

EDUARDO CHIRINOS

Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones
en la poesía hispanoamericana y española*



Capítulo 3



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2004

FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

www.fondodeculturaeconomica.com

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Derechos reservados

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

3

EN BUSCA DE LA ALTERIDAD PERDIDA

*Borramiento, modernidad y cinismo en los «Poemas Underwood»
de Martín Adán*



*Mi identidad hostil, mi hermano verdadero
Según seno incapaz de la propia natura!...*

MARTÍN ADÁN, Travesía de extramares

«**E**S CORDURA PONERSE lírico si la vida se pone fea».¹ Con esta frase tan aparentemente ingenua, el narrador de *La casa de cartón* intenta disuadir a su amigo Ramón de la muerte, la misma que será revelada inmediatamente después de los «Poemas Underwood».² Esta comprobación otorga a los poemas un valor estratégico: al situarse en la mitad del relato encubren y silencian la muerte de Ramón, quien a partir de ese momento se convertirá en un personaje evocado (o, si se quiere, «leído») por el narrador. La identidad entre narrador-lector y personaje-leído ya se encontraba sugerida en la escena en la que el narrador lee el diario de Ramón y comenta la descripción de un hombre observado por ambos: «¿Habrá existido alguna vez aquel hombre? ¿Habremos soñado Ramón y yo? ¿Lo habremos creado Ramón y yo con facciones ajenas, con gestos propios?...». Estas preguntas suponen no solo la escenificación del acto de lectura, sino la inversión del estatuto mismo del narrador, quien se propone a sí mismo como lector privilegiado del cuaderno «de tapas de hule negro» que cayó en manos de la señorita Müller.

La condición de «narrador que lee» tiene su punto más alto en los «Poemas Underwood», cuyo origen es explicado (si bien vela-

¹ Todas las citas y referencias a *La casa de cartón* y los «Poemas Underwood» provienen de edición crítica de la Pontificia Universidad Católica preparada por Luis Vargas, aún inédita. Para dicha edición se emplearon tres fuentes: las publicaciones parciales ofrecidas por la revista *Amauta* en 1927 y 1928, la edición príncipe de 1928, y la segunda edición de 1958.

² El poema completo puede consultarse al final del ensayo. Agradezco la generosidad de Luis Vargas, quien puso a mi disposición su escrupulosa versión crítica del poema.

damente) en el mismo cuadro que anuncia la muerte de su autor: «Ramón dejó los versos que van arriba, escritos a máquina por el índice de un libro suyo que heredé con las páginas todavía sin cortar». ¿Qué leemos cuando leemos los «Poemas Underwood»? La respuesta nos instala en una compleja galería de espejos: leemos al narrador leyendo poemas heredados (y por lo tanto *suyos*), leemos también lo que el narrador lee (y nos hace leer) mientras ocurre la muerte de Ramón. Pero, sobre todo, leemos al joven Adán, quien detrás de la máscara que confunde a Ramón con el narrador, ofrece las claves de su destino literario.

Mi propuesta básica es que la lectura de los «Poemas Underwood» se instala en el borramiento de un trauma (la muerte de Ramón), cuyos síntomas se expresan en la voluntad de «ponerse lírico» y reconocerse en su condición de poeta moderno. Esto no quiere decir que el recurso a la lírica suponga una evasión de la vida, sino que la lectura de los «Poemas Underwood» y la salida a la calle se equivalen en el deseo de no presenciar ni contar la muerte de Ramón. Esta doble aventura (la lectura y la salida) supone no solo la forzosa alteración de una trama que irá a encauzarse luego del impacto inicial, sino también un cambio de voz que otorgará a estos poemas una relativa y necesaria independencia del conjunto.³ Ahora bien, si la muerte de Ramón ocurre bajo la superficie encubridora de los «Poemas Underwood», ¿de qué modo estos poemas se constituyen como *síntoma* de esa muerte? Esta pregunta acarrea otras no menos determinantes: ¿qué función cumplen estos poemas en relación al cuerpo central del relato?, ¿qué papel simbólico desempeña Ramón en la aventura literaria de Martín Adán?

En su estudio introductorio a *El más hermoso crepúsculo del mundo*, Jorge Aguilar Mora define a Ramón como «una figura elusiva y trágica» y lo asocia con maestros ejemplares como Emilio Huidobro, José María Eguren, Juan Ramón Jiménez y Enrique

³ Así lo han entendido sus editores Ricardo Silva Santisteban (1980) y Mirko Lauer (1988), quienes han incluido los «Poemas Underwood» en el corpus de la poesía adaniana.

Bustamante y Ballivián (44).⁴ Estas asociaciones dan cuenta de la importancia simbólica de Ramón, cuya vida y muerte comprometen el contexto general de la obra adaniana. Aguilar Mora recuerda que el nombre Ramón es un anagrama «casi perfecto» de (he)rmano: «su primer maestro no sólo de literatura sino de vida» (45). La casi perfección del anagrama se resuelve si leemos en los elementos sobrantes la traducción del pronombre inglés que duplica su condición de *otro*, el hermano perdido con quien estaba destinado a realizarse.⁵ En *Los exilios interiores*, Mirko Lauer alude a César, un «hermano brillante [que] acompañó la niñez del poeta, pero murió temprano, de una trepanación al oído que ambos contrajeron en Barranco hacia 1919» (9). No es aventurado suponer en Ramón la reunión simbólica e inquietante de una alteridad que —como la de su hermano César, la de Narciso o la de Aloysius Acker— pugna dolorosamente por convertirse en identidad.

