

LA ANTI - POETICA DE MARTIN ADAN

Ricardo González Vigil

Vamos a ventilar aquí un tema capital: la **poética** (1) de Martín Adán (Lima, 1908), tomando como punto de partida el soneto "Poesía, mano vacía" (2), movilizándolo en lo posible sus principales correspondencias con la obra restante, en verso y en prosa (3). Martín Adán ha escrito numerosos textos de naturaleza poetológica, que abordan con particular énfasis y densidad la naturaleza de la poesía, la vocación poética, el dominio de los recursos artísticos, etc. Dentro de ellos, ocupa un lugar central el soneto mencionado, proporcionándonos las claves mayores de su Poética. Sin embargo, no debemos descuidar la solidaridad intertextual, los múltiples nexos existentes entre todas las páginas de un autor, si queremos desentrañar el **sentido** (4) de cualquier texto, con mayor razón de una "arte poética" como "Poesía, mano vacía" tan connotativa como hermética. Por cierto que las relaciones extra-textuales (con la tradición literaria, el entorno biográfico, la circunstancia histórica, etc) también intervienen en forma decisiva en la captación del Sentido; en este artículo nos limitaremos a consignarlas sin abundar en ellas, dejando su tratamiento extenso para otra ocasión.

229

Veremos que la poética postulada por Martín Adán es, en buena cuenta, una Anti-poética. La negación de todo intento de definir la Poesía, de cristalizarla en rasgos supuestamente esenciales o universales, de confinarla a ciertas pautas, reglas o recursos. En última instancia, una negación, incluso, de la posibilidad de **asir** la entraña de la Poesía, de experimentarla y expresarla, de aprehenderla y transmitirla, de comprenderla y encarnarla en palabras. Ni

los creadores ni los críticos, ni los poetas ni los filósofos, han acertado a revelar el misterio de la Poesía; sólo han atinado a consignar vestigios —cenizas, sombras— de su fuego sobrehumano, pruebas de una tentativa condenada al fracaso.

I

Poesía, mano vacía . . .
Poesía, mano empuñada
Por furor para con su nada
Ante atroz tesoro del Día . . .

Poesía, la casa umbría
La defuera de mi pisada. . .
Poesía, la aún no hallada
Casa que asaz busco en la mía . . .

Poesía se está defuera:
Poesía es una quimera. . .
¡A la vez a la voz y al dios!

Poesía no dice nada:
Poesía se está, callada,
Escuchando su propia voz.

230

Este poema, uno de los más hermosos y profundos de la literatura española, así como una de las más notables “artes poéticas” de la Modernidad lírica (5), ha sido divulgado paulatinamente, en un proceso que ha tomado tres décadas y ha supuesto tres instancias.

Primero apareció solo el último terceto, a manera de colofón de *Travesía de extramares* (O. P., p. 142), con una variante: la ausencia de una coma en el verso “Poesía se está callada”. Variante que no modifica el sentido, aunque la versión final de *Diario de Poeta*, al poner “se está, callada”, resulta más límpida y subraya mejor la significación del último verso (ya que, de acuerdo al procedimiento reiterativo que veremos, el “callada” repite la significación del verso previo “no dice nada”), la cual brota como una revela-

ción al parecer paradójica: La Poesía no dice nada pero emite una voz en cuya audición está ensimismada (6).

Al figurar como epígrafe (lo cual ocurre con otros versos de Martín Adán a lo largo de **Travesía de extramares**) y al poseer una disposición de rimas frecuente en los tercetos de un soneto, los tres versos publicados denunciaban su carácter de fragmento. Lo cual se confirmó cuando reaparecieron, varios años después, al comienzo de **La piedra absoluta** (O. P., p. 351), acompañados por el otro terceto; quedó acrecentada así la impresión de que provenían de un soneto que Adán prefería divulgar poco a poco. El primero de los tercetos ostentaba un verso que difiere sustancialmente —como veremos— de la versión final de **Diario de Poeta**: “que oye ya a la vez y al dios”. En cambio, contenía una variante inocua y ripiosa en el último terceto al añadir la preposición “A”: “escuchando a su propia voz”.

Por fin, en **Diario de poeta**, en 1975, casi tres decenios después de la divulgación del segundo terceto (y, probablemente, cuatro después de la escritura del soneto) figura, cerrando dicho poemario, en forma íntegra. Constituye, pues, un ejemplo extraordinario del modo cómo Martín Adán escamotea y retarda la divulgación de sus escritos, ilustrable también por los casos de **Aloysius Acker**, **La mano desasida**, **Mi Darío** y **Diario de Poeta**, conjuntos de textos que hemos conocido en forma escalonada y fragmentaria. Más allá de una probable tendencia a fomentar su propio mito de marginalidad y escritura interminable —por cierto, frecuente en artífices de la modernidad estética—, opera una necesidad profunda de ocultamiento, de no decir, apuntada por su amigo y condiscípulo Emilio Adolfo Westphalen (poeta a quien dedica **Diario de Poeta**): “los ardidés conscientes o inconscientes con que el poeta se ha defendido tenazmente de cedernos su secreto, su propensión a anular la revelación apenas hecha, a borrar huellas comprometedoras, a tomar falsas identidades que baraje impunemente con otras muchas auténticas (. . .) ¿Cómo trazarnos un derrotero por esa yuxtaposición, en que se complace, de lo sublime y lo prosaico, de luz y tiniebla aún

más deslumbrante, de lo eterno y lo efímero, de gloria y desesperanza, de ingenuidad y sapiencia?" (7).

Este ocultamiento se torna especialmente significativo en el caso de "Poesía, mano vacía", dado que este poema fundamenta mejor que ninguna otra página, el no decir de Martín Adán. Además, subraya su carácter de eje de toda la concepción poética del autor de **Travesía de extramares**, básicamente la misma desde comienzos de los años 30, como lo atestiguan sobre todo "La Rosa" (núm. 14 de la revista **Bolívar** de Madrid, dic. 1930 - ene. 1931) y el tríptico de sonetos a Alberto Ureta (núm. 210 de **La Revista Semanal** de Lima, set. 1931) (8). Las tres instancias en que participa corresponden bastante bien a los tres grandes discursos poéticos entonados por M. Adán:

232

1. El que podríamos denominar, adoptando el título de un capítulo de la tesis de Lauer, "las rosas en travesía" (9), integrado por **La campana Catalina**, **La rosa de la espinela**, **Sonetos a la rosa**, **Travesía de extramares**, y **los poemas que figuran**, en O. P., dentro de "Itinerario de Primavera" (a partir de "La Rosa") y "Narciso al Leteo y otros poemas" (tal vez pertenecientes al proyectado poemario **Aloysius Acker**).

2. El que podríamos designar como "la mano desasida del Absoluto", sin las estrofas regulares de la anterior instancia, con versos de metro libre y rima asonante. Su cohesión —sabiduría y ceguera, mano y arquitectura, Yo Mismo y Piedra— es mayor aun que la del discurso precedente. Comprende **Escrito a ciegas**, **La mano desasida** y **La piedra absoluta** (10).

3. El que, para sugerir la unidad final de toda la obra de M. Adán, podríamos ver como el "diario de una travesía desasida del Absoluto". Nuevamente afecto a las estrofas regulares. Lo conforman, hasta ahora, **Mi Darío** y **Diario de Poeta**, (los sonetos de **Arquitectura** que ha difundido este año el diario **La República** de Lima, parecen un complemento, en verso regular, del discurso de la Piedra de la segunda instancia).

