

LA PROSA POÉTICA EN “EL CUADERNO DE TAPAS AZULES”

Carlos Solanes

Universidad Nacional de Cuyo

“Primero es la vocación,
pero, después la palabra”
Leopoldo Marechal

Resumen

La multiplicidad de la obra marechaliana, que abarca la poesía, el teatro, el ensayo y la novela, se configura toda con la presencia unitiva del elemento poético. Especialmente en la prosa, es significativa esta manifestación del lenguaje poético debido, sin dudas, a que Leopoldo Marechal fue, ante todo, poeta. En efecto, en 1948 y después de un extenso itinerario por el camino de la poesía, más de veinticinco años y seis libros publicados, Leopoldo Marechal da a conocer su primera novela, Adán Buenosayres. De esta novela, uno de los siete libros en los que se estructura, el “Libro VI (El Cuaderno de Tapas Azules)”, representa un acabado ejemplo de prosa poética.

En el presente artículo se analizan aquellos elementos constitutivos de la prosa del Libro VI que hacen posible que podamos llamarla poética. Su deslinde tiene como punto de partida una concepción ontológica del poema y considera, en primer lugar, el análisis del lenguaje poético, sus características, su génesis, su crecimiento y la conformación de la prosa. En segundo lugar, se aborda el concepto de la imagen como nota caracterizadora del discurso poético y su relación con el ritmo, elemento que equipara el lenguaje de la prosa con el del poema. Por último, se hace una breve referencia a la importancia, en la configuración de la prosa poética, del narrador lírico.

Leopoldo Marechal representa, en nuestra literatura, un momento de quiebre con respecto a formas y temas tradicionales anteriores a su obra.

Su múltiple condición de poeta, ensayista, novelista, dramaturgo y la presencia unitiva en toda su producción del elemento poético como configurador del hecho literario, lo ubican en una generación de escritores que renuevan y transforman, en nuestro país y en toda América, las características de la novela. En Marechal particularmente hay una marcada influencia, no solo de las vanguardias europeas sino también de las fuentes clásicas y de la literatura española del Siglo de Oro. Sin embargo, la condición primera bajo la cual debe estudiarse su obra es, sin duda, la poético-filosófica, ya que, antes que nada y sobre todo, Leopoldo Marechal fue poeta: toda su creación se basa en su poesía, y muy especialmente su primera novela *Adán Buenosayres*, de 1948, extenso relato en prosa cuyo “Libro VI (El Cuaderno de Tapas Azules)” representa un acabado ejemplo de lo que suele denominarse prosa poética¹. En efecto, acercarse a la prosa marechaliana es necesariamente transitar un ámbito donde la palabra se mantiene siempre fiel al espíritu poético que la origina, característica que tiene sus raíces en la temprana vocación poética de Marechal y se comprueba con la afirmación del propio autor, confirmada con su obra, de no haberse apartado nunca, en su labor creadora, del terreno de la poesía.

En lo que sigue, y centrándome en el “Libro VI (El Cuaderno de Tapas Azules)” del *Adán Buenosayres*², he procurado deslindar aquellos aspectos de su prosa que hacen que podamos llamarla “poética”. Para esto me he detenido, fundamentalmente, en el análisis del lenguaje, de la imagen, del ritmo y de la figura de lo que he llamado narrador lírico: esa primera persona (autor-narrador-poeta) que crea el texto y, a su vez, se crea él mismo en su discurso.

Estructura y composición del “Libro VI” T

Después de un extenso itinerario por el camino de la poesía, más de veinticinco años y seis libros publicados, Leopoldo Marechal da a conocer su primera novela, *Adán Buenosayres*. Fruto de un prolongado proceso interior, la gestación de la obra abarca un período de dieciocho años. Es una etapa que comienza en 1930, cuando Marechal, en Europa, escribe los primeros esbozos de su novela, y que concluye en 1948 con su publicación. Este proceso de madurez interior en la vida del poeta es,

como afirma él, el “secreto anímico” en cuyo ámbito la obra se hizo posible y necesaria. En efecto, más allá de todas las lecturas posibles de la novela y a las que ella misma se presta dada su riqueza formal y temática subyace en su estructura, sin embargo, un trasfondo de autobiografía espiritual que le imprime a la obra un sello particular.

El libro VI del *Adán Buenosayres* constituye una autobiografía espiritual de Adán cuyo núcleo generador es el amor: “[...] Aquella por quien escribo estas líneas [...]” (p.368), dice Adán refiriéndose al porqué de su “Cuaderno”. Asistimos allí al viaje del alma del protagonista desde la dispersión de las cosas bellas hacia la Unidad. En este viaje Adán conoce a Solveig Amundsen, la Mujer por la que cree haber encontrado en una criatura la Unidad tan buscada. Sin embargo, al encuentro sigue el desengaño al comprobar la contingencia de la belleza humana, de allí su tarea de crear mediante el arte una Mujer emancipada de la muerte, que no sea sólo el reflejo del esplendor de la belleza sino la Belleza misma. Siempre, en este viaje espiritual del alma, el motor de la búsqueda es el Amor, en una estrecha vinculación con la idea de la Muerte, ya que es mediante la muerte, y sólo así, como se logra el acceso a la intemporalidad.

