

“Piedra pura y siniestra”¹
Martín Adán, poeta

Aymará de Llano
CELEHIS – Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina
aymara.dellano@gmail.com

Resumen:

Los poemarios de Martín Adán ofrecen una poesía en la que se exponen dilemas de corte existencial del sujeto, como la soledad, la vivencia de la nada, cuestiones relativas a una puesta en abismo de la identidad de un yo desesperado y el anuncio de la muerte ansiada. En medio de todas esas problemáticas surge la auto-identificación de ese sujeto con Machu Picchu y con la piedra en general, también con la rosa. En este trabajo me dedico a la piedra en dos poemarios en especial, *La mano desasida* y *La piedra absoluta*, aunque hago referencias a otras obras del autor peruano. He hecho referencia a las piedras/muros que José María Arguedas trabaja en *Los ríos profundos* y los modos en que Pablo Neruda presenta la piedra en *Alturas de Macchu Picchu*. El diestro trabajo con el lenguaje hacen de la poesía de Adán una experiencia atrapante en la lectura, por lo cual, me propongo trabajar algunas estrofas y versos que dan cuenta de ello. Además de señalar los modos de evolución de la tensión entre el sujeto y la piedra, de la materialización de la alteridad en la piedra y de su mismidad.

Palabras-clave: Poesía – Perú – Martín Adán – piedra – rosa

“Piedra pura y siniestra”
Martín Adán, poet

Abstract:

Martín Adán's collections of poems offer poetry in which existential dilemmas of the subject are exposed, such as loneliness, the experience of nothingness, questions related to an abyss of the identity of a desperate self and the announcement of the long-awaited death. In the midst of all these problems arises the self-identification of the subject with Machu Picchu and with the stone in general, also with the rose. In this work I dedicate myself to stone in two collections of poetry in particular, *La mano desasida* and *La piedra absoluta*, although I make references to other works by the Peruvian author. I have made reference to the stones / walls that José María Arguedas works in *Los ríos profundos* and the ways in which Pablo Neruda presents the stone in *Alturas de Macchu Picchu*. The skillful work with language makes Adán's poetry an engaging reading experience, therefore I propose to work on some stanzas and verses that give an account of this. In addition, I point out the evolution of the tension between the subject and the stone, the materialization of the otherness in the stone and of its sameness.

Keywords: Poetry – Peru – Martín Adán – stone – rose

¹Verso número 74 de *La piedra absoluta* (1965). Este trabajo reformula y amplía trabajos anteriores sobre Martín Adán.

Fecha de recepción: 20/ 03/ 2022

Fecha de aceptación: 6/ 06/ 2022

Las piedras, otras piedras

Martín Adán pone en acto sus cuestionamientos identitarios, entre otras problemáticas existenciales, en la escritura. En su poesía, el mí mismo está presente como piedra o como rosa en *La mano desasida* (1961, poemario de ocho mil versos aproximadamente) y en *La piedra absoluta* (1965, 374 versos).² Estos dos poemas largos no son épico-narrativos, sino que, desde una estética rupturista, plantean problemas existenciales del sujeto-poeta, desesperación plasmada en escritura. Considero que esa piedra, caracterizada de múltiples modos, aparece en el verso que da título al presente trabajo en una densificación semántico-discursivo-poética más acabada, concentrando las diversas enunciaciones en las que lo manifiesta este sujeto mientras se autoidentifica con ella, en plenitud con la pureza de un vacío de sí pero también con lo siniestro que reside en su ser.

La piedra/roca/montaña es una constante en la literatura andina tanto por su contundente presencia geográfica como por la relevancia mítica como deidad, los *apus*. Cómo no recordar, entonces, a José María Arguedas en *Los ríos profundos* (1986) cuando encuentra el muro ancestral y lo reconoce interpretativamente como la “piedra de sangre hirviente”:

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “*yaguar mayu*”, río de sangre; “*yaguar unu*”, agua sangrienta; “*puk'tik yaguar k'ocha*”, lago de sangre que hierve; “*yaguar wek'e*”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “*yaguar rumi*”, piedra de sangre, o “*puk'tik yaguar rumi*”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “*yaguar mayu*” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento semejante al de la sangre. También llaman “*yaguar mayu*” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan (6).