La presencia constante de “Poesía, mano vacía” trasunta la continuidad de los tres discursos dentro de una sola aventura poética asumida de modo radical, desmesurado y absoluto. Los cambios de metros e imágenes axiales (travesía, rosa, piedra, etc.) resultan secundarios ante la persistencia de un lenguaje dislocado, complejo y abisal, así como de una simbología —esteticismo “místico”— de la vocación poética en trance de Absoluto. Al servir de epílogo a **Travesía de extramares**, nuestro arte poético corona la búsqueda de la belleza impoluta, el acceso a la poesía “pura” o, mejor, absoluta (11). Su inclusión al comienzo de **La piedra absoluta** la sitúa como punto de partida —o, acaso, como etapa previa, ya planteada en el discurso de las Rosas en **Travesía**— de versos en los que la Soledad y la Desesperación— como ocurre también en **Escrito a ciegas** y **La mano desasida**— minan el goce de cualquier conquista posible haciendo que la vaciedad reine en lontananza; la segunda instancia intensifica el “desasimiento” (temido en algunos sonetos de **Narciso al Leteo** y **Travesía de extramares**) frustrando todo conato de éxtasis, propuesto en **Travesía de extramares** como instante revelador y, más aún, como “visión beatífica” inaugurada por la Muerte. Finalmente, al clausurar **Diario de Poeta**, torna a plantear el peligro constante de privilegiar la angustia y el escepticismo volcados en la segunda instancia, la revelación abismada, en virtud del desasimiento de morir en vida y de postergar la Iluminación para después de la Muerte, es decir, la entrega al absoluto de la Poesía.

II

Cuando apareció en la revista **Mercurio Peruano** (cf. nota 6), el último terceto llevaba la indicación de ser un fragmento de un sonetillo. Así como se llama “romancillo” al romance con metro más pequeño que el canónico de ocho sílabas, bien puede apodarse **sonetillo** a un soneto con menos sílabas que las consagradas once (el endecasílabo italiano, predominante en el Siglo de Oro español) o, en su defecto, catorce (el alejandrino francés, frecuente en el Modernismo hispanoamericano). Un conspicuo artífice de sonetos endecasílabos (**Travesía de extramares** y los años

1971 – 1973 de **Diario de Poeta**) y alejandrinos (los seis de **Itinerario de Primavera**, así como todo **Mi Darío** y los años 1966 – 1968 de **Diario de Poeta**) como Martín Adán, singularizó la brevedad de “Poesía, mano vacía” con el calificativo de “sonetillo”. Tal parece que en Aloysius **Acker** proyectaba incluir una serie de sonetillos, entre los que conjeturamos se encontraba el excelente “Narciso al Leteo” (**OP.**, p. 59), el cual también —aunque completo, y no fragmentariamente como “Poesía, mano vacía”— es acogido como uno de los epígrafes de **Travesía de extra-mares** (**O. P.**, p. 91).

234

Estos dos sonetillos son los únicos sonetos que conocemos de M. Adán compuestos por versos de nueve sílabas (12). Recordemos que el eneasílabo es un metro inusual en la poesía española; antes del Modernismo fue juzgado cacofónico, pero ya Rubén Darío (el admirado “poeta que soy y que nunca me alcanzo” de **Mi Darío**, **O. P.**, p. 368) lo impregnó de musicalidad (pensemos en su magistral “Canción de Otoño en Primavera”, la cual comienza: “Juventud, divino tesoro . . .”). Con un virtuosismo comparable al del cisne nicaragüense, M. Adán labra la prodigiosa eufonía de “Poesía, mano vacía” y “Narciso al Leteo”, tanto más admirable cuanto la armonía rubendariana es algo externa y previsible, y la martinadánica destila un no sé qué de “soleidad sonora” y “música callada” que se escucha en silencio, desde adentro, con el espíritu “herido por un haz de goces” (**O. P.**, **T. E.**, p. 87).

Concentrándonos en “Poesía, mano vacía”, observemos que su melodía envolvente se apoya en numerosas repeticiones de rimas y palabras, así como en la doble formulación de la significación de cada una de las estrofas (13). En cuanto a las rimas la A (-ía), además de las cuatro posiciones que ocupa conforme al patrón clásico del soneto, cuenta con una especie de resonancia interna en la ocho veces empleada palabra **Poesía**; la B (-ada) reaparece luego de las cuatro posiciones consagradas, en el segundo terceto; la C (-era) es precedida por el vocablo **defuera** en el sexto verso; y la D (-os/oz) halla eco en **atroz** (verso 4o), **voz** (verso 11o,

verdadera rima interna con **dios**) y la asonancia con **furor** (verso 30).

En cuanto a los vocablos reiterados, **Poesía** interviene ocho veces, dos en cada estrofa, siempre dando inicio al verso correspondiente (tres veces —estrofas Ia, IIIa, y IVa— lo hace en forma sucesiva), funcionando como anáfora motriz de las imágenes y metáforas del sonetillo. Por su parte, duplican su presencia en la misma estrofa, **mano** y **casa**, y, en diferentes estrofas, **nada**, **defuera**, **se está** (en ambos casos junto a la palabra “Poesía”) y **voz**. Martín Adán presta relieve así a la mayoría de los componentes fundamentales de su concepción poética, dejando sin repetir al “atroz tesoro del Día” (experiencia diaria), “pisada” (travesía), “dios” (nivel divino de la creación humana) y “decir / escuchar” (comunicación perfecta, absoluta).

Súmese a ello la formulación doble (frecuente en la poesía “primitiva”, mágica o ritual; verbigracia, en los salmos bíblicos) que enfatiza la significación de cada estrofa, agregando matices convergentes y complementarios la segunda vez: la mano es “vacía” y se rebela contra la “nada” de cada día; la casa es inhallable y buscada en vano; el estar “defuera” semeja una “quimera” nunca apresable; y el no decir se conjuga con un escuchar ensimismado.

235

Con estas observaciones previas, podemos aventurar una interpretación del sonetillo, remitiendo a varias correspondencias significativas con los diversos poemarios de M. Adán. Ojalá no simplifiquemos el densísimo mensaje del poeta, reduciéndolo “cartesianamente” a fórmulas respetuosas de las leyes lógicas y las exigencias del pensamiento racional. No empobrezcamos la connotación ejemplarmente “abierta” (U. Eco) de las páginas de M. Adán, sometién-dola a una lectura con conclusiones miopes, adecuadas para mensajes denotativos o de connotaciones firmemente codificadas (como podría ser un poema anterior al Romanticismo, de un Dante o un San Juan de la Cruz, un Shakespeare o un Góngora). El propio poeta nos alerta contra la óptica “cartesiana”, de modo tajante: “Yo no

digo nada/ Sino contradecirme” (O. P., M. D., p. 279). Américo Ferrari lo ha entendido meridianamente:

“Guardémonos, sin embargo, de interpretar las palabras de Martín Adán de manera conclusiva, y de entenderlas, al modo simplista, como “solución” filosófica del “problema” de la realidad. Es preciso tomar al poeta al pie de la letra, pero sin olvidar que los pies de la letra son innumerables. La poesía de Martín Adán está hecha fundamentalmente de antítesis, de modo que toda declaración alude a su contrario y lo convoca” (14).

236

Además de antítesis, la poesía martinadánica está plagada de mutaciones y equivalencias entre Dios, la Realidad, la Poesía, el Poeta y la Conciencia (nombrados directamente o por medio de las imágenes claves de la travesía, la mano, la casa, la rosa, la piedra, etc.), de tal modo que lo que se enuncia de uno de estos factores, tarde o temprano, en un poemario u otro, termina siendo aplicado a los otros. El mismo misterio fundamental envuelve a todo —cosa, imagen o palabra; percepción, intelección o expresión—; el hombre no sabe nada a ciencia cierta. Abandonadas las cómodas y superficiales explicaciones del mundo (pre-conceptos, pre-juicios y pre-raciocinios, diría Unamuno), brota la conciencia cabal de nuestras limitaciones para “asir” (aprehender en ideas y signos) lo real. Nuestras ideas se nublan, confunden, dislocan, estallan. El discurso de M. Adán abunda en contradicciones, mutaciones y equivalencias dado que las palabras no atinan a representar la complejidad del misterio ni a sugerir adecuadamente el Absoluto.