Si bien existe una estrecha vinculación formal y temática entre el “Cuaderno” y el resto de la novela, sin embargo hay una serie de rasgos presentes en el Libro VI que conforman un ámbito distinto al resto de la obra. Entrar al “Cuaderno de Tapas Azules” es percibir inmediatamente una condensación de todos los elementos poéticos que integran la novela total. Elementos aunados en un discurso, la prosa poética en este caso, que se genera siempre a partir de un nombrar por parte del poeta, el cual no nombra porque sí sino que nombra guiado por la realidad, pero en ese nombrar el poeta a su vez guía a la realidad a una nueva instancia más plena y la hace *ser* más, plasmando así en palabras toda una fuerza vivencial que lleva en sí.

Esta fuerza vivencial que busca hacerse camino a través de las palabras y que con ellas conforma esa nueva realidad ontológica que es el poema, no puede ser otra que la misma vida del poeta; no es, en absoluto, algo que pudiera pensarse ajeno a la carga vivencial que porta sobre sus espaldas. De allí la necesaria relación entre lo poético y la forma autobiográfica que adopta en la prosa: el “Cuaderno de Tapas Azules” es,

más que una estética, una “[...] ético-estética de base teológica, y también una autobiografía del escritor, atendida a aspectos esenciales que atañen al ‘despertar metafísico’”³.

El lenguaje

Todo lo que pueda afirmarse acerca de la génesis y de la creación de un poema es válido también para la llamada prosa poética, es decir, la manifestación del lenguaje del poema ya no en versos sino en párrafos, adoptando la forma específica de lo narrativo. Hablar de algo llamado “prosa” poética es aceptar de antemano varios supuestos, entre ellos, el hecho de que la condición propia de la poesía no es el verso; el hecho también de que hay un algo en la palabra de la prosa poética que la diferencia y la hace ser distinta de la prosa narrativa.

En efecto, adoptar la forma de la prosa implica que el poema sigue siendo poema, no que se transforma en algo distinto: la palabra mantiene su condición de poética aun cuando deba someterse a los requerimientos de un tipo distinto de forma. En la prosa poética la palabra sigue siendo un “fin” en sí misma y no un “medio”, el lenguaje no es provisorio, simple vehículo de significaciones que, una vez cumplida su misión ya no sirve y se descarta; al contrario, es un lenguaje objetivo, con peso propio, que se mantiene vivo y es un mensaje él mismo. De allí que una novela que se pretenda lírica no renunciará por ello a su esencia narrativa: personajes, narrador, punto de vista, organización espacial y temporal..., pero sí hará un uso especial del lenguaje y deberá esforzarse por organizar todos estos elementos “[...] de tal modo que, más allá de su operación obvia -desarrollar una ‘historia’- se practique con esos elementos una revelación poética, es decir, un efecto profundo de recreación de la realidad, interno al propio lenguaje, e idéntico a él”⁴. No se trata, por lo tanto, solo de una prosa cuidada, adornada con algunos recursos literarios y que solo pretenda narrar la historia quizá de una manera más bella, sino que todos los elementos que la conforman son la manifestación de una verdadera experiencia poética del narrador.

Para poder percibir esta realización de lo poético en el lenguaje en prosa del “Cuaderno” es necesario ver, ante todo, cuál es la realidad que se manifiesta a través de las palabras y cómo es esa relación de las palabras entre sí para descubrir así la ley interna que ha ido guiando la

génesis del texto. Una vez atendido este aspecto, es importante analizar otra cualidad: la precisión de los términos y todas las implicancias que conlleva el hecho de buscar las palabras acordes a su tono, su duración, su intensidad y las resonancias que pueda despertar en la frase. Esta precisión radica justamente en esa estrecha relación entre realidad y palabra, y en la capacidad privilegiada del poeta para descubrirla en su justa medida.

En el “Cuaderno”, las primeras presencias que se imponen al alma del poeta son el tiempo y el espacio. Son presencias fuertes, que se concretan a través de la evocación y de todo un lenguaje que poetiza las distintas impresiones del paso del tiempo en el alma infantil del protagonista y la incidencia del espacio en su espíritu. La carga vital se vale de una adjetivación precisa, exacta, que carga de resonancias el sustantivo, crea una atmósfera justa y le da a la prosa, densa de por sí, apretada, de periodos largos, una musicalidad especial. Cada uno de los términos buscados, especialmente el adjetivo, está en función de mostrar estos “terrores” infantiles que son el paso del tiempo y la infinitud del espacio:

Es aquella una edad en que el alma, semejante a una copa *vacía*, se hunde hasta el fondo en el río *cambiante* de la realidad (que tal nombre damos en un principio al color *mentiroso* de la tierra), y espiga, recoge y devora la creación *visible*, como si sólo para esa cosecha *bárbara* del mundo hubiese nacido. Entonces el niño, la piedra, el árbol y el buey giran enlazados en el baile *primero*, sin distinciones de color ni choque de fronteras. Pero más tarde, y en virtud de su peso natural, el alma se coloca en el centro de la rueda; y desde allí, *inmóvil* y como en suspenso ve que a su alrededor siguen girando las demás criaturas [...] y como no se da respuesta ni la recibe de los otros, inicia su jornada de tribulación; porque su duda es *grande y creciente* su soledad (p. 355). [El resaltado, aquí y en las citas restantes, es mío].