«Estoy sin pasado, con un futuro excesivo. / A casa...». Estos versos, escritos por un poeta que aún no había cumplido los veinte años, pueden ser leídos como clave profética del futuro literario de Martín Adán: no encuentro mejor palabra que «excesivo» para definir a un autor y una obra cuya desmesura explica que, a diecinueve años de su muerte, aún no se haya trazado una cartografía exacta de su producción. Más allá de su carácter profético, esos versos conclusivos presuponen el retorno a casa de una salida a la calle; o, lo que es lo mismo, del espacio urbano que sirve de

⁴ Por su parte, José Miguel Oviedo sugiere que el nombre subraya el «rasgo de familia que esta prosa juguetona y gimnástica tiene con las 'greguerías' de Ramón Gómez de la Serna» (412).

⁵ La crítica ha señalado la identidad ambigua de Ramón respecto del narrador. Para Kinsella «la fusión de identidad más compleja y significativa [de *La casa de cartón*] se produce entre Ramón y el narrador»; y señala, entre otras similitudes, el empleo «de un mismo estilo literario» (93). Mirko Lauer llama a Ramón «su amigo, rival y *alter ego*» (27). Verani se pregunta, anticipando la respuesta, «¿Son Ramón y el narrador una sola voz desdoblada, dos facetas de una misma personalidad?» (1083). A estas consideraciones debe agregarse el hecho de que el nombre del poeta —tal como figura en el acta de su nacimiento conservada por Juan Mejía Baca— sea Ramón Rafael.

escenografía a la meditación y la aventura del hablante. El primer escollo al que se enfrenta esta presuposición es que el escenario callejero ya estaba presente en los cuadros anteriores a los «Poemas Underwood». Pero ocurre que las calles de «prosa dura y magnífica [y] sin inquietudes estéticas» de estos poemas se oponen a aquellas otras que el hablante ha ido construyendo a lo largo de la ficción. John Kinsella ha observado que el título *La casa de cartón* puede ser interpretado «como una analogía de la propia literatura, la casa de ficción en la que los materiales del lenguaje poco sólidos o 'de cartón' obligan al flujo de la vida y al mundo de la imaginación a concretarse» (94). Podemos dar un paso más allá de la lectura de Kinsella y proponer que, más que una analogía, lo que el título ofrece es una identificación: el libro *es* la casa de cartón. Una casa construida con los materiales de la imaginación poética, bastante más sólidos que el material físico (el cartón) en el que se encuentra inscrita. No le falta razón a Hugo Verani cuando, a la hora de explicar el carácter emblemático del título, sostiene que:

Si en la ficción realista la casa es un espacio protector, recinto mítico de la intimidad y de la identidad que sostiene la existencia de los personajes, aquí se convierte en un espacio deshabitado y de contornos evanescentes, producto de la imaginación. El autor construye explícitamente un simulacro, una arquitectura de papel, reducida a su condición de lenguaje, que no extrae sus andamios de la observación directa de la realidad, sino de lecturas literarias. (1079)

No es difícil estar de acuerdo con Verani respecto de la actitud antirrealista de la novela, pero nada nos impide pensar que la casa de cartón, siendo una deshabitada «arquitectura de papel» («recinto inhabitable», la llama Lauer) no pueda funcionar también como «espacio protector» y «recinto mítico de la intimidad y de la identidad». Desde esta casa, la mirada del hablante desrealiza lo que ve, y al desrealizarlo se libera de toda intención descriptiva para privilegiar las posibilidades de un lenguaje que —decenios

después— todavía es capaz de transmitir su desconcierto y novedad. Fue Luis Loayza el primero en advertir que el realismo «no es la única vía a la realidad, y [que] en la *Casa de cartón* se descubren algunos aspectos de lo limeño que no existían o existían mediocremente en nuestra literatura» (131). Esta observación (que funciona también como un reclamo ante las imposiciones del criollismo costumbrista) obliga a redefinir los alcances del realismo y a preguntarse si los cambios que Lima sufría, por tímidos que fueran, demandaban ya una nueva mirada; la misma que por aquellos años creaba un novedoso Buenos Aires en los poemas de Borges y Oliverio Girondo. En este punto nos hallamos ante la paradoja de que las calles referidas *fuera* de los «Poemas Underwood» estén situadas *dentro* de la casa de cartón, pues están construidas con los mismos materiales que diseñan la trama general y articulan un argumento cuya ilación (aunque tenue) solo es posible si se sabe leer los silencios que se instalan entre un cuadro y otro.

