

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Anchante Arias, J. (2009). *Poesía y realidad de Machu Picchu: El símbolo de la* Piedra en la Mano Desasida *de Martín Adán* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: Poesía y realidad de Machu Picchu: El símbolo de la Piedra en la Mano Desasida de Martín Adán

Autor: Jim Alexander Anchante Arias

Año: 2009

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Martín Adán, Stefano Arduini, ontología, gnoselogía, símbolo poético, campos figurativos.

Referencia en APA 7ma. ed.

Anchante Arias, J. (2009). *Poesía y realidad de Machu Picchu: El símbolo de la* Piedra en la Mano Desasida *de Martín Adan* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis estudia *La mano desasida* de Martín Adán. El tesista trata de demostrar que, a través del símbolo de la piedra, se genera una realidad retórica en donde el diálogo entre la piedra milenaria y el poeta da luces sobre el hacer poético y la poesía como búsqueda por asir su ser. La tesis toma como marco teórico la retórica general textual de Stefano Arduini. En el primer capítulo, se revisa el estado de la cuestión del poemario. En el segundo capítulo, se analiza el proceso de producción del libro y el contexto en el que aparece. En el tercer capítulo se desarrolla el marco teórico de la tesis. En el capítulo cuarto y quinto se desarrolla la propuesta analítico-interpretativa. El trabajo finaliza con las debidas conclusiones y el citado de la bibliografía.

Palabras Clave: Martín Adán, Stefano Arduini, ontología, gnoselogía, símbolo poético, campos figurativos.


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura

POESÍA Y REALIDAD DE MACHU PICCHU: EL SÍMBOLO DE LA PIEDRA EN *LA MANO DESASIDA* DE MARTÍN ADÁN

Por:

Jim Alexander Anchante Arias

Tesis presentada para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

Lima

2009



A mis padres.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
BIBLIOTECA
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 05

CAPÍTULO I
LA CRÍTICA EN TORNO AL POEMARIO *LA MANO DESASIDA* 07
1.1. Décadas del 60 y 70 09
1.2. Década del 80 12
1.3. Del 90 hasta la actualidad 20
1.4. Balance 27

CAPÍTULO II
CONTEXTO Y GÉNESIS DE *LA MANO DESASIDA* 29
2.1. Contexto de su aparición 29
2.1.1. Martín Adán: las etapas de su poesía en verso 29
2.1.2. Martín Adán y la generación del 60 33
2.2. Génesis de la obra 37
2.2.1. La versión de 1964 37
2.2.2. La versión de 1980 39

CAPÍTULO III
RETÓRICA Y SÍMBOLO EN LA CONFIGURACIÓN DE MUNDO 42
3.1. Una brevísima revisión 43
3.2. La retórica general textual de Arduini 46
3.3. Metáfora y símbolo 51
3.4. Los símbolos martinadanianos 57

CAPÍTULO IV
ESTRUCTURA Y CAMPOS FIGURATIVOS EN *LA MANO DESASIDA* 64
4.1. Estructura del poema 64
4.2. Los interlocutores 70
4.3. Análisis de los campos figurativos en *La mano desasida* 72
4.3.1. Parte I: Inicio 72
4.3.2. Parte II: Porque la muerte vive 77

CAPÍTULO V
POESÍA Y REALIDAD DE MACHU PICCHU: EL SÍMBOLO DE LA PIEDRA 83
5.1. Indagación sobre el ser: Porque la muerte vive 84
5.2. Primera entrada a la poesía: La sorpresa 92
5.3. Segunda entrada a la poesía: Que el poema no huya 98

D 921

5.4. Confesión de poeta: Escrito a una amiga 101
5.5. El mundo como realidad retórica: Mundo 104
5.6. Final 109

CONCLUSIONES 111

BIBLIOGRAFÍA 113

INTRODUCCIÓN

Curiosamente, nuestro primer acercamiento a la obra literaria de Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985), no fue, como quizá para la mayoría, a través de *La casa de cartón*, lectura por lo general obligatoria en los centros escolares, mas no en nuestro caso. A Martín Adán lo leímos por primera vez en la universidad, gracias al regalo oportuno -de una amiga- de sus poesías completas. Y la primera obra del vate barranquino para nosotros fue *Escrito a ciegas*, "autobiografía" poética, sincera y humanísima, confesión angustiosa y genial de un poeta. Hasta la fecha, dentro de nuestra brevísima experiencia de lector de poesías, no hemos encontrado poema en castellano de mayor calidad y profundidad para representar *en carne viva* esta interminable realidad que es la *paradoja humana*.

La *vida exagerada* de Martín Adán ha solido *desconcentrar* a una parte considerable de la crítica de su obra, compleja y a ratos hermética, y la ha hecho caer fácilmente en el juego clásico de lectura *vida-obra*. Por lo demás, consideramos que su poemario *La mano desasida: canto a Machu Picchu* es no sólo uno de sus libros más ambiciosos, sino además el que mejor expresa su estética e ideología en su incansable labor de poeta preocupado por la reflexión en torno al hombre y su existencia.

¿Por qué *La mano desasida* puede ser entendido como un "poema ontológico"? ¿Cuál es la naturaleza del símbolo más relevante –la piedra, Machu Picchu– que el poeta configura en este texto? ¿Cuáles son sus implicancias estéticas e ideológicas? Estas son las preguntas más relevantes a las que queremos responder en la presente tesis. Pero no las únicas.

El marco teórico en que nos basaremos es la retórica general textual de orientación cognitiva de Stefano Arduini, la cual ha establecido una ruptura epistemológica para con los alcances teóricos y metodológicos de la neorretórica de corte estructuralista, y que ha sabido reintroducir a la discusión literario-cultural la relación entre retórica e ideología del autor; entre figuras, lenguaje y concepción de mundo. Esperamos que nuestra lectura del retórico italiano esté a la altura de los estudios literarios vigentes.

En el capítulo 1 revisaremos las principales propuestas críticas en torno al poemario de Martín Adán (el "estado de la cuestión"). En el capítulo 2 analizaremos el proceso de producción del libro, así como su inserción en el contexto en que aparece. En el capítulo 3 nos dedicaremos a estructurar el armazón teórico en que asentaremos nuestra particular lectura (la retórica de Arduini será complementada con otras propuestas teóricas que evidenciaremos en su momento). Finalmente, en los capítulos 4 y 5 estableceremos de manera detallada nuestra propuesta analítico-interpretativa de este libro. Nuestra hipótesis es que a través del símbolo de la piedra en *La mano desasida* se configura una *realidad retórica* donde el poeta, a través del diálogo que entabla con la piedra milenaria, da luces sobre el hacer poético, la concepción de poeta y poesía en su interminable búsqueda por *asir* su ser, es decir, profundizar en los misterios de la existencia.

CAPÍTULO I

LA CRÍTICA EN TORNO AL POEMARIO *LA MANO DESASIDA*

La obra literaria de Martín Adán cuenta con una amplia bibliografía crítica, la cual está compartida entre artículos periodísticos, ensayos, ponencias, tesis –en el Perú y en el extranjero– y libros enteros de investigación sobre la vida y obra del vate barranquino. No hay duda de que la obra que ha generado una mayor cantidad de material crítico es su texto vanguardista de juventud *La casa de cartón* (1928). En nuestro caso particular, no es nuestro objetivo en el presente trabajo realizar una exhaustiva revisión de esta bibliografía en su totalidad; lo que nos interesa es centrarnos en el análisis e interpretación del poemario *La mano desasida: canto a Machu Picchu*.

Desde la aparición de la primera edición individual de este libro en 1964[1] hasta la fecha, han sido diversos los investigadores, tanto peruanos como extranjeros, que han establecido diversas ideas en torno a este importante canto a Machu Picchu. A continuación realizaremos una detallada revisión de estas propuestas analítico-interpretativas y al final estableceremos un balance de las mismas, para así precisar, dentro de nuestras posibilidades, tanto aciertos como limitaciones llevados a cabo.[2]

---

[1] En 1961, por motivo del quincuagésimo aniversario del descubrimiento de Machu Picchu por el estadounidense Hiram Bingham, el editor Juan Mejía Baca publicó un *libro-homenaje* por este acontecimiento, titulado *Nuevas piedras para Machu Picchu*; aquel texto incluyó tres textos poéticos de los siguientes escritores: el chileno Pablo Neruda, el arequipeño Alberto Hidalgo y Martín Adán. Sobre el último, se incluyó fragmentos que luego aparecerían en la publicación de *La mano desasida* en 1964.

[2] Uno de los críticos más relevantes de la poesía martinadaniana es Edmundo Bendezú Aibar, quien ha dedicado dos tesis sobre la obra del vate barranquino, sustentadas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Por ese motivo es que parecería evidente que sus propuestas

menciona, es "sólo un pretexto, un motivo de comparación y aproximación para reflejar su propia crisis (la del poeta), su duda y su desgarramiento"[5]. Ahora, cuando establece la idea de la comparación, lo hace no sólo para identificar la existencia paralela piedra-poeta, sino también para contrastarlo con los textos poéticos de Alberto Hidalgo y de Pablo Neruda, aparecidos en la publicación conjunta de 1961 y que presentan, cada uno dentro de sus peculiaridades, un mayor carácter épico en relación con la propuesta martinadaniana.

Luis Alberto Sánchez[6], a pesar de errar en su análisis métrico al afirmar que *La mano desasida* está escrita en la forma estrófica de las *silvas* (combinación indeterminada de heptasílabos y endecasílabos), así como en emplear ciertas afirmaciones de carácter más bien impresionista[7], establece ciertas ideas bastante pertinentes con respecto al poema. Concuerda con Oviedo en el carácter metafísico que posee, que lo distingue de un anecdótico Neruda ("Martín Adán fue y es siempre un poeta metafísico (...), es decir, un poeta que se ocupa de la esencia humana al través de la única versión cabal que se le alcanza, la suya propia"[8]), pero sobre todo su mayor aporte, a nuestro parecer, es que incida en un recurso clave en la configuración poético-estilística de su obra, que es el campo de la *antítesis*, vital en su discurso lírico y que luego analizaremos con mayor detenimiento: "Las paradojas pueblan con su desconcertante ritmo este cielo amargo: *Pero tú, Machu Picchu, -te yergues*

---

[5] Ibídem. p. 264.
[6] Sánchez, Luis Alberto: "Martín Adán, el mayor poeta del Perú, alienta". En: *El Excelsior*, 24 de abril de 1966, México D.F. Tomado de: *Obra poética* (1928-1971). INC. 1971. pp. 267-271.
[7] Por ejemplo: "Lo único grandioso, el único Machu Picchu es el poeta: *Tú no eres bello porque no soy bello*, exclama el verso decimoquinto. Prácticamente allí debería haber concluido el poema. No concluye, empieza." (Ibídem., p. 269). Sánchez busca en su artículo ante todo establecer un vínculo entre el poema y los rasgos peculiares del *espíritu* martinadaniano.
[8] Ibídem. p. 268.

sobre mí porque vacilas"[9]. Destaca además el *contrapunto* entre el yo y la piedra, dos realidades de las que no se sabe hasta dónde se diferencian.

Juan Carlos Ghiano[10] señala que, frente a Machu Picchu, el poeta "alcanza la dimensión trágica de su pequeñez"[11] y eso lo conduce inexorablemente a lo divino o Dios, motivo por el cual el poeta encuentra en la piedra "un símbolo que sintetiza con claridad su sentido de la perfección."[12] Consideramos esto último una verdad parcial, pues luego comprobaremos que la significación que el poeta le da a la piedra es "multifacética" y contradictoria.

Julio Ortega[13] define el desarrollo del discurso poético en este libro como una *espiral laberíntica* que busca cuajar en el símbolo de la piedra, como antes lo buscó en la rosa (en especial, en el poemario *Travesía de extramares*). Reitera –a semejanza de la postura de los anteriores críticos– su pretensión ontológica, matizada con una angustia marcada por la *Soledad* como *condición humana*:

> El poema es otra espiral, otro laberinto: gira en torno a un monólogo múltiple; el poeta pregunta y define con nuevas preguntas: es, soy, eres, se reiteran en un movimiento ávido de capturas. Monólogo que es un diálogo: consigo mismo, con Machu Picchu, con la poesía. Aventura desasida que descubre la Soledad como revés de la condición humana, como avidez también.[14]

Podemos sintetizar los alcances de esta primera etapa de la crítica de la siguiente manera: carácter ontológico y/o metafísico, debilidad estructural, empleo parcial del verso medido, visión contradictoria y antitética, relacionada con elementos como la angustia y la soledad.

---

[9] Ibídem. p. 269.
[10] Ghiano, Juan Carlos: "Martín Adán, navegante de extramares". En: *La Nación*, 3ª sección, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1971. Tomado de: *Obra poética* (1928-1971). INC. 1971. pp. 294-303.
[11] Ibídem. p. 297.
[12] Ibídem. p. 299.
[13] Ortega, Julio: "Martín Adán". En: *Figuración de la persona*. Barcelona. EDHASA. Tomado de: *Obra poética* (1928-1971). INC. 1971. pp. 304-312.
[14] Ibídem. p. 311.

1.2. Década del 80

La publicación de la *Obra poética* completa de Martín Adán, en 1980, y cuya edición estuvo a cargo de Ricardo Silva-Santisteban, nos trae una versión totalmente distinta de la primera edición: los más de 600 versos que conformaban la versión original, llegan aquí a más de 5000 versos, con un orden diferente y, por algo que desarrollaremos más profundamente en el siguiente capítulo, a partir de los manuscritos que tenía Juan Mejía Baca, amigo y albacea del poeta, los cuales serían mecanografiados y con este material es que trabaja Silva-Santisteban. En 1982 se publica su obra completa en prosa, nuevamente a cargo de Silva-Santisteban; estas publicaciones consagratorias, así como los últimos años del poeta (muere en 1985), permitieron que su obra goce de una vigorosa amplitud de lectura, la cual se va a plasmar en la publicación de sus últimos poemas, tanto en periódicos como en formato de libro, y que diversos estudiosos, nacionales y extranjeros, se interesen por la original obra del vate barranquino. Sinteticemos algunas propuestas que estos últimos han hecho del –ahora– extenso y monumental poema a Machu Picchu.

Empecemos con el mismo Silva-Santisteban, quien escribió un extenso prólogo para la edición mencionada[15]. El investigador señala que este libro pertenece a una segunda etapa de la poesía de Adán, más ambiciosa que la anterior, y donde pasa de ser un poeta del *lenguaje* a uno de la *existencia*, donde "la búsqueda de absolutos se multiplica y el centro existencial del poeta se desplaza continuadamente en un mundo de espejos reflectantes del cosmos

[15] En su edición de la *Obra poética en verso y prosa* (PUCP, 2006), Silva-Santisteban extiende este prólogo, pero básicamente para añadir información sobre las obras en prosa; para nuestro presente interés, usaremos la versión de 1980.

humano"[16]. Con ello reafirma el carácter ontológico señalado antes –y que el crítico vincula con lo gnoseológico–. Esta poesía, metafísica y confesional, ahonda su cauce en la aprehensión de las esencias, con lo que podemos afirmar que deviene expresión poética del ser (y también del no-ser[17], como señala con lucidez el crítico al percatarse de la visión paradójica y contradictoria de su universo poético).

Las aserciones de Silva-Santisteban nos nutren para poder esbozar las etapas de la poesía martinadaniana –planteadas en el siguiente capítulo–, así como para reflexionar acerca de un tópico bastante clásico, pero no por ello menos relevante: el del poeta como *artífice de la palabra*. Es necia la polémica entre si un escritor representa más fidedignamente o no la *realidad*, ya que la literatura se mueve bajo criterios de ficcionalidad, pero lo que sí es relevante, desde nuestro parecer, es la forma en que un escritor –en nuestro caso particular, un poeta– emplea las diferentes estrategias retórico-discursivas para la confección de su texto lírico. Entonces, lo que nos llama más la atención de la obra de Adán, y específicamente de *La mano desasida*, son el conjunto de estrategias –y en particular del *símbolo*– que se ponen en juego para representarnos la condición del hombre (del poeta, pero también el de la cotidianidad, y acaso ambos diferentes y a la vez inseparables) en la modernidad, que es también una de los aspectos fundamentales del poema.

Mirko Lauer obtuvo su bachillerato con una tesis sobre la vida y obra de Martín Adán, la cual tiempo después adaptó en formato de libro[18]. Sobre *La mano*

---

[16] En: *Obra poética*. Ediciones Edubanco. Lima. 1980. pp. XXVI-XXVII.
[17] Cfr. Ibídem. p. XXXI.
[18] Lauer, Mirko: *Un ensayo sobre la poética de Martín Adán*, tesis para obtener el Bachillerato en Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1972. Posteriormente Lauer reformula este trabajo de investigación y lo publica en formato de libro: *Los exilios interiores:*

desasida, vuelve a criticar, como antes lo hizo Oviedo, el desorden y fragmentarismo del poema, que justifica por la forma en que fue escrito; también señala sus secciones exaltantes y sus finales anticlimáticos. Pero lo más importante –a nuestro parecer– es la mención a cómo el sentido de sus versos, contradictorios y paradójicos –y por extensión, de una profunda ironía muchos de ellos-, va alcanzando un tono profético[19], motivo por el cual su mensaje se viene dando en forma de símbolo hermético, muchas veces falto de lógica:

> El sentido final de las diversas partes importa poco al poeta, y una lectura literal puede ir acopiando sistemáticamente las contradicciones. En una parte se dice que "todo es cierto / menos la vida", y dos páginas más adelante se afirma que "toda la verdad es la incierta vida". Aquí las incongruencias son refracciones de otro discurrir, puntuado por retornos a la realidad literal. Adán no reflexiona: juega con la reflexión, en la cual no cree, y a la cual utiliza como demostración de sinsentido. Pues para cada interrogación Adán tiene en realidad una respuesta, y toda exclamación es aseverativa. Sin embargo a diferencia de sus obras anteriores, aquí el discurso se escinde en el contrapunto.[20]

Ya Sánchez había observado este contrapunto entre el hablante lírico y su interlocutor que es la piedra. Lauer enfatiza ello. Además, afirma que "en Machu Picchu el poeta ha encontrado un gran escenario histórico para cuestionar la historia, un inmenso telón de fondo para medir sus obsesiones, un símbolo que por sí mismo es la otra mitad de su poema".[21] Sin caer en una lectura autobiográfica, el estudioso hace referencia al tono confesional que se desprende de la obra, así como al recorrido existencial que realiza el poeta a

---

una introducción a Martín Adán, Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1983. Para el presente trabajo emplearemos este segundo texto.

[19] No olvidemos que los términos "poeta" y "profeta", que provienen de una misma raíz griega, tuvieron en la antigüedad una íntima relación en tanto el poeta también actuaba como *intermediario* entre los dioses y los hombres; en la época moderna, Arthur Rimbaud redefine esta tradición, a partir más bien de una visión caótica para con la sociedad, al representar al poeta como "vidente" o "visionario" de la modernidad y de sus *males*. Sin embargo, en ambos casos *poesía* y *símbolo* se relacionan con experiencias trascendentales.

[20] Ibídem. p. 49.

[21] Ibídem. p. 48.

través de este diálogo que entabla con Machu Picchu. Hay, según el crítico, un acercamiento, íntimo y particular, del poeta con el existencialismo. Creemos sin embargo que exagera un poco cuando lo vincula a cierta estética surrealista de automatismo psíquico: a nuestro parecer, la base de creación de este libro bebe de otros caudales poéticos, más románticos que vanguardistas.

Sobre *La mano desasida*, Marco Martos[22] señala que "es el texto en que el poeta desata todas sus inhibiciones, deja de lado toda retórica, para preguntarse por el ser"[23]; con ello reafirma la oposición estilística entre este libro y las publicaciones anteriores o que corresponden a la primera etapa. Sobre la relación ontológica entre poeta y piedra, asevera que el primero "cosifica su propio ser y anima el ser de Machu Picchu"[24]. Creemos sin embargo que esta *cosificación* del hablante lírico y *animación* de la piedra es sólo una de las vertientes por donde transcurre el dialéctico camino del hablante lírico en la búsqueda de sí mismo, como trataremos luego; en ese sentido, el apunte de Martos es correcto, pero parcial.

El italiano Roberto Paoli[25] observa que, a pesar del aparente verso libre de *La mano desasida*, en realidad presenta en su sustrato una exigencia estructural que es para él la rima romancística asonante. Y al hablar de las influencias, establece (nuestra aseveración anterior se alinea con ello) a una visión místico-poética más relacionada con el romanticismo alemán, es decir, a esta "aspiración del yo a perderse en la totalidad"[26]. Encontramos aquí una especie

---

[22] Martos, Marco: "Martín Adán: una palabra volada en la sien". En: *El zorro de abajo* (revista de política y cultura), Nº 1, junio-julio 1985. sin numeración de página.
[23] Loc. Cit.
[24] Loc. Cit.
[25] Paoli, Roberto: "Lo hiperformal y lo informal de Martín Adán". En: *Cielo Abierto*, volumen X, Nº 30, Lima, octubre-diciembre de 1984, pp. 12-19.
[26] Ibídem. p. 14.

El canto a Machu Picchu, desde la óptica de Forgues, combina entonces la meditación sobre el ser con la desacralización de lo divino y la ascensión de lo poético.

Vamos a concluir este apartado con una de las propuestas más lucidas sobre la obra martinadaniana, que es la de Américo Ferrari, quien le ha dedicado algunos ensayos. Y específicamente, hablando de *La mano desasida*, él nos conduce hacia una reflexión sobre la relación existente entre el título de la obra y el símbolo de la piedra, es decir, Machu Picchu. Una distinción entre la "realidad real" y la realidad poética, es decir, la representada en el marco semántico-discursivo de la obra y donde el poeta da relevancia a la segunda pues a través de ella se abre la única vía para el conocimiento pleno de nosotros mismos (concuerda en este punto con esta perspectiva Ricardo Silva-Santisteban cuando habla de cómo hay que entender la "realidad" en Martín Adán, aunque en el caso de Ferrari con una lectura más sutil sobre la relación entre realidad y poesía). Esta distinción es el punto de inicio de Ferrari para establecer el concepto de *poeta* que se desprende de la poesía de Martín Adán (se ha dicho en muchos momentos que su poesía es una forma de *poética* en tanto que hay una reflexión –original y difusa– sobre la condición del poeta y el quehacer poético, sin que por ello, claro está, se afirme que la obra de Adán sea de una propuesta normativa o teórica, sino que más bien se alinea con una preocupación sobre la reflexión poética desde la poesía misma, tradición que en la poesía hispanoamericana del siglo XX tiene como uno de los ejemplos paradigmáticos al mexicano Octavio Paz).

