

La obra poética de Martín Adán

Los primeros sonetos de Martín Adán, seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides, aparecieron en *Amauta* en 1928. José Carlos Mariátegui advirtió en ellos una sensibilidad nueva que destruía desde dentro la forma rigurosa hasta convertirla en anti-soneto.¹ Lima, que hasta entonces había sido una ciudad en cierto modo provincial, vivía la euforia de la riqueza efímera de un capitalismo foráneo y floreciente. La sociedad aristocrática limeña se aburguesaba y Rafael de la Fuente Benavides, retóno de esa sociedad, escribía a hurtadillas detrás de su máscara de Martín Adán la prosa poética de su única novela, *La casa de cartón* y sus anti-sonetos, poesía con imágenes de prosa cotidiana, burlona, precoz para sus diecinueve años, con ecos del centenario de Góngora, libre aun dentro de la métrica exigente del verso antiguo, luciendo la imaginería insólita de la vanguardia, con una sensibilidad exquisita de posmodernista que disimulaba mal la inquietud y el temor de un tiempo nuevo que se precipitaba en la catástrofe. Esa inquietud se advierte claramente detrás de los alejandrinos de «Urbanismo», el último soneto de los seis que publicó *Amauta* en 1928:

Extramuros; meaban tufillos de ganado;
el sol, viudo, fregábase la marmita de cobre,
y un ficus malarioso, paupérrimo, baldado,
ingería la purga de un regato salobre.

Ketty; sus ojos agros ya se han urbanizado;
Ketty, yanquis elevan hierro y cemento sobre
sus pupilas palustres; postrero parvo prado
de la corbata verde de algún amigo pobre...

¹ JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI, «El anti-soneto», reseña de *Itinerario de primavera*, de Martín Adán, *Amauta*, núm. 17, Lima, septiembre de 1928, p. 76.

En seda vegetal salvo el color extenso
 que ingenieros albinos, mascando chicle, a tenso
 cordel y a teodolito, van hurtando a mi pena:

Viento agudo mondaba la tarde, que era una
 manzana madurísima, y el plato de la luna
 colmábase de tiras de cáscaras morena...²

Urbanismo es la palabra mágica de una civilización industrial traída de lejos, que talaba árboles y secaba prados para cubrirlos de cemento y asfalto. El paisaje urbano en la linde de lo que había sido el huerto de la poesía tradicional, incluyendo el modernismo, bosque bastante poético por paradisiaco y eglógico, es visto por el joven poeta a través de imágenes deliberadamente chocantes y hasta grotescas, como extramuros malolientes. En este paisaje urbano el sol es viudo y cocinero; un árbol normalmente frondoso y verde como el ficus aparece enfermo de malaria, pobre e inválido bebiendo agua salobre como purgante. Martín Adán en esa época tenía el espíritu burlón y escribía una poesía con nombres propios. La Enriqueta del poema también ha sucumbido a la fiebre urbanística y extranjerizante. En la metáfora expresionista del joven poeta el único verde que queda es la corbata de un amigo pobre, y los campos han sido transformados en «seda vegetal» refugiándose artificial e irónicamente de la furia urbanizadora de ingenieros en un paisaje humano bastante subjetivo. El soneto se cierra con imágenes frutales insólitas, un tanto espectaculares quizá, con un toque lúdico como si el poeta quisiera distraernos del hurto que sufre con pena naturista y romántica.

Los sonetos de *Amauta*, más que anti-sonetos, fueron un intento bastante precoz de arribar a las orillas de una anti-poesía vanguardista. En realidad Martín Adán derivaría luego en las aguas más profundas de la poesía, aunque el intento le duró todavía algún tiempo, como se puede ver en su «Romance del verano inculto» publicado en *Amauta* en 1929. Una vena satírica alimenta su visión de la playa limeña del balneario de *La casa de cartón*:

En las conchas del oleaje,
 Venus de maillot vestidas,
 por sol perintenso enjutas,
 posan de pie las bañistas.

² MARTÍN ADÁN, *Obra poética*, ed. Ricardo Silva-Santisteban (Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, Ediciones Eubanco, 1980), p. 9. Todas las posteriores referencias a esta edición aparecen en el texto.