Como vemos (de ahí la necesidad de la cita extensa), Arguedas la presenta en un registro de corte etno-antropológico, de modo que va apareciendo en forma dosificada, rememorando varias expresiones quechuas que la mencionan hasta permitirse un fraseo personal, “*puk'tik yaguar rumi*”, piedra de sangre hirviente, en el que está incorporada la subjetividad al mirar/tocar el muro incaico en Cusco. Las formas, que sabemos fijas y perpetuas en los pulidos bordes de la piedra, bullen de vida como flujo sanguíneo que remeda danzas guerreras de la cultura ancestral. En esa frase también se condensa la pureza y el martirio, el sufrimiento de

² Tomo la edición de PUCP, *Obra poética en prosa y en verso* (2006) para referenciar fechas de publicación y de escritura, que aparecen con disidencia en publicaciones anteriores.

una estirpe, de un pueblo, de una comunidad, de una cultura ancestral, pero no solo de un individuo, como en Martín Adán, aunque el sujeto Ernesto de *Los ríos profundos* se siente comprendido personalmente en esa vivencia cultural. He ahí la extrema diferencia entre esas piedras.

Por otro lado, como todos sabemos, Pablo Neruda enfatiza la referencia a la piedra en *Alturas de Macchu Picchu* (1947)³, segunda parte de su *Canto General* (1950), dedicado a recuperar lo americano como descubrimiento socio-mítico-histórico, además del compromiso autobiográfico y político con su pueblo. Ya Roberto Paoli lo diferenció, tempranamente, de Martín Adán en un capítulo de sus *Estudios sobre literatura peruana*: “Nada de la mitología precolombina y americana, nada de la visión y de la fe histórica del poeta chileno es reconocible en el peruano” (1985: 146). El crítico registra en Adán un Machu Picchu solamente como “símbolo existencial y metafísico, aunque el lenguaje de Martín Adán, por medio de una visión desde dentro, logre compenetrarse con la esencia telúrica del paisaje real, *tal vez más hondamente que Neruda*” (el resaltado es mío, 147).⁴ El poeta peruano no responde en este caso a la tradición cultural ancestral, su Machu Picchu es su sí mismo, difícil para el lector interpretarlo, aunque nos lo dice de modos variados, como veremos.

Consideré pertinentes las referencias a José María Arguedas y a Pablo Neruda por la cercanía y coetaneidad con el primero y el reconocimiento continental del poeta chileno. Algunas diferenciaciones surgen como necesarias y enriquecedoras, y en este caso particular las encuentro productivas para entrar sin prejuicios a la piedra de Martín Adán como campo de la intimidad y de la desesperación, la vivencia de un ser que está en el vacío “escuchando su propia voz” (LPA, verso 6).⁵

Martín Adán

Rafael de la Fuente Benavides, conocido por su seudónimo Martín Adán (1908-1985), era ya un poeta con cierto renombre por los sonetos publicados en la revista *Amauta*. Desde 1928 aparecen poemas dispersos y la novela *La casa de cartón* (1927) como ejercicio de escritura vanguardista. Su primer poemario es *La rosa de la espinela* (1939), luego llega la *Travesía de*

³ Se respetan las diferentes formas de escribir Machu Pichu y Macchu Picchu según lo hacen ambos poetas, Adán y Neruda, respectivamente.

⁴ Por ejemplo, el poeta peruano Alberto Hidalgo, en *La patria completa* (1960), dedica su poesía a Machu Picchu. Roberto Paoli también hace esta referencia. Con este dato quiero dejar sentado que muchos escritores han trabajado sobre el sitio arqueológico, aunque desde diferentes perspectivas.