Todo el lenguaje se carga aquí de una presencia temporal, pero sin mencionarse la palabra “tiempo”, porque en realidad no hace falta ya que lo que se está comenzando a construir, más que una elipsis elegante que embellezca la prosa, es una vivencia personal del paso del tiempo objetivada en el lenguaje mismo; y cada una de las palabras contribuye, en este caso, a recrear esa experiencia personal que se concreta finalmente con la mención directa:

La *devastación* del Tiempo fue lo que primero *saltó* a mis ojos *infantiles*: llegué a sentir con tal hondura el paso *corrosivo* de las horas, que acabé por imaginar al Tiempo como un río *invisible*, cuyas *mordientes* aguas, al rodar sobre las cosas, lo iban royendo todo, la vivienda y sus hombres, la llanura y sus brutos (p. 357).

Hay en los fragmentos seleccionados, y así en toda la prosa del “Cuaderno”, una cuidadosa selección de los adjetivos. Cada uno, tanto en el plano fónico como en el plano semántico, se ajusta con precisión al sustantivo correspondiente y, a la vez, al resto de las palabras de la cadena: no hay prácticamente repeticiones, cada frase tiene el adjetivo que le corresponde. Así, por ejemplo, en lo referido al paso del tiempo la presencia de un sonido fuerte /rr/ que se ajusta a la idea de *roer* las cosas: paso *corrosivo*; *mordientes* aguas; *rodar*; *royendo*; *hombres*; *llanura*; *brutos*. Pero a la vez el equilibrio musical de sonidos suaves que van marcando un ritmo interno en la prosa: *infantiles*, *hondura*, *invisible*, *aguas*, *vivienda*.

Esta génesis en el texto de la experiencia infantil ante el tiempo y el espacio se continúa y crece con una nueva experiencia, pero esta vez de carácter espiritual y metafísico: la incidencia en el alma infantil del mundo de las formas, de la realidad externa, de la belleza de las cosas y del amor. La adjetivación se mantiene, pero un poco más espaciada, dando paso a un lenguaje más acorde a la experiencia vivida: sobrio, sencillo, pero reunido en construcciones sustantivas cargadas de un gran poder sugestivo y simbólico. No hay en todo el “Cuaderno” espacios para la prosa llana y simplemente comunicativa, la densidad de las construcciones mantiene siempre, en el lenguaje, la altura lírica: “*vastas* horas de tregua”; “*devastación continua*”; “la *dulzura* de ciertos climas *espirituales*”; “el ritmo de las estaciones *exactas*”; “no sabía yo qué *graves* resonancias”; “y las cosas iniciasen un diálogo *íntimo*”; “aquel *arrebatao* idioma de la belleza”... Lo mismo sucede, por ejemplo, cuando nace en el interior del discurso, no ya la experiencia infantil de la llanura de Maipú o la simbólica y metafísica de los viajes del alma, sino la experiencia, humana y trascendente a la vez, del amor:

[...] cuando por el sendero de los aromos apareció la extraordinaria criatura de mi relato: venía ella como quedándose , tan lento fue su andar en aquel instante precioso a la memoria; pero su sonrisa se le adelantaba, como si fuese un emisario suyo; y como su vestido tenía el color del aire y en el aire sutil se disipaba, no es asombroso que yo la tuviera por una visión y me preguntara si la tarde no se habría personificado en aquella suavísima figura de mujer [...] y tan inusitado era el revuelo que su presencia levantaba en mi ánimo, que no supe contestar a su saludo cuando, tras oír mi nombre de boca se sus hermanas, ella inclinó la frente y abatió los ojos (p. 368).

Todas las palabras aquí tienen la función única de presentar la figura femenina, todas buscan concretar la impresión viva del amor en el alma del narrador: verbos, sustantivos, adjetivos han sido cuidadosamente seleccionados para dar cauce a esta vivencia que trae el recuerdo y actualiza el lenguaje. Así, la connotación de lo *femenino* dada por la suavidad de los sonidos: sendero, aromos, lento, adelantaba, vestido, aire, sutil, visión, suavísima, revuelo, levantaba, saludo; o por el aspecto semántico de las construcciones: “venía ella como quedándose”; “tan lento fue su andar”; “su sonrisa se le adelantaba”; “aquella suavísima figura de mujer”; “ella inclinó la frente y abatió los ojos”. En definitiva, el tiempo, el espacio, las formas de la realidad, la realidad de la belleza, la quietud del alma, el viaje del alma buscando al Amigo, el regreso, los sueños y, finalmente, la presencia abarcadora de Aquélla, la mujer, por quien se escribe el “Cuaderno”, son todas experiencias que el lenguaje ha logrado objetivar en una prosa apretada, densa, continua, altamente lírica: experiencias que, ya independientes de la voz narradora del autor, han encontrado su forma propia y “viven” ahora su propia vida en el interior de las palabras.

La imagen y el ritmo

Una de las principales notas de lo poético es la presencia de imágenes frente a la sobriedad y claridad conceptual del discurso de la prosa no poética, entendiendo por imagen la capacidad de las palabras de decir más de lo que dicen por sus asociaciones dentro de la cadena. Sin embargo, es claro que la sola presencia de la imagen no garantiza la

poeticidad de un texto, el uso cotidiano que hacemos, por ejemplo, de la metáfora no implica que cada vez que la utilizamos estamos en presencia de un enunciado poético. En este sentido, la imagen tiene sólo una finalidad comunicativa, que tiende a hacer más claro el enunciado y efectiva la comunicación.