Los «Poemas Underwood» proponen la aventura de una salida a lo que podríamos denominar la «calle real», es decir a aquella creada con los materiales de la modernidad y que se encuentra regida por una voluntad urbanista (o «urbanizadora»). Se trata de una calle que se resiste a ser «calidoscopizada» y que afirma su condición de espacio cultural objetivo: en ella el poeta se convierte en una suerte de autómatas que discurre sin rumbo aparente, como su propia meditación («Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre»). El hablante de «Poemas Underwood» tiene un lejano parentesco con el *flâneur* romántico tal como lo describe Benjamin, pero la Lima de los años veinte no se corresponde con el París del Segundo Imperio: nuestro paseante no puede hacer del bulevar su casa, ni de los kioscos de periódico su biblioteca (51). Esa comprobación, sin embargo, no impide que en el proceso de representación de la ciudad, el hablante ponga pie en el mercado (o que asuma ante él una postura cínica) y participe de esa ansiedad propia de las ciudades modernas, que consiste en la «preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre la del

oído» (Benjamin, 52). Es la predominancia de esos ojos «obligados a ver» lo que diseña la meditación del hablante; meditación cuyo tono, como ya se ha observado, se diferencia del que predomina en el cuerpo narrativo.⁶ A primera vista, ese tono participa del mismo espíritu de «Urbanismo», el último de los sonetos alejandrinos de *Itinerario de primavera* publicado en 1928, el mismo año que *La casa de cartón*:

Extramuros; meaban tufillos de ganado;
el sol, viudo, fregábase la marmita de cobre,
y un ficus malarioso, paupérrimo, baldado,
ingería la purga de un regato salobre.

Ketty; sus ojos agros ya se han urbanizado;
Ketty, yanquis elevan hierro y cemento sobre
sus pupilas palustres; postrero parvo prado
de la corbata verde de algún amigo pobre...

En seda vegetal salvo el color extenso
que ingenieros albinos, mascando chicle, a tenso
cordel y a teodolito, van hurtando a mi pena:

—Viento agudo mondaba la tarde, que era una
manzana madurísima, y el plato de la luna
colmábase de tiras de cáscaras morenas...

El escenario de este poema se sitúa en los límites que separan de manera borrosa la ciudad del campo (los «extramuros» de la ciudad) y da cuenta del crecimiento de la primera a expensas de la urbanización del segundo. Sin embargo, la mirada crítica se carga

⁶ En *Los exilios interiores*, Lauer se sirve de un argumento semejante para establecer la particularidad de *La casa de la cartón* respecto de las crónicas costumbristas: «...Adán no es, como los actuales cronistas nostálgicos de una Lima en fuga, testigo de oídas, sino de vistas. Lo que permanece es su visión; nos encantamos con el escenario, pero nuestra atención final es para su brillante *cicerone*» (27).

de ironía cuando asocia el urbanismo con la modernidad y a esta con la presencia de lo norteamericano. Estas asociaciones permiten leer en las imágenes del poema una actitud de recelo irónico o, como lo señala Edmundo Bendezú, «una sensibilidad exquisita que disimulaba mal la inquietud y el temor de un tiempo nuevo que se precipitaba en catástrofe» (203). Se trata de una modernidad capaz de urbanizar la mirada de quienes se dejan seducir por ella: los «ojos agros» de Enriqueta se transforman en los «ojos urbanizados» de Ketty, en cuyas pupilas los yanquis han elevado hierro y cemento. De este modo, el poema se incluye en una larga tradición que se origina en el *Ariel* de Rodó y se prolonga, incluso con matices ideológicos opuestos, hasta bien avanzado el siglo XX. Peter Elmore ha señalado que *La casa de cartón* encara «un mundo urbano en expansión, un espacio que se define en la metamorfosis física y cultural del entorno ciudadano» (55). Esta observación, que es tan justa para «urbanismo», no pierde eficacia si invertimos sus términos: lo que encara la novela es un mundo urbano en expansión cuyo espacio es definido por la metamorfosis de la mirada que lo registra. Pero esta inversión complementaria, que conviene a las calles del cuerpo de la novela, no lo es para las calles de «Poemas Underwood» cuyo espacio admite una meditación que da por sentada su existencia fuera de la casa de cartón. El tono que introducen los «Poemas Underwood» altera la estructura narrativa de la novela (es inconfundible con el que predomina en el resto del relato) y permite percibir una mirada tan crítica e irónica como la del hablante de «urbanismo», pero más orientada a denunciar la actividad del ojo como mediador entre esa calle fascinante pero ajena, y la realidad que consagra la imaginación verbal, que solo es posible en la casa de cartón. «Límpiame de entusiasmos los ojos» se advierte a sí mismo el hablante; y con los ojos limpios va a registrar los movimientos de la ciudad: sus policías «que conducen a la felicidad», sus casas que «rumian paces de buey», sus automóviles «que soban las caderas», sus hombres «que tienen la carne encallecida de oficina».

Resulta contradictorio que sea precisamente en la sección de la novela que se define a sí misma como «poema», donde se subraye

la condición prosaica de la ciudad. Aquí —como en los mejores panfletos vanguardistas— la imaginación parece más preocupada por deslizar ironías contra los valores consagrados por la literatura («Spengler es un tío asmático, y Pirandello un viejo estúpido»), la política («Pasan obreros con los ojos resentidos con la tarde») y la modernidad burguesa («Citeres es un balneario norteamericano») que por proponer una idealización de la naturaleza y una vuelta a los valores consagrados por las correspondencias. Si menciono aquí las correspondencias no es solamente para evocar el célebre poema de Baudelaire, sino para subrayar la condición decididamente moderna de *La casa de cartón* y de los «Poemas Underwood», cuyo sistema de composición es único en el corpus de la poesía adaniana. La señalada condición «sintomática» de estos poemas en relación con la muerte de Ramón amplía su registro si se percibe que su título («underwood») potencia una multiplicidad de expectativas que, al no verse cumplidas, obligan al lector a buscarlas en el entramado propuesto por la contextualización de la novela en el discurso vanguardista.