Volviendo a la propuesta de Ferrari, el poeta concibe su labor como *desentrañador* de una realidad –o de la Realidad– más profunda y auténtica

que la del hombre común, y por ello es que este poeta se obsesiona con sus símbolos –la rosa, la piedra–, los cuales, de alguna manera, en esa búsqueda dialéctica de desentrañamiento de las esencias, buscan justamente que estas esencias puedan ser *asidas* por la mano del poeta, lo cual, por lo general (pues las experiencias trascendentales se caracterizan por ser efímeras, irrepetibles e inefables) no consigue. He aquí el motivo por el cual se alude a una mano "desasida", es decir, a una mano (la de poeta *desentrañador* de esencias) que sólo logra acariciar, mas no coger o asir. Porque

> es esta pues una de las intuiciones fundamentales de nuestro poeta: sin mano que haga no hay poesía; poesía es trabajo manual, oficio y responsabilidad del obrero del verbo, de homo faber: ¡Sí, porque yo no soy sino dedo que escribo!..., dice Martín Adán manteniéndose fiel hasta el fin a esta su intuición inicial que a lo largo de la obra es realidad y símbolo obsesivo: la mano que no reposa, mano que obra, dame el timón, la mano, la medida, mano con que peso / mi sostenida noche, asida mano, mano corva, mano inmune, mano... enajenada, atroz mano, mano que cuelga, mano fiera, torpe, mano, en fin, ante el Absoluto, espantosamente vacante, mano desasida que frente a Machu Picchu golpea en la Nada, ya que la Nada es una mole tangible, gris y verde, esa mole que es Machu Picchu, que no es nada, aunque es algo lo que llamamos Nada; piedra: forma sobre el abismo; poema: forma sobre el abismo. Y la mano del poeta, de nuevo tercamente asida al remo o al gobernalle, asida a la pluma, labrando la forma incesante, manteniéndola en vilo sobre el abismo para que nada siga siendo algo y todo no acabe en lo amorfo.[52]

El concepto martinadaniano del poeta como *homo faber* que busca a través de la laboriosidad poética de su *mano* desentrañar las esencias de la vida, y el fracaso final de su ardua pero impotente labor, debía llevar inminentemente al poeta al silencio (se nos viene a la mente la actitud de Rimbaud, quien, después de sus precoces y geniales poemas donde, desde otra perspectiva y con disímiles recursos, buscaba al igual que Adán llegar a una trascendencia que desembocó en la *nada*, y optó por el silencio). Adán, sin embargo, continuó

---

[52] Ferrari, Américo: *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. 2002. p. 271.

hasta el final de sus días con la *posibilidad* del verso, que es el único consuelo que le queda al hombre para reconocerse como ser trascendental, aunque sea en forma esporádica: nos referimos a la magia de la poesía.

Podemos sintetizar algunas de estas propuestas: se enfatiza en este desmesurado y ambicioso proyecto poético, en su carácter circular, conceptista y de una marcada tendencia desacralizadora. Se la define como poesía que busca *desentrañar* nuevas realidades o esencias, y que para ello se coge en forma obsesiva a sus *símbolos*. Esto último es clave y será profundizado en los últimos dos capítulos, cuando se busque dilucidar el misterio de la simbología martinadaniana y en particular de la *piedra* como *objeto de conocimiento*.

1.4. Balance

Luego de haber revisado las más importantes propuestas analítico-interpretativas, realizadas por los más connotados críticos e investigadores literarios, en relación al poemario *La mano desasida: canto a Machu Picchu*, podemos establecer las siguientes conclusiones a manera de balance:

a. Desde un primer momento se destacó el carácter *ontológico* de la propuesta poética en el presente libro, en tanto hay una reflexión sobre la condición del hombre, el ser y la existencia humana; el marco de fondo para esta reflexión es la posición del hablante lírico frente a Machu Picchu y el diálogo que se entabla, aunque no sólo con la piedra, como después se verá. Sin embargo, consideramos que lo *filosófico* del poema ha sido algo que se ha observado como si estuviera sobreentendido, pero no se ha reflexionado de manera más sistemática acerca de qué entendemos por *poema ontológico* en el presente libro del vate barranquino.

b. La versión más actual –edición a cargo de Ricardo Silva-Santisteban, publicada en 1980 y reafirmada en la edición del 2006– ha permitido que la crítica observe la ambición desmesurada de este proyecto poético, tanto en lo estilístico-estructural como en los alcances semántico-discursivos; no obstante, no ha habido una investigación profusa sobre cómo estos rasgos y alcances mencionados fueron variando y complejizándose a través de las versiones que tenemos hasta la actualidad.

c. Se ha puesto énfasis en señalar los recursos retóricos empleados en forma magistral por el poeta en el presente libro, así como la configuración del símbolo de la piedra como principal móvil para que el hablante lírico-poeta sea representado –siguiendo la propuesta de Américo Ferrari– como *homo faber desentrañador de esencias*; sin embargo, no ha habido, hasta el presente, un discurso crítico que profundice en forma sistemática sobre estos recursos retórico-estilísticos empleados por el poeta en el presente libro, y en especial sobre el símbolo de la piedra, vital para comprender a cabalidad la poética de Martín Adán, así como lo son la rosa, la abeja y el río.

Nuestro principal interés en el presente trabajo es poder dar mayor claridad a estas inquietudes –en especial a la última.

CAPÍTULO II

CONTEXTO Y GÉNESIS DE *LA MANO DESASIDA*

2.1. Contexto de su aparición

2.1.1. Martín Adán: las etapas de su poesía en verso

La obra de Martín Adán abarca varios momentos de la literatura peruana en el siglo XX. Sin embargo, centrándonos en su poesía en verso (puesto que podríamos emplear la categoría *poesía* para tratar algunos de sus textos en prosa, y, en especial, qué duda cabe, *La casa de cartón*), se reconoce en general tres etapas marcadamente diferenciadas: la primera se extiende desde sus primeros poemas juveniles, publicados en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui (quien, junto a Estuardo Núñez, habría sido el autor del seudónimo con el que el poeta barranquino firmaría sus obras hasta el final de sus días[53]) en los últimos años de la década del 20, hasta su poemario *Travesía de extramares* (1950). Los poemas de esta etapa (aparte del libro mencionado, podemos incluir *Itinerario de primavera*, *La rosa de la espinela*, *La campana Catalina* y *Sonetos a la rosa*) se caracterizan por continuar los moldes estróficos de la tradición poética en lengua castellana, en particular la preferencia por la espinela, la décima y el soneto (o *anti-soneto*, como sería

[53] Cfr. Vargas Durand: Luis: *Martín Adán*, Lima: Editorial Brasa, 1995, pp. 41-46; también: Núñez, Estuardo: "Retrato hablado de Martín Adán" en: *Martín* (revista de artes y letras), Lima, año 1, Nº 1, abril 2001, pp. 23-24.

catalogado por Mariátegui[54], por atentar contra los estándares del soneto en versos alejandrinos). Sin embargo, no por ello podemos afirmar que los poemas de esta etapa sean continuadores de una lírica tradicional, sino que, por el contrario, tanto en el uso de las formas métricas, pero sobre todo por el tratamiento de los temas, Martín Adán se nos muestra como un poeta innovador y vanguardista. Marcos Mondoñedo habla de una *lógica denegativa* en la articulación de los niveles que conforman el poema martinadaniano de esta primera etapa:

> (...) la decisión de Adán se estructura en una lógica denegativa: en el nivel del enunciado, los poemas de Adán asumen las formas tradicionales en aparente contradicción respecto del contexto discursivo vanguardista, y en el nivel de la enunciación se realiza una aceptación respecto de la lógica del discurso moderno en su aspecto basal: la identidad del individuo sin remisión a ningún cuerpo de tradiciones vigente, lo que trae como consecuencia extrema la autonegación absoluta o un cierto "delirio de la autodestrucción" (...) las circunstancias en las que se vio envuelto y la opción que asumió ante ellas hacen de su poesía una manifestación lograda de los anhelos neutralizados de la vanguardia.[55]

Lo planteado por Mondoñedo es particularmente interesante, sobre todo por la aseveración de que, con esta búsqueda peculiar de trabajo poético, Martín Adán mostraba su atracción a la métrica y al poema clásico, pero también a los experimentos vanguardistas. Y, con ello, una refundición tanto de la tradición hispana como de las nuevas tendencias literarias en boga en ese entonces.

Durante once años (del 50 al 61) Martín Adán se mantuvo en silencio a nivel de las publicaciones. En 1961 aparece en Ediciones La Rama Florida el poema *Escrito a ciegas* (especie de carta-poema que escribe por pedido de la argentina Celia Paschero, colaboradora de Borges en ese entonces y que

---

[54] Cfr. Mariátegui, José Carlos: "El anti-soneto". En: *Amauta*, Nº 17, Lima, setiembre de 1928 (tomado de: Martín Adán: *Obra poética*, INC, Lima, 1971, con una selección de juicios críticos, pp. 237-239).

[55] Mondoñedo, Marcos: "El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán", <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/lnerudadborjesadan.htm>, visitado el 05 de enero del 2009, 14.00 h

elaboraba una tesis de Doctorado sobre la poesía peruana). Ese mismo año Mejía Baca prepara un texto poético que sería una especie de homenaje por los 50 años del descubrimiento de Machu Picchu, por el estadounidense Hiram Bingham. Es así como reúne en un solo volumen tres poemas que tienen como eje temático la ciudadela inca, escritos por Alberto Hidalgo, Pablo Neruda y Martín Adán respectivamente. El título, como ya dijimos, es *Nuevas piedras para Machu Picchu*. Esta sería la primera versión de *La mano desasida: canto a Machu Picchu*, la cual tendría luego otras dos, como ya se ha indicado.

Ambos textos (*Escrito a ciegas* y *La mano desasida*) inauguran la segunda etapa de la poesía de Adán. Esta se caracteriza por abandonar la rigurosidad del verso medido y las formas estróficas, y por el empleo de un verso libre que, aunque se presenta como tal, no se desapega del todo de la rima asonante y de ciertas regularidades métricas y acentuales.[56] Creemos, sin embargo, que ese no es el cambio sustancial en la poesía martinadaniana, sino más bien en el tratamiento de la temática.

Los temas que desarrolla Martín Adán a lo largo de su poesía son pocos y constantes: la existencia, la vida y la muerte (que se vinculan con el primero) y en especial –siguiendo a Edmundo Bendezú– la esencia de la poesía y el poeta mismo[57]. Sin embargo, la manera como estos temas son tratados en la primera etapa de su poesía y en la segunda difieren significativamente. En sus

---

[56] Este versolibrismo, sin embargo, tiene sus antecedentes en los "Poemas underwood" de *La casa de cartón*, así como en el despedazado poema "Aloysius Acker" (el cual ha tratado de ser recompuesto por diversos estudiosos, siendo la última propuesta la realizada por Ricardo Silva-Santisteban en la *Obra poética* de Adán, publicada por la Universidad Católica en el 2006). Aquí encontramos, al menos en el plano formal, una cercanía con los poemarios publicados en la década del 60, aunque con una evidente diferencia en el tratamiento de la temática. Significativa, ya que los anteriores fueron trabajos de la juventud del poeta, mientras que los textos publicados en esta década forman parte de su proyecto poético más ambicioso, en especial *La mano desasida*.

[57] Cfr. Bendezú Aibar, Edmundo: *La poética de Martín Adán*. Lima: Edición del autor. 1969. p. 75.

primeros libros predomina un hermetismo, propio del vanguardismo, pero envuelto en formas métricas clásicas. Esta complejidad semántica, como lo ha demostrado el mismo Bendezú, se percibe sobre todo en su léxico poético, pues el poeta "emplea palabras que están fuera del caudal léxico corriente; palabras que parecen haber sido cuidadosamente extraídas de los viejos archivos de la lengua, y que nos atraen con su carga de misterio en combinaciones armoniosas"[58]. Así, en textos como *Itinerario de primavera* y *La campana Catalina* –pero en especial *Travesía de extramares*, donde la complejidad de los referentes musical y marino por el empleo de términos rebuscados llega a su límite– se observa en especial un obsesivo trabajo con las palabras y las formas, por lo que el sentido de los versos queda, al parecer, en un segundo plano. En cambio, en su poesía a partir de *Escrito a ciegas*, si bien no podemos catalogarla de sencilla, el léxico ya no es rebuscado, sino todo lo contrario; ahora la preocupación se enfatiza, si cabe el uso de la terminología hjemsleviana, más en el plano del contenido que en el de la expresión. Claro que con ello no afirmamos que haya habido un descuido en la búsqueda de perfección formal -y Martín Adán fue realmente un obsesionado por lograr ello-, sino que ahora estos poemas muestran en forma más directa una mayor preocupación filosófico-metafísica, acerca de la existencia y de la condición humana como temas-eje. Por ese motivo es que afirmamos que en este periodo Adán desarrolla un tipo de texto poético catalogado como *poema ontológico*, donde se entrecruzan -no exclusivos pero sí determinantes- los discursos poético y filosófico. Completan esta segunda etapa, junto a los dos textos mencionados, el poema *La piedra absoluta*, publicado en 1966.

---

[58] Ibídem. p. 17.

La tercera etapa de la poesía de Adán es una síntesis de las dos anteriores: el poeta retorna a las formas clásicas, en especial al soneto, pero ya no con la complejidad lexical y referencial del *anti-soneto* vanguardista, aunque sí continúa con la preocupación metafísica del poeta maduro de *La mano desasida*. Los libros que corresponden a este último periodo son *Mi Darío* y *Diario de poeta*.

2.1.2. Martín Adán y la generación del 60

La primera vez que sale a la luz *La mano desasida: canto a Machu Picchu* (en publicación conjunta) es en 1961, cuando a nivel de la lírica peruana surgía un conjunto de autores a quien la tradición ha catalogado como la *Generación del 60* (Javier Heraud, Antonio Cisneros, Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, entre otros destacados representantes). Estos poetas *refrescaron* la poesía en nuestro país, al renovarla en relación con los poetas de la anterior década: se preocuparon tanto de la labor estética como de una perspectiva ideológica crítica -en algunos más que en otros- y con ello dieron solución a la dicotomía entre *poesía pura* y *poesía social*, la cual caracterizó a la generación anterior. Igualmente, priorizaron el *estilo conversacional*, heredado de la tradición anglosajona (Pound, Eliot, la poesía *Beat*), en desmedro de la Generación del 27 española y del surrealismo francés, favoritos de los poetas del 50. Estos son algunos de los elementos que caracterizan la poesía del 60. Nuestro interés es responder en este momento dos preguntas que son a la vez complementarias: ¿cuál fue la relación de Martín Adán con los poetas de esta generación? y ¿la obra escrita y publicada por Adán en esta década recibió influencia de los

jóvenes poetas del 60, así como del contexto artístico-cultural en que se encontraban?

Sobre la primera interrogante, podemos afirmar que la relación entre los jóvenes poetas que saltaban a la palestra literaria y el ya señero vate barranquino fue en general ambivalente, tanto de aceptación y elogio por unos, como de rechazo e indiferencia por otros, y esto en general fue una herencia dejada por los escritores de la generación anterior. Rodolfo Hinostroza, destacado representante de la generación del 60, afirma en una entrevista realizada en 1967 que, acerca de los poetas que conforman nuestra tradición literaria y que fueron motivo de balance en su contexto, Martín Adán se encontraba "loado y detractado"[59] por sus contemporáneos. Mirko Lauer, por su parte, ensalza al autor de *La casa de cartón* en una entrevista aparecida en el mismo texto de Cevallos Mesones, al enfatizar que, "si de alguien desciendo en la literatura anterior del Perú, ha de ser de Martín Adán, que a pesar de no ser exactamente de la generación anterior, creo que sigue siendo un elemento ensombrecedor de la literatura peruana"[60]. ¿Los motivos de esta ambivalencia? Consideramos que la crítica negativa hacia la labor literaria de Martín Adán sobre todo provino de escritores que estuvieron identificados con una visión política progresista de izquierda, sin llegar a generalizar, pues también caeríamos en un error de apreciación. Por esta época el vate barranquino se encontraba totalmente aislado, apartado de la sociedad y de los grandes sucesos que se venían dando en ella, internado en nosocomios debido a sus enfermedades y a su alcoholismo. Su único contacto con la sociedad era a través de la intermediación de Juan Mejía Baca. Martín Adán se había ganado

[59] En: Cevallos Mesones, Leonidas: *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, S.A. 1967. p. 67.
[60] Ibídem. p. 94.

la imagen de poeta bohemio y *maldito*, desinteresado de la sociedad, la injusticia y la explotación, y que vivía su atormentada y angustiosa –pero *individual*– existencia de hombre y de poeta. Por las características más evidentes de su obra poética –complejidad semántica, obsesión por la perfección de las formas, temática existencial– se le podía identificar más fácilmente con la corriente *purista* de la generación anterior, y ello permitió que, en una época marcadamente convulsionada por sucesos como la Revolución cubana, la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, se le criticara justamente esa opción por la evasión y el hermetismo. Otros poetas, sin embargo, admiraron ese compromiso casi obsesivo que tuvo por el trabajo con la palabra y reconocieron en él al antípoda del poeta de circunstancias, a aquel que está en constante búsqueda de la poesía universal, humana e imperecedera. Creemos entonces que estos elementos son una muestra evidente de la relación ambivalente entre la obra de Adán y los jóvenes poetas de esta generación. El rechazo caminó de la mano con el culto.

¿La obra de Adán de esta época recibió influencia de los jóvenes poetas del 60, así como del contexto artístico-cultural en que se encontraban? Nos parece muy difícil que el autor de *La casa de cartón* haya leído los poemas de los jóvenes escritores de ese entonces, incluso el conocerlos personalmente, ya que entre 1962 y 1963 fue internado en una clínica psiquiátrica, de la cual no saldría hasta 1983[61]. Y si hubo un contacto con ciertas novedades que se vivían en ese entonces y que repercutieron en la poesía de esta generación, creemos que fue más anecdótica que sustancial.[62]

---

[61] Cfr. Vargas Durand: Luis: *Martín Adán.* Editorial Brasa S. A. Lima. 1995. p 114.

[62] Por ejemplo, en 1960 el poeta estadounidense Allen Ginsberg, "gurú" poético de la generación *beat*, llegó al Perú y entró en contacto directo con Martín Adán, quien por esos días

Camilo Fernández Cozman[63], al analizar los elementos que caracterizaron la poesía de la generación del 60, enfatiza sobre todo en cuatro de ellos: la conciencia estructural del poema, el papel de la síntesis, el verso narrativo-conversacional y la cita cultural.[64] De ellos, y centrándonos en los tres textos poéticos que conforman la segunda etapa de la poesía martinadaniana, podemos afirmar que hay una gran diferencia entre una y otra propuesta estética: para caracterizar la poesía de Adán de este periodo podemos usar la metáfora de un largo río de infinito cauce (el ejemplo paradigmático sería el *interminable* poema *La mano desasida*) y a la vez circular, pues puede empezar y terminar en cualquier parte; por ese motivo se pierde esta conciencia del poema como *estructura*, tal y como la define el crítico literario. También se prescinde de este afán por sintetizar el contenido político y el perfeccionamiento formal del verso[65], ya que la poesía de Adán, si bien manifiesta una crítica simbólica de la modernidad, lo hace –justo como mencionamos– en forma *simbólica*, es decir, ambigua. Por otro lado, la narratividad y el tono coloquial son más esporádicos que evidentes, pues aún observamos un predominio de imágenes y metáforas sugestivas y de marcado lirismo; sobre las citas culturales, en *La mano desasida*, por ejemplo, encontramos la referencia a la cámara kodak y, con ello, la crítica a la

---

vivía en una habitación del hotel Comercio, donde estuvo hospedado Ginsberg en su estadía en Lima. Incluso este le dedicaría tres poemas en inglés al poeta barranquino, los cuales fueron traducidos por Antonio Cisneros, lo cual no fue casual, pues este poeta, como muchos de su generación, sintieron atracción tanto por Adán como por la obra de los *beatniks* (Cfr. Thorndike, Guillermo: "Martín Adán en rock: encuentros con Ginsberg en Lima, 1960". En: *Martín* (revista de artes y letras), Lima, año 1, Nº 1, abril 2001, pp. 81-88.

[63] Fernández Cozman, Camilo: *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años 60.* Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú. 2001. 231 pp.

[64] Cfr. Ibídem. p. 71.

[65] Cfr. Ibídem. p. 84.

superficialidad del turista y de Pablo Neruda. Pero este elemento no es constante.

Afirmamos entonces que la poesía de Martín Adán en esta etapa, impulsada vivencialmente por personas como Celia Paschero, Allen Ginsberg o Juan Mejía Baca, entre las principales, bebe de aguas ajenas a las de la generación en que publica estos libros, es decir, de los 60. Su mundo personal y literario ya estaba forjado de otro tipo de lecturas y de vivencias, que son las que finalmente cobran forma en su decir poético lleno de soledad y angustia.

2.2. Génesis de la obra

Ahora analizaremos lo referente a la génesis de *La mano desasida*, la cual es por demás interesante por las peculiares circunstancias de su composición, así como por la complejidad que han significado sus variadas ediciones.

