

GEOGRAFÍA OCULAR:
ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA DE
LA VISIÓN EN LA POESÍA DE VANGUARDIA
HISPANOAMERICANA (HUIDOBRO Y
MARECHAL)

Víctor Gustavo Zonana

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

INTRODUCCIÓN

La acción que los movimientos poéticos de vanguardia realizan en la literatura argentina de la década de 1920 genera un espacio de desplazamiento con respecto a la tradición lírica precedente. En este “espacio de desplazamiento” la transformación de las imágenes de la visión plantea problemas cuya resolución involucra criterios hermenéuticos y de la historia y la fenomenología de la percepción. La captación a través de la mirada implica un campo de indagaciones ramificado en tres aspectos esenciales: a) en la interacción lectora, la mirada del crítico y la del poeta en tanto crítico que observa retrospectivamente su obra se intersectan y conforman un entramado que no está libre de figuraciones nodulares difícilmente solubles; b) la mirada retrospectiva del autor —el juicio sobre su propia obra que supone una poética— no es uniforme, está sujeta a cambios de diversa índole. La mirada que desde su *Adán Buenosayres* (1948) realiza Marechal de su producción vanguardista ofrece un caso sintomático de la “dificultad” de mirar. Dificultad superada allí mediante mecanismos de corrección, de completamiento que se fundan en la naturaleza histórica del poeta en tanto que hombre. La poética entonces esbozada por Marechal, por boca de Adán, corresponde a un horizonte¹ renovado por la experiencia de un despertar metafísico, de un llamado al orden que impone nuevas formas de ver; c) el valor de las imágenes de la visión en el imaginario del autor y su relación con una poética. Desde la perspectiva

¹ Se concibe la idea de “horizonte” en el sentido gadameriano de “ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”. Gadamer, H.G. *Verdad y método*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1984, pp. 372 y ss.

anteriormente mencionada, el juego de la imagen en *Días como flechas* (1925) se re-define del siguiente modo:

“Créase o no, al relacionar entre sí las cosas más heterogéneas, yo quería emanciparlas de sus estrechos límites ontológicos para que tuviesen otras formas y otros destinos”².

La imagen se inscribe como un medio poético para superar el tiempo y el espacio; es la expresión de un impulso fundamentalmente espiritual que subraya el valor del presente en el poema³. En el juego metafórico se unen dos formas aparentemente lejanas entre sí y se revela, paralelamente, la labor de la inteligencia que trata de restituir la unidad primordial de los seres en el intelecto Divino⁴.

¿Hasta qué punto esta nueva situación hermenéutica corresponde a la poética de *Días como flechas*? Es éste un interrogante difícil de responder ya que, como apunta María Rosa Lojo, carecemos de documentos suficientes que permitan su elucidación⁵.

Sin embargo, las imágenes de la visión pueden, al menos, ofrecer algunos elementos que configuren dentro de la poesía misma una determinada poética. Por eso, se ha creído conveniente continuar con una línea de investigación señalada por Cavallari⁶, por Barcia⁷, y desarrollada más ampliamente por Gloria Videla de Rivero⁸: aquella que traza paralelos entre el poeta argentino y Vicente Huidobro.

La propuesta del presente estudio consiste en señalar, mediante el cotejo de las imágenes oculares y del papel que desempeña la visión en la obra de los citados poetas, aquellos elementos antes mencionados que permitirían definir una poética de la visión; al mismo tiempo, pretende identificar los presupuestos perceptuales, gnoseológicos y, en última instancia, metafísicos que la sustentan. De este modo se podrá, tal vez, describir el espacio que supone la corrección de la visión estética marechaliana anteriormente señalada.

²Marechal, L. *Adán Buenosayres*. 8ª ed. de bolsillo. Bs. As., Sudamericana, 1986, p. 575.

³*Ibid.*, pp. 323-324.

⁴*Ibid.*

⁵Lojo, M.R. “La metáfora, ruptura de límites ontológicos en *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal”. En: *Estudios filológicos* N° 22, 1987, pp. 47-58.

⁶Cavallari, H.M. *Leopoldo Marechal: el espacio de los símbolos*. México, Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 1981, p. 49.

⁷Barcia, P.L. “Leopoldo Marechal o la palabra trascendente”. En: Marechal, L. *Poesía (1924-1950)*. Bs. As., Ediciones del '80, 1980, p. 16.

⁸Videla de Rivero, G. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza, U.N.C., F.F. y L., 1990. T. I, Cap. II, pp. 41-91.

