

Concepto de lo barroco en *Travesía de extramares* (1950) *Concept of the baroque in Travesía de extramares (1950)*

Jonathan Ramiro Mostacero Castillo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jonathan.mostacero@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0001-6607-0907

Resumen

Esta investigación tiene por objeto el estudio del concepto de lo barroco como un aspecto fundamental en la visión de la existencia del poemario *Travesía de extramares* de Martín Adán (1950). Con la finalidad de examinar la influencia barroca en la obra, se utilizaron los textos *Los exilios interiores* de Lauer (1983) y *César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen* de Bendezú (2006). Del primero se observará el aspecto barroco relacionado con el hermetismo; del segundo, el examen de los poemas analizados. Por otro lado, se indagará en la noción de lo barroco en D'Ors, donde se exhibe el mencionado término a la manera una categoría supratemporal en constante contraposición a lo clásico. Las consecuencias de nuestra investigación logran contemplar la visión de lo barroco como un concepto de oposición, en lugar de un estilo literario estricto.

Palabras clave: Martín Adán, lo barroco, *Travesía de extramares*, concepto de oposición, poesía peruana

Abstract

The purpose of this research is to study the concept of the baroque as a fundamental aspect in the vision of the existence of the poetry book *Travesía de extramares* by Martín Adán (1950). To inquire about the baroque influence on the poet's work, the texts *Los exilios interiores* by Lauer (1983) and *César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen* by Bendezú (2006). The first one will observe the baroque aspect related to hermeticism; of the second, the examination of the respective poems. On the other hand, the notion of the baroque in D'Ors will be investigated, where the aforementioned term is exhibited in the manner of a supratemporal category in constant as opposed to the classic. The consequences of our research manage to contemplate the vision of the baroque as an oppositional concept, rather than a strict literary style.

Keywords: Martín Adán, the baroque, *Travesía de extramares*, opposition concept, peruvian poetry

Fecha de envío: 13/8/2021

Fecha de aceptación: 19/11/2021

Introducción

Aspectos generales de *Travesía de extramares*

Travesía de extramares (1950) del poeta peruano Martín Adán es considerada no solo una de las más destacadas piezas líricas de la literatura peruana, sino también dentro del panorama latinoamericano del siglo XX. El poemario, compuesto entre 1931 y 1945, fue acreedor del Premio Nacional de Poesía “José Santos Chocano” de 1946. Se convirtió desde entonces en un hito literario entre los entendidos por su peculiar complejidad y depurado uso de la palabra. En cada uno de los 52 sonetos puede percibirse la moldura del estilo barroco; es notorio el hecho de que en ningún momento la obra de Adán había tenido una relación tan dependiente con el lenguaje (Lauer, 1983, p. 40). Un rasgo distintivo de la obra, a su vez, parece ser su dificultoso trabajo de edición. El resultado obtenido fue la versión final de 1950, conformado por tres cuerpos poéticos distintos: tres poemas dedicados a Alberto Ureta, publicados previamente en 1931, 8 sonetos a la rosa aparecidos entre 1938 y 1942; y, finalmente, los 41 sonetos dedicados a Chopin, escritos a partir de 1945 (Vargas, 1995, pp. 96 -97). Cabe precisar que los mencionados poemas fueron sometidos a diversas variaciones hasta llegar a su edición definitiva. En *Travesía*, el uso del barroco en el estilo es manifiesto desde su estructura. El soneto de verso endecasílabo recurre a la metáfora oscura y a la antítesis para generar tanto asombro, como tensión. Desde la perspectiva de Lauer, el refinamiento del lenguaje usado por el poeta, a medida que se intensifica, va cerrando el ámbito del mundo exterior; esto abre paso a la interpretación de un hermetismo (Lauer, 1983).

Para González Vigil (1982), por otro lado, *Travesía*, además de ser tomado por un cuerpo de poemas barrocos, muestra en su pureza la intención de una antipoética, la cual se muestra en una disposición rebelde de puntuación y la intención de expresar la imposibilidad del absoluto poético. Los anteriores planteamientos de González Vigil siguen ineludiblemente la postura de Mariátegui (2018), que llegó a proclamar destructor del soneto a un entonces joven Martín Adán. El amauta llegó a considerar de antisonetos los vanguardistas poemas de *Itinerario de primavera* (p. 44). De este modo, *Travesía de extramares* denota el esfuerzo

heterodoxo de arduos sonetos sometidos a las posibilidades modernas (Lauer, 1983, p. 35), ya que los poemas consiguen combinar una complejidad retórica cargada de arcaísmos, propia del Siglo de Oro, con disposiciones de la lírica moderna. Sin embargo, además de los planteamientos establecidos para situar a la obra a la manera de un ejercicio barroco con aspectos vanguardistas, se considera que lo barroco debe plantearse en *Travesía* como concepto relacionado con la visión de la existencia, y no solo de estilo poético.

Desarrollo

Consideraciones sobre lo barroco

Sobrevilla (1998), en “De lo barroco en *Travesía de extramares* de Martín Adán”, expone un sucinto trabajo sobre la tesis doctoral de Rafael de la Fuente Benavides publicada en 1968. En el texto se precisan las categorías básicas de estudio del trabajo del poeta, que son el clasicismo y el barroco. En su amplia investigación, De la Fuente Benavides intenta fundamentar la exclusividad de una literatura peruana de carácter híbrido de herencia española, donde convive desde la descomposición barroca, los órdenes clásicos, hasta las huellas del idilio (Adán, 1982, p. 348).