2.2.1. La versión de 1964

Como ya mencionamos, el poema apareció por primera vez en una publicación conjunta, junto a otros dos textos (uno del arequipeño Alberto Hidalgo y otro del chileno Pablo Neruda, el famoso "Alturas de Machu Picchu") y como un homenaje por los 50 años del descubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham. El título de esta publicación conjunta es *Nuevas piedras para Machu Picchu* y fue editada por Juan Mejía Baca, amigo y protector indesmayable de Martín Adán. Ese mismo año *La mano desasida* obtuvo el Premio de Fomento a la Cultura otorgado por el Ministerio de Educación.[66] ¿En qué circunstancias

[66] Los datos mencionados en este apartado tendrán como base la biografía sobre Martín Adán escrita por Luis Vargas Durand –a quien agradecemos el habernos dado información importante sobre la vida del poeta, así como del proceso de composición del libro en cuestión–,

peculiares escribió Martín Adán este libro? Hace poco tiempo que había abandonado el nosocomio Larco Herrera por el tratamiento que tuvo y que estuvo a cargo de su amigo Honorio Delgado. Sin embargo, tiempo después Adán retomó su bohemia y su visita a diversos bares de Lima. Es en estos bares –o en realidad en cualquier lugar– donde comenzó a escribir los versos que conformarían su "poema monumental", en papeles sueltos, así como en sus famosas libretitas negras, que llegaban a las manos del fidelísimo amigo. Entonces, pasado un tiempo, Mejía Baca tenía un material tan extenso como desordenado, pero con un hilo conductor central: el diálogo (aunque las más de las veces monólogo) que entabla el hablante lírico con Machu Picchu, el cual actúa como *alocutario* de una singularísima reflexión en torno al ser. La versión de esta primera edición conjunta corresponde a un cúmulo de los primeros manuscritos. Pero con el paso del tiempo el material que llegaría a las manos de Mejía Baca iría en aumento en forma desmesurada.

El mismo Mejía Baca, en una conferencia que dio en 1990, auspiciada por la Universidad Católica y por el Banco Continental, narró la siguiente anécdota: ya para 1964 el material, que había seguido reuniendo en esos años, era inmenso y estaba en desorden. Entonces él, siempre con permiso del poeta, convoca a tres renombrados críticos[67], a quienes entrega una copia de los manuscritos; ellos los leyeron y les dieron un orden, así como una selección de los mismos. Luego Mejía Baca cotejó las sugerencias y él mismo terminaría de diseñar la versión definitiva para la publicación de *La mano desasida: canto a Machu*

---

ya citada anteriormente; si se emplea información de otros textos complementarios, estos serán debidamente citados.

[67] En una conversación con Ricardo Silva Santisteban, él nos mencionó que dos de esos críticos convocados por Mejía Baca fueron Luis Monguió y Alberto Escobar; no recordaba al tercero. Agradecemos estas y otras informaciones brindadas por el poeta, traductor y editor.

Picchu, en 1964. Además del libro, también se editó una grabación con la voz de Martín Adán, la cual de alguna manera indica la aceptación del poeta de esta versión[68]. Pero esta no sería la versión definitiva de *La mano desasida*, a pesar de que la misma se mantuvo en la publicación de su *Obra poética* de 1971, primera tentativa de concentrar toda la obra en verso de Adán, publicada por el Instituto Nacional de Cultura y con una interesante serie de estudios de diferentes investigadores. En 1976 se reedita este libro, aunque sin los estudios mencionados.[69] La versión de estas ediciones del INC es similar a la publicación del 64, salvo en una errata en el cuarto verso ("Que vengan todos con su hedor y siglo" se lee en la edición de 1964; en la del INC no aparece este verso por error, pues en su lugar se repite "Que venga el extranjero que me extraña").

2.2.2. La versión de 1980

Y así llegamos a 1980, época en que ya Martín Adán se encontraba recluido en una clínica psiquiátrica y cuyo único intermediario entre él y la sociedad era Mejía Baca. Ese año la Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura auspicia la publicación de las *Obras completas* de Martín Adán: dos volúmenes que cubren su poesía y su prosa, publicadas en 1980 y en 1982 respectivamente. La versión del poemario a Machu Picchu de 1964, y avalada por las ediciones del INC del 71 y 74, sufriría un cambio total:

---

[68] Podemos escuchar una parte de esa grabación, así como también de otros poemas recitados por Adán, en la última publicación de su *Obra poética en prosa y verso*, realizada por la Pontificia Universidad Católica del Perú el año 2006 y que está incluida en la bibliografía.

[69] Martín Adán: *Obra poética* (1928-1971). Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1971. 320 pp. Con una selección de juicios críticos. La segunda edición, de 1976, fue publicada con un prólogo de Edmundo Bendezú Aibar.

para esta edición son considerados todos los textos manuscritos que, según Luis Vargas Durand, el poeta había escrito entre abril y mayo de 1961 (como se comprenderá, sólo una parte había sido empleada para la edición de 1964). Todo este material era ordenado por Mejía Baca cronológicamente, es decir, de acuerdo al momento en que iban llegando a sus manos, y fue Ricardo Silva-Santisteban quien estaría a cargo de esta edición de 1980 a partir del material que le facilitó Mejía Baca (según nos ha mencionado el mismo Ricardo Silva Santisteban, él no trabajó directamente con los manuscritos, sino con su versión ya mecanografiada; años después Mejía Baca entregaría los manuscritos del poeta a la Pontifica Universidad Católica del Perú, que forman parte de la actual Colección Martín Adán). La versión del 64, de 35 páginas y de un poco más de 600 versos, había crecido a casi 200 páginas y a más de 5000 versos (esta misma versión se ha mantenido en la edición de la *Obra poética en prosa y verso* del 2006). Esta nueva extensión es realmente curiosa para nuestra época, donde los poemarios son por lo general breves, y que nos recuerda más bien los proyectos desmesurados que hubo durante la colonia, donde se escribían poemas gigantescos, de miles de versos. Peculiar proyecto, entonces, el de Adán, pero no olvidemos que su obra no se ha caracterizado justamente por el respeto a las convenciones del momento. Mirko Lauer ha dicho que este *poème-flèuve* (como dicen los franceses) o poema-río, es el proyecto poético más ambicioso del siglo XX en nuestro país, y quizá de toda la literatura peruana.[70] A través de sus miles de versos se representa en forma angustiosa y desgarrada la visión existencial del hombre frente al mundo y al ser, es decir, a su esencia o condición de ser humano, teniendo como

[70] Lauer, Mirko: Ob. Cit. p. 52.

interlocutor a Machu Picchu, simbolizado en la piedra con la que el hablante lírico se distancia a veces, y en otras se identifica totalmente. Profundizaremos sobre ello más adelante.

Antes de terminar con el presente capítulo, trataremos de responder una pregunta que se relaciona más con lo biográfico: ¿conoció Martín Adán Machu Picchu? De acuerdo con la biografía del poeta, escrita por Luis Vargas Durand, se señala que Martín Adán viajó al Cusco en 1954, y que a fines de ese mismo año aparecieron en algunos diarios locales tanto la información de este viaje como una foto del poeta con amigos en el aeropuerto de Cusco. Sin embargo, años después Martín Adán contaría, al parecer en broma, que cuando estuvo llegando a la Ciudad Sagrada de los Incas, la altura lo puso tan mal que decidió regresar a Cusco sin poder observar Machu Picchu. ¿Cambia esto algo? Creemos que la posibilidad de que el poeta la mire no físicamente, sino desde su imaginación, haya servido quizá para una mayor abstracción de sus obsesiones poético-filosóficas, como son justamente el ser, la muerte y la trascendencia humana, y que caracterizan justamente a este gran poema.

Ciertas versiones nos dicen que Martín Adán comenzó a escribir este poema para dedicárselo al guardián de Machu Picchu, el *Chino* Soto, debido a su sensible fallecimiento. Esta información, reforzada por lo planteado por el poeta Marco Martos en un artículo[71], consolidaría la hipótesis de que el poeta sí llegó a Machu Picchu (pero no es la última palabra), y que esta amistad y posterior muerte sería uno de los motivos que inspiraron al poeta a la creación de este gigantesco e interminable *poema-río*.

---

[71] Martos, Marco: Ob. Cit. s/n.

CAPÍTULO III

RETÓRICA Y SÍMBOLO EN LA CONFIGURACIÓN DE MUNDO

A partir de este momento, sobre la base de los alcances obtenidos en los dos primeros capítulos –tanto la revisión de la crítica en torno al texto en cuestión como su inscripción en el contexto en que fue compuesto, y su singular proceso de composición–, nos sentimos más seguros para llevar adelante una lectura analítico-interpretativa de *La mano desasida*. Para ello, recordaremos que el marco teórico en el cual nos vamos a ceñir es el de la neorretórica y sus alcances metodológicos. En particular, nuestra línea de lectura estará guiada por la propuesta teórica del italiano Stefano Arduini, y en particular de su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*[72]. Sin embargo, este marco será complementado y enriquecido con otras propuestas, tanto desde el campo de la retórica como de otros campos teórico-literarios que consideremos pertinentes para llevar adelante una lectura más acuciosa y profunda del poema a Machu Picchu.

Antes de adentrarnos directamente en los alcances de la retórica de Arduini en el texto que hemos mencionado, realizaremos una brevísima revisión diacrónica de la retórica[73], de sus operaciones y de la relevancia que ha obtenido a través del tiempo la *elocutio* en tanto este campo se ha centrado en

---

[72] Arduini, Stefano: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras.* Universidad de Murcia. 2000. 200 pp.

[73] Para una revisión más acuciosa de su proceso, podemos revisar: Hernández Guerrero, José Antonio; García, María del Carmen: *Historia breve de la retórica*. Editorial Síntesis, S.A. Madrid. 1994. 222 pp.

el estudio de la naturaleza y configuración de las estrategias discursivas que conocemos con el nombre de *figuras literarias*, así como del desarrollo ulterior de una retórica que ya no se centra únicamente en el ornato del lenguaje poético, sino en un discurso que elucida la fuerte conexión entre lenguaje y mundo, y de cómo a través de un texto determinado (como el texto poético en nuestro caso) se puede establecer una forma peculiar pero decisiva de conocimiento del mundo.

3.1. Una brevísima revisión

La retórica es una disciplina de una tradición antiquísima. Su inicio como tal se debe a los griegos Córax y Tisias en el siglo VI a.n.e.[74] y de allí para adelante cumplió un rol fundamental en la educación de los jóvenes atenienses, en tanto disciplina, cuyo objetivo era la producción de discursos persuasivos. Los pitagóricos y sobre todo los sofistas le dieron vigor teórico-práctico y metodológico, pero fue el filósofo Aristóteles quien establecerá las bases de su teoría en forma completa. Gracias al *Estagirita* es que la retórica alcanza la condición de disciplina de conocimiento. Ahora bien, será en el contexto de la democracia romana donde llegará a su punto más alto, con la teorización y praxis de rétores como Cicerón y Quintiliano. Luego, con la imposición de la monarquía, el contexto en que se haría necesaria esta contraposición de discursos retóricos se ve hondamente reducido, y poco a poco va perdiendo el terreno que tan gloriosamente había alcanzado en el pasado.

En la Edad Media la retórica aún tiene relevancia dentro de los estudios humanísticos al formar parte del *trivium*, junto a la dialéctica y a la gramática.

---

[74] Cfr. Albaladejo Mayordomo, Tomás: *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis S.A. 1993. p. 14.

Sin embargo, desde el periodo renacentista hasta bien entrado el siglo XX, la retórica había caído en franca decadencia.[75] Y es justamente a mediados del siglo XX donde, a partir de la ruptura epistemológica establecida por la escuela estructuralista –iniciada en la lingüística de herencia saussureana pero también empleada para la problemática de los textos literarios en tanto aparatos semióticos–, los estudios retóricos, tanto en el ámbito de la teoría de la argumentación como de la elucidación de textos poéticos, tendría un *renacimiento.*

Antes de proseguir con este breve análisis de carácter diacrónico, diremos que, ya desde el periodo grecorromano, se habían establecido en forma plena las cinco operaciones que configuran la producción de textos retóricos (estas operaciones, sin embargo, no necesariamente aparecen una detrás de la otra, sino que pueden presentarse durante el proceso de las demás en forma interrelacionada y cooperativa): la *inventio* (contenido), la *dispositio* (estructura), la *elocutio* (estilo), la *memoria* y la *actio* (acción).[76] De estas cinco operaciones, las tres primeras son las que están directamente involucradas en el proceso de construcción del discurso retórico, pero con el paso del tiempo se le dio mayor relevancia al tercero, vale decir, la *elocutio*[77]. ¿El motivo? Es justamente en este nivel donde se establece la elaboración de recursos

[75] No olvidemos, sin embargo, que entre los siglos XVII y XVIII, con intelectuales como el italiano Giambattista Vico y el francés Du Marsais, hubo una preocupación por indagar en los fines intelectivos y estilísticos de la retórica respectivamente. Luego, en los primeros años del siglo XIX, con la obra *Les figures du discours* del francés Pierre Fontanier, vamos a tener una importante clasificación de las figuras como estrategias retórico-discursivas, contextualizadas sobre todo dentro de la producción de discursos literarios.

[76] En los estudios retóricos actuales, posteriores a la propuesta estructuralista, se ha rescatado como operación anterior al desarrollo discursivo la *intellectio* como "operación por la que el orador examina la causa y el conjunto del hecho retórico en el que está situado para, a partir del conocimiento de éstos, organizar su actividad retórica" (Albaladejo... p. 65).

[77] "Si la *inventio* comienza el proceso de elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial y la *dispositio* lo continúa con la construcción de la macroestructura, la *elocutio* cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto retórico, llega al receptor." (Ibídem. p. 118)

retórico-estilísticos que permiten ese carácter sugestivo y estético de los discursos retóricos. A este conjunto de estrategias estilísticas las conocemos con el nombre de *figuras retóricas* o *literarias*. Y esto va a ser lo predominante durante el periodo moderno.

El estructuralismo literario rescata la tradición retórica, pero la adecua a sus intereses epistemológicos, los cuales van a tener como base de investigación las propuestas de la lingüística de corte saussureano. Teóricos como Gérard Genette, Roland Barthes, Roman Jakobson y el Grupo de Lieja, entre otros, van a ser los principales actores de los alcances obtenidos por esta renovada retórica, también conocida como *neorretórica*. Su principal campo de investigación va a ser el análisis de las estrategias elocutivas o *figuras* en la configuración de discursos literarios. De ellos, la propuesta más completa y sofisticada es la que a inicios de la década del 80 fue establecida por los integrantes del Grupo Mi o Grupo de Lieja.[78] Ellos, desde una base semiótica estructural, evidenciaron la existencia de la figura como recurso trasgresor o representativo de un desvío del lenguaje de su llamado *grado cero*, que sería la expresión reducida a sus semas esenciales. Este grado cero, sin embargo, tendría más una existencia virtual que real, puesto que operar sobre ellos involucraría que, al suprimir los otros, se retiraría "al mismo tiempo toda significación al discurso".[79]

---

[78] Grupo Mi: *Retórica general*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1987. La edición original, en francés (*Réthorique générale*), es de 1982. Estamos hablando de Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon, quienes coincidieron en la Universidad de Lieja (Bélgica), donde desarrollaron sus estudios. Adoptaron como nombre de su grupo la letra griega μ en honor a la figura más relevante de la historia de la literatura: la metáfora.

[79] Grupo Mi: Ob. Cit. p. 78.

El Grupo de Lieja estableció, sobre una base semiótico-lingüística que considera la transformación de las convenciones de la lengua en sus aspectos fonológico-morfológico, sintáctico y semántico, una taxomonía de las figuras a partir de la inclusión, exclusión o permutación de sus unidades constitutivas (las famosas *metáboles* o "toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje"[80]), y a partir de esas operaciones se establece la clasificación en *metaplasmos* (figuras fónico-graficas), *metataxis* (figuras sintácticas), *metasememas* (figuras semánticas) y *metalogimos* (figuras lógico-referenciales).

3.2. La retórica general textual de Arduini

Con el paso del tiempo, sin embargo, esta perspectiva ha sido puesta en debate y, en la actualidad, propuestas que han estado cercanas a una visión más amplia en relación con la retórica y los estudios culturales, han señalado una frontal crítica a la afirmación de la figura como generadora de un "desvío", así como a la propuesta restringida de basar el fenómeno retórico al plano de la *elocutio*. Es en este punto donde cobra relevancia la teoría retórica del italiano Stefano Arduini, quien redescubre la importancia de las figuras no solo como posibilitadoras de conocimiento, sino además como configuradoras de una realidad que es aquella justamente que podemos conocer o construir, teniendo como modelador insoslayable el lenguaje:

> La relación que conecta lenguaje y realidad es una relación entre elementos de un sistema que no puede separar el objeto del mensaje respecto del sujeto hablante y del medio con el que habla. Todos estos elementos están en una relación de interdependencia, se construyen recíprocamente. (...) la retórica asume un valor completamente nuevo en el ámbito de las disciplinas del discurso; la retórica tiene la tarea de indagar en los puntos de intersección, en

[80] Ibídem. p. 62.

> las grandes configuraciones expresivas que muestran las vías a través de las cuales la realidad viene organizándose en la observación, configuraciones universales, que atraviesan los límites de las lenguas concretas y de los sistemas sígnicos particulares, para constituir una red estructuralmente más profunda.[81]

La retórica de Arduini se opone a las dicotomías de normalización / desvío, así como de sentido literal / sentido figurado, pues enfatiza que el discurso retórico como discurso de segundo grado, en relación a un discurso primero, es inexistente, ya que en la base del lenguaje encontramos a las figuras, por lo que estas en realidad no son el desvío de ninguna base, sino que son la base misma: "(...) en efecto todo el lenguaje es figurado (...) la figura no sólo pertenece al hablar común sino que es incluso constitutiva del discurso mismo".[82] Lo que se va a destacar de esta perspectiva de la retórica es cómo a través de las figuras se tiene un conocimiento pleno del mundo, que ellas mismas configuran desde la perspectiva del sujeto-hablante (del poeta en el discurso que entendemos como lírico-poético) y su conexión con el lenguaje. En la retórica de Arduini, entonces, el lenguaje no actúa solamente como un sistema convencional a través del cual se conoce el mundo y la realidad, independientes de aquel, sino que este mismo lenguaje *modeliza* el mundo *tal y como* lo *conocemos* o *construimos*, y en ese sentido las figuras no son meras desviaciones, sino categorías más generales de la expresión que orientan nuestra forma de percibir el mundo.

Esta retórica no sólo aborda el tema de la *elocutio*, sino que además les da la relevancia que habían ido perdiendo a través de la historia de la retórica la *dispositio* y la *inventio*, pues considera que en la configuración de un texto

---

[81] Arduini: Ob. Cit. p. 46.
[82] Ibídem. p. 77.

retórico es tan importante el estilo como la ideología y la visión de mundo que se expresa en el texto. Continúa la perspectiva del español Tomás Albaladejo en tanto rescata y da relevancia a una operación que, a pesar de ser externa al proceso de composición del texto retórico, no por eso deja de ser menos importante: estamos hablando de la *intellectio* en la configuración y planeamiento del discurso retórico-poético (aspecto propuesto ya desde la antigüedad clásica pero olvidado durante siglos). Él entiende la *intellectio* como aquella operación que establece los límites ideológico-cognoscitivos que van a ser la base para la configuración semántico-discursiva del texto retórico. Tiene una implicancia decisiva tanto en el proceso de producción como en el de recepción (estableciendo los límites dentro de los cuales un texto se presenta y se lee respectivamente). En sus propias palabras, la *intellectio* como operación que delinea la *porción de mundo* que entra en juego en la configuración discursiva del texto es vital, pues "construye el modelo retórico del mundo que constituirá el material para el texto retórico".[83]

Otras categorías importantes para nuestro trabajo de investigación y planteadas por Arduini son las de *hecho retórico*, *campo retórico*, *texto retórico* y *campos figurativos*, los cuales analizaremos a continuación.

El *hecho retórico* es todo aquel conjunto de elementos que permiten la producción de un texto retórico. Si hablamos de un proceso de comunicación retórica, creemos pertinente manifestar que forman parte del hecho retórico el emisor, el receptor, el texto en sí, el referente, el contexto y todos aquellos

[83] Ibídem. p. 71.

elementos de la realidad que constituyan "el espacio del mundo posible del texto".[84]

Arduini define en forma precisa el concepto de *campo retórico* como "la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas"[85]. En ese sentido, este campo retórico actualiza los hechos retóricos –permite la interrelación entre estos hechos– con el objetivo de delimitar el campo cultural subyacente y que sea reconocido en el texto retórico. Se señala además que hay campos retóricos más generales –como el Romanticismo, por ejemplo – y otros más específicos –como, digamos, la novela indigenista peruana. Por ello, tanto en los procesos de producción como de recepción se observa que unos campos retóricos entran en *diálogo* con otros campos retóricos, lo cual en un sentido práctico podríamos denominar como un *encuentro dialéctico* de culturas. Ello se manifiesta de manera bastante clara en la traducción de textos antiguos.

Ahora bien, a partir de ello entendemos el *texto retórico* como el producto lingüístico de esta actividad comunicativa. En el texto se pone en evidencia cómo los hechos retóricos han sido actualizados e interrelacionados a través del diálogo entre campos retóricos que subyacen al texto y que permiten el establecimiento de la ideología del orador o autor. En este punto es necesario afirmar que un texto poético puede y debe ser entendido como texto retórico, motivo por el cual podemos elucidar tanto sus operaciones de producción como de recepción, y cómo tanto el campo retórico del poeta como el del lector van a establecer diálogos –que pueden ser múltiples– a través del texto, gozne del hecho retórico, como señala el teórico italiano.

---

[84] Ibídem. p. 45.
[85] Ibídem. p. 47.

Es en este punto donde se hace gravitante el concepto de *campos figurativos*, los cuales son entendidos como espacios conceptuales que permiten el conocimiento del mundo a través del lenguaje. Aquí encontramos la relación con lo que otras teorías retóricas reconocen como *figuras retóricas* o *literarias*. Justamente la ruptura establecida por Arduini radica en que estas llamadas figuras, por lo expuesto hasta el momento, ya no van a ser entendidas como meros artificios o adornos del lenguaje, sino que son *el lenguaje mismo*: no son complementos de una lengua, sino que son los rasgos que configuran la lengua en esencia y para la obtención, a través de ella, de una concepción del mundo. Por eso es que, a través de este concepto de campos figurativos, ya no podemos entender las figuras solamente como recursos estilísticos que embellecen el lenguaje poético o le dan un carácter sugerente y sorpresivo, sino ante todo como *posibilitadoras* de conocimiento del mundo al cual configuran por medio del lenguaje.

Estos campos figurativos son clasificados en seis: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis, los cuales comprenden, a decir del autor, todo el universo figurativo. En estos campos están incluidas muchas de las figuras que conocemos:

a. *Metáfora* → catacresis, símbolo, emblema, alegoría, similitud, personificación, parábola, etc.

b. *Metonimia* → comprende los diferentes tipos de metonimia (el símbolo por lo simbolizado, lo simbolizado por el símbolo, la causa por el efecto, el continente por el contenido, etc.).

c. *Sinécdoque* → el todo por la parte, la parte por el todo, el género por la especie, la especie por el género.

d. *Antítesis* → negación, inversión, ironía, oxímoron, paradoja, etc.

e. *Repetición* → polisíndeton, enumeración, anáfora, epístrofe, etc.

f. *Elipsis* (también llamada *reticencia*) → silencio, objeción (prohibición), perífrasis, eufemismo y elipsis propiamente dicha, etc.