Por el contrario, es muy distinta la función de la imagen en el ámbito de lo poético. En primer lugar porque la imagen sola no es poema sino que se incluye en un sistema que comprende también el ritmo, la forma verbal, la puntuación, los espacios, los acentos...; y en segundo lugar, porque en este espacio de lo poético lo que intenta la imagen es iluminar esos aspectos de lo sensible que ha intuitido el poeta y que debe materializar o sustantivar a través de la palabra. El elemento comunicacional queda relegado ahora a un segundo plano y adquiere mayor importancia lo sensible: la finalidad de la imagen ya no es sólo aclarar, embellecer la realidad, sino manifestarla en su verdadera esencialidad, convirtiéndose en la forma nueva para una materia en germen que será el poema concluido. La imagen preside todo el sistema de relaciones que constituyen la estructura del texto, de aquí que, incluso cuando se trata de imágenes oscuras para el entendimiento, lo principal ya no es “entender”, sino “sentir” el poema y dejar que despierte en nosotros un estado poético en consonancia con el espíritu del poeta.

La función de la imagen se complementa con el papel importante también que desempeña el ritmo en la prosa poética. Esta musicalidad interior de las palabras, que no es condición exclusiva de la rima, marca una de las cualidades que separan a la prosa poética de cualquier otro tipo de prosa. A veces marcado, a veces apenas percibido, este ritmo es como la respiración pausada con la que se van desarrollando las ideas y van formando, junto con el lenguaje, ese todo orgánico y autónomo que es el texto poético. La precisión ya mencionada de las palabras se justifica precisamente por esta necesidad de encontrar una armonía entre los distintos términos de la secuencia, ya sea vocálica, consonántica, de acentuación o simplemente métrica. Y esto es así porque toda la fuerza de las vivencias del poeta recae, precisamente, en la intensidad de las palabras, en la potencia expresiva del lenguaje del poema que se logra mediante la conjugación melódica y significativa de aquéllas⁵. Estas consideraciones sobre la imagen y el ritmo permiten establecer otro

postulado propio de la prosa poética: el hecho de que lo realmente destacable en ella no es la acción, entendida ésta como la sucesión de los hechos que se relatan, sino la emoción que los mismos despiertan en el lector: la verdad de lo dicho se percibe, más que en la narración, en la melodía que se crea con la lectura del texto.

En el “Cuaderno de Tapas Azules” la imagen se concreta a través de distintos recursos, como la comparación, la personificación, los paralelismos, la metáfora. Pero, de todos ellos, el último es el que con más frecuencia aparece y el de mayor peso en la configuración del sentido total del “Cuaderno”, como cauce primero y principal de la experiencia poética. Recordemos que la metáfora es un recurso predilecto de Marechal, ya desde su inserción en la vanguardia con la publicación de *Días como flechas* en 1926, predilección que se mantendrá a través de toda su obra literaria. Por otra parte, esta elección por parte del autor no es fortuita, tiene su fundamento en varias razones. En primer lugar, por una asociación natural que se da entre la palabra del poema y la metáfora, recurso que parece siempre sostener todo el andamiaje lírico; en segundo lugar por la capacidad natural de la metáfora para nombrar realidades que, de por sí, carecen del lenguaje apropiado que las nombre:

Si la metáfora permite dar nombre a una realidad a la que aún no corresponde un término apropiado, permite también designar las realidades que no pueden tener un término propio. Permite romper las fronteras del lenguaje y decir lo indecible. Por medio de la metáfora los místicos expresan lo indecible y traducen al lenguaje lo que excede al lenguaje [...] El esfuerzo del poeta, que quiere traducir en palabras una aprehensión del universo que excede a la lógica y al lenguaje comunes, lleva igualmente a la metáfora⁶.

En tercer lugar, la función de este recurso es, en el caso de Marechal, la de plasmar en el lenguaje una operación espiritual que se da en el alma del poeta-narrador, de por sí incommunicable: “[...] la transfiguración de las más diversas realidades del mundo, por medio de la palabra poética, en sustancia intemporal del arte”⁷, entre ellas la transmutación del amor terrestre en amor celeste.

Por último, la metáfora contribuye mejor que ningún otro recurso a lograr una adhesión, en primera instancia, puramente afectiva, desligada de lo racional. De allí el afán del poeta por su empleo, pues la materia con la que trabaja está lejos de ser meramente comunicativa: la imagen que la metáfora introduce “[...] persiste como imagen asociada, incorporada a la sustancia del mensaje, pero ajena al plano lógico de la comunicación. Se puede criticar una comparación, rechazarla porque se rechace el pensamiento analógico que ella expresa: puede uno negarse a admitir la correspondencia que funda un símbolo; pero no se pueden hacer objeciones a la metáfora”⁸. Y es, principalmente, esta función sobre la que se apoya la base poética de la prosa del “Cuaderno”: las metáforas que conforman el entramado textual apuntan a generar, en el lector, un acercamiento al alma del protagonista por la vía de lo sensible, creando un vínculo afectivo-emocional que de alguna manera identifique al lector con el narrador lírico y despierte, en el primero, el estado poético necesario para la recepción comprensiva y cabal de la obra.

Ahora bien, esta configuración de la prosa sobre una base casi puramente metafórica no se da, de ninguna manera, como una simple adición o superposición del recurso a la prosa narrativa, como si se tratara, y ya lo hemos dicho, de embellecer el relato. Cada uno de los apartados en que se divide el “Cuaderno” se genera a partir de una realidad determinada que crece en y por el lenguaje, siguiendo una ley interna en su génesis que determina el desarrollo de cada período oracional en función al período que debe seguirle y al que le precede.