La primera de estas expectativas tiene que ver con el hecho de que el adjetivo «underwood» movilice dos sentidos antinómicos: el denotativo, que sugiere un vínculo con la naturaleza (particularmente el bosque); y el metonímico, vinculado con el nombre comercial de la máquina de escribir. Tal vez por las evocaciones literarias y míticas que despertaba la palabra «underwood» en áreas situadas en la periferia de la modernidad, los poetas hispanoamericanos y españoles tendieron a reemplazar el nombre del objeto por el de la marca más prestigiosa y conocida. Me detendré en dos poemas contemporáneos que, de modo distinto a la novela de Adán, plantean su novedosa situación en un sistema que ya no puede estar regido por la inspiración sino por la productividad: «Underwood Girls» del poeta español Pedro Salinas (*Fábula y signo*, 1931), y «Réclam» del peruano Carlos Oquendo de Amat (*5 metros de poemas*, 1927). Comencemos con el de Salinas:

Quietas, dormidas están,
las treinta redondas blancas.
Entre todas
sostienen el mundo.
Míralas aquí en su sueño,
como nubes,
redondas, blancas y dentro
destinos de trueno y rayo,
destinos de lluvia lenta,
de nieve, de viento, signos.
Despiértalas,
con contactos saltarines
de dedos rápidos, leves,
como a músicas antiguas.
Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
vales duros, al dictado.
Que se alcen desde siglos
todas iguales, distintas
como las olas del mar
y una gran alma secreta.
Que se crean que es la carta,
la fórmula como siempre.
Tú alócate
bien los dedos, y las
raptas y las lanzas
a las treinta, eternas ninfas
contra el gran mundo vacío,
blanco en blanco,
por fin a la hazaña pura,
sin palabras sin sentido,
ese, zeda, jota, i...

En este poema la ironía y la sorpresa se encuentran aliadas contra los riesgos de la mecanización impuesta por la modernidad. Por ello, su solución es neorromántica: el espíritu de las eternas ninfas ha sobrevivido a la pesadilla de la modernidad, y ahora duermen en cada una de las teclas de la máquina de escribir. La metá-

fora es hermosa porque apuesta por la negación de la máquina como mercancía y le otorga un valor natural: el de un bosque en cuyas profundidades late el espíritu que sostiene el mundo. Solo el contacto con los dedos del creador (investido de los poderes otorgados por su capacidad visionaria) hará que las ninfas despierten de su sueño y le ofrezcan su música.⁷ En el poema «Réclam» de Oquendo de Amat, en cambio, asistimos a la operación contraria: lejos de concederle un valor mítico a las teclas de la Underwood y ofrecer una reflexión sobre el lenguaje poético, el hablante no puede sustraerse del reto de afrontar la condición moderna del poeta como «obrero textual». Por ello, el poema invierte humorísticamente la condición del poeta respecto de los medios productivos y lo presenta como operador y a la vez producto de una máquina que va a alterar su concepción del acto creativo. No se trata de la exaltación futurista de la máquina ni del poeta como su manipulador, sino de la denuncia de la alienación del poeta por dichas máquinas. Hacia el final de «Réclam» (y un poco antes de los diez minutos de intermedio) aparece en un *flash* informativo que recrea la aparición de las noticias que interrumpen momentáneamente la función cinematográfica:

⁷ «Underwood Girls» no es el único poema de Pedro Salinas que participa de ese espíritu: «Navacerrada, abril», «Far West», «35 bujías» de *Seguro azar* (1929) y «París, abril, modelo», «Radiador y fogata» y «El teléfono» de *Fábula y signo* (1931) son algunos ejemplos de un corpus más amplio que define la producción (y la poética) inicial de Salinas.

Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes

y el viento empuja
los coches de alquiler

se botan programas de la luna
(se dará la tierra)

película deportiva pasada dos veces

L o s p e r f u m e r e s
s p e r f u m e r e s
e r f u m e r e s
r f u m e r e s
f u m e r e s
u m e r e s
m e r e s
e r e s
r e s
e s

de miradas internacionales

El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clasccksons ha puesto los vestidos azules.

r Novedad
o Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod
s
n
e
c
s
a

n
u Compró para la luna 5 metros de poemas

El carácter humorístico de la «Novedad» le resta dramatismo a la denuncia, pero potencia su carácter crítico y subraya la redefinición del poeta como fruto de una parte ínfima de los medios a los que tendrá que adaptarse para sobrevivir. Si bien de manera distinta, en *La Casa de cartón* también se produce la intromisión de la mirada subjetiva en una ciudad hispanoamericana afectada por la modernidad, y otra intromisión de signo contrario: la de la máquina de escribir en la privacidad del poeta. Las consecuencias y alcances de esta novedosa «tecnología de la palabra» (para emplear un término consagrado por Walter Ong) pueden ser equiparados con el impacto que produjo la intromisión del libro impreso en la privacidad de los lectores de los siglos XV y XVI. Más allá de las denostaciones contra la modernidad de las que hace gala el hablante de «Poemas Underwood», el uso de la máquina de escribir lo signa como «moderno», es decir, como parte de un nuevo sistema productivo en el que está condenado a participar, aunque sea de modo inexperto o defectuoso. Tal como ocurrió en el romanticismo europeo, en el vanguardismo hispanoamericano la crítica a los valores de la modernidad solo podía ser expresada a través de los medios productivos ofrecidos por la modernidad.