Siguiendo los análisis de Bendezú, Sobrevilla señala que muchas de las ideas expuestas en esta obra fueron tomadas del filósofo español Eugenio D’Ors, que prefiguraré el aspecto de lo barroco como una constante artística de ritmo cíclico en la historia (Sobrevilla, 1998). En *Lo barroco*, D’Ors contempla el análisis de este concepto, entendido no de una simple forma artística o edad histórica, sino a la manera “una definición esencial a través de las pluralidades específicas de sus manifestaciones históricas y locales” (D’Ors, 1993, p. 69). Lo barroco y lo clásico representarían una suerte de categorías de tiempo indefinible, donde lo clásico se identifica con la razón, mientras que lo barroco hace lo mismo con lo instintivo. Estas categorías supratemporales o *eones* manifiestan su *tono* acorde al *Weltgeist* que acontece (D’Ors, 1993). Las épocas pueden estar teñidas de reflexión y armonía clásica como en la Reforma, o llenas de efervescencia e irracionalidad barroca, expuesta en la Contrarreforma. D’Ors (1993) señala:

Cuando la humanidad está en estado de tonicidad; el “eón” del clasicismo se impone: y esta se debilita, el “eón” de lo barroco pasa al primer lugar. El primero produce en la morfología una especie de cenestesia; el segundo se abandona a su multipolaridad, que deja

desbordar las ricas y rubias fuentes de la subconsciencia. El objeto creado en el primer caso tiene un contorno y un centro; en el segundo caso es continuo y multipolar, le falta un contorno propio y obedece a una atracción situada fuera de él (D'Ors, 1993, p. 87).

Se contempla, así, la existencia de estos dos eones a modo opuestas constantes universales. En el prólogo de la obra, Pérez avista en D'Ors la antigua contradicción nietzscheana de *El origen de la tragedia*, siendo el clasicismo una ejemplificación de lo apolíneo, mientras que lo barroco hace lo propio con lo dionisiaco (D'Ors, 1993, p. 11). D'Ors, en suma, considera lo barroco una noción filosófica que sobrepasa la simple recapitulación artística, al mostrarse en la forma de un concepto de oposición ante lo clásico. Así, Bendezú resalta que la principal intención del uso de lo barroco en la tesis adánica sobre la poesía peruana es para referirlo como un adjetivo del romanticismo, el cual es el tema principal de su investigación (Bendezú, 2006). Es por ello necesario distinguir entre el barroco sustantivado de orden histórico y “lo barroco” en su amplia noción filosófica.

Debido a su conceptualización de las categorías de lo clásico y barroco, D'Ors se muestra heredero de las contribuciones del historiador de arte suizo Heinrich Wölfflin. Más allá de ver el tránsito del Renacimiento al Barroco a modo de una simple *obsolescencia*, prefigurada por críticos precedentes como Adolf Göller, Wölfflin exhibe que el aspecto psicológico proveniente de la gravedad de las épocas históricas es determinante. Esta peculiaridad se ve reflejada al principio en la arquitectura y la pintura, sin embargo, posteriormente la poesía no será ajena a estos cambios. En *Renacimiento y barroco*, mediante el análisis de un poema de Ludovico Ariosto, Wölfflin repara en las terminaciones sonoras, la pesadez de la construcción de los versos o la amplitud de las imágenes del poeta italiano para evidenciar el ostensible cambio psicológico del artista barroco (Wölfflin, 1986, pp. 90-91). Lo barroco, en suma, busca capturar lo grandioso y el ímpetu desmedido en la forma artística. Sacrificando la percepción, encuentra su ganancia en la atmósfera, convirtiéndose en “el anhelo de abandonarse a lo infinito” (Wölfflin, 1986, p. 93).

En cuanto al plano americano, Carpentier (2007) mantiene la influencia de D'Ors al tomar lo barroco en su aspecto de espíritu y no a un estilo histórico, atribuyendo características barrocas en autores europeos tan dispares como Novalis, Rimbaud o Proust. No obstante, la peculiaridad del pensamiento del autor del *Siglo de las luces* está fijada en el rescate del aspecto de lo real maravilloso a manera de pieza fundamental del barroco americano. Lo barroco se presenta en su estado

más primitivo al ser parte del paisaje americano, donde lo insólito es parte de su compleja diversidad (Carpentier, 2007, p. 148). Si bien es cierto, lo barroco en *Travesía de extramares* tiende a involucrarse más a una perspectiva dominada por símbolos tradicionales que remiten a la metafísica occidental, donde recurrencia del paisaje americano es nula, el aspecto criollo del barroco, resaltado en el texto de Carpentier, es fundamental en la condición vivencial del poeta. Lezama (1993), al igual que Carpentier, propone un particular enfoque sobre lo barroco. Sumado al carácter tensional y plutonista del estilo, contrapone la concepción plena del barroco americano a la degenerativa del europeo. Lezama halla tanto en la literatura como en la arquitectura o la pintura barroca la consecución de una identidad que evidencia en América el triunfo de la libertad. La síntesis de lo hispano incaico e hispano negroide conseguida por el personaje del señor barroco avistan una perspectiva optimista del contenido. En *Travesía*, por el contrario, los diversos estudios parecen indicar lo contrario, siendo *La tragedia y su consuelo* de Kinsella y *Desventura en extramares* de Piñeiro algunos textos que evidencian el pathos melancólico de la obra.