Tienen el traje carnado
de carne de muerto fría,
y están desnudas, e ignoran
el vestido, que tiritita.
Con la mañana, que pulsa,
ellas, que se asexualizan
de puro sexualizarse,
hacen diosas masculinas.
Turgen quilos centenares,
afocados, los bañistas,
los bigotes cerdirralos,
barbadas las pantorrillas.
Vasto pellejo plomizo,
triumfa la calatería,
y brama un frío siniestro,
medio sombra, medio cría... (p 15)

Martín Adán como poeta nació durante el centenario de Góngora, siguió las huellas de las letrillas, los romances y los sonetos. El romance del verano, mezclando burlas con veras, es la epifanía gongorina del joven poeta:

Góngora bizquea, fraile,
subiendo la escalerita
que asciende a la enredadera
que toca sus campanillas.
Se van a casar los novios,
Fabio él, ella Amarinda,
él pastor, pastora ella,
pastores de olas estivas.
—Bajo robres de follaje
de asperjes de agua marina
y troncos de remolino
de la resaca marítima.
El casamiento de burla
suena, huele y ya se mira
bajar por oscuridades
a la huidera matina. (p 17)

El casamiento es de Martín Adán con la poesía y no es de burla. El oficiante es el poeta andaluz que asciende el barranco del balneario como si fuera a darse un paseo por el cielo de la poesía del joven Adán, la que estaba naciendo en el Barranco de 1928:

Mil novecientos veintiocho,
 año de memoria impía
 porque en él don Luis de Góngora,
 difunto, ya se suicida.
 Y de una muerte floral,
 y con pose episcopicia; (p 21)

La evocación martinadánica marca también la distancia no sólo cronológica sino poética entre el poeta andaluz y el poeta peruano:

—¡Oh, noches inconsteladas
 con la luna redondita
 centrado la infinitud
 óptica de bicromía!
 ¡Oh, noches que yo dispongo
 para lindarlas en rimas!,
 ¡oh, noches de sólo luna!,
 ¡oh, noches de largavista!
 —Mas hoy, don Luis, no me engañas
 que las sombras son mentira,
 el mar es agua que suena
 y la luna está vacía... (p 21-22)

Luego de los juveniles juegos gongorinos en las playas de luz y de sombra del balneario limeño y tras de un breve intento de exprimir la quintaesencia de una poesía pura en moldes de verso castellano tradicional, las campanas de Arequipa, la blanca ciudad colonial del sur del Perú, despiertan en Martín Adán la urgencia de cantar desde lo más hondo de su realidad personal, con voz de campana o guitarra en un lamento interminable y desgarrador, siempre llevando una máscara para esconder la anécdota personal o para trascenderla. Los tres romances de «La campana Catalina» escritos alrededor de 1935 indican que Martín Adán está buceando más que navegando en aguas profundas. La campana tiene nombre de mujer, el lamento es de amor y la pasión ya es de poesía:

¿Y las voces inauditas,
 inciertas, inefables...?
 ¿Por qué responder a veces
 apenas, a voz de nadie?
 —¡Catalina la campana,
 la de falsos olvidares,
 que te quedas con amor,
 que te quedas sin amante!

¡Catalina, Catalina,
descúbretele, reclámale,
que el río gloguea ya,
que ya se despinta el valle!

Que la Catalina calla,
porque padeció callares,
que la Catalina es ella,
pero no la quiere nadie. (p 40)

Martín Adán, con tañido de campana y de guitarra, inicia su largo monólogo, su preocupación metafísica nacida de pasión amorosa en trance de poesía:

—Yo quiero ser el que soy;
y quiero no preguntarte,
guitarra, porque soy otro
que no atina a preguntarme.

Bordonean las guitarras
sutiles de los gañanes;
y ya tira de su cuerda
el bordoneo, implacable.

—No te enamores de veras,
que te querrán con puñales.
Di que vas sin corazón;
porque lo dejan sin sangre.

Como el vilano a la luz,
el corazón siempre arde.
Como el vilano al viento,
el corazón nunca cae.

¡Poesía, no me hiciste!
¡Soy más que tu verso grande!
¡El río se va a la mar,
y yo me quedo acordándome! (p 43)

En los romances de Arequipa fluye la vena poética de Martín Adán en un cauce inagotable de pasión, angustia y muerte que el poeta quisiera obliterar en las formas más rigurosas del soneto y de la décima.