LA VISIÓN CREADORA EN HUIDOBRO

En Huidobro los poderes ilimitados del poeta creacionista se hallan en estrecha relación con una poética de la visión que hunde sus raíces en la poesía de Baudelaire y de Rimbaud⁹. En las consideraciones programáticas que anteceden su *Adán* (1916) se manifiesta la aceptación entusiasta de un renovado espíritu científicista de principios de siglo, que intentará plasmarse mediante la expresión poética:

“Mi Adán no es el Adán bíblico... es el Adán científico. Es el primero de los seres que comprende la Naturaleza... En este poema he tratado de verter todo el panteísmo de mi alma, ciñéndome a las verdades científicas, sin por eso hacer claudicar jamás los derechos de la poesía”¹⁰.

Huidobro alienta el proyecto de una “Estética del Futuro”¹¹ que unifique el Arte con la Ciencia. Responde así al afán del arte moderno de expresar la crisis de la experiencia que la ciencia y la técnica en sus formas dominantes han provocado¹². En efecto, las especulaciones de Bergson y de Husserl sobre el tiempo, la teoría de la relatividad de Einstein y la teoría de cuántica de Plank desplazan la concepción de un Universo planteada en los términos mecanicistas de la física de Newton. Categorías como tiempo, espacio e individuo dejan de ser las coordenadas absolutas en la percepción y dan lugar al surgimiento de una visión que adopta un punto de vista multiperspectivo: esto es —según D. Lowe— “la aceptación de diferentes relaciones perspectivas dentro de un mismo campo o de una sola disciplina”¹³. Asimismo, la fotografía y el cine contribuyen en la crisis de las operaciones perceptivas, ampliando la extensión del universo figurativo del que el hombre extrae sus motivos y sus materiales visuales¹⁴.

Desde el punto de vista estético, la sensibilidad implicada en esta

⁹Israel, D. *Hacia una poética de la videncia: de Gautier a Rimbaud*. Seminario de introducción a la investigación: Poéticas del siglo xx. Dir. por la Prof. E.P. de Zuleta. Mendoza, 1987. Sin editar. Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 47.

¹⁰Huidobro, V. *Obras completas* (Prólogo de B. Arenas). Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963. Tomo I, p. 223.

¹¹*Ibid.*

¹²Adorno, T.W. *Teoría estética* (Trad. F. Riaza). Madrid, Hyspamérica, 1984, p. 53. Lowe, D.L. *Historia de la percepción burguesa* (Trad. J.J. Utrilla). México, F.C.E., 1986, pp. 215 y ss.

¹³Lowe. *Op. cit.*, p. 214.

¹⁴Dorfles, G. *El devenir de las artes*. 2ª ed. México, F.C.E., 1982, p. 225; Benjamín, W. *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)*. 2ª ed. Madrid, Taurus, 1980, pp. 161 y ss.

crisis perceptual se manifiesta en expresiones que intentan dar una determinada conceptualización artística del mundo y, consecuentemente, en el rechazo de la desgastada noción del arte como “representación”¹⁵. Ahora, el mundo debe ser “presentado” nuevamente, ya que ha sido “procesado” perceptualmente de un modo distinto por el poeta. El Adán científico de Huidobro es un contemplador que prescinde de las imágenes guardadas por la tradición en la memoria cultural y genera las suyas propias:

“Y con sus ojos nuevos sin nada de profundo
Adán iba adquiriendo las bellezas del mundo...”¹⁶.

Por su parte, la óptica “multiperspectiva” se revelará en plenitud más tarde cuando en el blanco de la página Huidobro conjugue técnicas de la plástica y del cine (por ej. en *Horizon carré* de 1917).

De este modo, los fundamentos de la poética creacionista se relacionan con una nueva capacidad ocular que redescubre y “crea” el mundo:

“El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte... Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo”¹⁷.

La visión del poeta —el nuevo dios— posee un poder cognoscitivo revelador y oracular: manifiesta los lazos secretos que unen a las cosas entre sí¹⁸ y los da a conocer. En el doble movimiento del ojo que asume la realidad y la manifiesta luego transformada, el sujeto lírico parece responder a mecanismos de captación y proyección fílmica:

“El mundo se me entra por los ojos...
...y se me sale
En insectos celestes o nubes de palabras por los poros”¹⁹.

¹⁵Lowe. *Op. cit.*, p. 220.

