



Ivan Thays, Mérida, 2005

Foto: Vasco Szinetar

ENSAYO

UNA MEMORIA EN RUINAS

La mano desasida de Martín Adán

MODESTA SUÁREZ *

Cuando a Martín Adán (1908-1985) le editan, en 1961, los primeros fragmentos de *La mano desasida*,¹ supone para él un retorno a la publicación tras diez años de silencio. Desde 1928, es reconocido unánimemente en el Perú como joven autor, con el relato de *La casa de cartón* y su itinerario en prosa se completará con la publicación de su tesis *De lo barroco en el Perú*.² El resto de su obra se inscribe dentro de la escritura poética, en diversos períodos. Inicialmente, bajo un formalismo hermético y conceptista, *La rosa de la espinela* (1931-1942) y *Travesía de extramares (Sonetos a Chopín)* (1929-1946); luego, una poesía que algunos han considerado como caótica en el poema que aquí nos interesa y que marca, en la superficie, una ruptura con la búsqueda poética anterior; antes de un retorno al alejandrino con los sonetos que componen casi exclusivamente el poemario *Diario de poeta* (1966-1973).

A grandes rasgos, se podría decir que *La mano desasida* escenifica el enfrentamiento de dos gigantes o de dos monstruos, en el sentido clásico de la palabra, Machu Picchu y el Poeta. Ahora bien, cuando se hace referencia a Machu Picchu en la literatura latinoamericana, asoma el nombre de Pablo Neruda y su *Alturas de Machu Picchu*,³ publicado en

* Université de Toulouse-Le Mirail / FRAMESPA

1950. *Alturas de Machu Picchu* viene incluido en otra forma gigantesca, la del *Canto General*, en una visión del mundo, latinoamericano –y de hecho llega después de los primeros versos de la génesis de este “nuevo mundo”– pero no deja de ser “modestamente” un conjunto de doce frente a la desmesura de los ochocientos versos que constituyen *La mano desasida*. Martín Adán conoce el poema de Neruda: con un humor teñido de ironía, sólo lo menciona una vez: *No temas, Machu Picchu, / Que nada te harán los turistas, / Ningún daño te causará Neruda.* (214)

Machu Picchu es un vestigio demasiado importante como para tenerlo en cuenta como referente, demasiado abrumador para reducirlo a un único papel. El yo poético no escapa a ese vértigo. Machu Picchu es pues esta “*fortaleza de piedras ciclópeas [...ese] lugar inconcebible [de] murallas ininteligibles*” que servirá a la vez como trasfondo y como *alter ego* a la voz poética de *La mano desasida*. Es también lugar identitario, en sí, y todo el proceso poético consistirá en asaltarlo –de forma reiterada– para intentar recuperar la identidad del poeta.

Quisiera analizar aquí cómo el poeta lleva a cabo la recuperación de la memoria y de la historia, en un movimiento hecho de ascensión y retrocesos, al mismo tiempo que de huida que fundan la dinámica del poema. ¿Qué deviene, entonces, esta memoria al cabo de un largo cuerpo a cuerpo con la ruina?

LAS PARADOJAS DE UNA IDENTIDAD

Existe la tentación crítica de relacionar las obras de Pablo Neruda y Martín Adán. Aun cuando en ambos el conocimiento de Machu Picchu pasa por un viaje hasta las ruinas de la antigua ciudad incaica,⁵ el paralelo entre la experiencia y el fruto poético ahí se detiene. Como lo destaca Jorge Aguilar Mora, los procesos son distintos y el mismo crítico acaba oponiéndolos uno a otro:

Adán gravit la montagne, non pas pour sa propre guérison mais pour l'interrogation: non pas pour lancer un sermon de là-haut, mais pour dialoguer avec la montagne, avec la pierre, comme un dialogue infi-

ni avec la réalité et son inépuisable pluralité, dans laquelle Dieu est inclus.⁶

La ascensión a la montaña por el peruano y el intenso camino poético que seguirá, hecho de momentos de elevación y de caídas, constituyen un primer acercamiento entre Machu Picchu y el poeta. El referente geográfico y arquitectónico⁷ forma totalmente parte de un paisaje grandioso que el poeta está edificando a su vez. En el laberinto estrófico del poema, Machu Picchu es un punto de referencia permanente que la imaginación reconstruye sin dificultad, mientras que los nexos lógicos, de estrofa a estrofa, frecuentemente son esquivos a la comprensión del lector.