⁵ Citaré *La piedra absoluta* por sus iniciales LPA y número de verso.

extramares (1946). Hacia 1931 compone *Aloysius Acker*, poema de tono elegíaco que destruye insatisfecho por el resultado, solo conserva algunos fragmentos en los que prima el tono autorreflexivo que incorporó como incrustaciones en su *Travesía*. En esa misma época, Adán participa del resurgimiento de las formas métricas tradicionales que retornan en el ambiente poético castellano, aunque las vanguardias históricas ya habían problematizado la distribución de la letra en la página —entre otras tantas estrategias— poniendo en acto la materialidad de la escritura. En paralelo, José Carlos Mariátegui había visualizado que Adán erosiona desde dentro la tradición en su breve nota “El Anti-soneto”, en donde señala: “No bastaba atacar al soneto de fuera como los vanguardistas: había que meterse dentro de él, como Martín Adán, para comerse su entraña hasta vaciarlo. Trabajo de polilla, prolijo, secreto, escolástico” (1928a: 76). Estas palabras señeras indican no solo el trabajo en los primeros años del poeta, sino el derrotero de una estética que perdurará hasta sus últimos poemarios. Si bien no abandona lo formal en cuanto a métricas y rimas, los trabaja en sintonía con los rasgos esquizoides que vio Paoli en su poesía, es decir, “la disociación o la relajación semántica entre signo y referente, el aumento del halo semántico, y, al mismo tiempo, lo arbitrario de las conexiones intratextuales” (141). Los que son insignias de una poética de ruptura desde adentro del sistema.

Martín Adán encuentra en Machu Pichu ese Otro, la piedra original, que le permite objetivar la vivencia de la soledad existencial en cuanto contacto con el otro y, en consecuencia, con el vacío de sí mismo.⁶ A partir de mi trabajo sobre *La mano desasida*, hace algunos años, me preguntaba como inicio de un estudio sobre Adán: ¿Es posible acaso plasmar en la escritura la soledad del sujeto mostrando que esa soledad existencial se materializa en el acto de escritura? ¿Cómo transformar la soledad en letra cuando se propone como un dilema profundo que no se agota en la expresión de un contenido de conciencia? ¿Cómo explicar que el yo se fragmenta a tal punto que tiende a mimetizarse y perder la propia identidad para encontrar/encontrarse en la piedra que es poesía/escritura? Estas cuestiones ya fueron planteadas en otros términos por críticos como el ya mencionado Paoli (1985: 139-150) y Antonio Melis (2006: 135-147), peruanistas indiscutibles, además de Saúl Yurkievick en su estudio sobre las vanguardias (2001: 107-112) en el que se dedica a *La piedra absoluta*. No solo coincido e intento enriquecer esas lecturas, sino que los destaco puesto que la bibliografía crítica versa sobre la novela vanguardista *La casa de cartón*, mientras que no abundan los trabajos sobre los poemarios,

⁶ Todas las citas de *La mano desasida* corresponden a *Obra poética en prosa y verso*, editada de la PUCP. La división estrófica difiere de la versión digital cuya curaduría está a cargo de la misma Universidad (PUCP).

aunque lo han incluido en panoramas de la vanguardia peruana por su novela y poemas tempranos escritos antes de 1930, publicados en *Amauta*, *Mercurio Peruano* y otras revistas (cfr. prólogo de Chueca). Paoli, por ejemplo, lo presenta como ligado al surrealismo, que en Perú tuvo representantes indiscutibles como César Moro y Emilio Adolfo Westphalen; por mi parte, considero a Adán alejado de un surrealismo a ultranza, pero se aproxima a la concepción, compartida con otras vanguardias, tendiente a indagar en los mecanismos mentales y cómo se los puede volcar en juegos discursivos; además, en este sentido se acerca a la poesía sin pureza propuesta por Pablo Neruda en su manifiesto de 1938.