¹⁶Huidobro. *Op. cit.*, p. 233. El subrayado es mío. Sobre la importancia de las imágenes de la visión en “Adán” de Huidobro, ver: Avilés, Luis. “El proceso sensorio-perceptivo en ‘Adán’ de Vicente Huidobro”. En: *Signos*. Vol. xx —Primer y segundo semestre 1987— N° 25. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, pp. 21-37. Avilés destaca el predominio de la visión como actividad perceptual sobre la acción de otros sentidos.

¹⁷Citado por: Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 53.

¹⁸Huidobro. *Op. cit.*, p. 29. Esta doctrina hunde sus raíces en la teoría romántica de la creación poética. Al respecto puede verse: Abrams, M.H. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires, Nova, 1962. Cap. x, pp. 394 y ss.

¹⁹Huidobro. *Altazor* (1931). Canto 1, p. 384 de la *Ed. cit.*

Entre el ojo y el proyector se establece entonces un paralelismo estrecho:

“El sueño de Jacob se ha realizado;
Un ojo se abre frente al espejo
Y las gentes que bajan a la tela
Arrojaron su carne como un abrigo viejo...”²⁰.

Como la máquina sobre la pantalla, el ojo del poeta tiene la capacidad de producir una ilusión de realidad:

“Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos
Con la cabeza levantada
Y todo el cabello al viento
Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña”²¹.

El ojo del poeta es, también, pantalla donde las imágenes de la realidad desfilan en forma de calidoscopio:

“La geografía del ojo digo es la más complicada
El sondaje es difícil a causa de las olas
Los tumultos que pasan
La apretura continua
Las plazas y avenidas populosas
Las procesiones con sus estandartes
Bajando por el iris hasta perderse
El rajá en su elefante de tapices
La cacería de leones en selvas de pestañas seculares
Las migraciones de pájaros friolentos hacia otras retinas”²².

El ojo se constituye en locus especial y su topografía queda determinada por el juego de la imaginación. Mediante esta facultad la realidad penetra y se transforma en el laboratorio ocular gracias a procedimientos especiales de encuadre y montaje. En el ejemplo anterior, se observa cómo las técnicas simultaneístas que aúnan ambientes geográficos y culturales dispares dependen de su configuración yuxtapuesta en una sola imagen en forma de collage.

Estos procedimientos revelan, finalmente, otra capacidad ocular. En relación íntima con la crisis del sujeto, el cuerpo del “yo lírico” sufre una profunda transformación. Puede interpretarse como desbordamiento de los límites biológicos y cronológicos de la persona humana²³; o como una reducción de la dualidad alma/cuerpo a cuerpo

²⁰ *Ibid.* “Año nuevo”. De: *El espejo de agua* (1916), p. 259.

²¹ *Ibid.* *Altazor* Canto II, p. 388.

²² *Ibid.* Canto IV, p. 395.

²³ Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 49.

solo. Cuerpo expuesto a las presiones de otros discursos y otros entornos y, a su vez, atomizado en cada uno de sus elementos en el texto²⁴.

Dicha transformación posibilita la autonomía ocular. La visión aérea y la ubicuidad del poeta²⁵ dependen de esta autonomía que concede al ojo la movilidad y la amplitud de captación de una cámara:

“Mon oeil mieux q’un navire divague”²⁶
 “Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos
 Los ojos con su propia combustión
 Los ojos que bailan al son de una música interna
 Y se abren como puertas sobre el crimen
 Y se salen de su órbita como cometas sangrientos al azar”²⁷.

RECEPCIÓN DE LA POÉTICA DE LA VISIÓN CREADORA EN *DÍAS COMO FLECHAS*

En *Días como flechas* (1926) se pone de manifiesto el tránsito de Leopoldo Marechal por las vanguardias. El libro, caracterizado por su autor como “lujurioso de metáforas”²⁸, presenta una serie importante de imágenes que atestiguan la recepción de la estética de Huidobro. Apoyados en este testimonio Cavallari²⁹, Videla de Rivero³⁰ y Barcia³¹, señalan la presencia de una “pupila adánica” que descubre el mundo. También aquí la visión del poeta tiene un poder cognoscitivo oracular y revelador; en el “Poema del sol indio”, el poeta se dirige al astro y profetiza:

“Yo te anuncio un retorno,
 pues he visto en el campo de las tardes, al Sur,
 jinetes con estribos de plata que traían
 cueros de nutrias y plumas de girasol...”³².

Asimismo, su mirada tiene la capacidad de configurar una realidad determinada, de proyectar una ilusión de realidad conforme a un con-

²⁴Muschiatti, D. “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)”. En: *Filología*. Vol. XXIII, N°1, 1988, p. 128.