Frente a Machu Picchu, la identidad del poeta, que muchas veces incluye referencias autobiográficas, siempre será problemática. Así, en los versos que siguen, dentro del paréntesis, esta identidad pasa primero por un olvido, el de un saber y de una pertenencia nacional, para llegar a una suerte de despojo y de retorno a lo esencial, al ser humano:

(Sé el alemán,
Pero se me olvida,
Como me olvido ante ti de que soy peruano,
Para ser sólo el humano en agonía.) (204)

Más adelante, el poeta reiterará esta definición:

mi verdadera patria eres tú,
¡Piedra estéril, piedra inútil, piedra perfecta, piedra suspendida
En lo más terrestre del cielo. (208)

Se percibe, entonces, el esbozo de un inicial desapego que recuerda aquél de la mística, pero que se vincula igualmente a la imagen de la ruina:

¿Cuándo seré sin ser,
Como tú piedra desprendida? (240)
[...] ¡No quiero morir entero!

Yo quiero ser de pedazos
De nubes y de misterios!! (266)

Machu Picchu podría ser el paradigma de la ruina, con lo que ésta implica de pérdida, de desintegración, debidas al paso inexorable del tiempo, aunque no sea esto lo que retenga Martín Adán. Su apuesta es inversa: para él, las ruinas son una clave en la tarea de desciframiento de una memoria que se le escapa. Paradójicamente, la ruina es fecunda, contiene la vida: *Esta vida que fluye / de tu mineral* (243).

Frente a la muerte y a la disolución, la piedra, aun bajo la forma de ruina, parece la única en poder alimentar el deseo de eternidad del poeta:

Acumulando la palabra
Yo hice mi prisión y mi libertad.
Pero si saco un dedo de tu muro,
Me vuelvo material y mortal.
Si, la Muerte está allí, con su materia,
Para hacerme no ser, para hacerme apestar... (190)

La ruina permite, a pesar de todo, "pensar la ausencia", siendo ella misma presencia y ausencia. Al analizar la ruina en la literatura francesa, Marie-Magdeleine Chirol recuerda que:

la ruina es percibida como una negatividad positiva, en la medida en que es el único medio positivo de pensar la ausencia. El vacío total no permitiría la reconstrucción de un pasado: por lo contrario, este vacío necesita un objeto referencial para poder elaborarse, construirse y dar la ilusión de una globalidad.⁸

De ahí que encontremos en Martín Adán un deseo permanente de confrontación e identificación con Machu Picchu, hasta alcanzar un discurso que será obsesivo, en el movimiento simultáneo de apropiación y rechazo de la piedra: *Ay, Machu Picchu, cuánto te odio, / Perfecto yo y perfecta roca* (178). El poeta termina identificándose con la piedra: *Todo lo*

que no soy y soy si soy / Eres tú, Piedra (197); hasta querer confundirse con ella: Solo tú eres como yo, humano y granito. / Yo te sé y tú me sabes (300).

El poeta adquiere entonces las características de la piedra para proseguir mejor su búsqueda. En los versos siguientes, la solidez debe permitirle encontrar su memoria, solidez paradójicamente producto de una piedra en ruina, por definición, movediza: *Mi indispensable dureza / Para colgar y arrimar mi memoria y mis sentidos (246)*. El contrapunto, que hace de Machu Picchu una figura humana, no se hace esperar: la ruina accede a la vida y, en una suerte de intercambio vital, se humaniza: *Contigo comenzó todo / Piedra viva (181)*, devolviéndole al poeta la imagen de su humanidad: *Tú, lo más humano de mi biografía escrita (187)*.

En adelante, esta alianza sostiene una búsqueda doble que relaciona sin descanso la cuestión del origen y la del conocimiento. Dos asuntos íntimamente ligados que trabajaré aquí por separado.

IMPROBABLES ORÍGENES

Reconocido como lugar de misterio por el poeta y por el lector, Machu Picchu es pues el punto de partida de todo cuestionamiento.⁹ Machu Picchu está vinculado directamente con el pasado y con el origen: *Era la creación y tú ya eras / Muy antes del papel y de la tinta (167)*. Es el depositario de una historia, suerte de incunable, *maciza memoria (186)*, que conservaría la memoria de la humanidad *Pedazo de tiempo palpable, y nada y testigo (192)*, a partir de la cual sería posible la reconstrucción de una genealogía perdida:

¡En ti está escrito, con tu letra enorme,
Toda la autobiografía,
Todo en lo original e impulsivo, como en el semen del padre. (244)