Los «Poemas Underwood» no toman partido por la mitificación neorromántica ni por la inversión humorística. Con esto no quiero decir que no podamos hallar en ellos una nostalgia de las correspondencias perdidas («Nací en una ciudad y no sé ver el campo») ni imágenes cuyo humor provenga del venero vanguardista («Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes alemanes»). Su opción es la del cinismo. Un cinismo calculado que termina definiendo el carácter de la mirada y de lo mirado. En este sentido, la presencia de los perros es altamente simbólica, pues se encuentra asociada con el espíritu crítico y burión de Diógenes, considerado fundador de la escuela cínica, llamada también «Secta del Perro». ⁸ Es lo contrario de una casualidad

⁸ Sobre la escuela cínica, véanse los estudios reunidos por Bracht Branham y Goulet-Cazé en *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado* (2000).

que entre las abundantes menciones al perro, emblema de la desvergüenza y de la franca impudicia para los griegos, aparezca una mención al propio Diógenes («Diógenes es un mito —la humanización del perro») y un comentario sarcástico sobre la polis griega, el modelo más prestigioso y antiguo de la ciudad burguesa: «sospecho que fue un lupanar al que había que ir con revólver». Sobre Diógenes «el perro» ha escrito García Gual:

... Postulaba un retorno a lo natural y espontáneo, desligándose de las obligaciones cívicas. Exiliado en Atenas y en Corinto, asistía como espectador irónico al tráfico de las calles sin gozar de derechos de ciudadanía. No practicaba ningún oficio, ni se preocupaba de honras y derechos, no votaba ni contribuía al quehacer comunitario. Deambulaba por la ciudad como un espectador irónico y sin compromisos, sonriente y mordaz. (21)

Esta caracterización de Diógenes permite advertir algunos rasgos que lo emparentan con el *flâneur* de Benjamin y, *mutatis mutandis*, con el hablante de «Poemas Underwood» (y con el Martín Adán posterior convertido en mito). La decisión de desvincularse de las obligaciones cívicas y de no contribuir al quehacer comunitario se traducen, para el caso del hablante de los «Poemas Underwood», en la negación de los valores burgueses; los mismos que conoce a la perfección ya que se encuentra en trance de lidiar con ellos:

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios, a veces dioses.

Pero estas cosas deben decirse en voz baja —siento miedo de oírme a mí mismo—.

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades.

Pero la felicidad no basta para ser feliz. (vv. 55-58)

El cinismo del hablante se burla tanto del modelo de productividad yanqui («El dinero lo hacen para matar el tiempo inútil, el tiempo vacío...») como de los métodos del sistema soviético («¿Por qué habría de fusilarte la Checa? Tú no has acaparado sino tu alma»), lo que lo conduce al extremo de proponer proféticamente la marginalidad de su propio destino. ¿Debemos interpretar esta opción como un solipsismo desesperado, como una negativa a participar de la modernidad y darle la espalda no importa cuáles sean las consecuencias? Toda la vida y toda la obra de Martín Adán nos conducen a contestar afirmativamente, pero estamos en 1928 y es justo conceder que para el joven Adán la modernidad aún podía ser percibida con incomodidad, fascinación y una irónica distancia. En este sentido, el cinismo de los «Poemas Underwood» se asemeja al kinismo de Sloterdijk, cuyo procedimiento clásico, tal como lo explica Žižek consiste en:

enfrentar las patéticas frases de la ideología oficial dominante —su tono, solemne, grave— con la trivialidad cotidiana y exponerlas al ridículo. Poniendo así de manifiesto, tras la sublime *noblesse* de las frases ideológicas, los intereses ególatras, la violencia, las brutales pretensiones de poder. (Žižek, 57)

Basta un repaso al ensayo que Sloterdijk le dedica a Diógenes en su *crítica de la razón cínica*⁹ para observar que la semejanza no propone necesariamente una identidad: para Sloterdijk es posible representarnos al kínico en su aspecto exterior y en su entorno gracias al modelo que nos ofrecen «los *hippies*, *freaks*, *globetrotters* y *pieles rojas urbanos*», y añade que el hecho de que no posean pertenencias obedece, en la mayoría de los casos, a su ascendencia social (250). No es el caso de Martín Adán para quien la conexión entre la felicidad, carencia de necesidades e inteligencia supone, más que el precio de la libertad, una opción trágica. Tal vez sabía en lo más íntimo que el riesgo de la actitud kinista es su limitación al gesto inofensivo e inútil, a la protesta que reconoce de

⁹ «Diógenes de Sínope Hombre-perro, filósofo, vagabundo» (249-266).