En efecto, el trazado esencial del contenido del “Cuaderno”, repartido en catorce pequeños capítulos, va entretejiendo las realidades que nombra en torno a metáforas esenciales. Así, en el primer apartado, el período que comprende los primeros siete años de Adán hasta que su alma comienza a distinguirse de las realidades que la rodean, y comprende entonces su soledad y su pena, es una edad “[...] en que el alma [...] se hunde hasta el fondo en el río cambiante de la realidad [...] y espiga, recoge y devora la creación visible, como si sólo para esa cosecha bárbara del mundo hubiese nacido” (p.355). El alma, fusionada con las demás realidades, gira con ellas y en el círculo de las cosas busca su propio círculo, y al no hallar respuesta “[...] inicia su jornada de tribulación; porque su duda es grande y creciente su soledad. En ese

conflicto se halló la mía [...] hasta que le fue revelado su norte verdadero en la figura de Aquélla por quien escribo estas páginas” (*ídem*). El apartado se cierra con una metáfora que constituye la razón de ser de todo el cuaderno: “Porque de amor es la carne de mi prosa, y del color de amor se tiñe su vestido” (*ídem*).

Las nociones del Tiempo devastador y del Espacio infinito en la llanura de Maipú, y su incidencia en el alma infantil del autor, ocupan el segundo apartado. Las imágenes serán las relacionadas con la llanura pampeana y los cielos australes, la presencia de los mayores y del jardín y el huerto, pequeño paraíso de Adán. La niñez se cristaliza con toda su fuerza en el comienzo mismo del apartado: “Con más dulzura que tristeza evoco la imagen de aquella criatura que, con un pie todavía en la infancia y puesto ya su cuidado en los telares de la meditación, se preguntaba cuál sería su círculo entre círculos y su danza entre danzas” (pp. 355-356); a lo que le sigue la plasmación concreta del mundo de los mayores:

Varones y hembras de mi estirpe lloraban o reían sin pudor, y con toda la cara, en la estación precisa de sus lloros o en la estación exacta de sus júbilos; bien arraigados en esta realidad, ejercían sobre animales y cosas no sé yo qué alegre violencia; estaban seguros en su círculo de furiosos caballos, de manadas calientes, de sementeras y flores [...] ¡y qué bueno era refugiarse a veces en la seguridad de aquellos brazos aguerridos que tendían los varones, o en el calor de los pechos frutales que mullían las hembras para la cabecita del niño [...] (p. 356).

Entonces aparecen las nociones del Tiempo y del Espacio, surgiendo desde el fondo de la niñez y en el ámbito de la llanura de Maipú, enraizadas en una prosa que no deja ni por un instante de acudir a la imagen:

[...] acabé por imaginar al Tiempo como un río invisible, cuyas mordientes aguas, al rodar sobre las cosas, lo iban royendo todo, la vivienda y sus hombres, la llanura y sus brutos. [...] lo sentía mover las ruedecillas de los relojes, o abrir los techos en filtrantes goteras, o morder las paredes como un sigiloso animal roedor. [...] la noción del Espacio también se me aclaraba como una pena, favorecida por la llanura cuya extensión se mide con sudores de

caballo, y en la cual naciente o poniente, norte o sur eran fáciles caminos de ausencia y puntos a que volaban los ojos en atención de acariciados regresos. [...] tendido yo en la gramilla, levantaba mis ojos al cielo, donde las constelaciones australes parecían colgar sobre mí como los apiñados racimos de una parra celeste (pp. 357-358).

Y por último el narrador, Adán de catorce años en su paraíso, asiste al nacimiento y muerte de las formas que lo rodean y comienza a entablarse en su interior un diálogo íntimo entre su alma y la realidad que lo rodea y, lo que es más importante, descubre su vocación poética:

Entretanto, me aferraba yo a la seguridad y a la delicia en que las formas de las criaturas me conformaban graciosamente: las veía nacer y mi corazón gozaba en su primavera; las veía morir y mi corazón entraba en su invierno [...] Al mismo tiempo aquellas emociones iban despertando en mí un ansia viva de expresión, un deseo incontenible de hablar el mismo lenguaje con que me enamoraban las criaturas (pp. 358-360).

Del tercer al séptimo apartado el alma del poeta, habiendo descubierto su vocación de viajera, abandona su estatismo e inicia su viaje en busca del Amado inmóvil: “Así, contemplando su duelo y mirándose en el espejo amargo de sus lágrimas, he ahí que [el alma] se vio sola e inmóvil [...] y al condenar el reposo en que se hallaba [...] vio en la figura del Amigo el norte y fin de su posible movimiento” (p. 361). Es este un viaje en el que el alma se pierde a sí misma en los mil llamados de las cosas exteriores, perdiendo su centro y advirtiendo que ninguna criatura puede saciar sus ansias de sed, por lo que retorna a su eje primero y a su unidad original. Esta experiencia absolutamente íntima del narrador lírico encuentra el cauce adecuado, para su concreción en la palabra, en un lenguaje ya no tan metafórico, sino donde hay un mayor predominio de la personificación, dado el aspecto más filosófico que se trata, pero sin perder en ningún momento, esta prosa, su tono lírico. Se cierra así una primera etapa para dar paso a la segunda y definitiva que es la que en última instancia justifica todo el “Cuaderno”: “Con este sueño doy fin a la historia de mi alma en lo que tiene de abstracto, para referir ahora el advenimiento de Aquélla por quien escribo estas líneas y a la

cual se ordenarán los párrafos siguientes como el amanecer al día o como la flor al fruto” (p. 368).