Así, se desprende que las observaciones del concepto estético de lo barroco, realizados por D'Ors, Wölfflin, Carpentier o Lezama pueden ampliar el horizonte de interpretación de una obra hermética y barroca como lo es *Travesía de extramares*. Adán, en *De lo barroco en el Perú*, deja ver la influencia de D'Ors al considerar el Romanticismo tan solo una variante degenerada de un Barroco que lo contiene (Sobrevilla, 1998, p. 308). De esta forma, puede observarse el examen de un grupo de autores canónicos peruanos, considerados usualmente en campos retóricos distintos, como Palma, Chocano o Eguren bajo la perspectiva de lo barroco-romántico (Adán, 1982). *Travesía*, al poseer la misma moldura y similar contexto que *De lo barroco*, puede dejar a entrever el considerar la visión barroca a modo de una categoría ineludible en su interpretación.

Lo barroco en los sonetos de *Travesía*

A continuación, someteremos al análisis cinco poemas del conjunto de *Travesía*: “II de A Alberto Ureta”, “Seconda ripresa”, “Quinta ripresa”, “Calmato” y “Finale in preludio”, tomados de su obra completa editada por el Instituto Nacional de Cultura en 1971. Nuestra finalidad será fundamentar la presencia de lo barroco no simplemente a la manera de un singular campo retórico, sino como un concepto relacionado a la visión de mundo de la obra. En este sentido, Lauer (1983) refiere que las dicotomías que van presentándose en la obra de Adán no

deben ser entendidas a la manera de argucias dialécticas, ya que al poeta no le interesa resolver ninguna contradicción; tan solo es objeto de su deseo exponer de la forma más real posible lo paradójico de su existencia (p. 42).

II

El triste que quiere
partir y se va
adonde estuviere
sin sí vevirá
Cartagena

There is no rest for me below
Tennyson

—No preguntaste al dios si era el pagano,
De selva y desnudez y fuerza y beso,
Ni si era el que cae con el peso
De la cruz y el destino del humano.

—Tú escuchaste, Maestro; así, al vano
Temporal de lo real, fuiste ileso
Júnceo inquebrantable... Libre el preso
En ti, hincada rodilla, asida mano...

—Alta, la pluma; bajo el pie, el deseo,
Grifante, así te oigo, y ya te veo
Callar, adoctrinarme de entusiasmo...

—Y de ti nace, identidad que torna
A sí misma... al cielo de tu pasmo,
La paloma explayante que te exorna (Adán, 1971, p. 20).

Los poemas “A Alberto Ureta”, publicados en *Travesía de extramares* de 1950, son el resultado de unas ligeras variaciones de los sonetos publicados en septiembre de 1931 en *La Revista Semanal*. Alberto Ureta, poeta de voz tácita y soñador pertinaz, como lo describiera Sánchez (Bendezú, 2006, p. 191), fue profesor de Rafael de la Fuente Benavides en el Colegio Alemán. El autor de *Elegías de cabeza loca* representará la figura del maestro y lírico en este pequeño apartado con el que

inicia *Travesía*. A diferencia de los sonetos a la rosa y los dedicados a Chopin; los símbolos de la rosa, la navegación o la temática musical aún no están presentes en los sonetos a Ureta. Sin embargo, los aspectos relacionados con Dios y el deseo de trascendencia del locutor son evidentes desde el primer cuarteto del poema II: “No preguntaste al dios si era el pagano, / de selva y desnudez y fuerza y beso”. Bendezú atiende a resaltar el reproche del joven poeta al maestro por no preguntar al dios que lo inspiró acerca de su naturaleza: si era la deidad pagana de los poetas o el Cristo caído bajo el peso de los pecados de mundo (Bendezú, 2006, p. 193). Puede notarse, además de la contraposición o campo figurativo de la antítesis (Arduini, 2000) entre ambas divinidades, el de los sugerentes símbolos que acompañan a estas. Por un lado, es presente en el dios pagano la selva y la desnudez que aluden a la naturaleza en su estado más puro. La fuerza, en este discurrir, evoca violencia de la selva, opuesta a la razón; mientras el beso, la sensualidad de un estado de comunión con el paisaje que sugiere dicha. El dios cristiano, por el contrario, exalta el sufrimiento con el símbolo de la cruz y su dolor ante los avatares del hombre. El primer dios vive en la poesía, mientras el otro permanece en el sacrificio, ante la duda del joven poeta que no interroga más que al maestro por un drama que hace propio de su existencia. González Vigil (1982), siguiendo esta pauta, interpreta al dios de Adán a la manera del dios aristotélico, una divinidad que nunca entabla contacto con el hombre, porque en su perfección se mantiene ajeno. Piñeiro (2003), al respecto, ahonda en la visión trágica presente en *Travesía*, aludiendo al concepto hegeliano de “conciencia desventurada” para ejemplificar el alejamiento de lo divino en la consciencia poética.