La mano desasida

“Ausencia de presencia”, no va por el camino de la negación, no dice que no haya presencia, lo expresa con mucha más decisión y contundencia en el oxímoron que contradice de manera conceptual y necesaria. Es un recurso poético que le permite volcar esa desazón ante la desesperación: “este terror/Ante la Tierra, ante la Vida” porque “yo no soy/ Sino mi mano desasida”, así aparece la imagen de vacío sin decirlo, es una imagen que sugiere lo no dicho, la desesperación. He aquí un fragmento completo para disfrutarlo:

Tú, Machu Picchu, ausencia de presencia,
Piedra de proporción, cosa del día,
Vivida y sueño de la noche, exactitud temida,
Nada sino mi ser en otra piedra,
Ten cualquier realidad parecida.
Me gustan los museos donde yazgo.
Todo es tu espíritu en el alma mía.
Todo es engaño, pero yo no soy
Sino mi mano desasida.
Vendrán doctos y lupa, y sin embargo
Yo soy este hombre de mirada huida,
Este estar en el sitio, este terror
Ante la Tierra, ante la Vida.
(382-383)

Machu Picchu es todo y nada al mismo tiempo, como es presencia y ausencia simultáneamente. La ausencia del ser es la captación de la esencia del *ser* proveniente del *no ser*. El sujeto se identifica con esta piedra “de proporción[es]” pero, al mismo tiempo, le teme porque es la objetivación del otro y aunque enuncia “Todo es tu espíritu en el alma mía”, también homologa el *Todo* con el *engaño* ya que no hay satisfacción plena porque existencialmente percibe el vacío, la falta —“Todo es engaño, pero yo no soy/Sino mi mano desasida”—. El yo “descubre la nada

que lo funda” (Blanchot, 1992: 241) y que puede *no ser* y de ahí puede encontrar el dominio de sí mismo que se manifiesta como vacío en este poema. Según Blanchot, “cuando todo falta, la falta hace aparecer la esencia del ser, que es la de ser aún allí donde falta, de ser en tanto que disimulado” (Blanchot, 1992: 241). La disimulación trae aparejada la apariencia y por ello se habla de engaño.

En *La mano desasida* (escrita en 1961) es central la cuestión de la alteridad, materializada en la piedra y, más concretamente, en Machu Picchu. A partir de esa conjunción/disyunción entre el yo y el otro surge la problemática de la soledad existencial que se convierte en la cifra de este extenso poema de ocho mil versos. Desde el comienzo, el sintagma del título, *La mano desasida*, nos sugiere desde el prefijo del adjetivo, un previo, un mínimo pasado en el que hubo contacto, ligazón, es decir, un pasado en el que la mano no estaba suelta o desprendida, mientras que la semántica del participio pasivo nos lleva a un presente en el que cambió la situación y aparece otro resultado. Además puede tratarse de la intención de asirse a algo aunque nunca haya podido cumplirse y, entonces, se manifiesta la conciencia de esa intención. Hay noción de esa carencia que se va a convertir en la ausencia permanente, es decir, el no poder asirse y ser parte siempre de una falta, de una mano desasida. El sustantivo en juego —*mano*— es una metonimia, a la que le podemos reponer todo el resto del cuerpo y no sólo en términos físicos sino también espirituales, psíquicos, éticos o religiosos. El ser entero está comprometido con ese desprendimiento, en la falta de apropiación, en esa desligadura. La falta opera también como un saber en este poema; la sabiduría de lo inasible es penetrar lo que no se puede aprehender sino imaginar; desde esa búsqueda, el sujeto llega a la palabra como salvación porque ha podido expresarse sólo mediante la conjunción yo/otro, sujeto/piedra. Cuando el Yo se aleja o separa del otro/piedra se obtura la comunicación. “Lo inasible es aquello de lo que no se escapa” (Blanchot, 1992: 248).