En «Narciso al Leteo», soneto de 1936, Martín Adán ha logrado acallar un poco las voces de su desesperación para constatar el sinsentido de la agitación romántica de sus romances y para convertir al poeta en la nueva imagen del mito griego: Narciso ciego a las orillas de las aguas del olvido en un Hades moderno en que el amor no es dueño de nada ni de

nadie, o a las orillas del río heracliteano en el que la realidad fugaz huye dejándonos sólo el sueño. La poesía en la mano del poeta cristaliza lo fugaz, intenta contener el río en el leño, con su retórica de imposibilidades. Y el poeta ciego ante la realidad que fluye desespera aún cuando toda ella puede caber y arder en la mano que escribe. A pesar de todo lo que transcurre, de todo lo que se olvida con sutileza de lo que hace en vano, del rostro eterno de la poesía le queda al poeta la profunda emoción de lo vivido:

En vano y uno el agua bulle:
de nada Amor se llama dueño,
si lo que es todo, todo huye
y siempre queda el sueño al sueño.

¡Mano que atenta a lo que fluye,
cristalizada en el empeño
de contener lo que concluye
donde ella es, río en el leño!

Narciso, ciego, desespera,
y puede ser el agua entera
y arder los mares en la mano.

Mas lo que aún pasa le ha transido,
la sutileza del olvido,
la faz eterna de lo en vano. (p 59)

La mano del poeta logra detener el fluir del río en las décimas de *La rosa de la espinela* con verso elíptico y perfecto, usando técnica de poeta simbolista y metafísico, penetra hasta la sustancia misma de lo efímero y ésta a su vez penetra en su ser; ve en ella, tocado por la melancolía de la belleza, ya no su mano sino la de un dios ciego que en la rosa crea el símbolo de lo fugaz detenido, del sumo placer de la creación poética, de algo desprendido de lo divino y que contempla con asombro. En «Cauce» versifica y poetiza así:

Heme triste de belleza,
Dios ciego que haces la rosa,
Con mano que no reposa
Y de humano que no besa.
Adonde la rosa empieza,
Curso en la substancia misma,
Corro: ella en mí se abisma:
Yo en ella: entramos en pasmo
De Dios que cayó en orgasmo
Haciéndolo para cisma. (p 73)

La rosa del segundo de los nueve «Sonetos a la rosa» es la rosa inocente del rosal florido que en un trastrocamiento metafísico ha vuelto a su propio ser, a su substancia divina, a su aire; se oculta así huyendo de la mirada del poeta y a causa de este ocultamiento se convierte para él en pasión infinita de poesía. Brota así la rosa metafísica cuidando su substancia divina, florece en el alma melancólica del poeta que la goza, florece con aroma que jamás se desvanece, con presencia que no admite su existencia entre las cosas. El ocultamiento de la rosa efímera del rosal florido en el ser de su alma es una vuelta a su esencia y al peligro eterno de su ausencia real que se manifiesta en la constante presencia de su huella, siempre como carencia en estío, otoño, primavera e invierno, como rosa de aire, de nada. Ansioso de realidad no huyente, para el poeta es ésta la rosa terrible en la que no se puede amar, es ésta la rosa inmortal en la que no se puede vivir, es ésta la rosa inexistente en la que no se puede morir:

Vuelve a su ser, a su aire y desaparece,
huye del ojo que la mira rosa,
hasta ser verdadera, deseosa,
pasión que no principia y no fenece.

Con prudencia divina, apunta y crece,
en la melancolía del que goza,
negando su figura a cada cosa,
oliendo como no se desvanece.

Vuelve a su alma, a su peligro eterno,
rosa inocente que se fue y se exhibe
a estío, otoño, primavera, invierno.

¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!
¡Rosa inmortal, en la que no se vive!
¡Rosa ninguna, en la que no se muere! (p 80)³

Esta visión profunda y radical de la realidad como algo que se transciende a sí misma inmediata y constantemente a través de la poesía o de la mirada zahorí del poeta más que del pergeñador de verso castellano con escansión, rima y ritmo intachables, sería el inicio de una gran aventura de exploración poética en los sonetos perfectos dedicados a Chopin en *Travesía de extramares* (1950), en la larguísima y patética meditación ante

³ De las tres versiones del soneto que aparecen en la *Obra poética* de Martín Adán, hemos tomado la primera. La tilde que hemos suprimido en «cómo» del octavo verso nos parece una errata comparando con la misma palabra que no lleva tilde en las otras dos versiones.

las piedras de Machu Picchu de *La mano desasida* (1961), en los sonetos dedicados a Rubén Darío en 1967 y en los escritos entre 1966 y 1973, reunidos en *Diario de poeta*, huella de un vivir cotidiano en actitud total de poesía como exploración radical del ser del poeta y del hombre con absoluta prescindencia de toda actividad y preocupación ajenas a pasión de poesía.

EDMUNDO BENDEZÚ AIBAR

*Universidad de San Marcos,
Lima. Perú*