antemano la opresión del poder ideológico. Ese riesgo se encuentra conjurado por el hablante de los «Poemas Underwood» con la constante evidencia de su condición de paseante en un espacio que no puede serle propio (su espacio propio es la casa de cartón) y a cuya amenaza responde con indiferencia.¹⁰ La *noblesse* de las instituciones ideológicas es percibida como un sistema de normas que propone la paz anodina y la uniformización prosaica; contra ella apuntan las imágenes que dan inicio a los poemas («no hay mayor alegría que la de ser un hombre bien vestido») con el propósito de fijar la superficie donde irá a instalarse la subversión moderna: la poesía que altere, como una gran arruga, la lisura de esa superficie. Con esto no incurro en ninguna contradicción: más allá de la diferencia de actitudes que proponen Salinas en «Underwood Girls», Oquendo de Amat en «Réclam» y Martín Adán en «Poemas Underwood» hay en ellos una actitud decididamente moderna ya que «se han nutrido de los problemas reales de las calles modernas y han transformado su ruido y disonancia en belleza y verdad». Estas palabras, con las que Marshall Berman caracteriza las obras de Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maikovski y otros modernistas (20), son pertinentes para explicar la modernidad de estos tres autores y establecer las condiciones de la autorreferencialidad del hablante de «Poemas Underwood», quien se define (y se descubre) a sí mismo como poeta. Líneas arriba he afirmado que el uso de la máquina de escribir signa al escritor como «moderno» ya que lo introduce en un nuevo sistema productivo; no se trata, naturalmente, de una transformación mecánica, sino de un cambio de percepción (y autopercepción) social de los escritores. Berman encuentra el nacimiento de esta percep-

¹⁰ Tal vez sea en este punto donde convergen el kinista antiguo, el *flâneur* de Benjamin y el propio Martín Adán. En mayor o menor medida, los tres coinciden en su rechazo utópico a lo que Sloterdijk llama «la irracionalidad colectiva de su sociedad», en el sacrificio «de su identidad social y [en su] renuncia al confort síquico de la pertenencia incuestionada a un grupo político, para salvar de esta manera su identidad existencial y cósmica» (Sloterdijk, 259).

ción en «La pérdida de la aureola», uno de los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire que narra la historia de un poeta que —debido a un movimiento brusco motivado por la amenaza de un carruaje— pierde su aureola y decide entregarse al desenfreno sin rendirle cuentas a nadie. De acuerdo con Berman, la modernidad de Baudelaire consiste en su voluntaria desacralización y en la conciencia irónica (podríamos decir «cínica») con la que asume esa pérdida:

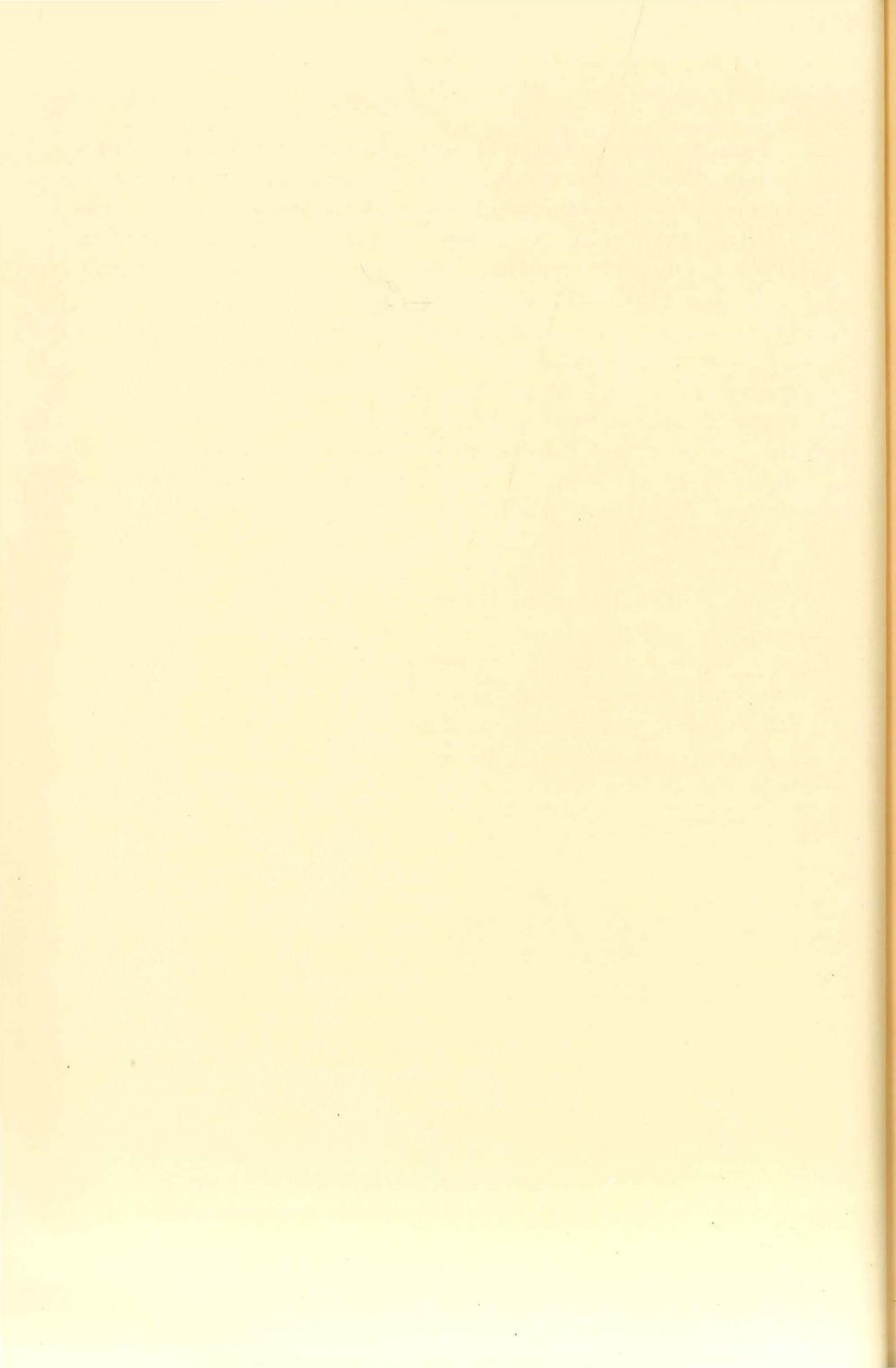
«La pérdida de la aureola» nos enfrenta a un espíritu muy diferente: el drama es aquí esencialmente cómico, la forma de expresión es irónica, y la ironía cómica está tan lograda que enmascara la seriedad del desenmascaramiento que está ocurriendo. (157)