Precisamente, el sonetillo en cuestión moviliza ese proceso modular con relación a la Poesía, vista con mayúscula y sin artículo en su dimensión radical y absoluta. La poesía es comparada con una mano (15), metáfora básica de M. Adán, crucial en su segundo gran discurso (*Escrito a ciegas —La mano desasida— La piedra absoluta*) hasta el punto de figurar en el título de su poema más ambicioso y desmesurado (quizá también de toda la poesía hispanoamericana-

na): **La mano desasida**. Una mano que asume su vacío, su estarse siempre desasida, Una mano que reacciona, enfurecida, contra el día y los señuelos (encaminados a apartar al poeta del camino absoluto de la Poesía) de la existencia cotidiana (16); más aún, contra su contingencia y su indigencia ante el transcurso inevitable del tiempo que desnuda su **nada** (17), su carácter efímero e innecesario, lo cual impediría su fusión con el Absoluto. La sutileza radica en que si esta **nada** es negativa, esa **mano vacía** es positiva, ya que se trata de una plenitud en el desprendimiento, afín al sendero de las nadas de la mística de San Juan de la Cruz (citado en M. D., p. 309, y aludido en la “noche oscura” de uno de los sonetos decisivos de D. P., p. 468). De la contingencia —ser una nada ante el inescrutable universo— la ante poesía nos traslada al desasimiento realizador, única vía al Absoluto.

Luego, la poesía es comparada con una casa (18) carente de la luz corriente, “oscura” en el sentido de S. Juan de la Cruz, pero iluminada por la verdadera luz, la del Absoluto. En la nota 18 algunos versos impregnan a Casa con la sugerencia de Morada (Santa Teresa de Jesús) y, algo menos, de Ciudad de Dios (San Agustín). Se trata de una casa espiritual, inhabitable en el sentido corriente, situada en extramuros (del alma e incluso de la vida); la búsqueda dentro del mundo conocido (iluminado por la luz visible) está condenada al fracaso. Nuevamente, la primera vez **casa** es marcada positivamente y la segunda negativamente por tratarse de la casa **mía**, la de este mundo de aparente luz y auténtica tiniebla. Recordemos que, adolescente, M. Adán ya edificó una **casa de cartón** (¿el libro en cuanto objeto de papel? ¿residencia terrestre transfigurada por la imaginación traviesa, juguetona, del poeta?). Su meta ahora es habitar la inhabitable casa de la Poesía (Belleza absoluta, pura y perfecta; residencia final, de extramuros). Y si en **La casa de cartón** figuraba el diario del poeta —todavía rudimentario, adolescente —Ramón, suscitando la impresión de que **La casa de cartón** tiene mucho de un diario al que se le hubiera quitado las indicaciones escrupulosamente cronológicas; ahora nos encontramos ante un **Diario de**

Poeta, desinteresado de las anotaciones biográficas, registro perpetuo —la cronología no introduce propiamente una sucesión— de un M. Adán que ha roto totalmente con las amarras cotidianas y se ha consagrado a vivir en trance de Poesía.

Como sucede con los buenos sonetos medievales, renacentistas y barrocos, el sonetillo reconoce una gran división entre los cuartetos y los tercetos:

Parte I:

- subparte 1 (**mano**) en el cuarteto Io.
- subparte 2 (**casa**) en el cuarteto Iio.

Parte II:

- subparte 1 (**quimera**) en el terceto Io.
- subparte 2 (**callada**) en el terceto Iio.

238

La Parte I subraya la travesía del sujeto y establece comparaciones metafóricas de lo que es la Poesía para dicho sujeto (lo cual subsiste parcialmente en el terceto Io, al afirmar que “es una quimera”). La Parte II califica de modo intrínseco a la Poesía, privilegiando su inaccesibilidad en esta vida y su comunicación ensimismada. De alguna manera, también, la disposición de las estrofas es bimembre, puesto que el primer cuarteto (**mano**) se vincula más fuertemente con el segundo terceto (**callada**), en tanto connotan el problema de la comunicación, y el segundo cuarteto (**casa**) con el primer terceto (**quimera**), en tanto subrayan el problema de la conquista -comunidad con la Poesía. Nótese, al respecto, que nada une el primer cuarteto con el segundo terceto; lo propio efectúa defuera entre las dos estrofas restantes. **Nada** y **defuera** son las dos notas mayores que reviste la Poesía mientras vivimos en este mundo. Por otro lado, la correlación entre las partes favorece que, por contraste con **mano**, vinculemos **casa** con la simbología de la Piedra, debido sobre todo a que la Piedra se ha encarnado paradigmáticamente en Machu Picchu, la cual funciona como plasmación privilegiada de la Ciudad - Morada y de la Arquitectura. Los dos cuartetos, pues, enhebran imágenes medu-

lares de la producción de M. Adán: mano, diario, casa y piedra.

Pasando al primer terceto, ya señalamos que encara la inaccesibilidad de la Poesía en esta vida; al respecto, los poemarios de la instancia “las rosas en travesía”, especialmente **Travesía de extramares** (odisea del poeta, figuración del “héroe” de nuestro tiempo como ocurre con el Dedalus —**Stephen, el héroe**— de James Joyce, al cual se alude en **La casa de cartón**), plantean la necesidad de morir, de ingresar al otro mundo, para contemplar —versión estética de la **visión beatífica** de la religión cristiana— en toda su plenitud a la Poesía. Rememoremos estos versos del soneto final de **Travesía de extramares** (**O. P.**, p. 141):

— ¡Compás de la Bogada de Caronte,
Tú libérame ya de sutileza (. . .)

— ¡ Dame tu ceguedad con que yo afronte
Rumbo infinible de vida y belleza! . . .
¡Y la mudez con que el eterno expresa! . . .
¡Y el mi cadáver la tu boza apronte! (. . .)

239

— De los ojos del muerto, mi mirada
Paire en faceta a luz cristalizada
y yo mire belleza así sereno!

Precisamente este soneto precede la aparición del colofón, es decir del último terceto de “Poesía, mano vacía”. Se aspira a la “visión beatífica” de la Belleza (uno de los trascendentales del Ser, como diría la Escolástica medieval, aplicable en grado sumo a Dios) bajo su manifestación por excelencia —para M. Adán—: la Poesía. Así como Santo Tomás de Aquino, en la **Suma Teológica**, discurre que la especulación teológica humana es nada más que una tentativa imperfecta —adelanto de la visión beatífica— de aprehender la divina Teología, la cual fulge en el Reino de los Cielos, en el estado beatífico; Martín Adán postula que la experiencia poética en este mundo no logra asir a la perfecta y celestial Poesía. La poesía denominada **pura o purista**

(19) serviría sólo como un sendero de nadas, para preparar la visión-ceguera y la audición-sordomudez de la otra vida. Porque la poesía pura de M. Adán funciona más como una antipoética que como una poética. En teología existe la vía negativa para referirse a Dios como lo que no puede ser concebido ni expresado mediante las categorías limitadas del entendimiento humano. Las expresiones teológicas de S. Agustín, Sto. Tomás de Aquino o S. Juan de la Cruz aspiran al equilibrio entre la vía negativa y la vía positiva, proponiendo la conveniencia de una vía analógica (lo que se afirma no vale unívocamente, pero sí analógicamente, para caracterizar a Dios).