3.3. Metáfora y símbolo

Si, recordando a Mirko Lauer y al mexicano Aguilar Mora, afirmamos que la poesía de Martín Adán expone quizá todo el conjunto de figuras habidas y por haber en la historia de la literatura, tendríamos entonces un trabajo bastante grande. Sin embargo, nos interesa en este momento reflexionar teóricamente sobre una de ellas en particular, la cual es gravitante para comprender el universo poético configurado en el poemario que nos compete, es decir, *La mano desasida: canto a Machu Picchu*: el símbolo.

Arduini incluye el símbolo en el campo figurativo de la metáfora, a partir de lo cual podemos intuir que para el retórico italiano este símbolo posee una *naturaleza metafórica*. Esto es por demás interesante porque no debemos olvidar que a través de la historia de la retórica y de la poética, muchas veces se han confundido, identificado y puesto en debate conceptos como los de símbolo, metáfora, alegoría, imagen, entre otros. Dentro de nuestras posibilidades, vamos a tratar de dilucidar un poco sobre la relación entre los dos primeros, es decir, el símbolo y la metáfora, ya que el vínculo se hace evidente desde esta perspectiva. La tradición, tal y como señala Umberto Eco[86], no ha establecido un concepto único y estable de símbolo, así como un límite totalmente claro entre este y la metáfora, lo cual es en realidad difícil

[86] Eco, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. 2000. Traducción R.P. Revísese en especial el capítulo IV: "El modo simbólico".

pues ambos son *barcas que navegan en un mismo río*. Algunos han entendido el símbolo como un sistema de metáforas sucesivas[87], lo cual, de algún modo, se vincula a la transición que va de la metáfora al símbolo, ya que "[d]el mutuo iluminarse de las imágenes, de su enfrentamiento y fusión en las metáforas, hay una transición casi imperceptible al símbolo"[88]. Sin embargo, el caso no se encuentra cerrado en lo absoluto.

Nos parecer adecuado que, para empezar esta revisión, partamos de lo que entiende Arduini por metáfora (pues es el campo figurativo en que se inscribe el símbolo):

> (...) la metáfora tiene la función de construir una imagen del mundo y por ello no es sustituible. En este sentido, crear metáforas es entonces esencial para que el discurso pueda realizarse, estas no constituyen un lastre para la lengua como la idea de sustituibilidad, con lo que lleva de inesencial consigo, puede hacer pensar, sino con su núcleo generador. Así cuando decimos de alguien que es "un zorro" suprimiendo ciertos semas del lexema y destacando otros que muestran algunas cualidades del zorro, construimos una imagen que nos da las coordenadas de una persona, en este caso, o de una situación en otros. Esto significa que no tendría otros medios para describir una situación si no es utilizando ciertos medios figurales: no se trata de enriquecer una expresión para hacerla más evidente o más clara: se trata de construir a través de ella una sección del mundo.[89]

Arduini enfatiza en esta cita que una metáfora no busca adornar la realidad, sino *crear una realidad*. Con ello refuerza su concepción de los campos figurativos como espacios cognitivos. Pero, a través del ejemplo de que "alguien" es "un zorro", el retórico italiano pone en tela de juicio una tradición sobre la metáfora que en la época contemporánea tiene su mayor sustentación teórica en los trabajos de Roman Jakobson: la de la *directriz de semejanza* o *directriz metafórica*. Para Jakobson los dos elementos que entran en juego en la metáfora se encuentran en una relación *paradigmática*, cuya semejanza se

---

[87] Cfr. Ibídem. p. 230.
[88] Bendezú Aibar, Edmundo: Ob. Cit. p. 133.
[89] Arduini: Ob. Cit. p. 84.

ha establecido a partir de una identificación de rasgos sémicos. Su análisis de la metáfora parte, por ende, de una propuesta de oposición lexical y de identificación semántica. Esto nos llevaría a pensar que, por ejemplo, en casos como "Miguel es mosca" y "Miguel es rápido", quizá el intercambio de "mosca" por "rápido" nos parezca que no altere en nada la identificación semántica de ambas expresiones, metafórica la primera y –convencionalmente– literal la segunda. ¿Es en realidad así? Para Arduini la respuesta sería que no, pues, volviendo a su ejemplo del zorro, es claro en señalar que, si bien podrían ser otros los lexemas que nos den la idea de *astucia*, los elementos que se unen a través de la metáfora se consolidan en una única imagen de conocimiento de la realidad y, por ende, de una porción de *construcción del mundo*. Entonces, no es idéntico decir que "alguien es astuto" a que "alguien es un zorro", pues esta segunda expresión ha sido construida –y aquí se aprecia el enfoque pragmático– para ser empleada en un contexto determinado y para construir una imagen que nos dé las coordenadas de una persona, empleando las palabras del autor. Además, esta expresión lleva inmersa una ideología y una construcción particular de una porción de mundo (actualización de su campo retórico). En conclusión, quitar un vocablo a "alguien es un zorro" y sustituirlo por otro es crear una metáfora nueva, con su propio campo cognoscitivo e ideológico. En una metáfora *ninguna* palabra es sustituible.

Pensamos que esta concepción de la metáfora en Arduini se relaciona con el carácter *predicativo* y no *denominativo* de la metáfora establecido por el francés Paul Ricoeur, una de las autoridades más solventes en cuanto al tema se refiere. Al igual que Arduini, Ricoeur entiende que es erróneo darle el

carácter de *sustituibilidad* a la metáfora y que esta atañe más a una semántica de la oración que a una semántica de la palabra:

> La metáfora atañe a la semántica de la oración antes de que se relacione con la semántica de la palabra. Y ya que la metáfora sólo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo. Cuando el poeta habla de un "ángelus azul", o de un "manto de dolor", pone en tensión dos términos que, según Richards, podemos llamar el tenor y el vehículo. Y sólo el conjunto constituye la metáfora. Así que realmente no deberíamos hablar del empleo metafórico de una palabra, sino más bien de la expresión metafórica. La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica.[90]

Entonces, para Ricoeur es más adecuado hablar de *expresión metafórica* que de *metáfora* a secas, pues establece que en la primera se observa la naturaleza semántico-sintáctica que la configura. En una metáfora, y en ello concuerda con lo anteriormente planteado por Arduini, no hay un conjunto de lexemas sino una *construcción*, por lo que no se puede sustituir uno de estos lexemas por otro, ya que estaríamos creando una *nueva* metáfora.

Ricoeur también establece un vínculo entre metáfora y símbolo al querer dilucidar al segundo sobre la base de la teoría del primero. El principal problema con respecto al símbolo, señala el teórico francés, es que ha sido empleado en muchos campos del conocimiento a través de la historia, por lo que resulta bastante difícil especificar su naturaleza y teoría. Ahora, observa que el elemento vinculante entre metáfora y símbolo es el *excedente de sentido* que presentan. Entiende por *excedente de sentido* la doble proyección semántica que poseen: *literal* y *figurada*, o *primaria* y *secundaria*. Sin embargo, señala que, mientras en la metáfora, una vez establecida su significación secundaria, la primaria se hace innecesaria y se obvia, en el símbolo no ocurre lo mismo, pues, dado su carácter motivado para con lo simbolizado, se hace

---

[90] Ricoeur, Paul: *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido.* México D.F: Siglo xxi Editores. 2001. Traducción y prefacio de Graciela Monges Nicolau. pp. 62-63.

necesaria la relación entre la significación *primaria* y la *secundaria* (entre el objeto simbolizado y el objeto simbolizante) para que pueda haber símbolo:

> La significación simbólica (...) está constituida de tal forma que sólo podemos lograr la significación secundaria por medio de la significación primaria, en donde ésta es el único medio de acceso al excedente de sentido. En efecto, la significación primaria aporta la secundaria, como el sentido de un sentido.[91]

La dilucidación del símbolo por medio de la teoría de la metáfora en Ricoeur es más amplia. Sin embargo, nos detendremos en este punto pues encontramos una contradicción con la propuesta retórica de Arduini. Para el italiano ya no es pertinente hablar de significación *primaria* y *secundaria* en la metáfora y en el símbolo –que forma parte del campo figurativo de la primera–, dado que esto nos llevaría a una idea ya superada: de que estas figuras son el desvío metafórico de un lenguaje literal, que son un lenguaje *en segundo grado*. Y Arduini enfatiza justamente que el lenguaje retórico no es el segundo grado de ningún lenguaje, sino que es el *lenguaje mismo*. A pesar de ello, Ricoeur observa la cualidad cognoscitiva que posee la metáfora en tanto posibilitadora de conocimiento del mundo: "(...) una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más que un valor emotivo porque ofrece nueva información. En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad."[92]

A partir de lo siguiente, creemos que es pertinente hacernos las siguientes preguntas: ¿qué es, entonces, el símbolo?, ¿en qué medida se diferencia de la metáfora? Ricoeur nos habla de una doble dimensionalidad del símbolo, lingüística y no lingüística, mientras que la metáfora únicamente remitiría a la primera, dado que hay "algo en el símbolo [que] no corresponde con la metáfora y, por este motivo, se resiste a cualquier trascripción lingüística,

---

[91] Ibídem. p. 68.
[92] Ibídem. p. 66.

semántica o lógica"[93] (el agregado es nuestro). Este aspecto es fundamental para poder distinguir la naturaleza de la metáfora (más relacionada con la construcción de mundo que hacemos a través del lenguaje) y la del símbolo (vinculada también a otros campos de conocimiento de dimensión extra-lingüística; por ende, su *perspectiva* cognoscitiva se desarrolla en campos culturales más amplios, pues no olvidemos que la comprensión de los símbolos depende de las culturas que los producen y de los contextos en que son interpretados). Este es uno los motivos por los que el símbolo ha sido objeto de estudio en campos tan diversos como el psicoanálisis freudiano y su trabajo de interpretación de los sueños (*símbolos oníricos*, productos del inconsciente), así como en la historia de las religiones y en la elucidación del pensamiento mítico (manifestaciones de lo sagrado o *hierofanías* desde la lectura de Mircea Eliade). De acuerdo con ello, una metáfora es una imagen del mundo que se traduce a través del lenguaje, mientras que un símbolo –sea o no de naturaleza lingüística– dejará para nosotros una porción de sí *en el misterio*, en algo que está *más allá de las palabras*.

Creemos que nuestra intención, que por lo general la tradición ha desestimado, ha sido necesaria y desarrollada de manera óptima por Arduini: recuperar la problemática sobre el símbolo para el campo de la retórica. Recordemos que por lo general este recurso ha sido olvidado dentro de las grandes taxonomías figurativas a través de la historia, desde Fontanier hasta el Grupo Mi. Llegados a este punto consideramos que es de relevancia observar la naturaleza

[93] Ibídem. p. 70.

obligatoria de los símbolos para construir el mundo, pues ellos "no traducen un significado subyacente sino que ellos mismos son un significado"[94]. Asimismo:

> (...) todos los procesos de simbolización se fundamentan sobre la idea de que el símbolo significa algo que sin embargo no puede ser dicho de otro modo. En otros términos, el sentido propio no es el sentido primero, porque allí nunca ha habido un sentido propio. El imaginario, pues, actúa por medio de aquellos símbolos y sólo por medio de aquellos símbolos que pueden ser pensados como un depósito acumulado en el curso de la historia y que ha definido los límites de la perceptibilidad del mundo. Esto quiere decir que el mundo simplemente no existiría sin los procedimientos realizados por la simbolización...[95]

El símbolo, en tanto componente del campo figurativo de la metáfora, pero que a veces lo excede, es uno de los principales medios que tenemos, no sólo para conocer el mundo, sino también para *construirlo*.

3.4. Los símbolos martinadanianos

La poesía de Martín Adán gira en torno a pocos temas, los cuales se presentan como unas constantes en el contenido de su obra: la angustia metafísica, la muerte, el ser, la búsqueda de trascendencia... Un tema clave es también la reflexión sobre la poesía, motivo por el cual podemos calificar su obra de *metapoética*: la poesía que *habla* de la poesía. Sin embargo, esta propuesta literaria no es exclusiva del poeta, ni lo aísla de la literatura que se ha hecho o se estaba haciendo en ese entonces, pues, como observa categóricamente Hugo Friedrich, "la poesía moderna debe ir acompañada de las reflexiones acerca del arte poético"[96]. En América Latina uno de los casos paradigmáticos es el de Octavio Paz, quien en sus poemas (como por ejemplo "Escritura") constantemente reflexiona sobre el quehacer poético. Este carácter reflexivo es

---

[94] Arduini: Ob. Cit. p. 147.
[95] Ibídem. p. 149.
[96] Friedrich, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. 1974. Traducción de Joan Petit. p. 82.

vital en la poética de Martín Adán y va más allá de preocupaciones estrictamente literarias, lo que ha permitido que su obra genere no sólo discusiones en el campo de la literatura, sino también en otros, como la filosofía por ejemplo. Ante todo, hay en sus poemas una constante reflexión sobre el problema del ser, y ello se manifiesta de manera amplísima en la representación del símbolo de Machu Picchu en *La mano desasida*. Sin embargo, antes de referirnos a ella observemos la naturaleza de sus símbolos, sobre la base de la teoría explayada en los anteriores apartados, así como el evidenciar cuáles son los recurrentes en su obra y hacia dónde han dirigido la *trascendencia* de su significación.

En este punto es necesario citar a un Edmundo Bendezú Aibar, uno de los investigadores más importantes y profundos de la poesía martinadaniana. En su libro *La poética de Martín Adán* dedica un capítulo al tema del símbolo en la obra del vate barranquino. Concordando con Friedrich sobre la naturaleza de la lírica moderna, observa que el autor "hace poesía sobre la esencia de la poesía y sobre la del poeta mismo"[97]. Ahora, debemos observar que esta forma de indagar en el quehacer poético no aparece exclusivamente en la poesía moderna, sino que ya se venía manifestando desde la época de sus predecesores, es decir, los románticos (Bendezú ubica una preocupación similar entre nuestro poeta y el alemán Hölderlin, a quien Adán leyó desde muy joven en el Deutsche Schule). Y justamente un elemento que también comparte Adán como los románticos alemanes es la representación (creación) de la realidad a través de símbolos.

[97] Bendezú: Ob. Cit. p. 75.

La interpretación simbólica de la realidad poética es un fundamento de base en poetas como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, quienes justamente van a ser reconocidos como maestros del *simbolismo* en su búsqueda por vislumbrar en forma nueva el tema de la modernidad, la cual los abate y a la vez los deslumbra. Así, Baudelaire sugiere que "l'homme y passe à travers des forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers"[98]. Bendezú se alinea con esta tradición al aceptar ese lado *misterioso* y *ambiguo* del símbolo; es más, a partir de sus aserciones se entiende que está a favor de la naturaleza *metafórica* del símbolo al referirse al desarrollo del *simbolismo de la metáfora náutica*, tópico clave en el poemario *Travesía de extramares*.[99]

Un símbolo que aparece muy tempranamente en la poesía de Martín Adán es la rosa, la cual tiene una tradición antiquísima. Uno de los primeros poemas donde apreciamos esta imagen simbólica es aquel que lleva justamente por título "La rosa" (1930) y está dedicado a Enrique Peña:

> Pura rosa de teoría,
> Olor y color mental,
> Forma de melancolía...
>
> Un ánima ajena mía
> Deshacía y rehacía
> Nulo proyecto espiral.
>
> Pura rosa de teoría,
> Olor y color mental,
> Forma de melancolía...
>
> Mi rosa de pensamiento
> En el espacio real. (Fragmento)

La rosa que aquí vislumbra Adán es de "pura teoría", no la que olemos y miramos, y que tiene una existencia efímera, sino la que es una de naturaleza

---

[98] "El hombre camina a través de bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares", del poema "Correspondances"; la traducción es nuestra.
[99] Cfr. Ibídem. pp. 136-137.

mental, que se hace y deshace en un proyecto infinito (espiral). Esta rosa de pensamiento, debido a labor en que se empeña el poeta a partir del trabajo sobre las formas, es –nos atreveríamos a decir– una rosa *retórica*. Sobre este punto volveremos más tarde. Lo cierto es que en este poema se reconoce que es el poeta el inventor de la rosa, y que esta invención es producto de la inteligencia y la forma.

"La rosa de la espinela" (1939) y "Sonetos a la rosa" (1942) son dos textos donde continúa con esta preocupación en torno a este símbolo. Pero el momento cumbre es alcanzado en *Travesía de extramares* (1946), poemario donde llega a refundir muchos de los anteriores sonetos. Aquí la rosa se hace multiforme, al distinguir una rosa cualquiera de la Rosa (con mayúscula) en su universo poético:

> No eres la teoría, que tu espina
> Hincó muy hondo; ni eres de probanza
> De la rosa a la Rosa, que tu lanza
> Abrió camino así que descamina.
>
> Eres la rosa misma, sibilina
> Maestra que dificulta la esperanza
> De la rosa perfecta, que no alcanza
> A aprender de la rosa que alucina.
>
> ¡Rosa de rosa, idéntica y sensible,
> A tu ejemplo, profano y mudadero,
> El Poeta hace la rosa que es terrible!
>
> ¡Que eres la rosa eterna que en tu rama
> Rapta al que, prevenido prisionero,
> Roza la rosa del amor que no ama! ("Ottava ripresa")

A nuestro parecer, este poema es definitivamente más rico a nivel semántico que el anterior en cuanto al tratamiento de la rosa. Bendezú establece que en "Ottava ripresa"

> [l]a rosa que el poeta canta puede ser símbolo de lo real o de la poesía de lo real, frente a lo ideal o a la poesía de lo ideal. Martín Adán parece querer

> despojar a la rosa de sus gastados simbolismos espirituales y místicos, para restituirla a la realidad que vivimos en su exacta dimensión sensible. Por ello, su rosa no tiene teoría ni alucina; no es prueba ni esperanza de ninguna perfección ideal; tiene espina, es profana y cambia; y es maestra y ejemplo de su creación.[100]

Su lectura es bastante precisa en cuanto a que esta rosa es distinta de la que analizamos en "La rosa", ya que esta sí era de teoría, mientras que la de la *ripresa* no. ¿Y de qué tipo es? Creemos que de muchos tipos: es una rosa multiforme, polifacética, *polisémica*. Ello lo comprobamos con los distintos adjetivos, proposiciones adjetivas y frases preposicionales que emplea para caracterizarla(s):

rosa perfecta	*rosa* que alucina
rosa de rosa	*rosa* idéntica, sensible
rosa que es terrible	*rosa* eterna, que en tu rama rapta
rosa del amor	

Sin embargo, al parecer Bendezú olvida mencionar a una que también está presente y que es tan –o quizá más– importante que esta rosa *multiforme*: la Rosa, así, con mayúscula. Sobre ella el poeta dice que es "la misma" y "sibilina". "Sibilina" porque tiene carácter profético pero, como toda profecía, de expresión misteriosa (negada para el lego e intuida por el iniciado); "la misma" porque, a pesar de que es diferente de la anterior, la de muchas facetas, está presente en todas ellas. Entendemos esta Rosa como la Idea de Rosa, la del mundo platónico de las ideas. Y todas las demás rosas sólo son las diversas *máscaras* (entendidas más en su sentido moderno y no en la búsqueda de

[100] Ibídem. p. 140.

identidad, como indica el latín clásico) de la Rosa que es la única verdadera (pues una profecía sólo establece verdades inalterables). Incluso cuando habla de la "rosa eterna" persiste la falsedad, pues una cosa es la eternidad y otra la Idea de Eternidad: la primera es sólo una apariencia de la segunda. En "Ottava ripresa" se hace más nítida esta diferencia:

> La que nace es la rosa inesperada;
> La que muere, es la rosa consentida;
> Sólo al no parecer pasa la vida,
> Porque viento letal es la mirada.
>
> ¡Cuánta segura rosa no es en nada!...
> Si no es sino la rosa presentida!...
> ¿Si Dios sopla a la rosa y a la vida
> Por el ojo del ciego... rosa amada!...
>
> Triste y tierna, la rosa verdadera
> Es el triste y el tierno sin figura,
> Ninguna imagen a la luz primera.
>
> Deseándose deshójase el deseo...
> Y quien la viere olvida, y ella dura...
> ¡Ay, que es así la Rosa, y no la veo!

Este poema configura un universo marcadamente escéptico, donde no hay rosa segura en nada: ella nace o muere, es presentida o amada, mas en ningún caso se mantiene, en ningún caso *es*. Un verso clarificador de todo ello es el siguiente: "Deseándose deshójase el deseo", pues nos sugiere el deseo humano por alcanzar la belleza de la rosa, en cualquiera de sus facetas, pero que, como pasión humana, terminar por morir –y la rosa con ella. En cambio, la última, la olvidada pero que siempre *dura* es la Rosa, la que es *así* y *no se puede ver*, porque pertenece al mundo de las ideas y, siguiendo el pensamiento platónico, es verdadera. La Rosa de Adán –no apreciada por Bendezú– es la Idea.

En el soneto "Digitazione" de *Travesía de extramares* apreciamos un símbolo empleado por el poeta para reflexionar sobre el quehacer poético: la abeja, la cual presenta "rigor y rumbo" en su labor de melificar, pese incluso a verse amenazada por "zángano ï tumbo". El poeta, en cambio, se muestra más bien "inepto" ante su labor poética, por la trascendencia que significa el *ser* poeta, y siente una "rapaz codicia de la gracia ajena" que le pertenece a la abeja. Esta incluso es tenaz para "melificar la pena", por lo que el poeta, desesperado, suplica que le hunda el aguijón para que su "yo" se pueda hundir en lo otro (¿la muerte?) y que por fin pueda "aprender a aprehender el cuerpo mío". Un poema lleno de angustia para con el *ser* del poeta y también para los límites de su labor como tal.

