

1989

La travesía poética de Martín Adán

John Kinsella

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Kinsella, John (Primavera 1989) "La travesía poética de Martín Adán," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/16>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

LA TRAVESIA POETICA DE MARTIN ADAN

John Kinsella
University of Maine

Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente y Benavides, nació en Barranco en las afueras de Lima en 1908 y murió en esa ciudad en 1985. A pesar de la gran acogida recibida por parte de la crítica en su propio país, su poesía es prácticamente desconocida fuera de su Perú natal. La importante contribución que ha hecho a la poesía peruana se ve claramente en su obra principal, *Travesía de extramares*,¹ subtitulada *Sonetos a Chopin*, una colección de cincuenta y dos sonetos. Refiriéndose a esta obra James Higgins comenta: *Es significativo que esta obra consista sólo de sonetos. Adán, conscientemente pasado de moda, no tiene ninguna de las pretensiones revolucionarias de Vallejo o de Moro, y se considera no como la vanguardia de una nueva corriente sino como el heredero de una larga tradición literaria.*² Para Mirko Lauer los poemas revelan *una marcada austeridad en el aspecto formal*,³ mientras Edmundo Bendezú vislumbra *los delicados mecanismos de una poesía de gran perfección formal y de viva sustancia humana.*⁴ Esta preocupación por la forma subraya una preocupación principal en su obra: el deseo de dotar su tendencia a la búsqueda de sí mismo y su sentido más amplio de la incapacidad del lenguaje

de expresar esta experiencia, con una estructura fija de la que de otro modo hubiera carecido.

Como sugiere el título de la colección, el uso de la metáfora náutica es notable en los sonetos y es de vital importancia para la articulación de su actitud hacia la poesía. "Leitmotif" es particularmente relevante en este respecto ya que es el primer poema del grupo que emplea este tipo de metáfora. También introduce otro de los temas principales que brota del subtítulo del libro y se centra en la analogía entre el poeta y el músico Chopin al cual están dedicados los sonetos:

(Cortot: "Chopin: Deuxième Prelude; Méditation douloureuse; la mer déserte au loin...")

¡yo era para morir, e vos para escapare!
Del CANTAR DE RONCESVALLES

*el día era nublo e él bien lo aclarava,
maguer que era oscuro, él bien lo blanquiava,
por do quiera q'él pasaba todo lo relumbraba.*

Del POEMA DE YUSUF

— No aquel Chopin de la melografía:
Colibrí infalible en vahaje,
O cumbreira y cabrío nel celaje,
O perspicuo piloto por sombría...

— Mas el antiscio de su travesía:
Arena así, que ya brolla el miraje;
O humana presa de selacio aguaje:
O luna ahogada, a flor de mediodía...

— No la remera que roza la rosa,
Sino el otoño que bañó mi vida
Y pasmó mi melisma más mimosa...

— ¡Ay, no la arboladura talantosa,
Ni el alentar la lona rehenchida!...
¡Mas yo... ya... mudo que tajó la boza!

(93)

Tanto el título como las citas fragmentadas hacen las veces de un epígrafe de las series de poemas náuticos de la colección y sirven de ejemplo, en forma de prefacio, para una invitación al lector a partir en varias direcciones, especialmente en este poema de corrientes, cables

cortados y destinos perdidos. El *leitmotif* o tema principal es el de un viaje que se asocia en este caso con Chopin. La primera cita en francés parece indicar que el poeta se está esforzando para conseguir un efecto musical en el poema o que está intentando construir un puente entre la música y la poesía. Algo que no se debe pasar por alto es que Adán realmente se afana para producir un efecto musical a través de la interacción de las vocales y consonantes repetidas, y eso se escucha en frases como *la remera que roza la rosa o pasmó mi melisma más mimosa*. Después del estímulo inicial y multi-direccional de los epígrafes, lo suficientemente fragmentados para ser "invitations au voyage" más que fines, utiliza terminología musical en la primera línea con la palabra "melograffa" para referirse al arte de escribir música practicado por Chopin. Parece estar rechazando la figura del músico responsable de los sonos melódicos, suaves y dulces de los preludios. Como Emilio Bendezú subraya: *Desde el primer verso el poeta nos dice que el motivo central de los Sonetos a Chopin no va a ser la figura del celabrado compositor de los preludios.*⁵