Como en otros poemas, se presentan operaciones por medio de las cuales el sujeto se manifiesta en un vacío materializado en la escritura. Por ello se sugiere desde el propio texto que sólo se encuentra a sí mismo —o como tal— en el acto de escribir. El acto de creación es una problemática central en *La mano desasida* que se objetiva en la pregunta de *Escrito a ciegas*: “¿Soy la Creatura o el Creador?/ ¿Soy la Materia o el Milagro?” (368). Este encuentro-desencuentro, que se enuncia en otro contexto en la carta-poema a Paschero, se convierte en productor del sentido en *La mano desasida* porque ambos, la piedra y el sujeto, son tanto Creaturas como Creadores mutuos, es decir el uno del otro. Sin embargo, señala la diferencia: “Era la creación, y tú ya eras/ Muy antes del papel y de la tinta” (385). Hay distinción de la

pedra, Machu Picchu como referente ancestral; entonces, se nos plantea, así, otra inquietud, que podemos objetivar en la pregunta ¿pues entonces dónde existen? A la que podemos reponer una respuesta, aunque sea en primera instancia: el encuentro/desencuentro entre el Creador y su Creatura solo es posible en la misma escritura. Por lo que, entonces, la escritura cobra un valor diferencial, original como gestora y testigo de la existencia sufriente del sujeto.

La relación del sujeto con la piedra se constituye en el centro del extenso poema. Machu Picchu es una piedra con historia, con sentido, mítica, aunque en este texto se toma el nombre propio pero se trabaja desde una distancia importante de la referencia histórico-mítica. A pesar de esa distancia hay una geografía donde situar o encontrar a ese otro, la alteridad separada del sí mismo. En *La mano desasida*, Machu Picchu está siempre presente, de manera tal que se podría hablar de una copresencia, es decir de una presencia compartida, haciendo el máximo esfuerzo para conferirle la misma entidad a ambos, también como otra forma más del quiebre existencial y escritural:

¿Qué palabra simple y precisa inventaré
Para hablarte, Mi Piedra?
¿Qué yo no me seré mi todo yo,
La raíz profunda de mi ser y quimera?
¡Tú crees estar arriba, honda en tu cielo,
Y me estás tan enquistada en mi vida muerta!...
¡Ay, Machu Picchu, pobre rostro mío,
Mi alma de piedra,
Exacta y rompidísima,
Innumerable e idéntica,
Vuelo del alma mineral,
Esencia de conciencia de relabrada fuerza!...
(375)

El sujeto se autoconstruye textualmente y se constituye como sujeto escritor-poeta desde la conjunción con la piedra por ello hablamos de copresencia entre yo-ella como materialización de la alteridad:

Tú, que me das la palabra,
(...)
Llévame a donde no sé si mi pie existe,
Ni cuándo el límite acaba!
¡Déjame ser como tú eres
Déjame ser de piedra y labra!
(381).

El Todo que era engaño, es también “piedra y poesía” —“Todo es piedra y poesía/ Y hablar yo de mí Mismo” (385)—. Este último verso citado es de tono conclusivo —en cierta forma, y si

nos permitimos hablar en estos términos cuando leemos poesía— en tanto y en cuanto reúne a la piedra con la poesía en una entidad construida lingüísticamente para poder objetivar la *mismidad* del yo. Mismidad que solo puede encontrarse en el otro y viceversa:

¡Tú eres porque yo soy, Machu Picchu,
Reflejo de mi presencia,
Un humano como yo,
Uno con su vista a ciegas,
Uno que no puede sabe dónde,
Soltar el peso que le pesa!
¡Uno que huele al otro
Como si no le oliera
Y discurre y filosofa
Porque con él comenzó la tristeza!
(387)

En *Travesía de extrameres*, la presencia del doble, del hermano, el antiscio o la imagen de Narciso proponen el cuestionamiento de la propia identidad. En este poema posterior prospera y evoluciona la idea del *alter ego* idéntico a sí mismo y se plasma en el objeto-piedra, de modo tal que surge como constructo lingüístico mediante el que muestra la mismidad con la palabra para no callar. Así, Machu Picchu es la imagen-piedra que posibilita una “acción comprensiva” en tanto y en cuanto podemos aprehender un objeto —la cosa—. “La cosa estaba allí, y la captábamos en el movimiento vivo de una acción comprensiva”, dice Blanchot, “[P]ero convertida en imagen, instantáneamente se transforma en lo inasible, (...) lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible” (Blanchot, 1992: 244). El modo de expresar la desesperación existencial del sujeto cuya imagen resistente y compacta le permite expresar el opuesto, la vacuidad.