En Martín Adán, en cambio, prevalece la vía negativa, aunque hay conatos de emplear la senda analógica, pero sin la firmeza con que un S. Juan de la Cruz acude, verbigracia, a las metáforas y símbolos.

240

Esta esperanza –virtud teologal, recordemos– en la visión trascendental de la Poesía se tambalea, presa de oleadas escépticas y nihilistas (M. Adán se debate al borde del agnosticismo, la blasfemia o la herejía, sin saber qué dirección adoptar en su travesía), en el segundo discurso–instancia de su producción, el de “la mano desasida del Absoluto”. Sin embargo, el tercer discurso–instancia, sobre todo **Diario de Poeta**, recupera, aunque con un tono más angustiado y lacerado, el omega beatífico de **Travesía de extramares**. Citemos estos versos:

¿El divino compás, el orden sumo
Que concierta contrarios en progreso? (. . .)
(–Sordo estáte a voz que ya te llama,
Poeta: atiende a de divino . . .
A la impaciencia de la Poesía.) (D.P., p. 461).

Y, entonces, insiste en el papel de la Muerte;

¡Pronto, mi tiempo tiempo, que me llega
La muerte agazapada que me habita! . . .
¡Que ya su diente asoma a luz que ciega! . . .
(D.P.p. 466).

El soneto que antecede a “Poesía, mano vacía” nos presenta al Poeta plenamente identificado con la ruta de extramuros: el hacerse nada fructifica en comenzar a experimentar el Todo:

Poeta, dime tu oración callada,
Que no hace vana seña de escritura;
La que, en el seno de su noche oscura,
Ver no deja otra luz que su mirada.(. . .)

—Tú, que lo tienes todo si deseas! . . .
Tú, que lo tienes todo, que lo creas,
Y lo deseas todo todavía. . .

—Tú, que todo lo animas en tus aras. . .
Tú, que todo lo sabes ya y no paras
Tu pregunta perenne, Poesía (D. P., p. 468).

Observemos, ahora, el importante cambio sufrido por el verso 11o. de “Poesía, mano vacía”. En *La piedra absoluta*, el terceto decía que la Poesía está defuera de todo lo que existe en este mundo, inaccesible en su esencia; inmediatamente afirmaba que se trata de una quimera “Que oye ya a la vez y al dios” (P.A., p. 351), en la medida que sintetiza la realidad concreta y la teoría, la circunstancia y la perfección, la contingencia y la eternidad (20). La versión final, la de *Diario de Poeta*, es más afortunada y calza mejor con la significación global del sonetillo. Enfatiza la irreducible condición **defuera** (quimera inalcanzable) de la Poesía: está defuera de todo lo de este mundo, dentro de nada (vía negativa, decíamos arriba):

Poesía es una quimera. . .
¡A la vez a la voz y al dios! . . .

Ni la cosa, ni el lenguaje, ni el alma constituyen su morada auténtica. La **voz** (articulación del poema humano, de este mundo) y el dios la inspiración, la vivencia estética motivadora de la voz, participación imperfecta —con minúscula, por eso, figura este dios— del carácter sobrehumano de la

Poesía) (21) no logran otra cosa que aproximarse sin éxito al Absoluto Poético.

Igualmente, en la versión de **La piedra absoluta** se producía una inconveniente bifurcación en lo que oye la Poesía; por un lado, “oye ya a la vez y al dios” y, por otro, en el segundo terceto, está “escuchando su propia voz”.

En la versión final, la de **Diario de Poeta**, la Poesía sólo se escucha, callada, a sí misma; como el **motor inmóvil** de Aristóteles, que sólo se piensa a sí mismo y no se interesa por los seres restantes, la Poesía se interpela y responde ensimismada, únicamente dice su propio ser —inefable para el poema y aun para la inspiración—. Los críticos (destaquemos las atinadas observaciones de E. Bendezú: “la poesía no se hace con ideas sino con la idea perfecta”, p. 63, y “parece que la experiencia mística hubiera sido alcanzada a través de la poesía: el poeta se ha convertido en el eslabón magnetizado de la cadena platónica que enlaza al hombre con el dios”, p. 93) han destacado los aspectos platónicos del purismo (ascética y mística estéticas) de M. Adán. Sin negar su presencia, nosotros estimamos actuantes, acaso con mayor vigor, elementos aristotélicos. Ecléctico —a veces, disparatado e inconsecuente desde una óptica “cartesiana”—, nuestro poeta concilia a Platón y Aristóteles, insistiendo más en que la Forma (Esencia) se encuentra inmanente en los seres de este mundo, en el nivel más hondo y misterioso, al cual sólo lo percibiremos muertos (aquí interviene la formación cristiana de nuestro poeta). Por eso M. Adán sostiene que la Realidad es el “ángel que me guía” (T. E., p. 133), frase erigida como epígrafe global de las ediciones del Instituto Nacional de Cultura de su **Obra Poética**; por eso, afirma que no canta a la rosa de teoría, sino a la rosa esencial que habita dentro de todas las rosas sin que la haga “acto” plenamente ninguna rosa en particular. Recordemos que la Forma sólo se agota en la especie, y que los individuos nunca la poseen en acto por completo; para Aristóteles, únicamente Dios constituye un individuo que agota su Forma (Acto Puro, Forma Pura), lo cual es reafirmado por Sto. Tomás de Aquino.

La resonancia aristotélica también puede notarse en que M. Adán tiende a exagerar la inaccesibilidad del Absoluto, aunque cristianamente proponga un estado beatífico final. Para el Estagirita, no había religión (vínculo con la Divinidad) posible; el motor inmóvil se desentendía de lo que no fuera su propia plenitud.

Ingresemos, finalmente, al **no decir** de la Poesía abordado en la última estrofa de "Poesía, mano vacía". La insistencia en la mudez y el silencio (22) es tan importante en la poética de M. Adán, que este terceto ha sido el fragmento del sonetillo que primero ha difundido. Con gran acierto. E. Bendezú ha comentado este **no decir** como un rechazo de la **mimesis** en aras de la poesía como **poiesis** (palabra griega que significa "creación", de ella proviene nuestro vocablo "poesía"), como una posición intransigente con el ambiente literario nacional, como la convicción de que la poesía no es logos sino iluminación —con mucho de lo que J. C. Mariátegui llamaba "disparate puro"— de otra realidad más profunda (23). Añadamos a ello el carácter beatífico y de Forma Pura al modo de Aristóteles, antes indicado.