Comienza y se desarrolla entonces, en los últimos siete apartados del “Cuaderno”, el tema del descubrimiento, por parte del alma del poeta, del Amor divino, de la Belleza, a partir del amor humano y de la belleza humana. Este descubrimiento y este viaje hacia una realidad sobrenatural tiene como punto de partida la figura de una mujer: “Aquella”, razón de ser de todo el “Cuaderno”. El tono filosófico de la prosa se abandona en estos últimos apartados y se retoma el intenso lirismo de los primeros, los referidos a la infancia en Maipú; la metáfora gira ahora en torno exclusivamente de la figura femenina y todo el lenguaje se carga de las connotaciones propias de la poesía amorosa.

En el comienzo de estos últimos apartados, el octavo, el poeta conoce a Aquella en un jardín de Saavedra y queda deslumbrado:

Fue primavera en Buenos Aires el día y la hora en que se me apareció Aquella cuyo nombre real no será escrito en estas páginas, ya que, al nacer, le fue dado por hombres y mujeres que no supieron nombrarla en el amoroso idioma que le convenía. Y si no me atrevo a declarar que la glicina y el duraznero de su casa retoñaron sólo para ella y para mí en la hora del encuentro, alabaré, en cambio, a la Gran Armonía que sabe juntar en un acorde la gracia de la mujer y la hermosura de la tierra, en el día que los hombres llaman su primero según los números del amor (p. 368).

A este deslumbramiento inicial sigue inmediatamente la descripción de la mujer. Es una prosa en la que crece progresivamente el sentimiento de exaltación amorosa, nombrando en toda su verdad una realidad visible a los ojos del cuerpo primero, y una realidad visible a los ojos del alma después mediante metáforas distintas, pero en las que el elemento real que sirve como punto de partida es siempre el mismo, Aquella:

Pero mis ojos no sabían irse de Aquella [...], la cual [...] sonreía callando, rendido a tierra su mirar, circunstancia feliz que me permitía entregarme discretamente a su contemplación, en la cual mis ojos parecían descubrir ahora su oficio verdadero: [...] toda ella, según vi, no era sino un gesto de amanecer comparable al del alba cuando quiere y no quiere ser el día. Las tres dimensiones

de su cuerpo eran un éxtasis del espacio, cada latido suyo una delicia del tiempo y toda ella un lugar de sublimación para la luz. Al verla, no atinaba yo a discernir qué forma sustancial o qué adorable número creador se había encarnado en su frágil arcilla [...]. Alta y recta bajo el vestido aéreo que la recataba, su forma parecía iniciar un doloroso despunte, como el de la yema que se hincha y rompe y aventura un gajo (p. 369).

El sentimiento amoroso se torna contemplación en los dos apartados siguientes, el nueve y el diez, en los que el poeta viaja al jardín de la mujer amada con la intención de verla. La naturaleza participa de la exaltación del protagonista:

[...] sucedía en mis paseos que a la embriaguez interior de mi alma se unía la exterior de la tierra, cuyo ferviente despertar gravitaba sobre las criaturas induciéndolas en caminos de exaltación. [...] allá el cielo primaveral, claro y húmedo, resplandecía como una gran mirada de ternura; en la copa de los árboles callejeros una luz verde anunciaba el reventar de las yemas; había un preludio de flores en los jardines íntimos y en los patios cordiales. Y mis ojos, abiertos como nunca, devoraban los signos de aquella primavera y mordían el azul de aquel cielo redondo y liso como una fruta (p. 372).

Esta exaltación se torna súbitamente en meditación y el narrador comprende, entonces, la presencia de una Belleza que trasciende a la belleza meramente humana y que, por lo tanto, Aquélla es reflejo o imagen de Otro. Es nuevamente la metáfora el camino para concretar esta revelación en el lenguaje y nombrar, de alguna manera, la experiencia tan íntima que se está dando en el interior del alma del poeta:

Remontados mis ojos a las alturas, contemplaba el inmenso rebaño de las estrellas moviéndose arriba con lentitud sagrada; y por primera vez mi ternura se volvía, no a la majada visible, sino al escondido pastor que la guiaba desde lo alto. [...] mi corazón, que tantas veces había saboreado aquella música por el solo deleite de la música, le cerraba sus oídos ahora y parecía levantarse más alto, como si, haciendo abstracción de la música, buscara el rostro del invisible Tañedor (p. 374).

Luego de esta revelación, de este descubrir la belleza como un reflejo de la Belleza, viene el proceso final que lleva a cabo el poeta y que cierra el “Cuaderno de Tapas Azules”. En efecto, en los últimos tres apartados se narra el encuentro entre Adán y Aquélla en un invernadero. Aquí, la imagen de la rosa que se marchita pero que, en virtud del poder de Otro, se conserva intacta como idea para siempre, es el eje sobre el que gira la prosa final del “Cuaderno”:

Recorriamos el jardín, a la hora en que se alargan las sombras, y el azar nos llevó al invernáculo donde residían las flores que temen el sol: había rosas blancas y estábamos ebrios con el olor de las rosas, y ella también era una rosa blanca, una rosa de terciopelo mojado [...] Y otra vez empezaron a redoblar en mi alma los admonitorios tambores de la noche, y ante mis ojos alucinados vi cómo Aquélla se marchitaba y caía, entre las rosas blancas, mortales como ella.

Y tristes voces empezaron a gritar en mi ser: “¡Mira la fragilidad de lo que amas!” (p. 380).