²⁵Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 49.

²⁶Huidobro. “La matelotte”. *Automne Régulier*. En: *Op. cit.*, p. 345.

²⁷*Ibid.* *Altazor*. Canto IV, p. 395.

²⁸Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 73.

²⁹Cavallari. *Op. cit.*, p. 49.

³⁰Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 79.

³¹Barcia. *Op. cit.*, p. 15.

³²Marechal, L. *Días como flechas*. *Ed. cit.*, p. 72. En adelante se cita por esta edición.

texto concreto. Así, en la “Elegía de un camino de otoño” el poeta afirma:

“Cada hoja es un párpado que se cae de sueño
Yo he mirado la aguja de tus pies diminutos;
hilvanadas el traje del otoño
con hojas muertas”³³.

Sin embargo, en *Días...* la visión se halla vinculada obsesivamente a una de las preocupaciones permanentes en la obra de Marechal: la superación de los límites témporo-espaciales³⁴. El poeta ve y domina con su mirada la vastedad del espacio:

“Yo he visto la distancia de rodillas,
como un dios sin ofrendas...”³⁵.

También el tiempo halla su lugar en la mirada y allí adquiere una forma particular:

“He visto cien mañanas con los picos abiertos
deshojar la migaja de la última estrella...”³⁶.

Este poder del poeta se asienta en la autonomía ocular. Los ojos del “yo lírico” poseen su propia combustión y desbordan la corporalidad para conquistar el mundo visible:

“Yo vengo de la noche: como dos frutas verdes
mis ojos cuelgan sobre el mundo...”³⁷.

A veces, los ojos del “yo lírico” se unen en su viaje cósmico a los de la mujer amada:

“Nuestros párpados niños amasaban el cobre
de fuertes mediodías.
Los ojos se colgaron en el vuelo de las
cigüeñas
que picoteaban uvas torrenciales de sol
en un azul de papagayo”³⁸.

La autonomía ocular, por lo tanto, no es un privilegio exclusivo del poeta; es una constante atribuida a todos los seres que constituyen el imaginario del libro:

³³ *Ibid.* p. 78.

³⁴ Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 75.

³⁵ Marechal. *Op. cit.*, p. 43.

³⁶ *Ibid.*, p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 66.

“Los hombres habían atado sus ojos a los postes del sueño...”³⁹.

Inclusive, el ojo se transforma en un ente individual, en un espacio específico con vitalidad y dinamismo propios:

“Había ojos donde se operaba una lenta descomposición de paisajes muertos...”⁴⁰.

Es la imagen del ojo como *locus* en donde la realidad penetra, se transforma y se proyecta; sin embargo, esta extraña capacidad ocular pertenece fundamentalmente a los ojos de la mujer:

“En tus ojos de musgo
desfilaron hespérides antiguas
con recelos de panteras curvas
y un zumbido
de grandes moscas atornasoladas”⁴¹.

Así, el ojo de la amada en conjunción con la mirada del poeta se transforma en un lugar de comunión íntima:

“Miré tus ojos donde la noche se obstinaba:
fuimos tú y yo”⁴².

Conforme al sensualismo del poemario y al deseo de exaltación de la naturaleza⁴³ las isotopías oculares aparecen frecuentemente vinculadas al ámbito semántico de lo vegetal:

“La muerte nunca tuvo
dos tréboles más castos que tus ojos”⁴⁴.
“En tus ojos de musgo
desfilaron hespérides antiguas...”⁴⁵.

La mirada del poeta recupera los elementos de su propio espacio para elaborar una imagen viva, intelectualizada, de un ámbito nacional querido especialmente, y asociado por él mismo a su niñez⁴⁶. De este modo, la pupila edénica se proyecta sobre el eje de la futuridad: los

³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴² *Ibid.*, p. 85.

⁴³ Barcia. *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ Marechal. *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁶ Cavallari. *Op. cit.*, pp. 71-72.

días/flechas arrojados por el poeta —colaborador o instrumento de Dios⁴⁷— construyen y celebran “un mundo otro”⁴⁸.

Como comenta Gloria Videla de Rivero, aquí se manifiesta una vez más el nexo con la poética de Huidobro, reconocido tempranamente por J.L. Borges:

“Este libro añade días y noches a la realidad. No se surte de ellos en el recuerdo, los inventa; es tan inventivo como los amaneceres y los ocasos. Es agrandador del mundo...”⁴⁹.