Mejor aún, montaña y poeta serían inseparables y, en el origen de todo, creadores y no solamente criaturas. Sin embargo, la memoria es falible y se construye en la interrogación, en la espera de una confirmación por el otro:

¿Dónde es la Realidad?
 ¿Qué es sino sino?
 |El ser eterno que tú y yo
 Antes de la creación asumimos|
 ¿Fuimos creados por algún dios..
 O somos creadores de Dios mismo? (277)

La interrogación sobre el origen se enuncia desde el principio, en su perfección, mas una perfección que se degradaría con la aparición de la forma: *Era en principio lo absoluto, lo perfecto, la Desolación, / Mas cobró forma el Mundo* (272). El origen es definido, incluso de modo aún más extraño, algunos versos más adelante, ya no como completud sino como carencia que la repetición de la preposición "sin" y el primer encabalgamiento no hacen sino acrecentar:

La Tragedia del origen, almo ser
 Sin circunstancia, claro río sin meandro.
 Mano sin tacto,
 Cielo sin fe,
 Palabra sin significado... (281)

Machu Picchu sufre irremediabilmente de la contradicción que alcanza al poeta y termina por ser inherente al poema. Dos versos nos lo señalan como uno de los resortes del funcionamiento del poema: *Yo no digo nada / Sino contradecirme* (279). Es así como la montaña oscila entre diversas imágenes, la de *duda y caediza / Pero en ti la Eternidad principia* (188), pero también la de *Piedra humana, / Piedra divina, piedra sin dogma ni duda* (193).

De hecho, muy rápidamente, el recuerdo de este origen, que la proximidad de Machu Picchu invita a buscar, se pierde en las versiones contradictorias sobre las cuales ni los historiadores ni los arqueólogos tienen poder. Porque sería falso pensar la relación entre Machu Picchu y el poeta en términos indigenistas.¹⁰ La fuerza del poema de Martín Adán debe ser buscada en la "perspectiva de un diálogo moderno con la piedra incaica".¹¹ El poema nace de una realidad en la que Machu Picchu es una

esplendente referencia. Pero, el meollo está en otro lado, en una escritura en búsqueda permanente. Adán confiesa en *Escrito a ciegas: Lo real no se le coge: se le sigue / Y para eso son el sueño y la palabra*.

El tiempo está inmerso en la misma relatividad, la de la coexistencia contradictoria de "ser" y "estar": *Todo está eterno, porque ya era eterno / Ya en el principio* (171); o, incluso, la de las falsas analogías etimológicas: *Todo tan eventual como eviterno* (193). De toda evidencia también, el sistema verbal es incapaz de contener la cronología demasiado desordenada de un poema que ha escogido una escritura cercana a la escritura automática.¹² Ineluctablemente, la recuperación de una temporalidad más regular viene frenada por una serie de bloqueos, de versos presos en una tautología de lacerantes repeticiones, a veces, consciente de las interrogaciones que plantea. Simultáneamente, la yuxtaposición de formas verbales que, como en el siguiente ejemplo, se contradicen, cortocircuita toda aprehensión de la cronología y, en consecuencia, toda reconstitución de una memoria:

Eres un ser eterno.
 Morirás y moriste antes de tu vida.
 Todo es eterno en ti sino tu mano,
 Esa mano equívoca y suicida
 [...] ¡Y mi tumba de cada real mío,
 Y mi inmortalidad de mis ayeres! ...
 Ningún yo nació ya mañana. (324)

De estas perturbaciones en una temporalidad para siempre discontinua, hasta dislocada, sólo la eternidad parece encontrar un refugio, por efímero que sea, en el instante:

¡Ninguno la detiene,
 Ni tu piedra!
 ¡La Eternidad es un instante!
 ¡Lo sé y me pesa! (324)

UN SABER FRAGMENTARIO

Por otro lado, esta búsqueda temporal pasa por el intermedio de un saber que se desliza, no tanto amenazado por la ignorancia como por el olvido. ¿Cabe entonces considerar como una provocación la elección del verbo "inventar", del primer verso de *La mano desasida*: *¿Qué palabra simple y precisa inventaré / Para hablarte, Mi Piedra?* (157) ¿Se anularía todo saber, falseado?; ¿sería inútil la memoria y el poeta vendría condenado a proyectarse hacia el futuro y lo desconocido? Estas preguntas me parecen portadoras de una intención poética tan gigantesca como vana. La búsqueda poética pretende menos desprenderse de un saber anterior que descubrir y volver a encontrar lo esencial.