Después de este rechazo aparente el autor sigue delineando la figura del músico en una serie de imágenes. Lo que este grupo de imágenes tienen en común para estar en contraste con las del segundo cuarteto, son ideas de equilibrio diestro, un equilibrio airoso. En el caso del "Colibrí infalible" hay una sensación de balanceo y suspensión en el aire, una impresión de inmovilidad en el movimiento. En la imagen de la cabra hay una idea de pisar firme y de una mayor ventaja en el caso del piloto quien desde su elevada posición, similar a la de la cabra o el colibrí, escoge su camino, pisando firme, entre escollos, bajíos, turbulencias y todo lo que constituye una caída y un viaje más violento, peligroso y potencialmente destructivo. La imagen del *perspicuo piloto por sombría* es naturalmente anunciada en el epígrafe tomado del "Poema de Yusuf" con sus referencias a la iluminación de la oscuridad, la desaparición de las nubes y una sensación general y omnipresente de resplandor y claridad en la última línea de la cita.

En el segundo cuarteto se compara y se contrasta la figura del poeta con la del músico. Se le describe como el antiscio del viaje del músico, o sea es alguien que vive en el mismo meridiano que el músico aunque en otro hemisferio. La imagen del antiscio — igual pero diferente, unificado pero antitético — se refiere a las similitudes y diferencias de los viajes artísticos emprendidos por el poeta y el músico. También puede referirse a las obvias afinidades y diferencias hemisféricas o geográficas existentes entre la cultura europea y sudamericana, así como a las distintas formas de arte complicadas. Aunque compartiendo también la misma alegoría náutica hay una diferencia también entre el gran músico y pianista que tiene las ventajas de la experiencia, y el poeta, que es aún un novicio. Como sugieren las imágenes del segundo cuarteto, el poeta no tiene ninguna de las ventajas de pisar firme y seguridad del animal ni la elevada posición del

piloto, cualidades atribuidas a Chopin. Las cumbres y posiciones elevadas del primer cuarteto contrastan con el vórtice descrito en el segundo verso del siguiente cuarteto, en la mitad del cual el poeta es a duras penas capaz de percibir el miraje que quiere precisar en palabras. También el aire, la suspensión, el equilibrio y la seguridad contrastan con corrientes mucho más peligrosas y horrendas, monstruos submarinos que le persiguen, el peligro de ahogarse y turbulentas incertidumbres. Del mismo modo en que la imagen final del primer cuarteto había sido anticipada en uno de los epígrafes, aquí hay una conexión entre la idea de la muerte y la del ahogo que le amenazan y la Canción de Roncesvalles. Mientras el poeta parece destinado a morir entre los peligros del viaje (*yo era para morir*), el músico (*perspicuo piloto*), ha escapado a límites navales más seguros (*e vos para escapare*).

En el siguiente par de estrofas del sexteto continúa el contraste entre los toques airosos superficiales como *la remera que roza la rosa* o *la arboladura talantosa* y envolvimientos y absorciones profundas. En los últimos dos versos esto queda ilustrado en el contraste entre aire y velas hinchadas y la posibilidad de la inmersión en el agua junto con el potencial o inminente naufragio que puede suceder una vez se corten los cables. Otro contraste se presenta en el primer terceto entre el delicado escenario en que florece la rosa y el mundo del poeta caracterizado por el otoño que cae lánguidamente sobre él y le impide escribir los versos que él quiere escribir.

Hay, entonces, un contraste de viajes entre aquellos hechos dentro de límites navales más seguros y posiblemente más superficiales, y los que necesitan la energía de todo el ser (*¡Mas yo...*), lo sumergen (*ahogada, banó mi vida*), y destruyen todos los medios de controlar el viaje o de salvar el yo comprometido. Sin pilotaje este yo comprometido se ha abandonado finalmente más allá de la seguridad del lenguaje mismo como se sugiere en las palabras *ya... mudo* que es la expresión culminante de la idea *Y pasmó mi melisma*. A pesar del rígido contraste de las travesías uno de los aspectos interesantes es que, aunque rechazando un cierto tipo de compositor como el modelo tutelar de inspiración para su empresa particular, no repudia completamente al artista consumado que también se atrevió al viaje artístico y adquirió la pericia del *perspicuo piloto*. Su imaginación, como si no fuera insensible a los murmullos del mismo Chopin, continúa sin embargo, rechazando o relegando al margen de su experiencia, elaborando en una serie de imágenes las delicadezas y atracciones del *Chopin de la melografía* en el primer cuarteto. Por lo tanto, desde el principio, hay una discreta mención de algunas de las ambivalencias del antiscio — parecido pero diferente, idéntico pero antitético — que también se refleja en la misma estructura del poema con la simetría gramatical de sus *No... sino*.