Es tentador adaptar estas reflexiones de Berman al hablante de «Poemas Underwood»: la uniformización que exigen las calles es acatada cínicamente para «enmascarar la seriedad del desenmascaramiento». Solo desprovisto de esa aureola, puede el hablante salir de la casa de cartón y enmascarar cínicamente su condición de aprendiz de poeta moderno. De este modo, versos como «Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría», o «Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos de ninguna clase» funcionan como claves de una opción que va a revelarse en la obra posterior de Martín Adán. La aventura callejera de los «Poemas Underwood» adquiere una dimensión trágica en *Travesía de extramares* (1929-1946), cuya propuesta es más radical pero no demasiado distinta, ya que supone también la salida de la casa y la opción del autoexilio. Solo que en este caso ya no será posible volver:

¿Quemaré la casa paterna? . . . ¿partiré de la patria . . .
 ¿Seré un monje en un monasterio? . . .
 ¿Me echaré a marear, tatuado, barbudo, descalzo,
 En el último de los veleros? . . .

¡Todo me es igual Aloysius Acker! . . .
 ¡Sólo tú me eres idéntico!

Estas preguntas y exclamaciones —sobrevivientes de la destrucción de *Aloysius Acker* e incluidas en «Dissonanza e preparazione»— subrayan las condiciones del desprendimiento que exige la búsqueda de la alteridad. Ni «monje en un monasterio» ni marino en el «último de los veleros» ni mucho menos incendiario, el hablante de «Poemas Underwood» lleva a cabo una aventura más modesta, pero no menos determinante: la de afirmar, aunque sea cínicamente, su condición de poeta moderno y la de probarse a sí mismo en la calle. Solo en la lectura de la salida a la calle es posible cortar el tenue argumento de las vacaciones escolares (en este sentido, los «Poemas Underwood» funcionan como la hendidura que dobla en dos el cartón de la casa) y borrar el doloroso trauma que supone la muerte de Ramón. La misma meditación del hablante evitará toda mención a la muerte, como no sea como consuelo («La muerte es sólo un pensamiento, nada más, nada más...») o como despecho frente a su imperfección («Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite»). Pero será esa muerte omnipresente y no dicha lo que conducirá al narrador y al mismo Martín Adán al convencimiento más terrible: el de abandonar alguna vez y en forma definitiva la casa para entregarse con todas sus consecuencias a la aventura de la poesía. La búsqueda trágica de la alteridad perdida.



POEMAS UNDERWOOD

«P rosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas.
Por ellas se va con la policía a la felicidad.

La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras.
No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido.
Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas de tráfico.

Las casas rumian sus paces de buey.

Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría.

Límpiame de entusiasmos los ojos.

Los automóviles te soban las caderas, volviendo la cabeza.

Cree tú que son mujeres viciosas. Así tendrás tu aventura y tu sonrisa para después de la cena.

Los hombres que tropiezas tienen la carne encallecida de oficina.

El amor está en cualquier parte, pero en ninguna está de otro modo.

Pasan obreros con los ojos resentidos con la tarde, con la ciudad y con los hombres.

¿Por qué había de fusilarte la Checa? Tú no has acaparado sino tu alma.

La ciudad lame la noche como una gata famélica.

Y tú eres un hombre feliz, quizá el único hombre feliz.

Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos de ninguna clase.

Ahora siento cólera contra los acusadores y los consoladores.

Spengler es un tío asmático, y Pirandello es un viejo estúpido, casi un personaje suyo.

Pero no he de enfurecerme por pequeñeces.

Mil cosas han hecho los hombres peores que sus culturas:
las novelas de Víctor Hugo, la democracia, la instrucción
primaria, etcétera, etcétera, etcétera, etcétera.