Más que el poeta, Machu Picchu es fuente de conocimiento y revelador de un saber total: *Tú que lo sabes todo, ruina reciente, / Revélame el misterio* (259); *Todo me lo enseñaste, Machu Picchu, / Ya todo lo he sabido* (175). Hay allí, de algún modo, el beneficio de una edad inmemorial:

No, yo no reconozco nada!
 ¡Contigo comenzó el conocimiento!
 ¡Contigo comenzó, La Piedra
 Feísima, de antes del ensueño! (295)

teniendo, además, un poder de visionario: *Machu Picchu sabe lo de después* (171). Es entonces natural que el poeta haga de Machu Picchu el depositario de una memoria que se le escapa y deviene fragmentaria:

¿Realidad
 No era sino recuerdo?
 ¿Dónde, cuándo, Machu Picchu?
 ¡Que me vivo, que me muero!...
 ¡Este sabérmelo todo,
 Y que no se sepa entero! (261)

Las preguntas se hacen eco unas de otras, a medida que el poeta percibe con angustia las dimensiones que alcanza el olvido:

¿Dónde el quién?
 ¡Dímelo, piedra augusta y miserable,
 Bulto para siempre del no padecer!
 ¡Dímelo pronto, que lo olvido!
 ¿Qué es qué? (281)

Del mismo modo que la búsqueda de un pasado fracasa en la imposibilidad de percibir una cronología, un orden, así el olvido socava toda veleidat de un conocimiento que permitiría al poeta reconstruir su propia memoria. Su único saber, largamente modulado en versos parecidos, reside en su agonía: *Piedra verdadera / ¿Cómo es el origen y el fin? Yo no sé sino la agonía* (246). La agonía, un combate interior que, frecuentemente acompañada de formas verbales progresivas, tiene el poder de bloquear al poeta en una suerte de eterno presente:

me estoy muriendo
 Desde que estuve contigo por la primera vez
 Se ha vuelto eterna y consciente mi vida (220);
 [...] ¿Todo será si soy en mi agonía (243)

La imagen de la agonía es el final perfecto de la simbiosis operada entre el poeta y la ruina, esta piedra aún viva que se destruye inexorablemente.

ALGUNOS PUNTOS DE APOYO

Ante una historia, ante una memoria imposibles de reconstruir, el poema en tanto que fuente metapoética substituye poco a poco su propia memoria. Otro factor, esencial en esta reconstrucción, pasa por el lector y la memoria que él conservará del poema.

Del mismo modo, así como el poeta no escapa a cierto mimetismo en relación con el *alter ego* que él ha escogido, el poema no puede escapar en su propia construcción a una contaminación del motivo ruinoso. En nuestras memorias, Machu Picchu se presenta como vestigio de una

poderosa arquitectura. Así mismo, el largo poema de *La mano desasida* deja aflorar las piedras angulares de su edificación. Porque, como lo señala Roberto Paoli: “el flujo verbal no es divagante, sino obsesivo, monomaniaco, recursivo y reincidente”,¹³ lo que nos lleva a considerar el poema no como un caos en el que toda ubicación sería vana, sino sobretodo como una acumulación. Acumulación de estrofas, de preguntas, de suspensiones, de reiteraciones lancinantes, tales como “piedra” o “Machu Picchu”. La misma creación del poema, si se la considera desde el punto de vista anecdótico, remite a la idea de acumulación. Jorge Aguilar Mora resume así el largo proceso de escritura:

Se dice que Martín Adán fue entregando a Juan Mejía Baca, su editor, pedazos de papel, cajetillas de cigarros y hasta servilletas con estrofas y fragmentos que fueron formando, piedra tras piedra, este inmenso poema.¹⁴

La fragmentación está presente desde los orígenes del poema; por elección o por necesidad, el poema se construye por añadidos infinitesimales.