243

Se trata de un **no decir** sumamente complejo y multifacético. Remite en libérrimo eclecticismo a diversas, y hasta contrapuestas, tradiciones filosóficas, teológicas y artísticas. Reconoce antecedentes en la imagen de Febo Apolo, dios de la poesía y de las Musas, persiguiendo inútilmente a la ninfa Dafne —la belleza inalcanzable—; este mito ha obsesionado a poetas como Francesco Petrarca, pero no como imagen de la escritura poética, sino de la persecución de la Amada. El admirado Rubén Darío, al final de **Prosas profanas**, reconocía perseguir "una forma que no encuentra mi estilo". Pero las mayores convergencias de M. Adán no se dan con el modernismo rubendariano, sino con las teorizaciones francesas sobre la "poesía pura" (Mallarmé, Valéry y H. Brémond) que coinciden en el anhelo de eliminar todo lo "prosaico" o "no poético" (entiéndase: el contenido didáctico, la verdad práctica, el sentimentalismo vulgar y la circunstancia cotidiana). La "poesía pura" intenta

comunicar, por medio de sugerencias (alquimia verbal, iluminación, epifanía, fracturas lógico-gramaticales, paradojas, elipses, etc.) y preferentemente mediante la reelaboración enrarecida de formas rigurosas de la tradición lírica (estrofas, metros, rimas, aliteraciones, etc.; entre ellos, ocupa un sitial privilegiado el soneto) una realidad misteriosa y trascendente (vacua en Mallarmé y Valéry, religiosa y cristiana en Brémond). Recordemos el epígrafe de *Diario de Poeta*, especie de programa a vivir para ser Poeta:

¡Llenar ya de tu sangre, Poeta,
De esa sangre pesada e inquieta
La probeta de Paul Valéry!... (O.P., p. 391)

244

Nuevamente ecléctico, M. Adán recusa el intelectualismo del purismo mallarmeano y valeryano (aceptado, en versión personalísima, por la "poesía desnuda" de Juan Ramón Jiménez). Va más allá, incluso, que el español Jorge Guillén, quien habló de una poesía pura **ma non troppo**, capaz de asumir la emoción y las grandes experiencias históricas de la época. Colma de **sangre** —de su agonía creadora— la poesía químicamente pura de Valéry (J. Guillén prefiere, en cambio, hablar de una poesía biológicamente pura). Comentando pasajes de la tesis de M. Adán sobre *De lo barroco en el Perú*, E. Bendezú ha observado el eclecticismo de Adán entre clasicismo y romanticismo, rigor formal y pasión en carne viva.

Al respecto, podríamos decir que Adán viene, desde 1930-31, ofreciéndonos una crónica de su existencia en trance de poesía pura, absoluta. Mirko Lauer ha destacado la dualidad como eje de la vida y obra de nuestro poeta. Nosotros veámosla de la siguiente manera, partiendo del propio seudónimo poético de quien nació mundanamente como Rafael de la Fuente Benavides (24). Por un lado, la dualidad entre el hombre Rafael, su circunstancia biográfica, y el artista Martín Adán, su proyecto de Poeta. Por otro, la dualidad existente al interior del seudónimo: la pugna entre Martín, apelativo del mono —o sea, materia, animalidad, instinto—, y Adán, nombre bíblico y por antonomasia del hombre —espíritu, humanidad, cultura. El seudónimo,

pues, condensa la evolución biológica; sugiere que ésta debe ser completada en el terreno espiritual por cada ser humano. También, convierte a nuestro poeta en testigo crucial de la Humanidad, de su dualidad esencial. Finalmente, sumemos otra pugna, de raigambre cristiana: Adán fue creado inmortal, puro, en armonía perfecta con Dios y la Creación; pero el pecado lo sumió en la caducidad, el vicio y el desajuste con Dios y la Creación. El papel redentor de Cristo (superior Adán, Hombre Nuevo y a la vez Hijo de Dios) vence al pecado y posibilita la comunión beatífica con Dios. En esa dirección, nuestro poeta debe resistirse al Instinto (Martín) y al Entendimiento (Adán), consagrándose a su transfiguración sobrenatural (aquí intervienen los “dioses” y “ángeles” de varios poemas) a través de una travesía de extrameres que lo unja Poeta. La evolución culminaría, entonces, no en la humanidad sino en la Divinidad, no en la inteligencia sino en el Espíritu, no en el lenguaje sino en la Visión - Audición de la Poesía.

III

245

Completemos el comentario del sonetillo con algunas observaciones sobre la anti-poética de Martín Adán. Sirvan de prefacio estas frases luminosas del poeta sobre su rechazo a las definiciones, normas y directivas de la Poética, Retórica, Gramática, Lógica y Filosofía:

“la obra que será eterna, la de poesía; la poesía sin poética; la poesía sin musa; poesía mostruosa, como es la poesía. No puede haber inteligencia — ¡ah, cuán tarde lo averiguo!— sino en el deseo y en el desencanto. Todo goce es estupidez, furia y frenesí. Poesía es goce. El que se propone salvarse debe asirse bien a su grito” (25).

El abandono de la inteligencia, el vivir en agonía al borde del aniquilamiento, entregado al monstruo (no lo desentraña ni Martín ni Adán) de la poesía nos recuerda una concepción dionísiaca del arte, como lo ha aseverado E. Bendezú, pero también fundamenta una anti-poética. No sólo la

Poesía está defuera, también la Poética del Absoluto, como la Divina Teología según Sto. Tomás. Las poéticas existentes no logran dar cuenta de la poesía. Se impone la Vía negativa con relación a toda formulación poetológica.

En consecuencia, el verso y la prosa (con la única excepción, sintomáticamente inconclusa, de la prosa denotativa y conceptual de **Autores del primer siglo de la literatura peruana**) de Martín Adán deben ser vistos como una anti-literatura. Los géneros y las formas estallan, conservando apenas algunos rasgos reconocibles en la superficie o en fragmentos aislados del texto. Generalicemos, pues, la aguda apreciación de José Carlos Mariátegui (26), quien diferenciaba a nuestro poeta de otros restauradores de formas tradicionales y clásicas (al amparo de lo que Guillermo de Torre apodó “vuelta al orden” luego de la “aventura” del vanguardismo), situándolo como cultivador del “disparate puro”. Para Mariátegui, a pesar de su “propósito reaccionario” (también habla de “don tomista”, en una burlona expresión que nosotros volveríamos encomiástica, cuanto más que nos explica también la maravillosa trayectoria de Joyce), M. Adán obedecía a su entraña innovadora, “revolucionaria”. Sus sonetos devenían propiamente en anti-sonetos; desde adentro demolían la armazón, la perspectiva y la sensibilidad del soneto tradicional.

246

El anti-verso y la anti-estrofa de M. Adán abrigan un meollo dislocado, disolvente. La campana Catalina trasfigura la copla popular (en la ed. 1971 del Instituto Nacional de Cultura se conserva el dato de que pertenecía a un poema-rio-¿perdido? ¿inacabado?— titulado **De la coplearía arequipaña**), como **La rosa de la espinela** lo hace con la décima a la manera de Vicente Espinel (cultísima en M. Adán, popular a nivel hispanoamericano). Los anti-sonetos de **Travesía de extramares**, esa Odisea subterránea, ponen en tensión máxima las posibilidades de la puntuación y del uso de epígrafes. Escrito a ciegas, **La mano desasida**, **Mi Darío** y **Diario de Poeta** nunca llegan a ser, respectivamente, la epístola, el canto celebratorio, el homenaje y el diario íntimo que hubieran sido en manos de otros poetas, por no in-

sistir en el carácter fragmentario, inacabado e inacabable de casi todos los poemarios de M. Adán, con los casos excepcionales —arquitectura consumada, donde hasta el número de composiciones es significativo— de *La rosa de la espinela* y *Travesía de extramares*.

En la prosa, *La casa de cartón* (escritura poética en prosa, con los versos de “Poemas Underwood”) moviliza libérrimamente la descripción, la narración y el diálogo; aglutina y disgrega variados elementos poéticos y novelescos, ubicándose en una zona indeterminada entre el poema en prosa, la novela lírica y el diario íntimo. Por su parte, las prosas breves no se reducen a las notas, los prólogos o los relatos acostumbrados; muchas veces, denuncian una textura tentativa o fragmentaria. Finalmente, *De lo barroco en el Perú* deviene en una tesis universitaria que no demuestra nada y entredice mucho, monstruosa, obsesiva, prejuiciosa, confesional, indemostrable, no poco inverosímil; antes que tesis, constituye un ensayo, mejor aún —puesto que llamarla “ensayo” es otorgarle un tono discursivo, de coherencia racional, que no posee— una divagación, un soliloquio sobre la nacionalidad peruana, la literatura de habla española en el Perú e Hispanoamérica, y la identidad contradictoria del propio M. Adán.