En *Mi Darío* (1967), el hablante lírico entabla un diálogo con el maestro del modernismo, el cual se configura como alocutario representado, una especie de confesor y testigo, padre y amigo, pero sobre todo "mágico maestro" del poeta, el cual le confiesa sus angustiosos avatares en su interminable camino por desentrañar su existencia, su ser. ¿Cuáles son las implicancias simbólicas de semejante personaje? Nos eximimos de dar por ahora una opinión, la cual exige una lectura más profunda y una investigación más acuciosa, que exceden los límites que nos hemos establecido en la presente tesis.

Los símbolos martinadanianos que hemos observado, si bien –por su naturaleza– implicados en el misterio, a su vez nos van develando *de a pocos* el secreto de su poesía, la cual está cargada de escepticismo, angustia e interrogantes en torno al ser, el del humano y el del poeta, así como su condición de *homo faber* de la poesía. Pasemos ahora a analizar *La mano desasida* y el símbolo de la piedra.

CAPÍTULO IV

ESTRUCTURA Y CAMPOS FIGURATIVOS EN *LA MANO DESASIDA*

Si bien contamos con tres versiones de *La mano desasida*, consideramos necesario centrarnos en una de ellas para realizar nuestro análisis. Debido a su mayor amplitud –por ende, mayor carga de información–, al hecho de que ha sido elaborada sobre la base de las anteriores versiones –complementándolas y enriqueciéndolas– y, en especial, por ser la última y más actual hasta la fecha, utilizaremos la versión de la última edición de su poesía completa[101], publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú en el 2006 (la cual es idéntica a la versión de 1980, siempre a cargo de Ricardo Silva Santisteban). Primero analizaremos su *estructura*, luego sus interlocutores y finalmente nos centraremos en la manera en que son abordados los campos figurativos en este libro.

4.1. Estructura del poema

¿*La mano desasida* es un poema o un poemario? Si hasta la edición de 1964 –avalada por las ediciones del INC de 1971 y 1976 respectivamente–, por su extensión y por la manera en que se afronta el aspecto temático, podemos definirlo sin mayores dudas como poema, a partir de la edición de 1980 el asunto se complica: la extensión crece a casi diez veces más de la versión

[101] Martín Adán: *Obra poética en prosa y verso.* Lima: Fondo Editorial de la PUCP. 2006. 772 pp. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.

primigenia, se observa una separación en treces apartados –la mayoría de ellos con título[102]– y sobre todo encontramos un consistente enriquecimiento tanto de los recursos poético-estilísticos como de los temas tratados y la forma en que son propuestos. Por ello es que, para poder indagar de manera más minuciosa acerca de sus alcances poéticos, consideramos hacerlo entendiéndolo como *poemario*. Sin embargo, la decisión no sólo es operativa, sino también concordante con el desarrollo de la temática: por ejemplo, en la parte XI, titulada "A una amiga", su eje comunicativo no es el de poeta-Machu Picchu, sino el poeta-La Paschero, el diálogo con la amiga que lo motivó a que compusiera *Escrito a ciegas* y a quien el hablante lírico da consejos para que pueda afrontar con menos pesares el drama de la existencia y de la vida. Entonces, aceptamos que las partes que conforman *La mano desasida*, si bien entre ellas manifiestan una decidida homogeneidad estilística, así como un eje simbólico inesquivable –la piedra–, tienen también sus particularidades en cuanto a sus referentes y al tratamiento de los temas.

Otra interrogante, incluso más importante que la anterior, surge en este momento: ¿qué importancia puede tener analizar la estructura de una obra que nació *sin orden alguno?* Al estudiar su génesis, se ha observado la forma en que fue escrita: manuscritos y manuscritos que iban llegando a Mejía Baca y que este juntaba cronológicamente, de acuerdo al tiempo de llegada. No es seguro que Martín Adán haya escrito y entregado estos manuscritos a Mejía Baca de acuerdo a como los iba escribiendo, recordando incluso que el mismo

[102] A pesar de la importancia de esta edición, nos atrevemos a afirmar que no es la *definitiva* de *La mano desasida*, en tanto todavía hay mucho por analizar en torno a las libretas y otros papeles que conforman el texto, los cuales se encuentran en la Colección Martín Adán. Por tanto, el empleo de estos trece apartados se hará sobre todo por criterios didácticos y metodológicos a partir de la propuesta del presente trabajo.

Mejía Baca recuperaba partes que el poeta iba escribiendo y dejando por allí. Por ello nos parece imposible que, dadas las condiciones en que fue compuesto, Martín Adán haya previsto para este libro una rigurosa estructura de sus partes, como sí sucedió, por ejemplo, con *Travesía de extramares* y en general con todos sus textos publicados antes de 1950. Sin embargo, en este punto es necesario destacar lo planteado por algunos estudiosos, como Mirko Lauer o Jorge Aguilar Mora, quienes han señalado con bastante sutileza que este enorme texto (compuesto por un total de 5595 versos) tranquilamente podría *empezar y terminar en cualquier parte*. El lector por lo general realiza una lectura secuencial de un libro, de la primera a la última página, pero experimentos contemporáneos ya nos han hecho ver que son posibles otras formas de lectura, más originales y de mayor exigencia. En estos libros de estructuras novedosas, la lectura lineal no es la única posible sino también existen aquellas de recorridos *laberínticos* y lúdicos (un caso paradigmático en la literatura latinoamericana es la anti-novela *Rayuela*, de Julio Cortázar, la cual, sin embargo, no deja de evidenciar una lectura *dirigida*). Nuestra intención no es afirmar que uno pueda comenzar y terminar la lectura de *La mano desasida* por donde le dé la gana. Nuestro punto de vista es más sutil y se relaciona con la concepción que en este libro Martín Adán plasma sobre el acto de hacer poesía (el famoso *homo faber*):

> Poesía es esto
> Lo que eres en mi verdad y desatino:
> Dar el cuerpo a un alma,
> Dar forma a lo infinito... (v. 1093-6)

En estos versos se evidencia no sólo la trascendencia que tiene para él la poesía (lo que es en su *verdad* y *desatino*, ideas aparentemente contradictorias

pero justamente por ello complementarias para entender a cabalidad la *paradoja humana*), sino además cuál es la función que ella tiene: *dar forma al infinito*. ¿Cómo lograr ello? Consideramos que el poeta, a través de los interminables versos de *La mano desasida*, que desbordan la imaginación a manera de un caudaloso río de palabras, quiere dar a forma a lo infinito a través de la única manera: *infinitamente*. Y para ello emplea un símbolo que busca representar la totalidad de las cosas: Machu Picchu, la piedra.

Nuestra tesis es que *La mano desasida* fue concebido como un gran poema (ahora, poemario) que se convierte en una gran metáfora del infinito, donde las distancias entre inicio y fin sean recortadas e incluso anuladas, y la *piedra* lo inunde todo:

> ¡Y cuánto estaba sin llegar,
> Porque todo es principio!
> Todo es piedra y poesía
> Y hablar yo de Mí Mismo
> Si tú te callas, o el muro o el verso,
> Comienza el principio
> Con su suelo de mundo
> Y su tiempo de infinito. (v. 256-263)

Podemos intuir que el poeta concibió este libro para que pueda ser iniciado y terminado en cualquier parte, en forma infinita, porque justamente la manera en que es representado el símbolo de Machu Picchu connota también lo universal:

> Eres tú indiferente y exacto
> Y universal como la geometría,
> Contigo comenzó para el Espíritu, la Arquitectura,
> La madre que ampara y que castiga. (v. 1613-6)

Abrir el libro y no empezar necesariamente por el comienzo ni terminar por el final. Empezar y concluir (¿concluir?) en cualquier parte, y en todas, en cada verso, en cada imagen, la piedra infinita que es Machu Picchu nos guiará como

ente tutelar por los intrincados y contradictorios caminos que nos conducen a la profundidad o futilidad de la existencia humana.

A nivel profundo, interpretamos entonces en *La mano desasida* la manifestación de una estructura circular, infinita, porque esa es también la manera en que se representa a lo largo de los versos Machu Picchu como símbolo de lo universal (pero en realidad esa es sólo una de sus facetas). Pensamos que esta propuesta se relaciona con la poética de la *obra abierta* de Umberto Eco[103], la cual está dirigida al carácter de *excepcionabilidad* que alcanzaron algunas obras, es especial a partir de los experimentos vanguardistas, en diferentes campos del arte. Eco no sólo se restringe a decir que son "abiertas" aquellas obras que permiten multiplicidad de interpretaciones (también en la Edad Media las obras admitían diversas lecturas: literal, alegórica, moral y anagógica, aunque con la diferencia de que estas se encontraban totalmente delineadas y no era posible *salir* de ellas). Indaga más bien acerca de los móviles que permiten esta *apertura*: señala que una constante de las obras contemporáneas es su *ambigüedad*; además, también enfatiza en aquellas que están *inacabadas*, es decir, que deben ser completadas por el lector-receptor, no sólo en cuanto a la multiplicidad de interpretaciones en el proceso de lectura-recepción, sino incluso en la consecución de la obra misma (Eco nos da ejemplos bastante característicos de ello en el campo de la musica dodecafónica, donde los oyentes tenían la facultad de influir en la disposición de los sonidos). Un concepto particularmente interesante para nuestros intereses y desarrollado por el

[103] Eco, Umberto: *Obra abierta*. México D.F: Editorial Artemisa, S.A. 1985. Traducción de Roser Berdagué. Léase en especial el capítulo 1: "La poética de la obra abierta".

semiólogo italiano es el de *obra en movimiento*, el cual en la literatura se evidencia en el ambicioso (y frustrado) proyecto poético de Mallarmé: el *Livre*, un poema que no tenga ni principio ni fin y que tenga como objetivo –en palabras de Eco– el fin mismo del mundo: *Le monde existe pour aboutir à un livre*[104]. En el último capítulo indagaremos cómo a través de la poesía el mundo se configura como una realidad *retórica* (para desembocar en un libro, es decir, un texto). Volviendo a la propuesta de Eco, y sin llegar a la exageración –y error– de equiparar el poemario de Adán con el desmesurado proyecto del autor de *Coup de Dés* ("En el *Livre*, las mismas páginas no habrían debido seguir un orden fijo: habrían debido ser relacionables en órdenes diversos según leyes de permutación"[105]), podemos afirmar que si bien en *La mano desasida* el formato de libro y la disposición versual son los tradicionales, el contenido que de los versos y las estrofas se desprende sí está en *movimiento* en el sentido que, a partir de la lectura de Eco, obtenemos de la idea de *apertura*: la ambigüedad *simbólica* de la piedra y su repercusión cósmica en la configuración del mundo no sólo está desperdigada en todo el libro, sino que podemos acceder a ella desde cualquier punto del mismo. Es el enigma que nos sobrecoge al acceder a una imagen (el microcosmos, el verso) o a la imagen total del universo (el macrocosmos, el infinito y circular poema).

En la edición de 1980 *La mano desasida* presenta trece apartados (la edición del 2006 mantiene esta disposición):

I. (Sin título) (versos 1-227)

---

[104] "El mundo existe para desembocar en un libro"; la traducción es nuestra.
[105] Ibídem. p. 77.

II. *Porque la muerte vive* (v. 228-446)

III. *La sorpresa* (v. 447-694)

IV. (Sin título) (v. 695-974)

V. *El yo* (v. 975-986)

VI. *El ensueño* (v. 987-1016)

VII. *Y eso fue el principio* (v. 1017-1039)

VIII. *Que el poema no huya* (v. 1040-1180)

IX. *El tiempo* (v. 1181-1201)

X. *La presencia* (v. 1202-1965)

XI. *Escrito para una amiga* (v. 1966-2166)

XII. (Sin título) (2167-4019)

XIII. *Mundo* (4020-5595)

Observamos que las partes I, IV y XII no presentan título. Según lo planteado anteriormente, estas trece partes son *móviles* en el sentido de que, aun alterando su ordenación, se mantiene inalterable la noción de *totalidad* que emana del símbolo de Machu Picchu. Y justamente esa noción de totalidad es lo que permite que la piedra o Machu Picchu, a lo largo de toda la obra, se mantenga como soberana en el reino de la ambigüedad y el infinito.

4.2. Los interlocutores

Hasta el más oscuro y enigmático de los libros –y de hecho *La mano desasida* tiene algo de ello– cumple una función comunicativa. Dentro de todo proceso de comunicación literaria (y también retórica, ya que en particular nos interesan ambos ámbitos de conocimiento) tenemos a un emisor-autor y a un receptor-

lector. Sin embargo, debemos distinguir entre el autor real (extra-textual) y el autor virtual o implicado, el cual es un ente cuya existencia es eminentemente textual y se encarga de estructurar este texto (poético, en nuestro caso particular). Ahora, para que el circuito comunicativo se complete, es lógico que, ante la existencia de un autor textual, se hace necesario un lector virtual o implicado, es decir, aquel que también tiene una existencia eminentemente textual y que se encarga de completar el sentido que el autor textual ha querido establecer (es el lector imaginario que ha configurado el autor para su obra).

A su vez, dentro del texto poético el autor textual configura un ente que se encarga del discurso: a esta instancia se le conoce como locutor o hablante lírico (sería el equivalente al narrador en un texto narrativo). Y, nuevamente para completar el circuito comunicativo, este hablante lírico o locutor sugiere la existencia de un ente que recepciona su mensaje poético: teóricamente se le conoce como alocutario (un equivalente del narratario desde una perspectiva narratológica).

En *La mano desasida* estamos ante la presencia de un locutor personaje, el Poeta, evidenciado en la presencia –expresa o tácita– de la primera persona del singular (yo), así como también en la conjugación de los verbos:

> ¿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? (lo resaltado es nuestro)

Sobre el tipo de alocutario, también diremos que este es representado, pues es mencionado explícitamente en el texto (la piedra, Machu Picchu): "¡Pero **tú**, **Machu Picchu**, / **Te yergues** sobre ti, porque **vacilas**!" (Lo resaltado es nuestro).

Sin embargo, no es el único alocutario que aparece a lo largo del poemario. En la parte XI, "Escrito para una amiga", el hablante lírico dirige su mensaje a La Pachero, alocutario que tiene su correlato real en la argentina Celia Paschero, la literata que le sirvió de inspiración para la creación de *Escrito a ciegas*, por lo cual también observamos un proceso de *intertextualidad* entre ambos textos poéticos:

> Te escribo, **La Paschero**, amiga mía,
> La del considerar lo extraordinario.
> **Di**me, ¿para qué escribir?
> **Dí**melo, **dí**melo… (Lo resaltado es nuestro)

Por último, según nuestra interpretación encontramos un tercer alocutario: el Poeta. En la última parte ("Mundo", apartado donde creemos que se enfatiza el tema de la configuración del mundo como realidad *retórica*) hay momentos en que quien toma la palabra es el mismo Machu Picchu, quien responde al Poeta en un proceso de inversión de roles comunicativos:

> Cuando se te olvide la palabra,
> Ven conmigo, Poeta,
> Que vamos a subir, únicos,
> Acaso tú y yo, el Único, a la única piedra.
> Los dioses malos
> Labrándola para que en ella
> Se aposentaran los humanos
> Que besaban y mataban por belleza. (…)
> Con el ojo del furor, de la viveza divina,
> La torre indigna y desprendida.
> ¡Baja, vete, Poeta! (v. 4703-18)

4.3. Análisis de los campos figurativos en *La mano desasida*

4.3.1. Parte I: Inicio

> ¿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!...
¡Ay, Machu Picchu, hueso mío de presencia
Cuándo estarás de mí defuera!...

Yo me llegué a ti,
Con la mirada exhausta y repleta
Del que vio el astro
Que yo mismo ya era.
¡Dios humanísimo,
Casa sin puerta,
Prendido como yo de la roca
Que afiló con su ciencia,
El releer del troglodita,
Y la malicia de la abuela!
¡Burla perpetua a los que creen saberle, y llegan
A cada minuto
Con su cicerón y su Kodak y su maleta
¡Burla divina
Como es todo dios que no se disgrega!
Toda superficie y realidad,
Está presente y latente.
El hombre y menester que ya olvidaste
Y el tiempo tuyo, el ascua que te queme si te enciende
Que te atormente.
Todo está, porque es una sola
Y nació de su propio vientre,
Y lo que no es ya y no es nada
Sino Yo Mismo, mi crearme y mi creerme. (v. 1-38)

Arduini señala que los campos figurativos son seis: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, elipsis y repetición. No debemos confundirlos con las figuras literarias, las cuales forman parte de uno de estos campos (por ejemplo, dentro del campo de la *antítesis* encontramos figuras como la ironía, la hipérbole, el oxímoron, la antítesis propiamente dicha, entre otros). Asimismo, se sostiene que las figuras no son meros adornos del discurso, sino que ellas forman parte de la base de todo discurso y permiten el conocimiento y/o construcción de la ideología o visión de mundo por parte del autor.

Veamos cómo se manifiestan las respectivas figuras de estos campos y sus implicancias estilístico-ideológicas en este primer fragmento del poemario, con la salvedad de que en el último capítulo se profundizará en el símbolo de la piedra o Machu Picchu, el cual pertenece al campo figurativo de la metáfora.

El campo de la metáfora es fundamental a lo largo de todo el poemario, como comprobaremos en el análisis de este fragmento. Señalemos en primer lugar la *personificación* que sufre el símbolo de la piedra, la cual actúa en general como alocutario del locutor, como ya se dijo anteriormente. Asimismo, el empleo de metáforas como "¿la raíz profunda de mi ser y quimera?, la cual es enunciada en forma de interrogación. Es una metáfora ontológica en tanto se plasma una incertidumbre sobre lo medular, lo que es en esencia el poeta (mi ser) o sobre lo que parece ser, sin serlo (quimera). "Machu, pobre rostro mío / mi alma de piedra" son dos expresiones metafóricas donde el locutor-poeta, para poder definir su ser, lo hace identificándose con la piedra, pero ello le causa pesar antes que tranquilidad, al vislumbrar, al menos en este pasaje, el carácter *pétreo* de su alma. Por eso es que al final de la primera estrofa nuevamente se emplea una metáfora para establecer esa identificación piedra-poeta, antecedida por la onomatopeya de dolor: "Ay, Machu Picchu, hueso mío de presencia". El tema del hueso como tópico del dolor humano tiene su antecedente prístino en la poesía de Vallejo ("oprimiéndome / la enorme, blanca, acérrima costilla" y "hoy, jueves, que proso / estos versos, los húmeros me he puesto", entre otros). En el verso martinadaniano el hueso señala la existencia, la realidad del poeta a través de Machu Picchu, pero en vez de conducirlo a la alegría por la aparente certidumbre, lo sume más bien en la angustia, como si el conocer su esencia le produjera pesar.

El campo de la metonimia se evidencia en la expresión "Yo me llegué a ti, / con la mirada exhausta y repleta", donde la acción (mirada) reemplaza a quien la realiza (observador). Los adjetivos, sin embargo, parecen caracterizar a cada uno de ellos, el término reemplazante (explícito) y el reemplazado (implícito): *observador exhausto / mirada repleta*, entendida esta última en sentido metafórico. Hay una sensación de hastío frente a lo que se sabe, pues a pesar de conocer mucho (mirada repleta), esto no es suficiente para alcanzar la tranquilidad de la existencia. Otra metonimia se aprecia en el verso "con su cicerón y su Kodak y su maleta", donde *cicerón* (nombre del sabio rétor romano) es tomado como sustantivo común por antonomasia en lugar de *conocimiento* (en alusión a la condición de los turistas que llegan a Machu Picchu y que fungen de *sabelotodo*; sin embargo, su sabiduría es en realidad inútil pues únicamente pueden conocer Machu Picchu en su exterioridad). Asimismo, la marca *Kodak* reemplaza a *cámara*, también por antonomasia, para hacer mención del aparato con que el turista guarda las imágenes de Machu Picchu, pero que sólo son su realidad más superficial, sin poder comprender –como sí lo hace el poeta– que la trascendencia de la construcción inca radica *en otro lado*. Observamos una clara crítica a la visión desacralizadora del hombre moderno, quien no puede entender el sentido profundo de las cosas, sino sólo la imagen o lo superficial.

El campo de la antítesis es tan vital en el estilo martinadaniano como el de la metáfora, hasta el punto de definir su visión de mundo como "cúmulo de paradojas" (¿y no es acaso también la del hombre que se detiene a pensar sobre el devenir de la vida?). El antecedente de la interrogante metafórica analizada anteriormente ("yo no me seré mi todo yo") muestra la preocupación

ontológica del poeta al manifestar que él no podrá ser lo que en su totalidad debería ser, que no podrá alcanzar su verdadera condición de ser humano; por ello el empleo de esta expresión marcadamente antitética. La paradoja en Martín Adán es que vislumbra su ser a través de la poesía, pero no accede a él. La pregunta a Machu Picchu "cuándo estarás de mí defuera" es otra antítesis referida a la posibilidad de que la piedra defina su mundo interior desde la exterioridad de su realidad (pues, a pesar de la connotación trascendental que adquiere, recordemos que es sólo piedra, que está frente a / fuera del hombre). Los oxímoros "vida muerta" y Dios humanísimo" revelan, el primero, la búsqueda por animar algo (la piedra) que en realidad –se tiene conciencia de ello– siempre ha sido inerte; el segundo, la trascendencia que se le imprime al símbolo (Machu Picchu como ser divino), pero que, en el fondo, se reconoce como algo que no puede escapar de la realidad humana llena de límites y defectos (el aumentativo acentúa este sentido). Un tercer oxímoron ("burla divina") refuerza esa posición irónica de la piedra, entre lo trascendente y lo común. Al final de la segunda estrofa, cuando se alude a la totalidad como ser que nació "de su propio vientre", se llega al clímax de las paradojas, pues nos sugiere un mundo sin dioses y, si somos lo que somos, es ante todo por producto del azar y la discontinuidad de las cosas. La visión antitética del poeta se manifiesta en sus continuas interpolaciones entre realidad y ficción, donde la una y la otra no están delimitadas y sí constantemente confundidas ("poesía real" y "realidad retórica", como comprobaremos posteriormente).