Volvamos a la escritura. La impresión inicial de caos que puede sentir el lector desaparece en el instante en que un orden asoma bajo la forma imperfectamente llevada de la silva: Martín Adán elige, en efecto, una textura que retoma y violenta la silva tradicional (en la poesía española, composición de siete y once sílabas, sin obligación de división en estrofas). La misma forma de la silva le garantiza así una libertad de manejo de estrofas, constante a lo largo del poema. *La mano desasida* juega con esta combinatoria y con largas páginas blancas que separan un total de diez fragmentos con título, de los cuales el más corto –“El yo”– no contiene sino doce versos. Los demás están simplemente separados, sea por espacios en blanco, sea por saltos de página de los que, dicho sea de paso, no se tiene certeza que sean del propio Martín Adán. La misma duda subsiste en cuanto a la constitución final de diferentes fragmentos.¹⁵

En la arquitectura poética de *La mano desasida*, existe otro elemento estructurante, esencial y regular: la rima. Se señala, desde los primeros versos, como uno de los procedimientos poéticos tradicionales uti-

lizados en el poema. Roberto Paoli insiste en la importancia de este "elemento de orden":

Y cuando parece que el flujo incontenible no quiere someterse ni a estrofas ni a ritmos predestinados, como en *La mano desasida*, siempre queda un elemento de orden, una exigencia estructural, un freno que es al mismo tiempo una incitación mental: hablo de la rima romancística asonante.¹⁶

El uso de la rima asonante culmina a veces en el romance tradicional octosilábico; sin embargo, la mayor parte del tiempo, la rima viene seriamente trastornada. Porque, Martín Adán tiene el proyecto de transgredir la concepción tradicional de la rima, que permanecerá como un ritmo menor, haciendo de todo el verso una rima a la medida de este poema monumental: *No reparar en rima, / Todo sea del pie a la cabeza* (162). El proyecto viene completado, y hace de cada verso un refrán, o sea la imagen por excelencia del retorno y de lo idéntico:

¿Cómo se dice, Verso?
 ¿Cómo se dijo si te repito?
 ¿Cómo no repetir
 Si eres el estribillo? (173)

La repetición es también, e inicialmente, el ritmo interior del poema, la memoria viva por el retorno. Lo que Meschonnic señalaba, refiriéndose a la poesía de Michaux, como "el gongí fiel de una palabra"¹⁷ y que Martín Adán encuentra en el latido de la *Palpitante Piedra* o de *Tu frío corazón acompasado, / Tu corazón igual que el mío* (286). Mirko Lauer entrevé, de modo inconsciente en Martín Adán, el paso a un ritmo de salmodia,¹⁸ una encantación destinada a retrasar el momento de la caída, de tal manera que puedan seguir la búsqueda y el poema.

Las condiciones de elaboración, las elecciones y las innovaciones en una tradición poética que Martín Adán conoce perfectamente, sientan las bases de un "poema infinito, circular, sin inicio ni centro ni fin",¹⁹ un poema de contornos tan indefinibles que se abre sobre el libro

que le precede *Escrito a ciegas* (1961) y sobre aquél que seguirá *La piedra absoluta* (1965).²⁰ ¿Será esto un modo de anclar *La mano desasida* en un proceso y en una construcción poética, mientras que el poema no consigue cristalizar completamente en una forma? La solución no debe buscarse sólo en el plano formal. Roberto Paoli define los sonetos, que constituyen lo esencial de la obra poética de Martín Adán, como "falsos recintos", "formas de lo repetido, de lo circular, de lo ilimitado".²¹ El crítico italiano habla también —a propósito de *La mano desasida*— de una poesía "que no se coagula nunca en un significado que abarque, sin residuos, toda la composición",²² y agrega que "Martín Adán [siente la exigencia] de negar la forma, de aceptarse como dispersión, como ser perdido en la vana búsqueda de un asidero".²³

Porque, además de los elementos formales evocados líneas arriba y que aseguran una memoria estructural más o menos oculta en el poema, el conjunto se construye sobre la imagen de una desintegración.

UNA MEMORIA EN RUINAS

Es necesario referirse a una verdadera erosión de la memoria gracias a una erosión conjunta de la escritura poética o, para retomar una expresión de Marie-Magdeleine Chirol, referirse a una "escritura en ruina"; es decir, una "escritura mimética del motivo ruinoso (producción, desintegración y desaparición)".²⁴

Aquí, el referente de Machu Picchu alimenta al poema con su potencia para asegurar, si no su continuidad, al menos su continuación. De modo paradójico, la ruina alimenta el flujo permanente del poema sobre el que pende la amenaza de petrificación:

Esta vida que fluye
De tu mineral, de tu querer, de qué sé yo... (243);
¡Machu Picchu, Machu Picchu,
Cuidate piedra difuyente,
Piedra que te estás vertiendo
porque es hora de beberte. (269)

La metáfora del río petrificado, de la piedra fluida, además de su herencia de la tradición poética andina y, entre otros, de José María Arguedas,²⁵ recorre el poema de Martín Adán de modo proteiforme, en la imagen de la catarata de piedra o de meandros de la ruina; de su color, el gris duro e hirviente de un flujo de piedra fijada.