El siguiente cuarteto versa sobre el maestro y su elección de seguir el sendero de la poesía. El mentor del joven se ha salvado de la destrucción, preso en su actitud de adoración y embargado por la emoción ante el dios salvador (Bendezú, 2006, p. 193). Es notorio en esta estrofa avistar la fuerza de las metáforas relacionadas con elementos naturales “Temporal de lo real” y “Júnceo inquebrantable”. Los elementos naturalistas, menciona D’Ors (1993), contrapuestos a la racionalidad son concebidos como barrocos (p. 105). La primera metáfora connota al hostil mundo de la realidad del cual escapa el maestro; la segunda, por su lado, refiere al estado de fortaleza que brinda la poesía al mentor. Así, la poesía, es decir, el dios pagano, emancipa de la realidad al lírico, que paradójicamente se prosterna ante ella en una probable actitud cristiana. La última parte del verso “Asida mano...” debe remitirnos al suspenso por la presencia de lo espiritual anhelado en el desencadenamiento de la escritura, que bajo la expresión de las manos se torna recurrente en los tres poemas a Ureta. La poesía, de esta forma, se muestra en

cabal oposición a lo tortuoso de lo cierto. Esta se convierte en la única salvación ante la destrucción que representa lo real.

A continuación, en el primer terceto, se describirá la transfiguración del maestro ante el entusiasmo que otorga la poesía (Bendezú, 2006, p. 93). El maestro alcanza a exhibir aquí la secreta doctrina de la poesía ante un extasiado alumno. La oposición entrevista en “Alta, la pluma; bajo el pie, el deseo” figura la ironía del etéreo estado de *poiesis*, entendido a la manera de alto, contrario, y a la vez, unificado en el espíritu a los requerimientos de la voluptuosidad que busca la belleza, es decir, el deseo. El segundo y el tercer verso del terceto descubren, una vez más, la tensión de una enérgica presencia que se encrespa, pero a la vez calla como un portento; no revelando más que su silencioso entusiasmo. El arcano de la poesía jamás se muestra, pero la lección del maestro es suficiente para el discípulo. Este temperamento de sincretismo en la poesía de Adán parece obedecer a la negación del mundo externo. La poesía no alcanza a mostrarse en el mundo, ya que este es su completo inverso. Lauer (1983) identifica a esta conducta colmada de exacerbación existencial a manera de un solipsismo metafísico, en el que solo en el propio navegar del yo repara en su legitimidad ontológica. Finalmente, en la última estrofa del poema, el joven divisa la identidad de poeta del maestro, que luego regresa al cielo de su asombro (Bendezú, 2006, p. 193): “Y de ti nace, identidad que torna / A sí misma... al cielo de tu pasmo”. A este punto, la revelación poética se hace presente bajo el símbolo de la paloma, contradictoriamente, un nuevo símbolo cristiano; y adquiere su desenlace con el regreso al ensimismamiento del poeta. Lo alado del lirismo regresa al silencio en el que el maestro permanecerá atento a su nuevo llamado. Cabe señalar que la metáfora de la paloma, al igual que la de la mano, se presenta como un tópico particular en los tres poemas dedicados a Ureta: en dos de ellos de forma explícita (I. “paloma pasmada”, II. “paloma explayante”) y en uno, aludiendo a su categoría mística (III. “Ala espiritual”).

A modo de remate a la interpretación del poema, podrían mencionarse los dos epígrafes del soneto: uno de Cartagena y otro de Tennyson, que aluden al estado de aflicción del hombre por no encontrar un espacio de descanso en el mundo. La ironía de estar vivo y no sentirse de tal forma. De Cartagena se citará: “El triste que quiere / partir y se va / adonde estuviere / sin sí vevirá”, mientras que de Tennyson son los versos: “Debajo no hay descanso para mí”¹. De este modo, puede presenciarse a lo largo del poema una pronunciada tensión entre diversas temáticas, siendo las más significativas: la poesía y el dios cristiano, la salvación y la destrucción, así como la revelación y el silencio.

Por otro lado, en el apartado de los sonetos a la rosa, que en *Travesía* lleva la denominación musical de “Ripresas” (repetición o reiteración musical), el aspecto de lo barroco también llega a evidenciarse notablemente. La temática de los ocho sonetos en cuestión gira sobre la existencia de la rosa, símbolo de enorme carga metafórica en la historia de la lírica desde alusiones en el *Cantar de los cantares* del rey Salomón hasta la rosa enferma de Blake o la descripción del epitafio de Rilke. Se analizarán los poemas “Seconda ripresa” y “Quinta ripresa” para evidenciar la relación entre la rosa y la contradicción barroca en esta sección.

Seconda ripresa

... la rosa que no quema el aire
Zafra

Du coeur en el ciel du ciel en roses
Apollinaire

—Tornó a su forma y aire... desaparece,
Ojos cegados que miraban rosa;
Por ya ser verdadera, deseosa...
Pasión que no principia y no fenece.

—Empero la sabida apunta y crece,
De la melancolía del que goza,
Negando su figura a cada cosa,
Oliendo como no se desvanece.