El campo de la repetición en este primer fragmento se aprecia en especial a nivel de los fonemas: por ejemplo, observamos aliteración en la repetición del fonema alveolar /s/ en el verso "esencia de conciencia de relabrada fuerza", lo

que le da melodía y sonoridad a la expresión en pos de otorgarle fuerza expresiva al sentido del mismo: el dominio que obtendríamos si llegáramos a conocer la esencia de nuestro ser. Esto se complementa con el matiz *clásico* que se le imprime al verso, es especial por la rima consonante al interior de la frase: es-**encia** / conc-i**encia**. Evidenciamos además que a nivel de las vocales el verso está en una continua alternancia entre la *e* y la *a*, lo cual termina por darle a este verso alejandrino una cadencia que luego se contrapone con el tono angustioso que por lo general se plasma en los otros versos (no olvidemos que un recurso recurrente en este poemario son las constantes interrogaciones y exclamaciones, las cuales se superponen a sentencias tranquilizadoras como la analizada, para que se abandone todo tipo de seguridad que nos podrían dar el conocimiento y la conciencia: el universo del poeta es ante todo el de la angustia). El escepticismo ante la realidad que se vive es patente en el juego paronomásico del último verso: "Sino Yo Mismo mi crearme y mi creerme", donde *crearme* y *creerme* muestra un rechazo a la existencia de un Dios creador y se asume que el hombre es su propio dios: se crea a sí mismo, además de que su realidad sólo se basa en lo que cree y no en lo que pueda entender objetivamente de aquella. O dicho de otra manera: Yo soy realidad en tanto puedo creer en mí –que es a la vez crearme.

4.3.2. Parte II: Porque la muerte vive

¡Qué verdad era y es la vida,
Cualquiera vida, qué verdad!
¡Y nacerá el otro, pero aquella vida
Que esta vida siempre será!
¡Faltará la palabra y el poeta
Pero no puede ser sino el inmortal!
El animal amable,

La mirada pensativa,
Todo lo que está debajo, Machu Picchu
Estructura y cima...
¡Ay, esa es cosa que no soy y soy,
Ay, ese gato montés que me mira!
Y se ofrece a mi cuerpo que es mi amor y mi saber
La trágica desnudez de Machu Picchu.
¿Es la Realidad?
¿Es el Espíritu?
¿Qué es este mi ser que me sobrecoge?
¿Qué es este origen sin techo ni tribu?
Todo, después del tiempo y detrás de la Distancia
En rigor de vida, todo es lo infinito
Si acaricias al gato
O si bajas por tu peligro,
Callando tu aullido del nacer,
Cuando la Comadrona dijo
A la pared de enfrente:
"Es un niño".
Nada es verdad si no lo creo,
Nada es eternidad, me agito.

¡Y cuándo estaba sin llegar,
Porque todo es principio!
Todo es piedra y poesía
Y hablar yo de Mí Mismo.
Si tú te callas, o el muro o el verso,
Comienza el principio
Con su suelo de mundo
Y su tiempo de infinito.
Toda la inmunda humanidad de extraña
Era la voz ante la cosa muda,
Toda la vanidad de la palabra
El sentirme yo solo, ya sin Dios
Y todavía con mi nada.
Cuando tu Dios no pensaba en tu vida,
Cuando tú eras como si no fueras
¡No, la ternura que te fue negada
Está en ti dura y está arriba!
Era la creación, y tú ya eras
Muy antes del papel y de la tinta
¿Cuándo te disipas sombra que sueña
Sombra que corre la cortina? (v. 228-276)

El campo de la metáfora es vital en este fragmento de la segunda parte del poemario para configurar la ideología del autor. Por ejemplo, las metáforas adjetivales "el animal amable" y "la mirada pensativa" definen figurativamente al poeta, del cual se dijo en el antecedente que podía faltar, junto a la palabra,

mas no el inmortal (la piedra). Al caracterizar al poeta-hombre de esta manera, se observa en él esa simbiosis entre instinto (animal) y cultura (amable), así como entre observación (mirada) e inteligencia (pensamiento). El poeta se configura así como un ser pasional pero atento también al pensar, que se detiene a mirar el mundo y *reflexionarlo*.

Otro elemento es la personificación de Machu Picchu, el cual, como ya se dijo, actúa en general como alocutario del locutor-poeta. Asimismo, el símbolo "gato montés" es peculiar y aparentemente disonante en el discurso poético. Sin embargo, si lo relacionamos con las anteriores metáforas, llegamos a la conclusión de que no solamente alude a "salvaje y violento" sino que pertenece a un proceso de desdoblamiento del poeta, que señala su lado irracional y espontáneo y que se coloca frente a su aspecto racional y cartesiano. Así, el hombre es un cúmulo de pasiones e ideas.

La interrogante metafórica "¿Qué es este origen sin techo ni tribu?" alude al principio del ser, el cual es relacionado a los inicios de la humanidad, pero en forma más bien opuesta: el hombre de los orígenes al menos contaba con una cueva (techo) donde protegerse, y también formaba parte de un grupo (tribu) para la supervivencia; el poeta de los tiempos modernos, en cambio, al tratar de *asir* su ser, toma clara conciencia de que, en esta ardua tarea, se encuentra no sólo totalmente desprotegido, sino también completamente solo. El camino del poeta hacia la comprensión de su ser es una vía de soledad y peligro. Frente a ello, el hombre, al nacer, es comparado con otro animal –nuevamente la alusión al gato– que debe callar su "aullido al nacer" mientras que la Comadrona –la que se encarga de los alumbramientos, posiblemente la *conciencia*– grita que ha nacido un niño. A continuación viene un verso que es

clave y que se relaciona con el sentido del anterior fragmento analizado: "Nada es verdad si no lo creo". Para que algo pueda tener existencia real, ser verdad, debe ser creído más que demostrado. Hay una relativización del conocimiento científico de tendencia positivista, y se pone énfasis en la creencia humana como posibilitadora de realidades (o de la realidad trascendental, la de las ideas y la poesía).

La realidad de la poesía y del poeta, sin embargo, es ante todo una realidad de palabras. Esto se demuestra en la metonimia "toda la vanidad de la palabra", donde se emplea el término *palabra* para reemplazar a quien la enuncia (el *poeta*). Así, al hablar de vanidad se alude a esa conciencia de superioridad por parte del poeta frente al hombre común (he aquí una clara reminiscencia romántica y de sus herederos simbolistas, etc.) que vive sin siquiera preguntarse por lo que es o por qué está aquí. Esta interpretación se consolida en la frase que viene a continuación: "El sentirme solo, ya sin Dios", donde el poeta se siente en la capacidad de llegar al final del camino sin contar con la ayuda divina, la cual es inexistente, confiado en la capacidad creadora de la palabra poética. En el campo de la antítesis, como veremos a continuación, observaremos que ambas posibilidades –humana y divina– no pueden conducir a éxito alguno.

El campo de la repetición es relevante en la configuración del presente discurso poético. En los dos primeros versos, por ejemplo, observamos una figura denominada *epanadiplosis*: "¿Qué verdad era y es la vida / cualquiera vida, qué verdad!". La repetición de la frase "qué verdad" al inicio y fin de la oración no hace más que enfatizar la fe del poeta por que algo ("la vida, cualquiera vida") sea cierto, y de ser así, pueda *asirlo*. Su lucha constante por alcanzar el ser, el

yo, hace que incluso la palabra poética no esté exenta de pleonasmos ("Y hablar yo de Mí Mismo" o "Comienza el principio") con el objetivo de que, si a través de la palabra poética se puede configurar un *inicio*, también se pueda llegar a un *final* que sería el poder *asir* por parte del poeta su verdadero ser a través de la poesía.

El campo de la antítesis incide profundamente en los alcances de los anteriores campos figurativos, y nos lleva a la certeza de que la búsqueda del poeta es en vano. El mismo título de este segundo apartado ("Porque la muerte vive") es una clara paradoja, aunque no del todo pesimista, pues a la muerte se le carga con una connotación de vida y, por ende, de *posibilidad*.

El poeta, frente a Machu Picchu, se reconoce como "esa cosa que no soy y soy". Él es y a la vez no es Machu Picchu. Lo es porque en él reconoce la posibilidad de una realidad trascendente, ajena a esa que ha llevado hasta el momento y que sólo lo ha sumido en la angustia y el hastío; pero a la vez no lo es porque Machu Picchu, a pesar de su grandeza y su significación, sólo es un ser inerte y que, en definitiva, no puede cambiar las cosas. Esta sensación de desolación se enfatiza en la antítesis "¡Y cuánto estaba sin llegar / porque todo es principio!". Es una constante en el poemario el tópico de la vida como un camino, el cual comienza a recorrerse. Pero en realidad estamos bastante lejos de la sentencia machadiana, cargada de espíritu positivo "caminante, no hay camino, / se hace camino al andar", por la simple razón de que aquí el hombre tiene total autonomía para concretar el trayecto de su vida; en el caso de Martín Adán, en cambio, el avanzar es sólo una apariencia, porque en realidad siempre estamos como al comienzo. La vida es definida como un círculo

vicioso que el hombre no puede romper. Y la tragedia del poeta radica en que él es consciente de ello, pero nada puede hacer.

La paradoja llega a su máximo nivel cuando el poeta se reconoce "solo, ya sin Dios / Y todavía con mi nada". El camino a la trascendencia a través de Dios ha sido un fracaso, y por eso es que ha renunciado a él; pero no por eso se ha anulado su "sentimiento trágico" de llegar a su meta: el *yo*. Sin Dios sólo le queda su *nada*. Es allí donde entre en juego el tema de la ficcionalidad: Machu Picchu lo fascina y ha generado en él tal expectativa y, por ende, una reflexión de tales dimensiones porque su creación data "desde antes del papel y de la tinta". La realidad de Machu Picchu es de una época anterior a la escritura (o al conocimiento de ella). Él, el poeta, en cambio, es consciente de que ese tiempo antiguo ya pasó y de que su única realidad –su presente, su devenir– sólo se puede concretar con esos elementos de la civilización, es decir, con la escritura. Porque su condición de poeta se concreta en la realidad del *discurso*; y así su *ser*, de alcanzarlo, debería estar irremediablemente en el ámbito de la ficción, la palabra, la poesía.

CAPÍTULO V

POESÍA Y REALIDAD DE MACHU PICCHU: EL SÍMBOLO DE LA PIEDRA

En el capítulo anterior, sobre la base del análisis de dos fragmentos del poemario, hemos comprobado que Martín Adán en *La mano desasida* no sólo ha empleado una serie importante de figuras literarias para configurar su universo poético, sino que ante todo –en esto seguimos a Stefano Arduini–, ha hecho uso de ciertos campos figurativos, no con el objetivo de adornar su lenguaje o realizar un desvío de alguna norma, sino ante todo para *construir* una forma peculiar de ver el mundo y a la vez *modelarlo* en relación con su particular lengua poética e ideología:

> (…) las figuras representan algo más profundo: unas estructuras universales de organización expresiva del pensamiento no reducibles a la simple dialéctica norma-desvío. De este modo, creo, por lo demás, que encuentra una respuesta la paradoja de la retórica subrayada por Genette, esto es, que la figura es una desviación del uso que está en el uso: se trata de hecho de procesos inventivos que crean el uso y con este el modo de mirar el mundo.
> (…) las figuras son los medios con los que ordenamos el mundo y lo podemos relatar, con los que nosotros mismos nos construimos y nos relatamos. (p. 145)[106]

En ese sentido, en el discurso poético de *La mano desasida,* el poeta, a través de su particular empleo de los campos figurativos analizados, va a modelar su particular visión de mundo. Y para ello el principal recurso que emplea es el símbolo de la piedra, Machu Picchu, con quien el hablante lírico interactúa y

[106] Arduini: Ob. Cit. pp. 136-145.

que en el presente texto representa la síntesis estética e ideología del poeta en su intrincado camino hacia el ser y la poesía.

5.1. Indagación sobre el ser: Porque la muerte vive

La mano desasida: canto a Machu Picchu puede ser clasificado de muchas maneras; sin embargo, desde nuestro particular punto de vista y desde una apoyatura estrictamente textual, afirmamos que es ante todo un *poema ontológico*. ¿Qué entendemos por poema ontológico? Si revisamos la tradición, podríamos retroceder hasta el periodo griego y el famoso poema de Parménides. Sin embargo, si bien por su carácter ontológico el poemario de Martín Adán evidencia un marcado tono reflexivo, no por ello podemos afirmar que su discurso esté más vinculado al campo de la filosofía que al de la literatura –a sabiendas de que puede haber (y de hecho hay) una interacción entre los diversos discursos de las humanidades, e incluso extenderse hasta las artes y las ciencias abstractas y empíricas–; *La mano desasida* es ante todo un libro de poesía, en el cual el hablante lírico empieza una amplia reflexión en torno al ser, lo cual lo conduce de a ratos a disquisiciones sobre el tema del conocimiento (gnoseología); sin embargo, no se emplea categorías establecidas por la tradición filosófica occidental ni tampoco se busca la construcción de un sistema riguroso, ambos elementos fundamentales de los discursos filosóficos en Occidente. Todo lo contrario: en forma lata, podemos afirmar que el poemario de Martín Adán es un *cúmulo de paradojas* (poéticas). Por ello es que, al definirlo como *poema ontológico*, se busca evidenciar ante todo su preocupación temática, la cual es incorporada al corpus de la poesía, pero en forma lírico-ficcional y no filosófica. En todo caso, de tener sus

implicancias en el campo de las reflexiones filosóficas, ya habrá especialistas que se puedan ocupar del caso en su momento, tal y como se ha hecho con el otro poemario medular de Martín Adán: *Travesía de extramares*[107].

El principal móvil por parte del hablante lírico para su reflexión en torno al ser es su posición frente a Machu Picchu, con quien entabla un diálogo en que se identifica o contrapone con la milenaria construcción inca. La configuración de este símbolo y cómo se vincula con la ideología del poeta es nuestro principal interés.

En principio, el locutor, frente a Machu Picchu, establece una serie de sentencias, interrogaciones y exclamaciones, las cuales van a cubrir la mayor parte del discurso poético. Tanto las afirmaciones como las preguntas son, por lo general, bastante amplias en cuanto a su alcance temático, al punto de sobrecogernos con su desmesurada ambición:

> ¿Es la Realidad?
> ¿Es el Espíritu?
> ¿Qué es éste mi ser que me sobrecoge?
> ¿Qué este origen sin techo ni tribu? (v.242-5)

El *poeta* (para una mayor comodidad argumentativa, emplearemos –como, al parecer, ya se ha venido haciendo desde algunos pasajes anteriores– la expresión "poeta" en lugar de "hablante lírico" o "locutor", sin confundirlo, claro está, con el *autor real*, el cual se encuentra *fuera* de este proceso comunicativo, aunque *en el fondo* siempre se hable de él y de su obra), deseoso por *saber realmente quién es* –pregunta antiquísima pero reformulada cada cierto tiempo, actualizada en cada nueva etapa de la civilización–, ante la

[107] Aludimos a la tesis de licenciatura sustentada en la escuela de filosofía por Andrés Piñeiro Mayorga: *Desventura en extramares: conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán,* publicada por el Fondo editorial de la UNMSM en el 2003, como ya mencionamos.

grandeza imponente de la construcción inca, la cree con la suficiente autoridad para compartir su angustia metafísica. Pero al compartir *crea*, pues como producto de sus incertidumbres va paulatinamente estableciendo conjeturas, inspirado en la monumental imagen de Machu Picchu:

> Porque todo es principio!
> Todo es piedra y poesía
> Y hablar yo de Mí Mismo.
> Si tú te callas, o el muro o el verso,
> Comienza el principio
> Con su suelo de mundo
> Y su tiempo de infinito. (v. 258-263)

Dentro de su imaginación poética e impresionado por lo que ve, sugiere un origen de todo: la *piedra*... Pero la única manera en que puede vislumbrar esa génesis no es basándose en pruebas experimentales ni en fórmulas matemáticas. No. Porque sabe que su preocupación no va por ese rumbo: no busca aprehender la realidad a través del alcance de las ciencias; quiere conocer *su realidad* –trascendental e interior– por medio de la contemplación de una imagen que convierte en símbolo del absoluto. Este símbolo es la piedra... y el discurso que podrá posibilitarlo es la poesía. Por ello, desde un primer momento, piedra y poesía son identificadas y contrapuestas: "Porque todo es principio! / Todo es piedra y poesía" (v. 257-8).

Esta identificación tiene, en un primer momento, un carácter cósmico. El hecho de no saberse solo, sino que la presencia de Machu Picchu sea una esperanza para el conocimiento de su existencia permite aún más la simbiosis entre ambos. Por ello es que "muro" y "verso" son equivalentes en tanto permiten estructurar sus realidades. Hay un estado que va a permitir el inicio de su encuentro cósmico: el silencio, la pura contemplación y la máxima concentración:

Si tú te callas, o el muro o el verso,
Comienza el principio
Con su suelo de mundo
Y su tiempo de infinito. (v. 260-3)

Antes de Machu Picchu, el poeta había confiado en lograr la trascendencia a través de otro ser, uno también de grandes dimensiones y que permitiera descubrir el suyo propio: Dios. La imagen de Dios en el poema es ambivalente: a ratos se exalta su relevancia y a ratos se le ataca y señala sus límites. Esa es la mejor muestra de que la fe en lo divino-cristiano es insuficiente para el poeta y sus aspiraciones metafísicas, y por ello lo abandona: "El sentirme ya solo, ya sin Dios / Y todavía con mi nada". Este último concepto –la *nada*– es la realidad del poeta en tanto desconocedor de su ser. La preocupación ontológica se relaciona con lo gnoseológico en tanto no hay existencia de algo (la *nada*) si no se le llega a conocer. Entonces, para que haya existencia debe haber conocimiento. Y por eso el Dios cristiano (al cual, como todo dios, sólo se acceder a través de la fe) le es inútil para continuar el arduo camino hacia sí mismo. Él ha sido uno de los tantos elementos que lo han mantenido en la sombra y el engaño de lo que él creía que era: "¡Este ser uno no más, entre los seres, / Innumerables, creadores de mi nada!..." (v. 306-307).

El poeta traslada ahora su fe a Machu Picchu. Lo reconoce como única posibilidad de trascendencia y le otorga la cualidad de *eterno* por la forma como se ha mantenido inalterable en su grandiosidad a través de la historia (se nos viene a la mente una frase de Borges -en un libro imaginario que cita un narrador de Borges-: "Oh tiempo, tus pirámides", donde también el hombre se reconoce inferior a sus propias construcciones que rompen la barrera de los siglos): "Todo fue eterno porque ya vivías. / Nada es nuevo si no lo padeces /

En la carne viva." (v. 296-299). Asimismo, le confiesa su dolor, que es un dolor que se sufre en la propia carne y que ha sido una constante en su vida.

El poeta aún no sabe de su ser, pero tiene ciertas intuiciones acerca de ello. Sabe que la realidad de Machu Picchu es superior a él porque fue forjado en un tiempo en que su propio ser no existía. Sin embargo, no conoce su ser pero lo vislumbra intuitivamente a través de un signo: la palabra. En realidad la clave está en la palabra, la palabra escrita: "Era la creación, y tú ya eras / Muy antes del papel y de la tinta" (v. 273-274). Porque la realidad de Machu Picchu es anterior –o ajena– al papel y a la tinta, es decir, a la escritura. De acuerdo con ello, nos parece que hay en este momento preliminar una visión crítica de la escritura en tanto a través de ella no se puede evidenciar la verdad. Esto no es nuevo sino que en realidad se enmarca en una larga tradición contra la escritura, desde Sócrates y Platón hasta Rousseau:

> Con la escritura comenzó la separación, la tiranía, la desigualdad. La escritura ignora a su destinatario al igual que esconde a su autor. Separa a los hombres al igual que la propiedad separa a los propietarios. La tiranía del léxico y de la gramática es equivalente a la de las leyes de intercambio, cristalizadas en el dinero. En vez de la Palabra de Dios, tenemos el gobierno de los educados y la educación del sacerdote. El desmoronamiento de la comunidad hablante, la división de la tierra, lo analítico del pensamiento y el reinado de lo dogmático nacieron todos con la escritura.[108]

La realidad de la escritura es la de un mundo desacralizado (ya evidenciamos esta "muerte de Dios" en este poema). El poeta tiene esta primera intuición y se abraza a la piedra, ya que esta es ajena a esa herencia cultural. Por ello busca creer en que Machu Picchu es la única alternativa para trascender. Incluso señala esa condición *inesquivable* que posee la piedra en el camino hacia el verdadero conocimiento, hacia el real *nacimiento*:

> Ante esta roca, huir es imposible

[108] Ricoeur: Ob. Cit. p. 52.

> Y hay que desnacer y renacer!
> Porque ser es necesario,
> No hay otro modo de no ser y renacer. (v. 404-7)

El poeta debe *desnacer*, es decir, abandonar su condición presente y volver a nacer, bajo el amparo de la roca inesquivable o Machu Picchu. Incide en la necesidad y obligatoriedad de su existencia, pero ahora a través de la piedra, pues "no hay otro modo de *no ser* y *renacer*" (las cursivas son nuestras). Las paradojas son constantes en su decir poético, puesto que aparentemente debió haber dicho "ser" antes que "no ser". Pero el paso de la *nada* al *todo* (de la ignorancia al conocimiento del ser) es obligatorio, incluso estando ahora bajo la tutela de la piedra. Por ello es que su camino recién ha empezado, pero al menos ya no está solo, pues cuenta con su guía milenario para este arduo recorrido que lo conducirá hacia sí mismo:

> ¡Por algo he venido a ser
> Una sombra de tu ausencia!
> ¡Cállate, Madre Mía!
> ¡Cállate, Piedra! (v. 316-9)

La primera exclamación está llena de un desgarrador sentimiento de necesidad, pues no le interesa ser "una sombra de la ausencia" de Machu Picchu ya que entendemos que antes su condición ha sido aún más baja. Se asume la nueva *maternidad* de la roca, pero le pide silencio pues no quiere que se rompa aquel pacto que se ha sellado y que ha tenido como intermediaria la contemplación extática de la piedra milenaria.

A partir de este momento, empieza el recorrido reflexivo del poeta en torno al ser. Y para ello el poeta puede traer elementos de su vida pasada (antes de su *desnacer*) y cotidiana, tales como su mascota. Sin embargo, también entra en juego otro elemento insoslayable en el recorrido de la vida, límite obligatorio

que le da que pensar y que contrapone con esa verdad infinita que en apariencia encarna Machu Picchu: la muerte.