La piedra absoluta

En ediciones de la época de publicación, estos trescientos setenta y cuatro versos han formado parte de *La mano desasida*. Ya en la versión establecida de la PUCP aparecen como poemarios independientes aunque consecutivos en las fechas de escritura. Las problemáticas se profundizan, de modo tal que se exacerba el sentimiento de soledad, la desesperación por la cárcel de la vida y la inefabilidad latente en la escritura. Sin embargo, se evidencia un tratamiento diferente de la piedra respecto del sí mismo. La identificación yo-piedra se transmuta en una conciencia plena de verla como “eviternísima”, fuerte, impasible y majestosa, en síntesis, *absoluta*, mientras que el sujeto es precario, débil, melancólico, perturbado,

desesperado e inefable. Así la piedra es el “Oído.../ Y límite, absoluto, en el Espacio.../ Oreja que escuchas y no respondes...”.⁷ Ha disminuido la tensión identificatoria con esa piedra y, por ende, su poesía no dialoga, ni se quiebra la empatía y fluidez con ese objeto mientras el sujeto se muestra verso tras verso más desesperado, en un camino cada vez más decidido hacia la muerte. Se evidencia un traslado de conceptos desde la piedra, que es pura vida, hacia la poesía, que es su palabra, y desde el silenciamiento del vacío, de la nada hacia la muerte.

Saúl Yurkievich nos explica lo que la poesía significa para el sujeto de *La piedra absoluta*: “Poesía no es un decir, no es un discurso que designa, es un dejar, un dar lugar, ceder a aquello que la extralimita, es concitar el no decir, revelar lo que la sobrepasa” (2001: 108). En una vista rápida alude a toda la poesía aunque, en contexto, se refiere a esta estrofa:

Poesía se está de fuera:
Poesía es una quimera
Que oye ya a la vez y al dios.
Poesía no dice nada:
Poesía se está callada,
Escuchando a su propia voz.
(Versos 1-6)

Esta estrofa ya aparece anteriormente y es muy significativa en cada contexto de los poemarios; acá insiste en el estar “de fuera” como imposibilidad de expresar la subjetividad, “está callada”, “no dice nada”, sugiere una cancelación de nuevos sentidos “escuchando su propia voz”, autofagocitándose. En los versos siguientes aparece la piedra que tiene principio pero no fin, eviterna, utilizada en superlativo (anómalo para Antonio Melis) con dos comparaciones en hipérbaton en las que presenta la muerte en una puesta sobre la apariencia de vida, que no es vida, en un cadáver. Esa es la piedra y, por contexto de toda su poesía, el yo, el sujeto viviendo una vida aparente, una apenas vida.

Como se va vida,⁸

⁷ En la edición de PUCP estos versos aparecen como epígrafe a todo el poema extenso. En la versión online de la misma Institución, como los versos iniciales.