"Volta subito", el último poema de la colección, de nuevo emplea la metáfora náutica y examina la naturaleza de la tarea poética en cuanto a un viaje. Las referencias náuticas aquí se usan simplificando en relación a barcos más que a naves, más específicamente al barco de Caronte. Las alusiones al agua se refieren a un río más que al océano abierto, mientras que imágenes como "nenúfar" y "ninfa" sólo son compatibles con agua dulce y limpia. Esto también puede indicar que el poeta está ahora preocupado en reducir los riesgos y peligros que va a encontrar en los mares exteriores de la experiencia artística. Los epígrafes anuncian que se dará la bienvenida a la muerte como fuente de nueva vida y esperanza:

¡Oh muerte que das vida!

FRAY LUIS DE LEON

Now more than ever seems it rich to die

KEATS

— ¡Compás de la Bogada de Caronte,
Tú libérame ya de sutileza,
Madre y caudal de lágrima que empieza
En mí y no para ni en el horizonte!

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

— ¡Mas no discurra yo sobre la linfa,
Ni rebusque ni finja, en haz o seno
De insondable hora, nenúfar o ninfa!

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

(141)

El primer cuarteto se abre con la imagen de la muerte representada por la figura de Charon, la figura de la mitología griega que transportaba a la gente al otro lado del río Styx al mundo de los muertos. El poeta suplica a la brújula de Charon que le ayude a seguir su ruta al mundo de los muertos donde espera encontrar un reino poético nuevo y más auténtico. *El* quiere evitar cualquier contacto con el tipo de poesía que lo ha complicado en un viaje irreal a un laberinto de sutilezas o intelectualismo. Este tipo de poesía demasiado ingeniosa, que se describe más adelante en el primer

terceto, representa una falsificación de la experiencia y ha alumbrado su actual sentimiento de abatimiento. La frase *libérame ya* indica que ha soportado ese tipo de poesía demasiado tiempo y está cansado de su propia inteligencia. La expresión *empieza en mí* sugiere que el poema también tiene que ver con alguna forma interna de exploración, un viaje a través de sí mismo, mientras que el último verso expresa la idea del anhelo de algo que trascienda a sí mismo y que sólo puede encontrar en la muerte.

El segundo cuarteto elabora esta posibilidad de la trascendencia de uno mismo e introduce una súplica por la ceguera y la mudez en un mundo de privación sensorial que será el emplazamiento de la belleza última que ansía. Es un mundo más allá del tiempo, la materia y la apariencia física, desprovista de propiedades terrenales y apartado de un estrato de trascendencia. Con referencia a esto James Higgins comenta:

La belleza absoluta, invisible al ojo humano y la armonía infinita, inexpressable en el lenguaje humano, son situadas en la silenciosa oscuridad más allá de la tumba. De ahí que el poeta ruega ser despojado por la muerte de sus facultades humanas y ser dotado de la ceguera con la cual poder contemplar la belleza eterna y la mudez con la cual expresar el éxtasis silencioso inspirado por la armonía eterna.⁶

De ahí que su viaje al inframundo de la muerte se vea como un escape de una forma de poesía poco auténtica (y sin duda una vida poco auténtica) hacia el reino de la belleza ideal y con la esperanza de alguna forma de redención. En el último verso de la estrofa repite de nuevo un fuerte deseo de rendirse a la muerte.

En el primer terceto retorna y explica más detenidamente alusiones anteriores en el poema, específicamente las conectadas con la idea del viaje y también con su noción de la poesía de sutilezas. No se debe pasar por alto el hecho de que el poema contiene seis exclamaciones, ocho verbos en imperativo y una secuencia ininterrumpida de exclamaciones en la segunda estrofa que sirven todos a la idea del anhelo de algo. En otras palabras, lo que parece estar describiendo no es tanto su verdadera experiencia sino su deseo de tener algún tipo de experiencia que está deseando fuertemente experimentar, algo que no ha experimentado todavía. Empieza describiendo los peligros que quiere evitar en la poesía. En el primer verso del terceto hay un cierto uso del juego de palabras ya que el verbo "discurrir" puede significar tanto desertar como vagar o recorrer, y el poeta rechaza cierto tipo de viaje o discurso.