> La vida es más que ser. Será mi gato,
> Mi gato vivirá, y él será algo;
> Y yo me moriré
> Porque no me basto.
> Pero tú vives, Machu Picchu,
> Piedra que se está en su alto. (v. 374-9)

A partir de la conciencia de la muerte, el poeta pone énfasis en un elemento en que hasta el momento no había reparado, pero que ahora cobra relevancia en su total magnitud: la vida. Incluso llega a afirmar que esta es más que la misma condición de ser. A continuación, hace la mención del gato y que este *será* en tanto *vivirá*. Como si el hecho de que el gato viva tenga mayor relevancia que sus preocupaciones metafísicas. Se contrapone la vida del gato con la futura muerte del poeta. Aquel al menos vivió y no sufrió el tormento de preguntarse sobre su existencia. En cambio el hombre sí tiene conciencia de todo ello, lo que lo tiene sumido en la angustia. Pero todo esto, al final, será inútil pues no lo salvará de la muerte. Toda esa reflexión no le basta para trascender. Y por ello se quiere identificar con la piedra hasta el punto de ser ella misma, pues su anterior condición no lo puede salvar del abismo de la *nada*. Esta fusión, sin embargo, en vez de permitir que la piedra lo inunde con su intemporalidad e infinito, genera una acción contraria: más bien es el hombre el que le *infecta* su limitada realidad de ser-humano. Y ahora el poeta reconoce su angustia en el propio Machu Picchu, y lo compadece por compartir ahora sus propios miedos y defectos. Como si ambas realidades se hubieran vuelto una sola: "¡Qué terrible tu realidad! / ¡Qué terrible tu roca retocada! / ¿Eres tan humano, Machu Picchu!" (v. 444-6).

Porque Machu Picchu es ahora una roca retocada por la valía humana, de la que sin embargo no hay mucho que agradecer y sí más bien que lamentar. Ahora la piedra milenaria es tan humana como el poeta, y ese anterior anhelo de trascender a través de ella se va convirtiendo paulatinamente en una angustia compartida. Ahora la misma piedra, para *existir*, necesita ser pensada y meditada por el poeta. La naturaleza del hombre es la reflexión, y esa reflexión es lo que da realidad y verdad –al menos momentáneamente, al menos durante el acto mismo del pensar– a las cosas. El poeta debe pensar en Machu Picchu para que este no caiga en el olvido: "¡Tú, sin mi ser, no serías / Sino el olvido de mi idea y mi naturaleza! / ¡Tú eres porque soy, Machu Picchu..." (v. 322-4).

Ahora ya es difícil distinguir ambas realidades. Poeta y Machu Picchu se han fusionado en una vasta cadena (los versos) de conjeturas e incertidumbres. La búsqueda por el ser a través de la contemplación de Machu Picchu condujo al poeta a olvidarse de los dioses (o del Dios) y de refugiarse en la grandiosa intemporalidad de la piedra milenaria. Pero no fue suficiente: a pesar de que su realidad era superior a él por no estar sujeta a la de papel y tinta (la escritura), no ha llegado a una certeza de la realidad última del ser. Y quizá hasta existe la posibilidad de que desde siempre Machu Picchu y el poeta hayan sido uno solo –porque en el fondo él le ha dado *realidad* a través de los versos– y la contemplación extática que tuvo haya sido apenas mera apariencia: "Sólo tú, Machu Picchu, / Acaso no eres nada, sino yo, mi piedra." (v. 346-347).

La *nada* ha inundado ahora a ambos entes y ya no sólo a uno. El camino continúa y el poeta le pregunta a Machu Picchu si quizá no es él, lo *humano*, a partir de este momento su nueva condición.

La lectura de este segundo apartado de *La mano desasida*, "Porque la muerte vive", nos ha permitido observar en qué medida este texto puede ser entendido como *poema ontológico*, además de la relación compleja y paradójica que el poeta establece con Machu Picchu en su anhelo por el conocimiento de sí mismo. En los siguientes apartados observaremos cómo se vincula este arduo camino con la realidad de la poesía.

5.2. Primera entrada a la poesía: La sorpresa

En el tercer apartado de *La mano desasida* se continúa esta reflexión en torno al ser por parte del locutor-poeta. Las exclamaciones son constantes debido a que la angustia es patente: se reconoce que el gran objetivo de la humanidad ha sido conocerse a sí misma, pues no podemos *dejar de ser*; pero cada uno de nosotros, ante lo inconmensurable del universo, solamente ha contado con su soledad en este inhóspito recorrido:

> ¡Ser, sólo ser, y siempre ser,
> Uno solo ante el Universo!...
> ¡Lejos del Otro!...
> ¡Lejos del Tiempo!... (v. 466-469)

Entendemos al Otro como el humano que, al igual que nosotros, está tras la búsqueda por conocer su ser primero, su esencia, pero a quien no podemos ayudar ni de quien tampoco podemos recibir auxilio. No puede haber trabajo colectivo ni soledad en esta empresa, pues nos encontramos más solos que nunca y siempre lejos de los demás, a través del tiempo y del espacio. El poeta recuerda su nacimiento y piensa que quizá allí pueda estar la clave para descubrirse. Quiere creerlo así, sentirlo así: "Ser como yo nací, / Ser como yo lo siento" (v. 470-1). Llega a rememorar al otro símbolo en que puso también su

confianza y certeza de trascendencia: la rosa. Sabe que la rosa es emblema de la intemporalidad de la belleza y la menciona porque también tuvo que abandonarla al no poder *asirla* en su forma trascendental: la Idea de la Rosa platónica. Debe continuar su camino sin ella: "Serme sin rosa alguna, / Serme eterno". (v. 472-3).

Rosa –en el pasado– y piedra –en el presente– son dos símbolos de enorme trascendencia en el poeta para la consecución de su gran proyecto: poder *asir* su realidad, su ser. En el primer caso –como advertimos en el apartado del capítulo III, sobre los símbolos martinadanianos–, la rosa es sólo una mera apariencia de la Rosa y esta última es imposible asirla pues únicamente existe en el mundo inefable de las ideas. Por ello es que ahora pone su esperanza en la piedra, pero este acto también ha sido fallido, pues en lugar de asimilar la intemporalidad de la roca milenaria, es el humano quien le ha transmitido su debilidad y angustia. El poeta pierde la paciencia y no hace más que insultarla y enrostrarle su tragedia humana: "¡Ah, piedra podrida, / Cómo me estoy muriendo!" (v. 474-5).

A continuación el poeta va a incluir en su reflexión un elemento que ya había sugerido anteriormente y que ahora cobra relevancia palpable: la poesía. Comienza a identificar el mundo como una construcción poética y para ello relaciona los elementos que conforman la tarea del poeta con el conocimiento de las cosas:

> ¿Cómo se dice, Verso?
> ¿Cómo se dijo si te repito?
> ¿Cómo no repetir
> Si eres el estribillo? (v. 488-491)

Estas interrogantes no hacen más que mostrarnos una constante en la ideología y estética del poeta y que luego se hará más evidente: él quiere *asir* la realidad a través del orden y la armonía de las formas poéticas, las que le dan seguridad por la pericia que tiene de su manejo. El Verso –con mayúscula– se evidencia así como una entelequia que le va a servir de sostén para poder decir aquello que hasta el momento no ha podido mencionar. Se vale del estribillo que es la repetición del verso para darle énfasis a su propuesta. Esta confianza en la poesía le da nuevo vigor para continuar su interrogatorio a Machu Picchu, para que le pueda revelar los más grandes secretos de la existencia e incluso hasta de la estética: "¿Qué es lo bello, Machu Picchu? / ¿Cómo es la belleza? (v. 510-11). Ha abierto el camino de la posibilidad del arte como actividad no sólo de belleza y estética, sino también como fuerza cognoscitiva.

La *mano* del poeta –el *homo faber*– es la que escribe el poema, impulsada por fuerzas recónditas que yacen en lo más profundo de su ser –el cual no conoce pero quiere *asir*–. Debemos advertir, sin embargo, que no estamos ante un tipo de escritura automática de herencia surrealista ni algo parecido: en el poeta hay plena conciencia de su labor. Él no se confía en la simbología que pueda aflorar de su subconsciente: la lucha con la piedra milenaria debe ser tenaz para, a través de ella, poder asir la "humana medida", aunque de antemano reconozca que su mayor móvil para ello es la Desesperación:

> La Desesperación,
> La mano desasida,
> Lo que no cuelga de tu mole universal
> En su humana medida;
> Todo lo que apetezco y no lo alcanzo
> Porque el ser no es ninguna letanía. (v. 520- 5)

El poeta apetece la "humana medida" que acaso yace en la mole universal, es decir, en Machu Picchu. Apetece, pero no puede alcanzar. Sin embargo, aún confía porque tiene algo a su favor para continuar este camino: la vida. Sabe que el ser no es ninguna letanía, es decir, muerte. Y él conserva la vida a su lado para seguir dando batalla..., pero ¿hasta cuándo?

Las preocupaciones del poeta son ante todo existenciales y metafísicas. Sabe que donde sobre todo debe dar ardua batalla es en su propio mundo interior, y al reconocer que no debe dejarse arrastrar hacia el conducto caótico del subconsciente, debe aplicarse al máximo para salir triunfante en el mundo de la realidad armónica, que tenga medida y forma. Observa que la realidad está encallada ante todo en el mundo de las ideas. El siguiente fragmento evidencia muchas luces sobre ello:

> Y la realidad, en verdad, es una idea.
> ¿Y qué es idea si voy a morirme?
> ¿Qué será cuando yo, en verdad, me muera?
> ¿Qué será la rosa?
> ¿Qué será la piedra?
> ¿Qué será mi alma?
> ¿Qué será este gatito que me juega? (v. 579-585)

Estos versos son una síntesis de casi todo lo que se ha venido manifestando en el presente capítulo. Hay aquí tanto conocimiento como angustia por la conciencia de las limitaciones humanas. El poeta reconoce la realidad como una "idea" porque es consciente de que su batalla en pos del conocimiento del ser es interior y atañe a su solitaria individualidad. Tiene a su lado únicamente a la Vida para afrontar los obstáculos que el mundo exterior le propone; a pesar de todo sigue adelante. Pero el gran drama en su batallar es el siguiente: ¿qué pasará cuando ya no cuente con la Vida para poder seguir y la única *realidad* que envuelva todo de una vez y para siempre sea la Muerte? ¿Qué pasará

cuando se muera y ya no haya conciencia? Este fragmento es de un marcado dramatismo, pues el poeta evidencia cabal conciencia de la muerte, donde ya nada podrá ser salvado y todo caerá en la oscuridad de la no existencia. Y por ello incluso se pregunta qué será de los símbolos –la rosa, la piedra– que ha ido trabajando arduamente en pos de obtener conocimiento de sí y del mundo. Reconoce que su labor, tarde o temprano, será en vano. Tiene tiempo para una tierna –pero no por ello menos amarga– ironía al preguntarse qué será de su gatito que juega con él, cuando la muerte lo haya cubierto todo. El gatito no se hace esas preguntas: el gatito no piensa. Es sólo el hombre el que vive en perenne angustia debido a su conciencia. La imagen más desgarradora del poeta se observa cuando se aviene a Machu Picchu con desesperación, mostrándose ya casi como un moribundo: "Y yo vengo a ti porque me muero" (v. 657). Es loable, sin embargo, que a pesar de saber que no habrá otro camino, reconozca en la piedra milenaria una posibilidad de vida y que por un momento pueda sentirse liberado de la muerte, de sentirse distinto. De que, aun cuando en Machu Picchu converjan la fealdad y la dureza, la presencia de las flores siemprevivas –más allá de la existencia o no de estas en la realidad fáctica, lo relevante es lo que su mismo nombre sugiere: *siempre-vivas*– es la fe inconmensurable en la vida, porque sólo en ella podemos luchar, a pesar de que tarde o temprano sea la muerte la única triunfadora:

> Y tú, así o así, representas la vida,
> El estarse uno distinto de la muerte
> Firme y feo entre las siemprevivas.
> ¿Viven siemprevivas a tu lado? (v. 658-661)

Y se nos vienen a la mente los hermosos versos de Darío –uno de los grandes maestros del vate barranquino y a quien rinde homenaje en su último

poemario– quien, en su célebre "Coloquio de los Centauros", nos hace saber que es justamente la Muerte el gran triunfo de la progenie humana, ya que, a pesar de que es el inminente destino, se lucha contra y para ella en pos de alcanzar la heroicidad humana:

> **Arneo**
> La Muerte es de la vida la inseparable hermana.
> **Quirón**
> La Muerte es la victoria de la progenie humana. (...)
> **Amico**
> Los mismos dioses buscan la dulce paz que vierte.
> **Quirón**
> La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.
> **Eurito**
> Si el hombre –Prometeo– pudo robar la vida,
> La clave de la muerte serále concedida.[109]

Más allá de todo este aparato mitológico, podemos tender *puentes* entre la ideología rubendariana en torno al hombre-Prometeo y su lucha tenaz contra y ante la muerte, y la perspectiva del hombre-poeta en el canto a Muchu Picchu, así como también palpables diferencias. Por ejemplo, los versos de Darío connotan mayor epicidad, como dramatismo los de Adán. En el verso rubendariano la Muerte es casi redención humana. En Adán, conciencia trágica de la *nada*. En todo caso, en lo que ambos acuerdan es que tanto vida como muerte se reconocen como inseparables hermanas en el intrincado camino del humano hacia su ser.

¿Y la Poesía? El poeta quiere dar forma al mundo –modelarlo, señala Arduini– y cuenta para ello con su pericia en la labor versual. Como si en esa ardua lucha contra la muerte tome conciencia de que la única forma para enfrentarse a ella sea a través de lo que mejor domina. Y por ello es que, si ha de llegar al ser –asirlo–, que sea a través de las formas que le dan mayor seguridad y

---

[109] Rubén Darío: *Obras poéticas completas*. Buenos Aires: Librería-editorial El Ateneo. 1953. pp. 603-604.

armonía: las formas métricas. Para Adán, entonces, el mundo que quiere configurar para la obtención de su trascendencia debe ser de una realidad *retórica*, a la cual, como profundizaremos en el último apartado, quizá le deba el ser y por ello pregunta a Machu Picchu si acaso no sea también él de su pertenencia: "¿Eres, como soy, de la **retórica**? / ¿Cómo es la siempreviva? Nada sé, / Sino que no sé mi vida toda." (v. 664-6 / lo resaltado es nuestro).

El poeta es consciente de que nada sabe de su vida toda, pero ahora comienza a indagar si acaso Machu Picchu y él, como la poesía, tengan una plena existencia en las palabras y en los hechos retóricos.

5.3. Segunda entrada a la poesía: Que el poema no huya

Pese a todo, el poeta tiene ahora mayor brío para enfrentarse a la muerte. Para ello se va a valer de sus principales armas, que son las armas de la poesía. Sin embargo, su visión es siempre contradictoria y paradójica: en un primer momento quisiera despojarse de todo, incluso de la relevancia de la Palabra, sumido como está en la angustia: "¡Vete, La Muerte, vete, la Palabra" (v. 1047); sin embargo, luego observa que su real opositora es la *nada*, a la cual minimiza y, ahora, consciente de la capacidad de su mano como creadora de poesía –de *realidad*–, exalta su condición al reconocerse como modelador de realidades:

> **Nada** es más que una talla de piedra sobre un torpe río
> Y alguna mano mía
> Que todo lo hizo
> Antes de mí el mundo no era nada;
> Ninguno, nadie. (v. 1048-1052 / lo resaltado es nuestro)

Otro símbolo fundamental de la poética martinadaniana en *La mano desasida* es el río, el cual representa cambio, transcurso y movimiento. El poeta es consciente de que su vida es como un río, pero justamente por ello quiere

luchar contra su condición de fugacidad, de recorrido, y por eso señala la torpeza del río donde la *nada* –que es una piedra tallada, con lo que también critica los límites de Machu Picchu a quien sin embargo ha puesto toda su fe– se ha asentado. Exalta su condición de *mano-poeta modelador de realidades*, y ahora está preparado para referirse a la misma Poesía y su posibilidad de configurar el mundo donde pueda *ser*:

> Poesía es esto
> Lo que eres en mi verdad y desatino:
> Dar el cuerpo a un alma,
> Dar forma a lo infinito,
> Dar la hora al tiempo y al grito,
> Y por debajo
> Irse con el gordo río
> A no sé dónde,
> Acaso al principio. (v. 1093-1101)

Este fragmento es meridianamente clarificador. La Poesía es el arte capaz de "dar cuerpo al alma y forma a lo infinito". Es la principal herramienta con que cuenta el poeta para vencer a la Muerte. Es, quizá más que la piedra –su hermana, su compañera– lo más parecido que tiene a él, porque es producto de sí mismo y de todo lo que el poeta significa. Por ello es que tiene tanto de "verdad" como de "desatino", que es justamente lo que lo caracteriza. Señala además su alta soberanía hasta el punto de ser capaz de "dar la hora al tiempo y al grito", es decir, al orden y a la angustia humanas; sin embargo, nunca podrá ser dueño absoluto de sus alcances. Siempre la Poesía tendrá una *dimensión* que se le escapará. Y por ello es que siempre habrá un porcentaje de incertidumbre sobre el camino que tome esta poesía, acaso con el "gordo río" o acaso al principio, que es el punto medular de donde parten las grandes cosas: Machu Picchu, por ejemplo. Pero recordemos que el origen, el principio de Machu Picchu data de una dimensión anterior (aparte) de la escritura, del

lenguaje. Y, de acuerdo con esta lógica, tendríamos que afirmar que también en la Poesía hay una porción de *realidad* ajena al lenguaje –paradójica condición, puesto que la poesía esta *hecha de palabras*. Aquí sin embargo debemos recordar que el lenguaje poético –y en especial el contemporáneo– tiene como principal característica la *ambigüedad*. En un poema moderno puede haber variedad de interpretaciones, pero siempre habrá algo que quede en el *misterio*. Y en la poesía de recursos simbólicos con mayor razón, dado que el símbolo, así como "revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio del conocimiento"[110], también, y en forma complementaria, puede expresar "algo que carece de expresión en el mundo de lo expresable"[111]. Toda poesía simbólica dejara una *porción* de su realidad en una dimensión extra-lingüística, ajena a las palabras.

Y por ese mismo motivo es que el poeta, ahora conocedor de la importancia de su oficio, recobra su fe en Machu Picchu y a la vez observa que su influencia es desmesurada: "Todo lo que no soy y soy si soy / Eres tú, Piedra" (v. 1171-2). Se vuelve a identificar con él y quiere verse nuevamente embargado en él, en toda su secuela de elementos contradictorios que –justamente por ello mismo– son la mejor evidencia de su totalidad: ser, vida, muerte, caída, presencia.

> ¡Déjame ser, que soy, que muero!
> ¡Déjame, déjame!
> ¡No me sigas por tu caída!
> ¡No me abrumes con tu presencia!
> ¡Que yo te mire!
> ¡Que yo sea! (v. 1171-1180)

La identificación contradictoria y paradójica con Machu Picchu es la mejor seguridad con que cuenta el poeta para, a través de su oficio de *fomo faber* o

---

[110] Eliade, Mircea: *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1974. Traducción de Carmen Castro. p. 12.
[111] Eco: Ob. Cit. p. 259.

mano desasida, poder encumbrarse a las alturas de su enigma, y descansar en la roca inmarcesible de su caída.

5.4. Confesión de poeta: Escrito a una amiga

Pero las incertidumbres no lo dejan tranquilo. Y así como anhela consuelo y protección en la piedra –lo cual consigue de a ratos–, también busca ahora nueva compañía al entablar un diálogo con La Paschero, su amiga en el difícil camino de la poesía. Ella representa la sabiduría de las personas comunes y no la del poeta, más cercana al suicidio y a la *palabra volada en la sien*:

> Tú no sabes nada;
> Tú no sabes sino preguntar.
> Tú no sabes sino sabiduría.
> Pero sabiduría no es estar
> Sin noción de nada, sino proseguir o seguir
> A pie hacia el ya.[112]

Escrito a ciegas y *La piedra absoluta* son –consideramos– dos textos que comparten con *La mano desasida* una similar propuesta estética e ideológica, hasta el punto de poder afirmar que podrían encallar en alguna parte de este gigantesco y desmesurado poema circular. A La Paschero también le hace preguntas, pero no sobre el ser, algo que quizá ella no pueda contestarle, ya que -dijimos- ella representa la sabiduría del hombre común, pero también el conocimiento en materia de poesía. Y las preguntas del poeta se vuelven a veces tan sencillas e inocentes, y por ello marcadamente profundas: "Dime, ¿para qué escribir? / Dímelo, dímelo" (v. 1968-9). Pero la angustia es patente y el suicidio, la posible redención a tanta conciencia: "¡Por qué, donde ni me, históricamente, mato!". A continuación vuelve a interrogarla sobre el quehacer

[112] De: "Escrito a ciegas". En: *Obra poética en prosa y verso*. p. 372.

literario, pero sus preguntas llevan implícitas una preocupación existencial con matices coloquiales: "¿Hay que pensar antes de escribir? / ¿Hay que querer algo? / ¿Hay que trepar a Machu Picchu, o hay que rascarle la cabeza al gato?" (v. 1971-73).

La referencia a ese lado de inconsciencia en el acto de escribir es indubitable, sin llegar, como dijimos anteriormente, a los alcances de la escritura automática. Pero además le pregunta si es que se debe querer algo, lo cual es paradójico porque el anhelo del poeta es el mayor deseo de la humanidad toda: saber verdaderamente sobre su ser. Pero, dadas sus caídas, piensa acaso que esa búsqueda es vana y sin sentido, y por ello no sabe si es más relevante trepar a Machu Picchu –imagen de su búsqueda desmesurada– o simplemente acariciar al gato y vivir la vida de la mayoría de los seres comunes y corrientes, sin preguntarse jamás por lo que *son*.