Adán llora la muerte de la mujer y ahora, sobre la imagen que tiene de ella en su alma, elaborará una imagen poética, verbal, una metáfora que sintetiza todo el proceso anterior: Aquélla es ahora la “Niña-que-yano-puede-suceder” (p. 382). Así, las metáforas iniciales del “Cuaderno”, que daban cuenta de una infancia, de un tiempo, de un lugar; que traducían el afán del alma del poeta por encontrar su lugar en el círculo de las cosas; que fueron marcando las etapas de su viaje espiritual, el encuentro con la amada y el descubrimiento de la Belleza que todo lo trasciende, concluyen finalmente traduciendo esa alquimia poética por la que el poeta transmuta el amor terrestre en amor celeste:

Desde entonces mi vida tiene un rumbo certero y una certera esperanza en la visión de Aquélla que, redimida por obra de mi entendimiento amoroso, alienta en mi ser y se nutre de mi sustancia, rosa evadida de la muerte. Y no sólo triunfa en su ya inmutable primavera, sino que se transforma y crece, de acuerdo con las dimensiones que mi alma va encontrando a su propio anhelo: rosa evadida de la muerte, flor sin otoño, espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día, si, como espero,

hay un día en que la sed del hombre da con el agua justa y el exacto manantial (p. 385).

A esta presencia fundante de la metáfora como creadora de una nueva realidad, se suma también la construcción de períodos paralelos y bimembres. Esta es una forma precisa mediante la cual Marechal concreta, a través de la palabra, su concepción profundamente dualista de la realidad: lo humano y lo trascendente; el cuerpo y el alma; el hombre y Dios. Dualismo que en absoluto busca ser de opuestos sino, al contrario, síntesis armónica de realidades complementarias que se necesitan la una a la otra. Estas construcciones configuran también el ritmo preciso que va adquiriendo la prosa del Cuaderno a medida que se construye. La ley interna que guía el desarrollo de la palabra poética, junto a la metáfora, exige la presencia de esta polaridad, comúnmente dentro de la misma frase y construida mediante conjunciones, de las cuales la que con mayor frecuencia aparece es la copulativa en “y”:

[...] había un preludio de flores en los jardines íntimos y en los patios cordiales. Y mis ojos, abiertos como nunca, devoraban los signos de aquella primavera y mordían el azul de aquel cielo redondo y liso como una fruta [...] No sé yo qué linaje de simpatía desbordaba en mi pecho ante lo más humilde y lo más callado: era una sabrosa inteligencia de amor y un deseo de apretar contra mi alma el haz viviente de las criaturas (p. 372).

En definitiva, los ejemplos podrían continuarse uno tras otro, porque toda la prosa del “Cuaderno” se sostiene sobre esta estructura dual de las construcciones. Estructura que no hace otra cosa más que manifestar la profunda convicción filosófico-teológica que tiene el poeta acerca del hombre como criatura divina, como *compositum* de cuerpo y alma, adecuándola a la expresión lingüística exacta, no sólo en cuanto a su significado, sino también en lo que respecta al ritmo preciso de la prosa poética.

El narrador lírico

Es indudable que, por tratarse de materia poética, cobra una gran importancia en la prosa de este tipo la presencia del narrador lírico, del

yo. Esta presencia fuertemente marcada tiene la misión de mantener la unidad de tono de la obra. Los límites entre narrador y autor aquí se borran, pues no se puede separar toda la carga vital que late en las palabras del relato poético de quien les dio vida. Este vitalismo del lenguaje habla a las claras de la dificultad para separar al autor real del narrador, cuya figura por el contrario es fácilmente concebible como objeto de análisis en la prosa literaria no poética.

La creación poética no es obra de un narrador despersonalizado que pueda tomar distancia y jugar con las distintas posibilidades que la narrativa le ofrece. La poesía es esencialmente personal, está vinculada a lo más secreto que esconde el alma del poeta e incluso en ocasiones va más allá del poeta mismo y nos muestra al hombre verdadero que también él se conoce nuevo en su obra. Analizar, por lo tanto, una creación de orden poético conlleva el necesario acercamiento a la vida del autor y a las circunstancias en las que se gestó la obra: el texto poético es casi un relato autobiográfico. Esto implica la postulación del análisis como una interiorización de la experiencia, un viaje a través de la conciencia autoral que se objetiva en el lenguaje mediante el recuerdo. Y no puede ser de otra manera pues es de recuerdos que está hecha la materia poética, el poeta objetiva una carga vivencial que de ninguna manera puede llegar a ser manifestación de lo que todavía no es: el poema es la fase final de lo que ya fue y ahora es recuerdo. De lo anterior se desprende, por lo tanto, el necesario desplazamiento del foco narrativo que, en la prosa poética, se centra exclusivamente en el interior del yo. Toda la narración estará por lo tanto subordinada a la presentación simbólica de una vivencia íntima, personal, la fábula se reduce así a muy poca cosa: los elementos mínimos que sirvan de sostén al entramado de la vivencia poética.