247

Caso extremo de la “desintegración de la forma” propia del arte moderno en un mundo que no cree ya en Formas fijas e indudables (E. Kahler) y de la disonancia característica de la modernidad poética (H. Friedrich) la obra de Adán es una de las manifestaciones más geniales y admirables de la aventura estética de nuestro tiempo en lengua española. Su anti-literatura no es otra cosa que lucidez trágica, agónica, en plena vía negativa, senda mística de la nada: el poeta constata, sin atenuantes, la ignorancia humana (el **no saber** precede al **no decir**) frente al misterio y a la trascendencia (las grandes incógnitas de Dios, Yo Mismo, la Conciencia, la Cosa, la Palabra, la Poesía. . .). Todo tiende a desintegrarse porque el animal humano (Martín/ Adán) no apresa a cabalidad la Forma, las señas de identidad del Universo.

Se comprenderá, entonces, que no resulte una exageración sostener, como lo hemos hecho en otras ocasiones, que Martín Adán constituye la mejor carta peruana (mejor que las de Eguren o César Moro, esgrimidas por J. Ortega en su libro citado en la nota 3) para acompañar a César Vallejo en la admiración universal. Es el único poeta peruano digno de mencionarse al lado de quien, también como él, plasmó cimas en la ruptura vanguardista (aunque no lúdica), el virtuosismo técnico (aunque no “purista”) y el despojamiento visceral (aunque de signo inverso al de M. Adán: búsqueda de lo concreto, instintivo, corporal, material, político y coyuntural). Vallejo y Adán, dos modos disímiles de asumir la modernidad en su ruptura y agonía, dentro de un lenguaje disonante y extremo. Incluso una de las principales “artes poéticas” de Vallejo, el poema **Intensidad y altura**, no es otra cosa que un anti-soneto ; paradójicamente, se opone a las normas lógico-gramaticales por medio de la coacción arquitectónica del soneto (27). En ambos nos seduce a la vez la técnica y la vivencia, la riqueza verbal y la profundidad ideológica. Poeta de la existencia, Vallejo; de la esencia, Adán. Del dolor y el compromiso, aquél; de la soledad y la autoaniquilación, éste. Pero de la agonía y de la incapacidad humana para saber o decir algo en forma definitiva dentro de los cauces poéticos acostumbrados, ambos.

248

NOTAS

(1) En el sentido que le otorga Umberto Eco: “el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de obra a hacer, tal como el artista explícita o implícitamente lo entiende” (**Obra abierta**, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 345). No se trata, pues, de la Poética —con mayúscula—, disciplina filosófica que nos remonta a Aristóteles, o uno de los nombres de la Teoría de la Literatura, conforme al empleo que hacen del término muchos

estudios del siglo XX, a partir de algunos fenomenólogos (como Emil Staiger) o de algunos formalistas rusos (como Roman Jakobson). Mientras que la Poética se propone la definición de lo poético o lo literario (los formalistas hablan de “literariedad”) válida para cualquier época o autor, el término **poética** o **arte poética** —con minúsculas—, susceptible de ser pluralizado (en la época contemporánea muchos escritores cambian de poética en su itine-

rario creador, cultivando diversas poéticas de libro en libro), alude a una concepción particular de lo poético o literario, vigente para un grupo de obras dentro de ciertas coordenadas geográficas e históricas.

(2) Apareció por primera vez completo al final de **Diario de Poeta I** (Lima, Edt. Inti Sol, 1975). Nosotros lo citamos, como haremos con el resto de la obra de Martín Adán, según la ed. prologada y anotada por Ricardo Silva Santisteban: **Obra Poética** (Lima, Eds. Edubanco - Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, 1980), la cual se vio completada con **Obras en Prosa** (Lima, Eds. Edubanco, 1982). Es el tercer y mejor intento de reunir toda la producción poética de M. A., aunque la prosa poética ha sido confinada al volumen de **Obras en Prosa**; los otros dos, fechados en 1971 (con el valioso complemento de una selección de juicios críticos sobre M. A.) y 1976, fueron editados por el Instituto Nacional de Cultura. Para simplificar las referencias bibliográficas, utilizaremos las siguientes abreviaturas:

O.P. = **Obra Poética** (ed. R. Silva - Santisteban); **C. C.** = **La campana Catalina**; **R. E.** = **La rosa de la espinela**; **T. E.** = **Travesía de extramares**; **E. C.** = **Escrito a ciegas**; **M. D.** = **La mano desasida**; **P. A.** = **La piedra absoluta**; y **D. P.** = **Diario de Poeta**.

(3) La importancia de este soneto como **poética** de M. A. ya

ha sido abordada por la crítica, sobre todo por Edmundo Bendezú, el estudioso que mejor ha enfocado hasta ahora la obra de M. A. Para nuestra lectura han resultado de particular utilidad: E. Bendezú Aibar, **La poética de Martín Adán** (Lima, P. L. Villanueva, 1969) y Américo Ferrari, "Martín Adán: poesía y realidad" (en **Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrum**, Paris, Ed. Hispaniques - Association pour l'Encouragement aux Etudes Hispaniques, 1975, pp. 273 - 285). También nos hemos servido de la selección de juicios críticos recogida en la ed. de 1971 de la **Obra Poética**, del Instituto Nacional de Cultura, sobre todo de las observaciones de José Carlos Mariátegui, Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson y Julio Ortega (cuya nota proviene de su valioso libro: **Figuración de la persona**, Barcelona, EDHASA, 1971). Igualmente, hemos aprovechado los aportes de Mario Vargas Llosa, "La casa de cartón" (en **Cultura Peruana**, vol. XIX, núms. 135 - 137, Lima, 1959); Mirko Lauer, **Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán** (tesis de Br., Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Prog. Acad. de Letras, 1972); y el número de homenaje a M. A. del suplemento **Crónica cultural** del diario **La Crónica** (Lima, año I, núm. 8, 19 oct. 1980). Hemos utilizado, por otro lado, nuestros artículos periodísticos: "M. A.: diario inhabitable" (supl. **Suceso** del diario **Correo**, Lima, 4 ene. 1976 p. 13), "M. A.: travesía a ciegas"

(supl. **Dominical** de **El Comercio**, Lima, 5 oct. 1980, p. 20), "M. A.: la palabra desahogada" (**Crónica cultural**, 19 oct. 1980, p. II) y "La prosa de M. A." (supl. **Dominical** de **El Comercio** Lima, 25 abr. 1982, p. 16). Para una bibliografía minuciosa, consúltese: Hubert P. Weller, **Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán - Rafael de la Fuente Benavides 1927 - 1974** (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975).

250

(4) Usamos **sentido** como la cohesión significativa de todos los niveles de un mensaje, en la línea de Emile Benveniste (**Problemas de Lingüística General**, México, Siglo XXI Edts., 1971, cap. X), advirtiendo, a su vez, la interrelación de todos los elementos del mensaje conforme al **círculo filológico** descrito por Leo Spitzer (**Lingüística e Historia Literaria**, Madrid, Edt. Gredos, 1968, 2a. ed., pp. 30 - 36).

(5) Hablamos de Modernidad basándonos fundamentalmente en Hugo Friedrich, **Estructura de la Lírica Moderna - De Baudelaire hasta nuestro días** (Barcelona, Seix Barral, 1959). Gustav Siebenmann ha aplicado con rigor este concepto a la poesía de España (**Los estilos poéticos en España desde 1900**, Madrid, Gredos, 1973); con mayor libertad y elaboración personal, la perspectiva de la Modernidad orienta los trabajos sobre poesía hispanoamericana de Guillermo Sucre (**La máscara, la transparencia**, Caracas, Monte Avila, 1975) y Julio Ortega (**Op. cit.**).