Se trata de hecho de un doble movimiento constante en *La mano desasida*, que se apoya sea en la paradoja, sea en la oposición, explícita aquí en la imagen de la estalactita: *Mirada concreta y vaciada / Como la estalactita por los siglos* (270); y de su contrario, la estalagmita:

es el instante
De la palabra!
¡El ambiente de la estalagmita,
De todo lo que cae, donde todo se alza (234)

Doble movimiento que vincula la caída y la ascensión, la fluidez y la rigidez. Por la imagen de esta ruina petrificada y viva, ligada íntimamente a la palabra, el poema nos introduce en su propia interioridad, en el instante de su creación, momento presente, único e irrecuperable de la eternidad, a menos de repetirse inexorablemente.

La erosión nace justamente de esta repetición que es creación, apelando a la memoria, y simultáneamente, desaparición, por substitución. Pero, la sistematización de estas propuestas poéticas no arruina menos inexorablemente el sentido del poema, llevándolo a su punto de bloqueo sin alcanzar nunca el límite de su energía vital.

Además, esta repetición es una gigantesca multiplicación al infinito de fragmentos que construyen, piedra a piedra, el edificio poético, de preguntas que socavan el sentido, o de suspensiones que vacían la materia poética, de estructuras anafónicas que pueden ir hasta diez iteraciones consecutivas. La repetición alcanza entonces su meta, como la piedra se degrada bajo el efecto del tiempo, el verso es limado, pulido a su vez por una lectura que cree tener en adelante la elección entre dos actitudes: encontrarse frente a un verso cien veces leído o, a la inversa, ver emerger del conjunto las aristas más sólidas de un sentido que todavía no había emergido. No pasa ni uno ni otro.

En esta proliferación de lo casi idéntico, se asiste frecuentemente a un desmenuzamiento del verso y, por consiguiente, a la pérdida y a la desaparición del sentido.

Todo era entonces como es ahora. (198)

Sí, todo era como entonces, (199)

Todo eres

como el labio del recién nacido (199)

Entre estos cuatro versos de sonoridades próximas, se produce insensiblemente un deslizamiento entre "todo era entonces como", modificado ligeramente en la construcción pero profundamente diferente en cuanto al sentido, "todo era como entonces", para llegar a una versión totalmente diferente en "todo eres / como". O, incluso, este ejemplo de tres versos sucesivos que socavan la forma del silogismo: *La realidad es en verdad una cosa / Que no es propiamente lo cierto, / La realidad es el no acertar* (264). La duda parece siempre presta a inmiscuirse para devastar el sentido y, a menudo, las certezas, así: *Si fueras muerte, serías lo cierto en cierto modo* (251). Más clásicos, algunos deslizamientos se operan entre palabras homofónicas: *Sí, yo nací para subir tu piedra / Si no subo, me muero* (260); o, incluso, "sima" y "cima", etc. El sentido es arruinado igualmente en la elección de palabras homógrafas, como en el caso de "si no, sino, sino" (condición, preposición y destino); o también en "humano y granito", donde "granito" puede evocar la dureza de la piedra en la imagen del granito y simultáneamente la posibilidad de su fragilidad al evocar el simple diminutivo (el grano pequeño).

Contra estas devastaciones y para prevenir un peligro de disolución o de fragmentación, el poeta elabora a veces estrategias que amarran los versos, cada vez más perceptibles en la última parte del poema: la repetición es una de esas estrategias, así como la abundancia de contrarios y de propuestas contradictorias, señaladas líneas arriba, construidas como principio inherente al poema. Cabría agregar la multiplicación de mayúsculas al comienzo de cada verso, además de todas aquellas cuya función es destacar la singularidad o la especificidad de un término que también se encuentra escrito con minúscula. Todo esto es un freno a la lectura. De

hecho, el lector de *La mano desasida* pasa por estados de expectativas y de frustraciones, sin hacer referencia al vértigo frente al poema. Esto último parece requerir una lectura vertiginosa que no puede sino pasar por la adhesión (¿la empatía?) al proceso profundo y a la búsqueda del poeta. Roberto Paoli subraya lo que, en el momento de la escritura, se parece también a una frustración. Hace referencia "a una expresión que, pese a numerosos éxitos, escapa siempre al poeta en su plenitud satisfecha".²⁶

Ante el temor a la fragmentación que es separación, repetidamente, el poeta parece hacer rígida la estructura del poema, petrificarla como Machu Picchu. Aquí, sólo la palabra en la rima, el verbo conjugado, se mantiene en vida, escapando a la fosilización de la anáfora:

Esta agonía que es temor de partirme
Para siempre, de con la Mujer y con el Valle?