Pero los hombres se empeñan en amarse los unos a los otros.

Y, como no lo consiguen, acaban por odiarse.

Porque no quieren creer que todo es irremediable.

La polis griega sospecho que fue un lupanar al que había que ir
con revólver.

Y los griegos, a pesar de su cultura, fueron hombres felices.

Yo no he pecado mucho, pero ya sé de estas cosas.

Bertoldo diría estas cosas mejor, pero Bertoldo no las diría nunca.

Él no se mete en honduras —ya está viejo, quiere paz y
hasta apoya a los moderados—.

El mundo no está precisamente loco, pero sí demasiado decente.

No hay manera de hacerle hablar cuando está borracho.

Cuando no lo está, abomina de la borrachera o ama a su
prójimo.

Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son los
hombres.

Sólo sé que debo ser justo y honrado y amar a mi prójimo.

Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a
cada instante y no viven nada.

He aquí mis prójimos.

La justicia es unas estatuas feas en las plazas de las ciudades.

Ninguna de ellas me gusta ni poco ni mucho —no son diosas ni
mujeres—.

Yo amo la justicia de las mujeres sin túnica y sin divinidad.

En punto a honradez, no soy de los peores.

Como mi pan a solas, sin dar envidia a mi prójimo.

Nací en una ciudad, y no sé ver el campo.

Me he ahorrado el pecado de desear que fuera mío.

En cambio deseo el cielo.

Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico.

Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no son tintes
alemanes.

Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre.

No estoy muy convencido de mi humanidad; no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía.

Ahora en las calles hay un poco de sol.

No sé quién se lo ha llevado, qué mal hombre, dejando manchas en el suelo como un animal degollado.

Pasa un perrito cojo —he aquí la única compasión, la única caridad, el único amor de que soy capaz.

Los perros no tienen Lenin, y esto les garantiza una vida humana pero verdadera.

Andar por las calles como los hombres de Pío Baroja —(todos un poco perros)—.

Mascar huesos como los poetas de Murger, pero con serenidad. Pero los hombres tienen posvida.

Por eso dedican su vida al amor del prójimo.

El dinero lo hacen para matar el tiempo inútil, el tiempo vacío... Diógenes es un mito —la humanización del perro—.

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser completamente perros. Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios, a veces dioses.

Pero estas cosas deben decirse en voz baja —siento miedo de oírme a mí mismo—.

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades.

Pero la felicidad no basta a ser feliz.

El mundo está demasiado feo, y no hay manera de embellecerlo. Sólo puedo imaginarlo como una ciudad de burdeles y fábricas bajo un aletazo de banderas rojas.

Yo me siento las manos delicadas.

¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada.

O, tal vez, ser un hombre como los otros.

Tú no tienes las ojeras demasiado grandes.

Yo quiero ser feliz de una manera pequeña. Con dulzura, con esperanza, con insatisfacción, con limitación, con tiempo, con perfección.

Ahora puedo embarcarme en un trasatlántico. E ir pescando durante la travesía aventuras como peces.

Pero ¿a dónde iría yo?

El mundo me es insuficiente.

Es demasiado grande, y no pudo desmenuzarlo en pequeñas satisfacciones como yo quiero.

La muerte es sólo un pensamiento, nada más, nada más...

Y yo quiero que sea un largo deleite con su fin, con su calidad.

El puerto, lleno de niebla, está demasiado romántico.

Citeres es un balneario norteamericano.

Las yanquis tienen la carne demasiado fresca, casi fría, casi muerta.

El panorama cambia como una película desde todas las esquinas.

El beso final ya suena en la sombra de la sala llena de candelas de cigarrillos. Pero ésta no es la escena final. Pero ello es por lo que el beso suena.

Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite.

¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?

La tarde ya se habrá acabado en la ciudad. Y yo todavía me siento la tarde.

Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento un hombre que no ha pecado nunca.

Estoy sin pasado, con un futuro excesivo.

A casa...»

OBRAS CITADAS

- AGUILAR MORA, Jorge, ed. «Estudio introductorio a Martín Adán», *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. «La obra poética de Martín Adán». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 203-210.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad* [1982]. Trad. Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- BRACHT BRANHAM, R. y Goulet-Cazé, M.-O., eds. *Los cínicos. El movimiento cínico en la Antigüedad y su legado* [1996]. Trad. Vicente Villacampa. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- ELMORE, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca azul editores/El Caballo Rojo Ediciones, 1993.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *La secta del perro*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- KINSELLA, John. «La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIII 26 (1987): 87-96.

- LAUER, Mirko. *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983.
- LOAYZA, Luis. «Martín Adán en su Casa de Cartón». *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores, 1974. 127-141.
- MARTÍN ADÁN. *Antología*. Mirko Lauer, ed. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1988.
- *La casa de cartón* [1928]. Luis Vargas, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica. [Inédito].
- *Obra poética*. Ricardo Silva-Santisteban, ed. Lima: Ediciones Edubanco, 1980.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982]. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas* [1927]. Edición Fascimular. Lima: Ediciones Copé, 1980.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 3, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- SALINAS, Pedro. *Poesías completas*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica* [1983]. Trad. Miguel Ángel Vera. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- VERANI, Hugo. «La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. 1077-1084.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología* [1989]. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.