⁸ Recordamos inmediatamente a Jorge Manrique en *Coplas a la muerte de mi padre*, cuyo primeros versos transcribimos y resaltamos el cambio no sólo del verbo, sino al uso del como comparativo, en lugar del enfático:

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando; (resaltado es mío)

O como crece pelo de cadáver,
Estás tú, piedra eviternísima, piedra ilusa,
(Versos 7-9)

Entre el sujeto y la piedra, la vinculación va transformándose en ambos poemarios, *La mano desasida* y *La piedra absoluta*; no hay un patrón, existe un antagonismo y una tensión más o menos retirada entre el yo y el objeto. Para Antonio Melis, la “fascinación que el material inerte ejerce sobre él no se transforma en una posibilidad de contacto efectivo” (2006: 139). De modo que la soledad continua y en la inmutabilidad de esa piedra infinita está presente, o por lo menos, asomada la muerte. La identificación con la piedra vuelve y está más allá de la inefabilidad, existe y lo respalda, lo sostiene en la soledad:

No, no te nombro
Piedra: estás allí y allá, infinita.
Me sobrecoges y me sustentas,
Que soy de tuyo, que eres alma mía.
(Versos 215-218)

También por la desesperación de seguir vivo:

La Desesperación es una playa,
Sábelo, recóndita, alta piedra.
La Desesperación está contigo
Como tu piel o la miel de la abeja.
(Versos 33-36).

La recurrencia a la ansiada muerte, hacia los versos finales, es clara, de ahí la desesperación y el ahondamiento en la soledad, “¡Ay, cuándo moriré, La Muerte Mía,” (Verso 348). La asonancia nos hace escuchar una musicalidad inusitada que, con la reiteración de sonidos y el verso libre propone un ritmo quebrado, como la semántica. Esta poesía es grito en el sentido primigenio de la palabra, voz del sujeto por la vida y por la palabra, de ahí que, si la “poesía se está callada/ escuchando su propia voz”, el sujeto sienta la capacidad de aullar, rugir y clamar por la vida y por la muerte.

Coda provisoria

El lenguaje es una preocupación de los poetas, al respecto Octavio Paz en *Las peras del olmo* dice que se trata de crear un lenguaje personal porque el poeta tiene algo que decir a los demás y a sí mismo. Además, agrega, la conciencia de sí lo induce a crear ese lenguaje, al mismo tiempo que le permite un repliegue sobre sí mismo y le da la posibilidad de descubrir parte de su ser

que hubiese estado oculta, sin formulación (Paz, 1990: 67-74). El poeta Martín Adán sorprende a cada paso, nada es iterativo, nada está establecido, de ello deriva en una lectura a trancos, dificultosa, que navega de sorpresa en sorpresa, atrapante. Se ocupa de que su lenguaje nos ocupe en la lectura, por la necesidad de reconsiderar la semántica, de repensar lo que estamos leyendo. Algunas imágenes fulguran sentido, apuntan hacia varias derivas, lo que nos pone en una situación crítica como lectores de Adán.

Su poesía construye un tipo de codificación muy particular dentro del código literario-poético y, desde esta óptica, todo desciframiento será provisional en su intento de imprimirle pautas de sentido al desorden y disciplina a la desolación. En términos de Gilles Deleuze, lector de Platón, diríamos que “siempre hay una caverna en la caverna” (1989: 13), el desencanto plasmado en imágenes, “como si fuera real todo lo que querría” (*Poemas escogidos* Adán, 1983: 131). De alguna manera, esa desesperación, tan reiterada en los poemas de Adán reside en otra versión más de lo que muchos poetas han tratado de dar a entender: la imposibilidad de asirse a la poesía para dejar de ser inefable. Años después, en el epígrafe de su autoría de *Escrito a ciegas* (1961), Adán sentencia: “Poesía no dice nada:/ Poesía se está callada,/ Escuchando su propia voz”. También en *Diario de poeta* (1966-1973), expresa ideas relativas a esa misma carencia: “Poesía es asá. Yo no sé poesía,/ Sino escribir, callando, todo lo que me escribo/ Como si fuera real todo lo que querría.” (*Poemas escogidos*, 131). Lo que muestra la crisis del poeta ante una búsqueda que lo llamado “real” no satisface y que intenta coagular en la escritura, que, al mismo tiempo, es una escritura para sí mismo: “todo lo que me escribo”; tal como lo señala el pronombre personal en primera persona que le exige al verbo la condición de reflexivo cuando no lo es. Por otro lado, la presencia de una ausencia de voz en “poesía se está callada” (*Escrito a ciegas*) o “escribir callando” (*Travesía de extramares*). Callar significa *guardar silencio*, pero también, *no manifestar lo que se siente o se sabe*. Adán personaliza el lenguaje para poder expresar lo que necesita; cuando surge la imposibilidad, adviene el silencio que es otra forma de la muerte.