¡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 me miente!
¡Dime la verdad que no sabe!
¡Dímelo, Machu Picchu!
¡Dímelo que es ahora antes! (299)

A pesar del esfuerzo constante llevado a cabo por el poeta, la memoria que se elabora paralelamente y en sustitución de la imposible construcción de una identidad en la historia, esta memoria parece alcanzar el vacío y la ausencia, que es la marca misma de la obra desde su título: *La mano desasida*. El exceso del poema exhibe en último lugar su vacuidad, aquella de toda escritura, y el estado de abandono en el que se encuentra el poeta:

No me valdrá mi ay
En tu despejada oquedad.

Está hundida de vacío,
Y de hambre y de dios quizás. (307)

La ruina adquiere las dimensiones de una tumba:

¡Y esta Tumba, tu Piedra, que me está siguiendo
Por todas partes!...
¡Ah, esta tumba en que me acuesto. (321)

La mano desasida se asemeja entonces a un desafío, a la imagen de la desmesura y de la potencia de Machu Picchu. Ella se constituye en testamento precoz,²⁷ memoria última de un poeta preso entre el deseo de una poesía mística que no buscaría la trascendencia y de una poesía existencial,²⁸ ambas llevadas por la tradición poética española.

Pese a su mimetismo con la ruina hasta lo más hondo de su estructura, el poeta intenta compensar la pérdida y la degradación por la alternancia del hacer y el deshacer, en una suerte de huida perdida hacia la creación y la prolijidad del verso. Martín Adán construye una poesía por encima del abismo,²⁹ de antemano arruinada en el modelo que se ha dado, condenada a construirse para conservar su equilibrio. La escritura poética está allí en peligro permanente, incluso cuando ella misma destruye las bases de su propia memoria y se crea sobre un terreno que se hunde a medida que se va edificando.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, Martín. (1980). *Obra poética* (edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Edubanco.
- Aguilar, Mora Jorge. (1992). *Martín Adán – El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*. México: FCE.
- Arguedas, José María. (1981). *Los ríos profundos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Callois, Roger (1978). *Alturas de Machu Picchu*. París: Seghers.
- Chirol, Marie-Magdeleine (1994). "Ruina, degradación y desaparición en *El amante* de Marguerite Duras" en *La revista francesa*, vol. 68, n° 2, dic. 1994, pp. 261-273.
- Ferrari, Américo. (s/f). "Poesía y realidad", *Inkari*, París, n° 6, pp. 24-37.
- Lauer, Mirko. (1983). *Los exilios interiores*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- Meschonnic, Henri. (1989) *La rime et la vie*. París: Ed Verdier.
- Noriega, Julio. (1995). *Buscando una tradición poética quechua en el Perú*. Miami: Letras de Oro Ediciones.
- Oyola, Hernán. (1987) "Alturas de Machu Picchu" en *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda* de Ángel Flores (compilador). México: FCE, pp. 159-170.
- Paoli, Roberto. (1985). "Lo hiperformal y lo informal de Martín Adán" en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli studi de Firenze, Firenze, pp. 139-150.
- Silva-Santisteban, Ricardo. (s/f). "Avant-garde et tradition", *Inkari*, París, n° 6, pp. 12-17.

NOTAS

- ¹ Martín Adán. *Obra poética* (edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban), Lima, Edubanco, 1980. Martín Adán es el seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides. Las referencias remiten a esta edición.
- ² Jorge Aguilar Mora recoge el recorrido fragmentado y lento que desemboca en la edición completa, en 1968, de un trabajo que apareció en capítulos desde 1939 hasta 1952 (cf. *Martín Adán – El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*, México, FCE, 1992).