—Y vuelve a su alma, a su peligro eterno,
Rosa inocente que se fue y se exhibe
A estío, a otoño, a primavera, a 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!... (Adán, 1971, p. 35)

“Seconda ripresa” muestra en su primer cuarteto el retorno de la rosa a su forma etérea. Se presencia su aspecto verdadero de pasión inmortal que ciega al poeta: “Ojos cegando que miraban rosa; Por ya ser verdadera, deseosa...”. El cuarteto

presenta notorias oposiciones entre la revelación/desaparición, el ojo cegado/visión y el no comienzo/no fin. El poeta, de este modo, ha contemplado la verdadera rosa que es un ardor sin principio ni fin (Bendezú, 2006). En la metáfora de la rosa puede manifestarse tanto la presencia como el velo; esta se muestra, pero en oposición, también se oculta en el deslumbramiento.

En el segundo cuarteto se evidencia el crecimiento de la rosa desde una melancolía tomada con extraño regocijo. La antítesis presenta el desarrollo del símbolo desde un pathos de desolación que en la compleja interioridad del poeta se percibe en forma de deleite: “De la melancolía del que goza”. La intuición poética, resaltada en el aguzamiento de los sentidos logra captar aquello que niega su presencia al mundo.

Heidegger (2010), en *Caminos del bosque*, considera, tras el análisis de un poema de Hölderlin, como poeta al hombre que sigue las huidizas huellas de los dioses; poeta es aquel que sigue el rastro del ser en la oscuridad del mundo. En el caso de “Seconda ripresa” el rastro que se sigue, el de la rosa, es el de la vinculación más íntima con el ser, en un plano ontológico. En el primer terceto, la rosa, en su ocultación regresa a su alma que se vinculará con el peligro de la muerte (Bendezú, 2006): “Y vuelve a su alma, a su peligro eterno”. Esta fatalidad a la que le es posible llegar se avista a la manera de una interrupción de la contemplación sagrada y la vuelta a la nada. La rosa, en su inocente naturaleza, aparece y se esfuma en un vasto ciclo de estaciones: “Rosa inocente que se fue y se exhibe / A estío, a otoño, a primavera, a invierno”. Para concluir, el terceto final es, hasta desde el punto de vista retórico, un ejercicio de antítesis conceptista: ¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!... / ¡Rosa inmortal, en la que no se vive!... / ¡Rosa ninguna, en la que no se muere”. Para Bendezú (2006), la aspiración a una rosa metafísica en Adán dista de la fugacidad expresada en el soneto “Vaga rosa” de Góngora: “Ayer naciste y morirás mañana / para ser tan breve, quién te dio la vida?”. Mientras que el poeta andaluz refleja el *tempus fugit* en la brevedad de la vida de la rosa para luego exaltar su belleza y relacionarla con la muerte, el autor de *Travesía* se adentra en la búsqueda de lo trascendente. Sin embargo, esta indagación caerá en la desazón de encontrar una inmensidad en la que no se quiere, una inmortalidad en la que no existe vida, así como una nulidad en la que jamás se muere. La imposibilidad de encontrar una comunión con la rosa otorga un cariz de pesimismo al poema, que descubre su cercanía con la visión tradicional del barroco europeo. El afán por contemplar la inmortalidad de la rosa y el temor que se percibe ante su desaparición revela el impulso irracional y desenfreno barroco. Puede compararse

al anterior poema, el soneto V de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke (1987) que comienza con los versos: “Dejad, no levantéis ninguna estela, / que la rosa florezca por ella cada año” (p. 137). Desde la posición del poeta en lengua alemana, la aparición de la rosa debe darse con naturalidad, en el ciclo de nacimiento y muerte de Orfeo. La rosa y Orfeo simbolizan en Rilke el tránsito entre los dos mundos, el de los vivos y los muertos (Holthusen, 1958). Así, el vertiginoso anhelo barroco puede verse contrapuesto con mayor claridad a la conciencia sosegada de una existencia en perpetuo retorno. La desmesura barroca se descubre a la postre en un deseo de plenitud no consumado. Los epígrafes del poeta del Siglo de Oro Esteban de Zafra: “... la rosa que no quema el aire”; así como el de Apollinaire: “Del corazón en el cielo, del cielo en rosas”² ayudan a resaltar la perspectiva metafísica con mayor simplicidad en el soneto.

Quinta ripresa

I knew to be my demon Poesy
Keats

Gibe uns blöde Augen
Für Dinge, die nichts taugen,
Und Augen voller Klarheit
In alle deine Warhiet!
Kierkegaard

—Recién aparecida, ansiosa,
Ciega, no mira sino su alma extensa...
La forma ardiendo... lista a la defensa
De su apurada candidez, la Rosa.

—Experiencia sin hecho de la cosa;
Figura en su anécdota suspensa;
O mente o flor, de amante se dispensa...
Ojo del dios y vientre de la diosa.

—A su sombra sin huelgo, la primera
Palabra intuye, y el respiro mueve,
Y el ánimo reforma y desespera.

—Y el mundo... Ya gestado, incestuoso,
En cima y sima de su sino breve,
Blasón de su miseria y de su gozo... (Adán, 1971, p. 38).