Buenos enfoques sobre la naturaleza de la Modernidad artística ofrecen Umberto Eco (**Op. cit.**), César Fernández Moreno (**Introducción a la Poesía**, México, F. C. E., 1962), Erich Kahler (**La desintegración de la forma en las artes**, México, Siglo XXI, 1969), Georges Mounin (**Poesía y sociedad**, Bs. Aires, Nova, 1964), George Steiner (**Después de Babel**, México, F. C. E., 1980, en el excelente cap. III aborda la crisis del lenguaje, el **nonsense**, el silencio, etc. en la literatura contemporánea, movilizándolo complejas nociones lógicas y filosóficas) y Guillermo de Torre (**Historia de las Literaturas de Vanguardia**, Madrid, Guadarrama, 1965, y **La aventura y el orden**, Bs. Aires, Siglo XXI, 1972).

Remitimos a nuestra tesis doctoral: **Forma e indeterminación en "Eclipse de una tarde gongorina" -Manierismo y Modernidad de Ricardo Peña Barrenechea** (Lima, Pontificia U. Católica, 1974). En el cap. II ventilamos las características de la Modernidad y sus nexos con el legado manierista, barroco y romántico, todo lo cual es pertinente para situar la poética de M. A. dentro de la tradición literaria. Tema que dejamos para otra oportunidad, lo mismo que las relaciones entre poesía pura y Modernidad, sobre el cual, a través del caso de R. Peña (con algunas observaciones pertinentes para M. A.), reflexionamos en los caps. III y IV.

(6) En verdad se trata de su primera aparición dentro de un libro. Antes de la publicación

completa de T. E., a raíz de que dicho poemario obtuvo el Premio Nacional de Fomento de la Cultura "José Santos Chocano" 1946, el núm. 240 de **Mercurio Peruano** (Lima, mar. 1947, pp. 125 - 130) brindó una selección de sonetos de T. E., figurando como uno de los epígrafes el terceto que nos interesa, con el dato valiosísimo de "**Aloysius Acker**, sonetillo III". Pero, aun sin esa aclaración —útil para escudriñar sus posibles relaciones con los poemas del nunca revelado poemario **Aloysius Acker**—, los tres versos sugieren su condición de fragmento de un soneto o sonetillo.

(7) "Homenaje a M. A. " (en **Amaru**, Nú. 9, Lima, U. N. de Ingeniería, mar, 1969), reproducido en la ed. 1971 de la **Obra Poética**, p. 288.

(8) En lo sustancial, estas tres instancias son distinguidas en la periodificación que propone M. Lauer en su tesis citada, contando con una etapa, previa a la "obra madura", de índole experimental dentro de pautas "vanguardistas o postnoventaochistas", la de 1927 - 1931.

(9) Cap. III de la tesis de M. Lauer.

(10) Lauer estima que P. A. "A pesar de su título distinto podría también ser otro fragmento de **La mano desasida**" (p. 70). Lo mismo, agreguemos, podría decirse de **Escrito a ciegas**. La publicación completa de M. D. en la ed. de Silva -Santisteban

facilita la constatación de los nexos entre **Escrito a ciegas** y M. D.

(11) No creemos, como E. Bende-zú, que "puedan parecer absurdos o quizá irónicos" (p. 60), a no ser que entendamos "ironía" (pero, en ningún caso, el término "absurdo") en su sentido etimológico, relacionándola con la "vía negativa" que veremos luego.

(12) No sabemos por qué. Bende-zú llama "octosílabos" a estos indudables versos eneasílabos (cf. Bende-zú, **Op. cit.**, pp. 60 y 63).

(13) Puede servir como muestra ejemplar de los recursos de equivalencia que según Roman Jakobson tipifican al mensaje en que predomina la Función Poética (cf. "Lingüística y Poética", en **Ensayos de Lingüística General**, Barcelona, Seix Barral, 1974; también **Ensayos de Poética**, México, Fondo de Cultura Económica, 1977) y de los rasgos fundamentales de Lo Lírico según la caracterización de Emil Staiger (**Conceptos fundamentales de Poética**, Madrid, Rialp. 1966). Es propio de la lírica de la Modernidad, particularmente de la llamada poesía pura, extermar la Función Poética y Lo Lírico.

(14) **Op. cit.** p. 279.

(15) Seleccionemos versos de M. A. sobre la **mano**, útiles para establecer correspondencias con nuestro sonetillo, en la medida que **mano** implica, por un lado,

aprehensión (conquista, posesión) y, por otro, expresión artística (ejecución verbal y musical): “Pereció la última mano, / Pero sobrevive el ásgase” (C.C., p. 51); “La mano lo narrar no osa” (T. E., p. 87): “Mano que atenta a lo que fluye, / cristalizada en el empeño/ de contener lo que concluye / donde ella es, río en el leño” (Narciso al Leteo, p. 59, citado en T.E., p. 91); “¡Dame mi eternidad, tú que la tienes, / Anima y mano mía enajenada” (T. E.p 118); ¡Ay ¡ si no he sino poesía pura (. . .) ¡Ay que no he de rendir más que tributo / En mano inmóvil” (T. E., p. 138); “Si yo me aparto de mi obra, / Ya no soy porque no creo./ Sí, mi cuerpo es esta mano” (M. D. , p. 263); “Aquí, en ti, Machu Picchu, / Donde la Nada es una mole tangible, gris y verde; / Adonde golpea mi mano desasida” (M. D., p. 274); y, por metonimia (mano-tacto), “este tacto inútil del poeta en el trance” (D. P., p. 432).

(16) Algunos versos sobre día y cotidianidad: “Con el día tenaz, el que nunca anochece” (D. P. p. 404); “¡Y ser eternamente, como si lo prefieres, / El ser de cada día, el ser de cada día!” (D. P. p. 411); “salir temprano al misterio del día” (D. P., p. 416): “¡Es tan sin fin vivir un día y otro día” (D. P. p. 432) y “Este día de tiempo no es tu día, No lo es, que es la luz que sombras crea; / No es el día sin noche y sin idea; / No es tu día de eterno en alegría” (D. P. p. 462).

(17) Difícil seleccionar entre tanta cita sobre la nada que resulta pertinente, para el sonetillo. Intentémoslo: “El alma que sostenía / el divino movimiento, / situaba en el mundo, tento, / la cratura nadía (la rosa absoluta) “(La Rosa, p. 27); “¡Quiero aliviarme, no en seguro ajeno, / Sino en el propio mío, en la mi nada, / Del angélico afán y el cuerpo humano!” (T. E. p. 89, nótese la dualidad que observaremos luego en el seudónimo Martín/ Adán); “¡Glisándome siguió la nave a nada! “(T. E. p. 125); “el Mundo, / Todo de nada acumuladas” (E. C., p. 146); “Machu Picchu, / Donde la Nada es una mole tangible, gris y verde” (M. D. , p. 274); “Arriba . . . la Nada, / (. . .) y por debajo corre y ruge el Río, / Con sus aliteraciones, / Sus poéticas, y sus meandros / Y sus desatinos” (M. D. p. 277, notemos cómo la poesía - Río fluye sin poéticas); “Yo no digo nada / Sino contradecirme” (M. D. p. 279); “Piedra de nada dice si no dice todo” (M. D. p. 284); “La Vida es esta . . . ansia! / Poesía es la idea sin objeto (. . .) Poesía es lo que me sobra, / Poesía es lo que me falta (. . .) ¡Ay, Poesía, Machu Picchu, / Es mi sentido de que no soy nada !” (M. D. ,p. 306); y “La poesía es diurna y es clara: es que no sé. / Sólo que es un algo lo que llamamos nada” (D. P. p. 434).