- ³ Está el muy difundido volumen de Pablo Neruda, pero al lado del poeta chileno son de considerar también los textos de poetas peruanos menos conocidos, como Alberto Hidalgo y Mario Florián, entre otros.
- ⁴ Texto introductorio de Roger Caillois para la publicación bilingüe de *Alturas de Machu Picchu*, París, Seghers, 1978, p. 7.
- ⁵ Hernán Oyola ubica el viaje de Neruda a Machu Picchu en octubre de 1943 ("Alturas de Machu Picchu" en *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda* de Ángel Flores (compilador. México, FCE, 1987, pp. 159-170). Jorge Aguilar Mora recuerda, por su parte, que ese viaje sólo se produjo en 1959 (*op. cit.*, p. 137).
- ⁶ Ídem, p. 137.
- ⁷ Roberto Paoli prefiere no ver en Machu Picchu sino "el reflejo de un yo poético multiforme y dividido". "Lo hiperformal y lo informal de Martín Adán" en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli studi de Firenze, Firenze, 1985, pp. 139-150.
- ⁸ Marie-Magdeleine Chirol. "Ruina, degradación y desaparición en *El amante* de Marguerite Duras" en *La revista francesa*, vol. 68, n° 2, dic. 1994, pp. 261-273.
- ⁹ Es inevitable vincular la elección del seudónimo del poeta al tema del origen. En la nota final a la primera edición de *La casa de cartón*, José Carlos Mariátegui se pregunta por el nombre de Martín Adán y señala "una extraña tentativa de conciliación entre el Génesis y Darwin" (Lima, Ed. Peisa, 1989, p. 89). Martín Adán, marcado por esta ausencia de ascendencia, ausencia de ombligo, va a recorrer Machu Picchu, situado cerca de Cuzco, ombligo del mundo inca (destacan, incluso, dos usos de "ombligo" en el poema).
- ¹⁰ Ricardo Silva-Santisteban recuerda que desde *La casa de cartón*, Adán se aleja "del movimiento [...] indigenista inicial imponiendo esa prosa primaria y anodina", en "Avant-garde et tradition", *Inkari*, París, sf, n° 6, p. 14. Por otro lado, también estamos lejos de una poesía quechua en la que, como lo recuerda Julio Noriega, el discurso "señorial-indigenista" del siglo XX viene dedicado, entre otros temas, a "las ciudades andinas, las ruinas incaicas y al indio fosilizado" (p. 93) en *Buscando una tradición poética quechua en el Perú*, Miami, Letras de Oro Ediciones, 1995.
- ¹¹ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 133. El crítico habla también de esa "distorsión criolla que puede apreciar el contenido de la cultura indígena ya destruida, al mismo tiempo que ignora o desprecia cualquier manifestación de esa misma cultura en los indios contemporáneos suyos".
- ¹² Mirko Laufer, *Los exilios interiores*, Lima; Hueso Húmero Ediciones, 1983, p. 47

- ¹³ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 148.
- ¹⁴ Jorge Aguilar Mora, *op. cit.*, p. 126.
- ¹⁵ Mirko Lauer hace referencia a un cuestionamiento posible del orden final dado al poema, por el editor y no por el poeta.
- ¹⁶ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 140.
- ¹⁷ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris: Ed. Verdier, 1989, p. 332.
- ¹⁸ Mirko Lauer, *op. cit.*, p. 48.
- ¹⁹ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 148.
- ²⁰ *La mano desasida* evoca el recuerdo de la crítica argentina Celia Paschero, a quien Adán dedica *Escrito a ciegas* y se abre igualmente sobre *La piedra absoluta*, prolongando entonces la reflexión del poeta sobre la piedra.
- ²¹ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 150.
- ²² Ídem, p. 141.
- ²³ Ídem, p. 150.
- ²⁴ Marie-Magdeleine Chirol, *op. cit.*, p. 262
- ²⁵ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, (cf. el primer capítulo titulado "El viejo").
- ²⁶ Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 148.
- ²⁷ Mirko Lauer explica que "a pesar de que desde [la] confección [de *La mano desasida*] han pasado veinte años y varios cientos de sonetos, hay en estos versos una temperatura de final, un clima de no retorno", *op. cit.*, p. 49
- ²⁸ Mirko Lauer y Roberto Paoli actualizan esta nueva oscilación del poema: entre una "mística no trascendental" y una poesía existencial a lo Unamuno, para retomar los términos utilizados por Paoli (*op. cit.*, pp. 143-145).
- ²⁹ Cf. Américo Ferrari. "Poesía y realidad" en *Inkari*, *op. cit.*, p. 32. Él hace referencia a "la mano del poeta que, sin cesar, trabaja la forma, la guarda como suspensa encima del abismo para que nada siga siendo algo y para que todo acabe en lo amorfo".