El poema “Quinta ripresa”, por otro lado, comienza con la aparición de la rosa siempre al cuidado de su propia esencia, sin interesarse por el mundo de los hombres, a la manera del dios aristotélico. La ardiente forma que se alude es señal de inocencia y a la vez de su sacralidad: “La forma ardiendo... lista a la defensa / De su apurada candidez, la Rosa”. La ceguera que solo mira su propio ser trata de conservar su estado hierático y escapar de la nada. La contemplación de la propia esencia es solo conseguida gracias al estado de eliminar la realidad exterior y los fenómenos circundantes. En el soneto “On his blindness”, Milton (1943) parece meditar sobre este predicamento, en el que los designios del mundo han cerrado una perspectiva venturosa de la vida: “Cuando considero mi luz arrebatada, / al pasar mis días en el oscuro y vasto mundo/ y el talento que tiene la muerte para ocultar...”. En el anterior fragmento, el estado de ceguera sirve para dar cuenta de la acechanza de la muerte y fijar su permanencia en una esencia más allá de los simples fenómenos sensoriales. El mirar de la rosa tan solo a su alma, en el cuarteto de Adán, reitera la platónica predilección por la idea sobre el mundo de la apariencia y las sombras.

El siguiente cuarteto se asevera el deseo del poeta para crear la rosa, pero esta todavía no habita más que en su conciencia (Bendezú, 2006): “anécdota suspensa / o mente o flor, de amante se dispensa...”. La antítesis vuelve a mostrarse en la expresión “experiencia sin hecho” que incurre en un acto mental, pero no fáctico. El poeta posee la imagen de la rosa; sin embargo, carece de la anécdota que haga de su experiencia un hecho sagrado. La oposición entre “mente o flor” descubre el abismo que separa al conocimiento, representado por la mente, en oposición a la flor que equivale a la irracionalidad de la iluminación poética. La más celebrada de las flores, la rosa, se dispensa de tener amante, se vasta a sí misma en su condición excelsa. Se ha convertido en ojo de dios al contemplar lo absoluto y en vientre de diosa en su poder fecundo. Posteriormente, en la sombra de eternidad que le provee la rosa, el poema alcanza a tientas la intuición poética: “A su sombra sin huelgo, la primera / Palabra intuye, y el respiro mueve”. La exaltación del poeta ha de llevarlo a la creación que será gozada como propia, a manera de incesto: “Y el mundo... ya gestado, incestuoso, / En cima y sima de su sino breve, / Blasón de miseria y de su gozo”. La antonimia entre *cima* y *sima*, finalmente, aclara el destino contradictorio del poeta en la confusión de la homofonía. La consecución de la rosa, es decir, de la poesía lo dejará en la perpetua contradicción al ser “blasón de miseria y de su gozo”. El ser que ha contemplado la plenitud de la rosa, al perderla, cae en la peor de las miserias. La constante búsqueda de la eternidad perdida será el único motivo de su vida. El delirio del poeta por la rosa ideal se presenta como el ensueño del barroco

por el infinito. El primer epígrafe de Keats sobre la *Oda a la indolencia*: “Sabía yo que era mi demonio, Poesía” (Keats, 1995, p. 181) revela la intención de Adán por comparar la mágica doncella Poesía del poeta inglés con la rosa de su soneto. El epígrafe de Kierkegaard en su versión alemana manifiesta: “Danos ojos necios para cosas que no son buenas y ojos llenos de claridad en toda tu verdad”³ dispone la noción espiritual de la rosa vinculada también con lo místico.

Por último, en cuanto al conjunto destinada a los sonetos a Chopin, se recurrirá al análisis de los poemas “Calmato” y “Finale in preludio” en el decurso de nuestra argumentación. Siendo la sección de mayor número de sonetos, los poemas a Chopin forman el eje central de la obra. Este cuerpo poético, como lo menciona Vargas (1995), fue producto de las visiones del paisaje crepuscular de Barranco y la música del compositor polaco. Tanto la terminología musical como marítima son una constante en el desarrollo de estos sonetos.

Calmato

Él es tan cuerdo y sabido,
que no esperaba esperanza
Ximénez de Urrea

¿Sin la virtud y la ironía,
Qué pensaría?
Eguren

—¡Enséñame a posarme en mi pasado,
Y a reflejar el sino en mi persona,
Paloma real que, lúcida raleona,
Pica y peina el astil desaliñado!

(—Dúo y fuego se apagó a su costado;
Mas viso atiza, incierto, que blasona:
A ciprés de acullá, como la Monna,
Sonríe, esmalte tornasolado!...

—¡Tal, Alma Mía, la desesperada,
Con córnea cruel mullendo la tersura,
Tan dispuesta la sola; para nada...)

(—La Mi vida, repasa tus poemas;
La barba, gris, abrásele a tu cura!...
¡Ya, Muerte Mía, ven, y no me temas! (Adán, 1971, p. 32).