En conexión con la imagen psicológica, "la linfa" parecería estar rechazando la noción de poesía como una forma de búsqueda o prueba interior que podría ser demasiado intelectual o absorta en sí misma. Si va a buscar la sensual y esquiva belleza del nenúfar, no quiere que esto lo

obligue al retiro en el mundo de la mente o la imaginación, exageradamente ingenioso para su propio bien. Él quiere evitar un tipo de poesía basado en el fingimiento y la sutileza, una poesía que genera sus propios resultados en vez de estar enraizada en la experiencia. La frase *en haz o seno/De insondable hora* sigue insinuando que la belleza superior que él tanto anhela puede ser transitoria, efímera, inmersa en las insondables profundidades de lo pasajero.

El uso del artículo definido "los" en vez del adjetivo posesivo "mis" en el primer verso del último terceto indica un cierto sentido de distanciamiento, la alienación de un estado parecido a la muerte, la rareza de una experiencia que él está al mismo tiempo viviendo y observando. Las imágenes del segundo verso que describen el delicado, fluido y trémulo efecto de la luz en el agua, que está de algún modo congelada en el tiempo y estática como la cara de una piedra preciosa, de un cristal, produce una sensación de permanencia y atemporalidad. La imagen de "luz" también sugiere una idea de lucidez que el poeta asocia con el descubrimiento de ese mundo de belleza trascendente. Mientras en el terceto anterior emplea tres verbos que, sin ser particularmente agresivos, refuerzan la impresión del impacto de la iniciativa creativa y colocan el énfasis en la fuerza verbal, en el último terceto usa dos que producen un efecto de reposo. Los verbos "paire" y "contemple" repiten la misma idea de una mirada sosegada y subrayan el intento consciente de profundizar en un acto simple. También es significativo que el poema se hace más dinámico y fluido en esta estrofa final precisamente en el punto donde es semánticamente más inmóvil y estático. Esta es una paradoja que refleja en sí misma la idea de algo que ha cristalizado pero tiene una forma fluida y dinámica, así como la idea de optar por la vida con imágenes de duración y permanencia más que de trascendencia.

Los dos poemas estudiados en este artículo ilustran dos de los temas principales que se repiten en la poesía de Adán. En "Leitmotif" la poesía se ve como una aventura, algunas veces como un viaje azaroso a través de los mares exteriores del alma del poeta, mientras que en "Volta subito" implica una búsqueda de un mundo de belleza ideal apartado en un nivel trascendental. En ambos poemas existe una tensión entre un yo ideal y un arte consumado y un yo imperfecto y las deficiencias y riesgos de la poesía misma. Se debe también subrayar la complejidad léxica y conceptual de los poemas que brota de una profunda obligación interior de comunicar la experiencia del poeta de un modo coactivo, de vencer los límites del lenguaje mismo. Al considerar el intento genuino que hace el poeta al enfrentarse a la naturaleza de la experiencia poética y al embarcarse en el viaje artístico, la obra *Travesía de extramares* resulta un ejemplo ingenioso del acabamiento formal y la inspiración de su poesía.

NOTAS

1 Martín Adán, *Travesía de extramuros (Sonetos a Chopin)* (Lima: Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación Pública, 1950.) Varios poemas hablan aparecido en publicaciones y periódicos. Todas las referencias de este artículo están tomadas de Adán *Obra Poética* (Lima: Ediciones Edubanco, 1980), edición que incluye un prólogo y notas de Ricardo Silva Santiesteban.

2 James Higgins, *The poet in Peru* (Liverpool: Liverpool Monographs in Hispanic Studies, 1982) 91.

3 Mirko Lauer, *Un ensayo sobre la obra poética de Martín Adán* (Tesis: Universidad Nacional de San Marcos), Lima, 1972. 34.

4 Edmundo Bendezú Aibar, *La poética de Martín Adán* (Lima: Villanueva, 1969) 19.

5 Edmundo Bendezú Aibar 22. Aunque difiero con este autor sobre ciertos detalles de interpretación de este poema, estoy de todas formas en deuda con sus análisis.

6 James Higgins 166.