como una provincia nueva para el Ser (Lojo M. R. 1987: 57-58).

La ascensionalidad que aportan estas metáforas deriva de sus referencias al orden sobrenatural y la búsqueda del origen primero. Paul Ricoeur clasifica las metáforas de este tipo como metáforas de creación en tanto recuperan en su plenitud el sentido originario de los símbolos fundacionales de la cultura y abren nuevas perspectivas y campos de significación sobre la realidad (Ricoeur P. 1978: 42).

Como se ha visto, la voz poética en *Días como flechas* dialoga continuamente con un tú femenino que es la imagen del mundo, una entidad cósmica que amalgama tanto el orden físico como el metafísico. En esa imagen femenina del mundo, Lojo presiente una revelación poética y profética de la estructura trascendente, «un mundo otro» (Lojo M. R. 1987: 55), el Paraíso, «la tierra impúber», «país más casto que la desnudez del agua», si somos fieles a las imágenes que convoca el autor. El poemario encadena, como hemos visto, un conjunto de metáforas atadas entre sí que parecen revelar la relación entre la tierra y el más allá. En esta conexión continua entre tierra y cielo, Marechal manifiesta también su obsesión por dominar con la mirada la vastedad del espacio y del tiempo, hasta superar sus límites (ver Zonana V. G. 1992: 63). Este ejercicio le permite trascender desde el orden de la inmediatez hacia lo ininteligible.

El poeta manifiesta en *Días como flechas* su consciencia sobre la futilidad de la vida y la esperanza de la resurrección. El poemario esboza una perspectiva trascendente en medio de una cosmología constituida por ese cielo lumínico –

gajo de luz, haz- que se proyecta sobre la tierra nueva y le comunica su energía. No refiere el orden inframundano como había hecho en *Los aguiluchos* y lo hará de nuevo en *Odas para el hombre y la mujer* porque en esa tierra fresca, el poeta ha intentado extirpar el dolor y la muerte para abrigar a la mujer-tierra, vibrante y jubilosa, y contagiarle su propia luz, su alegría y su asombro.

## **Bibliografía**

Andrés Alfredo, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1968.

Borges Jorge Luis, «Días como flechas», en *Martín Fierro*, No. 36, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1926.

Cavallari Héctor, *Leopoldo Marechal, el espacio de los signos*, México, Centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, 1981.

Diego Rafael de, «Los aguiluchos, poemas de Leopoldo Marechal», en *Nosotros* No. 167, Buenos Aires, abril de 1923, año XVII, T. 43.

Del Corro Gaspar Pío, *Marechal: un dolor... un viento... una guerra*, Buenos Aires, Ediciones del copista, 2006.

Forcat Julio César, *El simbolismo espiritual en la obra poética de Leopoldo Marechal*, Santa Fe, Ediciones culturales santafecinas, 1992.

Friedrich Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1959, [1958].

Gutiérrez Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1983.

Huidobro Vicente, «El creacionismo», en *Obras completas*, Tomo I, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976.

Lojo María Rosa, «La metáfora, ruptura de límites ontológicos, en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal», en *Estudios Filológicos*, N° 22, Valdivia, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, 1987.

Marechal Leopoldo, *Los aguiluchos*, Buenos Aires, Libros Perfil, Volumen I, 1998 [1922], pp. 3-82.

Marechal Leopoldo, *El rey vinagre*, Buenos Aires, Libros Perfil, Volumen V, [1926a].

Marechal Leopoldo, *Días como flechas*, Buenos Aires, Libros perfil, Volumen I, 1998 [1926b], pp. 83-126.

Marechal Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, [1948].

Marechal Leopoldo, «Las cuatro estaciones del arte», en *Cuaderno de navegación*, Argentina, Seix Barral Biblioteca Breve, 2008, [1966].

Marechal Leopoldo, *Antología poética*, Selección y prólogo de Alfredo Andrés, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.

Masiello Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires, Librería Hachette S. A., 1986.

- Maturo Graciela, *Marechal. El camino de la belleza*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- Mignolo Walter, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Nos. 118-119, enero-junio, 1982.
- Montes Mónica, *Leopoldo Marechal: geometría simbólica y cosmogonía poética*, Universidad de Navarra, 2015, tesis doctoral inédita.
- Ricoeur Paul, *El lenguaje de la fe*, Buenos Aires, Ediciones Megápolis, 1978.
- Ricoeur Paul, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis-La Aurora, 1977.
- Sarlo Beatriz, «Vanguardismo y criollismo: la aventura de 'Martín Fierro'», en *Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, Año 8, No. 15, Universidad de Tafts, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1982.
- Schaar Claes, «Linear Sequence, Spatial Structure, Complex Sign and Vertical Context System», en *Poetics* 7, 1978, pp. 377-388.
- Videla de Rivero Gloria, «Las imágenes del Poeta en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal», en *Revista Signos*, Volumen 30, Nos. 41-42, Valparaíso, 1997.
- Zonana Víctor Gustavo, «Breves notas sobre la metáfora vanguardista en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal», en *Revista de Literaturas Modernas*, No. 24, Mendoza, Universidad de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1991.
- Zonana Víctor Gustavo, «Geografía ocular: elementos para una poética de la visión», en *Revista chilena de literatura*, Chile, noviembre de 1992, No. 40, pp. 57-66.