“El Cuaderno de Tapas Azules” es una autobiografía espiritual de Adán Buenosayres, el protagonista de la novela y narrador por primera vez ahora, ya que en los cinco libros anteriores de la novela la narración estuvo a cargo de “L.M.”, como se postula en el prólogo y que no es otro que Leopoldo Marechal, el autor real. El intenso tono lírico de la prosa del “Cuaderno” está en estrecha relación con esta identificación Marechal-narrador-Adán: los recuerdos infantiles de Maipú y del abuelo Sebastián; los terrores nocturnos; las experiencias del tiempo y del

espacio; el descubrimiento de la vocación poética; la reflexión sobre el viaje del alma y el descubrimiento de las cosas; el descubrimiento del amor y del Amor; la construcción de la mujer Celeste, son experiencias del protagonista que de ninguna manera están tamizadas por el filtro de un narrador que las distancie. Al contrario, reconocemos en esos recuerdos al propio Marechal, no al que firma desde un presente “L.M.”, sino al que se reconoce en un pasado como Adán. Y en esto se separan, apenas luego de tocarse, las que podríamos llamar autobiografía narrativa y esta del “Cuaderno”, autobiografía espiritual o lírica: la primera, abocada a recuperar el pasado en su aspecto de acontecimientos históricos, para lo cual se sirve de la palabra como simple medio de comunicación de vivencias; la segunda, ocupada, más que en rescatar acontecimientos de un pasado mediante el recuerdo, en objetivar el recuerdo mismo en lenguaje y conferir a las vivencias una autonomía propia mediante el lenguaje del poema. Se entiende así el hecho, tan particular, propio y exclusivo de la poesía de que muchas veces sea ésta quien hable mejor de la identidad del poeta que el poeta mismo: en “El Cuaderno de Tapas Azules” hay una sola voz, la de Leopoldo Marechal, que en una prosa poética honda y sin fisuras construye, para siempre, su verdadera identidad.

En síntesis, Marechal escribe su “Cuaderno” y no sólo recuerda mediante la escritura o traspone en el texto una honda experiencia espiritual que podría haber comunicado de cualquier otra forma, sino que crea una realidad nueva, la que el poema le exige: un texto acabado cuya prosa poética ha substantivado dicha experiencia personal y la ha hecho ahora ajena a su creador. Con vida propia, cada una de las palabras del “Cuaderno”, cada una de las comas, cada uno de los acentos, cada imagen, cada frase, cada una de todas estas formas dadas de las que dispone el poeta se reúnen cuando él las nombra, pero no al azar, sino guiado siempre por la rigurosa ley interna del poema que lleva dentro: poema que todavía no es, que está en trance de ser y que finalmente será. Marechal ha sabido ser dócil a esta ley, con sabiduría y finura ha escuchado su voz, y con paciencia la ha hecho crecer mediante la palabra, creciéndose él como individuo en su creación y creciéndonos a nosotros, lectores, como partícipes de su más honda intimidad:

Y como también hay jerarquías entre los hombres, cada uno recibe y da (o debería dar) en la medida que recibe [...] el poeta recibe algo en el momento de su inspiración, y debe hacer partícipes de lo recibido a los que nada recibieron. El suyo es un acto amoroso; pero, como las demás criaturas que ofrecen algo, el poeta es sólo un instrumento del Primer Amor (p. 256).

NOTAS

¹ Mi postura ante la concepción de lo poético tiene como fundamento la visión aristotélico-tomista de la realidad, que considera a la palabra como develadora de la esencia de las cosas.

² Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. 2ed. Buenos Aires, Planeta, 1997. En adelante solo consigno el número de página.

³ Graciela Maturo. *Marechal o el camino de la belleza*. Buenos Aires, Biblos, 1999, p.131. Es importante destacar también el hecho de que sea precisamente una experiencia religiosa, la que conforma sustancialmente esta autobiografía lírica que constituye el “Cuaderno”, dándole al mismo una unidad filosófico-teológico-poética. La experiencia cristiana de la búsqueda espiritual, de la conversión, de la respuesta al llamado divino y del descubrimiento de lo trascendente y eterno detrás de la cotidianeidad misma de las cosas, ha mantenido siempre una íntima ligazón con el lenguaje que la expresa: lo inefable de dicha experiencia debe construirse mediante una manifestación lingüística acorde que permita objetivar la experiencia y no sólo hacerla comunicable. Este lenguaje especial es necesariamente el lenguaje del poema, único capaz de mantener viva, en el interior mismo de la palabra, una experiencia de esta naturaleza. Esto es así por las características mismas de la palabra poética, lo que lleva a Marechal a afirmar: “Todo artista es un imitador del Verbo Divino que ha creado el universo; y el poeta es el más fiel de sus imitadores, porque, a la manera del Verbo, crea ‘nombrando’”.

⁴ José Miguel Ibáñez Langlois. *Introducción a la literatura*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1982, p.148.

⁵ Es claro al respecto el paralelismo que establece Valéry, para diferenciar poesía y prosa, entre la danza y la marcha. Para él, durante la marcha (la prosa) todas nuestras acciones tienen un término fijo, determinado, son “absorbidas” por la meta que se persigue, mientras que en la danza (la poesía), cualquier acto tiene un fin en sí mismo, toda meta es en este caso un objeto ideal. Lo que se trata, mediante esta última, es de “crear” un cierto estado cuya esencia descansa en lo melódico, en el ritmo. Cfr. Paul Valéry. *Teoría poética y estética*. Trad. de Carmen Santos. Madrid, Visor, 1990, pp.91-93.

⁶ Michel Le Guern. *La metáfora y la metonimia*. 2 ed. Madrid, Cátedra, 1978, p.82.

⁷ Pedro Luis Barcia. “Introducción biográfica y crítica”, en: Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid, Castalia, 1994, p.113.

⁸ Le Guern. *Op.cit.*, p.85.