(18) La casa juega con alusiones familiares (hogar, residencia dentro de la sociedad) y espirituales (Morada, Ciudad de Dios); establece vínculos con las imágenes de la piedra y la arquitectura.

Algunos ejemplos mayores: "Aráncame de hogar y de contento / Y elévame a tu alero de aventura" (T. E. p.89); "Nada es el mundo como tú, Machu Picchu, / Lección de la recta humana porfía, / Casa de San Agustín, / Casa de Santa Teresa, casa del numen súbito, recóndito eremita (. . .) tus piedras siempre serán espirituales, / Porque eres excel-situd descendida" (M. D. p. 186); "Sólo es uno jamás. Nunca más fueron. / Tú eres uno también, con mil viviendas. / Así es la Creación / Y así es la casa eterna". (M. D. p. 295); "Tiempo tuyo que sea casa tuya, / Casa capaz . . . ¿ninguna la perfeta?" (D. P. p. 394); y "Tan simple como el ser . . . yo vi caer la casa, / Vi morir la Familia (. . .) Y la Casa está aquí con la Familia dentro (. . .) Y yo simple, Amor Mío, como tu ante el hecho, / Distráido en lo absurdo de una letra divina" (D. P. p. 418).

(19) Se suele clasificar a M. A. dentro de la poesía pura (o purista, como prefiere E. Núñez). Recomendamos, además de la bibliografía de la nota 5, algunas obras que permitan manejar con rigor tan complejo concepto, y sin las usuales simplificaciones que oponen la poesía pura a la poesía social o comprometida: Julien Benda, *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina* (Bs. Aires, Argos, 1948); Antonio Blanch, *La poesía pura española - Conexiones con la cultura francesa* (Madrid, Gredos, 1976); Henri Bremond, *La poesía pura* (Bs. Aires, Nova, 1947) y *Plegaria y poesía* (Bs. Aires, Nova, 1947); Juan Cano

Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución 1930 - 1936* (Madrid, Gredos, 1972) y Guido Morpurgo - Tagliabue, *La Estética Contemporánea* (Bs. Aires, Losada, 1971).

(20) Como ocurre con la Rosa, fusión de niveles de la realidad, más aristotélica que platónicamente (cf. *La Rosa* y las famosas Ripresa de T. E.). Se ha generalizado una interpretación platonizante de la Rosa de M. A., de la cual es magnífica expresión el *Arte Poética* de Alejandro Romualdo (busca oponerse a la Rosa de M. A. pero desnaturalizando su verdadero sentido).

(21) Algunas citas sobre dios (deidad, divinidad, celestial, etc.) con minúscula, que no de Dios: "El alma que sostenía / el divino movimiento" (*La Rosa*, p. 27); "¿Dónde el dios y su agonía?" (*R. E.*, p. 71); "Dios ciego que haces la rosa, / Con mano que no reposa / Y de humano que no besa (. . .) entramos en pasmo / De dios que cayó en orgasmo / haciéndolo para cisma" (*R. E.*, 73); "celestial singladura" (*R. E.* p. 75); "Deidad que rige frondas te ha inspirado, / ¡Oh paloma pasmada y sacra oreja! (. . .) El torcido mirar, la impresa queja / De mortal, que no alcanza lo dictado . . . / Sombra del ser divino (. . .) ser poeta es oír las sumas voces" (T. E. , p. 87); "No preguntaste al dios si era el pagano (. . .) ni si era el que cae por el peso / De la cruz y el destino del humano" (T. E. p. 88); "ala espiritual, místico viento" (T. E., p. 89); "¡Que mi curso desagüe en lo divino!!" (T.

E. p. 109); “desgarrado por la deidad” (T. E., p. 124); “Algo que no sé cómo llamarlo / Si no es humanidad de divino” (M. D. p. 177); y “Mi deidad es como yo, / Perecedera, miserable” (M. D. p. 195).

(22) Ardua resulta seleccionar pasajes sobre el no decir, la mudéz, el silencio: “escuchando a luces mudas, / aprehendo lo impenetrable” (C. C. p. 54); “ser poeta es oír las sumas voces” (T. E. p. 87); “¡;No se sacie y ajene de quimera!! (. . .) Del ser absoluto verificando, / Me abrasa y sube e ilumina y ciega / el Fuego” (T. E., p. 130); “En el principio era el silencio” (T. E. p. 135, recomposición de la celebrísima frase del Apóstol San Juan “En el principio era el Logos”); “boca de voz desoida” (T. E. p. 138); “¡;Qué tan sólo escuchar a mi no oída, / Voz . . . mero oír por inaudito modo” (T. E. p. 141); “¡;Cuando no seas nada más que ser (. . .) Cuando sepas, verdaderamente, / Que es ayuntamiento de muerte y vida! / ¡Entonces te diré quién soy, / Seguro sí, que ya sin voz, amiga! “(E. C. p. 148); “Piedra de nada dice si no dice todo” (M. D. p. 284); “Cuando se te olvide la palabra, / Ven conmigo, Poeta” (M. D. p. 313); “No es como tú ni como yo. / La Poesía es como el Aire. / Pinta los colores. / Planta los árboles. / va después, callada, estúpida” (M. D. p. 325); “Dime, Yo mismo la palabra (. . .) la del secreto” (A. A. p. 358); “vuela ya tu voz a voz no oída” (D.P. p.395); “Sí, porque Poesía es como ya

se dijo. / Ninguno romperá su estructura secreta (. . .) Yo no sé poesía, / Sino escribir, callando, todo lo que me escribo” (D. P. p. 426); “¡Y aquel otro poeta, el de la obscura, / Breve voz, que supo callar entero?” (D. P. p. 445); “Sordo estáte a voz que ya te llama” (D. P. p. 461); “Así como la Luz (. . .) Así la Poesía, así, Poeta, / Así en tu verso, divinal procura, / Iluminando cada letra obscura, / Por descubrir su forma, tan secreta . . . / Intacta ante los reales sensoriales (. . .) Sea tu poesía, así abismada, / Con otro espejo no que su mirada, / Como la luz que se mira a sí misma” (D. P. p. 463) y “Poeta, dime tu oración callada, / Que no hace vana señal de escritura; / La que, en el seno de su noche obscura, / Ver no deja otra luz que su mirada. “(D. P. p. 468). Después de todas estas citas, ¿cómo no recordar la “soledad sonora” y la “música callada” de S. Juan de la Cruz, así como la música de las esferas que normalmente no escuchamos según las ideas pitagórico-platónicas?

(23) A. Ferrari ha caracterizado muy bien el carácter totalizador del concepto de Realidad en M. A., el cual también es apuntado por Vargas Llosa como “realismo” de *La casa de cartón*.

(24) Cf. Lauer, *Op. cit.*, introducción. Ahí transcribe las versiones de Armando Bazán y Miguel Milla sobre el origen del seudónimo Martín Adán.

(25) “Prólogo a *Tren* de José Al-

fredo Hernández” (Lima, Edt. Hidalgo, 1931), en **Obras en prosa**, p. 125.

(26)Cf. “defensa del disparate puro” (**Amauta**, núm. 13, Lima, mar. 1928, p. 11) y “El anti-soneto” (**Amauta**, núm. 17, Lima, set. 1928, p. 76), ambos recogidos

en la ed. 1971, de **Obra poética**, pp. 159 - 160 y 237 - 239.

(27)Cf. Ricardo González Vigil, “La espuma dialéctica en un poema de Vallejo” (en **Lexis**, vol.. V, núm. 1, pp. 133 - 146, Lima, P. Universidad Católica, jul. 1981).