En “Calmato”, que alude en dirección musical al estado de tranquilidad para la ejecución de una determinada pieza, pueden encontrarse dos epígrafes en su versión definitiva; el del poeta de Renacimiento Pedro Manuel Ximénez de Urrea y uno de José María Eguren. Del epígrafe del autor español es evidente destacar la asociación entre sabiduría y desesperanza que sugiere una interpretación pesimista del poema. Con respecto a la cita de Eguren, tomada del poema “La pensativa”, incluido en *Sombras*, puede detectarse una imprecisión, tal vez premeditada o referida de memoria, ya que se ha cambiado la palabra original “sentiría” por “pensaría”. Esta variación cambia drásticamente el sentido de los versos de Eguren para la interpretación de Adán. El rótulo apunta a destacar a la ironía como ámbito fundamental del pensamiento, presencia que para Bendezú (2006) es predominante en el soneto. El primer cuarteto solicita partir desde el pasado para encontrarse en el destino. El deseo de comunión con el hado en la voz del poeta recuerda a Nietzsche (1997) cuando en *Ecce Homo* declaraba su *amor fati* y el gusto por la ironía del “eterno retorno” en la historia universal (p. 122). El alocutario, bajo el símbolo sagrado de la paloma, ya visto en los poemas a Ureta, posee la cualidad de raleona o cazadora, maestra espiritual que somete al poeta. Sin embargo, la ironía se abre paso en el momento que su mortífera cualidad de cetrería se contrapone a la gracia con la que alinea su plumaje (Bendezú, 2006, p. 298). El segundo cuarteto muestra, de forma mucho más clara, la aparente temática amorosa del poemario: “Dúo y fuego se apagó a su costado; / Mas viso atiza, incierto, que blasona”. Se insinúa, así, un escaqueo amoroso, que parece haber finalizado debido al rechazo de la amada. Esta, por el contrario, en una actitud sardónica se muestra esplendorosa y enigmática como el vivo retrato de la Monna Lisa (Bendezú, 2006, p. 297). Si bien el poema atiende a sugerir el argumento de los amantes como lo interpreta Bendezú, consideramos que la atmósfera concretada en los tercetos tiende a involucrarse más a un plano de amor con el espíritu. En el prólogo al lector de la *Noche oscura*, san Juan de la Cruz (1960) declara a sus canciones como propias de los admirables efectos de la iluminación espiritual y unión con lo divino (p. 632). Amado y amada, en este sentido, no son más que metáforas para explicar la relación entre Dios y el alma. Podemos hallar una visión similar en el primer terceto, sin embargo, no con un rasgo de bienaventuranza como en los poemas del santo, sino en un estado de infortunio:

“Tal, Alma Mía, la desesperada”. La frustración del amante, consecuencia de la imposibilidad de unificarse con su “Alma”, lo conducen a la desesperación de contemplar a la figura amada que se deleita en la crueldad de su aislamiento. La dispuesta hermosura del alma es contrastada aquí con el impedimento que el locutor tiene para obtener su gracia. Al yo poético le gustaría decir como san Juan de la Cruz (1960): “Quédeme y olvídeme, / el rostro recliné sobre el amado, / cesó todo y déjeme, / dejando mi cuidado, / entre las azucenas olvidado”. No obstante, la paloma real o espíritu le es esquivo al poeta, y a pesar de su belleza, su existencia le sabe a nada. En el último terceto se vuelve la mirada hacia el pasado para contemplar las creaciones de la amada. En la vejez del poeta tan solo se implora su cuidado y, está, que alguna vez fue entendida como Alma, se revela como Muerte Mía, que es gustosamente invocada. Así, con la llegada del fin, queda concertada la unión entre el yo poético y la amada. La paloma real, a pesar de un preliminar desaire, ha logrado guiar al lírico, en esta sucesión de oposiciones, a la inminente consecución de su destino; la muerte.

Finale in prelude
(in op. 45)

Avrán las arenas cuento,
Los mares s'agotan han
El marqués de Santillana

Er führt uns über den Tod! Halleluja!
Weiland

—¡Que caerá contra ti, tú grito lato!...
¡Que crisca ya en el miedo mío!...
¡De temporal de júbilo baldío!...
¡Por mareta y fortuito de rubato!...

(—Voz eterna alazará el grito beato,
Amagada de coro y de desvío,
Desde el palo proel de prueba y brío,
Al alcándara alguna, el arrebató.)

—¡Que sobrevino, sobre lo que sea,
Con bronquedad de orgía o de pelea,
Ya roción de rocalla de alegre!...

(—Ya tu voz, en la muerte, viva, enjuta;
La mano corva en el aire negro,
Ciega y nítida, lesa y absoluta...) (Adán, 1971, p. 72).

“Finale in preludio”, anota Bendezú (2006), es el último movimiento de una composición instrumental o vocal. El primer epígrafe, correspondiente al marqués de Santillana, sugiere un tono profético correspondiente a uno de los sonetos finales del libro. Del poeta alemán Christoph Martín Wieland se observan los versos “¡Nos lleva más allá de la muerte! ¡Aleluya!” traducidos por Bendezú, que logran expresar el deseo de transgredir el fin por el impulso barroco. El cuarteto inicial revela la caída del propio grito del poeta sobre su ser y el miedo producto de aquel desconcierto. “¡Que caerá contra ti, tú grito lato!... / ¡Que crispa ya en el miedo mío”. El grito ha producido una tormenta que es tomada con solitaria satisfacción, ya que esta alteración de lo natural puede ser vista como una señal de lo trascendente. Lo sublime, en este punto, se descubre como la representación de lo sagrado. En la siguiente estrofa, deviene nuevamente el campo de la antítesis cuando, luego del oleaje, se eleve la voz redentora, única y justa en su naturaleza: “Voz eterna alzaré el grito beato”.