Bibliografía

Adán, Martín (1976). *Obra poética*. Lima, Instituto Nacional de cultura.

----- (1983) *Poemas escogidos*. Lima, Mosca Azul Editores.

----- (1984) *La casa de cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar-Chocano-Eguren)*. Lima, Peisa.

----- (2001). *A la rosa*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- (2006). *Obra Poética en prosa y en verso*. Lima, PUCP.
- Arguedas, José María (1986). *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho e Hyspamérica Ediciones Argentina.
- Blanchot, Maurice (1992) [1955]. *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós.
- (1990) [1983]. *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila.
- Bueno Chávez, Raúl (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima, Latinoamericana Editores.
- Chueca, Luis Fernando (2009). "Aproximaciones a la poesía de vanguardia en el Perú". *Poesía vanguardista peruana I*. Lima, PUCP. 9-114.
- Deleuze, Gilles. 1989 [1988]. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós.
- Derrida, Jacques 1985 [1967]. *La voz y el fenómeno*. Valencia, Pre-textos.
- Foucault, Michel 2004 [1986]. *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-textos.
- García-Bedoya, Carlos 2004 [1990]. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Perú, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Graña, María Cecilia (2006). "Introducción". *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*. México: FCE.
- Hoyos-Salcedo, Pedro (1994). "Martín Adán, poeta modernista". *De Cortes a García Márquez. Ensayos de literatura latinoamericana*. Lima, Editorial Lumen.
- Jitrik, Noé (2002). *Línea de flotación. Ensayos sobre incesancia*. Mérida, Venezuela, el mismo.
- Kristeva, Julia (1997) [1987]. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas, Monte Ávila.
- Lagmanovich, David (2003). *Vanguardia y escritura*. Tucumán, Asamblea de escritores.
- Levinas, Emmanuel (1993) [1979]. *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- Mariátegui, José Carlos (1928a). "El Anti-soneto". *Amauta*, n° 17, pp. 76.
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/la_polem_vang/Anti_Son.htm
- Última consulta: 22/02/2022.
- (1928b). "Defensa del disparate puro". *Amauta*, n° 13, pp. 11.
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/la_polem_vang/Def_Disp_Pur.htm
- Última consulta: 22/02/2022.
- Melis, Antonio (2006). "La piedra obsesiva de Martín Adán". En Graña, María Cecilia, *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Monteleone, Jorge (2001). “La pregunta por el objeto”, en el Dossier: “Poesía, sujeto lírico y objetividad: una trama”, en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comp.), *Literatura Argentina. Perspectivas de Fin de Siglo*, Buenos Aires, EUDEBA, pp. 59-108.

----- (2004). “Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola”, en Sylvia Saítta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, vol.9. Buenos Aires, Emecé.

Neruda, Pablo (1938). Manifiesto “Una poesía sin pureza”. Disponible en:

<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/686/una-poesia-sin-pureza-1938>

Último ingreso: 22/02/2022.

Paz, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Buenos Aires, Seix Barral.

Paoli, Roberto (1985). “Lo hiperformal y lo formal de Martín Adán”. *Estudios sobre la literatura peruana*. Firenze, Università degli studi di Firenze.

Yurkievich, Saúl (2001). “Medida Desmesura de Martín Adán.” *Hispanérica*, vol. 30, n° 88, pp. 107-12. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/20540274> . Último ingreso: 22/02/2022.

Westphalen, Emilio Adolfo (1996). *Escritos varios sobre arte y poesía*. Perú, Fondo de Cultura Económica.