Como la mirada de Adán de Huidobro que observa la realidad “sin nada de profundo”, la mirada del poeta en *Días...* descubre un mundo nuevo al revelar los lazos secretos que unen las cosas entre sí; por detrás de la realidad prosaica, de lo aparente, de lo que se percibe en forma inmediata según hábitos perceptuales “cotidianos”, “rutinarios”, existe otra realidad —inteligible⁵⁰— que sólo puede ser conocida mediante una óptica distinta: una óptica multiperspectiva; ésta es la expresión de la renovación perceptual aludida anteriormente, que se ejerce desde otros campos y que en el arte de las vanguardias se orienta hacia la búsqueda de un nuevo universo formal⁵¹.

CONCLUSIÓN

Conviene ahora describir el espacio de la corrección que media desde la poética esbozada por Marechal en su *Adán Buenosayres* hasta la poética implícita en *Días como flechas*. Para ello es necesario recurrir nuevamente al pensamiento estético de Huidobro; en su manifiesto *La creación pura. Ensayo de estética* afirmaba lo siguiente:

“El Hombre sacude su yugo, se revela contra la Naturaleza como antaño se rebelara Lucifer contra Dios, a pesar de que esta rebelión sólo es aparente, pues el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas...”⁵².

Paradójicamente, esta postulación se aproxima a la noción aristotéli-

⁴⁷ Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁸ Lojo. *Op. cit.*, p. 55.

⁴⁹ Citado por Videla de Rivero. *Op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹ Dorfles. *Op. cit.*, pp. 222-223.

⁵² Huidobro. *Op. cit.*, pp. 658-659.

co-tomista del arte. En efecto, el arte se considera imitación de la naturaleza en cuanto a sus causas, de la *Natura naturans, Creatrix, Deus*⁵³.

En este aspecto la estética de Marechal y la de Huidobro coinciden. Sólo las diferencia el hecho de que Marechal insiste en el sentido analógico del poeta como creador, tiene mayor conciencia de ser causa segunda; y esto tanto en el *Adán Buenosayres* como en *Días como flechas*:

“El poeta... está obligado a trabajar con formas dadas y, por lo tanto, no es un creador absoluto”⁵⁴.

“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...”⁵⁵.

Las formulaciones teóricas de los dos poetas apuntan a la renovación de un concepto caduco del arte como “representación” vinculado estrechamente a una gnoseología de cuño positivista cuyos marcos de aprehensión de la realidad devienen obsoletos con la crisis perceptual que acaece en las primeras décadas del siglo. Se puede postular la hipótesis, por lo tanto, de que en lo que se refiere a esta concepción estética fundamental, la opinión de Marechal es la misma tanto en 1926 como en 1948. Esto de ninguna manera quiere significar que dicha concepción no se haya enriquecido con el aporte de otras fuentes y con la madurez del poeta. En este sentido puede interpretarse la afirmación de Cavallari de que la influencia de Huidobro se percibe aún en la poesía última del *Heptamerón*⁵⁶.

La corrección tal vez se refiera específicamente a la facultad expresiva mediante la cual ese postulado estético fundamental se manifiesta literariamente. Es decir, lo que se concibe negativamente como desbordante, “lujurioso”, impaciente o inmaduro⁵⁷ es la forma incipiente de un imaginario que, en cuanto a sus motivos básicos, ya se apunta en *Días como flechas*. En la medida en que la expresión artística de Marechal alcance su identidad propia y acabada se ajustará a aquellas postulaciones teóricas formuladas explícitamente en obras posteriores.

⁵³Eco, U. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milano, Valentino Bompiano, 1970, p. 199; Koomaraswamy, A. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid, Taurus, 1980, p. 74.

⁵⁴Marechal. *Adán Buenosayres*.

⁵⁵Marechal. *Días...*, p. 75.

⁵⁶Cavallari. *Op. cit.*, p. 49.

⁵⁷Ver en este sentido las declaraciones de Marechal sobre el ultraísmo y las vanguardias en: *Cuaderno de navegación*. 3ª ed. Bs. As., Sudamericana, 1975, pp. 113-117; p. 160.

ABSTRACT

*En el presente estudio se analiza el valor de las imágenes de la visión en la poesía vanguardista de Huidobro y Marechal. El nexo existente entre tales imágenes y la poética creacionista permite establecer algunos puntos de referencia para elucidar la poética implícita en *Días como flechas* (1926). De este modo, se intenta reconocer el espacio que media entre la "situación hermenéutica" correspondiente a esta obra y las observaciones realizadas con respecto a ella por Marechal en su *Adán Buenosayres* (1948).*