Desde la vanguardia de la proa, esta demuestra su arrebato que ha de llevarla a reposar en la alcándara (percha donde descansan las aves de cetrería) de su naturaleza indómita (Bendezú, 2006, p. 362). En el primer terceto se avista el final de la travesía hacia lo espiritual bajo el cariz de entereza prefigurado en el alegre. La violencia de las rocas y la antesala al desenlace de forma vivaz le procura un tono épico al poema. Finalmente, la voz del poeta perdura en la muerte, delgada, mas viva, mientras que la mano, ejecutora del poema, se mantenga escribiendo en el oscuro firmamento. Voz y mano, el espíritu y el cuerpo del poeta bordearán la eternidad en su navegación, ciegas y dañadas, pero a la vez claras y absolutas. Piñeiro (2017) ha destacado en este, como en otros sonetos, la experiencia extática que preludia al encuentro de la del sujeto con la divinidad (p. 60), a la que podríamos añadir el anhelo de la continuidad del canto poético hasta el ámbito de la muerte.

Conclusiones

1. *Travesía de extramares* (1950) ha sido calificada constantemente por la crítica como una obra barroca; sin embargo, solo se ha enfatizado ligeramente en su complejidad y hermetismo formal, sin atender al contenido del poemario en este aspecto.

2. *Travesía de extramares* (1950) presenta un carácter antitético, barroco y una propensión a la exageración y el pesimismo, propio de las descripciones de Wölfflin y D’Ors.

3. Lo barroco en *Travesía de extramares* (1950) no debe ser percibido como un simple estilo de complejidad formal, sino desde una visión general de la existencia en su contenido que se relaciona con el ámbito estético y filosófico.

4. En el poemario se halla presente la categoría de lo barroco formulado por D’Ors, presente a la manera de un concepto de oposición donde se enfatiza la grandiosidad, la ironía y la contraposición de ideas que otorga la antítesis.

Notas

- 1 Traducción nuestra de un verso del poema “The ballad of Oriana” (La balada de Oriana).
- 2 Traducción nuestra de un fragmento del caligrama “Un oiseau chante” (Un pájaro canta).
- 3 Nuestra traducción de un pasaje de *Die Krankheit zum Tode* (La enfermedad mortal). La obra original de Kierkegaard está en lengua danesa; sin embargo, el poeta la cita del alemán.

Contribución del autor

Jonathan Mostacero Castillo ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflictos de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Jonathan Mostacero Castillo es bachiller en Filosofía por la Universidad Nacional Federico Villarreal. En 2018 publicó el poemario *Flores nocturnas de fantasía* (Hipocampo, 2018). En 2020 publicó dos artículos en el libro homenaje al poeta Antonio Cillóniz titulado *Cilloniz. Valoración y trascendencia* (Hipocampo, 2020). El mismo año presentó la ponencia “Concepto de lo barroco en *Travesía de extramares* (1950)” en el “I Coloquio Posgrado de Letras” de la UNMSM. Desde 2021 es colaborador asiduo de la revista literaria *Ergo*, donde ha reseñado la obra de Antonio Cillóniz y Omar Aramayo.

Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Bendezú, E. (2006). *César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen*. Universidad Ricardo Palma
- Carpentier, A. (2007). *Ensayos selectos*. Corregidor.
- De Jesús, C. (1960). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- De la Fuente Benavides, Rafal [Martín Adán]. (1982). *Obras en prosa*. Edubanco.
- De la Fuente Benavides, Rafal [Martín Adán]. (1971). *Obra poética (1928-1971)*. Instituto Nacional de Cultura.
- D'Ors, E. (1993). *Lo barroco*. Tecnos.
- González Vigil, R. (1982). La anti-poética de Martín Adán. *Revista de la Universidad Católica*, 11-12, 229-255. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/49253>
- Heidegger, M. (2010). *Sendas perdidas*. Alianza Editorial.
- Holthusen, H. (1958). *Rainer Maria Rilke*. Alianza Editorial.
- Keats, J. (1995). *Odas y sonetos*. Ediciones Hiperión.
- Lauer, M. (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Mosca Azul Editores.
- Lezama, J. (1993). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, J. C. (2018). *Originales e inéditos 1928*. Ariadna Ediciones.
- Milton, J. (1943). *Paradise lost and other poems*. Classics Club.
- Nietzsche, F. (1997). *Ecce homo*. Alianza Editorial.
- Piñeiro, A. (2003). *Desventura en extramares. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Piñeiro, A. (2017). *La herética de Martín Adán*. Academia Peruana de la Lengua.
- Rilke, R. M. (1987). *Elegías de Duino / Los sonetos a Orfeo*. Cátedra.
- Sobrevilla, D. (1998). De lo barroco en el Perú de Martín Adán. *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima*, (19), 305-356. <https://doi.org/10.26439/l.v0i019.1631>
- Vargas, L. (1995). *Martín Adán*. Editorial Brasa.
- Wölfflin, H. (1986) *Renacimiento y barroco*. Paidós.