Pero el camino recorrido no es en vano. Algo de sabiduría ha quedado en el poeta –no de la humana, sino de la roca milenaria–, y por eso es que con La Paschero, esa mujer deseosa de conocimiento, comparte lo que ha ido aprendiendo sobre la Poesía en su camino hacia la *realidad* y la *nada*:

> Escribir es interminable,
> Escribir es, en absoluto, en dios, necio.
> La letra se vuelve del Otro
> Y ningún secreto dice su secreto.
> Que el asmático va a la farmacia…
> Que la monja sale de su monasterio…
> Así es el libro, así es el mito. (v. 2016-2022)

No puede confiar en la Poesía, porque ella es también acto interminable, es decir, que no podrá llegar tarde o temprano a una verdad estable e inmutable. Por eso escribir se convierte también en acto necio (vemos cómo en el segundo verso, "absoluto" y "dios" son equivalentes pero en sentido

peyorativo). Además, ella, la Poesía, es *nuestra* en tanto es acto creativo de nuestra angustia y búsqueda, pero luego, cuando se libera de todo ello, pasa a ser también de los Otros (como en el heterónimo de Pessoa, quien levanta su pañuelo para despedir a sus versos, que finalmente "van hacia los hombres"). Esta paradoja es extraordinaria: "ningún secreto dice su secreto". Creemos dominar a la Poesía cuando la forjamos, pero una vez que se concreta y pasa a ser otro ente, también resguarda su misterio y *lo* cuida de nosotros. Y el asmático que no se cura y la monja excluida son imágenes de una misma realidad: no podemos penetrar en el misterio de la Poesía porque al inventarla pasa a ser parte del mundo, el cual desconocemos.

A continuación el poeta, en su afán por aleccionar a la joven amiga, empieza una importante enumeración de lo que entiende por la vida, todo ello signado por su angustioso devenir:

> La vida es una alegoría,
> Y si te alejas de ella es la tragedia.
> Y principia la vida.
> La vida es un gato que juega,
> La vida es una rosa olida,
> La vida es ignorar que se vive
> Y que se viva.
> La vida verdadera es otra Vida,
> La Vida es lo que no es
> O la Vida no es Machu Picchu,
> La Muerte revertida y convertida. (v. 2105-2115)

La vida es alegoría (enseñanza) cuando se busca aprender de ella, vivirla en sentido didáctico. Pero cuando se abandona esta posibilidad la vida se convierte en tragedia (como la del poeta, que preguntó demasiado). A continuación viene la vida más feliz, la de menor conciencia: en ella acaricias al gato concreto y hueles la rosa concreta, porque no te has detenido a pensar en el Gato o en la Rosa. Y, si bien el poeta sabe que esta realidad es ficticia, se lo

explica a la amiga para que ella al final decida qué tipo de vida quiere recorrer: la mejor vida es aquella en que se ignora que se vive (como los animales), pero el poeta es consciente de que la real es la Vida –con mayúscula– como la Rosa y la Piedra, las del mundo de las ideas (pero cuando se muere, *para qué* la idea). En los últimos versos se retoma la angustia existencial que desemboca en Machu Picchu –símbolo de paradojas–, el cual no es la Vida o es la Muerte revertida y convertida (otra forma de entender la muerte).

Y el sufrimiento del poeta es desgarrador ("¡Ay, hasta cuándo mi ser! / Ay, hasta cuándo mi cuerpo!..."). Aun así, al menos ha cumplido su rol porque ha enseñado a la amiga a lo que tiene que atenerse y, si bien no pueda salvarla –como tampoco a sí mismo–, al menos le enseña que el saber de *aquí* es tan sólo apariencia y que no gaste su vida en buscarlo porque tarde o temprano tomará conciencia de su perpetuo desconocimiento: "¡Sabe tú, La Paschero, sabe, sabe!... / ¡Saber en este sitio, lo es todo! / ¡Saber es la perplejidad!" (v. 2161-2165).

5.5. El mundo como realidad retórica: Mundo

En este último apartado el poeta va a llegar a sus mayores certidumbres, las cuales no van a estar exentas de angustia. En general, después de haber entablado un diálogo cósmico y humanísimo con Machu Picchu en pos de conocer por fin su ser, ya que había descreído de los dioses (el Dios), y de identificarse con la piedra milenaria y otorgarle sus cualidades humanas, a fin de obtener las de la roca inca, observa con desesperación que, a pesar del origen superior de Machu Picchu (anterior a la escritura), él también está en la misma situación del poeta: ignorante de su ser y víctima del olvido, la

modernidad (el turista y su kodak), y la muerte (pese a su aparente condición de intemporalidad). Por ello que el poeta lo identifica más bien como compañero con quien puede compartir su fatalidad, la cual se evidencia en la presencia del latido:

> Todo es terrible, porque está presente.
> Lo que no es muerte en mí, todo es terror.
> Sin tu deslizamiento, Machu Picchu,
> No latiría mi corazón.
> Soy humano y tú también, aunque de piedra
> Somos dos duras imágenes del soy. (v. 4133-8)

Hay una *humanización* de Machu Picchu y una *petrificación* del poeta, quienes comparten destinos paralelos en su accidentada y angustiosa búsqueda del ser, ser del hombre y de la piedra que ya se han vuelto *uno solo* porque ya es imposible distinguir el uno del otro:

> ... El ser es como soy,
> El ser hará cosas innumerables
> Pero no es más ni menos que yo.
> Y tú eres el que quiso el Ser,
> Tal como me concibió.
> ¿Cuál eres, Machu Picchu?
> Yo era uno solo. ¿Somos dos? (v. 4235-4241)

Pero ahora el poeta también es consciente de algo: el mundo en que ha querido conocer la realidad de su ser (en Machu Picchu) es de su singular y particular invención ("¡Por qué en tu valva de esfera / Mundo que yo creé"). Observa que él ha sido artífice de su *propia* tragedia, a la cual ha dado forma a través de la conciencia y de su labor de *homo faber*. Que quizá, con un domino distinto del hacer poético, hubiera configurado una realidad menos atroz. Por eso que ahora se muestra dubitativo de la teoría o la poética:

> Por qué tu enorme, pesado cero
> Se me vuelve la figura de mi conciencia,
> Por qué ya no soy sino una sombra sobre tu muro,
> Por qué ya no sé de poética! (p. 4020-6)

El *pesado cero* es la *nada* de la que ha tomado conciencia en su vida, motivo por el cual ya ni siquiera se puede considerar sombra de un muro de la arquitectura milenaria. Por ende, al afirmar que ya no sabe de poética, evidencia que no ha podido crear con mayor sagacidad un mundo –el de la ficción literaria– acorde con sus preocupaciones metafísicas.

Y es que, al final, la piedra está hecha de versos que deben ser medidos con armonía y cifra. El poeta, poco hábil al momento de versar por dejarse llevar por su angustia existencial, falló en el trazo, lo cual causa enfermedad y suplicio:

> ¡Y tu piedra, de patología,
> Y tú, metro sin medida, sin sitio,
> Sin cosa que cifrar en este aire,
> En este aliento, en este suplicio! (v. 4039-4042)

El poeta sigue preguntando por el ser a Machu Picchu, pero ya no persiste en obtener la respuesta:

> ¿Quién soy, Machu Picchu?
> ¡No sé quién… el gringo cojo;
> No sé quién… llegó conmigo,
> Era un viejo gringo, cojo, bisojo,
> Yo buscando la rima,
> Él buscando el anteojo. (v. 4047-4052)

Alude al gringo cojo y bisojo (el turista ignorante y mal informado, que *ve* pero no sabe *mirar*) en busca de su anteojo, mientras el poeta está tras su *rima* con que pueda plasmar la realidad que tanto anhela. Y es que, a nuestro parecer, en *La mano desasida* subyace la noción de que la realidad es creada a través de la poesía y de sus recursos retórico-figurativos, y por ello consideramos que es una de las propuestas poéticas más cercanas a la teoría de Stefano Arduini,

quien observa que "realidad y lenguaje constituyen un sistema autopoiético"[113]. El poeta desconfía de las ciencias que niegan la imaginación humana y cree en la palabra poética:

> El error es de la Cosa.
> Errará el de la positiva ciencia,
> Errará el de la lupa; no el del estupor.
> La Poesía nunca yerra,
> La Poesía no discurre ni acaricia,
> La Poesía sólo crea (v. 4066-4071)

Y señala que, hombre o piedra, vida o muerte, nada de ello puede ser ajeno a la existencia que crea el verso: "Después viví, y fue en vano / Y agonicé, y es este verso." (v. 4119-4120).

Pero no por ello el poeta asume las cosas con tranquilidad ni va a buscar sumir su contemplación en el silencio. Todo lo contrario: ahora más que nunca pregunta con desesperación a Machu Picchu e interroga sobre la verdad, porque se da cuenta de que la piedra milenaria es una realidad que él ha modelado a imagen y semejanza de su angustia metafísica, y quizá algo pueda decirle (no olvidemos que, a partir de lo señalado anteriormente, en todo acto creador siempre hay algo que se escribe *sin pensar*). Machu Picchu es ahora una palabra, una palabra hecha de piedra a quien el poeta interroga como si fuera un oráculo:

> ¡Machu Picchu, palabra petrificada,
> Dime la verdad que me vale!
> ¡Dime la verdad que me viva!
> ¡Dime la verdad que me mate!
> ¡Dime la verdad que no miente!
> ¡Dime la verdad que no sabe!
> ¡Dímelo, Machu Picchu!
> ¡Dímelo que es ahora antes! (v. 4262-9)

---

[113] Arduini: Ob. Cit. p. 41.

Pero como la piedra nada dice, entonces piensa que el culpable sea quizá el artificio que la creó y que creó a él mismo: la literatura. Nuevamente evidenciamos que en la obra subyace la idea de una realidad propia y soberana, que es una realidad poética y creada con los diversos recursos retóricos de que se dispone: "Literatura interminable / Con tu hinchada, torpísima, mano de vieja / Tejes tu cielo, para siempre inconcluso" (v. 4389-4391).

Machu Picchu es la "roca agorera" (cfr. v. 4400) que ha preferido mantenerse muda hasta el momento, y es el poeta quien ahora ha cobrado real conciencia de las potencialidades de la Poesía: ella es la cabal creadora, la que puede estar sintetizada en una palabra o estar explayada en todas las cosas. En suma, Poesía es Machu Picchu en su carácter absoluto y el poeta no puede hacer otra cosa que ponerse frente a ella y tratar de adentrarse y volver a colocarse ante su perplejidad y el mundo, envuelta en la nada que lo caracteriza:

> Poesía es la idea sin objeto (...)
> Poesía es lo que me sobra,
> Poesía es lo que me falta.
> Poesía es la cosa dura,
> O, solamente, una palabra.
> Poesía es el dios que hiede
> O la mujer que arrastra.
> ¡Ay, Poesía, Machu Picchu,
> Es mi sentido de que no soy nada! (v. 4473-4481)

El poeta busca que Poesía, Machu Picchu y él sean uno mismo. La identidad, que se ve explosionada en todo el poemario –y esa es una de las mayores complejidades del libro–, llega en este apartado a su máxima tensión. Se establece además la dicotomía entre teoría (poética) y praxis (poesía), siendo esta última la realidad soberana de la verdad, mientras que la primera es mera

normativa, que yace en los demás objetos del mundo: "¡La Poesía somos tú y yo! / ¡Toda la restante creación es Poética!" (v. 4639-4640).

Por último, hay un momento en que, ante tantas interrogaciones del poeta, la Piedra finalmente toma la palabra y le hace ver que todo tipo de búsqueda es en vano: el poeta, el humano, ha querido emplear la palabra para llegar a los profundos misterios del universo ("La Palabra nunca dijo / Lo que pensó la Palabra. / La Palabra, como tu piedra, / Es un elemento de construcción y distancia"), a desentrañar el enigma de su ser y del mundo que, sin darse cuenta y a partir de su posterior toma de conciencia, él mismo ha modelado a imagen y semejanza de su perplejidad y angustia. La Piedra le hace ver la necedad de su proyecto y lo invita al silencio:

> Es en vano que agites, Poeta
> El milagro o el elemento.
> Nada será antes de un niño,
> Nada será después un cero
> ¡Nada será antes de nada!
> ¡Nada será después de un sueño!
> Toda vida es una ciega búsqueda
> Y todo ser un terco término.
> Esta piedra da calor y persona.
> Acomodémonos, callémonos. (v. 5289-5298)

El silencio a que alude la Piedra es la contemplación del hombre-poeta frente a la realidad que él mismo ha modelado y que es el signo palpable y contundente de sus incertidumbres.

5.6. Final

Nuestra presente experiencia de lectura es totalmente particular y la asumimos con sus límites y aciertos. Es indudable que *La mano desasida* requiere una ardua y paciente labor de análisis e interpretación. Por la extensión, así como por la complejidad y riqueza semántica y figurativa, estamos seguros de que no

hemos agotado sus posibilidades de lectura y que sólo hemos abordado parcialmente las diversas *líneas de sentido* que subyacen en ella. Sin embargo, sí consideramos haber planteado uno de los puntos medulares de la poética martinadaniana y que se evidencia en *La mano desasida: canto a Machu Picchu*: la reflexión –poética– de la existencia y del quehacer literario, simbolizada en Machu Picchu, hasta el punto de cobrar conciencia de que la realidad ficcional que se configura en este *poema-río* es una realidad *retórica*, en la cual el poeta busca que el símbolo de la piedra sugiera –ya que no *acabe*– los grandes misterios de la existencia y así pueda contemplar fugazmente –mas no *asir*– su ser. Porque la *insatisfacción* es un punto de partida para la consecución de una gran obra o, como diría el autor de *Un Coup de Dés*, "después de haber encontrado la nada, encontré la belleza".

CONCLUSIONES

Después de haber realizado este recorrido analítico-interpretativo del poemario *La mano desasida: canto a Machu Picchu* de Martín Adán, consideramos oportuno establecer las siguientes conclusiones:

1. La bibliografía crítica existente en torno a este libro, si bien considerable y en su momento clarificadora y pertinente en diversos aspectos concernientes al libro –los cuales han sido señalados–, también ha caído en ciertos límites o en conjeturas no debidamente consolidadas. Se ha señalado el carácter *ontológico* del poema, mas no se ha incidido en qué reside esa *ontología*. Además, se ha observado la riqueza figurativa de su poesía, pero no se la ha estudiado sistemáticamente, así como tampoco ha habido una crítica que concatene en forma detallada sus alcances estéticos con la ideología subyacente en el discurso poético.

2. Por las peculiares características de su producción, analizar *La mano desasida* nos lleva obligatoriamente a recorrer a detalle el proceso por el que ha pasado, así como su relación con el contexto literario, cultural e ideológico en que aparece.

3. Un elemento esencial para profundizar en la significación de este texto es el símbolo poético, y por ese motivo es que se debe dilucidar sobre la naturaleza de este signo, sobre su implicancia en la poesía, y para ello debemos reinsertarlo en las discusiones concernientes al campo de la retórica. Además,

debido a las pretensiones *ontológicas* y *gnoseológicas* del discurso poético martinadaniano, nos parece lógica su vinculación con la propuesta teórica de la retórica general textual de orientación cognitiva de Stefano Arduini, en la cual el análisis de los campos figurativos no nos conduce exclusivamente a dilucidar los alcances estéticos y de ornamento, sino ante todo a comprender la ideología del poeta y cómo, a partir de la configuración de su lenguaje particular, *modeliza* una porción de mundo que es inherente a su discurso.

4. En la representación de mundo que se evidencia en *La mano desasida*, está presente una perspectiva estética e ideológica en que la crítica no había reparado: la configuración por parte del poeta de una realidad *retórica*, donde el locutor, si bien está preocupado por desentrañar y *asir* la verdad sobre su ser, lo cual no consigue, sí logra tomar conciencia de que este tortuoso recorrido le ha enseñado sobre los alcances trascendentales de la palabra, y cómo a través de ella ha podido crear un símbolo que aparentemente representa lo Absoluto, como Machu Picchu, y no al contrario. Entonces, poesía y mundo de Machu Picchu no son más que la propia elaboración, el manejo peculiar de los campos figurativos y que implican su forma de mirar (construir) su realidad, por parte del poeta, quien en sentido último es el *homo faber* o *mano desasida*.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

- DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael (Martín Adán). *El más hermoso crepúsculo del mundo* (antología). México D.F: Fondo de Cultura Económica. 1992. Estudio y selección de Jorge Aguilar Mora.

- _____. *La casa de cartón* y *De lo barroco en el Perú* (antología). Lima: Ediciones Peisa. 1974.

- _____. *La mano desasida: canto a Machu Picchu*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca. 1964.

- _____. *Obra poética* (1928-1971). Lima: Instituto Nacional de Cultura. 1971. Con una selección de juicios críticos.

- _____. *Obra poética* (1928-1971). Lima: Instituto Nacional de Cultura. Lima. 1976. Prólogo de Edmundo Bendezú Aibar.

- _____. *Obra poética*. Lima: Ediciones Edubanco. 1980. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.

- _____. *Obra poética en prosa y verso*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 2006. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban.

2. FUENTES SECUNDARIAS

- BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. *La poética de Martín Adán*. Lima: Edición del autor. 1969.

- _____. "Barroco y Romanticismo según Martín Adán", *Amaru* (revista de artes y ciencias), 9 (marzo 1969): 46-50.

- CHIRI JAIME, Sandro. "Eguren, Martín Adán y la vanguardia", *Martín* (revista de artes y letras) ,1 (abril 2001): 74-80.

- FERRARI, Américo. *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP. 2002.

- _____. "Martín Adán, poeta encebollado", *Fórnix, revista de creación y crítica*, 3/4 (julio 2004): 268-281.

- FORGUES, Roland. "Martín Adán: el manicomio y la poesía como indagación del ser", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 106-110.

- GHIANO, Juan Carlos. "Martín Adán, navegante de extramares". *La Nación*, 6 de noviembre de 1971: 3ª sección.

- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El Perú es Todas las sangres*. Lima: Fondo editorial de la PUCP. 1991.

- _____. "Martín Adán: callando en extramares". *El Comercio*, 10 febrero de 1985: Suplemento Dominical.

- _____. "Martín Adán: la palabra desasida". *La Crónica*, 19 de octubre de 1980: ii.

- _____. "Martín Adán: travesía a ciegas". *El Comercio*, 5 de octubre de 1980: 20 (Suplemento Dominical).

- HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma. 2006.

- _____. *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Editorial Milla Batres. 1993.

- HOYOS SALCEDO, Pedro Pablo. *De Cortés a García Márquez: Ensayos de literatura hispanoamericana*. Lima: Editorial Lumen. 1994.

- KINSELLA, John. *Lo trágico y su consuelo: estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores. 1989.

- LAUER, Mirko. *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Ediciones. 1983.

- MARTÍNEZ, Gregorio. "*Travesía de extramares* / inasible como la música", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 44-46.

- MARTOS, Marco. "Apuntes sobre *Travesía de extramares* de Martín Adán", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 47-51.

- _____. "Martín Adán: una palabra volada en la sien", *El zorro de abajo* (revista de política y cultura), 1, (junio-julio 1985): s/n.

- MONDOÑEDO, Marcos. "El tratamiento de los objetos en tres poetas latinoamericanos: Neruda, Borges y Adán", 05 de enero del 2009, 14.00 h, <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/lnerudadborjesadan.htm>

- NÚÑEZ, Estuardo. "Martín Adán y su creación poética", *Letras Peruanas* (revista de humanidades), 4 (diciembre 1951): s/n.

- _____. "Retrato hablado de Martín Adán", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 17-26.

- ORTEGA, Julio. *Figuración de la persona*. Barcelona: EDHASA. 1971.

- OVIEDO, José Miguel. "Martín Adán ante Machu Picchu". *El Comercio* En: 27 de setiembre de 1964: Suplemento Dominical.

- PAOLI, Roberto. "Lo hiperformal y lo informal de Martín Adán", *Cielo Abierto*, 30 (octubre-diciembre 1984): 12-19.

- PÉREZ GRANDE, Hildebrando. "Escrito a ciegas: un resplandor perpetuo", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 69-73.

- PIÑEIRO MAYORGA, Andrés. *Desventura en extramares: conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán.* Lima: Fondo editorial de la UNMSM. 2003.

- ROMUALDO, Alejandro. "La guerra de las rosas". *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 38-42.

- SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Martín Adán, el mayor poeta del Perú, alienta". *El Excelsior*, 24 de abril de 1966.

- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. *Escrito en el agua*. Lima: Editorial Colmillo Blanco. 1989.

- _____. "Sobre el Aloysius Acker de Martín Adán", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 27-36.

- TAMAYO VARGAS, Augusto. "Martín Adán: la angustia detrás de la palabra". *Oiga* (semanario de actualidades), 604, 17 de octubre de 1975.

- THORNDIKE, Guillermo. "Martín Adán en rock: encuentros con Ginsberg en Lima, 1960", *Martín* (revista de artes y letras), 1 (abril 2001): 81-93.

- VARGAS DURAND. Luis. *Martín Adán*. Lima: Editorial Brasa S. A. 1995.

- WESTPHALEN, Emilio Adolfo. "Homenaje a Martín Adán", *Amaru*, 9 (marzo 1969): s/n.

3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis S.A. 1993.

- ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. España: Universidad de Murcia. 2000.

- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad.* México D.F: Siglo XXI editores. 2004. Traducción de Andrea Morales Vidal.

- CEVALLOS MESONES, Leonidas. *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, S.A. 1967.

- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético.* Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1974. Traducción de Martín Blanco Álvarez.

- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Anagrama. Traducción de Carlos Manzano.

- ECO, Umberto. *Obra abierta*. México D.F: Editorial Artemisa. 1985. Traducción de Roser Berdagué.

- _____. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. 2000. Traducción R.P.

- _____. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A. 1995. Traducción de Carlos Manzano.

- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A. 1974. Traducción de Carmen Castro.

- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años 60.* Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú. 1961.

- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion. 1977.

- GARCÍA SARMIENTO, Félix Rubén (Rubén Darío). *Obras poéticas completas*. Buenos Aires: Librería-editorial El Ateneo. 1953.

- GREIMAS, A. J. y J., COURTÉS. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (dos tomos). Madrid: Editorial Gredos, S.A. 1982. Traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión.

- GRUPO MI. *Retórica general*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1987. Traducción de Juan Victorio.

- GIRAUD, Pierre. *La estilística*. Buenos Aires: Editorial Nova. 1960. Traducción de Marta G. de Torres Agüero.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y María del Carmen, GARCÍA. *Historia breve de la retórica*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A. 1994.

- JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1981. Traducción de Ana Mª Gutiérrez-Cabello.

- MARCHESE, Ángelo y Joaquín, FORRADELAS. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel S.A. 1994.

- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 1974. Traducción de Beatriz Bugni.

- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A. 1989.

- RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México D.F: Siglo xxi Editores. 2001. Traducción y prefacio de Graciela Monges Nicolau.

- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. 1971. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso.

- TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila Editores. 1991. Traducción de Claudine Lemoine y Márgara Russotto.


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA