

ABSTRACT

Title of Dissertation: POETIC MINERALOGY: NEW STONES
FOR “THE LOOSENEED HAND” BY
MARTÍN ADÁN. RECONSTRUCTION AND
INTERPRETATION

María Cristina Monsalve, Doctor of
Philosophy, 2017

Dissertation directed by: Emeritus Professor, Jorge Aguilar Mora,
Department of Spanish and Portuguese

Poetic Mineralogy: New Stones for “The Loosened Hand” by Martín Adán. *Reconstruction and Literary Interpretation* is an innovative research project in the field of literature and digital humanities that aims to collect, interpret, and make available the verses of the long and neglected poem “*La mano desasida*” [*The Loosened Hand*], by the Peruvian poet Rafael de la Fuente Benavides, better known by his pseudonym Martín Adán (1908-1985), a fundamental, yet understudied figure in Latin American literature. “*La mano desasida*” was written in fragments around 1950 on a variety of unusual surfaces, including napkins, cigarette papers, and notebook pages that Adán himself never put together. Collecting the verses of “*La mano desasida*” has been a challenge for decades and many scholars allude to the poem as a mystery or labyrinth. Portions of the extensive fragments were published in the 1960s, with a more but not entirely complete version comprising some 200 pages produced in 1980. Many verses

remain as yet unpublished, and scholars continue to piece the text together, seeking to determine if there is a proper order. The structure of the poem relies on interruption, division, and incompleteness, which reveals a deep understanding of how fragments express totality, an idea that was crucial during the German Romanticism. The poem, set in the ruins of Machu Picchu, recreates the ancient conversation between Man and Stone, a key concept in the Andean culture.

POETIC MINERALOGY: NEW STONES FOR “THE LOOSENED HAND” BY
MARTÍN ADÁN, RECONSTRUCTION AND INTERPRETATION

by

María Cristina Monsalve

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2017

Advisory Committee:

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Professor Hernán Sánchez M. de Pinillos
Professor Saúl Sosnowski
Professor Eyda Merediz
Professor Roberto P. Korzeniewicz

© Copyright by
María Cristina Monsalve
2017

Preface

Advertencia a un diálogo infinito

porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin
El libro de arena, Jorge Luis Borges

De entre todas las teorías que buscan explicar Machu Picchu hay dos que sintonizan particularmente con el propósito de este libro, que es asir el fragmentado y disperso poema del peruano Martín Adán, titulado *La mano desasida*. En primer lugar, se ha dicho que la ciudadela prehispánica es una obra que no pudo terminarse. Cuenta César García Rosell en *Los monumentos arqueológicos del Perú* –libro que regaló autografiado al poeta Adán en 1942–, que Paul Fejos visitó las ruinas en 1940 y encontró numerosos bloques graníticos que debieron ser utilizados para la construcción de los edificios. Esto suponía, para el explorador, que esta tarea al parecer fue abandonada de improviso debido a circunstancias adversas como guerras de invasión, epidemias devastadoras o catástrofes naturales. Machu Picchu es, tal como *La mano desasida*, no sólo una obra monumental sino inconclusa, frente a la que nunca será posible dejar de preguntarse sobre su origen y propósito, así como sobre ese futuro inalcanzado y secreto al que nos refieren sus piedras. Machu Picchu parece tallada tanto por el pulso destructivo del tiempo como por el del maestro constructor cuya obra ha quedado suspendida.

Así también, la mano que nos ocupa en este estudio no está enterrada ni rota, no “deshecha”, sino “desasida”, y la elección del adjetivo no es casual, ni siquiera estética, sino profundamente filológica. La distancia entre “hacer” (del latín *facere*, de raíz indoeuropea *dhe*, que significa poner o arreglar) y “asir” (del latín *ansa*, que significa empuñadura, asidero), implica que una *mano desasida* no proviene de la ruptura violenta de lo que se desprende, se corta o deshace, sino del acto sereno, y casi solemne, contrario al asir; por lo tanto proviene de la negación de la función primordial de la mano, que es precisamente la de tomar, la de agarrar. Una mano desasida es entonces una doble ruina: resto de un cuerpo al que no está más asida y a la vez despojada de su esencial capacidad de asir.

En segundo lugar, el propio Hiram Bingham III, en 1911, comprendió que Machu Picchu no fue la obra de una sola generación sino de muchas, que piedra a piedra fueron conformando la ciudadela, lo que nos habla de una multiplicidad de pasados de Machu Picchu y de un origen también múltiple. En esta misma inquietud, Martín Adán nos deja, en los versos de *La mano desasida*, un poema en piedras para desasir, para que propongan ese diálogo infinito, que es el que sugiere también Machu Picchu: el de una obra en plena creación. Y es que allí se encuentra precisamente lo sobrecogedor y maravilloso de ambas edificaciones, una poética y otra arquitectónica: en su capacidad para exhibir no sólo su monumental volumen, sino también el proceso mismo de su construcción, sus piedras.

Hemos de recordar además que las publicaciones de *La mano desasida* de los años 60 y 80 responden a intentos de reordenación del poema, puesto que Adán jamás propuso un orden para los versos. Fue su propia generación la que primero aceptó este desafío y lo que conocemos del poema nos ha llegado gracias a la versión de sus primeros lectores, su editor, Juan Mejía Baca, y más tarde la de otros por encargo de éste. Luego pasaron años en los que esta tarea fue abandonada mientras se iba más bien construyendo un mito sobre la poética y especialmente sobre la vida de Martín Adán; un mito cuya estructura resulta más fácil de aprehender, pues es cerrada, fatal y sobre todo perfecta: la del poeta ebrio, la del poeta hermético, la del poeta en el manicomio. A la otra estructura, al poema, empezó a llamársele laberinto, y el tiempo, los cuidadosos centinelas y las cajas de un archivo bajo llave han hecho el resto: que uno de los poemas más grandes en lengua española no se haya publicado todavía.

Este libro propone no seguir esta corriente, por más cautivadora que resulte; no seguir la pista del único poeta maldito del Perú, la del bohemio en la húmeda madrugada limeña, la del exiliado al interior de su propia tierra. Este libro propone a los lectores actuales de *La mano desasida* ser otra de esas generaciones que reordena piedras, esta vez las de un edificio poético, aun sabiendo que posiblemente nunca podrán terminarlo, puesto que no hay perfección ni edad del esplendor en Machu Picchu ni tampoco en *La mano desasida*, sino siempre proyección, construcción, movimiento. Y esto significa asir un verso, como una piedra, porque en el asir se encuentra concentrado el acto esencial de nuestra naturaleza humana, ese ejercicio mínimo de nuestro pulgar opositor, tan ontológico como ya imperceptible, que es lo que nos distingue entre las especies.

Esta tarea infinita del asir –nos lo proponen la ciudadela de granito en ruinas y el poema escondido y fragmentario– es la única capaz de rescatarnos de la finitud.

Este libro es entonces un libro inconcluso: ¿y qué libro no lo es? sugiere Borges en *El libro de arena*, pero sobre todo lo es éste que se propone interpelar un diálogo infinito: el de las piedras en el desorden de su propia creación. Este estudio recorre las publicaciones incompletas del poema de Adán de los años 60 y 80, cuya versión más extensa cuenta con más de ocho mil versos, y los fragmentos celosamente preservados que nos quedan en el archivo del Perú que suman más de ciento cincuenta páginas con versos inéditos relacionados con *La mano desasida*. De igual manera, este estudio se sabe incompleto puesto que se presenta junto al mito de herederos secretos de algunos versos, que ya jamás recuperaremos, y con las partes irremediabilmente perdidas del poema, escritas quizá en todas esas servilletas sobre las que Adán se afanaba y que en los años 50 barrieron en el bar El Cordano de Lima, donde el poeta solía abandonar despreocupadamente sus versos.

Ahora bien, la fragmentación es un gesto deliberado de Martín Adán. Su diálogo con las ruinas no era una inquietud únicamente temática sino un ejercicio formal y estético, en el que hablar con cada piedra significaba hablar en fragmentos, hablar sin límites, hablar para siempre; y escribir suponía la práctica de esa infinitud sobre esa superficie siempre irregular y azarosa de las piedras; por eso tituló su obra *La mano desasida*. A Machu Picchu tampoco es fácil llegar, la ciudadela permaneció escondida en las montañas, por siglos, y el camino aún resulta escabroso y larguísimo. La peregrinación,

también la poética, parece exigirnos lo mismo: trepar la pendiente dura de la roca, perder el aliento, tropezar, confundir los caminos, y así también maravillarnos de pronto frente a un verso que tiene el vigor y la precisión pulida de la piedra en donde se ata el sol en Machu Picchu, la *Intihuatana*:

Vivir es olvidarse. (D222)¹

El lector se encontrará también frente a estas reflexiones sobre tan compleja estructura poética como frente a un universo fragmentario. La piedra, en su ruina, nos sugiere siempre más, y el pensamiento sólo puede ser aprehendido por la escritura en pleno movimiento. A partir de estos fragmentos analíticos esperamos también provocar en el lector siempre otras series de asociaciones que enriquecerán el discurso crítico sobre un poeta casi olvidado.

Un joven y brillante investigador en el Perú, Christiam Marcelo, se ha referido a Martín Adán haciendo alusión a la voz poética de *La mano desasida* como “Adán, el infinito”. Cuánta razón tiene, y cuánta razón tiene también el lector de estas páginas si ha dudado ya del propósito de estudiar, con afán de infinitud, un poema inconcluso inspirado en la incompleta Machu Picchu. No hay otra meta, sin embargo, que cumplir con la tarea de esta generación: asir las piedras que nos tocan. Ya vendrán más tarde otros a completar este intento con más incompletud, porque la certeza sigue siendo la misma: ni el libro ni la arena, y en este caso ni siquiera el poeta, tienen principio ni fin.

¹ Libreta con versos inéditos con fecha 196-

Foreword

—Todo irá inserto, dijo don Quijote, y sería bueno, ya que no hay papel, que la escribiésemos como hacían los antiguos, en hojas de árboles, o en unas tablitas de cera, aunque tan dificultoso será hallarse eso ahora como el papel. Mas ya me ha venido a la memoria dónde será bien, y aun más que bien, escribilla; que es en el librito de memoria que fué de Cardenio, y tú tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares, donde haya maestro de escuela de muchachos, o si no, cualquiera sacristán te la trasladará; y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás.
Miguel de Cervantes, Don Quijote. Tomo I; capítulo XXV

La elección de Martín Adán de escribir los versos de *La mano desasida* en girones de papel refuerza la fragmentación del diálogo que el poema mantiene con la piedra. Esta fragmentación, atributo de la palabra así como del ser, viene marcada por circunstancias que nos parecen semejantes a las que atraviesa Don Quijote y, en él, todo poeta: escribir es echar en falta siempre papel y pluma; escribir es, antes que nada, necesitar. Este pasaje cervantino generalmente se estudia en relación a la memoria, siempre vulnerable y efímera, y supone una crítica a la escritura idealizante; pero nos habla además de la escritura como un proceso de fragmentación y reelaboración constante. Don Quijote, que escribe en la arena y en la corteza de los árboles, se nos asoma aquí tan cerca del poeta Adán y de sus versos en servilletas, papel para envolver, platinas de cigarrillo, pequeñas libretas, trozos de papel de todo tipo.

Gran parte de los versos de *La mano desasida* se encuentran en breves páginas de libretas de hacer cuentas, de apenas doce por ocho centímetros; versos también

interrumpidos por páginas en blanco, reservadas quizá por el propio poeta para la reescritura. No sólo una sino 61 libretas², que en formato y proporciones no parecen alejarse mucho de los librillos de memoria de Cardenio, contienen versos de *La mano desasida* (Ver imagen 1 y 2). El contenido de estas libretas pareciera evocar este episodio cervantino; recordemos que en las primeras páginas del librillo de memoria de Cardenio se encuentra escrito un soneto, “escrito como en borrador pero de muy buena letra” (159).

Lo que nos sugiere Cervantes en este fragmento apunta hacia una comprensión sobre el fin que tiene la palabra escrita en ese proceso de escritura, reescritura, transcripción y recepción. Entrar en el archivo de la Colección Martín Adán en Lima es dar con aquello que el Quijote y Sancho encuentran en Sierra Morena y que es descrito en el capítulo XXIII de la Primera parte como “un cojín y una maleta asida a él, medio podridos, o podridos del todo, y deshechos” (158). Lo ruinoso de estas posesiones, la incertidumbre sobre su dueño, su origen o fin, también dialogan con la obra de Adán, que fue entregada a la biblioteca que hoy la custodia, en sacos o bultos y que estuvo olvidada por años.

Don Quijote se dispone a escribir la carta a Dulcinea en las páginas del librillo de memoria de Cardenio, considerándolas más que un papel ordinario, a entender de

² El número resulta aún debatible, puesto que esta investigación ha identificado 61 libretas en relación con el poema, de las cuales 24 son inéditas. El nuevo catálogo de la Colección Martín Adán, que todavía no se publica, tiene 86 libretas asociadas con el poema, pero estos datos me han sido proporcionados por los catalogadores de manera informal, hasta que no se tenga acceso a su contenido, resulta imposible comprobar las firmas a las que se incluye en esta suma. Todos los fragmentos escritos en papeles sueltos no se han considerado en esta sumatoria.

Roger Chartier en diálogo con Antonio Saborit³. Sancho tendrá luego que trasladar la carta al papel o la podrá dar a otros para que la copien, cuidándose de que quien lo haga no sea un escribano de caligrafía ilegible. Sancho debe memorizar la carta, así que Don Quijote “se la quería leer porque la tomase de memoria, si acaso se le perdiese por el camino, porque de su desdicha todo se podía temer” (181). Por supuesto, Sancho se niega diciendo que a veces hasta olvida su propio nombre y le pide que más bien la escriba dos o tres veces en el librito.

Como intenta Don Quijote, escribir es también entonces dilucidar, ya desde el principio, todas las posibles transcripciones, repeticiones, variaciones, interpretaciones, recreaciones y destrucciones de lo escrito. Para Adán, la escritura es posible gracias a ello y no a pesar de ello. *La mano desasida*, y así también otro de sus poemas en ruinas, *Aloysius Acker* son incursiones en un proceso creativo que no rehúye los avatares o destinos que tendrá el texto en su viaje hacia el lector, sino que más bien se entrega con ingenio y precisión a las leyes de ese viaje: el tiempo, la fragilidad del papel y de la memoria, las ausencias, los equívocos. *La mano desasida* nos acerca entonces nuevamente a lo que Cervantes proponía sobre lo inabarcable de la escritura.

Martín Adán no escribe como quien esculpe la piedra, no busca que su poema se levante como un texto definitivo y perfecto. En el aparente desorden y la desorientación de las piedras es en donde el poema se inscribe fuera del tiempo, que todo lo destruye, porque

³ Diálogo en el marco del primer Festival de la Palabra en la ciudad de México, en 2004, cuya transcripción ha sido recogida por Historias No. 60 y titulada “Miguel de Cervantes y el librito de memoria de Cardenio”.

precisamente es y ha nacido como ruina. Resulta interesante además considerar aquí la anotación que hace Chartier sobre la necesidad de comprender lo que era en tiempos de Cervantes un cuadernillo de memoria:

En el Diccionario de la Real Academia Española hay una definición de lo que es un librito o libro de memoria: “Librito que se suele traer en la faldriquera, cuyas hojas están embetunadas y en blanco, y en él se incluye una pluma de metal en cuya punta se inserta un pedazo agudo de piedra lápiz con la cual se apunta en el librito todo aquello que no se quiere fiar a la fragilidad de la memoria y se borra después para que vuelvan a servir las hojas, que también se suelen hacer de marfil.” Vemos que en los comienzos del siglo XVIII la definición de librito de memoria no es la de un cuadernillo de hojas de papel, sino la de un objeto sobre el cual se puede escribir, borrar lo que se ha escrito, y escribir de nuevo una vez borrados los textos; es un objeto que se trae en la faldriquera —en el bolsillo— y cuyas hojas o páginas están descritas como “embetunadas”: cubiertas de una mezcla de entre betún y goma que permite escribir sin tinta ni pluma, porque se escribe con un estilete, descrito como una pluma de metal en cuya punta hay un pedacito de piedra lápiz. En el diccionario más cercano a Cervantes, es decir, el Covarrubias: Tesoro de la lengua castellana o española, que es el primer diccionario de la lengua castellana, fechado en 1611, no hay una definición de lo que es un librito de memoria. Pero en varias de sus voces se hace referencia al libro de memoria. Es como la tablita de la cera para los antiguos, es decir, un soporte sobre el cual se escribe y se borra. En la voz para BARNIZ se dice que “es una especie de goma y de ella y del aceite de linaza de oliva se hace el compuesto que vulgarmente llamamos barniz con que se da lustre a toda pintura y a las tablas en blanco para escribir”. En 1611 la barnizada es equivalente a la embetunada de 1730. Lo común entre estas definiciones es la idea según la cual existe un objeto sobre el cual se puede escribir sin tinta ni pluma, que era la situación de don Quijote en la Sierra Morena. (7)

Chartier confronta la representación de una palabra siempre fugaz, breve, inaprensible, que aparece a lo largo de *El Quijote*, con esa otra palabra “impresa” a la que se refiere la Duquesa, en la segunda parte de la obra, y que es la propia historia de Don Quijote.

La mano desasida se presenta también como la exploración de una escritura fugaz, pero a la vez perdurable, puesto que su tensión, no sólo temática sino también estructural y estilística, va de su nacimiento como texto en ruinas hasta la propia Machu Picchu.

Para Adán, la piedra no nos devuelve sino la fugacidad del ser y su ignorancia; Machu Picchu es hasta hoy un misterio, la respuesta a una pregunta que desconocemos. Y si el tiempo en la ruina no actúa en su contra sino a favor de ella, haciéndola cada vez más ruina, los avatares por los que ha pasado *La mano desasida* parecen reforzar su sentido poético. Alrededor de ocho mil versos publicados y otros tantos miles inéditos de este poema extraordinario perduran en el papel más frágil, casual y aventurado que es el que eligió Adán para escribirlos, afirmando ya en ello la escritura de las ruinas sobre ruinas.

El archivo laberíntico, las ediciones equivocadas y la dificultad en el proceso de edición, proponen un texto que no se presenta como un sobreviviente a las dificultades del paso del tiempo y las casualidades sino, por el contrario, como un texto que rige un universo particular y no caótico en el que esos avatares han sido previstos. El orden de los versos no es ni secreto ni imposible de hallar, como creen algunos lectores de *La mano desasida*. La cuestión fundamental subyace en el hecho de que el poema requiere de una función menos pasiva del lector, uno que comprenda que las condiciones en las que ha sido posible su producción, en sintonía con la carta del Quijote, le señalan una lectura distinta que considera: la *necesidad* como impulso fundamental de la escritura; la *fragmentación*, como condición esencial de la palabra escrita; la *reescritura*, como

proceso ideal de la memoria y la lectura; la *incompletud*, como resultado de toda intención creativa.

Este estudio de *La mano desasida* se propone, ante todo, restaurar el trayecto del poema, reconstruir su transformación y no su ruina. Recopilaremos las circunstancias de su creación, los avatares de su edición y publicación, así como analizaremos su estructura atendiendo a su fragmentación formal y motivos literarios, lo que nos permitirá sugerir las posibilidades de una nueva versión del poema, esta vez digital, que atienda a su representación de ruina. Presentaremos, además, versos inéditos de *La mano desasida* que han permanecido ocultos por más de 50 años.

Nos resulta urgente también referiremos a la importancia de poner a *La mano desasida* en diálogo con otras grandes obras de la literatura en lengua española, estudios en los que por desconocimiento, el poema no ha sido considerado, especialmente en relación con la poesía latinoamericana del siglo XX, junto a voces como las de Vallejo y Neruda, y, asimismo, reconoceremos que se trata de un texto heredero de una tradición quevediana y gongorina. En el análisis del poema se considerarán estas cuatro condiciones, referidas en el párrafo anterior, que contribuyen a la comprensión de este proyecto poético de Martín Adán, escasamente explorado todavía, y que merece mayor y más rigurosa atención.

Dedication

A mi madre

Acknowledgements

Gracias a todos quienes han contribuido en la realización de este trabajo y especialmente al Dr. Jorge Aguilar Mora por habérmelo sugerido y acompañarme en este encuentro con un poeta extraordinario. Gracias a la Biblioteca de la PUCP, a la ayuda brindada por la Colección Martín Adán en María Estela Reaño, Julio Núñez y Antonio Cajas. Gracias a la Casa de la Literatura Peruana por su invitación a presentar mi investigación en el marco de la primera exhibición sobre el poeta Adán en Lima en 2015: “Todo menos morir”; a la Escuela Graduada de la Universidad de Maryland y a la Facultad de Administración de la UNMSM por su valioso apoyo económico durante la investigación de archivo, así como a MITH en la Universidad de Maryland por su consultoría en el campo de las Humanidades digitales. Sin la colaboración de Estefanía Calderón con las transcripciones y en su diligente tarea de ser mi nexo en los archivos en Lima, este trabajo habría sido imposible de realizar.

A las conversaciones sobre Adán que he sostenido con profesores y amigos, debo mucho; gracias por su atenta escucha y generosa ayuda: Dr. Sánchez Martínez de Pinillos, Dr. Sosnowski, Dr. Clough, Dr. Portela, Dr. Carvajal, Profesor Vargas Durand., Profesor Piñeiro, Profesor Lino, Christiam Marcelo, Dr. Canabal-Torres, Dr. Baer, César Chávez, Jorge Valverde, Juan Guijarro, Melissa González-Contreras, Ginette Eldredge, Daniela Bulansky, Kayla Watson, José Alfredo Contreras y Jacob Bremerman. Gracias a mi familia por su presencia, a mi madre por esperarme siempre y a mi hermano por confiar en lo que escribo. Tantas gracias, Sr. Ali, por diseñar universos en donde los días alcanzan; a Peter Mikek por ver en mí una estudiante de postgrado; a María Elina, Paola, Felipe, Aronno y Stephane; gracias a Mónica y Paul.

Table of Contents

Preface.....	ii
Foreword.....	vii
Dedication.....	xiii
Acknowledgements.....	xiv
Table of Contents.....	xv
Chapter 1: El poema en ruinas sobre las ruinas de Machu Picchu	1
Introducción	1
Ciudadela espectacular.....	2
<i>La mano desasida</i>	5
Fragmentación en la materia y en la forma.....	6
Aloysius Acker.....	10
Diálogo de fragmentos	14
Estética de las ruinas	18
El archivo en ruinas	22
El poema en ruinas.....	27
Sobre cómo se escribe un fragmento	33
Perspectivas de la compilación y descripción de un corpus fragmentario.....	35
Sobre cómo se lee un fragmento	42
Voces críticas sobre <i>La mano desasida</i>	42
Hacia una versión digital de <i>La mano desasida</i>	49
Chapter 2: Martín Adán, un Quevedo extemporáneo	52
Criaturas del Barroco	54
Todo un dios por mis venas se derrama.....	58
Quevedo, un ejemplo moderno	60
Pensar es vértigo	62
Piedras mudas, poesía callada.....	66
La filosofía de la Mano	70
Adán, un Quevedo extemporáneo.....	73
Chapter 3: El universo mineral de <i>La mano desasida</i>	78
Piedras literarias.....	79
Piedra desasida.....	79
Piedras de Vallejo, algo de humano harán.....	85
Piedras de Neruda, muñones cercenados	88
Nuevas piedras para Machu Picchu	91
Neruda: Machu Picchu, letanía tectónica.....	93
Hidalgo: Machu Picchu no es de piedra	95
Adán: Machu Picchu, Maqueta de la Poesía.....	96
Ruinas y representación	98
Lo fugitivo permanece y dura.....	102
El asa y la ruina.....	105
Soledad intacta	114
Fragmentos y representación	117
Una serie infinita de espejos	117

Geología existencial.....	121
Habla de fragmento.....	127
Chapter 4: Mineralogía poética: Nuevas piedras para <i>La mano desasida</i>	129
Poesía combinatoria y universal	132
Pedazo de meteoro	134
Fósil específico	136
Habla de archipiélago	140
Laberinto de versos	141
Arquitectura del tiempo, ser del sueño	145
Distancia	150
Poema que es todos los poemas	151
Poesía de bolsillo	153
La piedra de los doce ángulos	156
La evaporación del autor.....	159
Poema pulverizado.....	161
Versos con peso de arenal y de montaña	164
Nuevas piedras para <i>La mano desasida</i>	168
Descripción de signos usados en la transcripción.....	168
Tabla de contenido y descripción de los fragmentos inéditos	169
Fragmentos inéditos o Nuevas piedras para <i>La mano desasida</i>	171
Conclusiones	333
Arquitectura y abismo.....	341
Sobre otras consideraciones geológicas.....	345
De lo geológico a lo digital: The Loosened Hand Project	349
Adán: hombre sin ombligo, poeta infinito	354
Appendices.....	362
Bibliography	375

This Table of Contents is automatically generated by MS Word, linked to the Heading formats used within the Chapter text.

Chapter 1: El poema en ruinas sobre las ruinas de Machu Picchu

Introducción

*Cantar, sí. Con la misión de cantar
surge, como el mineral, del silencio de la piedra.
Su corazón, oh transitorio lagar,
destila un vino que los hombre no podrán agotar
nunca.*

Sonetos a Orfeo, Rainer María Rilke

De entre las compañeras de Adán sobre las que la tradición judeo cristiana nos ha contado, echaremos siempre en falta a la primera de todas ellas. Si nos remontamos al comienzo del primer hombre sobre la Tierra, no nos resultaría difícil imaginarlo interpelar, antes que a ninguna, a la propia creación. Y quizás incluso pudiéramos verlo particularmente interesado en hablarle al barro de donde él mismo ha salido; hablar a las piedras, esos pedazos de sedimento que como él se levantan silenciosos e irregulares por sobre el terreno. “¿Quién te hizo, Dios Mío?” (*La mano desasida* 162), le pudiera haber dicho entonces el primer hombre a la primera piedra que vio, y en ese diálogo primigenio, ciertamente desesperado, habrá visto Dios que Adán estaba solo. Todas las otras versiones sobre las compañeras de Adán: las pegadas a su cuerpo andrógino; la que el primer hombre despreció con asco, la rebelde Lilith y la Eva de su ruina, serán todas herederas de esa primera comunicación.

La tradición prehispánica en América del Sur, por el contrario, ha privilegiado la relación del ser humano con la creación. En la cosmovisión andina, el hombre habla

antes que nada con los ríos, los lagos, las montañas y las rocas. Carolyn Dean en su libro *A Culture of Stone: Inca Perspectives on Rock* (2010) se refiere particularmente al vínculo entre el hombre y las piedras en la cultura inca, en donde éstas representan la esencia viva de la *Pacha Mama*. Dean muestra, en una intensa aproximación a los usos de las piedras, cómo éstas eran no sólo un elemento fundamental en la arquitectura o las depositarias de una consagración de los terrenos para la siembra, sino que también, a través de ellas, se manifestaba un orden divino. Muchas de las piedras se consideraron *huacas*, deidades o más bien continentes de una cualidad divina, que se encontraban generalmente situadas en un ambiente natural.

Además de las *huacas* en los Andes, Dean menciona una gran variedad de culturas que reconocieron y celebraron a las piedras como elementos extraordinarios. Desde los *Ojibwas* en América del Norte, que a veces se refieren a las piedras como si fuesen personas, a pesar de que su lengua distingue gramaticalmente lo animado de lo inanimado; hasta las llamadas *navat mbarap*, piedras representantes de los ancestros en Vanuatu, Oceanía;

Throughout the Pacific, living people establish relationships with stones as embodiments of particular places and the past people who inhabited those places, much as they were and are in the Andes. Almost universally, the possession of certain rocks is equated –by metonymic associations– with claims to territory and contact with the ancestors who lived there. (Dean 6)

Ciudadela espectacular

Machu Picchu se adviene aquí como el escenario en el que ese diálogo entre el hombre y la piedra se intensifica. Para la arqueóloga Lucy C. Salazar (*Machu Picchu: Unveiling*

the Mystery of the Incas: 2004), las peñas y otros afloramientos rocosos que se encuentran en Machu Picchu dan cuenta de la planificación de los edificios con un propósito ceremonial. “In a physical sense, they were probably a stabilizing feature, but at the same time these boulders were crucial elements in the animistic Inca religious philosophy (40).” Sin embargo, a pesar de varias décadas de investigación, el misterio que aún hoy rodea a las ruinas incas la propone como un espacio donde lo irresoluto supone todavía esa invitación al diálogo, atributo esencial en las piedras.

Además de lo anotado por el investigador Paul Fejos en *Descubrimientos arqueológicos del Perú* (1941) sobre los vestigios graníticos que sugieren el abandono de la ciudadela en plena construcción, también rodean a las ruinas no sólo las dudas sobre su propósito en un lugar tan apartado y la razón por la que fue abandonada, sino también sobre su condición secreta por tantos siglos. Salazar encuentra estas dudas fáciles de comprender y las justifica en el colapso del sistema económico inca una vez que el *Tahuantinsuyu* fue conquistado, lo que hizo poco viable mantener y utilizar la ciudadela, y así también, considera que los cronistas españoles sólo escribieron sobre aquello que tenía importancia económica o militar, y no repararon en Machu Picchu ni tampoco en otros centros más cercanos al Cuzco como Pisac, puesto que estaban ya abandonados. Sin embargo, incursiones contemporáneas de arte del tipo paisajístico quizá entenderían estas preguntas de manera distinta. La presencia de las ruinas en tan recóndito lugar y sin aparente función parece un gesto más bien puramente poético.

La evidente relación entre el sol y los sitios ceremoniales incas es ampliamente reconocida, estas estructuras incas se alineaban con las constelaciones y los picos de las montañas (Salazar 47). De alguna manera, el rito se inicia en esa primigenia conversación del hombre y la creación, representada en la naturaleza inanimada de la piedra: una inmóvil y de apariencia perenne en la cordillera, y a la vez una maleable, en los bloques de granito esculpidos por manos humanas, susceptibles a la creación y a la destrucción.

Para muchos exploradores, llegar a Machu Picchu no sólo significa adentrarse en el universo de uno de los imperios antiguos más importantes de la historia de la civilización, sino también la posibilidad de comprender, a través de los vestigios que nos quedan, quiénes fuimos y quiénes somos. El impacto estético y sensorial que experimentan los visitantes de las ruinas sigue siendo el mismo por el que pasaron los antiguos,

Machu Picchu's location is indeed spectacular, and it was probably for this reason that it was selected for settlement. Whether or not it was couched in sacred geography or cosmological determinism, the Incas appreciated the aesthetic qualities of highland landscapes as much as or more than do modern-day archaeologists and travelers; their fascination with the site's location may have been based on the same features we find fascinating today (Salazar 46).

Esta fascinación, trascendió la percepción hasta tocar las páginas de la poesía. A propósito de la conmemoración de los 50 años del descubrimiento de Machu Picchu, Estuardo Núñez publica un breve texto sobre el impacto estético y humano que dicho encuentro había dejado en los artistas de su tiempo. Para Núñez, este tipo de literatura sobre Machu Picchu ahonda en el sentir y en el pensar y es “el pretexto poético más

eficiente para expresar la angustia, el inconformismo, el desajuste y la emoción profunda del hombre de nuestros días” (464).

La mano desasida

Sin embargo, una inquietud muy distinta es la que recorre *La mano desasida*, un extenso poema escrito por el peruano Rafael de la Fuente Benavides (1908-1985), conocido con el seudónimo de Martín Adán. Considerado uno de los más grandes poemas escritos en español en el siglo XX, el texto se presenta, además, deliberadamente en sintonía con Machu Picchu, pues toma de las ruinas no sólo su motivo, en el que el yo lírico se dirige a la Piedra, sino también su fragmentación formal. Esto sobrepasaría sin duda el pretexto poético al que se refiere Núñez, tornándose en un ejercicio sobre las formas poéticas inacabadas, ligadas en su pluralidad a una estructura mayor, múltiple aunque unívoca. El poema es al mismo tiempo, una estructura todavía en estado de dispersión plena, propia de la creación de la obra artística y nos presenta una oportunidad única: leer las ruinas.

La mano desasida apareció en fragmentos en los años 60 y sólo en 1980, una edición publicada por el Banco Continental de Lima recogió partes nuevas del poema, que alcanzó un volumen de casi 200 páginas. Sin embargo, los hallazgos de investigación de archivo, realizadas en agosto de 2015 y octubre de 2016 con el propósito del presente estudio, han hecho evidente que aún existe una gran cantidad de textos inéditos que corresponden a este poema, así como también queda aún mucho por decir respecto al orden de los versos.

Fragmentación en la materia y en la forma

Así entonces, lo que el presente estudio persigue tiene que ver con el reconocimiento de que *La mano desasida* trasciende ese “pretexto poético” y se presenta más bien como un proyecto literario, tan sólido como el de los Schlegel en *Fragments de Athenaeum*, que para Lacoue-Labarthe y Nancy supuso una respuesta a la crisis del siglo XVIII y también una crítica general donde la literatura y la teoría literaria consiguen ser el lugar privilegiado de la expresión (*El absoluto literario* 23).

Un diálogo es una cadena o una corona de fragmentos. Un intercambio epistolar es un diálogo a gran escala, y las memorias son un sistema de fragmentos. No se ha dado todavía ninguna producción que sea fragmentaria en la materia y en la forma, enteramente subjetiva e individual a la vez que enteramente objetiva, y que sea algo así como una parte necesaria dentro del sistema de todas las ciencias. (Schlegel 74)

A pesar de que el diálogo no constituye un género propiamente dicho, Lacoue-Labarthe y Nancy consideran que esto es precisamente lo que explica que el diálogo, como el fragmento, “pueda ser uno de esos lugares privilegiados en los que es posible debatir, precisamente, la cuestión del género como tal” (*El absoluto literario* 330). Así entonces, el diálogo que se establece en *La mano desasida*, entre el yo lírico y la Piedra, tanto al interior del poema, así como al exterior entre las distintas versiones de un poema en fragmentos publicados e inéditos, suscita y debe suscitar el debate sobre su maravilloso y poco común cuerpo poético.

Este estudio se alinea entonces en la inquietud schlegeliana del fragmento 77 sobre una producción fragmentaria “en la materia y en la forma”, que en este caso estaría dada por esa proyección estética hacia la que apuntan, arquitectónica y poéticamente, Machu Picchu y *La mano desasida*. Así, la presente exploración no solo intenta reunir los versos del poema de Adán sino que se cuestiona sobre su materia y su forma, “enteramente subjetiva e individual” en el diálogo, y a la vez “enteramente objetiva”, en la piedra.

Resulta preciso recordar aquí que los hombres que construyeron Machu Picchu lo hicieron sin conocer el metal y que sus martillos estaban hechos de la misma naturaleza que su obra. Para ellos fue tallar la piedra con la piedra, rompiéndola pero con total exactitud. Con un pulso similar, el poema de Martín Adán desafía el ya frágil soporte de la página de papel y se inscribe en retazos todavía más breves, cuya diversidad va desde servilletas hasta envoltorios de papel higiénico, en una ambición siempre fragmentaria, que resulta todo menos casual o desordenada (ver imágenes 3-10). Las herramientas de Adán para la construcción de su poema parecen ser también de la misma naturaleza que su obra, porque ¿cómo se hunde, cómo se escinde una palabra sobre la página, sino con otra palabra? ¿Cómo se interviene el cuerpo poético, la métrica y la sintaxis, sino hincándole a una estrofa ya pulida o aparentemente hecha, otro nuevo cuarteto? El poeta ha escrito versos precisos sobre los recortes irregulares de papel, versos exactos sobre la estructura rota del papel, haciendo con ello visible lo fragmentario de ese diálogo. En la irregularidad de las piedras, es posible constatar lo

esencialmente fragmentario que resulta dialogar en general, como sugiere Friedrich Schlegel.

Ahora bien, hemos de considerar también las herramientas de nuestro propio tiempo, y éstas exceden tanto el metal como la imprenta. Nuestros tiempos demandan obreros de lo virtual y lo efímero, de lo instantáneo y portátil, de lo fragmentario, lo pan-nacional y lo trans-oceánico. Si el propósito es asir un poema monumental, hoy esta tarea no puede estar situada en un lugar de difícil acceso ni sería posible cargar con ella bajo el brazo como uno puede hacer con las dos versiones publicadas de *La mano desasida* que contiene además innumerables errores y omisiones. Además, la publicación de este texto no ha venido jamás acompañada de un estudio detenido.

La presente investigación es la primera que se propone acercarse a los versos de *La mano desasida* siguiendo su rastro desde los papeles escritos de puño y letra de Martín Adán, pasando por los mecanografiados, las ediciones y reediciones de la obra y además que consigue proyectarse a lo que sería una edición ideal de tan complejo texto.

Una versión de reconstrucción rigurosa de este poema tendría que ser digital. Sólo una compilación elaborada mediante herramientas digitales hoy disponibles para la organización de datos asegurarían, por un lado, que los fragmentos aún conservados no se pierdan, especialmente aquellos inéditos, cuya cantidad aún hoy resulta imprecisa. Así también, un texto digital podría proveer a los lectores de *La mano desasida* la

oportunidad de estar en contacto con la fragmentación y dispersión en la que los versos se encuentran.

El programa TEI (por sus siglas en inglés Text Encoding Initiative) es un consorcio que desarrolla y mantiene colectivamente la difusión y preservación de documentos de manera digital. La presente investigación ha usado TEI en su estadio inicial de investigación y transcripción de los fragmentos inéditos, y presenta algunas reflexiones sobre sus alcances operativos. Este ejercicio técnico apunta hacia un proyecto futuro en el que un texto digital, y a su vez un deambular virtual entre las ruinas de *La mano desasida*, contribuya no al esclarecimiento de una versión unívoca o definitiva del texto, sino que permita la manifestación de una verdadera poética de lo fragmentario que es lo que en realidad estos versos atesoran. Esto requiere entonces comprender primero que el proceso de digitalización hará de los versos del poema en fragmentos, girones todavía más efímeros e inaprensibles de manera que puedan codificarse en el lenguaje cifrado de la programación computacional. De aquí que la voluntad poética de los versos adanianos vaya quizá en pos de la desaparición del autor como paso esencial de la consecución plena de la obra.

La versión del poema de Adán que un trabajo riguroso de compilación podría entregar entonces, tendría que ser entonces no solamente digital sino también una versión variable, inscrita para siempre en el discurso de las ruinas, proponiendo un diálogo que se interrumpe constantemente y a un habla de fragmento, ante todo plural, múltiple. Una plataforma ideal contaría entonces con la participación del lector en un rol menos

pasivo, asunto que se describe en el último capítulo de este trabajo. El aporte puntual que este estudio se propone es ante todo poner en contexto teórico y literario la obra de un autor injustamente olvidado, incluso en el Perú, y sienta las bases de la investigación de archivo realizadas recientemente en Lima, así como propone los primeros lineamientos para un desarrollo exitoso de un proyecto de edición futura en TEI.

La cuestión primordial quizá se halle entonces en pensar en *La mano desasida* como un poema que puede servirse de nuevas tecnologías que permitan a los lectores el contacto directo con los fragmentos. Aquí es precisamente donde otros intentos de edición “completa” de *La mano desasida* han encontrado una dificultad tan infranqueable. El poema de Adán desafía la página impresa porque consigue enfrentarse con su propia forma y materia, con su propia construcción –por siempre interrumpida e intervenida– y que replantea así toda teoría sobre la escritura y sobre la lectura de un texto. *La mano desasida* se inscribe más bien en “esa parte necesaria dentro del sistema de todas las ciencias” que para Friedrich Schlegel no se había producido en su tiempo todavía, y reside en una obra cuya creación depende de su propia recreación.

Aloysius Acker

No es éste, sin embargo, el primer experimento del poeta sobre las ruinas. En la edición de la poesía completa de Adán (1928-1971) publicada por el Instituto Nacional de Cultura en 1971, la nota preliminar se declara no sólo como total sino también en pos de una “recuperación integral” de la poesía de Adán de manera que ésta “aparezca

conforme fue concebida” (VII), se excluye, a pesar de ello, el poema disperso y en pedazos, el gran misterio del “Aloysius Acker”. Esta omisión es justificada por “los editores”, puesto que la nota preliminar no está firmada, por las líneas que José Miguel Oviedo, entonces director de dicho instituto, recibiera del propio Adán en 1971 respecto a la preparación de este volumen. Dice el poeta Adán:

Seré breve: insisto en la exclusión de “Aloysius Acker”, que es un poema simbolista y hechizo que apenas entendería yo mismo si lo recordara y que no sé cómo ni por qué mano ha ido a parar a la Biblioteca Nacional... Poética es oficio, y se ha de relabrar en todo... Si exige usted compensación, puede usted pedir algunos de los Sonetos, los que usted elegiría, entre los que guarda Juan Mejía. Y acepte usted con reiteración mi negativa con relación de aquel poema, la muy positiva y sincera expresión de mi gratitud y afecto por la publicación... (VIII)

Se cree que el “Aloysius Acker” fue escrito en los años 30 y que se publicaron fragmentos hasta 1936. Sin embargo, Ricardo Silva-Santisteban afirma en su ensayo “martín adán. fragmentos del aloysius acker” que para 1934 el poema ya estaba no solo terminado sino también desaparecido. La versión más larga que se conserva fue publicada en 1947 en la revista “Las moradas”, pero por entrega de Luis Valle Goicochea y no de Adán. Debido a que este fragmento del “Aloysius Acker” apareció en varias ediciones y antologías de su obra entre 1940 y 1960, no es difícil pensar que lo que en realidad dio a este texto tanta fama fue precisamente su exclusión de la edición de 1971. Con las palabras de Adán citadas en esta nota preliminar queda además confirmado que el propio autor deseaba la desaparición de esa obra. Cobra entonces fuerza la leyenda de un poema perdido, cuyas partes dispersas son hasta hoy posesión de guardianes secretos, y cuya resonancia permaneció a través de las décadas –incluso en un artículo de 1975 en el diario Última Hora, Edmundo Bendezú hace referencia a

una copia del “Aloysius Acker” oculta en Europa⁴–; queda considerar entonces que quizás Silva-Santisteban tenga razón al creer que negando el poeta su obra, en realidad contribuía a la divulgación de su existencia (48).

Si bien resulta casi imposible hablar entonces de la composición formal de la totalidad de este texto, sí es de considerar que fue, como he sugerido ya, una de las primeras exploraciones de Adán sobre la escritura fragmentaria, pensada desde las ruinas en estructura y tema, siendo la muerte un eje central en el poema. El “Aloysius Acker” es una elegía a quien ha partido, que muchos consideran se trata de su propio hermano que falleció a temprana edad y a quién Adán dijo extrañaría toda la vida; otros lectores piensan que podría tratarse de José Carlos Mariátegui, amigo cercano del poeta, quien muere precisamente en 1930. Jorge Aguilar Mora sostiene en cambio que el poema está relacionado con el escritor mexicano Gilberto Owen (1904-1952), cuyo encuentro con Adán le resulta como el de “dos hermanos gemelos que en nada se parecen y que sienten sin embargo una afinidad irresistible” (Martín Adán. *El más hermoso crepúsculo del mundo* 66). Para Aguilar Mora, se trataba de un proyecto de libro conjunto que jamás llegó a efectuarse y ello de hecho se transformó en una inquietud poética que recorrió la obra de ambos:

Quizás fuera mejor porque parece que los dos libros nonatos – *Aloysius Acker* y *El infierno perdido*– o el libro único frustrado –*Dos poemas de odio*– se diseminó por toda la obra de ambos autores y les dio cuerpo, sangre, sustento, a esos interminables poemas como *La mano desasida*, *Diario de poeta*, *Sindbad el varado*, *Libro de Ruth*. Dos libros que no nacieron, pero dos obras que crecieron, crecieron como reguero de estrellas, como reguero de polvo, y se volvieron a encontrar en encrucijadas

⁴ Biblioteca PUCP. Colección Martín Adán, (A179).

azarosas, en imágenes solitarias: el náufrago en tierra de *La mano desasida* recorrió las mismas islas que Sindbad el varado. Y es que antes de conocerse, ya estaban pisando los mismos sitios desconocidos, los mismos páramos solitarios, los mismos recorridos inusitados. (66)

Del fragmento conservado en la edición de Silva-Santisteban, aquí algunos versos de este poema⁵:

¡Aloysius Acker está naciendo
llenando de gritos la casa, el cielo!
¡Aloysius Acker está naciendo!
¡Aloysius Acker, hermano mío,
el hermano mayor, el hermano pequeño! (219)
[...]
¿Quemaré la casa paterna?... ¿partiré de la patria?...
¿Seré un monje en un monasterio?...
¿Me echaré a marear, tatuado, barbudo, descalzo,
en el último de los veleros?...
¡Todo me es igual, Aloysius Acker!...
¡Sólo tú me eres idéntico!(222)

Años después, en una entrevista realizada por Oswaldo Chumbiauca en 1978 y recopilada por Andrés Piñeiro en un libro publicado en 2006, Martín Adán llega a afirmar incluso que en este poema no es suyo. “Yo no recuerdo los textos del “Aloysius Acker”. Me dicen que en la Biblioteca Nacional se conservan textos poéticos con ese título. Esos poemas no son míos. No sé cómo llegaron allá” (45). Sin embargo, una grabación del 13 de septiembre de 1958 que se encuentra en la Biblioteca del Congreso en Washington DC conserva el único registro auditivo del poeta Adán leyendo los versos del “Aloysius Acker”.

⁵ El lector encontrará en las páginas con versos inéditos una mención al “Aloysius Acker” (D222).

Diálogo de fragmentos

Habiendo retratado entonces a breves rasgos el panorama en el que nos adentramos, la fascinante sintonía de las ruinas adanianas y las de Machu Picchu se verán expuestas en este trabajo en cuatro capítulos. El primero de ellos ubica a la obra en el contexto de su estudio, tanto en el campo estético y simbólico como práctico, pues aquí se describe con la mayor precisión posible el complejo corpus de *La mano desasida*, las dificultades de la compilación y las condiciones en las que se encuentran los papeles de Adán en el archivo de la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima. El capítulo segundo concierne al contexto específicamente poético y se concentra en la exploración de las referencias directas de *La mano desasida* con la tradición de la poesía barroca, especialmente en relación con los poetas Quevedo y Góngora. El capítulo tercero pone en diálogo el texto de Adán con los poetas latinoamericanos que han cantado a las piedras, con especial atención a los poemas sobre Machu Picchu de Pablo Neruda (1904-1973) y Alberto Hidalgo (1897-1967) puesto que la primera aparición de algunos versos de *La mano desasida* apareció junto a fragmentos de las obras de Neruda e Hidalgo en un volumen breve preparado por Juan Mejía Baca en 1961 y titulado *Nuevas piedras para Machu Picchu*.

Además de los fragmentos de Schlegel a los que ya me he referido, otros poetas y pensadores estuvieron tras la misma búsqueda de Adán, y aunque bien podría dedicarse un apartado a cada uno de ellos, el capítulo tercero se detiene también en algunos de estos pensamientos y teorías sobre lo fragmentario, aquellos que resultan especialmente

relevantes para considerar *La mano desasida*, y que se irán desarrollando con mayor detalle en el análisis de los versos del poema.

Finalmente, el capítulo cuarto presenta el análisis de los fragmentos inéditos o “nuevas piedras” para *La mano desasida* así como su transcripción, proceso que se llevó a cabo gracias a los documentos fotografiados durante esta investigación y de otros proporcionados por la Colección Martín Adán de la biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Las transcripciones fueron preparadas con la ayuda de Estefanía Calderón, estudiante de pregrado de la PUCP en base a las fotografías y al archivo digital de paleografía con el que cuenta la Colección, que nos fue entregado en marzo de 2017.⁶

Ahora bien, antes de iniciar esta exploración poética es necesario considerar, ¿cómo se ha de leer una ruina? Ésta es la primera cuestión que se propone mi proyecto; no sólo estudiar de manera consistente el poema olvidado de Martín Adán sino también explorar y definir la lectura que un texto en ruinas nos sugiere. Esto especialmente porque no es posible continuar entendiendo que se trata de un texto caótico al que otros investigadores se han referido y que se ha llegado a denominar “descuido”. Grande fue la sorpresa al entrevistar a varios lectores especializados de Adán en Lima, académicos, críticos y editores, y encontrar que consideran que el poeta no tenía noción de dónde empezaban o terminaban sus versos escritos en las libretas; que su escritura en retazos

⁶ Esta reciente contribución de la Colección Martín Adán a este estudio permitió sumar muchos otros fragmentos relacionados con *La mano desasida* que añaden a la versión de casi 200 páginas de 1980, al menos 150 páginas de versos inéditos.

de papel, de todas las formas y tamaños, se debía a un acto compulsivo como consecuencia de su alcoholismo; incluso hay quien piensa que resulta absolutamente innecesario siquiera pensar en un orden puesto que se trataba de una poesía de la casualidad, una poesía “derridariana”, como mencionó alguno de los lectores entrevistados.

Creo que mucho se haría ya comprendiendo que el alcoholismo de Martín Adán no puede eclipsar, como ha sucedido hasta ahora, otros aspectos fundamentales de su vida que se relacionan mucho más con su obra que su deferencia por la bebida. Habría que considerar, por ejemplo, que el poeta se definía a sí mismo, lo dice en una entrevista de 1984, como “un hombre exiguo que antes que nada se considera un gramático” (Piñeiro 81); y esta sugerencia mordaz, también aparentemente insignificante, supone una aseveración de todo lo contrario: ser un gramático, un erudito, resulta una premisa excluyente de toda pequeñez, de toda exigüidad. De igual manera, rechazar el título de poeta para atribuirse el de gramático, no es sino la oportunidad para burlarse toda categorización.

No se puede olvidar tampoco la envidiable formación académica que recibió Adán, que sus maestros fueron Emilio Huidobro y Luis Alberto Sánchez, ambos también escritores y gramáticos; ni se puede olvidar que Adán creció leyendo en alemán y estudiando la poesía española, y que la novela más importante de la vanguardia latinoamericana, *La casa de cartón*, había sido para su autor ejercicios de redacción que escribió como tarea en la escuela secundaria. La estampa del poeta bohemio que

escribía de manera compulsiva en disímiles retazos de papel, urgido por esa necesidad de escribir en todos lados que es propia de los alcohólicos –como me ha asegurado en entrevista el crítico Mirko Lauer–, sucumbe ante la del gramático que en realidad es un experto de las formas semánticas y sintácticas, hacedor de reglas, autoridad entre los clásicos.

Y si aún quedaran dudas sobre el perfil de un escritor prolijo en sus versos e interesado en las formas poéticas, habría que saldarlas en ese maravilloso libro de estudio crítico que escribió Adán, *De lo barroco en el Perú*, publicado varios años después de su creación, en 1968. Se trata de un comentario libre y también lúcido de crítica literaria, historia y estilística. Estos apuntes a la poética peruana resultan tan incisivos como precisos, dotados de una inigualable profusión metafórica sin que se le escape una consistencia semántica. Sus apreciaciones encierran, en sí mismas, un valor que trasciende el sentido y se apodera incluso de la expresividad fonética y metafórica de las palabras:

Tras de confesar que creo que toda lengua entraña toda posibilidad expresiva, repito con tanto que el gongorismo es algo de consustancial con el castellano y que Góngora es quien, al fin, destella y desaparece divinamente en el Tabor de lo gongorino, símil de lo mudéjar, suma y culmen de lo romano y de lo oriental, mole de figura original y de materia heterogénea. Miel en abeja, amarga todavía, el gongorismo seguirá picando en la dulzura acre del italianismo agostado, infatigables los ásperos élitros (...) (103)

Si Martín Adán era capaz de cuidar las sílabas acentuadas y dotar de rima incluso a un texto crítico en prosa como éste; si era capaz de conducir el efecto sonoro desde

“mudéjar” hasta “Miel en abeja”, y más todavía, si le era posible empujar la imagen poética, que al parecer ha surgido de una feliz cacofonía, hasta conseguir denominar al gongorismo como miel “amarga todavía” que “seguirá picando en la dulzura acre del italianismo”, ¿habremos de dudar de su profunda comprensión y conocimiento de *La mano desasida*, uno de los proyectos poéticos más ambicioso de las Letras latinoamericanas?

Ha de cuidarse el lector de *La mano desasida* de lo mismo que se cuida el explorador, experimentado o no, el instante en el que entra a Machu Picchu: la incertidumbre y el desconcierto que estas ruinas le suscitan no pueden llevarle a pensar, ni siquiera por un momento, que éstas no tienen sentido.

Estética de las ruinas

Sobre la faz humana voy rodando
Como tú, piedra envejecida.
Fragmento inédito de *La mano desasida*⁷

En 1908 nace en Lima Rafael de la Fuente Benavides cuyo seudónimo, Martín Adán, ha recibido especial atención. Se ha visto representado en el nombre Martín Adán la inquietud del hombre del siglo XX, quien se debate entre la fusión de Martín, un nombre común para los monos y bajo el cual se sugiere la teoría de la evolución darwiniana, y Adán, el nombre del primer hombre creado a imagen y semejanza del Dios de la tradición judeo-cristiana. Luis Vargas Durand refiere además la anécdota en la que el nombre fue el resultado de un invento de algunos amigos del poeta entre los

⁷ D222, libreta con versos de fecha aproximada (196-). Se ha corregido ortografía y puntuación.

que se encontraba José Carlos Mariátegui. Este dato lo refiere también Juan Mejía Baca en una transmisión radial a propósito del fallecimiento del poeta Adán, que salió al aire en radio Filarmonía en 1985.

Su primera obra publicada fue *La casa de cartón* (1928) hoy considerada como una de las novelas más relevantes de la vanguardia latinoamericana. Martín Adán empezó a escribir *La mano desasida* en los años 50 y al final de esa década, el entonces joven crítico Mario Vargas Llosa describe en un artículo su escepticismo sobre la tarea poética de Adán, palabras que aparecen en la biografía de Luis Vargas Durand sobre el poeta en 1995. Vargas Llosa se refiere allí a los versos de *Travesía de extramares* (1950) como “un puñado de poemas ecolálicos” y respecto al resto de la obra de Adán, la cree poseedora apenas de “una existencia mítica” (107); Vargas Llosa acaba por declarar que, en vista de que Adán no escribe más, “es improbable que Martín Adán cumpla la parte que le correspondió en el pacto que selló con la literatura peruana” (108). Casi dos décadas más tarde y ya reconocida la prodigiosa y abundante producción de Adán, Edmundo de los Ríos prepara una entrevista para el poeta, quien concedió muy pocas a lo largo de su vida, y pide a algunos escritores de la época enviar sus preguntas para Adán. La de Vargas Llosa, probablemente acostumbrado ya a encabezar las noticias de tabloide, dice lo siguiente: “Si usted pudiese elegir de nuevo su vida, ¿reharía íntegramente la vida que ha tenido? ¿O si no, qué cosas le gustaría suprimir o añadir a ella?” Martín Adán le responde: “La vida no se elige. La vida se padece” (Piñeiro 59).

El poeta tuvo que padecer, y debido a su sensibilidad, muchísimo, no sólo las consecuencias de una vida marcada por la soledad y el alcoholismo, sino también la incompreensión de la crítica, de la que las palabras de Vargas Llosa son apenas un ejemplo. Habría que recordar además que Adán vivió siempre añorando su posición de aristócrata perdida y la tensión de ser homosexual y católico. El abuso hoy no ha dado tregua, muchos han hecho de Adán, a través de sus relatos y confesiones, un personaje mítico pero deslucido y excéntrico, y así también sigue sufriendo el poeta en el olvido y casi total desconocimiento de su obra.

En *La sombra del Tiempo, Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo (2010)*, Jorge Aguilar Mora destaca al poeta Adán y a otros escritores a quienes Paz no incluyó en *Los Hijos del Limo (1974)*. De hecho, Aguilar Mora considera la ejecución de este libro como “un inmenso laberinto de espejos donde Paz se extravió sin remedio” y además cree que

Originalidad intelectual, virtuosismo estilístico, debilidad histórica y narcisismo desmesurado son las características que definen este libro que, finalmente, se debería considerar no tanto un análisis diacrónico de la poesía moderna occidental como una de las últimas estaciones en la travesía intelectual de uno de los poetas, si no mejores, al menos más importantes de América Latina en el siglo XX (49).

En su estudio, Paz había separado a la poesía hacia 1945 en dos academias “la del realismo socialista y la de los vanguardistas arrepentidos”, pero Aguilar Mora añade toda una lista de escritores cuya presencia y relevancia en las Letras latinoamericanas es indiscutible, como Joaquín Pazos, César Dávila Andrade, Oliverio Girondo, Luis Bernárdez, Ricardo Molinari y por supuesto a Martín Adán,

El inmenso poeta peruano (1908) pertenece definitivamente a una etapa anterior, por más que lo separen de Paz apenas seis años. ¿Hay algo en *Travesía de extramares* (1950) de arrepentimiento? Todo lo contrario: nadie disolvió el soneto con tanta energía y con tanto sentido formal (aunque parezca contradictorio) como Adán. Sólo él supo llevar el lenguaje, con tanta sabiduría, a esa orilla del abismo donde habían estado *Trilce* y *Altazor*, y adonde unos años después, en 1954, llegaría *En la masmédula* de Oliverio Girondo. (52)

De Martín Adán se ha dicho también que es el “Adán sin Eva” (La nación 1963). Nada más equivocado si reconsideramos esa comunicación primigenia del hombre con la naturaleza. En *La mano desasida*, tiene Adán a la primera Eva: la Eva creación, la creación piedra, la piedra poema. En la Colección Martín Adán de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú se puede hallar este recorte del periódico en el que Rosa Franco arriesga semejante definición. La periodista también relata allí cómo su viaje a Machu Picchu resultó frustrado por una huelga, y cómo perder la visita a las ruinas le significó encontrar el poema *La mano desasida*, que era entonces un mecanografiado que Juan Mejía Baca le dio a leer, y al que ella se refiere como “un original grande de muchas páginas escritas a máquina, cuidadosamente encarpetao.”

Este mecanografiado al que Franco se refiere se ha preservado, junto con otro millar y medio de documentos que forman parte del más extenso archivo que existe de la obra de Martín Adán. Según Luis Vargas Durand, esta colección empezó a formarse en 1930 con artículos y mecanografiados que Ricardo Arbulú Vargas, amigo del poeta, fue celosamente guardando. Por pedido de Martín Adán, los documentos pasaron a manos de Juan Mejía Baca en los años 60, quien continuó con el acopio que luego entregó a la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en 1986 (11).

Además de esta Colección, se encuentra en Lima el archivo de la Universidad del Pacífico, en donde Arbulú Vargas fue bibliotecario por varias décadas, que contiene también documentos importantes, especialmente cartas.

El archivo en ruinas

La Colección Martín Adán se encuentra en el subsuelo II de la Biblioteca de la PUCP, en el Área de colecciones especiales, y está compuesta por 1526 unidades documentales, de las 1543 a las que hace referencia el catálogo. Esta falta de concordancia es una seña de los graves defectos en el proceso de catalogación de los papeles de Adán, que ha dificultado por décadas el acceso a los documentos. De hecho, la catalogación se empezó a llevar a cabo tempranamente y estuvo a cargo de la entonces directora de la Biblioteca, Dra. Carmen Villanueva, quien al parecer dirigió a un grupo de secretarías que fue organizando el catálogo siguiendo el orden de los documentos, conforme estos iban llegando a sus manos.⁸ Luego, el profesor Luis Vargas Durand recibió el encargo de trabajar en la ampliación y especificación del catálogo y a su vez preparar los documentos para la publicación de la que iba a ser la obra inédita de Adán. Refiere Vargas Durand, en su informe sobre la colección, que los

⁸ No hay certeza total al respecto puesto que toda la información recopilada en los archivos, incluso en sus componentes más prácticos como el catálogo, deviene de una interpretación mía o de los archivistas a cargo, cuyas referencias sobre la obra de Adán resultaron siempre vagas, imprecisas y pobladas de rumores. La Sra. María Estela Reaño, directora del Departamento de Colecciones especiales de la Biblioteca PUCP y el Sr. Julio Núñez, encargado de la Colección Martín Adán, son quienes brindaron ayuda para mi investigación personalmente. Ninguno de ellos tiene estudios en literatura o conoce aunque fuera por afición la obra del poeta, lo que sería necesario debido a la inmensa cantidad de papeles que son borradores o inéditos de las obras de Adán. No fue posible conversar con la Dra. Carmen Villanueva que se disculpó por email para no darme una entrevista diciendo: “yo no soy historiadora, me gusta leer a Adán pero nada más” y me remitió al profesor Vargas Durand a quien sí pude entrevistar personalmente.

documentos se registraron respetando “conjuntos de interés” que podía inferirse “por su proximidad” entre sí (Informe de la Colección Martín Adán 1).⁹

Vargas Durand trabajó por varios años y, a mi entender, trató de dar un orden temático a los documentos de la colección, con el fin de cumplir con su segundo cometido que era el de la publicación, y lo hizo sin alterar las signaturas elegidas por el grupo que catalogó, bajo la dirección de Villanueva, y fue enriqueciendo, con su vasto conocimiento de la obra de Adán, la descripción de cada uno de ellos. Sin embargo, su propio recorrido por los manuscritos, de alguna manera, fueron tornando el archivo en una especie de laberinto: reagrupó los documentos que a su parecer estaban relacionados y poco a poco se fue perdiendo el rastro de algunos de ellos, dificultando su acceso para alguien que no conociera el catálogo por entero. En repetidas ocasiones, mientras nos encontrábamos en la búsqueda de un documento específico, era posible llegar a una nota breve en un papel que indicaba que ese documento, si bien pertenecía a esa misma carpeta y caja, se encontraba en una ubicación diferente.

No es sino hasta marzo del 2013 cuando María Claudia Huerta, entonces estudiante de la PUCP, revisa la colección de Martín Adán y, comparando los documentos existentes con las signaturas que aparecen en el catálogo, elabora un nuevo documento a manera de inventario. Con toda certeza, previo al trabajo que realizó Huerta, apenas era posible saber que un documento existía en el archivo, puesto que aparecía descrito en el

⁹ Informe sobre la Colección Martín Adán preparado por Luis Vargas Durand que puede descargarse en a la página web de la PUCP. El documento no está fechado, pero posiblemente fue presentado poco antes de 2001.

catálogo, pero no se podía acceder a éste porque se desconocía el lugar preciso en dónde se encontraba. Esto quiere decir que el acceso real a la colección de Martín Adán es tan reciente que es posible afirmar que la presente investigación de archivo ha sido una de las primeras en llevarse a cabo de manera rigurosa y documentada.

Huerta, sin embargo, no interfiere en la ubicación de los documentos sino que respeta las decisiones de organización temática que Vargas Durand les ha concedido. Esto resulta un acierto puesto que el catálogo parece sucumbir ante la autoridad de Vargas Durand, que es en realidad quien más conocía la obra de Adán y más tiempo estuvo trabajando en el archivo (alrededor de 7 años). A pesar de que en el informe que presenta Vargas Durand propone preparar la edición completa de la obra de Adán en 5 años, nunca llega a completar esa tarea.

El informe que Huerta entrega al finalizar su trabajo confirma que los problemas del catálogo son en realidad mucho más complicados. Además de resaltar que el número total de unidades documentales no corresponde con el que dice tener el archivo, también asegura que en realidad resulta aún imposible saber cuántos documentos existen, puesto que “los criterios para determinar las unidades documentales son diversos y parecen responder, en su mayoría, a cómo se encontraron los documentos al momento de catalogar la colección” (1). Esto quiere decir que algunas unidades documentales constan de un solo documento, pero otras están compuestas por varios; uno de ellos, por ejemplo, de más de 200 páginas. Lo mismo pasa con la descripción de cada una de las unidades, que muchas veces se realiza con extrema minuciosidad y

otras que, según Huerta, podrían haber recibido la misma atención, apenas se describen brevemente.

De igual manera, la presente investigación ha identificado varios errores no sólo tipográficos sino de inconsistencia en la catalogación; por ejemplo, algunas definiciones se alternan y lo que en algunas firmas se denomina como “papel de estaño”, en otras aparece como “platina”; todavía más problemático resulta que en algunos casos el catálogo se refiera al tema de un determinado documento como “Relacionado con: La mano desasida” y en otros casos sea “Relacionado con: Machu Picchu”. Esto desencadena una confusión que, para Huerta, obliga a los investigadores a leer casi exhaustivamente todo el catálogo, a fin de no perder información.

Además de los errores mencionados, Huerta identifica también firmas vacías, ausencias y alrededor de 614 incorporaciones de documentos que fueron donados posteriormente y que no se habían catalogado todavía. Recomienda finalmente un trabajo todavía más exhaustivo que el suyo, que se dedique a contrastar el número real de documentos y que estos vayan acompañados de una descripción más uniforme.

A la ya compleja estructura de la obra de Adán, resultado de su naturaleza fragmentaria, se suman además otros factores que han imposibilitado que su poesía y pensamiento sean más conocidos en el contexto nacional e internacional. Primero, el deseo de publicar su obra completa se ha tornado sin duda en una ambición editorial. Sin adentrarnos en el debate sobre a quién corresponden los derechos de la obra –si a la

PUCP, que recibió los papeles de Adán como donación y que los ha preservado hasta hoy, o a la Sociedad de Beneficiencia del Perú, que los reclama propios puesto que el poeta no dejó ningún descendiente directo de sus posesiones. Lo cierto es que estas pugnas legales, regidas además por el laconismo de la burocracia, han ocasionado que las páginas del gran libro del Pensamiento latinoamericano que por derecho deberían ser de Martín Adán, siempre falten. Además, el hecho de que la responsabilidad de organizar y editar la obra completa de Adán haya recaído un día sobre una sola persona –Luis Vargas Durand– con certeza no fue lo más apropiado, mucho menos lo es ahora cuando quienes se encuentran a cargo de su organización no conocen la obra literaria de Adán. Un proyecto de estas dimensiones tendría que ser tarea de un comité de expertos, que pudiera tomar decisiones y realizar un trabajo de compilación más riguroso y documentado, proceso que tomaría ciertamente algunos años.

En la última visita al archivo realizada en octubre de 2016, fue posible constatar que, en un afán por depurar un trabajo olvidado por años, los archivistas se encuentran en la tarea de desechar papeles que consideran “repetidos”. A pesar de que han asegurado que se han fijado con mucho cuidado en que las versiones que permanecen en el archivo sean completamente iguales a las que han eliminado, es decir que las han leído línea a línea y verso a verso para comprobar que no tenían nada que las distinguiera entre sí, el hecho de que haya papeles del archivo del poeta que sean eliminados bajo el criterio de un catalogador y no de un experto en literatura, no deja de asombrarnos.

Pero, ¿cómo podría yo explicar a los archivistas la importancia de preservar cada pieza de una obra poética como la de Adán? ¿Cómo hacer que se comprenda además que la poesía proviene de ese ejercicio sobre sus ruinas, sobre sus borradores, sobre la repetición, y que el lenguaje poético surge en esa confusión de la interioridad humana, de ese “trance” como lo llama Dámaso Alonso, que se expresa en el papel una o cuantas veces sean necesarias, y cuyo registro hace tangible el recorrido poético cuyo resultado tanto nos conmueve? Esto debería considerarse especialmente cuando se trata de preservar la documentación de una producción como la de Martín Adán, sobre la que tan poco se conoce y tan compleja resulta, y en la que es importante notar, tal como este trabajo se propone, la tarea fundamental que cumple el primer lector de esos versos: el mecanógrafo, el transcriptor, el editor. Esta nueva versión del catálogo se planeaba estaría lista para finales de 2016. En abril de 2017 no hemos tenido aún acceso al documento aunque en comunicación informal con el personal de la Colección se ha respondido a algunas preguntas puntuales.

El poema en ruinas

Ahora bien, en este complejo universo de papeles buscaremos adentrarnos en aquellos que tienen que ver con *La mano desasida*. De entre todas las libretas que se pueden encontrar alrededor de 60 vinculadas con *La mano desasida*, como hemos dicho, este número no es certero puesto que, en 2015, la directora de la Colección me informa por email previo a mi llegada al archivo de que encontraré 38 libretas relacionadas con el poema, pero luego encuentro un total de 61 y ahora el nuevo catálogo identifica a 86. Cada una de estas libretas, cuyo diminuto formato se usaba generalmente para llevar

cuentas, han sido fotografiadas y con ellas se ha reunido un archivo digital, conservado en discos. Huerta encontró varias ausencias en la digitalización, fotografías que no fueron añadidas debido a que muchas de ellas eran páginas en blanco, traían información no relacionada con el texto poético, a juicio del catalogador, pues se trataba de recordatorios, cuentas o dibujos. Las ausencias fueron confirmadas y añadidas posteriormente como resultado de esta investigación de archivo y en coordinación con la Biblioteca de la PUCP para que sean estudiadas en el contexto de mi proyecto de tesis exclusivamente. Así también, la colección posee alrededor de 70 documentos relacionados con el poema, entre notas periodísticas, cartas y borradores, que no se han digitalizado todavía, pero que fueron fotografiados durante mi investigación. En un esquema del segundo catálogo de esta colección que fue posible consultar aparece un total de 309 documentos, entre libretas, papeles sueltos, fichas, libros, etc., todos relacionados con *La mano desasida*.

Christiam Marcelo, quien formó parte del grupo de investigadores que tuvo a cargo la exposición sobre la obra de Martín Adán realizada en la Casa de la Literatura Peruana en Lima, entre octubre de 2015 y enero de 2016, coincide en creer que la manera en la que el poema fue escrito resultaba, además de novedosa, de alguna manera ya pautada. Gracias a una entrevista con Marcelo es posible saber de la existencia de una nota particular a Mejía Baca en la que el poeta, entre otras cosas, le pide que vaya a verlo porque “el saquito ya está lleno”. Marcelo cree que Adán y Mejía Baca manejaban ya por algún tiempo un proceso de recopilación de los fragmentos que el poeta iba

agrupando en una bolsa.¹⁰ Queda entonces recrear cómo es que Mejía Baca conseguía organizar los fragmentos y bajo qué criterios lo hacía. Lo cierto es que estos llegaban a sus manos ya revueltos en la bolsa o el bolsillo, como si fueran precisamente cuentas o guijarros, y de allí viajaban a la forzosa sucesión lineal de la escritura. Se puede apreciar en las fotografías (ver imágenes 3-10), lo disímiles de estos fragmentos entre sí, lo que se debe no solamente a lo variado de las superficies sobre las que fueron escritos los versos, sino también a cómo fueron agrupados. Así por ejemplo, en el archivo de Martín Adán de la PUCP existen firmas que constan de apenas un verso escrito en un retazo de papel y otras que son un compendio de varias tarjetas o papeles unidos por un alfiler en una esquina e incluso libretas que tenían estos versos zurdidos a la página (ver imágenes 11 y 12). De acuerdo a los informes de preparación de la catalogación de los papeles de Adán y gracias a la entrevista que pude hacer a Luis Vargas Durand en agosto de 2015, es posible saber que todos los documentos se describieron en el catálogo tal como fueron encontrados en el archivo. Es decir, los fragmentos que aparecen unidos entre sí vienen del escritorio de Mejía Baca, cuyo contenido fue trasladado en sacos, como las piedras –aunque Vargas Durand se adjudica esta metáfora puesto que afirmó en la entrevista que en realidad eran paquetes, bultos, no sacos–; sin embargo, lo que es imposible saber es si estos papeles fueron agrupados por el propio Adán o por Mejía Baca.

¹⁰ Más adelante el lector encontrará un relato de Juan Mejía Baca sobre cómo la escritura fragmentaria surgió precisamente con la escritura de *La mano desasida*.

Lo primero que resulta preciso para este estudio es entonces definir lo que va a considerarse como fragmento, y esto supone de entrada desconocer la jerarquización que utiliza el catálogo del archivo de Martín Adán, especialmente en lo que tiene que ver con el estudio de una obra como *La mano desasida*. Puesto que las palabras en la poesía, como explica Dámaso Alonso, se unen, separan y desplazan por intención expresiva, así también a veces se juntan de manera inesperada y sorprendente (57); pero en ese tránsito, es siempre posible rastrear el trayecto de esa expresión.

Siguiendo las anotaciones de Huerta, y especialmente animados por la idea de que Adán construía este proyecto concibiéndolo fragmentario en su materia y en su forma, este estudio considera como fragmento a cada pieza individual separada de otra, respetando su unidad estrófica y disposición espacial, pero concibiéndola como una sola. Así, por ejemplo, si una servilleta está escrita por un solo lado, esa será considerada como un fragmento; de igual manera, y aunque son pocos los casos en los que Adán escribe por ambos lados, las dos carillas de un mismo soporte serán considerados como un solo fragmento a menos que haya alguna señal gráfica, como en ocasiones aparece, una línea horizontal que hace énfasis en su división. Las carillas de las libretas, por otro lado, muchas veces requerirán de una consideración especial, pues varían en disposición de unas páginas a otras.

Esto significa que la enumeración de las unidades documentales que aparecen en el catálogo será meramente referencial y una nueva disposición y numeración de los fragmentos tendría que ser desarrollada para la compilación total del poema

especialmente con miras a una edición digital. El presente estudio explora la naturaleza de estas decisiones, acercamiento que bien puede servir para sentar las bases de una organización de los fragmentos al que puede acceder el lector.¹¹

Además de estas consideraciones ciertamente prácticas, en esta decisión de respetar los fragmentos físicos como unidad de fragmento persiste también una intuición poética. Y para ello hay que recordar que en el poema de Adán la piedra es “exacta y rompidísima” (157). Constantes evocaciones a esta figura aparentemente oximorónica aparecen en el texto: “La fealdad, la exactitud exacta” (162); “Porque todo, todo en absoluto/ Es adivinar; la pura, exacta, eterna vida” (296). La exactitud “temida” (164) es también “sublime” (184) y más tarde “¡Exactitud, mi maldición!” (203). La exactitud, “material e infinita” (287), termina siendo en definitiva la piedra:

Todo era creer o consentir.
Sí, sin duda, todo era.
Todo, todo, pero no tu piedra.
Era la exactitud en este mundo (327)¹²

La piedra, “Rompida fuente de fatal vertiente” (158) no está *rota* sino *rompida*. El vasto conocimiento de Adán de la Lengua española y su porfía en el estudio de la gramática, no dejan de sugerir en esta elección la reinención del propio término; en este caso “rompido”: uno exacto en tanto participio del verbo romper, pero a la vez roto,

¹¹ Nótese, por ejemplo, la transcripción de versos inéditos de la signatura C213 disponible en este trabajo en el apartado titulado Nuevas piedras para La mano desasida, allí puede verse cómo cada página de libreta es transcrito de manera separada e independiente.

¹² La paginación de todas las citas de *La mano desasida* pertenecen a la obra publicada por el Banco Continental en 1980, a no ser que se especifique lo contrario.

desligado de su relación directa con el hablante, en tanto es una forma correcta, pero en desuso.

“Morir es cosa imprecisa” (260), dice también el poema; la palabra, por el contrario es la precisión que se anhela desde los primeros versos, pero que a la vez es la que no se quiere encontrar, puesto que ello supondría la consecución de la obra, su conclusión o perfección.

Palabra precisa,
La que yo rehúyo y persigo, (200)¹³

Aquí hemos de recordar además que para establecer una poesía nueva, Victor Hugo presenta una musa moderna en la que coexisten lo feo y lo bello, lo deforme y lo gracioso, lo perfecto y lo incompleto. Esta musa se pregunta:

(...) si el hombre debe rectificar a Dios; si la naturaleza mutilada será por eso más bella; si el arte tiene el derecho de quitar el forro, si esta expresión se nos permite, al hombre, a la vida a la creación; si el ser andará mejor quitándole algún músculo o el resorte; en una palabra, si ser incompletos es la manera de ser armoniosos. (Prefacio al Cromwell 7)

Se trata entonces de una comprensión de la poesía como una armonía de contrarios, y en *La mano desasida* incluso su colisión, en cuyos restos –y sólo gracias a que pueden identificarse separados, múltiples, “*rompidos*”–, es posible la totalidad. La disyunción radical que existe entre lo grotesco y lo sublime es lo que Victor Hugo sugiere es lo que más los enlaza, y reclama así la expresión de una creación que no sea concebida como “bella” en tanto “perfecta” o “completa” sino cuya armonía devenga precisamente de su incompletud.

¹³ Correcciones ortográficas en el verso.

Sobre cómo se escribe un fragmento

Queda enfatizar entonces que *La mano desasida* desafía la página de papel y se inscribe en soportes físicos todavía más breves, cuya diversidad, como se aprecia en las fotografías, resulta francamente asombrosa: versos sobre servilletas, sobre el papel de estaño de las cajetillas de cigarrillos, sobre envoltorios de papel higiénico, sobre cientos de páginas de pequeñas libretas de llevar cuentas, sobre retazos de papel de distintos tamaños. Semejante empresa apunta hacia una consideración de lo fragmentario a través de esa fragilidad que estos retazos comunican. Este proyecto resulta todo menos casual o desordenado, como se ha querido pensar hasta ahora, y tampoco puede justificarse únicamente en un gesto vanguardista.

Aquí cabe considerar la necesidad de comprender los movimientos literarios no como periodos temporales de severa separación, sino como distintos tonos de una misma conversación universal, que bien se podría rastrear por siglos, y en cuya constante reelaboración de valores estéticos y nociones sobre los temas que nos interesan como seres humanos, se puede distinguir diferentes voces, unas más antiguas y otras más contemporáneas. Ello supone entonces no pensar en las tendencias literarias tampoco como síntomas, aparentemente contagiosos, que padecen los artistas de una época. Es decir, en este caso, hay que romper con la estructura elemental que obliga la relación “fragmentación = vanguardia”, con la que generalmente pretenden explicarse, de un solo tajo, obras como *La mano desasida*.

El poema de Martín Adán reelabora también las concepciones sobre la escritura fragmentaria del romanticismo alemán, y es aquí en donde la formulación “fragmentación = vanguardia” no funciona porque resultaría un despropósito sugerir, por ejemplo, que Lichtenberg era un vanguardista perdido en el s. XVIII ya que escribía, en breves tarjetas, simples y maravillosas sentencias sobre las ciudades, el cuerpo, los sueños y el universo, entre otros temas, con un ingenio fascinante: “Como el dolor, lo inconcluso no está en los cuerpos sino en nosotros” (248), por citar un ejemplo.

El poema de Adán se alinea más bien a esa “otra vanguardia”, como la llama José Emilio Pacheco en 1979 en un artículo en la *Revista Iberoamericana*, en el que identifica a Pedro Henríquez Ureña (República Dominicana, 1884-1946), Salomón de la Selva (Nicaragua, 1893-1959) y Salvador Novo (México, 1904-1974) como sus fundadores. La obra del nicaragüense recibe especial atención; en su libro *El soldado desconocido* (1922), Pacheco encuentra las razones por las que la experiencia de la muerte y destrucción masivas son el detonador de esta vanguardia:

Himnos patrióticos y gritos de batalla quedaron atrás: la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del creacionismo o el estridentismo, al poeta como <mago>, se opone la figura del bufón doliente y el ser degradado. Escribir versos no es jugar al <pequeño dios>, sino una debilidad y una vergüenza que, sin embargo, puede expiarse describiendo lo que sucede en el lodo de las trincheras (...) (330)

Para Pacheco, la vanguardia precozmente “se burla de sí misma y se perfecciona al deshacerse en ironía” (333). Allí es donde subyace también la voz del poeta Adán, la escritura es la seña de la humanidad hedionda, disforme, elemental, a la que constantemente se refiere el poema y que concluye casi siempre en la ironía mayor, la de la propia existencia: Machu Picchu, “Nacido para nada, como yo” (211).

Perspectivas de la compilación y descripción de un corpus fragmentario

Otra precisión necesaria en este proceso que aspira a una futura reconstrucción de *La mano desasida* es la de identificar la naturaleza de distintas versiones publicadas del poema y definir su corpus. A continuación se presentan una a una las ediciones de *La mano desasida* que serán consideradas para este estudio, organizadas de manera cronológica de acuerdo a su aparición:

1961, Lima. *Nuevas Piedras para Machu Picchu*, edición de Juan Mejía Baca en la que aparecen también fragmentos de los poemas de Pablo Neruda y Alberto Hidalgo. Ésta es sin duda la primicia de *La mano desasida*, cuyo fragmento cuenta con apenas 6 páginas.

1964, Lima. *La mano desasida (versión con disco)*, edición también de Juan Mejía Baca, muy difícil de encontrar ni siquiera en Lima. No se encuentra en la Biblioteca del Congreso y la copia que pude ver y que pertenece a University of Albany en New York, me fue autorizada usar únicamente al interior de la biblioteca de la Universidad de Maryland puesto que el libro está en muy malas condiciones. En esta versión el poema tiene una extensión de 43 páginas. El disco que la acompaña aparece disponible

únicamente en dos bibliotecas en Sidney y Londres. En las fichas descriptivas de ambas bibliotecas se ha anotado como lenguaje, “undetermined”.

1971, Lima. **Obra poética (1927-1971)**, publicada por el Instituto Nacional de Cultura y con nota preliminar sin firma. Se puede intuir, por la correspondencia que allí mismo se cita entre José Miguel Oviedo, entonces director de este Instituto y Martín Adán, que Juan Mejía Baca fue nuevamente quien organizó la versión del poema. *La mano desasida* consta aquí de 22 páginas, seguida de 12 páginas del poema *Piedra absoluta*.

1980, Lima. **Poesía completa** (reeditadas en **1990** y **2006**), la de 1980 es una edición publicada por el Banco Continental a cargo de Ricardo Silva-Santisteban. Salta a la vista la cantidad de erratas de esta primera edición, muy poco cuidada incluso en su titulación. Por ejemplo, se confunde el poemario *Mi Darío*, al que se titula *Mi Diario*, cuando existe otro poemario de Adán *Diario de poeta*. Las dos ediciones de años posteriores fueron preparadas por Silva-Santisteban pero esta vez para la PUCP, versiones que se distinguen de la primera en apenas una nota introductoria y la corrección de gran parte de las erratas, sobre todo de tipo y ortográficas, aunque los versos siguen fielmente el orden de la edición de *La mano desasida* tiene aquí una extensión de 183 páginas.

Gracias a la investigación de archivo realizada en 2015 y 2016, es posible cotejar además todas estas publicaciones mencionadas con los siguientes documentos que se encuentran en la Colección Martín Adán de la Biblioteca de PUCP. Se respeta el título con el que estos documentos son descritos en dicha colección, aunque preferiremos

referirnos a ellos por su signatura, que se aclara en nota al pie cuando no junto a su título, para facilitar su ubicación en el catálogo en investigaciones futuras.¹⁴

“Extensa versión de *La mano desasida*”, signatura C296, año identificado en el catálogo: 1960-1970. Se trata de 235 páginas de un original mecanografiado en papel cebolla amarillo con numerosas correcciones especialmente al comienzo que parecen ser de Juan Mejía Baca –el catálogo supone, sin argumentos, que las correcciones fueron dictadas por Martín Adán. A lo largo del texto se encuentran también señales escritas en papeles de colores vivos, añadidas posteriormente, posiblemente por Vargas Durand mientras trabajaba en el catálogo. Allí se anotan pistas en relación a la obra publicada en 1980. Pude fotografiar este documento página a página puesto que no se ha digitalizado todavía.

“Originales de *La mano desasida* de OP80”, signatura C283, año identificado en el catálogo: 1980. Es una versión de 200 páginas. Original mecanografiado con correcciones que no son de Martín Adán pero que no pueden asegurarse sean de Mejía Baca; sin embargo, el catálogo sugiere que éste es el documento utilizado por Silva-Santisteban para la publicación de 1980, suposición evidente puesto que al cotejarlo con el texto publicado, se corresponden. Además, en una de las páginas de este mecanografiado aparece escrito a mano el nombre y teléfono de Silva-Santisteban. En

¹⁴ El catálogo que este estudio utilizó fue el que se manejó hasta 2016. Todas las signaturas en el presente trabajo corresponden entonces al catálogo hasta 2016 y están compuestos básicamente de una letra A, B, C o D, que corresponde al paquete en el que arribaron los papeles de Adán; y un número. Cuando una unidad documental consta de más de una página, ello se especifica en paréntesis. Por ejemplo: C296 va desde C296(1) hasta C296(235).

comparación con el documento anterior, C296, éste tiene menor cantidad de correcciones, más del tipo preocupado de la diagramación y ortografía y pequeños errores tipográficos, aunque en algunas ocasiones se subrayan versos como “repetidos”. Pude fotografiar este documento página a página puesto que tampoco se ha digitalizado todavía.

“Originales de la mano desasida”, signatura C295, año identificado en el catálogo: 1964. Se trata de un mecanografiado de los versos de *La mano desasida* tal como aparecen en la versión de 1964 pero con anotaciones de cambios hechos por Martín Adán. El catálogo supone que posiblemente no sean correcciones que no fueron consideradas para la edición del 64, sino que tal vez fueron realizadas de manera posterior. Imposible saberlo, pero a mi criterio éste es uno de los documentos más consistentes que existe en el catálogo y que devela el proceso incansable de corrección y anotación al que Martín Adán sometía a los versos de este poema, independientemente de que hubieran sido editados o no.

Además, este estudio considerará una inmensa diversidad de documentos que pertenecen a las siguientes fuentes:

- *Las fotografías de las páginas de las libretas* en las que Martín Adán escribía y que han sido catalogadas por Vargas Durand como documentos relacionados con *La mano desasida*. Estas fotografías me fueron concedidas en CD durante la investigación de archivo en la PUCP en 2015.

- *Las ausencias del CD* que pude fotografiar en una nueva visita al archivo en 2016 o lo hizo mi asistente de investigación, Estefanía Calderón, estudiante de Literatura de la PUCP, entre 2016 y 2017.
- *Las hojas sueltas*, todas son manuscritos relacionados con el poema en el catálogo o que fueron identificados en relación durante esta investigación, cuyas fotografías provienen de los discos proporcionados por la PUCP o bien por fotografiados durante esta investigación.

Con solo enumerar la diversidad de estos elementos, hemos de reparar en que el proyecto sintoniza nuevamente con el inventario arquitectónico de la propia Machu Picchu, hecha de más de 600 terrazas, 170 edificios y miles de escalinatas, todas elaboradas con cientos de miles de piedras entre las que ya es difícil distinguir cuáles pertenecieron a la obra y cuáles fueron artefacto para construirla. Esta imposibilidad de distinción entre piedras-obra y piedras-herramienta es también la que existe en los papeles de Adán: manuscritos, mecanografiados, corregidos, reeditados, dictados a otros, perdidos y recuperados, tachados, reconsiderados, rotos, a punto de romperse, y ahora también, recientemente eliminados por el archivista por aparecer como “repetidos”.

En cuanto se entra en Machu Picchu, es posible notar inmediatamente la fascinación que sus constructores tenían por las escaleras. Algunas de ellas se encuentran incrustadas en los muros de piedra y dan la idea de que flotan en el perfil de las paredes; otras albergan en su interior un recorrido de agua, y hay incluso aquellas que parecen

sin propósito, pues eran piedras enormes que fueron talladas como escaleras, de seis o diez escalones, pero que no llevan aparentemente a ningún sitio, que están allí para ser simplemente eso, escaleras. Ésta es también la primera ironía que Jorge Aguilar Mora advierte en 1992 sobre la posibilidad de acercarse a Martín Adán y a su obra cuando ambos parecen resistirse a interpelación alguna, y es la de “insistir en una puerta que no quiere abrirse, que es una puerta para ser puerta, para no abrirse, pregunta para preguntarse a sí misma qué es una pregunta” (10). Aguilar Mora contrapone aquí esa sabiduría, a la que Adán se refería con desprecio en su primer poema de verso libre *Escrito a ciegas*, y que iba en respuesta a una carta de Celia Paschero que le pedía al poeta una entrevista, “Tú no sabes nada;/tú no sabes sino preguntar,/tú no sabes sino sabiduría” (372), frente a aquello que la obra sí responde, a su propia manera, y que necesita ser descifrado.

Éste es pues, o sigue siendo, el reto de esta lectura de *La mano desasida*. No la de preguntar, sino la de descubrir las preguntas a las que estas piedras, tanto las poéticas como las arquitectónicas, están contestando. Porque es una sabiduría distinta e inexplorada la que canta en Machu Picchu y en *La mano desasida*. Los estudiosos de la Arqueología han llamado a aquellas ruinas, *misterio*, y se han internado en ellas ya por más de un siglo desde su descubrimiento, para estudiar Machu Picchu siempre más a fondo y darla al mundo siempre nueva, siempre más ruina, puesto que mientras más respuestas sugiere, más maravilla y más desconcierta. Por el contrario, los estudiosos de la Literatura que han tenido conocimiento sobre este poema en ruinas por algo más de 50 años, lo han nombrado en cambio *laberinto* y cuando el término no ha clausurado

su exploración ha levantado ambiciones que devinieron en un poema hasta hoy escondido.¹⁵

El reto de esta investigación es proponer al menos el itinerario que debe seguirse para la recuperación inmediata de esta obra literaria, que el Perú tendría que celebrar y estudiar tanto como hace con Machu Picchu, y poner en diálogo los recursos estructurales, estilísticos y temáticos elegidos por Adán con otras grandes voces de la literatura universal. Este estudio se atreve además, en tan corto tiempo de investigación, poco más de 20 meses, a explorar las posibilidades de incluir cientos de fragmentos inéditos del poema, que provienen de 46 unidades documentales de la Colección Martín Adán y que se han reunido provisionalmente en una secuencia de más de 150 páginas. El verdadero reto de investigación empezará sin duda cuando todos estos fragmentos puedan pertenecer a un soporte digital que permita su rápida ubicación y relación entre sí.

¹⁵ Cabría aquí considerar lo estudiado por David Wootton sobre la idea misma del descubrimiento. En *The invention of Science* (2015), Wootton explora cómo antes de los viajes de Colón, la palabra “descubrimiento” ni siquiera existía en latín, castellano (de Castilla), o italiano y solamente en portugués “descobrir” había sido recientemente adquirida alrededor de 1485. “We are so used to the varied meanings of the word ‘discovery’ that it is easy to assume it always meant roughly what it means today” (60). Siguiendo estas consideraciones podríamos decir que esa idea de descubrir se expresaría quizá con mayor radicalidad cuando se trata de las ruinas, puesto que éstas parecen seguir señalando su carácter secreto y hacen perdurar ese gesto, a veces ya desgastado, de lo que significa la idea del descubrimiento.

Sobre cómo se lee un fragmento

Voces críticas sobre *La mano desasida*

El proceso de edición de la obra ha significado una gran complejidad desde sus inicios. Así lo advierte también el catálogo; por ejemplo, la unidad documental C296, que consta de 235 páginas y es uno de los documentos que utiliza este trabajo como componente esencial de su corpus, viene acompañado del siguiente comentario que, podemos inferir, es una anotación de Luis Vargas Durand:

Aparentemente es más extenso que lo presentado en OP80 [confirmar]. / Empieza en el verso 30 de OP80. / Frecuentes correcciones ms. hasta (4). / Correcciones de la caligrafía de JMB, probablemente dictadas por MA. / Una página portada con título. / Hay un grupo de hojas (208-212) que no estaban numeradas ni enganchadas a la carpeta, nuestra signatura las numeró en la posición en que estaban entremetidas (entre 207 y 213), podrían ser de otra parte. / En una carpeta marrón de pastas duras. (374)

En esta breve descripción, que intenta además ser lo menos vaga e imprecisa posible, es evidente el poco ortodoxo proceso de edición del texto y la imposibilidad de asegurar a ciencia cierta cómo fueron organizados los versos, por quién y cuándo. Algunos lectores de Adán se han conformado con atribuir estas condiciones al caos o casualidad que para ellos es la constante en el poema, y otros que, según me ha advertido por carta Julio Ortega, “han olvidado su propio nombre” nada más ingresar en el laberíntico archivo de los papeles de Adán. En entrevista con Luis Vargas Durand, éste me ha referido también algunos de los nombres, contando el suyo propio, de quienes han desistido de esta tarea, no sin antes intentar de muchas formas organizar los versos, por considerarlo imposible o inútil.

Según Vargas Durand, Stephanie Rohner fue una de ellas, quien transcribió versos de *La mano desasida* usando EXCEL pero interrumpió el proceso porque, según él, “no la llevó a nada”. Conseguí contactar a Rohner vía email y recordó que su análisis fue breve (seis meses), y que fue realizado hace muchos años, mientras cursaba su programa de pregrado y consistió en estudiar las relaciones de *La mano desasida* y el “Aloysius Acker”, especialmente en sus correspondencias de usos léxicos. Refirió también que este trabajo quedó guardado en una de las computadoras del archivo y que ella jamás publicó nada al respecto. Me remitió a Percy Alex Salas, también estudiante de pregrado en aquel tiempo, quien trabajó por un periodo más largo con la colección en un estudio del poema y a quien no fue posible contactar.

En la entrevista con Mirko Lauer en 2015, lo único que pude constatar es que ese ambiente de rencores y celo sobre la obra de Adán no proviene de una exageración sino de la triste condición a la que se ha sometido al poeta a través del maltrato de su obra. Solo e incomprendido por la sociedad de su tiempo, Martín Adán escribió su lúcida tesis doctoral, *De lo barroco en el Perú*, desde una habitación en el Hospital para enfermos mentales Victor Larco Herrera, en donde, decía Adán, vivían los cuerdos. El afuera, fue posible constatarlo, sigue siendo patria de la locura. Algunos lectores de *La mano desasida*, como Mirko Lauer, viven abrumados por el miedo a que “les roben” ideas inéditas en su estudio sobre la obra de Adán. ¡Inéditas! ¡En la Literatura! Ello al parecer les impide sostener un diálogo con quienes quieren leer y estudiar seriamente

al poeta.¹⁶ Otros, como Julio Ortega, relacionan a Adán con una tarea imposible; y en un secreto a voces se sabe que uno de los más asiduos lectores y estudiosos del poeta limeño, un día que estuvo algo pasado de copas llegó a declarar: “Yo soy la viuda de Martín Adán”.

A pesar de que la norma, por una razón u otra, parezca ser aquí o bien la del desconocimiento casi total o bien la del apasionamiento desmesurado, muy pocas voces críticas se pueden mencionar como estudios serios sobre *La mano desasida* específicamente. El más antiguo es el de José Miguel Oviedo de 1964, titulado “Martín Adán ante Machu Picchu” y publicado en Diario El Comercio. El artículo, considerado posteriormente en los estudios de Mirko Lauer y Jorge Aguilar Mora, refiere que Martín Adán “alargaba y alargaba su poema, escribiéndolo con caótica vehemencia en libretas, servilletas de papel, envolturas” (263), y además de creer que el rol de Juan Mejía Baca había sido el del “testigo más devoto de este desmesurado esfuerzo literario y humano” (263), cree también que “unos originales del poema” que sumaban aproximadamente trescientas páginas, era “demasiado desde todo punto de vista” (263).

Sin embargo, además de confirmar el curioso proceso de edición del poema de Adán, este artículo sugiere dos ideas con las que estamos en profundo desacuerdo. Una, ya resaltada por Aguilar Mora aunque no directamente relacionada con Oviedo, tiene que

¹⁶ Algunos estudiantes de literatura se sorprendieron de que Vargas Durand o Lauer me hubieran concedido una entrevista, y un profesor de literatura de la universidad privada, al que también entrevisté, se desacreditó de inmediato y me pidió cerciorarme con Lauer sobre la pertinencia de algunas de sus respuestas. Al parecer, el tema de Adán está de alguna manera prohibido en Lima: los que lo han leído no quieren hablar; los que lo quieren leer y lo están leyendo, están completamente solos, no tienen con quién hablar; y el poeta, sigue padeciendo el abandono.

ver con intentar leer en *La mano desasida* un “testimonio personal” del poeta. “Es sumamente difícil leer el poema sin tocar al hombre que lo escribió” (264), afirma Oviedo. Aguilar Mora ya advierte de cuán proclive ha sido la crítica al haber estado preocupada “no de la obra, sino de ese personaje inaprensible” (10), de esa leyenda bohemia que es fácil encontrar en Martín Adán. Además, es evidente que se incurre en un error de interpretación, en tanto ni la obra fue escrita para definir al poeta, ni el poeta puede en realidad ser definido únicamente a partir de una obra en particular, cualquier análisis en este sentido resultaría estéril, cerrado.

La segunda idea deviene de esta primera; “Machu Picchu no ha sacado al poeta de sí: el poema nos habla más de él que de la imponente ciudadela incaica” (264). Aquí Oviedo cancela *a priori* la fuerte resonancia que Machu Picchu sí tiene en el poema, no desde el punto de vista arqueológico o de exaltación de la identidad, sino sobre todo como seña ontológica. Machu Picchu es, por sobre todo, señal de la humanidad como existencia creadora. Machu Picchu es y está ahí, alta en las montañas, pero Machu Picchu fue también hecha, y ésta es la ambivalencia de la piedra hacia la que nos adentraremos más adelante, en tanto la piedra es creatura terminada, perenne, perfecta, y así también perfectible, maleable, siempre susceptible al cambio, a la talladura y a la alternancia en su funcionalidad, especialmente la piedra de la ruina que a la vez parece detener en ella el tiempo.

Además, Oviedo no se detiene aquí a pensar en cómo la fragmentación no es mera casualidad o ímpetu poético sino un método pensado y elegido por Adán para la

escritura de esta obra, de manera que replicara el mismo mecanismo interrumpido y fragmentario de la propia Machu Picchu, y cuyo resultado, además de haber sido un verdadero reto para sus ediciones impresas, hoy es también una interrogante sobre la posibilidad de una materialidad distinta para una obra fragmentaria, de manera que pueda ser percibida por el lector como tal.

Mirko Lauer, en su estudio sobre la obra de Adán *Los exilios interiores* (1983), tampoco coincide con Oviedo respecto a la demasía en la versión más extensa de *La mano desasida*. Lauer piensa que la publicación de 1980, si bien pierde cierto ritmo que sí tenía la de 1964, aventaja a ésta última en profundidad. “La selección de 1964 transmite muy bien la fuerza de un impulso poético; pero el libro entero, aun en su desmesura, revela la exacta dimensión de la experiencia de la que ese impulso proviene” (47).

Lo que sí resulta sugerente en las páginas que el libro de Lauer dedica a *La mano desasida* es que identifica una dinámica interior en el poema que mantiene al texto reiniciando todo el tiempo y le impide concluir: “sólo el cansancio puede crear el efecto, desasir la mano, producir el silencio que permite iniciar la lectura del poema. En todo el libro los inicios, de párrafos y de secciones, son exaltantes, y los finales anticlimáticos” (47). Lauer nota un movimiento al interior del poema y lee en ello una intención que, valiéndose de recursos formales, se perfila como norma recurrente de expresión. No es ésta, sin embargo, un tipo de consideración que se haga en general sobre el poema de Adán, al que no suele atribuírsele otra ley que no sea la de la

casualidad o el caos: “En realidad, el texto da la sensación de que podría comenzar y acabar en cualquier parte: ha sido concebido como un fragmento de una divagación interminable” (Oviedo 265).

Sin embargo, debemos volver atrás unos años a lo que Luis Alberto Sánchez resalta sobre *La mano desasida* en 1966, puesto que es, junto con Aguilar Mora uno de los pocos críticos que pone atención a las formas métricas. Cree Sánchez que si bien el poema es una “expresión audaz”, el verso “formalmente es un retorno a formas antiguas, a la mezcla de heptasílabos y endecasílabos, tan cara a Fray Luis y a Bécquer, dos arcángeles” (269). A pesar de que Sánchez no elabora sobre esta afirmación, la sola sugerencia coloca ya al poema fuera de un proceso de creación poco pensado o trabajado. Más aún si se coteja lo que cree Sánchez con lo que Adán conoce y ha estudiado con prolijidad en la poesía española y que se devela con gracia y genialidad en su tesis *De lo barroco en el Perú*. Sin embargo, y a pesar de esta anotación sobre uno de los aspectos formales del poema, lo que Sánchez hace supone al menos un aporte en pos de la comprensión de *La mano desasida* como un poema concienzudo y no azaroso; al final de este artículo, que apareció en *Excelsior* en México, Sánchez parece rendirse en la interpretación: “Libro transido. Nada dice y lo sugiere todo. Nada refiere y lo provoca todo. De canto a canto, es canto” (271). Más allá del juego de palabras entre canto/piedra y canto/voz, lo que este remate revela es el triunfo del poema sobre el lector. El universo infinito al que nos remite el poema deja al lector, incluso a uno tan experimentado como Sánchez, con la sensación de que el sentido es inaccesible.

El más reciente estudio serio sobre *La mano desasida* es sin duda el de Jorge Aguilar Mora, lastimosamente se trata de breves páginas puesto que es parte de un estudio introductorio a la Antología que éste prepara para el Fondo de Cultura Económica en 1992, titulada *El más hermoso crepúsculo del mundo*. En él, Aguilar Mora sugiere algunas ideas sobre la estructura del poema, que nos han permitido explorar el texto, y que nadie había mencionado anteriormente, como es el caso de la identificación de gran parte del poema como “una gran silva” (128), allí donde Sánchez había visto heptasílabos y endecasílabos. Así, la métrica estaría conduciéndonos, a criterio de Aguilar Mora, hacia las silvas “filosóficas” del romanticismo español y a las silvas modernistas (128).

Así también, aquí una consideración de Aguilar Mora que ha sido crucial para el desarrollo de este estudio:

La mano desasida no es pues un poema “libre” ni caótico: la presencia de las rimas indica que Adán atendía con mucho detalle al desarrollo del poema. Es cierto, ni la rima, ni el metro, tienen una regularidad perfecta, ni mucho menos: hay partes en donde se pierde la rima, y hay partes donde el romance parece perder la ruta del octosílabo o la silva de la combinación de heptasílabos con endecasílabos. Pero esta irregularidad no es sino una prueba más de la forma premeditada del poema: largamente concebido, largamente preparado, pero también sometido al azar de la forma semejante, no idéntica; sometido a la libertad de lo heterogéneo. (128)

La paradójica “libertad de lo heterogéneo” que Aguilar Mora destaca, ilustra esa inquietud temática y estética que apunta hacia lo incompleto de las ruinas como hacia una verdadera habla de fragmento. No es posible el diálogo con la ruina sino a través de esa paradoja, en donde los restos señalan lo ausente y la ausencia, los restos. De

igual manera, si el diálogo es infinito, puesto que cada piedra evoca un diálogo distinto, “y no hay ser suficiente para tanto discurso, no hay tiempo tampoco para tanto tiempo” (Aguilar Mora, 130), así también, la interrupción y fragmentación son formas de esa conversación infinita, de una obra inmensa e interrumpida, pero no inconclusa por incompleta sino una que rehúye toda conclusión. Es sólo gracias a que el poema cumple con estas características, en las que hasta hoy se ha visto más bien obstáculos, en donde la voz poética parece darnos a palpar lo infinito. La libertad de lo heterogéneo que Aguilar Mora sugiere aquí, ha significado para este estudio el carácter fundamental de la ruina y la manera en la que opera lo fragmentario.

Hacia una versión digital de *La mano desasida*

Frente a todas estas dificultades de la compilación de una obra de tan singulares características, es necesario aclarar que todos estos intentos o fracasos de compilación de *La mano desasida* se ubican en el plano lineal y cerrado de un libro total, completo, definitivo e impreso. El libro, tal como se advierte en este estudio desde el principio, es uno incompleto y su afán totalizador ha estallado en esa multiplicidad que, no por desordenada y dispersa, deje de ser total, sino que abraza ese atributo del fragmento que el Romanticismo alemán exploró ampliamente en el pensamiento de los hermanos Schlegel, Novalis, Goethe, entre otros. El poema de Martín Adán, en sintonía con esa búsqueda de lo fragmentario, requiere entonces no sólo de una lectura que considere la fragmentación sino que además la exponga y la utilice como el medio de expresión poderoso que ya significa; un libro cuyo soporte sea eco de esa fragmentación infinita,

que permita el acceso libre y gratuito, y que además ponga fin de una vez por todas a la disputa legal sobre los derechos de la obra inédita del poeta, que sumada a la burocracia y a la envidia de algunas casas editoriales del Perú que la quieren reclamar propia, ha contribuido a que uno de sus más grandes pensadores haya sido confinado al más vil anonimato.

El libro que proponemos para *La mano desasida* es entonces un libro abierto, un libro fragmentario, un libro digital.

En el informe sin fecha de Luis Vargas Durand al que ya me he referido anteriormente éste sugiere ya una edición poco convencional de la obra de Adán, no solamente debido a su complejidad sino por el gran valor que los papeles del poeta tienen en tanto manuscritos:

Nosotros sostenemos que una solución apropiada a la edición de estos textos es el facsímil acompañado de una transcripción que imite la disposición espacial del original en tachadura, interlineados, agregados varios y demás factores que el facsímil muestra y que este “mapa y transcripción” que proponemos facilitarán. Esta solución actualmente es posible gracias a programas informáticos de edición de textos que posibilitan esta compleja diagramación. (6)

Lo que este estudio propone es un paso más desde aquel que Vargas Durand imaginó a comienzos de este siglo, y es una plataforma virtual en la que no sólo sea posible el acceso al texto en sus componentes facsimilares sino una en la que el lector pueda participar de la edición, construyendo fragmento a fragmento, los avatares de su propio recorrido. Es decir, una exploración de fragmentos no organizados de manera lineal sino en sintonía con su propia disposición de ruina. Pero ello, hay que aclarar, no

significa que habrá tantas versiones del poema como lectores de la obra, sino algo todavía más complejo: todas estas opciones posibles de lectura son en sí la versión de *La mano desasida*: por fin múltiple, abierta, y en sintonía con la *Symphilosphie* del Romanticismo alemán y el carácter colectivo del pensamiento, presupuestos filosóficos y estéticos que Adán no solamente conocía muy bien –recordemos que estudió en la escuela alemana y que leía en alemán– sino que eran además ideas que él admiraba tan profundamente que excedían incluso y se manifestaban fuera de su poesía. En una de las pocas y últimas entrevistas que Martín Adán concedió en 1984 a Carlos Debernardi, dijo: “La principal sabiduría es el entusiasmo” (Piñeiro 78), y estas palabras resuenan con fuerza en relación con el siglo XVIII en la importancia que tuvo entonces el concepto del entusiasmo en relación con el aprendizaje y el conocimiento; “thought is nothing without enthusiasm” (362) escribe Madame de Staël en *De l’Allemagne* (1810) y tal parece que Adán reelaboraba constantemente sobre éste y otros intereses de este período incluso después de que abandonara casi totalmente su tarea poética.

Un libro digital, entonces, es un libro abierto, así como para Schlegel son abiertos también no sólo la historia sino también el pensamiento.

Chapter 2: Martín Adán, un Quevedo extemporáneo

¡Oh Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.
Quevedo

Después de examinar los papeles de Adán es posible percibir el cuidadoso proceso creativo que da cuenta de la lucidez y maestría de su autor, así como de una comprensión plena de lo que una producción fragmentaria implica. Varias libretas que contienen los versos de *La mano desasida*, por ejemplo, alternan la escritura con intervalos de dos o más páginas en blanco. La recurrencia con la que esto se produce nos habla ya de un mecanismo de reescritura y edición para el que se ha reservado con antelación cierto espacio. El poema nace para extenderse infinitamente, para reescribirse, para interrumpirse siempre con los intervalos de silencio de las páginas en blanco. De igual modo, varias libretas están acompañadas por transcripciones hechas a mano por el poeta, otras mecanografiadas y corregidas por él o por Juan Mejía Baca. Todo ello revela la participación de otras personas en el proceso de reescritura de los versos.

Los versos que nos quedan de *La mano desasida* permanecerán evocando a aquellos perdidos para siempre. No es éste, sin embargo, un gesto nostálgico en el pasado sino una certeza de su ruina futura. En ese cantar fragmentario, incompleto e interrumpido, resuenan al unísono el poema y la ciudadela de granito. Al llegar a Machu Picchu se encuentra uno con esa lengua de ruina que Adán supo comprender bien. La piedra

escarpada y dura, de pendiente casi vertical, del monte Huayna Picchu y a sus pies, como preguntándole algo, las ruinas inmóviles de la ciudadela.

De igual forma, el sorprendente proyecto de ingeniería que se revela en Machu Picchu nos acerca a las ruinas como a un discurso tan riguroso como especializado. A su posición geográfica de relevancia cósmica se suma el sistema hidráulico de la ciudadela, cuya precisión da cuenta de la minuciosa planificación en su construcción. Esto es sorprendente sobre todo si se considera que varias generaciones la construyeron y algunas teorías sostienen que jamás llegó a utilizarse. La manera en la que se previeron y solucionaron problemas de posibles deslaves en Machu Picchu, así como el avanzado sistema de riego debió comprender primero una exhaustiva exploración del área que ayudara a definir las fuentes de agua y un estudio sobre cómo mejorarlas. A criterio de Kenneth Wright y Alfredo Valencia Zegarra, lo que definió la residencia del cacique y el resto de las edificaciones fue precisamente el sistema de recolección de agua, de manera que a éste le llegara el agua más pura. En su libro *Machu Picchu: A civil engineering marvel* (2000), Wright y Valencia descartan además que la posible escasez en los suministros de agua haya sido la razón para el abandono de las ruinas, puesto que funciona perfectamente incluso hoy en día.

La fragmentación de los versos de *La mano desasida* cumple en el poema las mismas funciones que ese recorrido preciso del agua en Machu Picchu que desciende por el canal construido en la ladera, se adentra en los muros de la ciudad y luego de pasar por el sector agrícola, ingresa en la urbe de granito para nutrir sus dieciséis fuentes. En la

estructura poética, los versos no se encuentran separados indefinida o azarosamente sino paradójicamente enlazados por su propia separación, que como un hilo de agua, los comunica. Su fragmentación nos transmite el carácter inabarcable de la escritura y del mundo, uno de los motivos más importantes de la poesía barroca española.

Criaturas del Barroco

Dámaso Alonso propone una imagen como la muestra ejemplar del barroco: la del encuentro de monstruosidad y belleza en la *Fábula de Polifemo* de Góngora. El crítico español ve en ella condensado el choque o confrontación entre elementos “de lánguida hermosura” y “de monstruosos ímpetus”, que dan cuenta de lo que es en definitiva el barroco, en sus palabras: “una enorme “*coincidentia oppositorum*”” (388). En la nueva edición de las *Soledades* de Góngora preparada por John Beverly (1980), éste afirma que hay una evidente congruencia significativa entre forma (silva) y materia poética (soledad confusa) y que por ello decide evitar la separación estrófica de otras ediciones como la de Dámaso Alonso que la separa en “párrafos” para facilitar sus interpretaciones. *La mano desasida* nos resulta en sintonía con la *Fábula de Polifemo*, en su tema; y regida por esa misma condición fragmentaria de las *Soledades*, en su estructura; ambas clave para comprender su unicidad como cuerpo poético a pesar de que sus versos nos comunican un pensamiento en puro movimiento.

Los versos del poema de Adán son herederos de ese espíritu barroco que Dámaso Alonso aseguraba era propio de mediados del siglo XX. En su ensayo “Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora” de 1961 –cuya publicación coincide con el año

de la primera edición de los fragmentos de *La mano desasida*– Alonso afirma que el barroco “fermenta” un espíritu nuevo que se encuentra en ocasiones retenido en el siglo XVIII y que no triunfa sino hasta el XIX y especialmente el XX. “Sus hijos, sus criaturas, somos aún nosotros” (388), escribía el crítico en España, y en el Perú Martín Adán ensayaba entonces por más de una década versos en ruinas sobre las ruinas de Machu Picchu, como si enfrentara nuevamente a través de ellos una belleza no relacionada con la perfección; una belleza incompleta, una belleza manca. Si la *Fábula de Polifemo* se sugiere como una abreviatura de la complejidad del mundo barroco, *La mano desasida* bien podría ser entonces el resumen del reencuentro del hombre contemporáneo con la complejidad de ese mundo.

Martín Adán, como lector y crítico, comenta en su tesis *De lo barroco en el Perú* sobre una obra que represente “muñón sacrificado”:

Huyamos de la figura conclusiva hacia la conclusión consecuente. Si es venerable la forma marmórea en cuanto es término del sentido, lo es porque es rienda del espíritu, no su establo. El mármol de la parábola es el más vil de los materiales si el mármol parece de mármol y no, en absoluto, de carne, hueso y alma. Sea de mármol escorzo y destino de todo, pero si representa muñón sacrificado, y si sangra humano por su piedra. (citado por Juan Carlos Chiano La Nación)

La figura conclusiva, es decir la figura perfecta, acabada, no devuelve el sentido sino su mera forma y materia. Lo que admira el poeta está sin embargo en la capacidad de la piedra para ser humana, para representar esa humanidad. Martín Adán recrea la locución verbal en español “dar rienda suelta” que significa tanto no poner límites a una cosa, como ir sin freno ni moderación. El poeta empuja luego la metáfora hacia la

imagen del *establo* y de aquí al espíritu como un caballo en plena libertad o bien un caballo desbocado, pero nunca prisionero de su sentido, nunca en reposo, nunca estático. La posibilidad de percibir en una obra de arte ese espíritu en movimiento, supone también comprender el carácter incompleto de la obra y del arte en general, en tanto ésta siempre representa intención.

El estudio de Gotthold Efrain Lessing (1729-1781), *Laocoonte o los límites de la pintura*, desarrolla otros indispensables aspectos sobre la representación de la naturaleza en el arte con respecto a la belleza ideal. Su publicación, que creó polémica en 1766, resultó de gran influencia en la siguiente generación de pensadores alemanes entre los que se encuentran Goethe, Schiller, Schlegel y Novalis, todos interesados en la escritura fragmentaria. En él, Lessing comenta la atribución de Winckelmann (1717-1768) sobre la famosa estatua de mármol del período helenístico “*Laocoonte y sus hijos*” en *De la imitación de las obras griegas en pintura y en escultura*. Winckelmann cree que la escultura griega en general posee una elegante y reposada nobleza, lo que ha supuesto en el Laocoonte en particular, una representación en piedra de un gesto muy lejano al grito horrible descrito por Virgilio. Se trata para Winckelmann, lo cita Lessing, apenas un “suspiro ahogado y lleno de angustia” (5).

Lessing está de acuerdo que en el rostro de la escultura no se dibuja “la expresión de rabia que debiera esperarse de su violencia” (6), pero difiere con Winckelmann en las razones. Éste lo atribuye a que la grandeza de alma del griego impide una representación que develara lo contrario, pero Lessing recuerda entonces las ocasiones

en las que Homero canta a los héroes llorando para sostener así que es posible el valor a pesar del llanto. Lessing propone que la escultura del Laocoonte no alcanza “el grado” máximo del dolor pero ve en ello esplendor y no imperfección: “ahí donde precisamente un entendido vulgar podría acusar al artista de haber quedado por debajo de la Naturaleza y de no haber logrado el grado verdaderamente patético del dolor, es indiscutible, repito, que precisamente allí brilla, por el contrario, en todo su esplendor, el genio del artista”. (6)

Para Lessing, el esplendor no está en la piedra que replica con exactitud perfecta a la naturaleza sino precisamente en su imperfección, puesto que allí se establece una tensión, en este caso, entre lo que imaginamos como “el grado verdaderamente patético del dolor” y el rostro de la escultura cuyo gesto de dolor incompleto nos devuelve con mayor violencia el momento de una muerte como esa; podemos de alguna manera presenciarlo, asistimos a él como si estuviera *sucediendo*. Lessing estudiará más adelante cómo el objeto propio de la poesía es la acción, es decir el tiempo. Y lo es incluso en la descripción de más de cien versos que Homero hace del escudo de Aquiles, descripción cuya prolijidad en el detalle ha inspirado su representación pictórica a través de los siglos y que le ha valido al poeta la fama de ser un maestro de la Pintura. Lessing destaca, sin embargo, el carácter incompleto de la obra como el asunto central: “Homero describe el escudo, no como un objeto terminado y perfecto, sino conforme se va construyendo” (169).

Allí coinciden el pensador alemán y Martín Adán, en comprender una obra de arte imperfecta e incompleta no como defectuosa sino como espléndida, puesto que *está sucediendo* ante nosotros. La obra no es posible entonces sino en su devenir en el tiempo, y esta apariencia cambia, se mueve, no es nunca prisionera sino “escorzo”, aunque fuera de mármol, siempre se halla sujeta a la perspectiva y por lo tanto a la mirada que también la modifica, como sugiere Adán en *De lo barroco en el Perú*.

Todo un dios por mis venas se derrama

A pesar de que en el texto aparecen lúcidas y contundentes declaraciones de Adán sobre un gongorismo poco auténtico, “Góngora no vino al Perú, ni el de la letrilla ni el del ansia, y que el gongorismo que nos llega no¹⁷ es el del poeta, sino el de la escuela, no el gongorismo del cordobés sino el de su España” (66), también reconoce que no pretende afirmar que el verso “capaz y lleno de expresión” falte del todo en cada poema gongorino de la Colonia, y resalta a Sor Juana Inés de la Cruz, al bogotano Domínguez Camargo y a fray Adriano de Alesio (61). También cita un verso que ha encontrado por casualidad revisando el cartel del certamen con que San Marcos recibe a Jáuregui (79)¹⁸. Adán lo considera digno del propio Góngora: “Todo un Dios por mis venas se derrama” (79), verso que nos resulta muy cercano a Quevedo (“Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido”) y que refiere ha sido escrito por Don Pedro Veles, capitán de caballos de la Guardia del Virrey.

¹⁷ “nos”, en el texto original, que he editado por considerarlo una errata.

¹⁸ Probablemente se refiera a la suntuosa celebración que ofreció la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1780 al militar y político español Agustín de Jáuregui (1711-1784), nombrado entonces virrey del Perú.

Resulta además fascinante cómo en un solo párrafo, el poeta resume un poco más de tres siglos de lectura e influencia gongorina, de la que él mismo se cree heredero:

Nuestro gongorismo fue como el español, pero exacerbado, extremado, enfurecido; y Góngora le es tan ejemplar y ajeno como el abuelo sabio al nieto idiota. Es móvil de vanidad, por la creciente e innumerable hidra degollada, el que mueve al secular y, al cabo, maquinal e incruento trabajo de los poetas coloniales. Todo medio Góngora –el exquisito, suavísimo y sencillísimo– no pasará por nuestra poesía sino ayer, resurrecto, extraño, afrancesado, desmemoriado, con algunas *Cantilenas* de Ventura García Calderón o en algunos romances escritos por nosotros mismos, imitando a los discípulos de Juan Ramón Jiménez. (OC79)

Surge aquí la poesía de la generación del 27 como aquella en diálogo no sólo con su tradición inmediata –la de Juan Ramón– sino tanto con la poesía del Siglo de oro como con los romances escritos en la América de poetas del siglo XX, tal como ha estudiado Luis Calvo Carilla en *Quevedo y la generación del 27: 1927-1936* (1992). Sin embargo, es a Quevedo a quien los poetas del 27 prestaron mayor atención desde los años 30. Dámaso Alonso había sugerido ya en su ensayo “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, cómo la poesía de Quevedo le resulta de “una extraña modernidad”. Dice Dámaso Alonso, “con frecuencia nos da Quevedo esa sensación de novedad: casi de poeta contemporáneo, por lo menos moderno” (551). El crítico José Luis Calvo Carilla estudiará en profundidad estas relaciones considerando que la influencia de Quevedo fue una de las más importantes de la preguerra y que proporciona muchas claves para comprender la producción poética entre 1927 y 1936 (9).

Quevedo, un ejemplo moderno

El interés por Quevedo de “los discípulos de Juan Ramón Jiménez” da cuenta, según Calvo Carilla, del descubrimiento de la poesía de éste como un ejemplo moderno: “Su relectura descubre a un poeta de la muerte, a un poeta metafísico del amor, y a un escritor que, en su vertiente satírica, humorística y visionaria, anticipa la ininteligibilidad y el descoyuntamiento expresivo de los surrealistas” (10).

En el marco del aniversario de Góngora, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, destacan en la poesía actual la necesidad de una vuelta “a eso humano que les faltaba” (citado por Calvo Carilla 38), dice Juan Ramón en su ensayo “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”, y a su vez Ortega en la *Gaceta Literaria* en 1927, “Yo preferiría que los jóvenes argonautas de la nave gongorina se complacieran en limitar su entusiasmo” (citado por Calvo Carilla 38).

Para Calvo Carilla, con la vuelta a lo humano como denominador común entre Unamuno, Machado y Juan Ramón, todo favorece para la sustitución de la influencia de Góngora por la de Quevedo, en dirección a un nuevo clasicismo que no separe el orden estético y el orden humano (39). A partir de 1927, rara vez se vuelve a hablar de Góngora y más tarde el Góngora humorístico es recuperado por Gómez de la Serna pero nuevamente superado, en opinión de Calvo Carilla, por el Quevedo de los chistes (40). Sin embargo, si bien es cierto que quizás no se hable de Góngora, sí se escribió como él; *La mano desasida*, como veremos más adelante, es heredera de las Soledades en su composición.

El legado de Quevedo encuentra lugar en la crisis de valores del siglo XX, en el ambiente existencialista de antes y especialmente después de la guerra civil, que se extenderá hasta 1960. En opinión de Sainz Rodríguez, citado también por Calvo Carilla, Quevedo además representa la síntesis del pensamiento del Siglo de oro, no sólo como poeta o novelista sino como filósofo y político (83). La impronta de Quevedo se puede identificar en la poesía de españoles como Lorca, Salinas, Aleixandre y Alberti, y en los latinoamericanos Vallejo, Neruda, Paz, Carrera Andrade, Borges, entre muchos otros. Singular atención quisiéramos prestar a Alberti, a quien Calvo Carilla considera el más gongorino y quevedesco de los poetas del 27 (133), puesto que la influencia de Quevedo y Góngora es también evidente en *La mano desasida*.

En *La mano desasida* la desolación se intensifica puesto que a pesar de que reelabora el concepto de hombre deshabitado, no hay siquiera “habitación” posible, sólo queda residir en la Piedra abandonada, en ruinas y deshabitada hace cientos de años. En la arquitectura de Machu Picchu queda apenas un solo aspecto de la habitación como la entienden Quevedo, Alberti y Vallejo: la escala humana,

¡Este tu estar a mi medida humana,
Sin suelo, sin habitantes y con sola tu agonía!
¡Ay, Machu Picchu, cómo me matas y me vives
Cómo me cae tu inmóvil piedra, como me cae mi eterna vida!
(203)

La piedra en el poema de Adán es “casa sin puerta” (158), desamparo natural, multiplicidad unívoca. El efecto de soledad y desolación se propaga a lo largo del texto como el eco de la voz poética que busca en el tiempo algún registro que dé cuenta del

amparo, sea pasado o futuro, pero no lo encuentra. La “Creación” y la “casa eterna” no tienen ni techo ni abrigo,

Sólo es uno jamás. Nunca más fueron.
Tú eres uno también, con mil viviendas.
Así es la Creación
Y así es la casa eterna.
No tiene techo o abrigo,
Pero tiene suelo de tierra,
Para enterrar al Único¹⁹,
Al que nacerá siquiera,
Al que volverá a ti, Machu Picchu,
Como se está, trepando, la Conciencia. (295)

Xavier Abril y Giuseppe Bellini estudiaron ampliamente la influencia de Quevedo en la obra de Vallejo. Bellini cita a Rafael Alberti²⁰ para hablar de la relación de Quevedo con la muerte, que considera es también presencia constante en la poesía de Vallejo. El hispanista italiano cree que ambos poetas tienen un “continuo presentimiento del propio acabamiento” (13). De haberse conocido entonces *La mano desasida*, Bellini no habría pasado por alto el estudio de las influencias de Quevedo en Martín Adán, un estudio que no existe hasta ahora y que el presente trabajo apenas quiere esbozar para poner a dialogar a este poema imprescindible de la literatura latinoamericana con las voces más importantes de la lengua española.

Pensar es vértigo

Dámaso Alonso había establecido ya que el gesto novedoso de la poesía de Quevedo nos permitía leer en él a un poeta contemporáneo. Sugiere el crítico español, por ejemplo, cómo la introducción de una palabra extrapoética en Quevedo da cuenta de

¹⁹ Editado.

²⁰ R. Alberti, “Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte”, en *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, 1960.

una expresividad que no sólo se encuentra en lo expresiva que de por sí esta palabra resulta, sino “porque la misma violencia, el mismo rompimiento originado por su entrada, resulta más expresivo aún” (546). Y ésta bien podría ser una afirmación sobre la poesía de Vallejo o de Adán, tanto como de la creación vanguardista latinoamericana en general, siempre en busca de la renovación del lenguaje poético que dé cabida a la expresión popular, los modismos y neologismos, por ejemplo:

Aguarda, riguroso pensamiento,
no pierdas el respeto a cuyo eres.
Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?
Déjame sosegar en mi aposento (citado por Dámaso Alonso 552)

Sobre este comienzo de un soneto de Quevedo, Dámaso Alonso se pregunta: “¿No es la angustia del hombre moderno? Este hombre, perseguido por su pensamiento, entre las cuatro paredes de su habitación, ¿no es un hermano, un prójimo de nuestro desazonado vivir?” (552). Lo encontramos así también en Vallejo, aquí el pensamiento aparece asociado con la articulación de la palabra, con la pronunciación que se ha agotado, mas no así el pensar,

No olvidar ni recordar
que por mucho cerrarla, robáronse la puerta,
y de sufrir tampoco estoy muy resentido,
y de tanto pensar no tengo boca. (272)²¹

Los elementos *puerta* y *boca* aparecen aquí relacionados entre sí debido a su ausencia. La desmemoria que se anuncia en el primer verso es el resultado de la persistencia en ambas acciones, mucho cerrar y tanto pensar, de manera que estamos frente al retrato

²¹ “Viniere el malo con un trono al hombro”, Poemas humanos.

del hombre perseguido por su pensamiento tal cual refería Dámaso Alonso en los versos de Quevedo.

Mayor angustia es la que se genera en *La mano desasida* en torno al pensar y al pensamiento que aparecen de manera muy recurrente en el poema: “Mi vida toda de pensamiento sin sentido” (214); “Nada es sino el pensamiento y el muro” (250); “¡Y a ti vengo, Machu Picchu,/ Fatigado de pensamiento!” (259); “¡Que pensamiento soy, y no otra cosa/ Ni de la cosa ni del ansia! (335); “Con su padre y madre y dolor de vientre/ Y dolor de pensamiento” (326); “Pensar es vértigo” (309), entre otros, que suman más de una treintena.

¡No me dejes con el pensamiento!
Déjame ser una piedra,
Entre tus piedras y tus misterios,
Déjame ser uno vivo
Verdaderamente sin techo. (259)

Vuelve aquí esta imagen del hombre sin techo y que parece indicar una desposesión que intensifica la de la casa o el hombre deshabitados. En *La mano desasida* el vacío que se anhela es incluso, como lo sugiere el fragmento citado, uno que libere a la voz lírica del propio pensamiento. El pensar se afirma entonces como la condición de la existencia y del sufrimiento.

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el Hoy y Mañana y Ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.
(citado por Henán Sánchez M. de Pinillos 38)

En este soneto de Quevedo encontramos también pistas sobre una voz lírica que se encuentra en similar estado de soledad interior, asunto que Hernán Sánchez Martínez de Pinillos ha denominado como “interioridad vacía”. Allí donde Dámaso Alonso ha visto la exclamación “¡Ah de la vida!” como un calco de la expresión coloquial “¡Ah de la casa!” para llamar a quienes se encuentran en un espacio en silencio, Sánchez M. de Pinillos encuentra no sólo el uso anticipado de un recurso modernista y vanguardista al contraponer el lenguaje coloquial con el artístico, sino también los rasgos que le permiten descifrar esta interioridad vacía de la voz poética, generada por ese “choque entre angustia y pensamiento, congoja y teoría” (38).

Sánchez M. de Pinillos analiza el estado puramente metafísico del abandono de la voz poética de este soneto que, a juicio del crítico español, se ha eliminado incluso a sí mismo como oportunidad de diálogo: “La mirada interior de Quevedo no ha sido en cambio, vía de ascenso, revelación de la gracia, ni tan siquiera expresión del amor despreciado, mucho menos, evidencia de Dios. Llegado al límite del monólogo, a los confines de la soledad, ha suprimido al último interlocutor disponible” (40). Si Dámaso Alonso sugería a Quevedo como un poeta contemporáneo en el sentido novedoso de su poesía y en las preguntas que le inquietaban, Sánchez M. de Pinillos concluye esa

insinuación explicándola en la certeza de una nueva soledad: “Quevedo es el primer poeta en lengua española en sentir como un moderno la soledad, el aislamiento” (40).

Piedras mudas, poesía callada

Detengámonos, no en el “grito creado: vida/muerte, conciencia/nada, trascendencia/soledad” (38) que Sánchez M. de Pinillos estudia, sino en el silencio que este grito desencadena en la imagen de una casa muda del poema quevediano. Siglos después, el poeta lírico “grandioso y sibilino” del colombiano José Asunción Silva vuelve a dar voces, esta vez no a las puertas de una mansión deshabitada sino en la primera habitación del hombre, la Tierra. Frente a la angustiosa preocupación de la voz lírica que se expresa en las preguntas sobre el ser y el tiempo –asunto que aparece también en los versos del poema de Quevedo–, sobre el propósito de la existencia y sobre el futuro,

La tierra, como siempre, displicente y callada,
Al gran poeta lírico no le contestó nada.

El desdén de la tierra deja a la voz poética sola en el diálogo y replantea la cuestión sobre el arte que interpela a la Naturaleza para encontrar en ella su inspiración y sentido. Los versos de Asunción Silva retratan la soledad profunda del poeta modernista y la del hombre contemporáneo, la soledad que cierra el ciclo que abriera el poeta José

María Heredia frente a las cataratas del Niágara donde, por el contrario, es precisamente la Tierra la que significa, con su poderoso torrente de agua.²²

El silencio de la tierra de Asunción Silva es el eco de la casa muda del soneto de Quevedo, un eco que se expande en los poetas del siglo XX como el rasgo esencial del hombre contemporáneo. En el poema LXI de *Trilce*, Vallejo vuelve a llamar a las puertas de su casa de la infancia, frente a la que se queda solo, llamando,

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.

Habría que recordar aquí cómo George Steiner reconcilia la aparente contraposición entre lenguaje y silencio. En su libro, que lleva este mismo título, dice: "Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la Palabra" (18). Es allí donde se inscribe el silencio en *La mano desasida*, puesto que la piedra habla con su mudez, habla desde su silencio, en ese clamor desesperado por la palabra que sugiere Steiner,

¡Cállate, que estoy dudando!
¡Cállate, que mi silencio
Me está cubriendo de sombra
Como la noche del muerto!
¡Calla, que yo quiero el valle

²² Cabría estudiar también aquí la prosa poética de *Vigilias: diario de un soñador* de Octavio Paz que está compuesto de fragmentos del diario íntimo que éste escribe a partir de 1934, año en el que muere su padre y que son meditaciones en torno a la soledad con fuertes inquietudes estéticas que van luego a recorrer su obra. Éste es, para juicio de algunos críticos como Hugo Verani, "el nacimiento de la poesía como experiencia introspectiva y visionaria, un deseo de conocerse por medio de la palabra" (1192); cita luego el crítico a Paz: "Yo quizá no haga nada, quizá fracase, pero quizá me realice en la poesía interior, en ésta que apenas necesita escribirse, y en ti, soledad, que me irás revelando la forma de mi espíritu y la lenta maduración de mi ser" ("Octavio Paz: Primeras Letras (1931-1943)" 1192).

Con su verde y su jilguero!
¡Cállate, que soy humano,
Tú la piedra del agujero! (263-264)

Herederero del silencio del soneto quevediano en donde nadie responde, Martín Adán ahonda en un silencio todavía más expresivo, uno que comprende el habla siempre inconclusa e interrumpida de la piedra. La frase quebrada de silencio de la ruina sugiere constantemente el diálogo. Así, Machu Picchu parece estar siempre hablando, por encima del tiempo, tal como en el poema de Quevedo en el que el ser resulta tan fugaz que es imposible distinguir los pañales de la mortaja. La ruina a la que se refieren estos versos de *La mano desasida* es una ruina futura, una piedra “del agujero”, cuyo misterioso pasado y su inabarcable presente vuelven a sumir al ser en la desazón que enfrentaba ya desde el soneto de Quevedo, “soy un fue y un será y un es cansado”.

Palabras que decís palabras
Sobre piedras como inateriales;
Sobre piedras caídas de infierno
Celestes e inauditas verdades;
Palabras, estaos mudas
Pensando dicho de enantes
Y tú, la palabra querida,
La que perseguí tras cabras y cumbreras y sensibilidades
¡Tú, cállate como ninguna,
Porque la Piedra fue antes! (278)

Ramón Xirau en *Palabra y Silencio* propone también una relación constitutiva entre ambas entidades, inseparables la una de la otra: "El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial" (146). La palabra que *dice* palabras, la palabra que *dice* su mudez y especialmente la

palabra que *piensa*, es en el poema de Adán esa nueva residencia del silencio, el silencio es en la palabra como el silencio en la piedra: pura habla.

La voz poética parece estar allí mismo, a los pies de Machu Picchu para constatar que en ese silencio de piedra pervive un rasgo esencial de la palabra poética que ya había sugerido en *Travesía de extramares*, un poemario anterior a *La mano desasida*, en versos que hoy se han convertido en emblemáticos de su obra:

Poesía no dice nada:
Poesía se está callada,
Escuchando su propia voz. (703)

En la tumba de Martín Adán alguien ha escrito estos mismos versos con tinta negra y sin tildes. Nada más irónico que dedicar faltas de ortografía a la memoria de un gramático, y nada tan preciso como citar la voz de la poesía callada sobre la piedra ya muda, que no hay ofrenda más elocuente para los que ya no hablan, que esa palabra donde habita el silencio. Los restos del poeta se encuentran en el cementerio popularmente conocido como El Ángel. Sin embargo, no es la muerte a quien evoca con recurrencia la poesía de Adán cuando se refiere a “el Ángel”, sino todo lo contrario: “¡Realidad, el ángel que me guía!...” (353), ha escrito en *Travesía de extramares* y lo reafirma en *Escrito a ciegas* “Mi Ángel no el de la Guarda./ Mi Ángel es del Hartazgo y Retazo” (365) y en *La mano desasida* en las imágenes que ya referimos anteriormente en diálogo con los ángeles de Alberti.

La filosofía de la Mano

Entre los versos que Adán escribe hacia el final de su producción literaria, recogidos en *Diario de poeta*, puede verse cómo persisten todavía estos motivos del ser, el tiempo y la poesía en relación con imágenes como el Ángel, la mano desprendida del cuerpo, y el tacto:

Porque la Poesía es como el Ser: de instante.
Es un vivo sin cuerpo y una mano colgada.
El Ángel, que sí que es, nunca se sabe nada,
Porque nada es sin tacto y, si lo es, no es bastante. (681)²³

No sólo la palabra sino también el ser están hechos de tiempo, de esa sustancia condensada que es el tiempo, ya descrita en el soneto de Quevedo “Ayer se fue; mañana no ha llegado;/ hoy se está yendo sin parar un punto”, y así también es la poesía “una mano colgada” que vive desprendida del cuerpo, subsiste desligada y fragmentada pero aún susceptible al tacto, y que en *La mano desasida* se presenta como el sentido privilegiado para el conocimiento.

Adán no es el único en destacar el sentido del tacto. Resulta preciso retomar aquí la referencia que Jorge Aguilar Mora señala en su estudio sobre el poeta limeño, que nos refiere al ensayo de Juan David García Bacca, “La filosofía de la Mano”, que se publica en Lima en la revista *Letras peruanas* precisamente en 1951, cuando Adán se encontraba escribiendo su monumental y fragmentario poema. García Bacca inicia su ensayo emparentando filológicamente a las palabras “vista”, “ideas” y “saber” y cuán peligrosos estos parentescos suelen ser para la filosofía. “¿Es que no será posible un

²³ *Diario de poeta* (1966-1973)

saber que no sea saber con ideas procedentes de la vista?” (66), se pregunta García Bacca y describe a continuación todos los usos y expresiones que comprenden “la mano” en sentido figurado. “Al alcance de la mano”, “írsele de las manos”, “cambio de mano”, “buena mano”, “traer algo entre manos”, “dejar en manos de Dios”, entre otras muchas expresiones, a juicio del filósofo español, confirman los orígenes etimológicos de la palabra mano, del latín *manus* de raíz griega *ménein*, que significa “firmeza” “seguridad”, es decir no se refiere a ésta como un órgano material ni como un instrumento para acciones cuyo sentido se restrinja a lo instrumental. García Bacca explica: “Todas las acciones “materiales” de la mano han recibido más bien un sentido superior: han sido trasladadas, por metáfora, a significar conceptos: de providencia, predestinación, condenación, libertad, dominio, lugar, movimiento, continuidad, perfección, imperfección; virtudes morales, conciencia, distancia, mundo humano...” (66)

Martín Adán da al tacto una atención especial en el poema: “Sólo tú²⁴ eres volumen real y tacto” (169); “Realidad es mi tacto si la toco” (175); “Vivir es tacto” (225), entre otras, y además posiciona al tacto, tal como García Bacca afirmaba en su ensayo, en relación al “saber”:

Sí, primero fue el Tacto
¿Pero qué es eso,
El palpar y el saber?
La sabiduría era después. (195)

²⁴ Editado.

El poeta elabora así una nueva manera de conocer que no pasa por la vista sino que le permite explorar sin límites. Concluye, García Bacca²⁵ :

La **mano** puede **desmandarse**, la mano no reconoce límites; y la voluntad de dominio no puede expresarse mediante la vista, presa de los perfiles de las cosas, de sus definiciones, de sus esencias, del mírame y no me toques”. La voluntad de dominio y poderío, el esfuerzo puro, es de naturaleza infinita, antilimitada, antiesencialista; por esto habla por las **manos**: órganos de prehensión, aprehensión, captura de lo real en que se dan las cosas de primera mano, las reales; la mano es la que ha **manufacturado** el universo, lo trueca en **mansión**, **amansa** las cosas y lo **administra**. (67)

En estudios recientes, la mano sigue sugiriendo inquietantes aproximaciones científicas y filosóficas. Colin McGlin publica su estudio titulado *Prehension: The Hand and the Emergence of Humanity* (2015) en el que examina el rol de la mano en la evolución humana, con especial atención a lo que significó la mano para el desarrollo del lenguaje. Usando estudios anteriores como los de John Napier de 1970 y 1980 en los que éste defiende la histórica relación entre las manos y el cerebro y su decisivo impacto en los humanos modernos (4), McGlin analiza cómo las manos fueron el elemento central de la comunicación mediante la mímica. A medida que las manos fueron ocupándose de otras tareas, la comunicación humana tuvo que prescindir de ellas, lo que propició el lenguaje oral. Sin embargo, nuevamente la escritura se vale enteramente, y por siglos, de una tarea manual. Para McGlin, “escribíamos con las manos” puesto que con ellas nos comunicábamos incluso miles de años antes de la invención de la escritura tal como la utilizamos hoy,

The hands and language have been intertwined for hundreds of thousands of years (or for however long language has existed –

²⁵ Lo resaltado en negrilla es de García Bacca.

which we don't know). When you sit typing at your keyboard or pen a letter in the old-fashioned way, you may be closer to ancient man than you realize, as he sat around his campfire gesticulating to his fellows with wild enthusiasm. Primeval man was a *writer*. (64)

El decisivo desarrollo de las manos y su capacidad para significar, ha resultado tan fundamental ya cuando permitió la comunicación humana a través de los gestos, como cuando le fue posible hacer uso de tan especializada habilidad de prehensión que pudo crear monumentales textos arquitectónicos como el de Machu Picchu, y continuar desarrollándose en nuestros días, en un *homo sapiens* que requiere apenas de un mínimo esfuerzo de su mano para controlar de manera *digital* un gran número de actividades cotidianas a través de los dispositivos tecnológicos a su alcance.

¡Sí, mi cuerpo es esta mano,
Esta con que a ti me atengo,
Con la que te hice hace siglos
En un instante del Tiempo,
Piedra, fea, piedra mala,
Piedra de mi pensamiento! (263)

Adán, un Quevedo extemporáneo

En los versos de *La mano desasida* en donde aparece una definición de lo que es la poesía, el esquema simbólico sobre el ser y la palabra que hemos explorado en estas últimas páginas parece aclararse, así como se ahonda también en el sentido esencial de la mano desde la visión adaniana:

No es como tú ni como yo.
La Poesía es como el Aire.
Pinta los colores.
Planta los árboles.

Y va después, callada, estúpida,
Por entre las verduras y las ciudades.
Mi humano es como tu piedra,
No es como la Poesía, que lo pare.
Es el mal hijo de la amorosa Poesía.
Desesperamos, pero tan lejos de la Madre... (325-326)

El ser y la poesía, hechos de instante, de silencio, de inmaterialidad, y como se sugiere aquí, de aire, se contraponen a lo humano, lo corporal, la piedra. La mano *desasida*, la mano *colgada*, es decir la poesía hecha creación, escrita, desprendida, desligada, fragmentada, viene a ser entonces la única capaz de percibir aún el tacto, de ser mano viva “sin cuerpo”, pero ser todavía la medida humana. Una mano de naturaleza infinita, antilimitada, como proponía García Bacca, en la voluntad que la agita. La poesía entendida así, desprendida, inmaterial, separada, ha parido lo humano del ser, su piedra, lo más concreto. Es decir, la poesía –lo inmaterial, el aire, el silencio– ha hecho posible la piedra –lo material, lo humano, lo real.

Piedra soy en sufrir pena y cuidado
y cera en el querer enternecido,
sabio en amar dolor tan bien nacido,
necio en ser en mi daño porfiado;
medroso en no vencerme acobardado,
y valiente en no ser de mí vencido,
hombre en sentir mi mal, aun sin sentido,
bestia en no despertar desengañado.
En sustentarme entre los fuegos rojos,
en tus desdenes ásperos y fríos,
soy salamandra, y cumplo tus antojos;
y las niñas de aquestos ojos míos
se han vuelto, con la ausencia de tus ojos,
ninfas que habitan dentro de dos ríos.
(citado por Dámaso Alonso 547)

Este soneto que Dámaso Alonso determina como “soneto de contrarios” (548) y refiere es recurrente en Quevedo, parece antesala de los versos de *La mano desasida*. En carta

a su amigo y editor Juan Mejía Baca, Martín Adán se define a sí mismo como “un Quevedo extemporáneo” (Piñeiro 104)²⁶, pero lo curioso es que si por un lado su expresión poética reelabora el silencio y la soledad de la lírica del poeta español, la mención de esta carta se refiere al Quevedo de las “bromas”. El poeta español condensa en su obra todo el pensamiento del Siglo de oro y como ha llamado Borges, su “dilatada y compleja literatura” (Tomo II 47), trae, para el hombre contemporáneo, una nueva inquietud que se traduce en más poesía. Lo afirma también Pablo Neruda en su ensayo “Viaje al corazón de Quevedo”: “No hay en la historia de nuestro idioma un debate lírico de tanta exasperada magnitud entre la tierra y el cielo” (33).

Los versos de *La mano desasida* se encuentran en diálogo con los del famoso soneto de Quevedo que cito a continuación, y en ellos se podría también identificar a casi todas las grandes voces de la poesía latinoamericana: la patria de Neruda, quien mira en Quevedo sobre todo a España; los despojos de la casa y la mesa del hogar de *Trilce*; las ruinas del poema adaniano, en definitiva la muerte, el silencio, la soledad, en boca de los poetas del s. XX:

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes ya desmoronados
de la carrera de la edad cansados
por quien caduca ya su valentía.
Salime al campo: vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

²⁶ “Mi querido Juan: Esta va a ser la carta que vas a enviar, y mañana tú mismo, al paso me la dejas y, al punto, la firmo. Oviedo es inteligente, pero a lo mejor se calienta, porque es un crítico serio y un maestro serio, presumo que poco afecto a bromas de un Quevedo extemporáneo. (...)”

Entré en mi casa: vi que amancillada
de anciana habitación era despojos,
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte. (116)

En el poema de Adán se dan cita, con toda la firmeza del conceptismo y la genialidad osada del gongorismo, un barroco nuevo, único. Luis Alberto Sánchez lo cree también, y en la introducción a *De lo Barroco en el Perú* escribe: “¿Quién más barroco que él? Y ¿qué más barroco que *La casa de Cartón*, *Travesía de Extramares* y *La Mano desasida*, poema este último que sobrepasa al barroquismo y al suprarrealismo para alcanzar la ignota dimensión del “martinadanismo”?” (V). Martín Adán es prueba de la inapropiada distinción entre conceptismo y gongorismo, superada ya, nótese que el propio Baltasar Gracián utiliza ejemplos de Góngora para hablar sobre el conceptismo. En *Agudeza y arte de ingenio* (1648), Gracián relaciona por ejemplo, el equívoco del epigrama al Monte santo de Granada de Góngora “Este monte, de cruces coronado...”, como uno en conexión con su interior conceptual: “Úsase de la dicción equívoca algunas veces, para exprimir mayor misterio y profundidad” (53).

La mano desasida es un poema que alberga lo sorprendente del Barroco desde su propia proyección monumental pero dinámica, en constante contraste con las formas preestablecidas y desafiando toda dificultad. En otro fragmento de *La mano desasida*:

Nada fue hecho demás
Todo es perfecto,
Pero es inútil, porque no cabe
Ni mi sexo ni mi pecho.
Todo es una sombra dura,
Insoportable a mi sueño,

Tanto, tanto, tanto, tanto,
Que me despertó;
Y vengo hasta ti, otra sombra
De mi desvelo.
¡Sí, aquí estoy, en este espacio,
Adonde no cabe el tiempo,
En donde la mano mía
Sigue haciendo y sigue haciendo,
Y sigue haciendo la ruina
Y el muro y el sentimiento!
¡Ay, Machu Picchu maldito!,
¿Por qué me sigo haciendo?
¿En dónde mato el que ni vivo,
Para ser el que no muero? (264)

Lo único perdurable y duradero es lo fugitivo, como afirma Quevedo en los versos del soneto “Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!”; en *La mano desasida*, Adán confronta nuevamente al ser y al tiempo en la imagen de Piedra milenaria que nos devuelve el conflicto de la existencia: *estar siendo* y a la vez *estar dejando de ser*. Allí coinciden lo humano y el poema, en “seguir haciendo la ruina”.

Don Francisco de Quevedo, “poeta de la muerte”, lo llamó Alberti; “héroe amarrado a la pena, devorado por el águila” (580), ha sugerido Dámaso Alonso, *La mano desasida* reinterpreta el Quevedo del dolor de pensar, de la soledad absoluta y la terrible ironía. *La mano desasida*, el Poema Prometeo: le crecen versos por la noche, se le multiplican, sólo para volver con el día a ser nuevamente ruina.

Chapter 3: El universo mineral de *La mano desasida*

Surgía de ese universo de piedra un poderoso aliento místico,
quizás menos grandioso que el de las noches estrelladas,
pero más ligado a la vida del hombre.
Ciro Alegría, *La piedra y la cruz*

El análisis formal de las piedras, a diferencia del de las estrellas, resulta más o menos moderno. Sin embargo, fue la piedra uno de los primeros objetos de estudio práctico del hombre primitivo y su relevancia para la civilización ha sido tal que hoy define las dos épocas de la historia de los primeros hombres en el planeta; el Paleolítico y el Neolítico corresponden, respectivamente, al tiempo de las piedras sin pulir y al de las piedras pulidas.

La manipulación de las piedras, y luego su uso como herramientas fue esencial para el desarrollo del hombre, tal como estudia Colin McGinn, quien pone énfasis en cómo la relación entre la mano, el cerebro y la herramienta fue condicionando la evolución de una a otra:

As the brain coevolved with tools, so the hands coevolved with tools. In fact, there was a three-way coevolution: hands, tools, and brains became reciprocally modified by positive feedback loops. As if trying to keep up with each other. A newly invented tool, say a spear, would need a particular design of hand arm to be used in the most effective way, so that design would be henceforth selected for. But the modified limb needed a new control of the system in the brain, which led to brain enhancements that fed into further tool invention. New tools, need new grips, but new grips lead to new tools, and so on. (35)

En este estrecho y milenario vínculo se inscribe también el poema de Martín Adán. Las piedras de *La mano desasida*, los versos en su fragmentación y el poema en su interrupción, proponen nuevas formas de prensión, que a su vez devendrían en una

modificación de la forma en la que leemos. De aquí que una edición digital del poema resulte la posibilidad más apropiada para acceder al universo de este poema, sin perder el contacto con aquella fragmentación que lo caracteriza.

Piedras literarias

Piedra desasida

La piedra en *La mano desasida* se encuentra fuera del tiempo, cuya materialidad señala el abismo de ese presente que inquieta al ser. La piedra exhibe o hace palpable esa división entre lo feo y lo ejemplar; lo humano y divino, el principio y el fin; lo antiguo y moderno:

¡Y te elogian,
Y te fotografían!
¡Tú, piedra fea, piedra ejemplar,
Piedra humana, piedra divina,
Prosigues, como en el Génesis
Y como el Alma, arriba!
¿Eres moderna?
¿Eres antigua?
¡Qué importa nada al ser humano!
¡Eres cuerpo bastante para mi vida! (213)

La piedra, para Adán, guarda esa misma ambivalencia que el Inca Garcilaso de la Vega (1501-1536)²⁷ ya había destacado en sus *Comentarios reales* respecto a la *huaca*. En el fragmento a continuación, Garcilaso describe la maravilla y fealdad de esta piedra y el asombro que ello suscita entre quienes la miran:

En el año mil y quinientos y cincuenta y seis, se halló en un resquicio de una mina, de las de Callahuaya, una piedra de las que se crían con el metal [...] toda ella estaba agujereada de

²⁷ En una entrevista de 1978, Adán menciona a Garcilaso de la Vega como uno de sus autores favoritos (Piñeiro 44).

unos agujeros chicos y grandes que la pasaban de un cabo a otro. Por todos ellos asomaban puntas de oro como si le hubieran echado otro derretido por cima. Unas puntas salían fuera de la piedra, otras emparejaban con ella, otras quedaban más adentro. Decían los que entendían de minas que si no la sacaran de donde estaba, que por tiempo viniera a convertirse toda la piedra en oro. En el Cuzco la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban huaca, que como en otra parte dijimos entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros. El dueño de la piedra, que era hombre rico determinó venirse a España y traerla como estaba para presentarla al Rey [...] Supe en España que la nao se había perdido, con otra mucha riqueza que traía. (447)

Antonio Cornejo-Polar estudia este pasaje haciendo énfasis en lo que para él resulta esencial en la obra de Garcilaso: “la doble autoridad que le confiere su condición de mestizo” (74). En su ensayo “El discurso de la armonía imposible”, el crítico afirma que hay una intención de expresar esa doble filiación de Garcilaso al resaltar que ha mirado la piedra “con los unos y con los otros”. Lo que resulta revelador para nuestro estudio es encontrar ya en voz del Inca, largas consideraciones sobre esa impresión ambivalente que produce la piedra, maravillosa y a la vez abominable. Además de dedicar a los significados de la palabra *huaca* todo el capítulo V del Libro segundo de *Comentarios reales*, el Inca Garcilaso estudia con igual detenimiento las ruinas del Cuzco, que entonces eran las que se conocían como las más emblemáticas de los Incas. En estas descripciones, es recurrente el uso de calificativos que se refieren a la maravilla de las piedras en las ruinas con relación al espanto: “(...) la fortaleza del Cuzco, cuyas grandezas son increíbles a quien no las ha visto, y al que las ha visto y mirado con atención le hacen imaginar y aun creer que son hechas por vía de encantamiento y que las hicieron demonios y no hombres” (389); “(las piedras) hacen

increíble el edificio a quien no lo ha visto y espantable a quien lo mira con atención” (391); “la monstruosidad de sus piedras” (392). Todo ello se refiere no sólo a la multitud y gran tamaño de las piedras, sino también al desafío que estas edificaciones representan para la imaginación, que no logra concebir una hazaña arquitectónica semejante y cuya técnica, incluso muchos siglos después de que Garcilaso escribiera, permanece todavía hoy secreta.

El espanto en el poema de Adán aparece ligado no con la imaginación frente a lo inconmensurable de una construcción como Machu Picchu, sino con la vida y con el entendimiento:

La vida es el espanto,
Lo que no es el espanto, es la palabra
Pero si no es el espanto,
¿Para qué será la nada?
¡Dímelo, Machu Picchu,
Única²⁸ proporción de la distancia!
¡Dímelo, que me muero
Y que renazco ya!: Dímelo, habla.
Piedra imbécil y fea, piedra mía,
Piedra de mi alma. (177)

La palabra es el enlace entre el espanto del vivir y el espanto del no ser, representado en la nada. Si la palabra, en tanto creación y enunciación humana, es lo único libre del espanto, el discurso arquitectónico de las ruinas es lo que hace franqueable ese abismo. De aquí la insistencia de la voz poética por interpelar a las piedras, por pedir que le respondan y en otras ocasiones por pedirle que callen. Machu Picchu es esa enunciación

²⁸ Única en la versión de 2006.

milenaria que habla en las piedras –y habla incluso en su mudez– de manera que exhibe poderosamente la escala humana.

Esta parece ser la mayor conmoción de la voz poética frente a Machu Picchu como obra arquitectónica: la de percibir a través de ella la “proporción de la distancia”, una que no es sólo espacial, en su estructura descomunal, sino también, como hemos sugerido antes: temporal, en una ciudadela atrapada entre su antigüedad indecible y su persistente modernidad como descubrimiento del s. XX; ontológica, entre lo humano y divino y entre la vida y la muerte; y así también contradictoria, a través de los atributos de maravilla por su belleza y abominación por su fealdad, que hereda de la huaca.

Es relevante, además, destacar que en las páginas de *Comentarios reales* aparece también una definición sobre el significado de “desasida”. Refiriéndose a las piedras de los muros de *Sacsahuaman*, en las cercanías del Cuzco, dice el Inca Garcilaso:

Tengo para mí que no son sacadas de canteras, porque no tienen muestra de haber sido cortadas, sino que llevaban las pequeñas sueltas y desasidas (que los canteros llaman tormos) que por aquellas sierras hallaban, acomodadas para la obra; y como las hallaban, así las asentaban, porque unas son cóncavas de un cabo y convexas de otro y sesgas de otro, unas con puntas a las esquinas y otras sin ellas; las cuales faltas o demasías no las procuraban quitar ni emparejar ni añadir, sino que el vacío y cóncavo de una peña grandísima lo henchían con el lleno y convexo de otra peña tan grande y mayor, si mayor la podían hallar; y por el semejante el sesgo o derecho de una peña igualaban con el derecho o sesgo de otra; y la esquina que faltaba a una peña la suplían sacándola de otra, no en pieza chica que solamente hinchiese aquella falta, sino arrimando otra peña con una punta sacada de ella, que cumpliera la falta de la otra; de manera que la intención de aquellos indios parece que fue no poner en aquel muro piedras chicas, aunque fuese para suplir las faltas de las grandes, sino que todas fuesen de admirable

grandeza, y que unas a otras se abrazasen, favoreciéndose todas, supliendo cada cual la falta de la otra, para mayor majestad del edificio (...) (392)

Las piedras *desasidas*, es decir las que no se han cortado al propósito sino que se han desprendido naturalmente de las montañas, acaban siendo parte de la obra. Su fragmentación es, como afirma Garcilaso, múltiple y complementaria, de manera que las piedras “se abracen” en pos de la grandeza de la obra. El genio poético de Martín Adán ha trasladado el adjetivo de la piedra a la mano, y ha creado un poema que canta a ese desprendimiento –y desgarramiento– que coloca al ser frente a su propia existencia. En *La mano desasida* convergen la mano *creadora* y la mano *creatura* que la voz lírica enlaza en el vocativo “Arquitectura”:

¡Arquitectura, cree!
¡Cree, crea, eres la mano humana,
La cosa medida y dolida,
La plenitud del ansia,
Lo que hacemos cuando habitamos y dudamos.
Encima de tu piedra está el cielo.
Si no es tu piedra, no es nada.
Nada es, Piedra Mía,
Si no tu dureza y tu distancia
Sino yo que no fui y que nunca muero
Desde mi palabra. (163)

Nuevamente por asociación de contigüidad, el poema presenta a la obra arquitectónica como la medida humana: la mano. El ser parece delineado aquí como aquel que subsiste a través de ese deseo cuya plenitud cabe en el puño. La voz poética, fragmentaria, fluctuante, inmortal y que no acaba de definirse, se contrapone a la dureza y distancia de la piedra que parece ser la única certeza.

Estos versos, entre otros de *La mano desasida*, se encuentran además en sintonía con el cuento de Ciro Alegría (1909-1967) “La piedra y la cruz” que apareció en el mismo número de la revista *Letras Peruanas* que el ensayo sobre la mano de García Bacca, al que nos hemos referido en el capítulo anterior. El texto de Alegría relata el viaje que hacen un niño blanco y su criado, un anciano indio, por los senderos empinados del páramo andino. Durante el trayecto, ambos discuten sobre un rito en el que los caminantes acostumbran llevar como ofrenda piedras a una cruz que se encuentra en la cumbre de una montaña, al parecer, paso obligado de los caminantes. Ante el desinterés y objeción del niño de llevar también una piedra, el anciano le dice: “Mire, patroncito... La piedra no es cosa de despreciarla... ¿Qué fuera del mundo sin la piedra? Se hundiría. La piedra sostiene la tierra... Como sostiene la vida...” A lo que el niño responde: “(...) mi papá dice que los indios, de ignorantes que son, hasta adoran la piedra. Hay algunos cerros de piedra, tienen que ser de piedra, a los que llevan ofrendas de coca y chicha y les preguntan cosas... Son como dioses... Uno de esos cerros es el Huara...” (21).

Sobre el relato de Alegría, Jorge Aguilar Mora afirma que esta explicación del indio sobre el significado de la piedra será el modelo conceptual que Adán va a usar para aproximarse a la piedra. La singularidad de Adán está, para Aguilar Mora, no solamente en reconocer esa ubicuidad de la piedra en la literatura y la imaginación peruanas que ya destacaban otros escritores del Perú²⁹, sino “en haber recogido la perspectiva de un

²⁹ Mariano Iberico, *Notas sobre el paisaje de la sierra y Augusto Tamayo Vargas, Literatura peruana.*

diálogo moderno con la piedra incaica, y que no necesariamente tenía que ser indigenista o nacionalista” (133).

A diferencia de otros poemas latinoamericanos a las piedras, en *La mano desasida* no hay siquiera un gesto que quisiera recuperar lo tradicional andino o lo nacional. Aguilar Mora distingue también esa ausencia y menciona a *Los ríos profundos* de Arguedas como una obra con perspectiva indigenista y al artículo “Chile y la piedra” de Gabriela Mistral como una con rasgos nacionalistas (133). En este sentido, *La mano desasida* es un canto todavía más universal y por lo tanto desligado de preconcepciones o ideales que podrían relacionarla con un período de tiempo determinado. Es decir, cualquier hombre de cualquier latitud del mundo que mirara las ruinas de Machu Picchu en cualquier momento del tiempo podría sentirse golpeado por las mismas inquietudes que la voz poética de *La mano desasida*. A lo anotado por Aguilar Mora podrían sumarse quizá también las voces de Vallejo y Neruda sobre las piedras, que se distinguen asimismo del poema de Adán.

Piedras de Vallejo, algo de humano harán

Las piedras aparecen a lo largo de la producción poética de César Vallejo generalmente relacionadas con ese sustento esencial y digno de veneración que describía el relato de Ciro Alegría. En “Hallazgo de la vida”, el yo lírico de este poema en prosa se advierte a sí mismo sobre los avatares de ser extranjero y sobre los peligros de estar en un lugar en donde no se conoce a nadie ni a nada: “No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla; quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío” (189). La piedra es ese sustento

que sostiene al hombre y es tan imprescindible como el pan. Así lo sugieren también los siguientes versos del libro *Poemas Humanos*:

Una piedra en qué sentarme
¿no habrá ahora para mí?
(...)
Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme
una piedra en qué sentarme,
pero dadme
por favor, un pedazo de pan en qué sentarme,
pero dadme
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
y después me iré... (242)³⁰

Pan y piedra son aquí componentes elementales de la supervivencia. El hambre, por lo tanto, es así también hambre de pan y hambre de piedra y a la vez el pan en el poema es para sentarse, lo que enfatiza la función del pan como “sustento”, no sólo como alimento sino como soporte o base del existir. El reposo es además visto como una necesidad tan fundamental como la de comer o beber y vuelve a hablarnos de cuán relevante es la piedra en la poética de Vallejo.

La piedra es también componente interior, esqueleto telúrico, en *La mano desasida*. Los muros de Machu Picchu, no sólo a través de la vista sino especialmente del tacto, confirman al ser su interior mineral:

¡Es mi piedra!
¡Mi hueso!
¡Mi sustento real y mi vida perpetua!
¡Yo no te pido más que una lagartija
Que corra de la composición por la cadera!

³⁰ “La rueda del hambriento...”. *Poemas Humanos*.

¡Déjame ser como tú estás,
Cuerpo de distensión de vida de piedra! (193)

Una vez que la voz lírica ha recreado dos imágenes estáticas en la “piedra” y el “hueso”, y ha declarado además esa relación entre lo real y lo pensado, entre el *estar* en el espacio y el *ser* en el tiempo, inmediatamente después, aparece nuevamente la figura de aquello que se desprende, que se corre de la estructura, que se le escapa, como los versos al poema, representada en la lagartija. La ladera es aquí *cadera*, de un cuerpo que insiste en esa bifurcación entre el ser y el estar, propio del discurso de la ruina, sobre el que ahondaremos más adelante.

Un fragmento del poema “Las piedras” perteneciente al libro *Los heraldos negros* (1918) otorga a las piedras un gesto humano, asunto que con recurrencia trata *La mano desasida*. Dicen los versos de Vallejo:

Las piedras no ofenden; nada
codician. Tan sólo piden
amor a todos, y piden
amor aun a la Nada.

Y si algunas de ellas se
van cabizbajas, o van
avergonzadas, es que
algo de humano harán...

Mas, no falta quien a alguna
por puro gusto golpee.
Tal, blanca piedra es la luna
que voló de un puntapié...

Madre nuestra, esta mañana
me he corrido con las hiedras,
al ver la azul caravana
de las piedras,
de las piedras,

de las piedras... (103)

El primer rasgo a destacar aquí es la aparición de las piedras como un elemento múltiple. Su pluralidad refuerza su humanidad en gestos que en lo colectivo resultan de mayor impacto: las piedras “cabizbajas”, “avergonzadas”, en “azul caravana”. Además, la repetición en los versos finales, reproduce el sonido de una multitud que murmura, como producto de la aliteración. De alguna manera, esa multiplicidad de las piedras, en idea a lo largo del poema y al final incluso en el sonido, parece insistir también en una multiplicidad de la voz. En el poema de Adán los rasgos humanos de la piedra rompen el discurso cronológico:

 Todos eres
 Como el labio del recién nacido,
 Desdentado o como el del viejo
 De la parábola del cigarrillo.
 ¿Cuánto y cómo eres humano,
 Yo el solo humano, y tú humano y mío? (199)

El ser que confronta la ruina se coloca frente a una piedra todavía más humana que la que retrata Vallejo. En la ruina, el tiempo es tan confuso como en la boca desdentada, que es atributo tanto del viejo como del recién nacido. La ruina es además obra hecha, apropiada por la mano creadora. El ser, humano y huérfano; la piedra humana y propia.

Piedras de Neruda, muñones cercenados

En 1960, Pablo Neruda publica *Las piedras de Chile*, un texto que alterna poemas sobre las piedras con fotografías de éstas, todas de la Isla Negra, donde el poeta vivió desde el año 39. Sobre las piedras, afirma: “han conversado conmigo en un lenguaje ronco y mojado, mezcla de gritos marinos y advertencias primordiales” (10). En la introducción

al libro, Neruda pide además a los poetas, que no olviden cantar a las piedras: “No olvidemos los tácitos castillos, los erizados, redondos regalos del planeta. Fortificaron ciudadelas, avanzaron a matar o morir, condecoraron la existencia sin comprometerse, manteniendo su misteriosa materia ultraterrenal, independiente y eterna” (9).

Lejos de la soledad desesperada de los versos de Adán, el poemario de Neruda es un canto repleto de personajes reales y fantásticos: sirenas, dioses, animales de espuma, María, olas, arena, patos, palmeras, hojas de plátano; las piedras de Neruda aparecen rodeadas de la vida y de la imaginación y dispuestas como un texto. Allí, en el lugar de la interpelación en *La mano desasida*, en Neruda tiene sitio la interpretación. Las piedras de esta colección son además distintas entre sí, y la voz poética las describe basándose en su parecido. Las piedras son a veces una casa, otras un león o un buey, una nave encallada, unos naufragos en la orilla o la tumba de Víctor Hugo; es decir, las piedras acaban revelando imágenes precisas del mundo, del tiempo, de las lecturas y de todos los otros elementos que componen el universo estético e histórico de la voz poética. Cuando callan, las piedras le recuerdan al poeta otros silencios fuera de ellas; cuando le hablan, son sus siluetas las que se parecen a algo fuera de ellas. Al interior de las piedras, ningún otro poeta ha llegado sino Adán; los versos de *La mano desasida* son versos *con* las piedras y no *sobre* ellas. A diferencia de esto, el poder creador de la naturaleza es el que se manifiesta en los poemas de Neruda, y son fundamento para la elaboración de imágenes poéticas.

A pesar de estas distancias entre ambas voces poéticas, dos textos de esta colección de Neruda sintonizan con *La mano desasida*. En “Soledades” la fragmentación característica de las piedras se presenta como heredera de una estrella despedazada. Esta dispersión es la que parece motivar el diálogo, marcado por la soledad:

Debo contar la desdentada estrella
que aquí se hizo pedazos,
recoger los fragmentos
de piedra, hablar
sin nadie, hablar con nadie,
ser y no ser en un solo latido:
yo soy el centinela
de un cuartel sin soldados,
de una gran soledad llena de piedras. (24)

“Teatro de Dioses”, describe a las piedras reforzando todavía más esa imagen de fragmentación. Aquí las piedras aparecen tan diversas en tamaño, carácter y asociación de imágenes poéticas que un efecto multiplicador queda latente:

Es así en esta costa.
De pronto, retorcidas,
acerbas, hacinadas,
estáticos
derrumbes
o tenaces teatros,
naves y galerías
o rodantes
muñones cercenados:
es así en esta costa
el lunar roquerío,
las uvas del granito. (51)

Aquí las piedras son partes de miembros cercenados que sin embargo permanecen adheridos al cuerpo costero y por allí van rodando. En *La mano desasida*, se dice de Machu Picchu que es “Manco y sin sonrisa” (214). En el mismo grupo simbólico al que pertenecen sin duda ambas palabras, “muñones” y “manco”, los poemas toman dos

caminos distintos. El de Neruda canta a la piedra que en su condición material *se parece* a un muñón; Adán canta a la piedra defectuosa, falta de algo, la piedra desasida, como la mano. La asociación del poeta peruano aquí sobrepasa el nivel retórico del símil que usa Neruda, y se adentra en otros terrenos todavía más simbólicos en donde las piedras, en su desorden y naturaleza, son también bloques que componen los edificios incompletos y abandonados de las ruinas de Machu Picchu. *La mano desasida* recoge el nacimiento de un nuevo discurso: el de la conversación de la Naturaleza y de la construcción arquitectónica que han perpetuado las ruinas.

Nuevas piedras para Machu Picchu

El título del libro en el que apareció por primera vez un extenso fragmento de *La mano desasida* supuso ya, en la metáfora de los versos como piedras, un poema en sintonía con la ruina. *Nuevas piedras para Machu Picchu* (1961), no sólo comprende la fragmentación e interrupción de las ruinas sino su carácter polifónico, pues reúne tres voces poéticas distintas: Neruda, Hidalgo y Adán con fragmentos de “Alturas de Machu Picchu”, *Patria completa* y *La mano desasida*, respectivamente, en una edición preparada por Juan Mejía Baca. En el libro se incluyen, además de las fotografías de los poetas, la de Hiram Bingham, científico y explorador estadounidense que descubrió las ruinas en 1911, y una fotografía plegable de Machu Picchu en blanco y negro.

Si intentamos reconstruir el entorno visual inmediato de Martín Adán mientras escribía *La mano desasida*, comprenderíamos que la fotografía de Machu Picchu que acompaña

esta edición no cumple un papel menor. En el artículo de Rosa Franco aparece una descripción de la librería de Juan Mejía Baca, ubicada entonces en Jirón Azángaro 722, en el centro de la ciudad de Lima:

Sobre un testero cubriendo la mitad de arriba de una de las paredes de la librería de Juan Mejía Baca, en Lima, hay una foto ampliada, inmensa, de Machu Picchu. Mejía Baca, librero, crítico, intelectual y amigo, me obliga a levantar la vista hacia ella indicándome ángulos, desde los cuales mi enfoque de la gran vista panorámica será más exacto. Allí está, en blanco y negro, sin el verde color del follaje exuberante e increíble junto a los picos nevados, a 2400 metros sobre el nivel del mar, sin su aire renovado y antiguo a la vez, sin que se pueda percibir la paradójica voz del silencio, pero sí reflejada en su imponente grandeza: Machu Picchu. (La Nación 1963)

Cada vez que Martín Adán iba a la librería de su amigo, ésta era la silueta que lo recibía, “en blanco y negro, sin el verde color del follaje exuberante”, una Machu Picchu desnuda, pétreo, sustancial. No necesitaba Adán haber ido a las ruinas, las comprendía desde una mirada cotidiana, familiar y sobre todo única al tenerlas tal y como Franco las describe. Esto respecto a las dudas sobre si el poeta llegó a visitar o no las ruinas; hay quienes afirman que una vez en el Cuzco, Martín Adán se arrepintió de hacer el viaje hasta Aguas Calientes, lugar desde donde parten las visitas a las ruinas, y tomó el avión de vuelta a Lima casi inmediatamente; otros lo imaginan borracho en algún bar popular del Cuzco³¹. Sin embargo, no resulta esta visita imprescindible ni tampoco

³¹ Tal como refiere en entrevista, Christian Marcelo, investigador para la muestra “Todo menos morir”, Lima 2015. También Luis Vargas Durand ha destacado lo siguiente: “En abril de 1954, una revista da noticia de un viaje de Adán al Cuzco; también nos ha llegado de tal viaje una foto del poeta en el aeropuerto con dos amigos cuzqueños. La foto aparece en noviembre del mismo año en un diario, bajo el lacónico título “Martín Adán en el Cuzco”, seguramente información extemporánea, ya que no parece posible que el poeta permaneciera tantos meses en el Cuzco, o que hiciera dos viajes. Fue el viaje en el que conoció Machu Picchu; aunque años después dijera (¿en broma?) que nunca había llegado a verlo pues a medio camino se había sentido muy mal por la altura y había preferido volverse a la ciudad del Cuzco” (106)

ilustrativa para el poema, o no más que los rastros de los textos críticos y científicos sobre Machu Picchu, cuyas portadas conserva aún la Colección Martín Adán de la Biblioteca PUCP de Lima, algunas incluso autografiadas para el poeta, como *Los monumentos arqueológicos del Perú* (1942) de César García Rosell.

Neruda: Machu Picchu, letanía tectónica

Lo que resulta relevante para el estudio de *La mano desasida* es comprender la distancia entre las voces poéticas en su encuentro en la edición de *Nuevas piedras para Machu Picchu*, que es posible dilucidar incluso a partir de los breves fragmentos que allí se recogen. En el poema IX de *Alturas de Machu Picchu*, Neruda canta a la piedra:

Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra. (9)

Es ésta una especie de letanía profana y tectónica en la que se exalta su esencia poética. La piedra tiene para Neruda el atributo maleable de una materialidad susceptible a todos los cambios y que se manifiesta en todos los estados posibles –sólido, líquido, gaseoso, óptico, orgánico, etc. Esta materia sustancial se presenta como atributo de imágenes poéticas ancladas en la silueta de las ruinas a partir de componentes: míticos, naturales y humanos, con especial atención a figuras de la precisión en la escuadra, la geometría y lo triangular.

En otros versos de Neruda de esta misma edición, se hace énfasis en la escala. Machu Picchu aparece como “Escala de la tierra” o de “piedras escalares” (7). La coincidencia fonética del sustantivo *escala* y el verbo *escalar* se torna semántica en el discurso de unas ruinas ubicadas en lo alto de la montaña, a más de dos mil metros sobre el nivel del mar. Así también, la escala no es sólo la medida sino también el mapa y en el poema de Neruda el peregrinaje en subida hacia las “Alturas de Machu Picchu” supone adentrarse en la “cuna del relámpago y del hombre” (7), verdaderamente una “Madre de piedra, espuma de cóndores” (7).

Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendidas?

Yo te interrogo, sal de los caminos,
Muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,
subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre. (11)

Para Neruda, en Machu Picchu se hace palpable la humanidad detrás del ingenio de su construcción que parece apuntar en lo alto hacia el vacío. Detrás del discurso de las piedras persiste, para el poeta chileno, el hombre: su creación sobre el tiempo y su hambre. Más tarde se exaltará incluso a la “América antigua” como una “novia sumergida” (12) que busca esas alturas pero que guarda también “como un águila, el hambre” (12).

Ahora bien, habría que comprender a “Alturas de Machu Picchu” dentro del proyecto poético de Canto general (1950): concebido en un principio como un homenaje a Chile,

el texto se extiende luego para explorar la historia, geografía, mitos y héroes de todo el continente. El gesto totalizador de este poemario lo enlaza a otros proyectos literarios en la narrativa latinoamericana que, también hacia la mitad del siglo XX, intentaron reunir una expresión total en obras monumentales por su extensión así como por su intensidad y exhaustivo como *La región más transparente* (Fuentes, 1958) con más de cien personajes; o el “Tablero de dirección” con el que nos recibe *Rayuela* (Cortázar, 1963); o el horizonte total, cardinal que es estructura de la novela *José Trigo* (Del paso, 1966), entre otros. Para Neruda, los versos a Machu Picchu son parte de una conversación abierta del hombre con su origen, y el develamiento de ese origen como una multiplicidad de comienzos que se tornan imposibles de rastrear así como inextinguibles.

Hidalgo: Machu Picchu no es de piedra

El poemario de Alberto Hidalgo apunta hacia allí también, con un gesto nacionalista que en Neruda era apenas un guiño. La versión entera de *Patria completa* (1960) concluye con versos que hablan de Machu Picchu como la “primera piedra”, y “trasfondo de la historia” (71); si bien estos versos no aparecen en la edición de *Nuevas piedras para Machu Picchu*, resumen la intención poética del texto que se puede encontrar ya sugerida en los fragmentos que se unen a los de Adán y Neruda.

¿Que ignoraron el hierro?
Teniéndolo en la sangre diluido
Lo incorporaron a las piedras
En el sudor con el que las tallaban. (16)

Hidalgo hace de los constructores de Machu Picchu protagonistas de la obra arquitectónica, de la historia y de la Patria y se refiere a ellos como “forjadores de mi casta” (13) y exalta a las mujeres “que amamantaron muchas piedras” y a los hombres “que en sólo cinco sílabas/ pronunciaban el nombre de la patria” (19): el Tahuantinsuyo,

Mujeres anchas
espaciosas
sólidas
lo que indudablemente las hacía adecuadas a la empresa
de dar a luz a una nación. (19)

Para Hidalgo, el sentido de nación primigenia del que da cuenta Machu Picchu es lo que resulta esencial para la poesía y para la historia, cuyo génesis está en las ruinas incas y en la herencia del *Tahuantinsuyu*. El mundo posee una base mineral, que sostiene tanto el mito como la realidad, pero esa piedra no tiene gesto humano, es una piedra sin piedra: “No es Machu Picchu una ciudad de piedra/ ella está hecha de hombres” (20).

Adán: Machu Picchu, Maqueta de la Poesía

En el fragmento de *La mano desasida* que aparece en esta antología³², la identificación de la voz poética y la Piedra es inmediata, “Tú eres como yo”, y un poco más adelante,

³² Resulta curioso además que Mejía Baca presentara como subtítulo a los versos de “Alturas de Machu Picchu” y *Patria completa* la palabra “fragmentos” y a *La mano desasida* la palabra “fragmento”. Si bien podría creerse se debe a que los textos de Neruda e Hidalgo aparecen con omisiones obvias, o saltos, que la numeración de cada uno de los poemas o apartados que componen esa edición nos lo develan, el texto de Adán como “fragmento” haría pensar que se trata de un texto secuencial, sin saltos, un extracto que se esperaría corresponda a una parte secuencial del poema. Nada más alejado de lo cierto: este “fragmento” es único y no se corresponde con su orden en la versión más extensa de 1980; de

“Sé tú, Machu Picchu/ El existir era demasía” (21). La búsqueda de ese origen de la “América antigua” de Neruda o la historia que para Hidalgo “no comienza con h” (...) “pues se llama Machu Picchu” (Patria completa 61), en el poema de Adán no se establece en un recorrido hacia el pasado, puesto que esta identificación del yo y la Piedra deviene de su orfandad:

Todo es obviamente obra divina,
Menos tú y yo, Machu Picchu,
Absurdo y arqueología (26)

El poema más bien se adentra en una perspectiva futura, sobre lo que profundizaremos más adelante, pero que aparece constantemente como una tensión que replantea el tiempo, entendiéndose a éste no como una sucesión o como una condición de la existencia sino como materia misma de la palabra poética:

El tiempo es tiempo, y es otra materia
Pero el tiempo es tiempo,
Y nos es hasta ahora extraño
Y es una materia del vivir de la poesía. (22)

Si frente a Machu Picchu estamos delante de una obra arquitectónica en la que se entremezclan las piedras de la construcción como obra junto con aquellas que sirvieron como herramientas para construirla, el poema de Adán presenta una estructura similar

hecho, las partes de este “fragmento” se encuentran en las siguientes páginas de la versión de 1980 y en este orden: 202, 200, 200-201, 180-183 (aunque se omiten algunos versos de 181 que contienen las siguientes asociaciones: “tomar whiskey como el jesuita”; “hablar el latín de sacristán”; “en inglés de Panamá”; “en francés de puta brasileña”; también se ha eliminado del verso de 1980 “Feo, feísimo, y cagado de cóndores”, el adjetivo “cagado”). A pesar de que Mejía Baca incluye una nota en *Nuevas piedras...* afirmando que *La mano desasida* se halla en prensa bajo el sello de su librería, este “fragmento” ni siquiera aparece en la versión de 1964, ni total ni parcialmente. No deja de parecernos sugerente entonces que esta fragmentación y edición variable de *La mano desasida* devenga no sólo de su proceso de escritura sino también de una participación activa del editor que censura algunas partes, muy probablemente bajo solicitud del propio Adán.

en su complejidad. El augurio de laberinto que se ha levantado sobre este texto imprescindible de la literatura latinoamericana se debe precisamente a que en esa complejidad se ha leído un obstáculo y no una característica esencial de una poética de las ruinas.

¡Ah, Machu Picchu,
Roído de turista
Restaurado por el Nervio inmortal,
Maqueta de la Poesía! (25)

Las piezas que componen *La mano desasida*, y que se pueden encontrar en la Colección Martín Adán de la Biblioteca de la PUCP: manuscritos, en pedazos disímiles de papel y en libretas; transcripciones de fragmentos y de páginas de libretas; páginas mecanografiadas, páginas impresas de diarios y revistas con anotaciones y correcciones; compendios de páginas mecanografiadas con anotaciones, etc., parecen herederas de ese aparente desorden de las piedras que en Machu Picchu es, sin embargo, discurso sobre su propio misterio. Las ruinas como “escala” de los versos de Neruda, son aquí más que una idea asociativa y un mapa; son esquema preciso y real, materialidad palpable e idéntica de la palabra, prototipo, verdadera “Maqueta de la Poesía”.

Ruinas y representación

Ahora bien, ¿por qué nos resultan las ruinas un espacio fascinante? Persiste en ellas una poderosa llamada a los hombres, sea que nos recuerden el paso del tiempo y la fragilidad humana, o sea que sus siluetas nos hagan reparar en la huella humana

marcada en el tiempo, aunque de ella quede apenas los vestigios. Para el crítico José María Ferri Coll, quien ha estudiado las ruinas en la poesía española del Siglo de oro, éstas “significan la expresión más palmaria de la unanimidad del empeño humano por perdurar” (12).

En su libro, Ferri Coll recorre el tema de las ruinas desde su surgimiento en Roma, puesto que los griegos no la trataron, y analiza cómo el Renacimiento y el Humanismo dan a las ruinas matices diferentes. Éste último, por ejemplo, rechaza el término “ruina” para usar el de “antigüedad” como muestra de la veneración que merece el pasado (24). En el siglo XVI se encuentran, según el autor, los más señalados poemas sobre las ruinas, en donde los elementos renacentistas aparecen con claridad: magnificencia del pasado, curiosidad por la arqueología de la urbe, melancolía por la ciudad, contraste entre el pasado y el presente, entre otros (27).

En los siglos XVI y XVII las ruinas cobran muchas veces un significado moral puesto que reflejan el motivo de la vanidad humana y suponen una reflexión sobre el paso del tiempo y su impacto en la vida del hombre. Las piedras presentan al tiempo como vencedor o bien ellas como sobrevivientes sobre el tiempo. La famosa *Canción a las ruinas de Itálica*³³ de Rodrigo Caro nos permite comprender la relevancia de la antigüedad en el Humanismo. A criterio de Ferra Coll, quizá no con la profundidad de Quevedo o el refinamiento estético de Francisco de Rioja, Rodrigo Caro conjuga los estudios teóricos de los antiguos con la práctica arqueológica (94).

³³ Escrita en el siglo XVI y publicada por Menéndez Pelayo en 1983-1984

En este período, las ruinas podían ser interpretaciones de vestigios históricos reales o bien inexistentes, en cuya representación el mundo antiguo ya no supone solamente uno digno de ser añorado y replicado, sino que se convierte en un espacio sugerente para la imaginación y en donde tiene cabida la exaltación a los héroes y a la arquitectura. Todo ello, no sólo sucedió en la poesía sino también en la pintura: Paul Zucker en su ensayo “Ruins. An Aesthetic Hybrid” habla de la aparición de las ruinas como un tema legítimo en la pintura en el siglo XVII, aunque si bien desde 1400 se pueden registrar representaciones de las ruinas, todas aparecen ligadas a escenas sobre el nacimiento de Cristo y su uso es circunstancial para enfatizar su origen humilde (120).

Zucker establece además tres tipos de acercamientos del artista a las ruinas: “(1) The ruin as a vehicle to create a romanticizing mood with all its associations; (2) the ruin as document of the past- from its architecturally interesting details to the overall architectural form of a specific building; (3) the ruin as means of reviving the original concept of space and proportion of periods past” (20). Si bien estas tres actitudes pueden encontrarse de manera variada y en transición de una a otra, pueden servirnos para comprender su relevancia como tema.

Nicolás Poussin (1594-1665) con sus paisajes heroicos acostumbra colocar figuras arquitectónicas completas en el fondo y figuras incompletas en primer plano, aunque con intenciones meramente geométricas, a criterio de Zucker, que buscan un balance

geométrico entre formas verticales y horizontales (121). Por otro lado estaría el pintor Jacob van Ruisdael (1628-1682) en cuya obra las ruinas tienen más bien la intención de crear un ambiente complementario tal como los árboles, el arcoíris o la bruma (Zucker 122).

En la pintura sobre este tema destaca el francés Hubert Robert (1733-1803) conocido por sus obras paisajísticas y de *capriccio*³⁴, quien aún como estudiante en Roma, hizo su primera exhibición pictórica sobre el tema de las ruinas. Sus pinturas fueron rápidamente admiradas y reconocidas por los habitantes de la ciudad, que hasta entonces no habían prestado mucha atención a las ruinas, quizás por su familiaridad con ellas; la fama de Robert creció hasta ganarle un estipendio real y la entrada a estudiar en la Academia Francesa de Roma (Rueff 4).

Llama especialmente nuestra atención, en la obra de Robert, la relación de las figuras humanas y las ruinas. A diferencia de las representaciones de las ruinas en obras de Claude Lorrain (1604/5- 1682) que incluyen faunos y ninfas o las de Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863) que hace de las ruinas el sitio de meditación del héroe, los hombres y mujeres de los cuadros de Robert han sido representados en actividades cotidianas: a caballo, cargando bultos o lavando ropa, conversando apostados en las columnas inmensas en pedazos; personajes de paseo, en pequeños mercadillos, rodeados de perros comiendo restos del suelo, mujeres charlando, todos de manera que

³⁴ En pintura el *capriccio* se refiere a obras que contienen arquitectura fantástica: edificios, ruinas arqueológicas y otros elementos arquitectónicos en combinaciones ficticias.

pareciera ignoran el paisaje que les rodea. Solamente en algunas ocasiones se puede encontrar también a dos personajes que parecen mantener una conversación, y uno de ellos extiende su brazo como señalando una estatua antigua o una parte del edificio en ruinas. El efecto que el naturalismo de estas representaciones consigue, refuerza todavía más el impacto de la antigüedad para los espectadores, puesto que revela cómo las actividades humanas más simples se llevan a cabo en escenarios tan singulares e imponentes.

El genio de Robert está en haber captado y representado la conmoción de esa relación entre lo humano y la ruina, que no está en la admiración o expectación de las estructuras del pasado como algo sobrenatural sino en su integración en el discurso temporal de una humanidad que vive en las ruinas e interactúa con ellas. No sólo la Naturaleza parece abrazar la ruina, con su vegetación siempre abriéndose camino entre las piedras, sino los nuevos habitantes que se han apropiado de ellas y en cuyo contraste es posible percibir aquello que parece siempre escaparse de la percepción: el tiempo. No en vano el crítico de arte y pensador inglés John Ruskin (1819-1900) insistía en sus *Siete lámparas de la arquitectura* sobre el hecho de que sin ésta, la memoria es imposible (158).

Lo fugitivo permanece y dura

El texto en español de mayor repercusión en la poesía en lengua española es sin duda el epigrama “De Roma” (1500) del palermitano Giano Vitale, cuyas versiones se

extienden durante los años y en distintos idiomas: “Les Antiquités de Rome” (1558) de Du Bellay; “Sur les ruines de Rome” (1559) de Jean Doublet; “Les ruines of Rome” (1569) de Bellay, traducido por E. Spencer; “Epitafium Rzymowi” (1581) de Mikołaj Sęp Szarzyński y el soneto “A Roma sepultada en sus ruinas” (1648) de Francisco de Quevedo, que destaca por su gran originalidad:

Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino;
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozado a las batallas
de las edades que blasón latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

El soneto, que inicia como el de Vitalis y el de Du Bellay, se distingue, según Ferri Col, en que éste no atiende demasiado a las ruinas antiguas, ni a su esplendor, ni reflexiona sobre el sentido de la fugacidad de la vida o de la volubilidad de la fortuna sino que la idea que predomina es la del declive de la ciudad actual (120). En este sentido, el terceto final que sí coincide con las versiones de Vitalis y Du Bellay, tiene en Quevedo un significado más cercano a esa angustia que la oposición vida-muerte crea en su poesía. Además, Ferri Col recuerda que la Roma que conoció el poeta español en 1617 ya no es la que vivieron Du Bellay y Vitalis, sino una en la que las

reformas urbanísticas, especialmente auspiciadas por Sixto V, han dejado apenas restos de la ciudad antigua (117).

La mano desasida ha llevado al límite la fórmula de los versos finales del soneto quevediano. La tensión poética creada a partir de la oposición entre *lo firme que huye* y *lo fugitivo que permanece y dura*, revelan la ironía tremenda que supone constatar los resultados de la intención humana de perdurar en el tiempo. En los versos de Adán, esta tensión encuentra lugar en alusiones sobre lo firme y lo que huye con imágenes poéticas cuya intensidad va de la piedra, a la palabra y al existir: la apariencia de la piedra “Firme y feo entre las siemprevivas” (178) se torna fugitiva en la “Piedra huidiza/ A quien todos persiguen” (181). Este atributo pasa luego al doble rol de la “Palabra precisa,/ La que yo rehúyo y persigo” (200); y el río, que en el soneto de Quevedo se personificaba para expresar el dolor, en los versos de Adán aparece también huido:

Sí, nada era sino tu repensado Terror
Sobre el inocente, fugitivo río.
Cuanto más hurgues en tu espíritu
Más hallarás la piedra y el vacío. (196)

Lo que permanece y lo que huye se encuentra en oposición en *La mano desasida*, pero ya no de manera excluyente, sino que conviven, con el dramatismo del efecto que buscaba la poesía de Quevedo en la cercanía de la oposición muerte-vida, con recursos propios de la poética de Adán que se manifiestan también de manera constante: “Huyendo de su muerte con mi vida” (188), dice la voz poética de *La mano desasida*, refiriéndose a la muerte del cuerpo, y así lo resume:

¡Exactitud sublime!
¡Expresión tremenda!
¡Existir es huir! (184)

Adán supo comprender en las ruinas la materia perenne y a la vez volátil de lo fragmentario. Y tan profundamente lo hizo, que su escritura buscó inscribirse sobre esa aparente contradicción. Si hubiera una manera de escribir sobre el agua o escribir con humo, esa sería la que Adán habría querido elegir –aunque escribir sobre servilletas y otros papeles desechables ya se le acerca bastante. Escribir sobre la ruina con la ruina; escribir, a escribir la ruina, es decir, una escritura que apunta por la interrupción es la que hace posible el diálogo:

Escribir es interminable,
Escribir es, en absoluto, en dios, necio.
La letra se vuelve del Otro
Y ningún secreto dice su secreto. (225)

El asa y la ruina

La poetización de las ruinas llega hasta nuestros días en creaciones tan sugerentes como la de *La mano desasida*, todas herederas de la lectura de estos motivos poéticos que tuvieron su esplendor en el Barroco pero que se han extendido con diferentes aproximaciones. En opinión de Ferri Coll, las ruinas han despertado reflexiones morales, éticas y estéticas asociadas de varias maneras en distintas épocas:

El Neoclasicismo dieciochesco legó a las ruinas la impronta del científicismo arqueológico de aquel siglo. En el Romanticismo, el *topos* es explotado intensamente. Las ruinas suponen para el poeta romántico el descubrimiento, ya no de la Antigüedad grecolatina, sino de la Edad Media. El castillo gótico, los restos de fortalezas medievales, los pasadizos secretos, fosos y otros elementos desgajados de la arquitectura del fortín en ruinas excitan frecuentemente la imaginación del poeta. En el siglo

XX, la presencia de las ruinas en la poesía española recorre un largo camino desde la Generación del 27 hasta los poetas más recientes de los años 70. (21)

Aquí tendríamos que añadir expresiones poéticas hispanoamericanas como la de Juan de Arona en su libro *Ruinas* o “En el teocalli de Cholula” de José María Heredia, así como varios poemas de José Santos Chocano, Félix Devoti y las alusiones a las ruinas que pueblan la poesía de Rubén Darío³⁵, entre otros. Ya cerca de mediados del siglo XX y en relación especial con Machu Picchu está, además de los poemas de Neruda e Hidalgo, “Machu Picchu en voces triunfales” (1961) de Mario Florián. Y aquí resulta preciso sumar además una asociación especial y distinta con respecto a las ruinas en la que desarrolla *La mano desasida*, que no supone una reflexión moral ni ética ni nacionalista, así como tampoco únicamente estética sino profundamente existencial.

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

La ruina en *La mano desasida* pone en evidencia esa bifurcación entre el ser y el estar que en el poema aparece para prolongar el cuestionamiento sobre la existencia:

Sabiduría de ser y estar,
No sabes la sabiduría de nada.
Eres el alma de la piedra,
Y yo soy una piedra del alma. (237)

³⁵ En la presentación a *Prosas Profanas*, Darío dice: “Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenque y Ulatlán, en el indio legendario y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (25)

En el poema, Machu Picchu es la Piedra, la Arquitectura, el Cuerpo, la Creatura, así con mayúsculas, tal como el sustantivo en alemán, de alguna manera incompleto, ruina de una lengua aglutinante, a la espera de que se adhieran a él otras partes de la enunciación. “Mi Mano” (306), “Mi Ruina” (270) dice el poema, y va creando una conexión entre ambos sintagmas que termina –o empieza– sugiriendo el título: *La mano desasida*, y presentándonos en ello quizá una nueva comprensión sobre una obra de arte concebida desde el tacto, en la piedra, y conciliadora de lo humano y lo natural, en la ruina.

En 1919, el filósofo alemán Georg Simmel publica *Philosophische Kultur Gesammelte Essais*, y dos de sus ensayos llaman especialmente nuestra atención: “Der Henkel” y “Die Ruine”, traducidas al español como “El asa” y “La ruina” en 1934 en *Cultura femenina y otros ensayos*; y al inglés en 1958 en *The Hudson Review*³⁶. Ambos enlazan arte, naturaleza y mano humana. “Der Henkel” trata sobre la naturaleza dual del asa que expresa la conexión entre los mundos del arte y de la vida. Una vasija, dice Simmel, a diferencia de una pintura o una estatua, no fue hecha para estar aislada y sin que se toque sino para llenar un propósito, aunque fuera únicamente simbólico, una vasija fue

³⁶ Lo más probable es que Adán leyera la versión en alemán y a Simmel tempranamente en sus años de colegio. Continúo a la espera de la confirmación de la biblioteca del Colegio Alemán en Lima, hoy Colegio Alexander Von Humboldt para saber si el libro estuvo allí entonces. Comprender la biblioteca de Martín Adán resulta también adentrarse en una lectura en dispersión, porque ¿qué libros leía Adán?: los de la librería de Mejía Baca, y los que le llegaban por encargo de amigos y escritores, a través de él; los de la biblioteca del Hospital Larco Herrera; los de la biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En la donación de los papeles de Adán que la Biblioteca de la PUCP recibió en 1989, los libros son de autoría de Adán o bien sobre su vida y obra. Queda pendiente un estudio detenido sobre las fuentes de lecturas del poeta, sin duda una reconstrucción fascinante sobre libros que leyó y quizá nunca llevó consigo físicamente, pero cuyo impacto puede todavía descubrirse en su literatura.

hecha para ser sostenida en la mano y ser sumergida en el movimiento de la vida práctica (371). Gracias al asa de la vasija, el mundo se aproxima a ella y a su vez ella al mundo:

Sometimes shallow bowls are shaped in such a way that, together with their handles, they produce an effect of leaf and stem. Very beautiful examples of such bowls from ancient Central American culture have been preserved –bowls in which the unity of organic growth palpably connects the two parts. The tool, as such, has been characterized as an extension of the hand or of human organs generally. In effect, just as the hand is the tool of the soul, so too the tool is a hand of the soul. Although the fact that it is a tool divorces the hand from the soul, it does not prevent the process of life from flowing through both in intimate unity; their being both apart and together constitutes the unanalyzable secret of life. (373)

Lo que Simmel propone aquí sobre el arte a través de una vasija cuya asa parece la hoja de un tallo y especialmente cómo la contigüidad de la herramienta con el cuerpo hace que se conciba como una prolongación de la mano, no deja de recordarnos esa identificación que Goethe hacía sobre la existencia de un prototipo de la planta, de manera que ésta se encuentre en cada una de sus partes. Jorge Aguilar Mora ahonda en este ensayo de 1790 en su libro *Sueños de la razón 1799 y 1800* (2015) y empieza citando su comienzo: “Todos aquellos que observen con alguna atención la vegetación de las plantas percibirán sin ningún problema que algunas de sus partes exteriores se transforman y adquieren más o menos el aspecto de las partes vecinas” (*Sueños de la Razón* 82). Aguilar Mora explica cómo ese parecido entre las partes es más que una similitud:

Es la metamorfosis de una forma, única, que está y no está ahí. Está ahí porque cada una de las partes de la planta es una versión de ella, ya que al mismo tiempo cada una es metamorfosis de otra parte, la contigua. Y no está porque en vez de estar, es; y en

vez de ser, deviene. Lo que Goethe llama el “prototipo” es actualizado por todas las partes de la planta, cada una a su manera, y cada manera como expresión de otra manera. (84)

En este sentido, la piedra del poema de Adán hace visible esa relación orgánica entre la herramienta y la mano y comparte así también el carácter dual del asa. De allí que la identificación del yo con las ruinas sea inmediata:

¡Oh, el gran misterio, Machu Picchu,
Humano como yo y en otra forma sensible y sencilla maravilla!
(187)

Esta identificación se propaga de manera que el origen de alma y piedra sea también el mismo, “La creación fue la Piedra y el Alma” (282), y que las ruinas sean “alma de la piedra” y la voz lírica “piedra del alma”, como en el fragmento citado anteriormente. Así, el devenir que exhibe en la ruina la bifurcación entre el ser y el estar, que en el poema se traslada a un ser tocado por esa misma disyunción:

Tú, Machu Picchu,
Eres simplemente mi vida,
Mi modo de ser y mi manera de estar ante lo divino y vacío
(216)

Resultan de especial interés los párrafos finales del ensayo de Simmel que indican, todavía con mayor énfasis, su reflexión sobre las inquietudes clave del romanticismo alemán, en la relación entre fragmentos y totalidad:

What is most remarkable in the way man understands and constructs the world is that a single element experiences the self-sufficiency of an organic whole, as if no aspect of it were left outside, while at the same time it can be a channel through which an entirely different life flows into the first, a grip by which the

totality of one grasps the totality of the other without either of them being torn to pieces. (378)

Esa totalidad contenida en cada fragmento se encuentra incluso en los universos más diminutos, como lo afirmaba Greog C. Lichtenberg (1742-1799): “Los mínimos sucesos cotidianos, los sucesos de a centavo, encierran tanta universalidad moral como los más grandiosos, según saben los escasos iniciados. Una gota de lluvia contiene tal cantidad de cosas buenas y artificiales que no debería valer menos de medio florín en las farmacias (...)” (234).

El aporte de Lichtenberg sienta las bases sobre lo fragmentario como una nueva forma de comprender la totalidad “¿Y qué si (...) en cada grano de arena giraran polvitos en torno a otros polvitos que a nosotros nos parecen quietos como estrellas fijas? Es posible que haya un ser a quien nuestro universo visible le parezca un brillante grano de arena” (236). La visión del científico y pensador alemán ha llevado a la astrofísica de los siglos posteriores a probar estos pensamientos de las más increíbles formas, así como ha influenciado en el pensamiento sobre la existencia humana: “¿Acaso no somos nosotros también un universo, que conocemos o deberíamos conocer mejor que el firmamento?” (262), se pregunta Lichtenberg, y Martín Adán ahonda en una respuesta que anhela esa fragmentación y que nos recuerda también los versos quevedianos “Soy un fue y un será y un es cansado”:

¡No quiero morir entero!
¡Yo quiero ser de pedazos
De nubes y de misterios!
¡Yo no quiero ser quien soy!
¡No me basto! ¡No me siento! (266)

Las ruinas, en su discurso interrumpido y múltiple, devuelven la posibilidad de comprender una totalidad desprendida, dispuesta a exhibir la complejidad de sus partes y a evocar el diálogo a través de sus piedras.

Inmediatamente a continuación de “El asa”, aparece en el libro de Simmel el ensayo “La ruina”, en el que se define a la Arquitectura como la única forma artística que consigue poner en balance la voluntad del espíritu y la Naturaleza. Sin embargo, este balance único se rompe en el momento en el que un edificio se desmorona, “the balance between nature and spirit, which the building manifested, shifts in favor of nature. This shift becomes a cosmic tragedy which, so we feel, makes every ruin an object infused with our nostalgia; for now the decay appears as nature’s revenge for the spirit’s having violated it by making a form in its own image” (379).

Para Simmel, la ruina es más significativa como fenómeno por encima de otras formas de arte que han atravesado los avatares de la destrucción:

A painting from which particles of paint have fallen off, a statue with mutilated limbs, an ancient text of poetry from which words or lines are lost –all of these have effect only according to what is still left in them of artistic formation or what the imagination can construe of it from these remnants. Their immediate appearance is no artistic unity; it offers us nothing but a work or art imperfect through the reductions it has undergone. The ruin of a building, however, means that where the work of art is dying, other forces and forms, those of nature, have grown; and that out of what of art still lives in the ruin and what of nature already lives in it, there has emerged a new whole, a characteristic unity. (380)

En este sentido, si bien las ruinas son las que mejor expresan esa vuelta de las obras humanas a la Naturaleza, y exhiben un tiempo que no transcurre sino que vuelve, que de alguna manera se rectifica a su forma primigenia en la vegetación exuberante, en *La mano desasida* el que perdura y vuelve siempre inagotable no es el tiempo sino el poema, cuyo espíritu elusivo no se puede ceñir:

La Poesía hizo tanto
Que ya no cabe
Ningún mundo, el de cada ciencia...tanto
Que de la mano, adolorida, se me cae. (335)

Así también, las características particulares de Machu Picchu la hacen una ruina que no podría enteramente volver a su ser natural elemental, es decir, regresar a la “madre buena”, como dice Simmel recordando a Goethe refiriéndose a la naturaleza (382), puesto que jamás la ha abandonado del todo: los constructores de Machu Picchu pusieron la piedra sobre la piedra y la hicieron asimismo a la imagen de la piedra. Machu Picchu significa “Montaña vieja” y las ruinas se encuentran en un valle que ya estaba “intervenido” o interrumpido por la piedra de la que están hechos esos cerros. Además, los dinteles característicos de la arquitectura inca, (ver imagen 13) recortan el espacio visual como enmarcando elementos de la ciudadela, sus piedras y por supuesto las montañas. La puerta principal de entrada a la ciudadela enmarca el camino empedrado, parte de uno de los edificios y al fondo, azulado y vertical, el Huayna Picchu, cerro de 2667msnm, cuyas escalinatas han sido talladas al borde mismo y en la piedra viva (ver imagen 14).

Entre el fragmento de El Inca Garcilaso sobre las piedras desasidas y el de Simmel sobre el asa hay una complementareidad fascinante. Parecen dos hojas de una misma puerta o de un mismo retablo, señalan ese espacio y condición particular de una obra como *La mano desasida*, un espacio tan ínfimo como infinito en el que Adán también se había fijado, en uno de uno de sus fragmentos inéditos: “¿Algo que se alza entre mano y piano (...)” (C224). Ello, como sugería Simmel, consigue comunicar al alma con la obra de arte; también de un fragmento inédito: “Alma elemental, alma de tacto” y más adelante, “¿Cuándo será mi mano mi alma!...” (inédito D139)

Cabría distinguir entonces, entre el poema de Adán en ruinas y las obras poéticas y literarias en general, de las que nos quedan sus restos como consecuencia del paso del tiempo y distintas causas que provocaron su destrucción. Las ruinas de *La mano desasida* fueron concebidas así como proyecto poético y no son mero resultado del infortunio –lo cual no desconoce tampoco la ironía sobre cuán desafortunados han sido en realidad sus papeles, todavía hoy en litigio de posesión; el poco cuidado en la edición de sus obras y la falta de conocimiento y estudios sobre el poeta.

A pesar de ello, en Machu Picchu Adán identifica la palabra poética que, como en la ruina surge con un nuevo espíritu que concibe su unidad de manera distinta,

Tú estás aquí, petrificada,
Palabra mía: anatema contra el valle.
Se te manda, desde lo Alto
Que nunca más te levantes. (278)

Una unidad que se concibe a partir de lo fragmentario cuyo sentido, como veremos, cambia en el Romanticismo alemán para el que los fragmentos no señalan tampoco los restos sino una expresión compleja, ingeniosa y profundamente filosófica.

Soledad intacta

Si habremos de considerar las piedras del poema de Martín Adán a través de la expresión del fragmento, habría que resumir brevemente sobre el interés que la escritura fragmentaria ha despertado en escritores filósofos y científicos a través del tiempo. Anaxágoras (aprox. 500 años a.C.) nos habla ya de las relaciones entre lo fragmentario y la totalidad:

Dentro de lo pequeño, en efecto, no existe lo mínimo, sino que siempre hay algo menor –ya que no es posible que el ser no sea–. Pero es que también dentro de lo grande hay siempre algo mayor, y es igual a lo pequeño en cantidad, dado que cada cosa en relación consigo misma es grande y pequeña. (Fragmentos presocráticos 253)

El sistema que de aquí obtenemos se refiere a la multiplicidad de relaciones que podemos establecer entre las cosas. En el poema de Adán, las piedras son “instante de todas las veces” y “momento total de la vida” (203). Lo fragmentario en Machu Picchu parece hablar de esa totalidad que resume el tiempo, representado en “instante” y “momento”. El tiempo en *La mano desasida* permite comprender esta relación de los fragmentos tal y como lo propone Anaxágoras, en tanto que su transcurrir fragmentario, siempre divisible a una unidad más pequeña que nunca permitiría el no ser, o el no-tiempo, resulta a la vez inseparable e incontenible en la percepción de la espesura de ese transcurrir:

La otra vez, el tiempo
El tiempo de minúscula e idea,
Este cuerpo de estar
Y de amor de belleza
¡No reparar en rima,
Todo sea del pie a la cabeza! (162)

La idea de un poema total o “de corrido”, como sugiere este verso, se contrapone a la rima que aparece como la que posibilita la fragmentación. Nótese aquí la distinción entre el tiempo con minúscula y el Tiempo con mayúscula. Más tarde, el poema volverá para enlazar ambos conceptos, y a proponer al tiempo como materia dual: de la palabra y de la vida,

¡El tiempo es tiempo y es otra materia!
Pero el Tiempo es tiempo,
Y nos es hasta ahora extraño
Y es una materia del vivir y de la poesía. (201)

El tiempo en el poema de Adán no se adscribe entonces bajo esa categoría que propone Florence M. Hetzler en su estudio sobre las ruinas, en la que el tiempo es una consecuencia esencial de su estructura: “Ruin time is immanent in a ruin” o “Time is the intrinsic cause of a ruin as a ruin” (51), sino que más bien se encuentra en sintonía con el gesto de Andrea Palladio (1508-1580), cuyos diseños, con premeditada y genial sintonía, comprendían el desgaste que la edificación enfrentaría con el paso de los años (*Valores artísticos del espacio arquitectónico* 10). En este sentido, *La mano desasida* no es un poema desgastado por el tiempo y sus circunstancias corrosivas, sino pensado para atravesar la barrera misma de su deterioración: por haber sido producido y creado como ruina, desde sus inicios y además por ser la ruina un escenario fuera del tiempo.

Pero tú te estás parado
Entre la perpetua vez y la cosa sida. (250)

En la ruina, el tiempo parece detenido. El pasado es posesión de la arquitectura en su esplendor de “cosa sida” y el futuro resulta incierto para todos excepto para la ruina, cuyo tiempo es *para* siempre pero a la vez *desde* siempre, como lo sugieren estos versos. En el poema de Adán, la piedra se presenta además “Ya sin destino, ya sin objeto” (288) y en los versos inéditos igualmente, “Machu Picchu piedra sin destino” (D199).

Una vez descubierta, la ruina se *preserva*: se delimita, se clasifica, se reclama como patrimonio, y así también se mantiene limpia, protegida y su silueta se mantiene libre de toda vegetación. El tiempo no pasa en la ruina y ésta deviene en un eslabón arrancado de toda cronología, no está en el pasado, no pertenece al presente porque en ella nada deviene y su patria verdadera parece el futuro, en tanto que la ruina que hoy es, siempre será, “mano para siempre quieta” como dice el poema,

¡Incorporada Piedra feísima!
¡Mano para siempre quieta!
¡Hombre postrado,
Máquina patética!
Razón corporal,
Oxido resorte de la total Naturaleza,
Enroscado como el alambre
Que sobra aun a la chatarra, y ya no pesa... (309)

La ruina de *La mano desasida* es entonces una ruina futura. Friedrich Schlegel se preguntaba ya en *Fragmentos del Athenaeum* por una poesía que situara su acción en el futuro: “Los trágicos sitúan casi siempre la acción de sus poemas en el pasado. ¿Pero acaso debe ser necesariamente así? ¿Por qué razón no podría situarse también la acción en el futuro, de modo que la fantasía se viera liberada de golpe de todas las limitaciones impuestas por el respeto a la historia? (...)” (88). Adán consiguió situar la acción futura en el lugar inmutable de la ruina; la voz lírica ha cantado su angustia desde mediados del siglo XX y seguirán cantando sus versos, desasidos, en el futuro, no importa cuál o cuán distinto sea el tiempo, la única que será igual es Machu Picchu. ¿Quién que la haya visto no ha dicho, como el poeta: Machu Picchu “soledad intacta”, “pisoteada de turistas” (207)?

Fragmentos y representación

Una serie infinita de espejos

Esta sintonía entre el pensamiento de F. Schlegel y la obra de Adán no es la única que destacaremos en este estudio; de hecho, el fragmento –piedra, ruina y mano desasida– viene a ser en el poema un eco de las inquietudes sobre lo fragmentario tal y como lo entendió el Romanticismo alemán. Sin duda, esta idea se transformó, pasando de ser la palabra fragmento una propia del léxico disciplinario que designaba simplemente “los restos”, a nombrar aquellos textos conservados de materia parcial, alrededor del Renacimiento y el Humanismo. Friedrich Schlegel, con su proyecto editorial de los

Fragmentos del Athenaeum, consigue que lo fragmentario pase de ser un modo accidentado en la que se encuentra un texto, a un intencional estilo literario-filosófico. Lo describen así Gonzalo Portales y Breno Onetto en su ensayo “La nostalgia de infinitud y el proyecto poético del Athenaeum”, refiriéndose a F. Schlegel afirman: “Ya no se trata para él de heredar el fragmento como ruina del pasado, sino de producirlo como expresión contemporánea del pensamiento” (22).

Esta idea sobre lo fragmentario que desarrolla el Romanticismo alemán inspiró a toda una generación de científicos en el siglo XVIII y XIX. Para F. Schlegel la ciencia y el arte aparecen estrechamente vinculadas: “Muchos de los primeros fundadores de la física moderna no deben ser considerados de ningún modo como filósofos, sino como artistas” (163). Además, ¿no es todo experimento, a fin de cuentas, una sentencia breve, incompleta, con frecuencia trunca, y además múltiple, cuya variedad gira en torno a un centro, aunque cada preposición o suposición o intención en el experimento resulte asimismo independiente en su naturaleza constitutiva? Gottfried Benn escribió en 1932 un ensayo titulado “Goethe y las ciencias de la naturaleza” en el que relata cómo durante dos años éste se ocupa sólo del análisis de cráneos de un sinnúmero de animales para hallar el denominado “hueso del hocico”, portador de la expresión bestial típica del rostro animal. En el siglo XVIII se había considerado que el ser humano carecía de este hueso, pero Goethe se dio cuenta de que en realidad se trataba de una sutura que hacía a este fragmento óseo casi imperceptible. Su perseverancia para demostrarlo devino no sólo en su descubrimiento sino en que ya a comienzos del XIX se empezara a denominar a este hueso como: *sutura incisiva Goethi*. Desde Jena, el maestro alemán

escribe: “Tenemos también en Jena el maxilar superior e inferior de un cachalote, también hemos tenido una cabeza de babirusa”; “hemos encontrado leones y morsas, todo para trabajar en el huesito” (79).

La experimentación sobre el fragmento parece demostrarnos entonces que antes de toda comprensión, previo a toda lectura, en realidad nos entregamos a las relaciones que enlazan fragmentos de nuestro pensamiento, a manera de constelaciones. Nuestro pensamiento, como afirmaba Coleridge, está basado en una ley de asociaciones y nuestro conocimiento proviene aún de esa capacidad para reconocer patrones que fue lo que condicionó nuestra evolución. Las constelaciones que nos ocupan no están ya sólo en el cielo y pueden llegar a establecerse incluso entre puntos tan distantes como los que probó Goethe, trazando una línea de la mandíbula de un cachalote a la de un niño, por ejemplo.

En el *Athenaeum*, lo fragmentario aparece además íntimamente ligado a la poesía³⁷ de manera que, como género, además de reunir a todos los géneros separados, pone en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica y resulta la más libre y la más ilimitada:

Sólo ella (la poesía) puede, como el poema épico, convertirse en un espejo del mundo que la rodea, en una imagen de la época. Y sin embargo, también puede flotar, con las alas de la reflexión poética, entre lo representado y lo representante, quedándose suspendida entre ambos, libre de todo interés real e ideal, y elevar a la potencia una y otra vez esa reflexión, multiplicándola como en una serie infinita de espejos. Al organizar todo aquello que en sus productos debe constituir un todo, es capaz de la

³⁷ En el *Athenaeum*, toda poesía es romántica, tal como se aclara al final del fragmento 116: “El tipo poético romántico es el único que es más que un tipo, y es él mismo un arte poético: puesto que en cierto sentido, toda poesía es o ha de ser romántica” (82)

forma más elevada y universal (y no sólo de dentro hacia afuera, sino también de fuera hacia adentro), por lo que abre la perspectiva de un arte clásico capaz de crecer sin límites. (82)

Hacia allí parece apuntar el proyecto poético de *La mano desasida*, sus versos son un espejo de la ruina que multiplica infinitamente sus piedras. Pero no es sólo su fragmentación formal la que da cuenta de ello sino también la decisión del poeta de escribir los versos con intencionada fragmentación material, disponiendo los pedazos del poema de manera que fueran más piedras de la propia Machu Picchu. En esa indecibilidad de su forma, fragmentada para siempre, inconclusa, compleja, repetitiva, el poema “flota” como esa reflexión poética a la que se refiere Schlegel y su sentido sigue fluyendo entre la piedra representada y los versos que crecen sin límites:

¡Que digan sus palabras los arqueólogos!
¡Tú no eres más que la imagen de mi vida!
¡Eviterna, Vacía,
Estable y arruinada a mi modo de ser sobre el abismo!
¡Pesada de turista!
¡Cosa de simplemente llorar y ser!
¡Motivo nulo verdaderamente grande de filosofía!
¡Una piedra! ¡Una piedra infinita,
Desamparada, contra el Día,
Una piedra de espíritu! (254)

En la mirada, siempre múltiple e infinita, se encuentran la piedra y el ser. En el fragmento 169 del *Athenaeum*, la observación aparece como aquello que no puede concluir: “La demostración *a priori* trae consigo un feliz alivio, mientras que la observación nunca deja de ser algo parcial e incompleto” (95). En el poema de Adán, la expectación va del ser a la piedra y de la piedra al ser, y es así mismo mutuo y simultáneo. La voz poética se ubica aquí en distintos espacios de la enunciación y ese

tránsito enfatiza en cuán profunda e interminable es la observación y cuánta perplejidad supone:

Solamente es Piedra y un yo que la mira
Y la remira y va admirándola (307)

¡Pero tú, Piedra Inteligente, estás mirando
Y remirando con tu roca!
¡Y yo estoy debajo,
Todo yo de tu sombra!... (324)

¡Tú, piedra que sigue siendo y no debe ya ser y sigue siendo
mi vida!...
¡Por no sé qué ni para qué!... ¡Porque yo te remiro y tú
me remiras! (216)

Incluso el verbo *mirar* aparece aquí multiplicado en el prefijo que indica su repetición. Esta insistencia, además de implicar nuevamente que la mirada no es suficiente, ya lo hemos discutido en relación a la relevancia del tacto, deja entrever así también que el mirar es un proceso que jamás concluye, que necesita repetirse, insistir, volver. Aquí subyace su infinitud: no sólo en la observación sino también en el diálogo infinito de las piedras, que siguen hablando porque siguen callando y su silencio propone siempre más diálogo.

Geología existencial

Esa libertad de la poesía, de la que nos hablaba Schlegel, para quedarse “suspendida” entre signo y sentido, es decir, suspendida entre las relaciones intrínsecas, históricas, filológicas o de cualquier otro tipo que podamos establecer entre ellas, es un asunto que Roland Barthes (1915-1980) trató también, y muy profundamente, en su ensayo “El

grado cero de la escritura”. Respondiendo a la pregunta de si existe una escritura poética, el pensador francés distingue entre el lenguaje clásico y la palabra poética moderna; sobre esta última afirma:

(...) la Palabra poética nunca puede ser falsa porque es *total*; brilla con una *infinita libertad* y se presta a irradiar hacia *miles de relaciones inciertas y posibles*. Abolidas las relaciones fijas, la palabra sólo tiene un proyecto vertical, es como un bloque, un pilar que se hunde en una totalidad de sentido, de *reflejos* y de remanencias: es *signo erguido*. La palabra poética es aquí un acto pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella. Así, bajo cada Palabra de la poesía moderna yace una suerte de *geología existencial* en la que se reúne el contenido total del Sustantivo, y no su contenido electivo como en la prosa o en la poesía clásica.³⁸ (53)

Para Barthes, el lenguaje clásico se distingue de la poesía moderna en que aquel utiliza un léxico de uso y no de invención y cuyo propósito es el perfeccionamiento de la simetría o concisión de una relación (50). Por otro lado, la poesía moderna destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y en ella las relaciones son extensiones de la Palabra –la llama así con mayúscula, tal como Adán hace con la Piedra– y es “morada”, dice Barthes, puesto que “está implantada como origen en la prosodia de las funciones, comprendidas pero ausentes” (52).

Las miles de relaciones inciertas y posibles que sugerían ya los espejos del fragmento schlegeliano son aquí una profusión incontenible de reflejos. La palabra poética libre verdaderamente de sus relaciones, de su sintaxis, de su ritmo, dispuesta a reelaborar su

³⁸ Los subrayados son míos.

propio ser y su sentido de manera vertical, es decir, genealógica, ser su propio origen y futuro, un sentido total y múltiple.

¿Qué palabra simple y precisa inventaré
Para hablarte, Mi Piedra?
¿Que yo no me seré mi todo yo,
La raíz profunda de mi ser y quimera?
¡Tú crees estar arriba, honda en tu cielo,
Y me estás tan enquistada en mi vida muerta!... (157)

Los versos que inauguran *La mano desasida* en su última versión de 1980 nos resultan tan en sintonía con la poesía moderna tal como la define Barthes. La voz lírica inicia el poema reconociendo que no hay palabra, que hay silencio y deseo de invención plena. Aunque, ¿se puede hablar verdaderamente de un *inicio* en un gesto poético que ha nacido para siempre reiniciar? Más conveniente sería quizá hablar sobre un origen no como principio, a la manera en la que Aguilar Mora ha explicado el prototipo de la planta de Goethe, puesto que el principio del poema de Adán está en cada uno de sus fragmentos como lo está la planta en cada una de sus partes, y su origen, en el conjunto de sus fragmentos (82). La Palabra barthiana y la Piedra de Adán se encuentran para conformar esa “geología existencial”: la una “signo erguido”, la otra “enquistada”, “raíz profunda” del ser.

Esta geología existencial que yace debajo de la Palabra de la poesía moderna se expresa en *La mano desasida* en palabras de “contenido total”, que desconocen su sentido electivo. En los versos a continuación, por ejemplo, nótese la relación entre el sustantivo “coma”, signo de puntuación, y el verbo comer:

¡Ese yo, carnívoro y divino,
De corral y harem, y de bibliotecas y ciudades!...
¡Ese yo de la coma de la gramática
Y del comer, simplemente, en el hambre!... (335)

Barthes nos habla de la relación entre las palabras en la poesía moderna como una que se establece a partir de la vibración mecánica y fugaz, producto del estallido de la palabra poética que instituye un objeto absoluto que se yergue de golpe, lleno de todas sus posibilidades (55). En los versos citados, entonces, es posible distinguir cómo del estallido del sustantivo “coma”, apenas la vibración de su homofonía ha conseguido tocar al verbo “comer” en el verso siguiente; entre ambas palabras persiste una relación incierta, pero posible.

Cada palabra poética se torna, para Barthes, en la poesía moderna un objeto inesperado, una “caja de Pandora de la que salen todas las categorías del lenguaje” (53), que en el poema de Adán desconocen, como hemos visto en los versos citados antes, incluso los límites de su propio significado. El poema crece, pero porque la palabra poética es inabarcable,

(...) ¿Adónde son
Las compuertas de la Poesía
Y los pétalos de la flor?

¡Ay, qué redondo el Mundo!
¡Ay, qué escaparse de mi mano!
¡Así como tu cima y sima, Machu Picchu,
Así es mi persona y mi estrago! (295)

La poesía fluye con la profusión de esa serie infinita de espejos del fragmento de Schlegel y de las miles de relaciones inciertas y posibles de Barthes. La palabra poética es inagotable y de ello no deviene un poeta fracasado, como ha sugerido John Kinsella en su estudio de la obra del poeta limeño: “la poesía de Adán es sobre todo una actividad ambigua. A menudo siente que ha fracasado como poeta, porque ha sido incapaz de que la poesía haga lo que él quiere que haga. Ha puesto demasiadas esperanzas en ella. Pero aunque le haya fallado, la búsqueda poética se convierte en algo significativo en sí mismo” (42). Es más bien el ejercicio de la palabra poética el que le ha permitido al poeta explorarla hasta sus límites, hasta el sinsentido, pero no por ambigüedad sino más bien fiel a ese sentido de un constante reiniciar:

¡Ay, Machu Picchu, mi único buen verso,
Todo de dura piedra y de tremenda poesía! (183)

En la ruina, la palabra, dura como la piedra en su materialidad léxica y morfológica, consigue asociarse con esa libertad que sugerían Schlegel y Barthes, en el sentido poético que en ella se desata. La ruina pone al descubierto esa convivencia aparentemente contradictoria que en el poema va a tomar diversas formas que desafían los límites del lenguaje.

Todo ello permite una reelaboración constante del lenguaje, y en *La mano desasida*, una dinámica de inicio continuo de los versos y una tendencia del poema a multiplicar al máximo las relaciones de las palabras, con ánimo insaciable. Barthes ha descrito un apetito similar: “Esta Hambre de la Palabra, común a toda la poesía moderna, hace de

la palabra poética una palabra terrible e inhumana” (53). Lejos de lo que afirma Mirko Lauer sobre *La mano desasida*, “Desde esas alturas Adán precipita un vértigo de interrogaciones que van disolviendo y creando sentido en la repetición. Tal vez inadvertidamente, Adán llega a la salmodia, al mantram oriental donde la recurrencia de los sonidos convoca los sentidos” (48), la repetición constante en el poema no es un gesto “profético” o de “conciencia shamánica” (48) como insiste el crítico peruano, sino la búsqueda infinita del poema, que no pasa ni por el pensamiento, ni por la inteligencia:

¡No me dejes con el pensamiento!
Déjame ser una piedra,
Entre tus piedras y tus misterios,
Déjame ser uno vivo
Verdaderamente sin techo. (259)

Todo está eterno, porque ya era eterno
Ya en el principio.
Sí, todo con el mono y el poeta,
Todo vino.
Cuando la palabra no decía
Y nada sonó sino el primer vagido,
De la primera creatura monstruosa
De formol y de vidrio,
El que no decía nada porque calla,
Porque el poema busca su principio.
La inteligencia no sabía nada
Ante ti, era otra muda piedra y otro mito,
Venían colegiales pestilentes,
Arqueólogos de lejos y sin hijos.
Exacto y cruel tu piedra, Piedra,
Piedra recién labrada del Abismo,
Labra de mano alguna, lo divino
Tan feo y caedizo... (271)

Machu Picchu es el reflejo de *La mano desasida* y viceversa, y no como Lauer sugiere sobre las ruinas incas como “la otra mitad de su poema” (48). La ruina no puede ser restaurada, su discurso interrumpido no puede completarse y así tampoco puede concluir el poema, sino constantemente reiniciarse, constantemente repensar su comienzo, su génesis y reinventar el lenguaje y el ser:

 Mi vida toda de pensamiento sin sentido,
 Toda de mausoleos y blasones y maestros y honores y tías.
 Sé tú siempre tu piedra como yo soy mi humano
 Somos antagonismos; somos analogías. (214)

Habla de fragmento

Ahora bien, ¿cómo articular entonces los fragmentos de *La mano desasida*?, ¿cómo hallar un “orden” en la simultaneidad del pensamiento poético que ha encontrado en la fragmentación y dispersión, su representación material? Para Maurice Blanchot (1907-2003) la exigencia de lo fragmentario expone dos clases de riesgo, la de la frase aislada, aforística, que parece confirmar que no hay nada más en su derredor, y la frase alusiva, que en cambio señala un contexto ausente, que la presenta incompleta (*La escritura del desastre* 114). En *El diálogo inconcluso*, Blanchot ya había reparado en la fuerza de la palabra fragmento, fuerza que sintoniza con lo que proponen Schlegel y Lichtenberg:

 Habla de fragmento. Es difícil acercarse a esta palabra.
 "Fragmento" es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo,
 sin embargo ausente: fractura, fracciones sin restos, la
 interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia
 no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la
 ruptura que le pertenece. (481)

Un “habla de fragmento” es precisamente la de *La mano desasida*, cuyas características formales recogeremos en las páginas a continuación a manera de estudio introductorio para los nuevos fragmentos del poema que aquí recopilamos. Estas nuevas piedras para *La mano desasida* fueron fotografiadas y transcritas³⁹ por los bibliotecarios a cargo de la Colección Martín Adán de la PUCP en Lima (varias fechas) y por esta investigadora, en colaboración con Estefanía Calderón, asistente de investigación, entre 2016 y 2017.

³⁹ Un archivo digital de la paleografía inicial de los manuscritos de Adán con el que cuenta la Biblioteca de la PUCP fue difícil de obtener y gracias al seguimiento de Estefanía Calderón, estudiante de pregrado de la PUCP, fue posible acceder finalmente a éste a partir de marzo de 2017. Esta paleografía fue usada para comprobar algunas de las transcripciones propias así como se usó también a manera de base de las transcripciones pendientes.

Chapter 4: Mineralogía poética: Nuevas piedras para *La mano*

desasida

MINERALOGÍA. Piedras son potencias –fósiles específicos–
piedras distintas según el grado. Cuando se dispone de una
piedra filosófica ¿se tiene también una piedra matemática y
artística?, etc.

Novalis, *El borrador general* (1798-99)

La expedición del profesor Lidenbrock de *Viaje al Centro de la Tierra* (1864) lleva la promesa de hallar aquello que todo investigador persigue, aunque no sea siempre un mineralogo o geólogo e incluso si no se llegara a mover siquiera de su escritorio y se viera un día rodeado de cientos de manuscritos con miles de versos. Todos los que buscan, y llámese como se llame su expedición, van siempre tras de lo mismo: el origen, la razón, el punto, la raíz, el sentido, el foco, la sustancia, el corazón, la médula, el núcleo, y todos los otros nombres que hemos dado al *centro*.

Esto es claro para Barthes en su ensayo “¿Por dónde comenzar?”, en el que estudia también a Verne y se refiere en cambio a *La isla misteriosa* (1874) como una “novela plutoniana” que moviliza una viva imaginación telúrica, en donde la profundidad de la tierra es a la vez un abrigo que se conquista y el encubrimiento de una energía destructiva, acorde además con el siglo industrial, que incentiva la “efracción” de la tierra con la dinamita y la explotación minera (216). Para entenderla, dice Barthes, un develamiento de la naturaleza es necesario,

se trata de *descubrir* la naturaleza, de encontrar las vías que conducen a su explotación: podemos por lo tanto llamarlo “heurístico”; comprende de entrada una simbólica: del “horadamiento”, de la “explosión”, en una palabra, de la efracción: la naturaleza es una corteza, la mineralidad es su sustancia esencial a la que responde la función, la energía endoscópica del Ingeniero: es necesario hacer “saltar” para “ver adentro”, es necesario “despanzurrar” para liberar las riquezas comprimidas (...) (215)

Lo mismo sucede en el espacio poético. La advertencia de las primeras páginas de *El espacio literario* (1955) de Maurice Blanchot nos habla de la seriedad de su análisis sobre la escritura fragmentaria y sobre la interrupción, pero no como un discurso caótico, sino orientado hacia un punto central:

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro. (4)

En el caso del profesor Lidenbrock –que curiosamente sufre de una dificultad en el habla que muchas veces le hace soltar los complejos vocablos mineralógicos como si al pronunciarlos tuviera por fuerza que fragmentarlos–, su hallazgo no es un mar de hielo, el elemento líquido más importante del planeta convertido en una sustancia mineral, ni tampoco un magma hirviente o una roca impenetrablemente densa; lo que encuentra es un océano interior, un centro vaporoso, espumoso, líquido, viviente.

El centro de *La mano desasida* nos resulta así, elemento interior y variable de su complejo cuerpo poético, cuya corteza es preciso horadar para descubrir que comparte tanto los atributos del mar de Lidenbrock como los del centro blanchotiano: es un

centro que se desplaza condicionado por las circunstancias de su composición, tan deliberadas como las del proyecto de Schlegel y tan sugerentes como las de una nueva expresión fragmentaria en el sentido y en la forma. Por lo tanto, no se trata de que, como han sugerido otros críticos, Adán tuviera dificultad para concluir el poema pero no para reiniciarlo (*Los exilios interiores* 47); la escritura es infinita, escribir es reiniciar, o como diría el poeta: “Vivir es olvidarse.”⁴⁰

La libreta D177, que contiene versos de *La mano desasida*, ha sido copiada casi íntegramente y se encuentra en la obra publicada en 1980 entre las páginas 325 y 328. Además de algunas omisiones y cambios en el orden de los versos, solamente dos, al final del manuscrito, han quedado sin transcribirse:

La Poesía, inagotable
El eterno quehacer (D177)

Han quedado fuera quizá porque no están escritos siguiendo la dirección horizontal de los versos que los preceden, y que es habitualmente la que Adán elige para la escritura en páginas de libreta; quizá porque aparecen enmarcados por líneas, lo que podría hacer pensar que se trata de un título, aunque las páginas a continuación hayan quedado vacías; o quizá porque delante de estos versos tenemos la oportunidad de ver, como en un fugaz parpadeo, el centro mismo de la poética de Adán en uno de sus proyectos más ambiciosos: *La mano desasida* muestra cuán inagotable es la poesía, cuán eterno su quehacer, cuán inalcanzable e impronunciable es su centro y cuán inmenso es el deseo de ir tras él.

⁴⁰ Fragmento inédito de *La mano desasida*, alrededor de 196- (D222).

No sólo los fragmentos de *La mano desasida* entre sí, sino también el poeta y el lector se encuentran atraídos por este centro; ¿hasta dónde puede llegar la expresión?

¡Ay, cuánto arriba,
Yo mismo, Piedra,
Pozo de mí mismo,
Cedazo de materia! (D152)⁴¹

Poesía combinatoria y universal

Ahora bien, comprendiendo estas características del centro de *La mano desasida*, quisiéramos adentrarnos en un sistema cuyo centro nos resulta igual de complejo: el corazón de la química, la Tabla periódica. A pesar de que varios elementos como el oro y la plata se conocían ya desde la antigüedad, cuando el alquimista alemán Henning Brand (1630-1710) descubre el fósforo en el siglo XVII, la química empieza a inquietar más seriamente a los investigadores de manera que a mediados del siglo XVIII se habían identificado ya 55 elementos. En *The Laboratory of Poetry*, Michel Chaouli propone a la química como un modelo alegórico para una concepción de la totalidad que demanda el proyecto de Schlegel y cuya verdadera innovación estética yace, para el crítico, en tratar a la poesía con un método combinatorio que ha tomado precisamente de la química. Para explicarlo, Chaouli cita un fragmento de uno de los cuadernos personales de Schlegel de 1812: “The new poetry or so-called *new School* corresponds very precisely to natural philosophy. It was a *revolution* in the field of aesthetics. This

⁴¹ Libreta con versos inéditos. Fragmento con correcciones ortográficas.

is where romantic poetry as a combinatorial and universal kind belongs” (121). Y luego concluye:

what is truly new in the “new School” of romanticism derives from the allegorical relationship poetry maintains with “natural philosophy” (which not only includes chemistry but is in his work best exemplified by chemistry); that such innovation reverberates in aesthetics; that the quality leading to such a “revolution” is to be found in the combinatorial process borrowed from chemistry, which in turn entails poetry’s universality. (121)

Chaouli concede especial relevancia a estos escritos personales puesto que son posteriores a los *Fragmentos del Athenaeum* y, ya que eran privados, se encontraban desligados de esa postura pública que todo proyecto editorial conlleva. El libro de Chaouli muestra además, quizás sin proponérselo *a priori*, cuán fusionadas estaban hasta el siglo XVII las ciencias y las bellas artes. El contacto de la literatura, la filosofía y la teoría literaria con la química reproduce ese efecto que el autor ha desarrollado a lo largo del libro: en esas separaciones, relaciones, disoluciones, reacciones, en fin, en las infinitas combinaciones químicas o poéticas, en el contacto de los elementos entre sí, es allí en donde tiene cabida la nueva expresión y el descubrimiento.

La Tabla periódica es además una representación de la totalidad en pedazos, el universo en todos sus fragmentos, cuyas partes exigen esa distinción y separación como base fundamental de sus relaciones complementarias. Igual que en la poesía, mucho más si ha sido pensada y ejecutada como fragmentaria, la serie de infinitas combinaciones proponen una expresión libre; la Tabla periódica parece abrazar esta idea: su fragmentación ha provocado un análisis del universo sin barreras, en donde la libertad

del carbono, por ejemplo, va desde las células del cuerpo humano al de las estrellas. La imaginación que promueven ambas fragmentaciones, la poética y la química, no tiene límites: el carbono, como fragmento elemental, vuelve indistinguibles el *polvo sideral* del *polvo enamorado*.

Pedazo de meteoro

Las Nuevas piedras para *La mano desasida* aparecen como verdaderos meteoritos en el ya complejo cuerpo poético de más de ocho mil versos en la publicación de 1980, con una última reimpresión en 2006 que apenas enmienda las erratas de esta primera. Estas más de 150 páginas de versos en relación con *La mano desasida* que presentamos aquí han sido identificadas entre cientos de fragmentos, transcripciones y fotografías obtenidas de la Colección Martín Adán en Lima, que cuenta, como hemos dicho, con más de 1500 unidades documentales.

En *Environs of the image*, Barthes se ha referido también a la escritura como un elemento en movimiento y hacia su desaparición: “Writing has no smell: produced (having accomplished its process of production), it falls, not like a collapsing soufflé but like a meteorite disappearing; it will travel far from my body in his final place” (322). Este lugar final ha sido bastante desafortunado en el caso del poema de Adán y estos fragmentos aún han quedado suspendidos, sin llegar al fin de su producción, pero la fuerza de su estallido aún se multiplica, como sus versos.

Las piedras del espacio parecen reclamar también a Blanchot su incompletud, cuya nostalgia por la totalidad se halla, para el crítico francés, en la extrañeza:

El habla de fragmento no es nunca única, aun cuando lo fuere. No está escrita en razón de o con miras a la unidad. Tomada en sí misma, es verdad, aparece en su fractura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que no puede agregarse nada. Pedazo de meteoro, que se desprendió de un cielo desconocido, que es imposible vincular con nada que pueda conocerse. (*El diálogo inconcluso* 482)

Las aristas del fragmento blanchotiano, a diferencia de las aristas del fragmento schlegeliano, rechazan toda restitución. Al final de su libro *La escritura del desastre* (1980), Blanchot afirma: “Soledad que irradia, vacío del cielo, muerte diferida: desastre” (124). El crítico francés comprende así el fragmento, desde la interrupción y la agonía, desde la prolongación de lo que nunca deviene, desde esa exterioridad irreconciliable que llamó “otredad”. En *La escritura del desastre*, muchos han leído un eco de la obra de Schlegel y otros más bien una crítica a éste, especialmente por la distinción que Blanchot hace entre fragmento y aforismo. Éste último, cree Blanchot, rechaza la exigencia fragmentaria puesto que resulta una sentencia perfecta cuyo centro se encuentra en sí mismo y no en un campo constituido por otros fragmentos.

Un pedazo de meteoro, *La mano desasida* tiene esa capacidad de irradiar y de vincularse con nada más que consigo misma y en esta identificación de cada una de sus partes con su propio interior, yace la identidad total del poema. Como sugiere Blanchot, “En cada palabra, todas las palabras” (*El diálogo inconcluso* 64); este es el verdadero contacto con el fragmento, individual, frágil, *desasido*, aquel que más nos acerca al

universo a través de lo mínimo, tal como ya recordábamos de Lichtenberg sobre “los sucesos de a centavo”.

La silueta de un texto breve, el pensamiento fugaz y la ocurrencia, en el Romanticismo alemán, así como los versos del poema de Adán en nuestra poesía contemporánea, son ejercicios que no temen a la página vacía sino que hacen de los cortes, la interrupción, la separación y la multiplicidad una expresión nueva. En estos fragmentos inéditos que ahora presentaremos, Adán continúa ahondando en una fragmentación también característica del ser que se enfrenta a ese vacío:

Profunda, fácil, mortal que eres, la propia vida,
Tú, terrible madre, Poesía,
Tú me estás como el aire en que se agita,
Con su ala de polluelo, cualquiera, la imprevista
La blanda nada de mi ser (C224)⁴²

Fósil específico

La palabra en *La mano desasida* es como una piedra suspendida: suspendida en el espacio –como pedazo de meteoro–, pero también suspendida en el tiempo –como fósil específico. El poema de Adán bien podría ser un emblema del epígrafe de Novalis – piedra filosófica, matemática y artística– así como de la poesía moderna tal y como la concibió Barthes: “La discontinuidad del nuevo lenguaje poético instituye una Naturaleza interrumpida que sólo se revela por bloques. En el mismo momento en que la supresión de las funciones oscurece los lazos del mundo, el objeto toma un lugar

⁴²Escrito en servilletas entre 1960-1970; el texto tiene correcciones ortográficas y de puntuación mías.

privilegiado en el discurso: la poesía moderna es la poesía objetiva” (54-55). Adán supo comprenderlo bien y colocó a la Piedra como eje poético –eje macizo pero móvil, no fijo– para hacer de ella un verdadero “fósil específico”; sólo la piedra perdura, y en ella las marcas del tiempo pasado son el augurio del tiempo futuro. Sólo la piedra *nos verá* porque antes del tiempo ya *nos había visto*:

Todavía antes del principio
Eran roca y ser, de donde aún nace
Y sangra mi deliberado sacrificio. (199)

Muchos de los versos inéditos que aquí presentamos, resultan de una precisión y profundidad que impresionan. En algunos casos, las pocas correcciones en el manuscrito lo destacan todavía más; en otros, la versión del poema se rehace inmediatamente en la página siguiente de la libreta en donde se ha escrito, como en el caso a continuación:

El tacto del Mortal
La mole del Tiempo,
El rictus de la Tierra,
El logro del Término,
La presa del Espacio,
El ala del Vuelo,
El amor de la Cosa,
La convulsión del Cero,
La sensación del Sueño
La Palabra demás
El parecer de Dios,
El alma del Cuerpo,
Yo suspenso.
Eso eres, Machu Picchu
Máscara de la Angustia,

Esta provocadora descripción de Machu Picchu, en un recurso de enumeración que es poco usual en *La mano desasida*, sobre todo uno tan extenso, refuerza el verso final. Las ruinas señalan la ausencia, y esta ausencia es la que a su vez señala la palabra. Esa *presencia de la ausencia* de Machu Picchu lo transforma todo y entonces el Tiempo cobra volumen, en la mole; el Espacio ha retenido a la ruina como a su presa; y en la silueta de la ruina se dan cita el parecer divino y la mano humana; y es la palabra, como insiste la voz poética en varias ocasiones, demasía. Como consecuencia de estas transformaciones, el ser queda suspendido; y es allí en la ausencia que señala la ruina donde la palabra es posible.

En *Fragmentos del discurso amoroso* (1977), Barthes afirma: “El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del Deseo y están los brazos extendidos de la Necesidad” (48). En el poema de Adán, como un discurso de la ausencia, el ejercicio se alinea con el que propone el crítico francés, de manera que sin intentar completarlo o reconstruirlo simplemente trata de aprehenderlo. Esto es, asir lo desasido, como quien sostiene una piedra, pero comprender que entre las manos se tiene un mineral único –un mineral poético, un *fósil específico*, una piedra de Machu Picchu– y que esa inquietud generada por semejante posesión puede llegar a ser, como para Goethe, la misma que reside en nuestro interior.

⁴³ Ver imagen 15, manuscrito de la página de esta libreta. El texto transcrito tiene correcciones ortográficas más.

En 1815, Goethe envió a Marianne von Willemer un poema con unas hojas de *Ginkgo Biloba*, a propósito de la visita que juntos habían hecho al castillo de Heidelberg.⁴⁴ Las hojas de este árbol pertenecen a una especie sobreviviente cuyos fósiles datan de hace alrededor de 1700 millones años. La silueta de esta hoja es curiosa: parece que es dos hojas, o bien a punto de unirse o de separarse. Considerando la relevancia que la hoja tenía para Goethe a fin de desarrollar una teoría sobre la protoforma, los versos de este poema titulado con el nombre de este árbol, no resultan en absoluto inocentes:

Las hojas de este árbol, que del Oriente
a mi jardín venido, lo adorna ahora,
un arcano sentido tienen, que al sabio
de reflexión le brindan materia obvia.

¿Será este árbol extraño algún ser vivo
que un día en dos mitades se dividiera?
¿O dos seres que tanto se comprendieron,
que fundirse en un solo ser decidieran?

La clave de este enigma tan inquietante
Yo dentro de mí mismo creo haberla hallado:
¿no adivinas tú mismo, por mis canciones,
que soy sencillo y doble como este árbol?

La clave de este enigma tan inquietante
Yo dentro de mí mismo creo haberla hallado:
¿no adivinas tú mismo, por mis canciones,
que soy sencillo y doble como este árbol?

La palabra “simple y precisa” de *La mano desasida* ha sido desde el principio de su fragmentaria aparición, el espejo de las piedras, ruinas incas y ruinas del ser. Palabra y piedras consiguen generar esa misma inquietud interior de la que habla Goethe, puesto que es en el ser en donde se halla toda bifurcación. Palabra y piedra se identifican a lo largo del poema intercambiando sus valores: “¡Qué difícil serás, La Arquitectura! / ¡Que

⁴⁴ Una fotografía del poema y las hojas puede encontrarse en la página web del Museo Goethe de Düsseldorf.

fácil la Poesía! (161); y así también, refiriéndose a Machu Picchu: “Eres como la palabra:/ Cierta dureza ante el Destino y lo infinito” (275). En los fragmentos inéditos de *La mano desasida*, esa interioridad sencilla y doble, que para Goethe se ha de ver manifestada en su creación poética, es decir a través de sus canciones, retorna en los versos de Adán a la mano: “brutal la mano doble y misma” (D141). La bifurcación interior del ser se manifiesta en la bifurcación que define la mano humana: la misma mano que aprehende es la que suelta; la que ahora se aferra, es la misma que abandona; la que alimenta, reparte la muerte; y la que escribe, borra, destruye, esconde.

Habla de archipiélago

Los fragmentos inéditos de *La mano desasida* tienen ese mismo efecto que la Palabra poética moderna a la que Barthes se refiere. Incluso los versos publicados nos lo recuerdan, puesto que todavía conservan aun salvando las decisiones de la imprenta que trató de dejarlos fijos el texto y en un orden elegido, la palabra de Adán resulta tan novedosa que este impulso fragmentario no logra atenuar la relación entre sus partes ni entre el texto y el espacio vacío. La interrupción es también un discurso y a veces más elocuente que la secuencia, según cree Blanchot: “Habla de archipiélago. Recortada en la diversidad de sus islas y así haciendo surgir el alta mar principal, esa inmensidad muy antigua y ese desconocido siempre por venir que sólo nos designa la emergencia de las tierras profundas, infinitamente partidas” (*El diálogo inconcluso* 484). Una edición digital, y además variable, devolvería a estos versos su estallido estelar y luminoso de manera que, como en la Palabra poética moderna, pudieran apenas tocarse

entre sí, con su luz, sin tener que estar sujetos a las exigencias de una impresión secuencial.

Es precisamente este pensamiento sobre la escritura fragmentaria como un archipiélago, como lo refiere Blanchot, el que nos ayuda a definir algunos aspectos sobre el cuerpo poético de *La mano desasida*. Los anotamos aquí a manera de conclusiones provisionales que requieren, no sólo del tiempo y el trabajo en la versión digital que este estudio se propone a futuro, sino también, y sobre todo, del ejercicio de una lectura fragmentaria.

Laberinto de versos

Resulta necesario comprender entonces lo que provoca la lectura de *La mano desasida*, no solamente sus orígenes fragmentarios y en estrecha relación tanto con el romanticismo alemán como con el concepto clave de la ubicuidad de las piedras en la tradición precolombina, sino incluso a través de su composición métrica.

Respecto a ello, seguimos lo que Jorge Aguilar Mora aclara en su estudio sobre *La mano desasida*: “más de la mitad del poema es una gran silva, pero no es una silva antigua, porque con aquellos dos metros se combinan, en desorden, otros: pentasílabos, nonasílabos y hasta alejandrinos” (128), versos además “de rima asonantada que recorre todo el poema y no sólo las silvas” (128). Aguilar Mora cree que en la presencia

de las rimas y métricas, que si bien no tienen una regularidad perfecta, éstas dan cuenta de que Adán atendía con mucho detalle al desarrollo del poema.

En las páginas de versos inéditos que este estudio presenta es posible incluso ver cómo la incursión poética de Adán sobre las piedras de Machu Picchu se adentra en el soneto⁴⁵, lo que revela un incansable ensayo sobre la escritura que se abre paso en todas sus posibilidades rítmicas y métricas.

Así también, con respecto al uso de la silva en *La mano desasida* quisiéramos añadir que se nos asoma ciertamente heredera de las *Soledades* de Góngora. En su estudio preliminar y nueva edición de este libro, John Beverly afirma que una de las principales diferencias de su edición respecto a las anteriores es que mantiene la distribución estrófica del poema:

Aunque los comentaristas barrocos dividían también el poema en “párrafos” para facilitar sus interpretaciones, Maurice Molho ha señalado acertadamente que “la división traditionnelle des *Soledades* en stances inegales est artificielle. Si elle facilite la lecture, elle masque la nature vraie de la silva, dont le propre est d’être une forme astrophique”. Como hay una evidente congruencia significativa entre forma (*silva*) y materia poética (*soledad confusa*) en las *Soledades*, me pareció importante preservar –aun a riesgo de dificultar aún más la lectura– el efecto sobre el lector de estar en cierto modo “perdido” en una selva lingüística sin aparentes riberas, lo que Leo Spitzer designó *Satzlabyrinth* o laberinto de frases. (11)

En un laberinto de versos, la dificultad de la lectura es en cambio, para *La mano desasida*, un móvil poético. De hecho, como texto fragmentario cuyas partes podrían

⁴⁵ Ver D171 y D175, por ejemplo.

establecer distintas conexiones entre sí, el poema de Adán instituye a la inquietud como premisa esencial de la lectura:

Tremenda cosa en la tremenda cosa,
Piedra por los estúpidos discutida,
Andar peligrosísimo
Y lavanda de turistas!
Natural manera del ser humano,
Creatura más divina.
Siempre estaremos debajo los aspirantes a eternidad
Y tú, humano ejemplar, arriba. (203-204)

¿Acumula palabras El Poeta,
Que así es la Poesía! Corre hondo
Tu ser si eres

Si ya vas a morir, no escribas largo:
Mata la mosca, y duda. Todavía
Vives según lo crees. Sin embargo... (C224)⁴⁶

La duda pasa entonces a un nivel de expresión estética y del pensamiento. El poema constantemente se refiere a la duda, pero no de manera negativa sino como la única manera, no de ser, sino de estar, o más bien, como si *estar* fuera la única manera de *ser*: “¡Este estarme a dudar, mi dicha, mi instinto!...” (159); Entre mis dudas como entre sus piedras (225) y otros varios ejemplos que perduran en los fragmentos inéditos:

¡Arquitectura, cree!
¡Cree, crea, eres la mano humana,
La cosa medida y dolida,
La plenitud del ansia,
Lo que hacemos cuando habitamos y dudamos. (163)

¡Venid, las Dudas y los Besos!
Ven, todo lo que fuera, no sé cuánto
¡Yo no sé qué!
¡Ven, que me estoy muriendo en demasía,

⁴⁶ Fragmento inédito escrito en servilletas, posiblemente entre 1960-1970.

Más allá de la mierda y del clavel!
¡La desesperación es una esquina
No sé si del querer o del papel!
La desesperación es deshumana
Talvez, tal vez. (D138(2))⁴⁷

Así también, las alusiones a la deshumanización, tanto en los versos publicados como en los inéditos, parecen ahondar en esa poética moderna que para Barthes comprende palabras-objetos cuyos lazos se han roto,

esas palabras poéticas excluyen a los hombres: no hay humanismo poético de la modernidad: este discurso erguido es un discurso lleno de terror, es decir que pone al hombre en unión, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la Naturaleza; el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura, etcétera. (*El grado cero de la escritura* 55).

De aquí que la voz poética de *La mano desasida* consiga ponerse en contacto con esa materia pura de la piedra y de su propia mano, *desasida* del cuerpo; y así también, que ese encuentro poético y ontológico se halle atravesado por la interrupción y la ruina, y devenga siempre en inhumanidad:

Me gustan los museos donde yazgo.
Todo es tu espíritu en el alma mía.
Todo es engaño, pero yo no soy
Sino mi mano desasida. (164)

¡Poesía, que inhumana y extensa eres!... ¡Más que yo,
Ese yo de detrás de la palabra!... (D138(4))⁴⁸

⁴⁷ Libretas con versos inéditos de 1963 en sello de Juan Mejía Baca.

⁴⁸ Libreta con versos inéditos de 1963 con sello de Juan Mejía Baca. He editado según el sentido de las palabras en el verso.

Arquitectura del tiempo, ser del sueño

En su estudio sobre *Soledades*, Beverly describe un espacio y tiempo que hacen evidente la soledad que rodea al peregrino: primero en el espacio idílico del tiempo creado por el naufragio que interrumpe el viaje marítimo y luego por ese mundo descubierto por éste como un espacio que en un principio no ha sido colonizado por la historia (42-43). “Pero hemos visto tal espacio arcaico representado como algo inestable y en transición hacia un punto de conciliación con el futuro, algo que reproduce la forma interna de la historia que parece rehuir” (43).

El espacio y el tiempo en *La mano desasida* refuerzan la soledad del yo lírico, aun cuando otros personajes sean mencionados en el poema, estas alusiones resultan casi siempre detestables. El tiempo en el poema compartiría además los atributos del tiempo onírico o más precisamente sería como el sueño de la realidad. En 1950, cuando Adán se encuentra en pleno inicio de la producción de este poema, se publica *La aparición, ensayos sobre el ser y el aparecer* de Mariano Iberico (1892-1974), quien enlaza el mundo onírico con el poético, poniendo especial énfasis en las inquietudes estéticas de la Alemania del siglo XVIII:

Fueron sin duda los poetas y pensadores del romanticismo alemán quienes con mayor intensidad realizaron, comprendieron y explicaron esa transposición. El sueño (Traum, rêve), según ellos, es la inmersión del alma en la oscura región donde la propia vida y la vida universal se identifican y confunden. Las visiones del sueño son las presencias simbólicas en que se configura esa abisal identidad, y sus analogías, sus incomprensibles amalgamas y metamorfosis, la expresión de la continuidad creadora de la actividad de animación universal a la vez cósmica y humana. Y la poesía no es sino la expresión rítmica y melódica de la maravillosa realidad del mundo onírico. (61)

En *La mano desasida* la “Realidad es lo más hondo del espíritu” (226), pero se ve siempre enrarecida por la ignorancia, la duda, el dolor, la belleza. La presencia misma de las ruinas supone un discurso cuya manifestación no puede rehuir. Los límites corporales se tornan entonces imprecisos: inhumano el mundo, el ser, la poesía, sólo queda la piedra, “humanísima”:

Machu Picchu, ni me cabe ni te quepo,
Humanísima, realizada humanidad,
Toda de roca viva,
Y sin hembra y sin par. (273)

La piedra posee además una pierna por donde suben los turistas, y así también la mano, que “sigue haciendo la ruina” (264), se ha desprendido del ser, cuya “humana medida” no cuelga de su “mole universal” (174). Esta compleja alteración de los límites se traslada a una serie de dicotomías, como las que se pueden ver en el fragmento a continuación, que confrontan el aquí y allá, afuera y adentro, la prisión y la libertad, lo mortal y lo eterno:

¿Todo era tan duro?
¿No se puede ir más allá?
¿Está la piedra, Machu Picchu,
Entre lo que está entre mí y lo de arriba y lo de detrás?
¿Todo es la verdad del turista?
Todo... ¿qué será?
Acumulando la palabra,
Yo hice mi prisión y mi libertad.
Pero si saco un dedo de tu muro,
Me vuelvo material y mortal.
Sí, la Muerte está allí, con su materia,
Para hacerme no ser, para hacerme apestar... (189)

La única manera de salir del enrarecimiento tanto del sueño como de la realidad es la muerte. Morir significa la vuelta al mundo de los sentidos, abandonar el ser para volver al no ser, y restituir el hedor. Es curioso que Iberico se refiriera en su libro a esta condición del objeto aromático para desarrollar su tesis sobre una transrealidad del objeto poético. Citando el lenguaje popular de Cajamarca, el filósofo peruano afirma que cuando se quiere aludir a la calidad espiritual y poética del aroma se dice que éste trasciende: “Con ello se expresa de manera admirable y llena de sentido y de encanto, que el objeto aromático sale de sí, abandona su corporeidad e irradia la magia de su apariencia odorante, como una canción o como un poema, en el espacio del sueño y del alma” (*La aparición* 67).

Ni una mañana ni otra mañana,
Ni en los sueños de la Noche,
Ni con la voz y el gesto del Agua.
¿Dónde está la Inteligencia?
¿Dónde, entre tu habilidosísima maraña
De muro que enseña
Y vacío que engaña?
¿Dónde está mi entendimiento, Mi Vida,
Toda de tacto y palabra?... (304)

“El hombre que sueña al igual que el poeta, vive en la más remota e inexpressable profundidad del espacio y del tiempo como en un misterioso e inexplicable aquí y ahora” (*La aparición* 65-65), concluye Iberico, y el yo lírico del poema de Adán ensaya verso a verso una manera de comprender, pero fuera del discurrir de lo real y sumergido en ese misterioso e inexplicable aquí y ahora del sueño. Así entonces el yo lírico se sitúa fuera del entendimiento, fuera de la inteligencia, fuera de todo discurso, de vuelta

a la comprensión pura y material de la piedra a través del conocimiento primordial del tacto.⁴⁹

Gilles Deleuze (1925-1995) se ha referido también a una experiencia que trasciende quizá aquella “misteriosa e inexplicable” del aquí y ahora a la que Iberico encuentra relacionada con el mundo onírico. En *Lógica del sentido* (1989), el filósofo francés describe una paradoja que borra los límites y torna indistinguibles las cosas limitadas y medidas de la primera dimensión platónica. Una segunda dimensión planteada por Platón es la del puro devenir sin medida, pero para Deleuze esta dualidad es mucho más profunda y secreta; de hecho, se trata de una “dualidad subterránea entre lo que recibe la acción de la idea, y lo que se sustrae a esa acción” (7). En su intento por comprender qué es lo que subsiste fuera de ese orden impuesto por las ideas y recibido por las cosas, Deleuze afirma: “La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto” (8).

⁴⁹ Resulta curioso recordar aquí que Martín Adán rechazó en cierta ocasión una identificación directa entre su poesía y los sueños. No es que tampoco queramos proponerla, pero vale la pena mencionar lo que Adán dijo entonces, con ingenio inigualable, para comprender que, mientras el discurrir de la poesía parece no anclarse a nada y transformarse siempre, el que está anclado y bien, es el poeta. Edmundo de los Ríos le hace a Adán una pregunta de Max Hernández en 1981: “En la opinión de poetas importantes la disociación, la disyunción, entre la obra poética y la actividad social es cada vez mayor. Para entender si esto es así para usted, le voy a formular varias preguntas: ¿Cuál es la relación entre su poesía y sus sueños?”; a lo que Adán responde: “Ninguna, escribo despierto con plena lucidez y atento a la gramática” (Piñeiro 60). ¡Pero qué respuesta ingeniosa la del poeta! No hay relación de su poesía con los sueños puesto que él escribe despierto, ¡qué respuesta surrealista!

El lenguaje es para Deleuze el que fija los límites, aunque es a la vez el que los sobrepasa, restituyéndolos a la equivalencia infinita de un devenir limitado. En *La mano desasida*, el lenguaje explora esas condiciones del devenir. En el español, la existencia está irreparablemente bifurcada por *el ser* y *el estar*, pero esa distinción se borra al trasladarse a la poesía, allí agota todas las posibilidades de la conjugación y así reinventa también otras, pero no consigue reunir al ser con su “estar siendo”:

Este ser brutal mío que es la distancia
Infinita de mi verdadero ser;
Este ser que no soy y me está siendo
Porque no me es nunca, jamás seré,
Este ser imposible
En tu figura, realmente, ven
Los que suben con la Kodak
Y cada cual con su quién. (179)⁵⁰

En el poema, el tiempo constantemente torna indistinguibles los límites: “Todo está eterno porque ya era eterno” (171); “Estoy aquí, en este aquí que me aniquila” (175);

Todo fue eterno porque ya vivías.
Nada es nuevo si no lo padeces
En la carne viva. (167)

Esa distancia enfatiza las relaciones del discurrir y del devenir del pensamiento y la escritura: “El pensamiento sobre el agua” (169), o bien “Escribir es interminable” (225).

⁵⁰ Versos editados, corrección ortográfica y de puntuación según el sentido.

Distancia

Ese “ser brutal” enfrenta el abismo de su ser en la distancia. El abismo es la consecuencia de su intento de enunciar siquiera el ser en el presente, de manera que lo único que subsiste es el vértigo. Iberico también se refería a esta distancia en el espacio poético y a sus manifestaciones en la visión del poeta:

Hay una lejanía en el espacio poético, y el poeta tiene el sentimiento de su absoluta inaprehensibilidad pero aun así el poeta vive en esa lejanía inaprehensible, y la ansiedad, la melancolía, la nostalgia de su emoción se alimentan en una doble fuente: en la visión de lo lejano, que aparece como una esfera de existencia inasequible y absoluta, y en el amor a esa lejanía, que aboliendo la distancia forja el sueño del retorno y une al aquí del anhelo el más allá del remoto horizonte. (*La aparición* 66)

La mano desasida nos habla con intensidad sobre la distancia. Además de los fragmentos ya citados que pertenecen a los versos publicados, la inquietud persiste en los textos inéditos: “¡Esta vida de amor y de distancia,/ Y de sexo, de hedor de todavía!...” (D138(2)); ¡Cuánta muerte, en tu estar, cuánta distancia,/ Arquitectura, cuánta fragancia,/ Cuánto tacto a lo último sin día! (D175); “Tú eres la vaguedad de mi distancia” (D222); y así también en un grupo de versos que parecen resolver –sólo para reintentarlo luego nuevamente– la imposibilidad de distinguir límite alguno:

Pero viene otra vez la Distancia.
¿Sabes quién, Yo Mismo?...
¡Tú mismo, ya sin mirada!...
¡Ya sin cuerpo!...
¡Ya sin alma!...
Pero yo voy buscando al Verso
Adonde está presente (D188)

El poema de Adán parece proponer la fragmentación como la validación material – palpable, de tan enérgica– de que allí donde más se intenta distinguir, más confuso se torna todo, y la palabra queda como la única e infinita tarea.

Poema que es todos los poemas

El complejo cuerpo poético, incluso en su versión llena de erratas de los años 80, ya nos presentaba la posibilidad de ser comprendido como un poema que, en su fragmentación, propusiera una expresión completamente nueva. Es decir, se trata de un poema que no puede ser comprendido como una estructura lineal sino como una especie de sinfonía, cuyos temas o motivos van progresivamente apareciendo, y que de vez en vez se atenúan para dar paso a otros; pero esto sucede sólo para que estos temas regresen más tarde, sobreponiéndose así unos a otros: armonías puras que se movilizan en todas las posibilidades sonoras. “Machu Picchu”, “Arquitectura”, “Piedra”, “Desesperación”, por citar los más destacados, aparecen constantemente y cuando no se sobreponen, a veces se contagian entre sí, y el yo lírico confunde sus calificativos, alterna sus valores y trastoca constantemente el sentido. La piedra es “madre honda de mis sienes” (158); pero el yo lírico dice también: “Eres mi mujer y mi hijo y mi hija” (252); y después: “Piedra humana, hermana mía” (337). La piedra siempre se nos “aparece” de manera distinta, y lo que Adán pudo interpretar bien es lo realmente extraordinario de la piedra: en su flexibilidad, de la cual la arquitectura antigua es muestra maravillosa; la piedra es seña de lo maleable –manipulable deberíamos decir, en sintonía con la Filosofía de la mano de García Bacca– tanto como es seña de lo firme. En la piedra perviven ambos gestos, uno con el rostro pulido de la piedra inca,

flexible en su apariencia y otro en la roca en donde está incrustada Machu Picchu, con su rictus de haber estado desde siempre fija.

De aquí la complejidad de establecer una edición secuencial y definitiva sobre un texto que insiste en ser todo lo contrario. Concebir a *La mano desasida* en su obstinada multiplicidad nos llevaría a pensar en una poesía líquida –verdadera poesía química que Schlegel imaginó– compuesta de distintos líquidos cuyas densidades consiguieran combinarse pero sin mezclarse, sin fundirse para ser otro; o bien, podría ser *La mano desasida* como un poema de todos los poemas, como si distintos cuerpos poéticos pudieran prestarse palabras entre ellos, palabras que luego recuperarían para devolver las que habían también tomado; o *La mano desasida* podría ser como ese diálogo propio de la cordillera en donde todas las montañas parecen comunicarnos una regular silueta única e irrepetible –como una espina dorsal– que recorta el espacio terrestre y así también el cielo, pero que no esconde su fragmentación pedregosa y milenaria que la reparte en unidades macizas conectadas pero independientes; o bien, se nos aparece el poema de Adán como ese remoto rey de los pájaros, que conmovía tanto a Borges, el *Simurg* persa que es en sí mismo todos los pájaros. Así se dice en uno de los fragmentos inéditos de *La mano desasida*:

Provenimos de eterno
Está en nosotros
En todos (D199)⁵¹

⁵¹ Fragmento inédito.

Lo que nos recuerda el encuentro de los pájaros que buscan a Simurg: “perciben que ellos son el Simurg y que el Simurg es cada uno de ellos” (Historia de la eternidad Vol I. 148).

Poesía de bolsillo

En una charla dominical de la radio Filarmonía 102.7 FM de Lima, Juan Mejía Baca habla sobre Martín Adán y su obra.⁵² Antes de contar sobre el surgimiento de *La mano desasida* relata cómo se le había ocurrido a él (a Mejía Baca) la idea de un libro breve de poesía “una plaqueta no con fines comerciales sino para obsequiar”, con fragmentos de los cantos a Machu Picchu de Neruda e Hidalgo, “y unos fragmentos que pensé incluir, de un poema, que conservo hasta hoy, inédito, de Martín Adán, inspirado en el Chino Soto, que fue el guardián del albergue de Machu Picchu” (grabación min 35).

Sobre el Chino Soto agrega que vivía cerca del parque universitario en el Cuzco, aunque era chiclayano de nacimiento; muy bueno para tocar el clarinete, guitarrista y barítono, que “naturalmente afinaba su voz con buen pisco”, dice Mejía Baca, y de allí deduce que Adán lo conociera bien.⁵³ Alguna vez, cuando el poeta se había enterado de la muerte del Chino Soto a través de Mejía Baca, escribió un poema que éste

⁵² El CD, que me fue amablemente proporcionado por Andrés Piñeiro, profesor e investigador del Perú, durante mi visita en 2015, tiene impresa la información esencial del contenido del disco, pero coloca la fecha de Enero 1 de 1985. Se trata sin duda de un error puesto que Mejía Baca empieza su presentación lamentando la reciente desaparición del poeta, que falleció el 29 de enero de ese mismo año.

⁵³ Este dato además confirma la presencia de Adán en el Cuzco, lo que no asegura que haya visto Machu Picchu. De hecho, que Mejía Baca no mencione, durante una hora de programa y con tantos detalles sobre cómo se gestó y desarrolló *La mano desasida*, que Adán haya visitado las ruinas, ya nos inclina a creer que es poco probable que las viera.

considera “muy sentido” y es el que éste pretendía usar para su proyecto editorial sobre Machu Picchu:

¡Ay, piedra dura porque soy tan blando,
Casi reciente
Cuando volveré del brazo del Chino Soto,
El murió. Me lo dice Juan Mejía
Nacido más para entenderte (D199)⁵⁴

Autorizado por el poeta para hacer la selección de fragmentos que irían para la edición que Mejía Baca quería ya entonces titular *Nuevas piedras para Machu Picchu*, éste refiere un suceso inesperado:

Al día siguiente se me presentó (Adán) y me dijo “no publiques lo del Chino Soto porque aquí te traigo esto que recién he escrito”, y comenzó a sacar de los bolsillos del abrigo una serie de papeles, que eran en realidad servilletas de los bares, y me colmó la mesa de papeles sueltos y para mí fue un rompecabezas tremendo el poder organizar ese material poético... no había numeraciones, es decir, era verdaderamente un rompecabezas. Pero no paró allí, sino que en la tarde volvió, y volvió a vaciar los bolsillos, y ya no solamente del abrigo, sino del saco, y así se sucedían los días.⁵⁵

En esta presentación Mejía Baca reconoce ya que *La mano desasida* es “extenso tremendamente, impublicable así de primera intención” y que era preciso que se hiciera un “cernido” no con un criterio personal, puesto que él afirma no tener facultades para

⁵⁴ Aunque en D197, el catálogo menciona también al Chino Soto, preferimos incluir este fragmento hallado entre los versos inéditos D199, que podría ser el poema inédito sobre el Chino Soto y Machu Picchu al que aquí alude Mejía Baca. Los versos de esta libreta dan la impresión de ser verdaderamente estructuras a partir de las cuales Adán continuara explorando varios asuntos que trata en su monumental obra: se hallan mencionadas, además de Machu Picchu, Piedra, Arquitectura, el ángel, imágenes de la exactitud y de la soledad como el sauce, el río, y así también otras que no aparecen o escasamente en *La mano desasida* como el Tingo o Arequipa. Los versos finales de esta libreta hacen una afirmación casi literal sobre la homosexualidad del poeta, un tema que nos queda casi totalmente pendiente.

⁵⁵ Poco después en la grabación, Mejía Baca confunde el título de *La mano desasida* con “Escrito a ciegas”, pero es obvio que se refiere a esta primera.

ello, pero sí haciéndose ayudar de amigos “autorizados” y añade que lo hizo “pensando con el criterio del editor que no podía publicar centenares de páginas que es el Canto a Machu Picchu” (grabación minuto 39). Así también, cita los nombres de quienes participaron de este primer proceso de selección: primero Luis Monguió, español y catedrático de la Universidad de Berkeley, a quien envió los versos de Adán pidiéndole que subrayara todas las partes que le parecieran “potables” para una edición; poco después refiere que hizo lo mismo con Alberto Escobar y añade que ambos críticos desconocían de su participación mutua en la edición. Finalmente, el propio Mejía Baca participa de la organización de los versos de Adán, que “con criterio de editor”, dice, consigue encontrar las coincidencias entre las tres lecturas.

Respecto a las críticas que Mejía Baca ha recibido sobre por qué en principio publicó *La mano desasida* de manera fragmentaria, afirma que lo hizo porque una edición completa habría resultado demasiado para lectores no habituados a tan extenso texto poético y confirma que para la edición de 1980 sí entregó toda la extensión del mecanografiado que entonces poseía. Además concluye este tema diciendo que la obra completa de Adán se agotó casi inmediatamente y que ya se consideraba entonces una verdadera joya. En este valioso relato de Mejía Baca, lo que no deja de asombrarnos es que Adán escribiera el poema inabarcable precisamente en el tamaño que para él sería el único adecuado para la inmensidad: el bolsillo.

Todas estas premisas nos han llevado a la conclusión de que sólo una edición digital permitiría organizar un proceso serio que, primero, recuperara tan valiosos

manuscritos, y luego que gestionara una rigurosa compilación que no diera como resultado la edición de una sola de las versiones posibles de *La mano desasida*, sino que por fin todas esas posibilidades infinitas de lectura y relaciones entre los fragmentos alcanzaran una edición ideal, plural y única: “Un libro sobrecarga a otro libro, una vida a otra vida palimpsesto donde lo que está por debajo, por encima, cambia de acuerdo con las medidas y constituye alternativamente el original sin embargo único” (*El diálogo inconcluso* 454).

La piedra de los doce ángulos

Reconocida como una de las más altas muestras de la arquitectura inca, la piedra de los doce ángulos es una de las más visitadas en el Cuzco, antigua morada del Inca Roca y hoy parte de la Sede del palacio arzobispal. Este ejemplar cobró popularidad puesto que sus doce ángulos y la falta de irregularidades en las uniones (ver imagen 16), dan cuenta del vasto conocimiento de los incas en materia de construcción, especialmente porque sus herramientas eran también de piedra.

Doce fragmentos de
El Espíritu de Piedra (D152)⁵⁶

En estos dos versos que no guardan aparente relación con otros fragmentos que se encuentra en esta libreta, Adán podría estarse refiriendo más directamente a los atributos especiales de las piedras de Machu Picchu. Si bien la piedra más famosa es la del Palacio arzobispal en el Cuzco, hay muchas otras en diferentes construcciones incas con igual o mayor número de ángulos. Aunque éste no fuera el caso, los versos sugieren

⁵⁶ Fragmento inédito escrito en una página de libreta.

ahondar en el “Espíritu de la Piedra” que es una de las tareas sobre la que más insiste el poema. Nos hemos referido ya a cómo la enorme dimensión de las piedras ha conmovido la mirada de los hombres desde el Inca Garcilaso hasta los poetas contemporáneos, no resulta casual entonces que Blanchot se valiera también de una analogía con referencia las piedras de otras famosas ruinas del mundo antiguo, para explicar la escritura fragmentaria del poeta francés René Char (1907-1988):

Entiéndase que el poeta de ningún modo juega con el desorden, dado que la incoherencia bien sabe componer, aunque fuese al revés. Aquí existe la firme alianza de un rigor y un neutro. Las “frases” de René Char, islas de sentido, están más que coordinadas, colocadas unas junto a otras. Con una poderosa estabilidad como las grandes piedras de los templos egipcios que se mantienen paradas sin ataduras, con una densidad extrema y sin embargo capaces de una deriva infinita, despidiendo una posibilidad fugaz, destinando lo más pesado a lo más liviano, lo más abrupto a lo más tierno, como lo más abstracto a lo más vivaz (la juventud del rostro matutino). (483)

Los versos de Adán tienen ese aplomo de las piedras que se levantan sin aparente atadura, piedras cuya densidad sólo enfatiza la maravilla de saber que permanecen también en una “deriva infinita”. Algunas de estas Nuevas piedras para *La mano desasida* poseen tal fuerza, que nos recuerdan constantemente que estamos frente a uno de los más notables poemas escritos en español:

Salí de la letra y entré en el aire,
En cualquier aire de la sombra mía.
Mi tardía inocencia me era todo.
Los sentidos me sobaban y afligían.
Sí, todo fue el momento innumerable e impune,
Que viene siendo mi vida.
Miro, y veo la Arquitectura
Amo, y toco la Anatomía.
Pienso, y todo es la Historia,
La real, la vitanda, la actual, la vívida... (D139)

Manipular los papeles de Adán ha supuesto comprender la dinámica material del fragmento como objeto, el verso como pedazo separado e independiente de su cuerpo aunque atraído a ese centro de su propia dinámica plural. Las separaciones que las servilletas, papeles sueltos y páginas de pequeñas libretas de llevar cuentas –“libro de bolsillo”, como las llama Adán en uno de los fragmentos inéditos⁵⁷– hacen posible considerar que la deliberada elección del poeta de escribir en superficies materiales que hicieran de la separación una realidad forzosa, traía consigo además algunas exigencias: la imposición de una extensión siempre mínima, la economía del lenguaje y, ya que el espacio era siempre reducido, la densidad en las palabras poéticas. Pero si nos fijamos, estas exigencias son ya inherentes a la poesía, lo que revela el gesto de Adán como un acto ingenioso, y preciso, alejado del azar o de un capricho ebrio, un gesto verdaderamente poético de la poesía: la inmensidad en la mano y la mano desasida:

¡Tu alegría, manzana sin mano!
¡Tu alegría, sin garra
El Sol y la Luna
La Fe y la Fuerza,
La Puta y la Letra
Todas cabidas
En una libreta (D138 (2))

⁵⁷ C301

La evaporación del autor

“La muerte del autor” (1968) de Roland Barthes y “¿Qué es un autor?” (1969) de Michael Foucault (1926-1924) son dos de los más famosos ensayos sobre un tema que tuvo gran impacto en la crítica literaria de los años 60 y 70 y que, de cierta manera, tocó la forma en la que las generaciones posteriores nos hemos acercado a la lectura. Foucault define al autor a partir de la definición de la obra, y ciertamente parece más interesado en ella, puesto que sobre el autor concluye, o más bien, sobre la función-autor, que es “no más que una de las especificaciones posibles de la función-sujeto” (32). Foucault en cambio cree que es hora de estudiar los discursos “no solo en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos que varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una” (31).

Barthes ahonda más en el autor y empieza situando a la escritura como un lugar neutro, compuesto, oblicuo, en el que termina toda identidad, incluso la del que escribe, de manera que en ese mismo momento en el que el autor entra en su muerte, comienza la escritura. El énfasis se traslada entonces al lector:

El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (La muerte del autor 5)

En 1965, Blanchot hablaba de “una palabra plural”, en un ensayo del mismo nombre, como “la tarea infinita” que sería el resultado de un pensamiento que ya no estuviera

encaminado sólo en vistas a la unidad, sino que más bien consiguiera afirmar la interrupción y la ruptura de todo diálogo, pero reclamándolas como una coherencia y forma de esa palabra plural (6).

Lo curioso es que Friedrich Schlegel se les había adelantado más de un siglo con una afirmación todavía más provocadora que la de la muerte o la función del autor. En el fragmento 32 de sus *Fragmentos críticos* dice: “En literatura, la distinción química entre la disolución por la vía seca y la disolución por la vía líquida es aplicable a la disolución de los autores, los cuales también se ven obligados a descender tras haber alcanzado su máxima altura: los hay que se evaporan y los hay que se convierten en agua” (31). En la misma línea y siglo, Simón Rodríguez (1769-1854) en *Luces y virtudes sociales* (1834) escribe en la primera página las iniciales de su nombre y juega a desligarse como único autor para empoderar a otros, a todos, a cualquiera, y así también, compromete al lector respecto al contenido:

por S. R
es decir, por cuantos empiecen sus nombres y apellidos por estas dos letras
o por
SIMON RODRIGUEZ
para que los lectores pierdan menos tiempo en adivinar

*El conocimiento de las palabras
es obligación del que escribe
como del que lee.
(153)*

En *La mano desasida* nos parece que el abandono de la figura del autor para abrir paso a la escritura en su inmensidad, no deviene de una voluntad teórica, pero sí pensada. El autor de estos versos está desligado de su obra porque la abandona a manos llenas –

literalmente— en manos del lector. Los fragmentos que nos quedan tendrían que repetir ese rito de entrega sin límites que transmite esa otra entrega extraordinaria que experimentan sólo aquellos que se han atrevido a tanto con su palabra.

Poema pulverizado

Exploraciones con ambiciones poéticas similares a las de *La mano desasida* en relación con la posibilidad de llevar la expresión al límite podrían mencionarse muchas: Raymond Queneau en *Cent Mille Millions de Poemes* (1961) o “720 Círculos” (1968) de Julio Cortázar son obras en las que la participación del lector en la creación de los poemas resulta indispensable. En la prosa podrían mencionarse muchos otros ejemplos de novelas que abordaron la idea de la totalidad en estructuras inmensas y con fascinantes posibilidades de abrazar, a través de sus partes, una expresión total: *La región más transparente*, *José Trigo*, *Si muero lejos de ti*, *Rayuela* y por supuesto la propia creadora del género: *El Quijote*.

No cabe duda tampoco que *La mano desasida* posee además un fuerte componente visual, que proviene de todo ese universo fragmentario y disímil que es su cuerpo. Una parte de la producción poética de Emily Dickinson se destaca también en este sentido. La poetisa norteamericana se dio por escribir en los sobres de la correspondencia que recibía y al hacerlo modificaba la orientación del texto sobre esos frágiles y azarosos retazos de papel, eligiendo siempre distintas formas para abrir los sobres de manera que las siluetas sobre las que escribía resultaran siempre nuevas. De entre sus manuscritos, todos los versos escritos en sobres de correspondencia se han publicado

recientemente en un libro titulado *The Gorgeous Nothings*⁵⁸, recopilación que ha evidenciado cómo los textos poéticos se pueden leer también como una maravillosa producción visual.

La mano desasida podría presentarse aquí como un poema que, a través de nuevas tecnologías potenciara ese aspecto visual y además permitiera a sus lectores un contacto directo con sus fragmentos. Es así que fue posible explorar las ventajas que TEI (*Text Encoding Initiative*), un consorcio que desarrolla y mantiene una representación estándar de textos en formato digital, podría proporcionar para el estudio de tan complejo texto. TEI *Guidelines* provee métodos de codificación para textos susceptibles de la lectura de una máquina y especialmente usado en las humanidades, ciencias sociales y lingüística. Desde 1994, TEI *Guidelines* ha sido usado por bibliotecas, museos, editores y académicos para la preservación de textos, la enseñanza y la investigación. Esta investigación exploró los usos de TEI en su primera etapa en orden de identificar los fragmentos no publicados y las variantes de las versiones del poema, pero una tarea más detenida y en colaboración permanente con un técnico ingeniero es necesaria.⁵⁹

⁵⁸ Marta Wernes y Jen Bervin, 2014.

⁵⁹ El profesor Manuel Portela de la Universidad de Coimbra, cuya investigación se ha dedicado por varios años al trabajo de codificación en TEI y análisis de los fragmentos del *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, ha brindado una breve e informal consultoría sobre el uso de esta herramienta digital en relación con *La mano desasida*. Portela ha considerado que un trabajo serio al respecto resultaría no sólo pertinente sino ideal para un texto complejo como éste, y así también que, considerando la cantidad de los documentos, se requeriría no sólo de la financiación económica que un proyecto así demanda sino de al menos 6 años para concluir el proceso de codificación y otros 3 para desarrollar una plataforma de acceso digital.

La paradoja que alberga el uso de TEI viene a contribuir las reflexiones de este estudio. Para ingresar la información a la computadora, es preciso romper todavía un poco más los fragmentos de *La mano desasida* como si de meterlos en cajas chinas se tratara, e identificar sus “categorías” y “atributos”, adiciones, omisiones, variaciones, borrones, etc.:

```
</g>
<l>Machu Picchu piedra sin destino</l>
<l>Si no es el suyo, que es el de lo eterno</l>
<l>¡Ven a morir, <subst>
                                <del><unclear
                                reason="ilegible"/></del>
                                <add>ay,</add>
                                </subst> ven</l>
<l> El tú eterno de mi piedra, yo mismo, en sueños</l>
<l>¡Ven a ver a ver cómo gente roe flora ingenuo</l>
<l>Piedra deliberada y sin presente!</l>
</g>
```

Lo curioso es que cuando la máquina lee estos girones virtuales, no importa en cuántos cientos de miles de fragmentos se haya despedazado a los textos, TEI los leerá siempre como una sucesión lineal y sin espacios, como si se tratara de un solo inmenso verso adaniano. En la totalidad encriptada en ese lenguaje de códigos que hablan las máquinas se manifiesta nuevamente la totalidad hecha de un poema pulverizado:

Poema pulverizado no es un título minimizante. Poema pulverizado; escribir, leer este poema, es aceptar plegar el entendimiento del lenguaje a cierta experiencia fragmentaria, es decir, de separación y discontinuidad. Pensemos en el extrañamiento. El extrañamiento no sólo es la pérdida del país, sino una manera más auténtica de residir, de habitar sin hábito. El destierro es una nueva relación con el Afuera. Así, el poema fragmentado es un poema no incumplido, sino que abre otra

forma de cumplimiento, aquel que está en juego en la espera, en el preguntar o en alguna afirmación irreductible a la unidad. (*El diálogo inconcluso* 482)

Una versión digital y variable de *La mano desasida* inscribiría para siempre al poema en el discurso roto de las ruinas que se preservan y se visitan y no, como está ahora, en el de las que se esconden o se olvidan. *La mano desasida* por fin libre fuera del espacio y del tiempo, libre de imposiciones de impresión y avaricias de imprenta, finalmente “Machu Picchu piedra sin destino” (D199)⁶⁰.

Versos con peso de arenal y de montaña

La recopilación de los fragmentos inéditos del poema de Adán ha representado un verdadero reto de investigación no solamente debido a la cantidad de documentos sino también a la dificultad de trabajar con un catálogo plagado de erratas, sumado al escaso conocimiento del contenido de la colección por parte de quienes la gestionaban en 2015. En una segunda visita a la colección, en 2016, la dificultad persiste debido a la reciente elaboración de un nuevo catálogo actualizado que la Biblioteca PUCP prepara a partir de un proyecto de reorganización y “depuración” de los papeles de Adán. A pesar de que este catálogo estaba previsto para comienzos de 2017, todavía no está disponible y el acceso a los documentos ha sido parcialmente restringido.

Es preciso aclarar, entonces, que la presente compilación no pretende asegurar con certeza total que se encuentren aquí todos los versos inéditos de *La mano desasida*,

⁶⁰ Fragmento inédito.

pero sí señala la cantidad de material inédito que aún queda. Esta compilación recoge el contenido de más de 500 fotografías de 46 unidades documentales, que reúnen más de 150 páginas con fragmentos inéditos.⁶¹ La metodología que dirigió la elección de los fragmentos consistió en revisar todas las referencias al catálogo sobre textos inéditos (un total de 176), elegir de entre ellos los que tenían relación con *La mano desasida* o con Machu Picchu.⁶² Luego se revisaron todas las firmas que, si bien se catalogaron como versos inéditos, no se especificaba el tema, todo ello a fin de confirmar la inclusión de aquellos pertinentes para esta compilación por encontrarse en evidente relación con el poema de estudio: usos del lenguaje, vocativos con referencia a la piedra, la mano, y otros.

Finalmente, este proceso contó con una revisión de algunas firmas que se describen como textos borradores de *La mano desasida* y que tienen como comentario la existencia de fragmentos inéditos no incluidos en la versión de 1980⁶³. Asimismo,

⁶¹ Nótese, por ejemplo, que todas las firmas que designaban versos inéditos relacionados con Arquitectura, no se han considerado para esta primera compilación, aunque esta investigación ha identificado y empezado el proceso de transcripción de muchos de ellos. Esta es otra tarea pendiente que nos ayudará a considerar si nuestra intuición sobre la relación estrecha de *La mano desasida* y todos los fragmentos sobre Arquitectura son parte del mismo poema. Una excepción a estos criterios de selección es el de los versos correspondientes a la firma D199 por haber encontrado información contundente sobre su relación con *La mano desasida* en la presentación radial de Juan Mejía Baca a la que nos hemos referido en este capítulo. De igual manera, quizá sea preciso relacionar el poema "Piedra absoluta" (1966) que sí se publicó, como parte de *La mano desasida*.

⁶² El catálogo usa ambas descripciones como equivalentes.

⁶³ Cabe recalcar que en la última reimpresión de la Obra completa de Martín Adán, Ricardo Silva-Santisteban afirma en el prólogo que usó nuevamente, para *La mano desasida*, "la copia mecanografiada que nos fue proporcionada por Juan Mejía Baca, que actualmente se encuentra, con nuestras correcciones ortográficas a lápiz, en la colección Martín Adán de la Pontificia Universidad Católica del Perú" (42). No hay registro de que Silva-Santisteban o alguien más haya trabajado directamente con los manuscritos de *La mano desasida* en relación con la versión publicada, con excepción quizá de Vargas Durand que estuvo a cargo de organizar y enriquecer el primer catálogo de esta colección.

muchos de los hallazgos han resultado casuales, en busca de cierto documento, hemos dado con otro que, sin estar catalogado como inédito, resulta en estrecha relación con *La mano desasida* y no aparece entre los versos publicados. Algunos errores del catálogo han sido corregidos, puesto que denominaba como inéditos a fragmentos que no lo son. Una revisión más detenida de estos casos queda pendiente, ya que estos hallazgos nos resultaron muy escasos en relación con la gran cantidad de documentos de la colección, y es posible que haya otros, asunto que solamente será posible comprobar una vez que todos los fragmentos se codifiquen en TEI.

El lector puede encontrar, previo a esta compilación, un cuadro con la descripción breve e información esencial de estos fragmentos, su signatura (la del primer catálogo de la Colección Martín Adán), la fecha, en caso de tenerla, y unas siglas sobre cómo fue identificado en el catálogo. También se adjunta un cuadro con los signos más usados en el proceso de transcripción. Puesto que el objetivo a largo plazo de este proyecto es contar con una versión digital, se conserva para esta primera compilación la secuencia según la signatura, orden que no sugiere todavía ninguno definitivo para el poema, sino únicamente práctico para su presentación.

En estos fragmentos inéditos, Machu Picchu aparece mencionada con igual recurrencia que en los versos publicados y comparte la alusión a las piedras de manera directa. Quizá fue debido a la identificación de estas palabras clave que muchas de estas unidades documentales fueron clasificadas en el catálogo en correspondencia con *La mano desasida*. Sin embargo, quisiéramos destacar una de las omisiones de éste; se

trata de la libreta D194⁶⁴, en la que también aparecen otros vocativos usuales en *La mano desasida* que como “Alma Mía” o “Arquitectura”, y otras alusiones al turista, al ángel, a la Eternidad, a Rilke y a Nietzsche, así como a la poesía como “inagotable” o “infatigable”; sin embargo, quizá porque las palabras Machu Picchu no aparecen, su contenido no fue clasificado dentro del grupo en relación con el poema.

Estos versos que se le han escapado al catalogador –y que bien pudieron escapárseme también–, quisiéramos mencionar como preámbulo a esta compilación. En ellos la voz lírica, ajena a nuestros avatares por comprender su ruina y haciendo precisamente de ello su poética, continúa su diálogo infinito con la piedra. Con esa misma emoción – más bien, entusiasmo– presentamos estas *Nuevas piedras para La mano desasida*, cuyo peso “de arenal o de montaña” insiste en darle dimensiones reales y corpóreas al alma y a la vida:

Sí, llegaos, llegaos, Almas Mías,
Simples, absurdas, espontáneas...
Tan de mí mismo y uno solo
Perdido yo por siempre en sus distancias
Sí, llegaos, llegaos,
Con peso de arenal o de montaña.
¡Venid, que muero, que hartos vivo!
¡Venid todas, Mis Almas! (D194: 4, 5)

⁶⁴ El catálogo describe a este documento y transcribe los primeros versos pero no incluye ningún comentario ni lo relaciona con la obra publicada ni inédita.

Descripción de signos usados en la transcripción

A pesar de que la transcripción de los versos trata de ser lo más fiel posible al manuscrito, prioriza el sentido. Algunos ejemplos de codificación elemental nos ayudarán a su rápida codificación en TEI. Aquí los ejemplos más comunes y los signos que usa esta descripción:

1. Cuando una palabra aparece tachada dentro del verso y esta es aún legible, aparece tachada:
Que el **mi** muñón se quiebra
2. Cuando una palabra aparece tachada pero fuera del verso, arriba o abajo, aparece tachada y entre paréntesis:
Que el (**mi**) muñón se quiebra
3. Cuando una palabra aparece tachada en el verso y ésta ya no es legible, aparece este signo (~~xx~~):
Que el (~~xx~~) muñón se quiebra
4. Cuando una palabra se agrega arriba o abajo del renglón, aparecerá entre paréntesis:
Que el (**muñón**) se quiebra
5. Cuando una palabra no está tachada pero es ilegible, aparece este signo [??]:
Que [??] muñón se quiebra
6. Cuando una palabra ilegible tiene algunas letras distinguibles o se puede intuir la palabra aunque con dudas, se incluyen estas letras [?mch?]
Que el [**?mñn?**] se quiebra
7. Ausencias o espacios en blanco dejados con aparente intencionalidad se señalan con una línea____:
Que ____ muñón se quiebra
8. Marcas, flechas, líneas, etc., tratan de representarse lo mejor posible y se añaden comentarios al pie de página cuando es necesario:
←Que el muñón se quiebra
9. En ciertos versos o palabras que requieren una observación más detenida o presentan alguna dificultad que requiere atención, se incluye el signo del asterisco * para que en el proceso de codificación sea considerado con minuciosidad:
Que el muñón* se quiebra

La disposición del texto en cada renglón trata de replicar al máximo la disposición de los versos en el manuscrito; sin embargo, la codificación en TEI tiene que considerar la fotografía al momento del ingreso de cada verso para ajustar cualquier duda u omisión.

Tabla de contenido y descripción de los fragmentos inéditos

Catálogo de la Colección Martín Adán de la Biblioteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

No	Signatura	Fecha	Descripción
1	C053	1960 o 1961	Servill BLMD
2	C156	196-	Servill I
3	C205	1950-1970	Servill ILMD
4	C206	1950-1970	Servill ILMD
5	C207	1963	Servill ILMD
6	C213	1960-1970	papeles
7	C224	1960-1970	Servill I
8	C299	1950-1970	Papel envolver I
9	C301	1963	Papel envolver I
10	D138 (2)	1963 se. JMB	Libreta I
11	D138 (3)	1963 se. JMB	Libreta I
12	D138 (4)	1963 se. JMB	Libreta I
13	D139	1963 se. JMB	Libreta I
14	D140	1963 se. JMB	Libreta I
15	D141	1963 se. JMB	Libreta I
16	D144	1963 se. JMB	Libreta I
17	D145 (1) (2-9)	1963	Libreta I
18	D152_1	196-	Libreta LMD
19	D152 (2,3,5,6)	196-	Hojas con versos IMP
20	D153	196-	Servill IMP
21	D154	196-	Servill IMP
22	D155	196-	Servill IMP
23	D156	196-	Servill IMP
24	D157	196-	Servill IMP
25	D158	196-	Servill IMP
26	D159	196-	Servill IMP

27	D160	196-	Servill IMP
28	D161	196-	Libreta IMP
29	D162	196-	Libreta IMP
30	D171	1966	Libreta I
31	D175	1966	Libreta I
32	D176	1966	Libreta I
33	D177	1961	Libreta LMD
34	D178	1961	Libreta LMD
35	D184	1964	Libreta IMP
36	D185	1961	Libreta IMP
37	D188	1963	Libreta IMP
38	D189	1963	Libreta IMP
39	D190	1963	Libreta IMP
40	D191	1963	Libreta IMP
41	D192	1961	Libreta IMP
42	D193	1961	Libreta LMD e I
43	D194	1963	Libreta
44	D199	195-	Libreta Arq
45	D200	195-	Libreta
46	D222	196-	Libreta MP

Abreviaturas

CMA: Colección Martín Adán

IMP: Inédito Machu Picchu

ILMD: Inédito La mano desasida

MP: Machu Picchu

I: Inédito

Se: sello

JMB: Juan Mejía Baca

Fragmentos inéditos o Nuevas piedras para *La mano desasida*

Poeta o amigo o crítico:
Ruego a Usted leer y aceptar
estos versos como si fueran
de Usted mismo. Son los últimos
que he escrito. La agonía propia
ha de no tocar la agonía ajena. Creo
que es la ley de la agonía.
Un abrazo, Amigo. Dios ha
de ser más poeta que nosotros.

Martín Adán.

D195 (al final de una libreta de 1960)⁶⁵

C053

Como la nave o la nube⁶⁶

⁶⁵ Aquí una versión ampliada y editada de este manuscrito que aparece en páginas sin fecha, contexto de publicación ni signatura alguna que el primer catálogo de la Colección Martín Adán (CMA) pudiera otorgarle. Esta versión, fotografiada en 2015 durante esta investigación, al parecer pertenece a páginas de alguna revista y está acompañada de una nota en la que se afirma que Juan Mejía Baca y la Pontificia Universidad Católica del Perú preparan una obra “definitiva” del poeta Adán en base a las libretas que éste “dejara”. El tiempo verbal usado abriría la posibilidad de pensar que son páginas editadas luego de la muerte del poeta. Esta intuición se sostiene además en otros hallazgos del archivo, como la correspondencia de Juan Mejía Baca en respuesta a las tarjetas y cartas de pésame que éste recibió tras el fallecimiento de Adán en 1985, y a las que contestó incluyendo precisamente este poema (D117 (1-6)). Queda pendiente saber si el nuevo catálogo le ha dado a este documento un código y a qué grupo de versos inéditos lo ha sumado. Estos versos no aparecen en la última obra completa de 2006, reimpresión de la versión de 1980.

Poeta o amigo o crítico:
Ruego a Usted aceptar
y leer estos versos como si
fueran de Usted mismo.
Son los últimos que he escrito,
los que estoy escribiendo...!

Siempre creeré que la Vida
es de ahora mismo. Pero la
agonía propia nunca ha de
tocar la agonía ajena. Yo
creo que la agonía es la ley
de la agonía, y Usted perdone.
Un abrazo, Amigo, y que
Dios sea mejor poeta que
nosotros.

Martín Adán

⁶⁶ Aunque la transcripción de la CMA identifica un largo fragmento como inédito, solamente estos últimos versos son verdaderamente inéditos. Los anteriores de esta misma signatura pertenecen a la

O como yo prosigues y res[ba]llas en tu vida!
¡Nada es sino el ser y el estar!
¡Lo que no es eso, es el otro dios y la otra mentira!
¡Lo que no es vivir es el prójimo!
¡Lo que no es exaltación no es nada en definitiva!
¡Ay, Machu Picchu, piedra de mi piedra,
Carne de mi carne, vida de mi vida!
Mi manera de estar mudo
Mi cactus florido y mi mimada víbora!
¡Yo quiero ser eternamente,
Porque siempre fui, Machu Picchu, claro enigma!
¡Y no sé otro tiempo y modo y error de ser
Que mi vida!

C156

–¡En el desierto que eres, el humano
Que soy y soy el otro si deliro
–Yo soy mi padecerme– y me remiro,
No saltarás camello sino mano!

¡Que el tesoro, que agobia, de lo vano,
La carga atroz del beso y del respiro,
La tangible ilusión de lo que miro,
Lo rindas todo a esfinge y deshumano!

–¡Inteligencia mía, no lo entiendas!...
¡No sepas nada de simún y tiendas!...
¡Sé tú las cuatro patas de mi paso!

–¡Que si tú entiendes vivo verdadera–
Mente, sí, eterno mortal, no amor, no acaso
No duda... solo yo, tacto y quimera!...

–¡Esta piedra del mundo, donde inmoló
Mi cuerpo a vario dios que fui y que ríe!...
¡Esta mi voz, que manda que me fíe!...
¡Este tú que me falta y soy yo solo!...

–¡Este seguirme al ecuador y al polo,
Yo al azar de mi vida, que deslíe
La llama, el témpano, lo que no guía
Aseguro de humano, que es Apolo!...

Obra publicada en 1980 (OP1980) a partir del verso "De por entre tus palpables prodigios emana" p. 245 y termina en "Una piedra de espíritu!" p. 254.

¡Y ya serme yo el otro!... ¡en agonía
Canturreo aleluya de alegría
Como el anacoreta del ayuno!

–¡Divino error me hiciste el primer día,
Humano al dios, todo en mí mismo y uno,
Tú, Desesperación, tú, madre mía!

C205

Sí, todo era vivir,
Emilio Adolfo: la vía y la viveza.
Todo es exacto si no lo miro,
Y si allí principia la Belleza.
La Belleza está allí donde tú callas, Yo Mismo
Y la Rodilla hace su belleza.
Nada eres entre los grandes edificios
Si no eres el que eras.

Pero me estoy solo
Entre las cosas solas.
De vez en cuando
Llegan a estarme las Horas.
Yo no sé quiénes son ¡Son tantas,
¡Todas con otra otro rostro
Y con otra sombra!...

La Realidad Fernando,
Es una cosa eternamente nueva.
Viene con el perrito ya tuerto.
O con lle* ya nueva.
Todos es realidad, Yo Mismo,
Cuando la sientas.

¿Cuándo será este entonces
De todavía ya!... Cuando la ciega
Oportunidad
Me dará siquiera
Algún ojo
De miseria!...

La desesperación cualquiera
Vino desde mi cuna despacio.
Parecía una madre.

Así sonaba en paso.
Pero ella no sabía,
Ni mi ninguna supo de mi causa

De mi tender mi la mano a todavía.
Y no tocar nunca otra mano!
Todo lo supe es esas inme[n]sas,
Todas de retratos y gatos!

Era lo de todavía
El tiempo no es
Sino un instante nuevo
Y otro nuevo pensar
Y otro tiempo*

Todo es la arquitectura Héctor,
Y un ama cosa conforme y que se está.

Nada es verdad, Amigo
Yo, si no crees.
Nada es mio el [...] llega
Ese té por la mañana*
Y te abre los parpados del sueño!

Pero que será mi,
Sino el estarme yo solo quieto
Y empuñado y quizás, si no basta
El Deseo.

¡Cuánto me sabes! ¿Por qué sé yo tanto
De allá acá!...
El Ángel es bello,
Pero no sabe más.

Ninguno es realidad
Si no vio. Nada es realidad, Yo Mismo*,
Sino solamente*
Estar!
Morir es una cosa tan distinta
Sino no ser ya!

Pero la Exactitud
Eres mi diestra mano
Pero estas allá.

Era todo, porque es, sin embargo

Si dudas, mueres.
Nada es sino el Acaso

C206

La Desesperación hizo la Cosa,
Y allá se está, de ti enfrente.
La Realidad es una realidad
Que ninguno merece.
Viene con pata de gato,
Y se te es de repente.
Y ninguno de tú
La Realid[ad] no es que tocas
Sino la que te sorprende.
Cuando tú vayas por las calles Héctor, las calles solas.
Busca la pared de tu mismo saber!
Es una sola y de un solo piso
Y en ella andan viejas leves.
La Desesperación hizo la Cosa,
Sábelo, Héctor, y olvídate de siempre!

La Desesperación está conforme
Con toda forma si la Mano se aleja.
Está en lo gótico perfecto
Cuando desespera.
Está acaso en cada paloma
Que caga: allí será Venecia.
Dios es.
Dios vuela
Y viene con el pico en alto
Pidiendo tu trigo y tu clemencia
Él no habla:
Dios lo hizo todo, y no es poeta.
Y hacia Él vaya allá tu mano queda.
Nada es sino serte,
Y Él te es y te era.
Dios es verdad: lo creo de repente
Entre los ojos que lo niegan.
La Desesperación está conforme
Con toda forma, que es Dios en la tierra;
La Arquitectura, si no lo sabes,
Héctor: la fatiga de la Fuerza!

Todo era verdad,
Sino el dios despierto.

Toda era verdad y una cantina,
Y mi japonés de misterio.
La japonesa había comulgado
Esa mañana –era católica y me miraba con ceño–
Todo era propia verdad y alegría ajena,
Y la Arquitectura me llegaba al nervio
¿Por qué se está mi ser sin nada
Sino con los estambules de mis sueños!
¿Por qué me estoy acá en esta calle.
Entre mendigos y perros!
¿Por qué me estoy todavía
Y no me caigo, El Arquitecto!

La verdad de la Arquitectura
Es toda de naturaleza.
Si haces el Adobe, hazlo, bien,
Y no piensas que piensas.
La Realidad está en tus manos,
Pero ya era, y era una mano sobre otra mano, las dos juntas
Antes que tú y los dioses,
Y la sombra de la higuera.
Todo era antes; todo es,
Todo, Héctor: la Arquitectura se asemeja
Tanto a Dios, y yo dudo, apenas.
¿Sabes de veces en la Arquitectura?
De veces si las ves? ¿Sabes de quienes
Te están allá en tu arquitectura?
Dios hizo todo lo que se te aparezca,
Acaso con reloj y boina.
¡Dios nos está cerca
De tú y de mí, que no sabe
Y mea
Donde no hay policía, Héctor
Sino sólo una inmunda vieja!

Todo era Yo Mismo, Yo Mismo.
Todo era sin pa[r], y todo era.
Nada me era distinto

Sí, la Necesidad es necesaria
Porque es sed, porque es cierta...
Nada es otra cosa
Que una ciudad y una cabeza.
Si pasa por la calle
Una vieja de mierda,
Dilo sin corregirte:

“Es ella!
La Realidad no es una cosa,
Sino una diferencia.
Si estás ante el Ser,
Calla tu pregunta seria.
Nada es si no eres,
Y ahí está tu existencia.

El Misterio es tu origen y tu haber,
Y tu miseria,
Y tu ser entre el otro
Y tu duda que piensa.
Cuando tiendas la mano,
Ya te moriste, Poeta.
Y tú no sabes nada
Sino que resucitas y una mano cierta,
Que es tuya y que tú mueves,
Yo Mismo, entre legañas y trascendencias.
Tú estás solo y tú mismo,
Y los dioses te aprietan.
Todos te amaron, pero tú no amas
Y todo te es demasiado cerca.
¡Ay, Misterio, quién soy?
¿Adónde voy por entre mis cejas?

La Desesperación que millones de felinos
De ojos en absoluto blancos!...
¡La Desesperación, que me persigue
En cada goce o descanso!...
La Desesperación, recién reconocida
Cuando se alza Cont[r]a mí su mano!...
¡La Desesperación, que es mis dos ojos,
Ajenos sin embargo!...

¡La Desesperación, que es otro gana
De ser yo mismo en otro acaso!
La Desesperación no sabe nada
Sino callar y ponerme en su mano.

Está lejos de ser. Era el té.
¡Sábelo tú, Instante! ¡Era Instante!
¡Uno que llega con la barba rubia,
De no no se adónde y qué de miente de antes!
Si [...], era Japón, y rubio era.
La Poesía es poesía!
No lo discutas, que ella [...]

Pero la sensación está contigo.
Duerme uno que sí* a tu vera, y está junto.
Tien[e] ojos azules, y está verde el cholo negro
Todo ya tus transparentes tules.
Está así –¿quién lo duda!... mano fría,
Y el gesto de la arruga–

C207

La Desesperación está contigo
Porque ya es.
Tú no eres, Yo Mismo,
Nada sino ser,
Algún ninguno a quien se acercan
Hasta los perros a mirar al quién
La Desesperación es concretísima:
Huele a mujer.

La Desesperación, despreve[ni]da,
Alguna vez te es.
Pero no creas,
Que de otra substancia es la Fe.
Cree en el gato que acaricias,
Y en tu bebida de beber.
Todo lo demás es tu ironía,
Y no sé qué.

La Verdad es así; no lo sabía
Yo, por que es eternamente nueva,
Porque es humana,
Porque es eterna...
Sí, es hora de morirte, sin embargo,
Bajo mármoles exactos y exactas yemas.
Ya no amanecerá: ángeles sucios
Cercean* la Puerta.
Y será día todavía,
Y te estarás bajo alguna tierra,
Y te estarás titirando, muerto,
Hasta que la Noche vuelva.
Porque nada es en vano, Yo Mismo,
Sino tus tristezas:
El Suelo te está debajo de cada pie,
Y quedan dioses que te flagelan.
Sábelo y no lo olvides, Yo Mismo:
La Verdad es eternamente nueva.

Toda verdad es ironí[a],
Porque así es.
Resígnate a la Realidad,
Yo Mismo, si no quieres desaparecer
En donde está la torre está la torre,
Y el Enano también,
Con su perrito,
Más alto que él.
Nada quedó afuera del Sentido,
Que sí que sabe hasta compadecer.

El Terror te sigue a todas partes,
Frotándose en tí, como un perrito,
De los que se rehuyen en la calle
O del Precipicio.
El Terror es pequeño; trae cuatro patas;
Está libre y limpio,
Con la colita alzada
Y el hocico del vicio.
O a veces es algo
Que se pintó de amarillo,
O apenas tu sombra
Bajo un farol cegato y sin abrigo.
El terror, otro
Es porque tú eres yo, Yo Mismo.

¿Por qué no hay sino un solo silencio
Y una sola risa,
Y una sola muerte,
Y una sola vida!...
¿Para qué, por qué tanta realidad,
Que me hace agonizar y que agoniza!...
Me bastaría, Dios Mío,
Un asiento blando y una blanda gatita.

La Desesperación no lo sabe...
La desesperación recién nacida,
Con su placenta de verdad
Y su fetidez de rojo y risa!
La desesperación toda de madre
Que no alienta jamás todavía
Y se está a la mano ajena
Atada a la tripa!
¡Si tu supieras oír, Yo Mismo,
Cuanto te diría

Yo el de los andares
Y las divisas,
Y los mares siempre lejanos,
Y los ojos sombríos de en la estiba!
¡Porque todo es igual si no es la cosa
Distinta!

¿Que me hago, Dios Mío,
Con tantas realidades!
¡Cada cosa que es me es, y me duele,
Y sin estarme!...
La realidad es la ironía
Del Instante.
Sábelo, Héctor, cuando abres el muro
Por encima del Ángel.
Nada es por debajo de su línea,
Ni por arriba de su estarse.
Sábelo, Héctor,
Cuando sepas y caves.

¡La realidad que es otra,
La realidad sobrevenida,
La realidad sin necesidad o eternidad,
Y con mi sonrisa!...
Ya la conozco: anda persiguiéndome.
La Realidad es de una nariz fina,
Con mi gato detrás: el alma
De adentro de la vigilia.
Cuando tú te duermas, Yo Mismo,
Verdaderamente y no te haya día
Siguiente, ni bar en ningún sueño,
Ni desgana en ninguna caricia,
Entonces lo sabrás todo.
¡Pero no será ya la Vida!
¡Esta vida que amé sobre todo sueño,
Bajo sábanas frías!...

Todo de ayer revividos,
Y de tristezas incapaces,
Y de sueños en insomnios,
Y de gatos que lamen;
Así es cada realidad, Yo Mismo,
Que la madrugada te es tan tarde.

La Felicidad, Yo Mismo,
Es, precisamente, lo que no concibes,

O porque te estás de lejos,
O porque te estás tan triste.
La Felicidad llegó cada vez:
Es una gata de ojos entre verdes y grises,
O acaso una madrugada, embrujadiza,
O una simple vieja que te pide...

Ninguna muerte te satisface!
¡Ninguna vida si la vives!
La Felicidad se ha arrincon[a]do
Con el Ratón, y te mira si la mires.
¡La Felicidad es tan humana,
Porque no es posible!...
¡Porque no está en mi lecho,
Y no puedo reírme!...

C213⁶⁷

C213 (1)

Porque Amor es así ;,
no supo nada
Hasta que mira y se
acuesta.
Amor es el más torpe
de los seres
Sólo sabía ~~ser te~~
Era sin quiénes.
Amor no amaba a nadie,
y esta piedra
Tuya me lo representa,
y está viva,
Hostil, perfecta.....

⁶⁷ Aquí, a manera de ejemplo, una paleografía más cuidada y fiel al manuscrito, separada además de acuerdo al código de cada página. Una transcripción como ésta sería la ideal para una versión digital puesto que mientras más fielmente replique el manuscrito, mayor será la información que el programa TEI pueda comparar. Incluimos la versión de C213 tal y como se usó para ser codificada y que usa los signos de codificación elaborados por esta investigación e identifica cada fragmento por separado. Este es el único ejemplo de este tipo de transcripción que se incluye en este estudio puesto que, para facilitar la lectura de estas *Nuevas piedras para La mano desasida*, usaremos una versión secuencial que ha corregido errores ortográficos, siempre beneficiando el sentido, y que trata de ser lo menos interrumpida posible, en miras a una mejor comprensión. Hacemos hincapié en que esta elección de orden y secuencia es temporal y disponible únicamente para la comprensión de la extensión de este nuevo cuerpo poético que quiere y debe permanecer fragmentario y que será posible cuando contemos con su edición digital.

C213 (2)

¡Y tu alma, dura, que me
 está matando,
Dura y fibra como mi conciencia
¿Cuándo caerás al río
Que te lleve afuera!
Pero somos eviternos,
Paridos de eternidad seca.
No podemos lanzar ni
 una mano,
Que el muñon se quiebra.
Nada es, nada es en lo real
Sino un cielo y una piedra.

C213 (3)

Todo era otra vez: la piedra
sucia
Y el humano que, remirando,
labraba.
Todo era perfecto
Sino la palabra.
Yo lo vi de lejos. Yo temía
Tanta simplicidad y la distancia
Que está entre el que discurre
Y la cosa las manos álgidas,
Esas manos de frío sin humano
Que por los mares vagan
¡Este terror de ser,
ya sin palabra!...

C213 (4)

Con tu registro de perennidades;
Con tu vacío que rebosa, (desborda) y hace forma
Todo de cosa real, todo de espíritu
Que se sale de sí ahora
Y nunca más – lo eterno...
No se repite, (Sombra)
Pero te toco, Sombra, desde
 lejos,
~~Y mi tacto me asombra.~~
Y me asombra mi tacto, que

sollozo (incorpora)
Como el (feto) que perdió a
la madre
En (su) vientre de ahora.

C213 (5)

Eres mi humanidad, y no
otro ser,
Si el ser es, verdaderamente.
Tu lógica es la mía,
Porque es ~~tu-mí~~ (tuya) mi alma de
quereres.
¿Pero qué es la Verdad? ¿Sabes
alguna,
Macchu Picchu, siempre?
Yo de lejos te vi: yo no llegué
Nunca toqué tu verdad sedente
La de los cinco sentidos
Y algúnø otro que se pierde

C213 (6)

Todo es eterno bajo la
Materia,
Todo es principio
Ni fui ___ Todo es la
vida,
A la que sigue, de lejos, un
siglo
Pero todo es eterno, porque
vives.
Y ante ti (está) la Piedra sin un
signo.
Está una sobre otra, y tú te mueres
La Materia prosigue en su (designio?)

¡Venid, venid, los Ángeles,
A este Dios Ulterior!
¡Venid, venid, que es el mismo
y que no sè soy!
Es una piedra. Miradla.

Pisadla. Es una roca. Yo
Me huyo
En cuanto soy.

C213 (7)

La eternidad, presente.....
No tu piedra, Machu Pichu, no.
Eres tu cielo,
Y eres yo.
Y eres que yo construyo,
De materia de amor y terror
De la misma materia de la
 Vida,
Que es eterna, que la vivo yo,
Y que es el Mundo, que gira
 y gira
En su nuestra desazón
Pero estás firme en tu caída,
←como yo.

C213 (8)

Cuando sepamos la palabra.
Machu Picchu –yo soy un
 turista–.
Cuando sepamos tú y yo lo
 que somos,
ya superflua (esta) la vida;
Cuando vivamos lo que vive
 el Muerto,
~~Cuando termina~~ Si acaba la agonía....
Cuando los sueños ya no sueñen
 más,
Y el tacto sea (cierto) ~~eterno~~ y no
 haya ironía.....
¡Sí, entonces (.....) no sé
A qué otra vida!...

C213 (9)

Sí Yo Mismo.
Todo era verdad: ya no vivías.

El aluvión de eternidad
Bajaba al extremo de su
 sima.
Todo era real, pero tú,
 muerto,
Nada recuerdas del terror
 de alegría.
Y eras tú mismo
Cayéndote de debajo arriba.

C213 (10)

Hondo en la soledad, entre tu
 roca ~~pedra~~,
Tan lejana y tan vista
¿Así es Dios, La Piedra?
¿Así es vivir, Mi vida?
Yo me callo y desciendo
Pero quién soy, La Cosa Mía?
¿Dónde mi mano
Que tocó lo que se imagina?
No era un Hombre aquél. Eran
 un solo humano

Este miedo de eterno
Que es mi vida;
Este miedo de eterno que es tu
 pedra,
En mí (exacta,) profunda, acaso huída....
Este miedo de ser entre otras cosas,
Todas tremendas porque (más vividas)
El pañuelo que cae a prostituta,
Y Dios encima.....
Todo tan simple pero tan terrible,
Tan terrible de roca y de ceniza...
¿Cuándo nazco otra vez,
~~Entre~~ (Parido de) tu ruina?
Yo bajar a tu río, (de) allá debajo,
a mirar, ~~estremecido~~ (horrorizado) la (la) Sonrisa.

C213 (11)

La Vida es el instante.

No es más. / No es el que recuerdo.
No es ~~ni los mares~~ (el mar)/ Ni lo que no sé ahora del aire,
Ni el llorar.
La vida está honda en la piedra,
En lo más duro de (aniquilar,)
Allá adentró, no se dónde,
Allá
Allá donde la Forma ~~hiere~~ punza,
Acá,
Acá donde me muero y resuci
to,
Y soy el de mañana con su afán
¡Machu Picchu maldito,
Cuánto, de lejos, me (imbuiste)enseñaste a
estar!

Sí, todo era, pero yo
vivía.
Hubo geranios, pero yo
me me muero
Allá en la Costa, donde no
tú no riges
El ser y el no ser, las
[?mch?] mechas

C213 (12)

¡Y tu cielo, de dioses fugitivos,
Ante la humanidad de la
Presencia!
Y ya no hay mano que coger
entonces,
Sino la una a la otra de mi Tierra!
¿Serán mis manos? ¿Y palpar,
ahora!....
¿(Quién) ~~Donde~~ será mi dios en esta
espera!....
¡Espera interminable que es la vida,
~~oprimir~~ (Oprimida) da de piedra!.....

C213 (13)

Entre (tantas) imágenes de piedra.
Conmigo mismo,
Y lejos de ellas.....
¿Cuándo será mi ser, tú,
Machu Picchu,
Piedra madre de todas mis
certezas y piedras!
¿Será tarde para la eternidad,
Que el prójimo encuentra?

C213 (16)

Pero son cosas grises
y yo amo
Como ama el perro de la
calle.
¡Pero soy, pero soy!... Nada
me impide
Ser el belfo de defuera de
los bares.
¡Aquí estoy! Venga el dios
desconocido!
¡Vengan las palabras sin enlace!
¡Que venga todo todo, porque
me estoy vivo
Ante tu piedra, Machu Picchu,
madre!

C213 (17)

Y aquí estoy, lejano Machu
Picchu,
Vomitando lo de siempre!
¡Este horror (de ser) ~~ante~~ (parte) (ante) la Cosa,
Que es una saliva verde!
¡No, no, tu piedra no: yo soy
la piedra!
¡Pero tantas bellezas y serpientes,
¡ Yo no te hice, no! ¿Por qué me
matas
Cuando me ~~mueres~~ mueres!

C213 (18)

¿Donde es lo (yo)que quiero
De eternos despertares pede[??]
mal[??]
Eres, allá a lo lejos, como yo.
¿Dónde es lo de lejos, Machu Picchu?
Inmediato como mi propia voz
entrañable excuetísimo
¿Dónde es mi cimiento de terror?
¿A dónde baja no (sé) quién? ¿Quién eras (eres)?
¿Con qué otro-figura (cuerpo) eres (cada vez) ya mi yo?
Me deslumbraste con tu ceguedad,
Y disciendo rodando (por sobre) tu oración.
Todo aparte, toda mi materia....
Mi mataría mi voz,
Si vivo todavía. y si sonara
Lo que todavía soy.

C224⁶⁹

¿Eres la soledad lo que tú eres,
Eternidad... la sombra del humano,
Algo que está entre hombres y mujeres?...
¿Algo que se alza entre mano y piano,
Como es cierto Chopin, si eres su tierra,
Eternidad, la que hago con mi mano!
La artesanía del poeta entierra
Cuanto hay de eternidad en tu frescura,
Eternidad alguna si me aterra!

⁶⁹ La inclusión de todo el contenido de C224 (servilletas) es discutible puesto que, si bien la relación con *La mano desasida* es evidente, también lo es respecto a los inéditos sobre Arquitectura, que podrían componer otro extenso poema que iniciara en los versos escritos en 1963 y titulados "Oda a la Arquitectura" –grupo de versos que en el manuscrito había sido titulado y tachado como "La poesía necesaria" (D142). Resulta de interés además la versatilidad de los versos a lo largo del texto: los primeros fragmentos en verso libre y ciertas partes en donde perdura la silva característica de *La mano desasida*, pero de cuando en cuando aparecen también sonetos y algunos versos que nos resultan más cercanos al poemario *Diario de poeta*. Siendo todos estos versos inéditos, se han incluido en este estudio, además porque revelan no sólo otra muestra de la genialidad de Adán, su amplio manejo del lenguaje y la métrica en lengua castellana sino también su interés por ensayar lo fragmentario en todas las formas posibles. En el proceso de codificación valdría considerar solamente ciertos fragmentos correspondientes a esta signatura.

Nada es real sino el gato que procura
En aquella cornisa, su belleza
Y algún pedazo de la carne impura.
—¿He de aprender ahora, Eternidad,
¿Sin rima ya preciosa, a tu ironía?...
¿Dónde es mi ser?...
¿Dónde mi pie y mi voluntad?

¡Estate eterna, Eternidad, que ignoro!
¡Estate tierna, Eternidad, que amara!...
¡Estate, Eternidad, donde se escara
Tangible, sucio tiempo, que yo adoro!
¡Donde yo —¿yo seré?— echo tesoro
De inagotable duda y cara rara!...
¡En donde lo real se te prepara
Ante el ídolo vano de vez y oro!

¡Estate eterna, Eternidad, que duro!
¡Estate ajena y mía, que suspiro!
¡Estate solo mía, que procuro!...

El judío rapaz, de eternos ojos,
Y de perennidad maciza apenas
Entre inmundos presbíteros panzudos
Y lindas verduleras japonesas.

En donde enseña la ignorancia,
En donde sabe la inocencia

¡Pero tú, Eternidad, eres mi día,
Aquel que es tu mi día y quehaceres,
Y tú eres de pensar que no sería!...
¿Qué no sería, qué?...
¿Yo entre los seres?...
¿Hay otro más?
Que dude y que se muera
Matándose de ser y de qué quienes?...
¡Ay de mí mismo, eternidad
¡Cuánto verso feliz en mi chaleco!...
¡Y cuánto ser porque nació el humano!...

Profunda, fácil, mortal que eres la propia vida,
Tú, terrible madre, Poesía,
Tú me estás como el aire en que se agita,

Con su ala de polluelo, cualquier la imprevista
La blanda nada de mi ser

Ya rompí el cascarón de entendimiento.
Sólo me quedan tu aire y mi vuelo
Y las contradicciones del torpe secreto.
Del secreto alguno.
¿Dios será eso?

Y entender y dudar y saber y olvidar,
Cuando no sepas nada, Zenón de Elea.
Si te escuchas, te oyes
Que te oirás* calla a ti mismo
Si no responde algún humano, otra vez Valery.

¿Cuándo estarás conmigo, Vida Mía?
¿Cuándo serás como yo soy y muero? La Vida,
Entorno de la Muerte, despaciosa;
O apresurada porque fue vivida
Y no es ninguna y ya olió la rosa;

Y si torna al sentido, ya es mordida
Como el hueso del perro, y es la Cosa.

La voz dice
En alguna misa que yo soy mi morada.
¿Pero quién me habita?
¿Quién bate el ala de entraña?
¿Moriré alguna vez? ¿He vivido?
¿Y el ser, la palabra,
El sueño de antes de despertar? ¿Eso he sido?

Estate humana, Eternidad, que infiero!
¡Estate yo, Eternidad, que miro!
¡Estate eterna, Eternidad, que muero!
Porque este ser de vida que vivimos,
Donde morimos, donde nos burlamos,
Ese ser de eternidad que discurremos.
Y no ganamos nada si ganamos
Al discurrir: morimos, si vivimos;
Volvemos a vivir cuando nos vamos.
Cuando vivamos, ya verdaderamente si no somos

¿Acumula palabras El Poeta,
Que así es la Poesía! Corre hondo
Tu ser si eres

Si ya vas a morir, no escribas largo:
Mata la mosca, y duda. Todavía
Vives según lo crees. Sin embargo...

¡Alguna vez no creas... Algún día
Sin noche, estarás solo, absolutamente solo, no sé cómo todavía.
Algo que hiede bajo tumba, apesta.
Oyes que sin tus prójimos lavados
Y tú escuchas aún, porque es la fiesta.

¿Es verdad que yo soy? ¿Dios mío, eres presente?
Puedo arrast[r]ar la imagen hasta la tuya? ¿Dónde?
¿En qué inmundo lugar, dónde nos hallaremos?
¿Ay, Dios mío, tú eres, y yo voy yo voy
La palabra callaba: no decía: era tuya.

Mi noche y mi sudor y mi estar a mi lápiz,
Y mi vaso de leche y mis turbios anteojos,
Con esta ingenuidad, que no sé, de bolígrafos!
Y este mundo de Einstein que dicen los bromatólogos!

¿Dónde estarás en ella, dónde, dónde?...
¿Dónde estará la Muerte, que se esconde?
¿Mi vida, dónde, dónde?... ¿Pero existo?
¿Porqué no muero más? Si soy y visto
La humanidad de carne y hueso, ahonde y vive y que revisto.
El dios que exista

–No, la Muerte no llega: está venida
Llegó antes que tú, y está cansada,
Porque tardaste tanto, y ya no hay nada
Que pueda revelarte de tras su ida!
¡Cuánto moriste, cuanto, tú en tu vida!...
¡Cuánto no verte traes en la mirada!...
¿Cuánto frío en la mano ya empuñada!...
¿Cuánto reír en boca de suicida?...

Cuando...
–Cuando la vida era ganar tu sopa,
Hondo tú en madre original!... ¡vivías!...
¡Y viviste los trapos y los días,
Cuando vivir era lavar tu ropa!
¡Cuando vivir era llegar a Europa,
Y te apartabas porque ya volvías!...
Y lo supiste porque no sabías

Cuándo el vivir que es el vaciar la copa!...
¡Mas, si no sabes cómo deplorarte
Y estás en otro mundo, que es madera,
Allá en el cementerio y en el arte!...
¡Allá, tú, tú, si es vida lo que es cierto,
Allí prendes el rabo a la quimera
Porque eres ya, vivísimo, algún muerto!

Pero yo duro, Mi Poeta, y muero,
Y caigo vivo en duros celofanes,
¡Ay, escrito yo así con mis afanes
Pero estar es de eterno uno y mero.
¡Ay, pero el pero, en este estar, el pero
Fue quien me hurto la vid en los chaflanes de ingeniero.
De plaza que es el mundo...
Y mi único vivir, que es esta vida

Todos apestan, porque son humanos,
Y todos dicen porque lo supieran
Si supieran saber, y empuñan manos.
Y tú me miras, y no dices nada,
Y en ti voy otra vez adónde fueran
Juan y Teresa en busca de llegada.

¡Torvos de eternidad, van mis sentidos,
Que son humanos, porque ya fallecen,
Hacia divinidad y dioses idos!
¡Porque estoy solo en absoluto y muero!...
¡Los seres que ya soy nacen y crecen!
¡Y son de una existencia que no infiero!

Ante tu eternidad, porque es la mía,
Que presumo y consiento –amar es todo...
¿Pero qué amar, Maestro, si al recodo
Está Dios cuando existe en la agonía?
Entonces niega todo: va su vía,
La que nunca sabemos... va sin modo
Humano alguno... va sin acomodo
De cuerpo, sin motivo o geografía.

Donde el hediondo prójimo discurre,
Donde es la eternidad como la bala
Que te mató una vez y donde el ala...

¡Allí Viviente, donde todo ocurre!...

¡Allí hasta la Muerte, que concurre
Y que no es ser sino ser!...

¡Ay, pero tú no sabes de lo inmundo
Tu crees que para crear son las dos manos
Mas ven conmigo, y sucios provincianos
Huelen, lavan sus hijos, y es el mundo.
Y Dios y Odio principian, y el rotundo
Tiempo, el de resoluciones entre humanos,
El enemigo de los cuerpos vanos,
Hace mi cuerpo cada vez, y abundo.
¡Soy y quiero morir, y cada día
Temo morir y lloro y versifico
Y mayo como el gato en agua fría!
Y estoy en cada cosa de mi día
Como la piedra de lo que edifico
No sé para quién

–Otros dirán la cosa verdadera;
Pero mi realidad, como la rosa,
Está acabando, y no eligió la fosa
En donde yacerá, nula y entera.

–¿Dónde me estás, Mi Dios con tu quimera?
¿Dónde amaré a la Mía que es hermosa?
Y si belleza es tal ¿cómo la cosa?
¿Dónde no sabré nada, aunque lo quiera?

¿Otros serán, que no seré yo mismo,
Pero vendrán al borde del abismo
Sacerdotes y sabios con sus tiaras.

Nada es verdad sino yo mismo y caras,
Las caras de mi ser y paroxismo,
Las apariencias que me compro caras.

–El cisne cruel va orillas de mi paso,
La forma infausta de mi ser; y miro
Mi ceguedad futura, y no deliro:
Toda belleza es real y no es acaso.

–Mira mis ojos la belleza, lazo
De fuego de otro ser; y ya suspiro;
Que agua de leteo ya respiro,

Hondo en río de barcas que rechazo.

—¿Eres mi vida, Muerte?... ¿tú, Belleza,
Que vas cegándome, con pico duro!...
¿Ajena mi vida y muerte, mía y una!...

¡Unidad, alma mía, mi certeza
Que sigue al cisne blanco y cruel, al puro
Ser del estar, eterno y sin fortuna!

C299

¡Verso mío, vuelve, vola[n]do!
¡Vuelve a tu sentimiento!
¡Como es ahora mismo!...
¡Como en el cantar gallo o del ebrio!...
¡Nada es sino una alma incierta
Y veinte dedos!
Las eternidades se agolpan
A mi vigilia, porque no has perecido ni vuelto.
¡Venme que soy apenas ya alma,
Entre otras carnes y otros huesos!
¡Verso olvidado, venme, acúdeme,
Que otra vez me muero!

La gallina con su huevo, la muerte renovada.
Todo cuelga de tu ventana,
Con el prójimo de enfrente,
Y con la rosa de Bengala.
O como chilla, de cola, la lora.
Frente a la oleografía y la distancia.
Nada es doméstico sino eternidad
Tuya; nada es nada sino nada,
La que hierve de cromosoma
En cada límite, en cada palabra...

Acuérdate de mí, Yo Mismo,
Cuando te entierres,
Acaso para nunca todavía
Acaso para jamás siempre...
Cuando mi pie excede las sábanas
O mi cuerpo las mujeres...
Cuando yo esté aún bajo huidizas sombras,
Y tú bajo duros, inmediatos cipreses...

La Realidad es palparísima, realísima:
Consiste en reales veces.
Los dioses murieron, y el dios queda vivo,
Prendido de tus sienas,
Casi tú mismo,
Que hace tus quererres.

No temas, Yo Mismo.
No temas de tu muerte,
Que es otro ser tuyísimo.
¿No lo presentes, no lo sientes?...
Te está ello al puño
Como correa de reloj. Advierte
Cómo te mira el Gato,
Que sabe de divinos niveles.
No temas, Yo Mismo;
No es como acá la muerte,
En la vida en que madrugaste, despierto
Y desayunas con simples pasteles,
En la casona gentilicia en donde
El timbre eléctrico, sordo, te ensordece.
No temas, Yo Mismo,
No es como acá tu última muerte

C301

Porque, Yo Mismo, todo es dios,
Hasta el que está cercándote.
Todo te es idéntico si te juntas
Y no no sabes
Sino, simplemente,
Estate!...
¡Todo, es una realidad,
El ángel!...
¡Nada es otro sino tu duda
Cuando tú sabes!

No te repitas nunca, Yo Misma,
Que la Vida siempre es otra,
Otra con su cocina
Y con su perro y con su cosa.
Nada es exacto sino lo matas o la mueres
De último morir, agarrado de la escoba.

La Milagridad era contigo,

Como la gata con cría.

La desesperación es tanto vez,
Que aburre!
¡Como el agua que corre siempre,
O como, si para si se la sé, la nube!
Sí, me lo dijo, con su uña*
Y su modo de lo que se pregunte.
¡Ese gatito, con el ala fresca,
Así, de nube*, y con ojos de deslumbre
¡Porque es humano todo lo que tocas y lo crees,
O cuando dudes,

Pues todo es en torno de ti;
Es una sombra que se asombra y te espera.
Tú no eres más que mano
Que rasca al gato o se despereza.
Nada es sino ser, y unos ojos lentos,
Acaso tuyos, que te ven de cerca.

¡Dejadme ser, Las Sombras!
¡Dejadme ser entre los seres!
¡Todos cobran por mis huellas y escritos,
Y me dejan no ser entre los quienes!
¡Yo soy uno, el no rapado
Por el Barbero frente a sus biseles
De espejos y de pomos! ¡Yo soy uno,
Yo Mismo, Yo Solo, Yo Diferente!...

¿Qué es la otra cosa,
Arquitecto? ¿Qué será el Destino?
¿Qué dirá la letra
Que yo escribí en libro de bolsillo!
Todo es verdad, si lo crees,
Hasta el ficus y el mendigo,
Y el que compra la ropa vieja
Y la japonesita, de testigo!
Todo es verdad ante la Vida,
Y ninguno es uno mismo.

La Realidad es otra
Si eres otro Y, si eres.
Todo sin comas, sin demases,
Y sin quienes.
La letra es una obra
De pareceres,

Entonces, Yo Mismo,
Como la Bestia, cree.

Mañana es el pedo por la mañana*.
Ahora es el dios sin ninguna virtud.

El nunca fue nunca.
Era, solamente, quién,
Un ser de realidad o de nada
O de tal vez*...
Si creas tú, la Realidad, Yo Mismo,
Y es el Perecer,
¡Y se te caen las torres que tú hiciste,
Y es el Ser!...
¿Qué haces, El Estúpido,
El de la mano sobre la muje[r]*

Si dudas, Yo Mismo,
Todo será el misterio o el retrato,
Todo será el poeta
Que está sabiéndolo por la mano;
Todo será otro ser,
Otra cosa en el Caso!...
Porque ninguno eres sino Tú,
Sino el Dios y el Humano.

Sí, todo es verdad,
Que todo vive y muere:
El conejo de la oreja azul,
Ya en la olla, y el que lo traga y bebe.
Todo es verdad en absoluto,
Si lo crees.
Nada es más allá de tus sentidos
Y de tus creeres.
Otros dioses y verdades
Huyen por las paredes,
Huyen por todas sus patas;
Pero soy, Yo Mismo, el que se vive y muere.

La desesperación es una cosa,
Yo Mismo, que a veces,
Como el cuento de Grimm o el crucigrama de cualquier Times
Te hace pensar y reír y te entretiene.
Sí, porque estás y vives, Yo Mismo;
Esto es, sobre la Muerte,
Cuando tu mano no te valga

Y no haya dónde adonde volverte.
La desesperación es una cosa
De necesidad si la quieres.

La rubia Eternidad,
Toda de nuncas y seguridades;
La súbita eternidad
Que te tienta!...
No se hace un verso sino de una lagrima
O de una sonrisa,
O de una muerte bien
O de una larga vida hecha,

Y está delante, delante de todo estar
El Muchacho con Hambre!
¡Del ante de cada cosa, sí!...
¡Con todos los ayeres y los sabes!...
¡Todo era una paloma en la cornisa,
Y acaso un estarme!...

D138(2)⁷⁰

Tu ser de dondequiera,
Tu ser sin tierra que lo sustente,
Tu dios gris, falaz y feliz;
Tu mirada iluminada, desnuda y verde.
Tu memoria desmemoriada y torpe sapiencia y pintora;
Tú ser, Yo Mismo, me comprendes
Tu ser, Yo Mismo, de cuando me du[e]rmo,
Tu ser, depósito de mirares y seres;
Tu ser que va a una poesía
Como a la Policía o al que dirige los Trenes;
Tu ser, de mano helada en lo anhelado,
Y de fuego en las sienas;
Tu ser, de equipaje ajeno,
Y de instante de dos veces;
¿Tu ser por qué no lo echas

⁷⁰ D138 (2), (3) y (4) son tres libretas dentro de un sobre con signatura D138 (1) en donde se puede leer, en letra del poeta Adán: "Señor Juan Mejía Baca / (Cortesía de Cordano Hnos)". El bar "El Cordano", ubicado en el centro de Lima, era uno de los sitios que Adán visitaba regularmente y se sentaba siempre en la misma mesa a escribir por largas horas. Pedía, según recuerda un antiguo mesero de este bar, que entonces era sólo un muchacho, que Adán pedía al llegar servilletas y una copa de vino que se la pasaba "besando" toda la tarde; también refiere que muchas veces barrió servilletas escritas por el poeta que allí las iba dejando.

Adonde el Otro no cree porque no quiere!...

Todo es realidad; todo, sin duda.
Todo es realidad si no lo piensas,
Y si no pones comas a la nada,
Y si comes voraz, de lo de la concha perla.
¡Todo es tan ajeno, tan de otro,
Tanto sombrero de la otra cabeza!...
¿Otro serás tú bajo otro prójimo y fieltro
Yo Mismo? ¿Otro yo sobre otra alzada ceja?...
¿Dónde es mi no pensar sin duda?
¿Dónde mi segurísima, interminable piedra!
¡Vente a mi, Yo Mismo!
¡Llévame a alguna azul y verde y roja y blanca aldea!...

¿Por qué no moriste alguna vez enantes,
Cuando te apuras en tu poesía
¡Todo es tan de veras si te engañas y eres!
¡Nada es más verdadero que tu mentira o vida!
¡Esta vida de amor y de distancia,
Y de sexo, de hedor de todavía!...
¡Es el pasar, por entre el cordero,
Hacia el agua inmemorial, pestífera!...
¡Esta vida que va, bajo la nube blanca,
Hacia el huracán de la vigilia,
Del insomnio sin dios y sin sujeto,
Y que dice el Otro que es mi vida!

¡Sí, como la si Vida hubiera sido
Alguna vez de sida!...
¡Si la Vida es un querer, algo de nadie;
Algo de la uña acaso ya de cierto en arcillas!...
¡Tú eres ya y toda vez una bestia, Yo Mismo,
Bulto de olfato, garra y rabo de caricia!...

Cuando te mueres tú, Yo Mismo que no eres,
Ángeles inmensos te labrarán la vista!

Mi blando gato, cualquier gato, está dormido,
Los bigotes sobre las patas,
Sobre espalda de tísico
O yerro de ebrio
O sexo de homosexual o de sifilítico.
No, tú eres el Otro,
De todo yo de instante distinto
Todo te acecha y hiere y mata.

Eres el Enemigo.
Dioses brutos te hicieron,
Cada uno a imagen de sí mismo.
No como el que tú te haces gato
En tu amor o en tu delirio.

¡Cuánto quien soy, no eres!
¡Cuántos te faltan para tú yo, Yo Mismo!
¡Cuando sepas pecando la masa de mi cuerpo,
Yo te diré de nuestra confusión y sino!
¡Estamos tan hondo!...
¡Bajo los dioses y las rosas y los tropiezos y los nucflagos!...
¡Más acá de toda escritura!...
Más allá de todo designio!...

Bajo tu cuerpo está viva la Muerte...
Sí, la amante divina sin principio
Vida tras vida, muerte tras muerte,
Ni fin. Y se está con tu labio y tu sexo,
Siglo tras siglo,
Si despiertas, ella ríe de tu Tiempo.
Ella es de carne y hueso y alma.
¡Ella, de tuyo toda
¡Mas quién le da la sonrisa,
La de adulterio, el collar
Esa perla escondida de la Mona
Lissa, eso de muerte, de que no me fío!...

¡Dame mi realidad, Yo Mismo,
Mi enteridad, mi otro perecer y volver a ser!
¡Devuélveme aquel sueño diseñado,
Mi neologismo o tigre clavel,
Todo lo que me echas a mí cuando de mí lo echas,
Cuando la palma o la palmera es una cosa
¡Porque en este desierto de la hora exacta.
Del simún inmaterial, de la aluvial sed con mi sien!*\nCon su ultra trágica, comúnmente de dioses contrarios
Que todo lo recuerda y todo lo prevé,
¡Que nada sabe, porque lo hizo todo
Hasta la histeria y la miel!...

Aquí, acá, estás, si crees el poeta.
El de la inocente y sucia lira
De la metáfora y del vómito
De la electricidad, del llanto, de la risa
Del alcahuete, de la bandera

De la rosa, de la mendiga,
Del fortísimo vivir o beber que te hurta la corbata,
O del río que espera no más que tu peso, en su ría...
Responsable de todo lo de dios,
Perplejo y lúcido, en ansiedad divina;
Todo tú caído, que cayó tu mano,
Pelágica, y va con todo de físico, arriba!...

¡Venid, las Dudas y los Besos!
Ven, todo lo que fuera, no sé cuánto
¡Yo no sé qué!
¡Ven, que me estoy muriendo en demasía,
Más allá de la mierda y del clavel!
¡La desesperación es una esquina
No sé si del querer o del papel!
La desesperación es deshumana
Talvez, tal vez.

Que sí o que no díselo* al Tiempo,
Actual Yo Mismo;
Que él nunca sabe si será ni fui,
Si no soy ahora o si morí en mi delirio.
Todo, el sí y el no, es como ribera
Del ser que eres: un solo río.
Carga de suicidas caudales de divinidad
Van a perderse no sé adónde. Existo,
Porque me muero, porque me angustio,
Y en el hielo rompe por agarrar lo tibio
Esta mano de dios muerto
Que me estrangula cuando no la vivo
Todo es de un momento y trance,
Como la arquitectura o como el hipo.

¡Cantad, Ángeles Líquidos
Ángeles de la lluvia y del vino y de la orina!
¡Canta sonando como cuando fluyes y mojas,
Consistencia humana y mínima!
¡Canta ángel sin tiempo sin número y sin nombre
Ángel mortal como alma de agonía!
¡Esta sombra de mi cuerpo que es mi alma
Sobre el pisar de a la deriva!...
¡Sobre el pisar de la distancia,
Sobre el pisar de oído y vista,
Sobre el pisar, hondable,
Del espíritu o de la quilla!...
¡Canta, grita, cualquier ángel que sea mi sombra,

Aun la ninguna la ajena, la fortuita!...

Quiero morirme en mi memoria
La alegría que está más allá;
La alegría de todo domingo
Que nunca me fue porque nunca será.
¡Tu alegría, manzana sin mano!
¡Tu alegría, sin garra
El Sol y la Luna
La Fe y la Fuerza,
La Puta y la Letra
Todas cabidas
En una libreta

¡Tu alegría, asentarte en la tierra,
Y ahí amar y comer y cagar!
Y dormir en los dioses que mueren
¡Ay, tan antes de tu sopa* y afán
Eres torpe, Yo Mismo!
¡Ni poner la cabeza en tu mal.
Lo supiste. Andas sucio, andas sabio,
Y todo divino, todo asaz!...

¡Pero aquí estás, Yo Mismo, Cada Mismo,
Con tu persona y con tu idea deseo!
¿Dónde no estás, para irme de contigo
Y estarme solo en ningún suelo!
¡Yo Mismo, vete, vete,
Que me pesas y rindes hasta el desconsuelo,
Hasta con la libertad de la esperanza,
Acaso hasta con la mano cuando aprieto,
¡Pero aquí estás Mismo,
Pensando cómo matar al muerto
De eucaristía humana,
Que resucita en suceso o sueño,

Sí, porque tan absoluto y exacto es el Silencio,
Que de él huyen todos los callares
Él se está huyendo con los que huyen!
Él se está aullando en los cláxones
Y en las lindas putas de las calles:
Y en lo ciego de los cielos
Y en lo más hondo de las madres,
Y en el monóxido de carbono,
Y en el nunca ya reencontrarme!
Y en la verga erecta

O en el aire!...
El silencio es así, si no oído
Como los deseos y los gases,
¿Cuándo vendrás a mí, Yo Mismo!
¿Cuándo, que ya es tarde!...

Si Dios se hizo humano,
Nada es nuevo;
Nada es si tragas tu helado;
Nada, ni aun tu sombrero.
Todo era extraño y huraño.
Pero nació el Sexo.
Y ya no había dioses sino tactos,
Y otra cría de mis misterios
Y otro ser el que mama cada instante
Y el que muerde el pezón y el misterio y la razón*

¡No, yo no sé otra melodía
Que la de mi sangre,
El inaudito curso
De mi ser en estarme!...
¡Este correr de mí por ti, Yo Mismo!...

¡Déjame, Mi Ser,
Mi yo mío, miísimo!
¡Este yo que suda ya en otro, en otro cualquier
Que crece aún de pelo si yo crezco.
¡Cuando vivo o escribo!
¡Este yo, que me extraña!...
En lo que me es mi vecino
¡Este yo que me sigue como sombra,
O como perro o como muro o como vacío,
O como dios descallejado que mendiga
O como puta que se pinta a vidrio!
¡Déjame ser, Mi Ser,
Mi acaso y súbito de yo mismo!
¡Dame algún cuerpo
Y algún sitio de tumba o de delirio!

¡No, no, no eres, si no eres, yo mismo,
Yo Mismo! ¡Mata al otro hasta en tu vida y sueño!
¡Mátalo a cada instante!
¡Sólo seas tú uno de pleno!
¡Nadie te ocupe el mundo y sentido de sentido!
¡Estate solo, ha de estarse el vivo como muerto!
¡Sin piedad!... ¡Mata al que no eres tú mismo!...

¡Hasta a tu recuerdo!...

¿Cómo o qué será la Muerte?
¿Dónde mirará mi vista?
¿Quién será el que no seré,
Arrastrando, muerto, mi vida viva?
¿Qué desconocido otro
Serás, Yo Mismo? ¿Qué niña,
Con trenza sucia de vagina* madre,
Te chillará la lotería?
¿Cuándo no serás nada, nadie?
¿Cuándo te huirás de tu vigilia?

¡Caed, caed sobre la sombra mía
¡Cada sombra de impenetrable pensamiento!...
¡Nada de es no vivido
Y no sudado y no sufrido y no resurrecto!
¡Álzate, Yo Mismo!
¡Recompón tu esqueleto!
¡Allégate, carne de cualquiera...
¡De puta o maricón de puerto!...
De sacerdote sucio iluminado,
De peatón prudente, honesto,
De cualquier golpe de sombra,
De cualquier eczema u objeto!
Uno de innumerable
Vientre de sueño

¡Qué de asco el otro!
¡Para eso tuve yo carne y hueso?
¡Para eso hube yo eternidad!
¡De no sé cuándo y nací bueno!
¡Para ese* que mano es mía!...
¡Para ese hedor, que no es mi cuerpo?...
¡Para ese aterrorizarme
Por lo que me es eternamente ajeno!...
¿Pero será, verdaderamente, el otro?
¿Pero...

Yo no sé sino ser. No sé otra cosa,
Como dice el que no sabe decir,
Sino la de mi circunstancia,
De lo de sin principio ni fin.
Por eso voy al cinema.
Por eso voy al desliz.
Por eso me estoy fuera de vientre

Como se dice por ahí.
Por eso me soy humano o divino,
Acaso no ni a mí, ni a ti
Yo Mismo. Yo no sé sino ser,
Obscuramente, intensamente, como el gusano o la raíz.

La Palabra se estaba muda,
Con todos sus vestidos, írrita.
La Palabra no me miró.
La Palabra no me decía.
Así, bajo mi puño,
Furiosa y como una mansa, gatita.
Y la Palabra se está siempre,
Conmigo siempre porque la otra vida

¡Dadme la luz que me arda, Luces Mías
¡Que ciego estoy de luz incandescente,
¡Sea mujer en lecho, sea instante en tiempo,
Sea lampo en creciente!...
Sea letra de Corán
O las cuatro patas de mi serpiente,
¡O el solo ojo de mi ajeno gato!...
O el dios que no sabe a mi saliva entre dientes,
Vete, mata, come, Sentido,*
Que sin mi agonía mueres!

¡Déjame, Mediodía! ¡Déjame solo!
¡La otra mano sobre una mano mía!
¡Nadie turbe esta muerte precaria!
¡Déjame escribir mi agonía o poesía!
¡Déjame ser sobre cualquier mujer
¡El otro puño sobre mi costilla!
Déjame ir solo a mi duelo,
A mi suelo, maullando o aullando por la ciega vista!
¡Déjame, que los dioses y seres se me huyeron,
Y ya ni no se me alcanza, Vida Mía,
Y que alcanzan y hieden como vivos!

D138(3)

¡Celia⁷¹, otra carta?... ¡Tú no sabes sino interrogar!
¡Como río, y cuánto río,

⁷¹ Celia Paschero, periodista argentina, escribió al poeta en 1961 pidiéndole que le contara sobre su vida; Martín Adán le respondió con el poema "Escrito a ciegas". En *La mano desasida* aparece también mencionada con recurrencia pero nunca como Celia sino como "La Paschero".

De tu sabiduría angelical!
¡Ya lo dije en otro verso:
Yo no sé de mí más.
Que mi mano que aprieta mi copa
Y mi pie, primer paso de mi allá,
Ese allá que es dondequiera,
Porque está más allá!

Cuando crezca la Niña
Y sea una flor más,
De esas a que un yo y ningún ya no mira,
Porque son tantas en el tanto soñar;
Sí, la Celia distante, la del instante,
La del comprender, la del saber, del amar,
Yo, uno u otro, la Beatriz de exacta letra
Y de efímera humanidad!...
La del prójimo, el coctel en la mano,
Insoportablemente material
La de dos discursos hechizos
Y el océano necio que quiere separar!
¡Nos une un solo sino:
El de la poesía que es soledad!

Cuando crezca la Niña,
Y yo entre mármoles de cadáver e historia,
Uña y pelo creciéndome, y enconando al gusano;
Cuando todo sea la ignorancia ignota;
Cuando el esqueleto del asno hechor
Sea de mi hueso y de mi sombra,
Entonces te escribiré la carta
Que ya me contradice y me asombra.
¡Es tan temprano para todo!...
¡Nada es sino un verso en su demoro!...
¡Nada sino mi cuerpo que no nada
Ya sin nadar, de flote y a deshora!

¿Por qué no te entretienes con otro animal?
¿Por qué no corres tras cualquier palabra?
¿Por qué triste o furioso
Con tu carta?
¡Yo soy mi moribundo,
Y tú no eres sino tu literata!
¡Hasta cuándo he de leer tu letra,
¿Hasta cuándo he de mirar tu máscara
La letra es río sin ría.
Donde no aniega, es metáfora.

Nada es la noche si no es el día.⁷²
A todo parecer o perecer estate atento.
Todo es verdad si crees.
Todo es nada si muero.
Hay una mano sobre cada cosa.
Si no la coges, es un sueño.
Cada dios es innumerable,
Y viene desde tu cero.
¡Pero vive, Yo Mismo, vive,
Que, si no eres lo del museo,
Lo que llaman perdurable.
El esqueleto

¡Déjame ser, Mi Ser, en cualquier punto,
En cualquier instante!...
¡Déjame ser ser como la bestia
O como el ángel!
¡O déjame ser como el agua
Que se derrame!...
¡O así como es todo al animal:
Como el aire!
¡Déjame como sería.
Si yo hubiera podido crearme.
Algo de tacto,
Algo de correr de sangre!...

Toda la sensación es esta: este ser tú, tú como si nadie...
La sensación es una mano ajena,
La sensación es una mano inane
La sensación es tu pensar la mano.
Que se cae del lecho y del instante.
Pero la sensación, si la discurre,
Es como si no fueras tú, tú alguien.
La sensación no es real, si se la quiere
Si alguno que la quiere está delante.
La sensación no es nada, nada si la sientes.
La sensación es cuando no eres nadie.

¡La Muerte, increíble,
Que está en mí como el parásito!...
¡Esta muerte de defuera
Con la que yerra mi mano!...
¡Esta muerte del insomnio

⁷² Desde aquí las estrofas han sido escritas en sentido opuesto al habitual.

O del no o del sin embargo!...
¡Esta muerte de redoma
Que soy en que el pez muere de hozarlo,
Como el lobo que ya olió a su perro,
Como el perro que ya olió a su amo!...
Como yo, que me muero
De tacto!
¡Esta Muerte, increíble,
Que es mi confín, y mi paso
Y quizá mi verso
Y quizá mi mano!...

¡Sí, tú, Dante Mío,
Eres mi secreto y tacto ¡Cuánto te amo!...
¡Más que a Goethe,
Más que a mi sarcasmo,
Dante de composición falible
Y de verso exacto!
¡Verso de hora una
De no se qué algo o tacto!...
Dame tus ojos del retrato!
¡Tus ojos, de serna agonía!
¡Tus ojos, de curiosidad y espanto!...
¡Todo pintor torpe,
Te vio: eras y eres humano!
¡Eres humano... tan divino,
Dictando el día con el verso malo

¡Este polo, hartado de hielo, que soy,
Esta mano que escribe lo de ahora de hoy!...
¡Esta foca, alzada contra no se quién,
De su témpano, de su soledad, de su sien!...
De su colmillo, que no mascó
¡De este vivo, vivífico, represivo yo!...
Alguna vez, alguna vez en que vivo estoy!...
Harto de soy, hartado de hoy!...
¡Alguna vez desunida*,
Donde mi mano corre por la muda
Presencia a la que la vez o la vez acuda!...
¡Así seré,
Para descansar de lo que no fue!

¡Sí, cómo estás de ser, Yo Mismo!
¡Tu mano, como de nadie!...
¡Tu mano, que ya escribe!...
¡Tu mano, que se cae!...

¡Tu mano, estúpida en tus saberes!
¡Y tú saber, hincándote en la carne!...
¡Todo te es cierto, porque no sabías
De dioses ni de cosas! ¿Qué eres? ¿Lo sabes!
¿Te oliste alguna vez? ¿Sabes que mueres...
Desde tu alumbramiento hasta tu hueso y carne

No sé sino que soy

¡Mi entendimiento de una sola, alzada oreja
¡Mi desesperación de cuatro!... patas!...
Sobre memorias y papeles,
Corriendo, ardiendo, mi baba, mi lava!...
¡Yo soy natura, mi no qué,
Mi uña honda en mi palabra,
Mi estarme eternamente liquen,
Mi roca verde e intacta!...
¿Dónde está cualquier demonio tentador,
Dónde mi alma?...
¿Dónde mi eternidad, que me muero en mi gana!...
¿Dónde mi vino en mi garganta!...
¿Dónde la muerte o puerta que me vivo!...
¿A quién, adónde mi palabra!...

¡No, sí, la muerte, cualquier muerte,
Eres otro ser tú, sin congoja, sin ojos
Yo Mismo, estúpido, deífico,
Lo que sube⁷³
De lo más ciego, de lo más brutal del arrobo,
Del desnudo ante la desnuda,
De la célula ante el cancerólogo o el canceroso.
Del tacto ante la mirada,
Del astro ante el telescopio!...
¡No, sí, tú morirás, Yo Mismo,
Míísimo hasta en el Otro,
El que me remira o me remira
Como al hielo de la refrigeradora,
Como al sol del Otoño...
Yo voy buscando hierba blanda,
De ensalada, o huerto, o hurto, o hambre u ocio!...
¡Ay, quién serás tú, Yo Mismo,
El que se bebe la moneda de oro!...

⁷³ Aparecen dos flechas de difícil interpretación.

D138(4)

García Riveyro
El Perú no es Lima,
Pero Lima es el Perú

¿Tú sabes de distar del recuerdo?
¿Tú sabes de memoria si se atrasa o te abrasa?
¿Tú sabes del ensueño
Cuando sopla y eriza la cana?
¡No, Poetisa,
Tú no sabes nada
Sino saber, como te dije
Alguna vez a la oreja, gritando
En el chateau au Lorre... alguna vez anciana Argentina*
O en la Amazonía, donde el mito lo mata.*

Es la muerte avisada, como dice
La vieja, emblanquecida negra del huerto
De Lima. Sí, es la Muerte, sí, sin duda,
Sin agonía, ni cadáver ni esqueleto
Es la muerte intuitiva.
Es la muerte de dentro.
En cada cosa la palpas
Y en todo de real es tu infierno
De tu paraíso
O no más que tu deseo.

¡Sí, soy uno que soy, pero soy tantos,
¡Soy tantos en el perdurar!...
¡Tantos en el no el creerme yo Yo Mismo,
¡Tantos que me duermo sobre el [...]
Sí, estaba sin duda y sin suelo
Y sin duelo hasta el recomenzar.
Todo era vivir... la mano, la manga,
El sexo, el quizás,
La esquina bruta con su impertinencia,
Con su farol, con su mal!...
¡Muerta de una vez!
¡Ya vomita tu perro ya! No mates!

Toda la humanidad sobre mi pesa y abate.
Ya no soy sino una mano y un engaño.
¡Cuando vuelvan mis dos ojos de repente
Como un solo pájaro,
Cuando mi curso pare en algún río,

A ver si me salvo.
Cuando de mi lecho el meñique
¡Cuando mi ser se encarne en otro algo!...

¡Estoy tan lejos yo de cada cosa!...
¡Estoy tan lejos ya de cada mío!...
¡Yo no soy sino cada uno,
Un eterno mirar cuando lo aspiro*!...
¡Un eterno fregar con la mirada
Toda dureza de mi encierro y sino!...
¡Un arrastrarme en el asiento!...
¿Qué asiento de bar aún no es mi hijo!...
¡Tantos dioses!... ¡Tantos dioses!...
¡Tanto dios de prolijo!...
¡Tanto demonio de nuevo!...
¡Tanta hora!... ¡Tanto siglo!...

¡Los tremendos dones de Dios,
Los cinco o más sentidos o lascivias,
El oído que oye el imposible verso,
De la letra que nunca será escrita...
El entendimiento estúpido
La mano experta como la brisa!...
El olfato que huele el sudor divino
El vino que es el gusto y ya la vida.
¡Todo lo que te es ajeno [...]!...
Si lo reflexionas o lo realizas!...
¡Todo el llanto si lo lloras,
Y si la ríes, la risa!...
¡Todo tu ser, si lo mueres
Así, despacio, como la vida,
Como cualquiera de entre tanto,
En tanto que Dios eternamente realiza!...

¡Poesía, que es inhumana* y extensa eres!... ¡Más que yo,
Ese yo de detrás de la palabra!...

Sí aquí en el piso y paso duro, firme del ahora,
¡De equino donde el humano existe, embiste, hiede...
En este morir inmenso,
Innato, intensísimo, ignoto,
Que grita ante lo negro o lo rojo o la verde*,
Que ya se le huyen... se le desprenden!
Ante los reales de los sentidos,
Con amor de aguas, y rocas aluviales
Con furia de animales hambrientos y sedientos!

¡Y volver a nacer
De otro mortal y adolorido vientre;
De otra concreción de sensible,
De la misma Muerte!...
¡No nunca moriré: son tantos
Mis seres!...

Cuando serás sólo sombra
Liberada de suelo o muro?
¿Cuando tu puridad, Yo Mismo,
Tragará mi trago y humo?
¿Cuándo serás mi persona de dios y deseo,
Fantasma de tabaco hediondo o de alcohol absoluto!
¿Cuándo tu verso dejará su mano
Olvidada en la mesa de lo más futuro y oscuro.
Del cafetín, donde se requeme eternamente
Como si fuera de ninguno!...

¡Ama tu cuerpo incorpóreo, Yo Mismo!
¡Tu cuerpo del allá!...
¡Tu cuerpo con la papila y la uña!...
¡Tu cuerpo de cuerpo y azar!...
¡Tu cuerpo de olvido, de alma!...
¡Tu cuerpo de no, y de demás!...
¡Tu cuerpo, de espíritu sucio
Entre sucias sabanas de despertar!
¡Tu cuerpo de ti mismo, innumerable!...
Tu cuerpo de tu ángel y tu mal!...

Donde los sueños ya no sino algo,
Algo de ser, como se le toca,
Algo de humana mano!...
Algo de la mente extraviada,
Algo de tacto!...
¡Algo de la muerte en la madera!...
¡Algo, tremendamente, sin embargo!...

Introducción, respuesta⁷⁴

¡Vive!
Hasta que tu muerte actual sea real ceniza,
¡Aprende fin, Celia!
¡Aprende morir, de vida,

⁷⁴ Enmarcado a manera de título.

De vivir escapando,
De morir en vigilia!...
¡Aprende oler el sudor perpetuo
Y a cogerte de la mano fría!
¡Lo que no es morir no es nada
Más que inaudito roer de polilla!

D139

y está mi concepto
Como el loto dormido sobre el agua

Su cansancio y nube de estrella
Que sigue iluminando a la Distancia.

Alma elemental, alma de tacto
Aguas abajo de mi vista,
Aguas arriba de mi llanto,
Eres bestia, entiéndelo dios ahora de mío apenas,
Dios sin perpetuo ahora de ti mismo, dios el vano
O si te enfureces, efímero
O si te calmas, un puño debajo
Un puño ardiendo, el de la blasfemia ardiendo
Y del ardido milagro;
Y allá lee la novela la sofía,
Y el perro me comprende dos zapatos.
¡Cuánto ser para tan poco de escaso
De vida y muerte, [...]

Salí de la letra y entré en el aire,
En cualquier aire de la sombra mía.
Mi tardía inocencia me era todo.
Los sentidos me sobraban y afligían.
Sí, todo fue el momento innumerable e impune,
Que viene siendo mi vida.
Miro, y veo la Arquitectura
Amo, y toco la Anatomía.
Pienso, y todo es la Historia,
La real, la vitanda, la actual, la vívida...
¿Cuándo serás, Yo Mismo, el que soy,
Sombra benigna, sombra asesina!...

Todo lo real, caído de mi sentido
Todo lo real, ardiendo de mi ser.

Todo lo real, absoluto en mi cada cual,
Y todo compenetrado en mi después.
Todo lo real cegado en mi deslumbramiento
Todo lo real estante a la planta de mi pie.
Solo yo entre figuras mías
Para distraerme del traer
Tanto mi verso de mí mismo,
Tanto jamás, tanto siempre, tanto tal vez

Exactamente así, cuando mi cuerpo,
Inmundo y frágil vaso de la Poesía,
El de alguna conciencia,
El de alguna cocina!...
¡Y cuando veo al loco por la calle,
Y cuando veo la bandera arriba,
Y cuando soy el uno entre los aparentes otros,
El de la fiera ley o el de la mansa cocaína!...
¡Y cuando el dios me mira en cada puerta,
Y cuando los dioses se me arraciman!...
¡Y cuando solo voy, sólo mi sombra
Doblada en la esquina!...

La Desesperación se estaba quieta,
El ojo helado y lúcido; y era yo aún futuro
Así, eternamente estarme, como el viento.
Así, eternamente acabado, como el humo!...
La Desesperación –era mis dos manos súbito–
Mis dos pies insensibles,
Mis dos oídos, mudos.
La una sobre la otra, mi mirar
La Desesperación se estaba quieta,
Quieta y desesperada de tan junto.
La desesperación desesperada
–Está otra: es la misma si pregunto,
¡La Desesperación, lo que me queda,
De infiernos, de madres, de segundos!...

Pero la Sensación viene de lejos.
Llega a ti, exhausta en la vez ya sin sentido.
Sólo tú, Ironía, gacha sonrisa, mi musa,
Me retienes a revuelto río.
Ya la Tragedia se me huyó ¡Era yo tanto!...
¡Era tanto alma y cuerpo conjuntivos!
Pero la Sensación llega, y no acaba de llegar.
La Sensación eres tú mismo,
Yo Mismo, tu efímera eternidad,

Y tu cuerpo y tu cilicio.
Y acaso tu alma
De troglodito

¿Adónde vas, Mi Ver? ¿Dónde mi vista?...
¿En dónde está mi adónde?
¿En qué muro se pone ya mi mano,
De ciego, de cojo, de pobre?...
¿Mi ya me está ya mi aquí?
¿Cuánta hora es entonces?
¡No, dónde no es: sólo es adónde!
¡Sólo es tu pie sin término o mujer,
¡Apenas sábana fría y de seso y de roce!
¡Fíate, sí, de realidad,
Que así se llama cuando desconoce,
O reconocer! ¡Vuélvete a nacer
Y no llores,
Que estoy durmiendo todavía!
Y soñando con los goces.

La vana Vida,
Toda de sensible y tangible;
Misterio, sin embargo, todavía...*
Y correrá el perro en la calle,
Y el viejo callará todavía,
Y todo estará en la mente eviternamente
Y en la ruinoso cornisa o sonrisa.
¡Aprende a ser yo mismo, Yo mismo!
¡Estate loco! ¡Arranca* la brera de mi viña!
¡Arrastra tu pie por el paraíso,
Artificial, mal hecho, de tu ansia o de tu risa!
¡Sigue atrás o adelante,
Que se contrae la dura culebra de tu vida!

Y el minuto está encima, como el cuervo de Poe,
Y mira horriblemente con horario y su esfera.
Y el verso, tan de tras, con la orejata en alto,
Y la realidad, toda de idea,
Y esta mi soledad todavía, de hueso y carne,
Y de dioses meados en las yerbas!...
¡Que desengaño este mi ser y estar!...
¡Que ninguna palabra sorprenda!...
¡Yo lo sabía todo desde nunca
Jamás! ¿Adónde echo mi cabeza,
Mi pie, mi sexo, mi alma!
¡Todo me está demás, todo defuera!

Y que el verso olvidado me persiga
Por entre las cosas del momento,
Del coma o de la vigilia.
Nada es más allá de ti,
Yo Mismo, nada sino la sima bordeada,
Inconcebible del no ser, Tú tú
Sin embargo, de amables quintas y suicidas.
Dice el Otro que no; pero es al tacto,
Ay de ayes, el yo que respira.
Y la Muerte se está, porque teme, la bella gata,
Del furor de mi agonía.

¡Tanto me conoce tanto
La Muerte, que me resucita!

¡Sí, sí, todo era cielo y cierto,
Cielo y cierto, todo vacío,
Todo con su materia y su nada,
Todo con mi estupor y mi signo!...
¡Todo era una mano sobre una letra,
Y algún gorrión sobre algo de rocío!
¿Ay, cuándo aprenderás a ser
Yo mismo, Yo Mismo!...
¿Cuándo será mi mano mi alma!...
¿Cuándo el ala que vuela, mi nido!...
¿Cuándo será una memoria mi sombrero
Y mi querer absoluto la mujer que persigo!...
¿Cuándo será mi día intemporal,
El de mi eterno tacto y regocijo?

Tu río retrocede. Es como tu ojo de humano...
Un palpar de vista atada, acongojada...
Por prójimos y por edificios
Y por noches y por mañanas.
La Naturaleza, si es, ya se te une
En el mero mirar o en la sedente lágrima.
Si hay algo real es tu llanto,
El que mana de tu desgana!
¿Cuándo sabrás quién eres, Yo Mismo!
¿Cuándo habrá tu mano lo que agarra!
¡Tú, furioso, eviterno, déficio,
En redor de fantasmas!...
¡Sombra de dioses Yo Mismo

Mano ajena, punto de ninguno sobre nada!...

Pero mi sinrazón está conmigo,
Muerte Mía, y ya no te temo.
Ya sé de toda inconsciencia.
Ya sé de todo infierno.
Ya sé coger el conejo Vivo, vivísimo
Para mi caricia y mi recreo.
Ya sé abandonar mujeres
De ojos demasiado verdaderos,
Y sé quedarme con su piel de entonces,
Para que sea el alma en su reflejo,
El alma no sé cuál, el alma mía,
El alma de mi intrincado cerebro
Esa alma de la pía madre,
Que en cada instante me está pariendo.

Y te devoro, Realidad, sin gana,
Como el perro flaco come el bizcocho.
Estoy alegre: aprendí a olvidar.
Y al despertar, a ser uno tras otro,
Y a tragar mi leche con café y azúcar
Como lo haría tu mono.
Estoy triste si Poesía apura
Con su indeterminado, torpe todo y modo.
Estoy muerto si se me va el Tiempo,
Y resucito cuando ya retorno.
Yo no soy más que un cuerpo de tacto,
Y alguno que no soy y sueño, el del antojo.

Soy el que soy... el que varío y distancia*
Y vuelve a su semblante
Cualquiera que soy
En el acto que acaba.
Como el humano en celo y con hambre,
O como, simplemente y siempre, el tigre de Bengala.
Los dioses huyen. Quedo yo solo
Ante tu ira, ante tu voracidad, ante tu rabia,
Yo Mismo, la fiera
De quien soy la jaula,
Nada más que la jaula y una mano
Que echa carne de puta o de mirada
A la dentadura y al instinto
De la primera gana.

¡Esta divinidad, diseminada,

Divinidad para con gorriones ávidos,
Para con vientos calculables
Para con infalibles zapatos!...
¡Esta divinidad, que me persigue
En toda casa, en todo caso,
Sin piedad para con mi mano floja,
Sin piedad para con mi ojo opaco!...
¡Esta divinidad, que no adivina
Que soy el único, que soy el algo,
La realidad instituida,
El dios humano!

¡Con la raíz, sí, con la raíz!...
¡Con la física deífica y secreta!...
¡Con lo más hondo e inaparente,
Y con lo más sufrido de la Tierra!...
¡No con el liquen, el suicida yerto,
Ni con la madreSelva de la huerta!...
Cualquiera planta así como mi planta,
Cualquiera!
¡Adonde trepe en mi organismo ajeno,
Para vivificarme y estar cerca
Siempre jamás de mi duda y espanto
Y mi gozo ventral de culebra!...
¡Echa los dioses! ¡Húndete más hondo!
¡Tira a otro infinito el Planeta!

Tu sensación, meditabunda;
Tu mirada, arrastrada por los asientos,
Todo erguirte tú mismo, Yo Mismo,
Corporal, contra los aires y contra los cielos,
¡Todo tú, bulto de ansia y agonía!...
¡Todo tú, a todo expuesto!...
¡Todo tú, ver y coger de olfato!
¡Todo tú, párpado de ciego!
¡Todo tú, animal de degeneración!...
¡Todo tú, infinito, encerrado en tu calculado cero!...
¡Y todo, tú!... ¡No hay otra realidad
Que tu mano sobre tu pensamiento o sentimiento,
Que tu mano sobre cualquier cosa,
Que tu mano sobre tu sueño!...

¡Déjalo todo, sá[l]vate, Cero, en absoluto!
¡Échale tu bocado al Infinito!
¡Nada es eviterno sino tu desgana,
Nada es insondable sino tú mismo!...

¿Y por qué escribes? ¿Lo sabes tú acaso,
Rojo del amarillo
O rojo del azul? ¿Sabe, tu pie,
Cero Mío, zapato intransitable, zapato ancho*,
Cero que soy, cero que muero,
Cero que ya morí sobre hoguera de momentos y siglos!...
¡Cero de ganso, de la ala vana!...
¡Cero sin ser de cero y de albedrío,
¡Cero, el del rostro universal,
Cero de la pata segura, del plantígrado!...
¡Cero de fantasma, pared dura,
Cuerpo de cera y fuego de instante, de instinto*!...

—¿Y la Filosofía...?—

Se lo pregunto al perro de la calle.
El perro, cualquier perro, no responde con réplica
Solo me mira como quien no ve a nadie.
Y pasan todos, hasta el automóvil
Y la nube allá arriba. Pasa el obeso chantre;
Pasa la esposa infiel,
Con su collar y con su falderillo y con su amante;
Pasa la gatita con su gatito;
Pasa hasta mi estarme;
Pero no pasará, Mi Dios de Ahora,
Nunca jamás mi eterno de carne
Y hueso. Soy en tanto que me muero.
Si dudas, tú, cualquiera, deshágame.

¿Andas o no la calle espesa? ¿Estás donde no estás?
¿Algún sentido extraño te es tu término?
¿El agua de la fuente
Es tu sangre en tu seso?
¿Quién eres, Yo Mismo,
Si pisas en mi momento?
¿Dónde tu sombra de vivo?
Dónde el aire de tu aliento?
¿Dónde tú, Yo Mismo!...
¿Dónde, Mi Cero?...
¿Dónde lo que me multiplica
Hasta hacerme mortal y concreto?...
¿Dónde mi vida,
Que se me despierta el Sueño!...

Si poesía fuera difícil,
Yo no sería sino poeta.
¡Pero es tan fácil ahogarse en río!...

¡Tanto ángel estúpido está a la ribera!...
¡Tanto de real, de techo y de dogma
¡Tanto de mío en la mano ajena!...
¡Tanto del otro en mi pensamiento!...
¡Tanto de real sobre mi cabeza!...
¡Todos mis dioses y todos mis gatos,
Mudos en vecindad de azoteas!...
Voy a mi lecho y a mi querosene,
Retorno al hábito y bata y conciencia
¡Maldito sea el que no soy!
¡Maldita la Naturaleza!

Bajo palma amplia de oasis breve,
Alma y camello miran y remiran.
La exactitud de lo desierto,
La ceguedad vidente, la visión vacía...
El Animal no dice su secreto,
Yo no digo lo que se me imagina.
Y la arena está dura,
Durísima.
Palmera cualquiera me cubriera dondequiera
De marquesina parisina y ajena o de sonrisa,
Todo este misterio de la Realidad,
Me pesa en el pie como gata parida,
Como dos ojos contrarios y absolutos
Con una tierna, humana, cría
El camello no es, ni es el desierto,
Sino yo y mi cola y mi calor, y mi vida.

¿Viste una vez pasar los innumerables corderos?
¿Viste una vez una mano en una ventana?
¿Viste lo no visto nunca,
Al agua el alma?...
Pero tu alucinación está decrepita,
Tu mano, del diván; el cordero, de lana;
El tú y yo de entonces en océanos divinales
De olvido o de nostalgia.
No sé a quién digo lo que digo. Todo
Se me huye, como liebre, de la pensadísima palabra
Ya ni yo mismo soy yo.
Ni la alucinación me acompaña y sostiene
Todo es real; todo, del Otro
Todo de ajeno o todo de mal ganada gana.

Como el fuego que revive,
O como el humano que se mata,

Todo es un vivo si me soy de algo;
Todo es un muerto si es de írrita nada
Cúmulo de sensaciones,
Iras de las nostalgias,
Inocencias de los hábitos,
Callares de las palabras!...
¿Quién no eres, Yo Mismo,
Y cuánta presa alguna en mi ninguna gana!...
¡Cuánto seno y seno de más
¡Cuanta planta!...

Nada es más allá de tu tacto.
Nada es más allá de tu afán.
Si no crees, palpa, palpa sin término.
Si no crees, crea que creer, que es crear.
Allí, Alma Mía, Mi Cuerpo,
Aquí están la mujer y el manjar,
Aquí están, el licor con el verso,
Aquí están, allí están.
¡No te duermas debajo del sauce!
¡No te duermas a sombra de igual!
¡Enloquece, que estás en tu vida
Suficiente, y acaso de más?
¡Cuando muera tu dios mortalísimo,
Resucita, que otro dios te está

Allá donde está desierto todo mundo*
Donde el ángel, recapacita
Allá desgredado en el cielo árido,
Donde la Puta* vieja remira;
Allá donde todo es
Adonde el índice, torpe y triste, indica.
Allá donde los pensamientos
Fatigados, se sientan y preguntan a la Ira y a la Mentira
Allá donde es mi patria,
De mi terrible delicia,
De mi mano en mi fuego,
De mi alma en mi vida.
Allá donde mi nube es real
Sobre mi eventual poesía...

Estoy de muerte, ya lo sé Mi Muerte.
Lo sé tanto, que aparto a la Hora.
Lo sé tanto, que peiné mi pelo;
Lo sé tanto, que sacio mi boca
Todo lo sé, Muerte Mía,

Entre noticias y begonias.
Pero sólo yo soy verdadero,
Eterno a tu sombra.
¡Ay, quítame de mí, Muerte Mía,
Tanto que me estorba...
La facilidad, que me conturba,
La felicidad que me acongoja...

¡Ven a mí, Rosa Mía,⁷⁵
Rosa sin beso de ninguna boca,
La rosa deshumana, ven a mí,
Desde tu cielo, desde tu deshora!
¡Ven a mí, puñado de soledades
Humanas, todo de instantes y demoras!
¡Ven a mí, mísero, que te estoy pensando
Y todo es la Razón, porque no es otra.
Y la muerte que se me escapa,
Y la vida que siempre me aprisiona
¡Ven a mí, Rosa Mía,
Ya ser, sólo ser, sin pétalo ni aroma!

D140

La Soledad es la novedad
En cada tacto, si la reconoces, Yo Mismo
La Soledad te estará siempre a tu abrigo.
Y tu abrigo será... calor confuso.
Soledad eres tu todo tú mismo,
Soledad es tu letra en el papel
Como eres soledad entre vecino.
Como tu hueso en tu anatomía
Concertado en innumerable e indeciblemente vivo,
Todo y a fuero de fracción o cáncer,
El que te sobrevive, limpio, íntegro!...
Por eso palpo sin cesar los mármoles
De putas, cafetines, mausoleos, dichos!...
Por eso Soledad yo te acompaño de mí mismo!
Cuando salgo la vez*

El Pensamiento es la demasía.
Basta pasar la mano sobre el felino
Todo te está defuera y de exceso en este mundo real,

⁷⁵ Nótese estos versos finales resultan un tanto desligados de los versos anteriores y constituyen por sí mismos una pieza única que generaría nuevas reflexiones sobre Sonetos a la rosa (1931-1942).

Innecesario, fortuito,
Esta roca enquistada, espiritual
Que la estás cargando, que es tu cuerpo, Yo Mismo!
No hay otra materia divina que tú,
Ni otro instinto de renacer instinto,
Ni otro pasar de una pared a otra,
Ni otro sexo que el de tu delirio,
Ni otra rosa que la misma, ahogada
En tanto, innumerable jardín de municipio!...
¡La misma rosa, Pensamiento!...
¡Espina de tu cilicio!...

Todo está aquí sobre la materia de la melodía.
Y el vómito súbito y el vario ser.
Nada es demasiado en demasía.
Todo, exactamente a su modo es lo que es.
¡Pero no yo, no yo, el jaguar parido
En algún árbol de selvatez,
De lo más hondo de jaguar y cabra
Extraño a todo de acontecer!
¡Si no eres único, no eres uno ninguno
¡Ven, Yo Mismo, créate tu mismo y ven!

¡Ven, ven, Mi Venir! ¡Ven, Otra Cosa
¡Ven, Mi grito Ahogado ¡Ven, Silencio!
¡Ven, que en el jardín infinito, inútil,
Hermoso, exacto, pero no de mi cero!...
¡De este invierno verdadero,
De este invierno que estoy sudando,
De defuera adentro
¡Venme, Después, que ya es!
¡La Realidad se hizo misterio!

Y está el prójimo en torno de mí,
Con la mujer y el hijo, fétidos.
¿Qué lógica no cae en mi vaso
De mal vino y de espeso seso!...

O de la dulce pátina, de lamer con la oreja*

La Consideración estaba enfrente,
Pintada por mi Rafael.
Me está todavía gorda, lúcida,
Con los brazos vacíos, toda vez.

¡Y no sabe que vivo soy,
Y ninguno de mis qués!
¡Cuánto cactus me falta cuanta aguja
De mi la naturaleza, para ser!
¡Para ser, sí, la Consideración,
La del retrato con el clavel!
¡Cuánto yo bajo tu vista muerta
Y tu eviterna vez!...

Que es el dios, o lo vasto

Cuanto es, está dentro de ti mismo.

D141

Idea de la Poesía⁷⁶

¡Sí, sí, aprende a ser! ¡Aprende el sueño
Donde lo aprehendieres⁷⁷, que es tu vida!
¡Sí, tu vida y tu mano
Y tu vivir sin tregua y tu cáncer sin fatigar
¡Cuando serás yo mismo, Yo Mismo,
Despedazada toda teoría o lira?
¿Cuándo serás el que no soy,
El que no soy ni nunca ni todavía!...
El de ahogarse en duro, de almohada,
El de cabecera y proa y deriva!
¿Hay otro como yo, la vista inmemorial inútil,
El sexo pensador y brutal la mano doble y misma?
Cuando me dormiré sobre la almohada
Resbalando, y renaciendo, maldito, como por vagina!
¿Cuándo mi ser eterno?
¿Cuándo la luz infanticida?
¿Cuándo mi eternidad, mi humanidad,
Dioses de la Vigilia!...

No la anchura bastante. Yo no quepo
Dentro de la cargada, pensada sílaba.
Yo me voy allá, adentro o afuera.
¿Será esto, alguna vez, en mi verdad, la Vida?
Sí, yo sé –lo siento– que la Muerte está acezando o aullando

⁷⁶ Subrayado a manera de título en la contratapa de la libreta.

⁷⁷ Dice "aprehendieres".

Por mi garganta precita
De todos los asmas y huracanes
Y las garras del Hombre y del vidrio las medicinas
Y los espejos en que soy el otro yo
Y el otro yo del espejo de la vista.
¿Hasta cuándo en mi eternidad instantánea,
Serás tú Mi Morir, mi Vida divina!...
¡Vida eterna,
¡Maldita!...

Desvístete de la palabra...
Desnudo así como lo fuiste.
Cállate, si lo puedes; que no puedes:
Todo lo de tu persona es, si es alma, el irte.
La palabra es la primera tumba.
¡Hubo ya tantas, pero tú te sigues!
¡Porque muerte es ingenio de morir:
Si no te matas el eterno, vives!
¡Toca mi mano, tócala, tócala, ...de muerto,
La que te escribe!
¡Si no estás, Muerte Mía, muerta,
Nunca más resucites!
¡Que no me bastas!...
¡Que no me vives!...
¡Déjame mi no sé cómo,
Y huye como quien persigue!

Sueño recién nacido, traído por las uñas...
Sueño olvidado, sueño que es mi vida,
Esta vida de mano que es la que yo vivo, el que yo vivo,
No sé qué vivir de tacto y tiempo y todavía.
Cuando vuelva la Vez... no será tarde,
Dile, Yo Mismo, Sueño que no soñé sino sin vista
Dile que ya no soy desde que fui!...
Dile... yo no sé que... dile mi vida!

Está eterno el amor bajo la rosa.
Así lo cree. ¡La fe... no es otra vida!
El serme no es sino abajarme
Sino mi mediodía,
Que no es el otro, el del sabio
De su ajena licantropía!
¡Mi mediodía es sobrevivirme
A cada madrugada de agonía!

D144⁷⁸

Todo es tan nuevo aunque no lo creo
La realidad está conmigo.
Como el ratón.
La mano que persigo
A veces no la creo
A veces no eras yo.
Es un sombrero
Que uno mira en los ojos a un amigo
Y que en cualquiera parte deja suelto.

La desesperación es tan tranquila.
No sabrá de nada
Está llena de datos y preguntas
Y de lunas atrasadas.
Era un querer;
Se le murió la mano
Y se volvió humana y exacta
Ya es tarde. Ya es tarde.
Volverá la mañana.
Volverá la mañana...

No vacíes* el ande.
No, no sepas saber.
Todo es uno mismo estarse.
Morirse es una facilidad.
Uno que no se dónde estarme.
Una realidad entre juguetes...

Una mano a la [...]
Todo era la vida
Todo era verdad.
Morirme era demás,
Nada era después
Sino la vida,
Un gato la Ira.

D145

Tú no sabes sino ser, Yo Mismo,
En tu parecer;
Entre gatos grises y vidrios, agrios,

⁷⁸ Libreta con caligrafía ajena, dictada a René Pereira, según nota de JMB.

Y no sé quién.
Y llegó el Dibujante otra vez y me hizo,
No sé para qué.
Así es lo eterno;
Así es.

Cuando lo diga todo y ya me calle
Como el mismo Callar,
Y el Silencio susurre* su secreto,
Y Dios venga a mear;
Cuando todo se esté como se esté como es: humano,
Sí, Yo Mismo...
Cuando ya sea ya.

Todo era un yo mismo,
Yo Mismo: una verdad y otra verdad

Lo inmenso y mismo, pero rígido⁷⁹
Te está allá de allá buscando.
Eres tan divino,
Que eres humano.
Nada te es otra cosa
Sino, a veces, raro;
Porque eres un solo ser
Y el Mundo es tantos

Yo no sé sino ser y mi alegría
De alguna vez de acaso o de o acaso.
Yo no sé sino ser
Humano.
Cuando tú sepas otra cosa,
La Cosa será en vano.
Todo es yo mismo, tu mismo,
Y una mano sobre la otra mano.

El mismo ser de siempre,

Me robaron el verso. Era divino,
Tan dictado de Dios con su distancia!...
¡Era mi verso!...
¡Era mi alma!

⁷⁹ A partir de este punto la transcripción corresponde a hojas adjuntas a la libreta.

Lo de ahora me lo robaron.
Cobrarán dólares en universidades

lejanas.
Nada es si lo recapacitas,
Si la chequera te está junto al Corazón, si hablan...

D152

*Es ist so.
Doch wo?*

Cuando a ti no acude mi palabra,
Acude mi vacío y vista.
Eres la suma sensación,
La suma circunstancia, mi verso, mi simple terror e ironía.
Eres el ver, y me pongo a orar y obrar,
Eres la cosa real que, al instante se me olvida.
Pecaste, ante ti mismo, de presencia como yo.
Y eres pura no sé qué sombra de saber la octava maravilla.
Humano pétreo, piedra humana,
La petrificación de la cierta Vida.

Eres lo trágico inefable, lo trágico de real
De la eternidad precita,
El Ángel estúpido y meón, recién nacido,
Imagen del sacrificio de la Geometría divina,
Los cielos, en presunta realidad impenetrables,
Te ponen la Flora y el turista
Y tú no lloras si quiera miras,
Sino mulles tu terrena cuna,
Tu dormirte
Tu cuna de muerte, de historia, de turista!
Tras de bañarte en un río alegórico, perenne
Para que en vano te traiga a ajena vida.
Siempre, Piedra Absoluta,
Siempre serás página a mi autobiografía;
Siempre con fragilidad de carne o papel,
Confusión de la Inexistencia y el Día.
¡No, tú no existes, Machu Picchu!
¡Existo yo, en mi morir y en la mejilla
Por la que rodaron el beso y la lágrima
Del sueño infinito, incontrastable que es la Vida!

¡Humildad, no me tientes con tu desnudez de soberbia!
¡Piedra, no me tientes con tu carne!
¡Altura, no me tientes con tu abismo genital!
¡Abismo, no me tientes como tu cuerpo penetrable!
¡Déjame ser, Machu Picchu!
¡Déjame ser contigo como el Ángel!
¡Somos un solo hombre desesperado,
Tan comentado de todos y jamás conocido de nadie!
¡El único hijo
De la Soledad Madre!
¡Siempre serás el dedo falso e infectado
El del milagro y la mística!
Y la pluma dispensada* de la ornitología.
Siempre serás el aliento del asmático
Y la legaña de la pesadilla
¡Eres feo, Machu Picchu, eres feo
Pero lo sumo, la Muerte y la Vida!

¿Cuándo es la Eternidad?
¿Cuándo es,
Yo ya nací y estoy muriendo, reciente ruina?
¿Cuándo nace Dios? ¡Como yo,
Reciente Estar, exabrupta cima,
Dónde está el Ser perdurable?
¿Vilcanota, si eres, adónde va la Vida?
Soy el Alma y la Desorientación y algún cuerpo
Y en mi delirio oigo que mi cultura y mi sonrisa,
Y me agobia mi Machu Picchu de mi pescuezo y mi arriba.

¡Tú, que eres más que yo, pues no respondes
A mi grito, despiértame en mi vida
¡Nada es en ti muerte sino ser de un modo en otro,
La vida de mi creer vivir,
Según los calderones de mi melodía!
Los calderones de mi pesadilla.
¡Sonríe, Machu Picchu!
¡Las flores de abajo están sobre tus ruinas!

¿Cuándo seré yo simple
Como tú, Machu Picchu? ¿En qué otra vida
Seré quien soy: una nada
Con su verdadero ser y vida?
—¿Qué otra figura será a mi cualquier materia?
¿Qué otra muerte seré sin pesadilla?
¿Qué otro vino que no ahogue?

¿Qué otro furor sin hembra o poesía?
¿Es el mármol verdaderamente?
¿El mausoleo de la tía?...
¡Dudo, pero quiero bajo de ti,
Ser eterno hasta que el Río diga!...
¡Caigo y luego vivo?
¡Sea la vida!
¡Discurro luego muero?
¿Sea todo, y que todo sea mentira!

No hicimos mal a Dios,
Y El así nos castiga.
Nos impuso la muerte,
Nos impuso la vida.
Nos impuso la piedra.
Nos impuso la vista.
Nos impuso la pasajera, fea flor
Nos impuso el propio perenne turista
¡Apiádate de mí, Machu Picchu,
Que eres mi agonía!

El Mundo consiste en letra echada
Y en sensación removida.
El Mundo consiste en cualquier sensación,
La obra de la candela en la vigilia.
La Realidad nunca será otra cosa
Que el que se asgan a alma finita.
¿Y qué eres tú, Alma mía?
Única cosa*
Nombre y el Espacio.
Pura memoria
O pura teoría!
¡Alma sin razón,
Dureza de mi vida!...
¡Tú, Machu Picchu, tú,
Cuerpo superfluo y caedizo, todavía,
Todavía mi ser y fantasma a no se quién!
Todavía mi mano con sortija!...

Vivo, feto de la Muerte,
Machu Picchu. Ella me teje y me desteje el Día.
La Penélope atroz de pelo verde,
Que baja desde el Pensamiento a hirsuto la Mentira
De un supuesto a otro, espantables:
La roca dura y la cotidiana vida!
¡No era sino la Palabra!

¡No era sino la Poesía!
Nada era verdad sino mi voluntad de ser!
Nada era verdad sino tu cuna,
Donde se componen las nubes y los versos!
¡Donde el humano agarra y grita!...
Y viene el freilecito de Ocopa,
Con su Kadar y su Mística,
Y con sus pantalones y su sordera,
Viene la vieja gringa.

¡Todos mis fantasmas!...
¡Soy una calderonada, una teoría!...
¡No soy el que quiero ser:
Un verdadero llanto y una verdadera risa!

Doce fragmentos de
El Espíritu de Piedra

Contigo, en la Creación no fue el acontecer:
Fue el mero ser, el ser merísimo.
Pero cayó la cosa real desde tu pensado cielo,
Y cayeron la medida y el enemigo.
Entonces tuve cuerpo
Y bajé al río.
Entonces comenzó la Vida
Y floreció de flores torpes mi martirio.

Cuando tú seas verdaderamente,
Machu Picchu, no piedra, no siglo;
Cuando tú seas, simplemente yo,
En cuanto dice la palabra y digo;
Cuando tú no digas tu palabra
Sino tu sombra sigilo!...
Cuando nada en el cosmos nos apriete
Y nada sea nada, como es lógico de mito!

¡Entonces, sí, entonces,
Jugará el eterno niño,
Y sabrá dulce el limón
Y mi Dios errará conmigo,
Con alguna creatura
En el divino domingo!

Irá por entre los cactus

Florecidos,
Ir  por sobre las admoniciones
Y los precipicios.
Iremos por sobre las palabras
Y los vacíos!
Iremos a no s  dónde,
Porque es el Día Festivo.

Cuando llegue el Tiempo, será tarde.
Será la falsa, bella tarde orillas
De mar o río
O imaginar o vida.
 Machu Picchu, estate quieto y alto!
 No bajes a aluv on de ayer y todavía!
 Como decía Eguren: “No s  ni dónde cuándo...”
 Qui n era Eguren?  Otra presunta maravilla,
De cielo y mundo, una de sus propias imágenes,
Cierta animal de la Poesía,
Cierta ser humano, que la ausencia del que creamos Dios.
Es la realidad misma.

Porque yo no soy yo ni aun en la flora de cultivo*
Yo soy el lirio hediondo y cierto de la Mística.
Soy la presa convencional de los Fantasmas
Y en realidad, una piedra sola, una ruina absurda
De naturaleza problemática
Que el tacto edifica verdaderamente
Cuando yo muera,
Brotar  o caer  alguna otra cima.
La Realidad es un pensamiento
En que está siglando la sensación a la deriva
Y nace el agua de probeta,
El agua justa, el agua fría,

Y va haciendo la roca;
Agua dura, de cumbrera y rodilla.
Y uno que soy y que se está,
Dios sabe cómo, encima;
La primera creatura:
El y la Vida.
El Río fue antes del Tiempo;
Así es la Verdad y la Mentira!
 xtasis de la gravedad, masa del Tiempo,
Con tu río y flora y con mi vida,
Pes ndote todo lo que no es tu piedra,
Divinidad descendida

De lo más sublime de cuerpo; exasperado
A lo más ciego del Alma, enternecida,
Que es roca y no sabe
Cómo en el ser, en lo vacío, eterno, se equilibra!

Todo, si lo sientes, es lo que no era.
Todo, si era, es acto y hecho, Eternidad.
Todo es una piedra o una mano
Del ensueño, del menester, de lo simple real...
Que la hizo. Nada es así
Es el Ángel Así el que nos guarda
De caer abajo o del llegar
A lo más torpe y ciego y duro de uno mismo,
Al Alma inmortal.
Sólo tú piedra torpe, en mi vigilia;
Sólo tú piedra a t[u] modo genial,
De otro genio que el mío, vela el sueño
De uno que dicen que fui y no volverá.

¿Pero existes realmente, Piedra?
¿Eres la Virtud?
¿Cómo y para qué existo?
¿Eres tú eternamente tú?
¿O eres yo con mi pregunta?
No parecieron la nieve con su alud.
Ella responde con verdad de muerte
Al Alma, tú sólo con flor fea de Selva y Tú.
Y tu piedra me manda que no esté
Dentro de su acústica. Y persigo la salud,
Y bajo por ferrocarriles
Yo a abrazar a Tú.

¡Alma terrena, Alma terrible,
Pura piedra y cielo,
Y mano de humano inmortal y río que pasa instante perpetuo!...
Ser sensible, sondable;
Yo, si quiero ser,
Que no quiero,
¡Y el cactus que florece
Con su insensata flor y con mi bestial silencio!
¡La filosofía figurada,
Y la Piedra con su metro!
¡Y el Equilibrio
Con su misterio!
¡Y no saber qué es nada bajo la nube,
Entre la Duda y el Acierto!

Si ya es tu abrumadora masa como la repensada Línea,
¿Por qué no, contigo, en ti, de ti, yo?
¡Genial ausencia de pasajero, de perecedero,
De conducta, alud* de corazón!...
¿Pero el Río por debajo, el río
De mi delirio, de siempre, de hoy...
¡Y la flora, esta flora que me aterra
Con sus pareceres de mariposa y pitón!...
¡Que me hundo, me hundo –soy mi duda–!
¡Y me reduces a creerme el Creador!...
¡Y el rojo niño de los verdes y auquis que se me burla,
Real y pequeño y divinamente vivo en un rincón!...

La mole del Tiempo,
El rictus de la Tierra,
El logro del Término,
La presa del Espacio,
El ala del Vuelo,
El amor de la Cosa,
La convulsión del Cero,
La sensación del Sueño,
El parecer de Dios,
La Palabra de más
El alma del Cuerpo,
Yo suspenso.
Eso eres, Machu Picchu
Máscara de la Angustia,
Persona de la Ausencia

No, no es nada de lo sabido;
No, no es el prójimo ni es el perro.
Ni es el ave de la lección
Que, si a mi mirada, ciega tu cielo.
La tuya vida venida
Desde tu esencial misterio,
Simplísima como mi ignorancia,
Durísima como mi secreto;
El modo del ser y del morir
La materia de mi momento;
El estarme allá soñando y creando,
El estarme aquí creyendo y así o asá siendo o muriendo...
¡Ay, Machu Picchu, cuánto ya soy,
Y cuánto, Duda Mía, estoy muerto!
¡Ay, cuánto inquirí para mi frenesí
Y cuánto jamás no comprendo!

¡Ay, cuánto arriba,
Yo mismo, Piedra,
Poso de mí mismo,
Cedazo de materia!

¡Cómo corre y ruga el repensado río!
¡Cómo come cuenta y accede la gringa!
¡Cómo miente la Realidad,
Otro dato de la guía!
¿Pero es Ella, la que hicimos en recreo,
La real, tú verdadera vista?
¿Te Nació ningún árbol de ninguna roca?
¿Principió en otro mundo mi vida?
¿Qué es lo real, lo de antes y después,
O lo del cholo con su guagüita?
¿El argentino de la guitarra es real,
O es el dólar y la tricomía?
¿Lo es el frailecito de Ocopa,
Que en allá bebe, vaga y medita?
Sólo tú y yo somos verdad eviterna,
Una sola veraz, Tremenda mentira:
¡Nada, nada, nada,
Sino nuestra muerte y vida!

Recuerda. Hicimos el dios primero,
La palabra que creó y no decía.
Después hicimos tu piedra y mi cuerpo.
Después hicimos la maravilla.
Después hicimos el error y el verso.
Después hicimos el río y la vida.
Después la mujer que aúlla y besa.
Después el techo, la madre selva y la víbora.
Después el pez
Después hicimos la otra fauna, el cuadrúpedo y el prójimo.
Todo es el sueño y la vida.
Recuerda, Machu Picchu, ceño del Espacio,
Afligido de turista.
Has de tener para con el sueño, el tino
Del que duerme en su vigilia

Después la creación rompe, su muro
De intuición original. Y en ti, el Día
Nació como el cáncer en el hijo

De la primera caricia.
¡Estate quieto, Machu Picchu,
Vuelto problema como yo! ¡Tu vida
Es ya viaje del prójimo,
Ser de fantasma y ya no nuestra vida!
¡Todo lo cometimos! ¡Soportemos
Tu dureza de mi propia justicia!

¡Tanto antiguo tener con mi vario criterio,
Machu Picchu!... Abajo corre el río,
Arriba la nube, y el gato
Juega consigo mismo,
Aquí en tu albergue, donde yo me sueño
Con no ser yo mi latrocinio.
El gato, brinca y bulle entre botellas,
Y yo entre botellas me despejo y abismo.
¿Cuándo acabaré de decir que tu piedra es dura,
Y yo apenas una figura de mi delirio?
¿Qué tú eres, feo, frágil, perdurable,
Desmesurado, ansioso, yo mismo!...

La circunstancia, Machu Picchu,
Es, si discurre tu piedra, el Mito,
Era lo que está demás,
En el ensueño y en el equilibrio.
No éramos, Altura Viva,
Sino el aliento y el peligro,
Sino tú y yo, un muro, fábrica de mano humana
Un muro de abrigo,
Y una imposición al Espacio,
Aparente y desconocido,
Todo lo del momento impenetrable,
Todo lo que lo hicimos
En el goce estúpido del ser,
A mediodía del eterno domingo.

Bajo tus dados gigantes inmóviles
El mulato subió de la Costa,
Bate los suyos y chilla:
¡Palo para el caballero!... ¡Maricones!...

¿De dónde viene, adónde va?
Ninguno sabe adónde va el Río.
De dónde viene no es dicción de palabra,
Ni es aparato para pesar el limo.
¿Viene de arteria o vena?

Es lo mismo,
Y lo mismo es lo eterno
Y lo eterno es la transparencia y el delirio.
Cuando vuelvas, Urubamba,
Tú, que no vuelves, te mostraré el sitio
En el que el Alma está esperando,
Curva sobre su piedra, entre piedra, a lo Infinito.

Y los cholitos recién lavados
Materiales, inocentes y sucios
—¡La realidad es detritus del Espíritu!—
Cantaban el tango al Ser Puro.
Todo era a tu altura.
Y todo era de, según esta escrito, este mundo
De este mundo que me cree en el principio
Para mi eviterno infortunio!
¡Ay, por qué no somos nada, Machu Picchu,
Cifra apenas de lo mío positivamente y tuyo!

Mueren los historiadores⁸⁰
Y prosigue, matándome, mi vida.
Mueren los físicos y los matemáticos;
Pero tu piedra, absurda, inútil, sigue arriba.
El verso no consciente más discurso,
Solo consiente la palabra y la rima.
Eres mi ingénito, mi cadáver.
Y mi incontrastable bestialidad vuelta ruina.
Como remirado cielo
Lo que cuelga,
Lo que asfixia

¡Sí, tu ternura inadvertida,
La ternura de tu soledad!
¡Solo, entre piedra que tú mismo hiciste
De tu anhelo de estar!...
¡Adornado de flora que cazaste
Y de alguna orquídea de animal,
Piedra, Piedra, mi pie en el vacío
Y mi ser allá!...
¡Y todo tú, lo que hice en absoluto,
Hijo mío, ¿verdad?...

Tu tiempo es corto, sí, para tu muerte,
Problemática Agonía,

⁸⁰ A partir de este punto la transcripción corresponde a hojas adjuntas a la libreta.

Dura por crispación de la almohada
Roca porque lo ya eras a mi amanecida
Alma como dice el sastre,
Soma, como dice el alienista
Yo mismo, como digo yo,
Cuando mi herida ida me invalida,
¿Cuándo seremos sin ninguna voz
Cuándo, Piedra Metafísica?
¿Cuándo, Mi Ser y Parecer?
¿Cuándo, Mi Terror y Mi Sonrisa?...

La Evidencia no es vista:
La Evidencia no ve.
La Evidencia es un muro duro, resurrecto
Para ser y renacer y revolver y peer,
Cuando tu seas, verdaderamente
Según la eterna sensación, el somático Sé
Y no estos seres de precoma y delirio
Del ebrio inmortal desvelado, con sed...
Cuando juntemos nuestros pareceres
En el ya eterno nos perecer;
Entonces, Machu Picchu,
Por nosotros tornará trepando luzbel
Al Paraíso y al Infierno
Del alguno y deseado Ser.

D152 (2,3,5,6)⁸¹

Mueren los historiadores
Y prosigue, matándome, mi vida.
Mueren los físicos y los matemáticos;
Pero tu piedra, absurda, inútil, sigue arriba.
El verso no consciente más discurso,
Solo consiente la palabra y la rima.
Eres mi ingénito, mi cadáver.
Y mi incontrastable bestialidad vuelta ruina.
Como remirado cielo
Lo que cuelga,
Lo que asfixia

⁸¹ Transcripción que corresponde a hojas adjuntas a la libreta D152.

¡Sí, tu ternura inadvertida,
La ternura de tu soledad!
¡Solo, entre piedra que tú mismo hiciste
De tu anhelo de estar!...
¡Adornado de flora que cazaste
Y de alguna orquídea de animal,
Piedra, Piedra, mi pie en el vacío
Y mi ser allá!...
¡Y todo tú, lo que hice en absoluto,
Hijo mío, ¿verdad?...

Tu tiempo es corto, sí, para tu muerte,
Problemática Agonía,
Dura por crispación de la almohada
Roca porque lo ya eras a mi amanecida
Alma como dice el sastre,
Soma, como dice el alienista
Yo mismo, como digo yo,
Cuando mi herida ida me invalida,
¿Cuándo seremos sin ninguna voz
Cuándo, Piedra Metafísica?
¿Cuándo, Mi Ser y Parecer?
¿Cuándo, Mi Terror y Mi Sonrisa?...

La Evidencia no es vista:
La Evidencia no ve.
La Evidencia es un muro duro, resurrecto
Para ser y renacer y revolver y peer,
Cuando tu seas, verdaderamente
Según la eterna sensación, el somático Sé
Y no estos seres de precoma y delirio
Del ebrio inmortal desvelado, con sed...
Cuando juntemos nuestros pareceres
En el ya eterno nos perecer;
Entonces, Machu Picchu,
Por nosotros tornará trepando luzbel
Al Paraíso y al Infierno
Del alguno y deseado Ser.

D153

Eres la reflexión en el río.
Eres la Arquitectura, la Masa y la Ironía,
Eres el siglo y el instante.
Eres la posición y concisión de la Vida

Porque eres el mismo vuelto piedra
Y la estupidez, vuelta turista.
Eres el humano eviterno,
Manotada de no sé que dios en su eterna agonía!
Debajo de ti pasará el río
Pero tú eres la cuna y la tumba, el sitio y la medida
La del humano que pone piedra sobre piedra,
Lo invisible e inexplicable del dios que no se crucifica!
Eres mi sentimiento, tangible,
Flor espontánea de la Física
¡Ay Machu Picchu,
Todo lo duro y discurrible de mi vida!

 Pero tú eres solo, Martín Adán,
Y solo tu vida es tu vida,
A no ser la de Machu Picchu,
Que es otra piedra viva!
¡Vete a morir siempre y resucitar siempre allá,
¡En el autovagón con el turista!...
¡Vete, que estás muriendo, esto es, viviendo!...
¡Vete, que hay que ganar la eterna vida!...
¡Vete pronto allá,
Que momento no dura más que la vida!
¡Todo, en la Realidad, no es que una la niña que se baña desnuda
Y la Arquitectura encima, dios
¡No hay otra realidad ni otro dios!
¡Ni otra sabiduría ni otra ironía!

 Nunca sabré bastantes palabras,
Ni de la Academia ni de la Ironía,
Para conmemorar y celebrar
Tu presencia en mi memoria, que es mi vida.
Yo nunca acerté a ver lo evidente.
Mi saberlo todo es de poesía.
¿Pero qué es poesía, Machu Picchu,
¿Tu piedra física?
¿O será mi estupor ante mí mismo
En cualquier instante de cualquier día?
¿Pero que es todo, Machu Picchu,
Peso y ciencia humana pero presencia divina?

 ¡Todo es vivir, todo es ser uno mismo,
¡Hasta la piedra misma!...
¡Hasta la eternidad!...
¡Hasta la melancolía!...
¡Si te apartas de ti, no eres ninguno,

Y reinará la pura materia, el agua de abajo, fugitiva!
¡Estate como estás, Machu Picchu,
Geometría del ser humano, angustia y línea!
¡Piedra natural que eres cuerpo humano,
Cuerpo humano que eres piedra natural y viceversa que eres Vida!
Muerte olvidada y pronta
¡Dureza y gravedad del cielo!...
¡Cuerpo de sima y cima!...
¡No escuches verso!
¡Haz que caiga y desaparezca el turista!
¡Estate piedra sola
Y alma mía!
¡Y selo, selo, selo,
Que así es la eterna, pura, exacta vida!

D154

Alguna vez sabrá Dios lo que hizo,
La piedra y la ironía,
El muro y el horizonte,
La pezuña y la sonrisa!
¡Yo me burlo porque yo no puedo
Ya y todo, tú y yo es la Crítica!
¡Tú eres cierta imagen de Dios, Machu Picchu!
¡Dios es innumerable e inconocible todavía!
¡Pero todo es Dios, como en el delirio de Spinoza!
¡Todo es Dios como en el agua del río que pasó y vigila!
El agua, que ya no está,
Y el agua rígida!
¡Si no eres Dios, no eres ninguno, Yo Mismo,
Machu Picchu
Experiencia y excrecencia del Día!

Para ti se hizo el cielo,
Y para ti el tiempo y el vaticinio y la quinua!
Eres entre la Divinidad y lo Humano
Como lo está el hijo entre la madre y la nodriza!
Me contradigo y por esto lo sostengo:
Tú eres mi entrañable mentira,
Mi equilibrio
En mi cima,
Mi materia y manera* de no caer
Desde arriba,
Y Dios, sosteniéndolo todo

Con su mano infinita!
¡Pero Machu Picchu, no serás jamás
Como mi vida
Tú no eres más
Que una cosa de todavía
Una cosa, inmutable,
Una cosa sida, una cosa ida!

No sé qué eres por que no sé quién soy:
Si la eternidad o la vida,
O tu piedra, solamente tu piedra,
En su soledad de ámbito y turista!
¡Solo que eres la majestad
Que se precipita,
A no sé dónde, no lo sé,
Si hacia abajo o hacia arriba!
Los físicos harán las formulas
Y harán los croquis los artistas,
Y gringas harán las fotos,
Y el tiempo hará el Día
Y hará su nido el pájaro
De la Amazonía,
Pero, yo lejos de ti, tú de mí ya porque eres mi memoria!
Sigo haciendo mi vida!
¡No hay otra cosa que hacer en el Mundo,
Sino la angustia y la desidia!
¡Lo demás es el ocio eterno,
Y si Dios existiera no lo perdonaría

¡No, Machu Picchu!
¡Yo erraba o mentía!
¡Tú no eres
Ni el del arte de la arqueología!
¡Tu eres la imagen del origen,
El de la eterna tripa, que siempre nos cuelga,
El de la madre que murió, el de Dios si existe
Es de la vida!
¡Qué feo eres y qué sucio
Y qué cargado de inmensidad ávida y de humanidad írrita!
¡Terrible Machu Picchu,
¿Y cómo estoy en ti, y tú en mí
Piedra entre la nube y la víbora!

¿Cuándo nacerá algún Dios
Que nos cree y dicte la Vida?
¿Cuándo estará el gorrión en su árbol?

¿Cuándo estará mi persona en mi vida?
¿Cuándo no haré ninguna pregunta vana
Machu Picchu? ¿Cuándo estará mi Dios en tu ruina?
Viví otros humanos,
Miré viejos óleos y modernas oleografías!
¡Pero tú piedra, Machu Picchu, me arrebatas!
¡El alma dura, que es la mía!...
¡Alma de puro estar,
Alma de la física!
¡No alma de exactitud,
No alma de lágrima, sino alma de concreta poesía?
¡Espíritu de mundo
Para su mano y su sonrisa!
¡Ay, Machu Picchu, acompaña[m]e,
Cuando mi vida ya no viva!

La eternidad es a su modo, un volumen exacto;
Es una piedra y la sabiduría.
Si uno se despega de la eternidad,
Cae en la vida.
Y yo caí en el morir que es el vivir
¡Y no sé cuándo ni dónde ni por qué
Volveré a ti piedra Viva,
Porque vivir es volver a asirse en vano a lo eterno,
A sí mismo, al cactus y a la víbora.
La eternidad es terrena y terrible
La eternidad te mira
Con la luz de neón
Con la mirada maternal de la mendiga!
En el ojo del perro con rabia
En el brillar del agua surgente de la fuente con el ángel de bronce
encima!
¡Y si te alejas de la eternidad,
Todo es la vida!
¡Se eterno, Machu Picchu!
¡Se granito y cielo arriba!
¡Si caes, si no lo eres todo,
Qué será mi vida?

D155

¡Pero todo es distinto, el yo y la piedra,
Y la Historia y la Verdad y el Día,
Ya cuerpo y el ser y la muerte,
Y el vivo y el amor y la maravilla!

¡Ay, Machu Picchu,
¡Alma propia e impenetrable y precisa Física!
Todos no somos sino cosas,
Juguetes de la Navidad divina!
Todos no somos sino pasos y gritos!
¿Hay otro cielo sobre tu cielo arriba?
¡Todos no somos sino ser y turista!
¡Cada cual no es sino el solo humano!

D157

Todo es en ti memoria
Y persona y melancolía,
Y horizonte cegado,
Y gana de correr la carrera infinita!

¡Todo tú eres tú, Machu Picchu!
Nada más, nada menos
¿Y qué será mi vida?
¿Esta duda atroz, este estar entre los inciertos otros,
Y con el gatito blanco y con mi sonrisa?

¿Qué soy, dónde estoy, Machu Picchu ante tu imagen?
¿Qué es, en verdad, mi vida?
¿Es este arrastrarse por la tierra,
Cargado de la tierra nombradía?

¡Pero hay un gatito debajo!
¡Mira, Machu Picchu, mira!
¡Algo es verdadero y seguro en la Creación entre todo!
¡Es la alegría!

D158

Todo no será lo que eres y soy
Cuando yo te corrija!
¡Eres la cosa real
Y el alma misma!
¡Cuando muevan una sola de tus piedras,
Será ajena mi vida!
¡Eres mi ceño ante el Mundo
Y mi conducta para con el con que se que llama vida!
La verdadera humanidad y la absoluta soledad

Y como lo dijo Eguren, la celestía!
¡Eres humano, Machu Picchu!
¡Estate como el humano que agoniza!

D159

Tú y yo queremos ser dioses.
Somos las creaturas y estamos en la cima
Seremos derribados,
Piedra Mía!
¡Todo está debajo o de nosotros en el Mundo,
Menos tú y yo y la tristeza y el parir el gatito la gatita!
Todo entre nosotros es tragedia, melancolía,
Y el estar uno solo a medianoche,
Que es cierto estilo de la ironía.

¡Ay, Machu Picchu, perfección
Para no ser más habida!
¡Yo mismo ya enterrado
Con unas letras necias del turista!...
¡Con la larga conferencia del arqueólogo
Y con bendición del Jesuita!
¡Ay, Machu Picchu, piedra enorme e inerme,
El tangible asesinato de la vida!
¡Pero tú enseñas así a vivir,
Porque vivir es agonía!
¡Es estar entre el prójimo y la cosa
Con el instinto de la eterna vida!

D160

¡Pero tú eres lo que piso y está distante!
¡Eres tu vida o eres mi Vida,
Cosa material de la sensación y espíritu inmortal
Mirada real, incompleta, infinita?...
¡Modo y masa tremendos de no ser en lo que es!
¡Burla humana y simple de la policía!...
¡Burla inefable de la poética!...
¡Estatua de la maravilla!...
¡Ciudad de Dios,
Hecha de escombros de lo de todavía!
¡Pero yo vivo, Machu Picchu!

¿Y mi ser de hoy y mi menester de sonrisa?...
¿Y mi mañana de mañana,
Y toda mi vida?...

¡Ay, Machu Picchu, ay, te conocí?
¿Por qué estuve una vez tan hondo en mi vida?
¡Te digo lo que el Adolescente a la Puta:
¿Cómo?... ¿Cuándo?... ¿Por qué, Mi Vida?...
Y eres una piedra bruta y un humano bruto,
Pero eres la realidad y eternidad misma.
¡Eres en el ser la piedra
Y la mirada mía
Y el no saberme dónde estoy,
Porque donde piso, el dónde piso, es toda mi Vida!

¡Pero tú, Machu Picchu, eres el pero
Eterno de la Lógica rígida!
¡Tú eres una piedra
Y yo soy una vida,
Y tú y yo cierta conducta del animal o del animador en el instante
Y ante la eternidad y debajo la vida!
¡Somos Dios desvestido!
¡Somos la veraz mentira!
¡Somos la desesperación!
¡Somos la piedra que al perdurar, se vuelve piedra
Somos la piedra que al llorar, poetiza
Y la mano que al narrar inventa
¡Somos lo absurdo, somos la Muerte y la Vida!
¡Somos el ser, Machu Picchu, piedra fea
Vaho de mi persona, imagen de mi vida!

¡Todo es verdad si no lo conoces!
¡Todo es error si lo vives! Así es
La Verdad y la Falsedad y la Poesía!
Así es la Lógica.
Así es la Vida.
Así es esto confuso que llamamos Dios
Al que invocamos en la Letanía.
¡Sólo tú eres humano como yo,
Machu Picchu, profanado de turista,
El nacido según morir,
Para la eterna vida,
El de la piedra que se cae
Para que lllore yo! ¡Y mi mirada la siento solo mía!...

¡Ay, Machu Picchu tremendo!

¡Sobre ti cayeron todos mis días!
¡Eres, —estoy furioso mi cadáver,
Y un yankee de kodak que hurtó las zapatillas!
Vuelvo a ti muerto como tú y descalzo.
¡La eternidad era y es la Vida!
¡Nada es detrás del ensueño
Ni detrás de la agonía!
¡Todo es piedra suma
Y amor de vida!
¡Guárdate, Machu Picchu!
¡No hay otro enemigo que el turista!

La verdad es lo que es,
Aplicado a la materia y a la ira,
Y a la rosa que se está muriendo,
Y a la copa de vino y a la humana sonrisa!
¡Y al Hijo, que no vino nunca!
¡La verdad es el revés de la vida!
¡Esa parte del espíritu y realidad
Donde no puedo fabricar mi día!
¡Todo es Dios si mueres Eternidad!
¿Qué eres verdad irrazonable y cierta?
¿Qué eres, Machu Picchu, maravilla?
¿El que no muere cuando yo morí,
Y algún perro me aúlla y me aúlla mi vida?...

Todo en mí es exacto,
Porque tú eres la medida,
Obra de Dios,
Piedra torpe, piedra estable, piedra profundamente mía!
¡Machu Picchu,
Lo que no te toca o, como dicen no colinda,
No es la Muerte,
Ni la Vida,
No es nada
Porque no es la maravilla!
¡Vivir es maravillarse!
¡Morir es maravillarse todavía!

D161

¡Soledad inefable, soledad
Sin sitio!...
¡No eres la multitud
Que te hizo!

¡No estás donde estás! ¡Eres tú
piedra
Y un descontadizo!
¡Eres la vida estante,
Y por debajo, un río!

Cuando tú seas verdaderamente,
Cuando no preguntes y todo
sea (sea nada o lodo,) [???)
Inestable (y perfecto) Machu Picchu,
Ser alto y hondo,
Entonces la mudez dirá su
secreto,

Quisiste (Temor) del Alma o el Espíritu tu
todo todo

Todo es como quisiste. Todo es
La (sola) soledad y una alta piedra.
Todo es un cactus y una sensación.
Todo es como en la verdad y la quimera.

Todo está decantado por el físico.
Por (O) el aire Alma y el Aire en
primavera;
Y por la flor (fea terrible) que irrumpe (irrumpe)
Entre la monotonía de la yerba.
Todo es humano.
Todo es la cosa inmensa.

La cosa que se vuelve espíritu,
Y no lo es! ¡Pero su fuerza...?
¿Quién soy? ¿Adónde voy?
¿Por dónde baja tu respuesta?
¡Responde, Machu Picchu,
Alma mía y mi piedra!

[Página en blanco]

Si ruge la barba blanca (arruga),
¡Ya murió, pero es (la) ida eterna
Vivir es acabarse
Y enterrarse allí para (com) (con) los que tiemblan
Todo lo que es está (está) en mi soledad!
Todo acaba en mi piedra.

Enigma,
¿Eres cierto?
¿Si yo subo a tu piedra, subo, subo!...
¿Es verdad el misterio?
¿Y mi mano, desgarrada...?
¿Y mi desvelo...?

¿Y si me anudo la corbata,
Y voy a ver qué es eso?
¿Qué es vivir (Cómo) vivir en agonía? (si ya no vivo?)
¿Qué es (Cómo) estarme tan blando (tan blando, temblado) sobre
el
suelo,
Tú, piedra de agonía, firme,
Exacta, inmóvil (inmóvil) (inmóvil), para mi ejemplo.

La Realidad eres tú mismo.
La Realidad varía.
La Realidad no es una.
En el Tiempo se llama la Vida,
Y en el Espacio la presura (Angustia).
(Por que (es) el Espacio lo que da cabida)
¿Cómo y para qué tu [??] piedra (piedra ingeniada)
Estuvo firme contra tanta certidumbre
o duda?

Al rostro sin gesto y al gesto sin rostro
y a la mano mustia.
¿Cuándo reverdecerás, La Piedra Negra?
¡Ya lo sé! ¡Nunca!...

Amaba al hijo tísico, y vivía debajo,
Donde el río lame sin cesar su orilla.
O la arrastra,

O la mira.
(Así es la Realidad,
Cierta (original) mentira (¿Que se dice el uno
al otro
Y que sustenta y diviniza!)
¿Era un indio?
¿Era un artista?)
Así era todo entonces
Bajo tu piedra física.
¿Hay una (ninguna) piedra que jamás fue (el)
Alma?

¿Hay otra melancolía?
¿Hay otra yerba, creatura de (agua)
Que no la lleva? ¿Hay otra caricia
Que la que la da la mano cabeza (al) humano
Que medita En la mejilla
Sin beso, a la cabeza (de añadidura,)
Que reflexiona o que (sólo) (discurre si) ironiza?

Tú eres el gato sobre mi desvelo;
Tú, Machu Picchu, de la plástica
aulladora
No es ningún ruido: (no) eres (sino) tu [??o](piedra)
Y (tu estarte y) tu sombra.
Nada es por de fuera de tu influencia (ámbito)

Sino el turista, que no cuenta, y la
Nada sino (la chola,)
La que acuesta al turista y pare al
diputado
Y escoge en (la Capital) una la (su) mantilla y la (su)
alfombra.

El brinco del gato,
O la risa del niño,
Todo lo que me [es??? ??] (fuera gozo) te es ajeno.
Eres como mi cuerpo mismo,
Trampolín Duro trampolín de amor (a cualquier) (impulso)
Sobre el abismo (la Física, sobre el Abismo.)
Y sé que me estaré (tardo) ni eviterno,
Cayéndome Pisando (para siempre) en mi vacío.

Ya lo sé todo; no me enseñas nada.
Ya sé que tu piedra es mi destino,
Y por arriba el cielo,
Y por debajo el río.
Los Las identidades de mi desesperación,
Los cualesquiera de mi delirio.
Ya sé que el guía cicerón no me basta,
Ni la ironía ni el bolsillo.
Ya sé que todo es como soy
Y como eres, Inteligente Granito

No, yo no quise.
Y Yo (no) quise nada
Sino pasar mi mano por la
Cosa cosa
Y decir alguna palabra,
Poner el pie en el suelo
Y hacer huir al fantasma.
Me hice mi prójimo
Y (me) construí mi casa.

Pero tú estás ante mí, y ya no sé
Que es soy en mi propia distancia,
En lo infinito de reconocirme
Vuelto un (remedido) contrafuerte de montaña,
Algo de gringo y cactus,
Algo de piedra y guagua,
Algo de instante (maleta) y llanto,
Algo de física (avión) y de Matemática!

D162

Machu Picchu⁸²

Pero la loca (de Holanda) mira, sólo (re)mira,
Y la infinitud (infinidad) Extensión me aprieta,
Con su gorro colorado
Y su boca (de rictus), secreta en el panorama, inmersa.
Y a su lado esta el escuálido tísico de

⁸² Aparece a manera de título.

New Orleáns,
Dos ojos de cadáver que no tocó mano
divina ni ajena

Dos ojos felices, dos ojos de niño,
Que (nada saben, que nunca) ya no piensan.
Todo lo supe por el Apocalipsis
Del (albergue) salón, (gordo) el libro (registro) enorme de la (mi)
pena,
Donde uno (alguno) en uno dice (escribe) de dónde viene
Y (otro) escribe, en (su) macarronea de retórica,
En español, en francés, en alemán
(y echa un verso a su patria o a su Teresa.)
¿Es verdad todo eso, Machu Picchu!
¿O sólo tu lo eres, Alma Piedra?

No, tú no eres tu línea ni volumen
Ni lugar (geografía) asiento.
Tú eres solamente
Un camino y mi un peso
Y el estar el único que soy entre dos nada,
Y un dios y un delirio y mi cuerpo
El Alma ante ti, (terror de mortal) huye

Porque eres el Alma, Piedra,
Cierto ser y sitio en el (inconcebible) Universo.
Lo que me acontece ante mí de cera o
yeso
Porque eres el Alma, Piedra,
La que labré (y compuse) antes de mi nacimiento.

La Desesperación sube conmigo,
Por entre gordas flores (espina o flor). Y subo muerto.
Mi pie es como el del gato (a medianoche)
Infalible, y sin acierto (según el suelo su propio suelo.)
Y (voy) sin camino en la mano de Dios
El Turista incógnito, el del paraguas extenso.
¿Voy a mí mismo ¿Voy a (a) lo otro.
¿Dónde la voz? ¿Dónde el silencio?
Y en cuanto subo.

Voy desciendo descendiendo,
Como el cadáver que entierran!
¡El no ser yo ya, el mi Al (mi) momento!...
Por todo (fui, por todo) morí, por todo viví!
Por todo deliro y acabo siendo!
Y a flor de mi [cata?oní] estupidez en eterna,
Sólo me quedan nombres de mi sueño.
No puedo hablar (expresar) sino con palabras.
No puedo crear sino con sueños.
Tú, hipótesis alada, (yo) solo te rondo,
Y Sólo te vuelo Cuerpo pesado, gana de
vuelo.

¡Ay, Materia, (sobre, suelo y sudor,) (El Entendimiento,) el diablo
de ser!...
¿Nada será (sino) mi muerte y mi ceño?
¿Cómo vivió tu piedra todas mis
edades,
Y sobrevives, y eres (yo,) roca tacto y misterio,
Y tremendo (humano) ser y pisar arriba,
Y (ajena) tumba de (visitante y) ostento!...

¿Dónde est, guía, la Eternidad?
¿Dónde lo Infinito es el Objeto?
¿Dónde está Dios?
¿Dónde la Imagen es lo Cierto
¿Dónde la no tiene ya sombra la Cosa?
¡Como tú, soy real y me repienso!

Y estas (duras) montañas (alturas), que (en vano) me enseñan
(A ser (el) ser!...)
¡Y este ser yo mismo, en mi frenesí (furia),
¿Y este miembro mío,
Y este no sé que?...
)Y no ser lo divino que me
palpo.)
Y no ser lo Otro o El?
¿Ser Es verdad que soy, como tú,
el de la Eternidad (o) y el Perecer,

El humano de la agonía,
El río con su sed?
¡Todas las alegorías
De este entresueño que (es) el Ser!...

La Desesperación tiene dos manos
Y cuatro pies,
O es el ofidio (la serpiente), [tod?] vientre
De nunca y antes (de hoy) y de ayer (y) ayer
La Desesperación hizo el cielo y la
roca,

Y [desp??s] (por fin) el amor y el saber,
Hizo la flor del cactus antes que la
de tu equilibrio,
Hizo el numen antes (que) tu parecer
sien.
¿Me llevará tu río a Dios mi dios
O tu nube a mi quién?

¿Pero la Ingenuidad, tu profecía (postrera),
Tu estar, simple (mero) natural, tu mal estar,
La piedra sobre la piedra,
Sin otro ligamen (mortero) que saliva animal (vegetal)?...
¿Es verdad el alma?
¿E Lo es lo real?
¿Sólo es verdadera la palabra

O el callar?
¿Quién soy, si eres piedra naturaleza, Machu
Picchu?
Yo también creo ser humano,
Creo ser natural
¿Qué ser seré jamás?
¿Dónde me mataré, rodándome,
Sin saber qué es el bien ni qué es el mal?
(Sin saber de principio ni de morir (fin),
Ni de morir ni de matar,)
¿Por donde subir preparé a mi nada,

Si soy un animal y tú un mineral?

Toda materia está conmigo,
Todo lo de ahora de hoy.
Pero tu materia no es materia,
Sino mi sinrazón,
Mi estarme en mi razón buscando
cosa
Que no sea (es) el bulto (salaz) de mi (deseado) corazo amor,
Bulto de mi querer para mi mano,
No se qué cáncer de mi corazón.

¿Existo como tú? ¿Hay (ningún) cielo alguno,
Hay ningún sol...?
¿Alguna luna...? ¡Pero vivo,
Deliro, soy!
¡Ay, Machu Picchu, catástrofe problema perenne,
(Soma de Arquitectura,) Armonía (de) atroz!...
¡Déjame no ser (línea) en tu materia!
¡Déjame ahora de hoy!

¿Dónde el verso sin discurso?
¿Dónde el dolor o la alegría,
Dónde en tu piedra inmensa,
Ilusión óptica, la imagen de la Vida?
¿Dónde la mano que no muere,
Y que labra su tumba todavía?
¿Dónde, vaciedad concreta,
Hipo de ser, Machu Picchu, sigla

De todos los conciertos de palabras
De (alguno) menester, y de (ninguna) maravilla,
Donde grita (aúlla), el Callar (y el Espacio) y bate el ala
Como cualquier ave írrita?
¡Sueño que se hizo materia,
Materia que se hizo vida,
Vida que se hizo soledad,
Soledad que se hizo piedra (roca) y nube y vista!...

De tu voluntad humana
Cuelgas como (se ve al) suicida, inconsistente
Te derramas sobre tu ser incommensurable,

(Y certísimo) Desde tu (ceñida) celestía.
Ninguno bajará tu párpado de infinito: (y fórmula)
No tard
Espera, que no tarda en mirarte el
Turista.

Es Párate, Machu Picchu,
Fluir de la roca a la asfixia,
¡Estate quieto, Yo Mismo!
No seas meandro a mi (agonía)
Deja sin (sin echarse mi (vana) acrofobia)
Que es una mortal hilada de tu ingeniosa piedra,
Y que es un aluvión de abajo

Es ist so.
Lass (Aber) wo?
Da! Immer da!

Cuando Si hablo, mi piteco hace eco,
El dicen
Como en tu piedra
¿Yo soy
El dicen que en su selva ¡yo en tu
piedra,
¿El animal es verdadero?
¡Dímelo Montaña (cuna de) de la Inteligencia
(La Desesperación en
equilibrio;
El cielo pie en tierra)
¡Dímelo! error y entendimiento mío,

Montaña (Estalignita Estalactica
Estalagnita)
Que subió (del Infierno) al Paraíso y se despeña,
Y no el cae en (la madre y) el curso escasísimo,
De liquidez que (te) ronda y te socava (te azota y te besa!)
Y se despeña porque el viento
(–Lo único real, acaso, el Viento y la Vida)
¡No caigas, Machu Picchu:
Eres mi solidez, mi pena! mi soledad mi pena!

Ninguna mano ose a tu masa mole
Espiritual, cofre del de verso
En que la coma es una solfanera*,
Donde la mirada es un secreto
Donde el pastor de Anacreonte
Y segador de Apocalipsis duermen
siesta,
Con el amor y el nombre de la (Hora) Obra
O con gudaña y rayo del Profeta.

Catarata de humano eterno
El animal (original) petrificado y mansísimo,
Terrible sólo, por como la pantera
Del zoólogo, por estar cayendo;
Terrible si eres con mi la sombra que huye
Por tu tacto, y tu gesto...
¡Ay Dios Mío, que existes,
Que acabe este mal sueño

Dame otro sueño como
el que soñable,
Yo era yo mismo, y esta pesadumbre
un sueño!

Individuo absoluto,
Matriz del misterio,
Sin cuna, sin destino,
(Sin nada,
sin sexo)
Humano original,
O antes del zoofito, de antes del
cero,
Alma que estas bajando
Connigo, por entre creaturas y tremendos

En tu infinito ámbito no suenan

música ni voz
Humanos, Plasticidad Absoluta
Que todo lo asumes e incorporas
Y (lo) enseñas a la Muerte y a la Duda.
Y la Con la resolución entendimiento de la mano

Y la resolución (furia) (frenesí) de la uña!...
¡Ley de libertad, hito de pomo de
esencia
Simple ser y su fracaso, alguna
Nube que pasa por un cielo
inestable,

Y en lo absoluto de la noche,
Miran (Remiran) las putas y los japoneses
lavan.
Todo no fue nunca:
¡Todo será mañana!
¡Ay, Machu Picchu, mi pie!
¡Ay, Machu Picchu, mi distancia!

¿Dónde el rosal con la rosa?
¿Dónde el cenit que (me) basta?
¿Eres mentira, Piedra?
¿Y mi boca, dónde, y mi palabra?

El hedor de las ingles, verdadera
Profecía: Somos eso...
Pero tu, Eternidad, hincas

Tu aparente piedra y hueso

Al azar de poesía,
Vienen los (el) vientos
Que hace caer las (tus) piedras

Y da el (a tu) cactus su aliento (dolido) (retorcido), (humano) cuerpo.

(Es) Su la, Machu Picchu, tu ánimo

Y el mío, y nuestro aliento.

Todo existe para (a) esta ahogo (asfixia)

En (Por) lo elemental del elemento.

¿Pero qué es la sabiduría?

¿Pero qué es el beso?

¡Este ahogo en lo indispensable,

Atragantado (Yo) del alimento!...

¡Ay, Machu Picchu, cosa mala,

Encaro del Misterio!

¡Mi vida ante mi vida,

Acaso con mi cuerpo!...

Cuando no tengo nada que decir

ni pensar,

Bajo (a la frisa) al borde⁸³ de tu abrigo y orilla.

¡Allá entra (corre) el agua [??tadora] (madre) que me trae y me lleva

Allá di habla el agua primeriza

Y apesta el pueblo y yo soy conmigo.

Ya no eres tu, torpe y simple flor de la piedra,

Y entonces eres la indiecita,

Tierra, tierra no más, para el martirio

Eterno de la primavera invicta (írrita),

Que pasa y (ya) pasó y dejó el siglo.

¿Cuándo acabará esta pesadilla?

¿Cuándo seré el uno o ninguno de mi abismo?

¿Cuándo principiará mi verdadera vida?

¿Y cómo concertar tanta palabra

Que dijimos (dije), Poesía?

¿Como dar el mortero a tanto

instinto a tanto instante,

⁸³ Al costado el poeta coloca entre paréntesis un signo de interrogación como dudando.

Que nos hace el menester o la
saciedad de la vida?
¿Cómo, Machu Picchu,

Maestro Temporal de alegoría (Numen de la Alegoría,
Lado de mi cuerpo,
Cimiento y altura (y masa) de mi vida?
Lo que está entre yo entre
Todo absurdo, sin duda;
Pero la duda es mi poesía y vida

¡Sí, allá, en el albergue, a (la ventana)
(¡Sí, allí al filo,) donde el Cielo remira
Y donde el fraile traga,
Y se le escurre la saliva!
(¡El fraile inteligente,
El del folleto y el de la homilía)
Todas las curiosidades
Y una sola ventana!... (¡Mi vida!)

Si tú volvieras vuelves, Dios (Mío), si tu volvieras (vuelves)
A esta obra tuya,
Nada (Todo) en ella hallarías hallarás de lo que obraste:
Lo hurtaron, y aquí están (con su caza) tus otras creaturas.
Dios Mío, eres diversidad
Y contraste, y uno solo, (uno mismo,) sin ayuda,
Entre las (tus) cosas, de la que le valga
Para la (tu) creación que es su natura.
Si no hice a Machu Picchu
¿Qué habré hecho jamás sino mi duda?

¡Sube acá, Dios Mío, con mi sombra!
Ven
Sube acá, Dios Mío, con la (gorda) gringa
Y con el viento agudo. Sube,
Sube sin detenerte (andar). Míralo. (Mira.)
¡Imagen de creación en la figura!...
Es el mundo que hiciste al mediodía
De tu eternidad. Harto de tiempo real,
Sin objeto, sin medida

Humano como Machu Picchu,

Lo hiciste, y ésa fue tu (cosa y) vida:
Una piedra sobre otra bajo
cualquier cielo,
Y sobre el cemento (del albergue) el gatito con la gatita.
Y nada más (hiciste) que la piedra que es
mayor
Que la angustia humana y la plana línea
divina.

Dime Di la palabra simple (elemental primera,)
Que no suene sino a decir;
Di la palabra que no dije
nunca:
No o sí.
Yo la la leo en tu piedra, y
no la oigo
Y ya morí.

Y estoy vivo, preguntando
Por el milenio y por el revivir
A los rosacruces y a los adventistas
Y a los masones de millones mil.
¡Pero tú, Machu Picchu, implacable,
Como yo, no me escuchas a mí.
Y eres yo mismo pero ya de piedra,
En mi sueño vine a desexistir.

Aun queda media hora
Para la Eternidad. Ello es asá.
Si no fuera de tiempo, ¿qué
sería
La Eternidad?

Asaz real
Verdadera ciudad,
Alzas sobre el abismo el vientre
de la preparada
Que nunca parirá.
Me parirías otra vez, de piedra,
Para decirme de tu maldad (adversidad),
Y de tu corrección en lo absoluto,
Y de tu lejanía del mar.

¡Ay, Machu Picchu, dureza
Donde sólo se puede amasar
Y modelar!...
(¡[Pla?t?] Piedra inagotable)
La Imagen de la verdadera realidad:
Para el imaginar
Para el vivir, para el morir,
Para el esperar (lo de (siempre jamás!))!...

¿Tú alegría?
¿Qué es eso, dímelo, La Piedra,
La piedra humana, la de mano de
humano,
La Piedra hábil y ciega,
La que se cae (rodando) por su propio cuerpo
Y rompe en plúteo y cábala de biblioteca!...

¡Machu Picchu, enséñame a vivir!
¡Enseñame a mi perseverar (perdurar!)
¡Enseñame a morir (existir) por la catástrofe,
Y a revivir y a (no) morir siempre (nunca) jamás!
¡Enseñame, que eres yo mismo,
Mi ley de soledad y natural!
¡Enseñame, La Piedra,
A ser ya! yo (mismo) ya!

¡No me dejes ser (yo el) otro;
Ni (en) el hijo, [f??o] (nuevo) (otro nuevo) (y material),
Ni en la mujer, que me erosiona (roe) (como río),

Y me robó mi pie y que (sin cesar) se va!
¡Déjame ser tu duro (tangible) (palpable) fantasma,
Que sólo el turista, otro fantasma, se
atreve a tocar! palpar!

¡No, no, no!
¡No, todavía!
La linda lagartija
¡Todavía es el ser y la palabra!
¡Todavía limita,
Entre el Ser y la Eternidad,
La linda (y como alada) lagartija!
¡Todavía es tu piedra, Machu
Picchu!

Todavía (es) la Vida!
¡Todavía es la Muerte,
Todo lo que incita (vivir) a la vida ((en) agonía)
Todo lo que es mi cadáver
¡Todo lo que es la Cosa ardida
La cosa que es apenas lo extraño,
Si no para la (quien) que la sufre o la medita!
¡Baja despacio, Machu Picchu!
Yo seré otra piedra para tu mentira!
¡Tu mentira de galga
Relabradísima!

¿Tú sabes, Machu Picchu?
¿Tú eres uno de los que te saben?
Yo no sé nada. Subo por mí
mismo
En tu montaña, y caen,
Pedazos de nosotros, piedras (rocas breves)
Demasiado (En exceso) exactos cadáveres.

Sí, somos muerte, pero nos
juntamos.
Para pelear la vida del ángel,
Del ángel duro con el sexo vago,
Que va de nube a roca
Y de roca a humano,
Lejos de hijo, lejos de octubre,
Lejos de breviario!...

¡Y yo, que miré tu color verde,
Y tu color de no se qué(...) de negro!
¡Todo de (fugaz) humano,
Todo de (lento) milenio!...
¡Ay, roca que soy!...
¡Ay, qué sueño!...

D171⁸⁴

¡Sí, cuánta vida de mí mismo, y nada
Sino la mano helada sobre el sino,
Como el placer del asco y lo divino
Con una eternidad nunca calzada...

¿Serás como mi río de arribada,
Casi náufrago, asaz, que nunca vino,
Sino en las tormentas de mi vino
Contra la roca de mi carcajada?

¡Mi camino de pie quiero ir, que muero,
Que yo nunca me estoy donde me espero
Mar Mío, el del ladrido tan humano!

¿Adónde el perro de la hora inmensa?
El de mi playa bruta que no piensa,
Adónde el agua porque soy humano?

⁸⁴ Libreta en relación con D175, cuyos primeros versos son los dos últimos de D171. Nótese además cómo casi todo el contenido de esta libreta se trata de sonetos. Se ha hablado mucho sobre cómo a partir de los años 60, con Escrito a ciegas y La mano desasida, Martín Adán abandona la cuidada métrica de sus creaciones anteriores a este período y se “libera” escribiendo fuera de estas formas, pero estos ejemplos inéditos que datan de 1966 comprobarían lo contrario, la persistente búsqueda del poeta en una libertad superior a la del verso libre, que es la de volver con ingenio nuevamente al soneto.

Camino
Donde tu nada!

¡Sí, porque la razón es una rosa,
Áspera como el ser, y todavía
El acaso, el dios el diablo, el día,
El instante que hiere porque roza!...

Sí, porque la razón es cada cosa
Y no hay tacto en el ser, la mano mía,
Que aprehenda toda mi alegría
Ni mi tristeza que en mi hondo goza

¿Cuánto sabré después de cada instante,
Cuánto de todo lo que está delante,
Razón, la Madre... yo desamparado!

¡No hay una rosa para mi desvelo?
Yo fui a mi cierto con espasmo y duda,
Para ser simplemente como el uno

Tan largo el tiempo cuando un niño llora
¡Tanta necesidad sin asidero!...

Y que le es cualquiera como el potro

¿Dónde desplegarás tu ala cielo?
¿Dónde seré mi ser, aquí mi mano
¿Adónde el pensamiento del humano
Y su dios súbito, muro con su velo?...

¡La mi familiaridad con lo de en celo

Llegar, Amor

¡Cuánto hice por ser... miseria cuánta
De esa de que yo sabía de antemano!
¡Todos los dioses de mi enjuta mano

¡Cuánto hice por ser! ¡ Miseria cuánta

De ese yo que yo sabía de antemano!...
¡Todos los dioses en mi enjuta mano,
Y mi pie aún buscándose en su planta

¿Y qué es la vida
Sino morir sin muerte y sin descanso?

O como el mastín manso

Esa cosa que soy y que es mi vida,
Eternamente, porque así lo siento
Esa cosa que soy toda lamento
Y una mano hacia la cosa querida!...

¡Esa cosa que soy y que se olvida,
Ay, este monumento en el momento,
¡Ay, esta mano de mi pensamiento,
¡Ay, este ser, tan claro que convida!...

¿Dónde me moriré donde no muera
Yo? ¿Dónde mi ser que desespera
De ser? ¿Cuándo mi dios y otra agonía?

¿Adónde mi cabeza, adónde, adónde,
Adónde en toda sombra que se esconde,
Adónde, adónde, adónde todavía?...

Y siempre es poesía, y yo lo creo,
Porque nunca es palpar sino deseo,
Eternamente al fin, como mi vida.

La desesperación, que es mi sentido,
Amanecer de dios y mano humana

Aprende de lo eterno del instante
¡Aprende, aprende, aprende, Poesía!...

Estoy muriendo acá La Muerte Mía,
Acá, acá, donde es una de mis muertes

Nariz allá, y yo ya no de sertes
Porque será borrada tu alegría!...

¡Esta mano que tienta, tonta y fría
Entre los cuerpos de las cosas fuertes
¡Y estas cosas, que son, que son suertes
Tan trémulas de ser al mediodía!...

¡Déjame ser aunque yo no me acabe!
¡Déjame ser, Mi Ser Que no me cabe!
¡Déjame ser por fin, Mi Arquitectura!

¡Que hay un dios escondido en cada punto
Y hay otro dios furioso en de lo junto,
Y hay que salvarla... esa línea pura!

¿Qué conciencia no es trágica?

Todo es porque es así, Arquitectura,
La que yo hago, dura, de mi instinto,
El instinto de sombra, tan distinto
De vida que frutece y no madura

Esta vida que soy y que me dura
Con toda muerte que me traigo al cinto,
Burlador de mi ley en mi recinto
De cuerpo y física de ley obscura

¡Cuánto te debo, Arquitectura Mía,
La que no te me allegas todavía,
Y me dejas vivir, desear la muerte!...

¡Ese que no me soy y me reclama
Desde la nube gris hasta la mama
Natal... vacío duro que es mi suerte!...

Porque la vida empieza a cada instante
Y porque hay que habitarte Mi Estructura,
Porque hay que ser... la mano ya madura,
En una sombra humana y ya bastante...

Porque nada me está, que está distante
Y yo soy en desierto o espesura,

Y porque mi vida dura y dura
Y yo soy el mortal de mi constante!...

¡Cuánto supiste, Arquitectura Quieta,
La que toco con mano de poeta,
Antes de mí y de dios, Arquitectura!

¡Cuánto sabes que soy y que he olvidado,
Sí, como la pared o como el dado
O como el otro que su trago apura!

Que la Muerte es así: viene caída,
Y te mata, lo sé, Verso Inescrito*
Y es la Mano, la mano del escrito*
¡Porque no hay otra muerte que la vida!

¡Así es, así es la cosa sida,
Así eres la cosa de infinito,
Este terror de humano que es mi grito
Este cuerpo extendido que convida!

¿Dónde será mi dios, mi dios cualquiera,
El que me haga invierno o primavera?
¿Dónde será mi dios Arquitectura?

¿Dónde será mi pie que sea cierto?
¿Dónde será mi cara... el ojo abierto?
¿Dónde será mi dios, la vida pura?...

Porque todo es atroz, y el dios huía,
Y era otra cara entre los lineamientos,
Otro modo de ser en* pensamiento
La manera de ser que no era mía

¿Arquitectura, dime, el otro día
Habrá nacido con sus nacimientos?
¿Qué me haré con mis nuevos pensamientos,
Pero con tus distancias, Alegría?

¡Ay, cuánta arquitectura que me llevo
A todo punto donde yo me vivo
Y estoy estante como se está el huevo!

¡Ese ser que no soy, siempre de nuevo

Esa madera muerta con que arribo
A tu puerto, Arquitectura, y llevo...

Pero yo soy allá, voy donde hiere
Tu masa sin perfil, tu masa bruta,
Como hiere lo inmenso de la puta,
Como se está la puta cuando infiere!

Pero te estoy si estoy como se quiere,
Uno mismo otro, la mano en la fruta
Y una ceja tan ciega y absoluta
Como se está la ceja cuando quiere!

¡Ay, cuándo la naranja, Vida Mía?
¡Que yo no soy mi muerte todavía
Y soy sólo un vestido a las paredes!

¡Este que soy, terriblemente blanco*
De terror, y sin mi puta y sin mi zanco,
Y eternamente otro entre ustedes!

¡Que todo sea porque es dios y quiso,
Como el humano, con la mano abierta
Y era mi dios a mi cerrada puerta,
Y era mi ser profundo, que, no hizo!

¡Sea, que sea, puta con el rizo,
Dios con la creatura, sea cierta
La creación, la mano, mano muerta,
La que me traje si nací al enciso!

¡Este que soy, porque nací temprano
Con todas las nacencias de la mano,
Este que soy que muero y que me vivo.

Este ser que me soy y no comprendo,
Con todos los alambres que me tiendo
Y que me soy tan bruto como el chivo

¡Ese yo que no soy y que me huelo
Ese yo de mi cuerpo y todavía,
Ese yo que me angustia cada día,
Ese yo de mi mano y mi deseo*

Ese de mi deslumbramiento en que no veo
Esa muerte que vivo, todavía,
Con una mano izquierda, absurda, fría
Y que es la única mano de mi cielo!

¡Arquitectura, cuánto no lo sabes
Lo del pico sediento de las aves
Lo de mi culo sobre tus cimientos!⁸⁵

¡Cuánto ser tan en vano, Arquitectura!
¡Cuánta forma sin fin! ¡Cuánta natura
Cuánta natura sin mi sentimiento!...

Porque es inmenso en donde estás perdido
Y eres el único en ti mismo acaso
Y acaso no haya el golpe ni el abrazo
Y te seas sin fin como el olvido...

Pero la vida es vida, que la pido,
Y no me muero, y no se rinde el brazo,
Duro, de mano tierna, de bagazo
Azúcar olvidado que me he sido

¡Tú eres tu materia, Arquitectura
Y nada te será sino tú misma,
La tiranía de tu línea pura!

Lo sé, y me quejo, porque yo me quejo,
Arquitectura mía que me abisma
En lo más bruto de mi buen consejo?

Y no yo supe dónde esta mi sino,
Y yo no supe lo de mi mañana,
Ni lo de lo conciencia o de mi gana
Arquitectura, o de lo mi camino⁸⁶

Yo soy el soy el animal que vino al vino
Y se está siempre con su ayer y gana,
Gana de ser eterna, y deshílvana
Toda su tela para ver año!

⁸⁵ Existen dos páginas en blanco que dividen esta sección del soneto.

⁸⁶ El orden en que deben leerse las páginas del manuscrito es: 72, 75, 73.

¡Aquí, aquí, donde me muero y vivo!
¡Aquí en el campo donde bronca el chivo
¡Aquí, en el sueño que se me adelanta!...
¡Aquí donde mi muerte muere y canta!

Como el perro se llega a la caricia

Cuando me soy yo mismo y ya me meo
Cuando me soy el ser de los anteojos,
Y soy la burguesía sin anteojos
Cuando creo sin duda que no creo

Sí, cuando cazo ideas como piojos,
Al fondo múltiple de mi deseo...
Sí, cuando yo me soy cuando me veo
El otro mismo con los mismos ojos

¡Cuánto vivo en exceso, Muerte Mía!
¡Cuánto me soy que no es de mi alegría!
Sino la de tu mano, al fin abierta!

¡Arquitectura que ya no sopeso,
Entiérrame: no soy sino mi beso
Y lo perfecto de la mano muerta!

¡Toda eres muerte, toda, Arquitectura,
Y a ti me acojo como vive el vivo,
Como va tras la cabra el ronco chivo
O como el dios se abate a mi blandura!

Y yo soy vida, que el terror me dura
Y tú eres muerte porque yo me exhibo,
El pelo largo, náufrago que arribo
Entre las piedras, donde el ser me apura.

Así es, Arquitectura, tú, elemento
Como la muerte, como el sentimiento
De ser, Arquitectura, tumba mía

¿Cuándo me moriré una vez por todas?

Cuándo seré, Mi Muerte si acomodas
Mi dolor, tan caído de alegría?

¡Y cuánto ser para tan poca vida,
Arquitectura, firme de estructura,
Lo que me acabo en tanto que me dura
El ojo asido y la mano asida!...

¡Cuánto ser de cimiento que convida!...
¡Y cuánto ser de muerte que me apura!...
¡Cuánta vida ácida que me madura
Y cuánta muerte que no muero sida!

¡Que tremendo es el ser, Arquitectura,
¡Qué corta la posa en que uno se dura!
¡Qué pequeña tu mano si la alcanzas!

¡Y tu vida no basta, Yo, Yo Mío,
Sino que eres eterno como un río,
Todo de desengaños y esperanzas!

Que aún es luz y muero todavía,
Vida Mía, mi ser y mi tortura,
Yo Mismo inocente creatura,
A la que se nació de nada hasta su día...*

Cuanta forma de ser y todavía,
Arquitectura, sí, Arquitectura,
Forma de argüir, si mi mano es tan dura
Y el dios, tan débil, y soy todavía!

¡Sí, venme, Arquitectura, que te quiero
Como es el toro al pasto!... ¡Que te infiero
De cada cosa sin arquitectura!

¡Que la luz ilumina todavía,
Y todavía es eterno día,
Y todavía es el yo entero!

Yo no sé que no soy sino que vivo,
Y estoy entre geranios, manos, manos...
Y me soy uno de los mil humanos,
Esos miles que soy, y que yo archivo

Esos miles que soy y que derivo,
El agua de mi río, hasta mis manos,
Estas mano[s] de duro y tan de humano,
Estas manos de místico y lascivo!...

¡Cuánto ser, cuanto ser, Arquitectura!⁸⁷
¡Cuánto caer ante tu línea pura!
¡Cuánto ser que me soy y está distante!

¡Qué tremendo es el ser, Arquitec[tura]
¡Cuánto dura la hora, cuánto dura,
Y qué distancia de lo de delante!...

¡Cómo apestas, Mi Amor, Mi Arquitectura!

Y las ciudades como pulpos crecen,
Por su distorno mío; y tu eres mía,
Arquitectura, mi ira y mi alegría,
Donde alas y vientos se mecen

Tan sólo mía porque todos cesen
Y que no cesen al eterno día:
No sé otro ser sino mi mano fría
Y este yo de mis codos que me cuecen!

¡Sí... casa sin recinto, Arquitectura!
¡Alma de cuerpo que sin cesar me dura,
¡Que no me basta, que es una persona!...

¡Y aquel pulpo que se es y que se come,
Y aquel dios que ya es, y que no asome,
El viento asá de arrío de la lona!...

¡Arquitectura Mía, todo es nuevo!
¡Cada instante una línea que me asombra,
Una luz que ya me echa a cada sombra,
Una gallina que ya echa el huevo!...

¿Qué tierra y pozo si hora no me abrevó,

⁸⁷ Existen dos páginas en blanco que dividen esta sección del soneto.

Cabo de humanidad donde se escombra,
En donde no se traga ni se nombra,
Arquitectura que a mis lanas llevo?

¡Cuánto ser, cuánto ser, Eternidad,
Muro Mío a que el yo nunca se evade,
Que si no es muro cuándo será eterno?
Y el gallo bruto y asaz, hondo en tu hondura

Cacareando a la hueva de futura
Bajo el techo de duda que es mi hartura,
Orientando de grito si me atrevo?

*Ich bin, ich gehe, ich sterbe alles allein,
Und ich zersterbend aro die Rose ist.*

¡Cuánto tamaño, y así de tamaño
¡Cuánto ser, de mi ser de adonde afuera

D175⁸⁸

¡Cuánto tamaño, y así de tamaño,⁸⁹
¡Cuánto ser de mi ser de adonde fuera!
¡Cuánta cosa en mi cosa, Primavera
Que no soy, y me soy de año a año!...

¡Cuánta verdad de duro en el engaño!...
¡Cuánto mundo pesado en mi quimera!..
¡Cuánto sin fin a muerte que me muera
Voy a mí como yo... el agua por el caño!...

¡Y así es, Arquitectura, muro mío,
Sin alma en otro nido de este pío,
Y sin otra dureza que su sino!

¡Así es el ser, Arquitectura Mía,
¡Una mano de muerto, dura, fría,
Con todas las formas del destino!

⁸⁸ También sonetos y en relación con D171, ver pie de página correspondiente.

⁸⁹ Los dos primeros versos son dos versos sueltos que aparecen al final de la libreta D171.

Porque el amor es una cosa nueva:
Eras como la tierra, Arquitectura,
La cosa dura y la cosa pura
Y algún viento que está y que no me lleva!

Siempre el amor será lo que te mueva
A ser, La Formía* Mía, forma pura,
La forma estúpida que no se apura,
La memoria brutal que no se lleva!

¡Ay, el que soy la mano que no hizo
Y que se está muriendo como diosa
Si alguno se libera de su hechizo!...

¡Ay, cuánto ser para tan poca cosa,
Lo repito sin término ni piso,
Ay, cuánto estar para pensada rosa!

Donde allí, allí como naturaleza
Por ese ase allí que vives y que mueres,
Su, allá,

Sí, es donde es noche y aparezca. Como es la noche

Yo soy en donde estuve eternamente,
Antes, Arquitectura de que fueras,
Con todas las fronteras, las ojeras...
Tú eres lo de mano y lo mente!...

Vendarán los siglos

Ya sé ya porque un galgo me vivía,
Y ya sabía algo del humano.
El comprender por la tendida mano,
El entender a Dios por a cola fría

El tenderse a huir porque huía,
Tan increíblemente, que era en vano,
El hocico feroz como el humano,
Y una cola peluda, todavía!...

¿Y mi, Agonía, no será ninguna?

¿Y yo me viviré bajo la luna,
Eternamente, con pregunta y pedo?

¿Dónde seré mi ser, dónde mi paso,
Dónde seré mi fin, dónde mi acaso,
Donde en la sombra que en mi sombra puedo?

Porque en una simple calle, Arquitectura,
Yo no te me fui... la mano alzado, el ojo estante!
Todo lo de distante lo adelante
Y todo lo de ajeno que madura!

¿Cuándo seré Mi Ser, mi frente llena
La que es, tan de humana y de insomía
La que aúlla tras el dios por dios día,
Bellísima, Mi Dios, que está naciendo

¡Cuánto creerte entre la cosa eterna
¡Cuánto mi ser, que me estoy siendo!

¡Yo fui, y fui, entre las verdes hojas
¡Era verdad mi vida y el dios duro!
¡Y de ser y padecer a lo maduro,
Y así era el dios de todas mis congojas!

Ese que no vino porque lo deshojas arrojas,
El dios risueño de tu inmaturo...
El que pone lo impuro sobre el puro,
Ese que simple llegó que no lo arrojas!...

¡Cuánta muerte, en tu estar, cuánta distancia,
Arquitectura, cuánta fragancia,
Cuánto tacto a lo último sin día!

¡Y⁹⁰

D176

⁹⁰ Se interrumpe allí en el manuscrito.

Donde vuela la abeja, donde pica la abeja,
Allá, Yo Mismo, allá... ciego de mi creciente,
Allá donde tu metes más y más en lo esciente
Hasta que rompe todo con zumbido de queja...

Aquí, aquí, aquí en que lo hubo
A no sé quién a no que no y lo siente tocar

No sé quién a no sé quién que se aleja,
El de paso de nube al que cae la teja,
Y carga todavía su mundo indiferente
¿Adónde, Abeja Mía, que yo nací en lo eterno

De real infinito como es cielo e infierno?
¡Que tu pico me duele y no me alivia el ala!...

¡Que yo quiero morir tan verdaderamente,
Y no ser uno así nunca por entre gente
Y no entrar otra vez por la puerta de sala!

¡Realidad, alma mía, un dedo en el instante
Y con una cabeza cayente todavía,
Con todo lo del suelo y lo del otro día,
Con todo lo de eterno que se está real, delante...

Y con los orejones de arquitectura estante
Que yo hice en mi angustia

Bajo el poeta bruto hizo mi eterna vida
Otra vez el humano que me soy cada día,
Cuando despierto, y soy una mano fría,
Una mano olvidada

Y yo digo de ser, con mano encarrujada

Quiero morir, y nunca moriré lo bastante
Y me estaré de todos los sentidos,
Porque me estoy tan vivo con la mano adelante

No sé sino caer el párpado penoso.
No sé sino que soy una mano adef[u]jera*

¡Ay, cuánto dura el tiempo!
Dónde suda el humano, dónde la flor florece,
Donde el instinto grana en la vez o en la vece*
Porque toda verdad es el tiempo que crece

Tus grandes uñas negras sobre todo lo sido

Y yo voy, y yo voy con la nariz delante,
Y la nariz me dice con la nariz de olfato
Con todo lo del techo, con todo lo del gato,
Con esta mano turbia, la de anillo, elegante...

El inmenso cansancio que es la vida, la jeta
Sobre la inmensidad con un dedo adelante
Y un humano, uno solo,

Adonde voy la mano inmensa y adelante

¡Séte, séte, Mi Amor!... ¡Con el sombrero puesto,
Con esto que supiste de aquella hombrada*!

Para gastar el tiempo y ser la greña exacta
Para el último [...]

Y yo viví viviendo, nada más con su dedo

Cuando sepas sabes, Yo Mismo,
Sabrás apenas esto en tus inmensidades:
Que soy el sentidor

Mitad, tremendo mío, este ser, esta uña...
Trágico de mi letra, y un geranio reciente,
Y toda la memoria pensada de repente.

Y eres, Entendimiento, como una sombra, y eres

Y tan vivido tú, Alma Mía

¡Yo deje ser a Dios como es eterno.
Ningún nervio de mío lo enajene,
Y Él suelte de mis manos lo que tiene:
Las terribilidades de lo tierno.

Porque el hueso es asaz en el infierno
De un aliento tenaz y estante pene,
Y este dios adventicio que va y viene,
Y mi pintor pintando de su cuerno...

Porque es así, no más, yo incontenido,
Y las presencias brutas del olvido
Y esta mano en que escribo y no es la mía...

Yo dejé a Dios tan solo en mi más hondo
Donde mi yo, yo mi mismo ya me escondo
Esta vez de las veces, Alegría!...

Yo soy, tan simplemente, una mano que vive

Cuánto humano y sudor y pestilencia,
Mí Alma!...

Bajo mis corazones de la literatura,
¡Cuánto yo sudoroso, con la mano adelante,
Hediondo, inteligente, sin eterno y sin guante,
Yo mismo... la fatiga de ser en mi procura...

Fresca y bruta como la rosa
Déjate ser, Amor, como lo incognoscible,
Un cuerpo nada más, y una alma, nada más

Amé los perros grandes y los perros pequeños,
Y mi mano se fue por entera en mi vida,
Por entero, Mi Amor... mi yo que se me pida
Por entre ayeres brutos y mis recientes ceños

¡Dejadme ser, Los Seres!

Y yo amaba el silencio como se ama a la madre

¡Cuánto amor, cuanto amor atesorado y pleno!

Cuánto de libertad me he de notado*!

Sobre mi lucidez de la hora postrera

y yo te hice, Verso,
Entre las losas frías de cualquier urinario.

Sobre los pensamientos, demasiado tempranos

¡Y cuánto más te mueres, Alma Mía,
¡Y qué tenaz la vida de la torre!...

Y yo no ser supe ser. Yo era dos ojos, y era.
¡Ay, adónde mi dios con su dedo infinito,
Adónde con mi caspa y mi grito?
Porque estuve allí, allá, con ojos adelante

¡Qué triste eres, Es ni tú,*

Cuando tiendo la mano, ancha como la mesa,
Y cuando sé quién soy por la pared de enfrente,

Mi imperfección, el alma mía.

¡Tan lejos de mi estar estar este estante, Yo Mío.

Nada es igual al tiempo sino mi alma,

La que es otra en su vez

los otros,
Con sus carnes pestíferas y sus ojos humanos

D177

D177 A)⁹¹

Francisco García Calderón,
Me hablaba de eso,
De llevar a Marcel Proust después
Y antes a Rubén Darío hasta sus lechos.
Un tal Larreta,
Pagaba bien coñac y el compañero
Un tal Larreta, un decente.
Y argentino de todos los puertos...

¡El amor de la piedra,
Este amor tan terrible, que no es nada!...
Esta piedra y amor que se va con el agua!...

¡Todo es furor, porque la Mano
Ya no sabe coger sino su sexo y su sueño!
¡Todo es un muro, porque esté seguro
No sé quién que está oculto, que es Ello*
¡Todo es pasmo, piedra!
¡Todo es tu piedra, Monumento momento!
¡Todo es Amor en este eterno instante!
¡Todo es la Vida, sino que me muero!

⁹¹⁹¹ Los versos de la libreta D177 aparecen entre las páginas 325 y 328 en la versión publicada en 1980. En los versos “La Desesperación no sabe nada, / Sino que ello es ello” (326) se han omitido estos fragmentos. Puede identificarse además cierta alteración en el orden de los versos que da cuenta del proceso de edición una vez enlazados con otros. Así por ejemplo:
En el manuscrito D177:

¡Guíame, Machu Picchu,
Por el atajo de la Inocencia!
Llévame al suelo y guíame

Mientras que en la obra publicada en 1980:

Llévame al suelo y guíame.
¡Guíame, Machu Picchu,
Por el atajo de la Inocencia! (327)

D177 (B)⁹²

La Poesía, inagotable
El eterno quehacer

D178

D178 A)⁹³

Amo la Banca.
Amo sus rostros y sus ventanillas,
Amo sus lámparas perfectas.
Amo sus examinadas firmas
Yo Amo porque esto estoy muriendo
Y soy el animal de todavía
Tú eres el Asiento,
El cuerpo del Muerto y su rodilla.
Tú ya nada me das que no tienes
Ni siquiera una verdadera sonrisa.
¿Por dónde bajo hasta mi gozo?
¿Por dónde... erizada maravilla?...

D178 B)⁹⁴

Yo lo vi;
No me lo contaron.
Eran, bajo tu roca y tu ruina
El Poeta y el Gato.
Era donde el Río ríe
Cuando meandro
Quiere hacerle otro cauce.
Es esencial el Río y recto como el Gato
Va a su gata en los más hondos mares,
Que pasando por poemas y tratados.
Inefablemente distante y prestante.

⁹² En la obra publicada en 1980 estos dos últimos versos que pertenecen a esta libreta no aparecen. La transcripción se ha interrumpido en los versos que le preceden: "¡La emoción de volver a ser paridos, / Pero por la Conciencia!..." (328)

⁹³ Los versos de la libreta D178 aparecen entre las páginas 328 y 332 en la versión publicada en 1980. Este fragmento viene a continuación de los versos "Sino tu vida y tu cuerpo/ De gusano y desgana!..." (329). La secuencia que sigue el manuscrito se reanuda en los versos "Como todo lo tangible,/ Toco en ti el instante y la piedra" (329).

⁹⁴ Este fragmento viene a continuación de los versos "¡Y yo puedo llorar ante la Piedra / Todavía como ante la Madre!" (330). La secuencia que sigue el manuscrito se reanuda en los versos "La Emoción es el serte. /La Emoción es el mirarte," (330).

Así tú, felino enorme,
Fiera de ser y piedra y hueso y carne
Y espíritu y quizás,
Tú no me asaltes.

D178 C)⁹⁵

¡Este ser de cada instante,

D184

¡Sí, todo era, todo era!
¡Todo es todavía!
¡Ninguno fugó del ser exacto
Sino mi vida, mi medida!
¡Esa que vivo, a pesar
De piedra y mujer y orilla!...
¡Sí, Suelo, costa de infinitudes
Alzadísima,
De espíritu compacto
Y de flor comprendida!...
¡De pesado Pie, sobre el Alma, alguna!...
¡Cosa, casi absoluta y así sencilla!...
¡Humilde como la roca
De humano ya vencida!...

¡Pero sabrás, Yo Mismo,
Mi ser de ver,
Lo hondo, lo hondísimo,
Que la Piedra es remirada*,

⁹⁵ En el siguiente extracto de la obra publicada 1980 no aparece este verso. La libreta termina precisamente en este fragmento.

¡Este ser terrible,
Que me mata, de tierra y de sombra!
¡Este ser que no principia ni acaba!...
¡Este ser que mata y que no mora!...

Y de cada amor y de cada zozobra...
¡Este ser intenso
Que en tu piedra, como la Zorra,
Que en tu piedra, indefenso
Y rapaz y voraz, como mis horas!... (131-132)

¿Esta, labrada por el Otro,
Por tu quién!...
¿Esta, no pulida por tu mano...
No será tu vez?
¡Está, que se te enquistó
Y no te consiente ni padecer?...
¡Con su ensambladura precisa,
Y tú no sé!...
¿Es el espacio de Einstein,
O el cielo de Luzbel?

¡Dame ser de llegar,
Espíritu sin tacto!
¡Dame el que soy aún,
Aunque ya el que yo sea no me alcanzo!
¡No me digas tu secreto,
Que ya lo sé, y me caigo!
¡Estoy que no quepo de tus seres
Y de mis días y sin embargos!
¡Todo de piedra, como yo, si digo,
Y todo de descubiertos antros!...

Si todo es Ello
Eternidad, mi verdadera vida.
Sobrevendrá la flor cualquiera*
Y el cielo de la sonrisa
Todo demás, porque me muero vivo
Todo será demás, porque es mi vida
De ahora y tú eres piedra
Sola, Isla.
Isla de dentro, tan deshabitada
Como de fuera de mi agonía!...
Isla de naufragio que hiciera el Vivo
Para amparse* de la Vida!...

¿Y tú no sabes ser
Sino yo,
Piedra estúpida, mía,
Como mi amor?
¡Piedra labrada hasta en la subconciencia,
Como la rehuída tentación!...
¡Piedra de Tántalo, mi padre de espíritu!...
¡Piedra al que nunca llegué a conocer yo!...

Por de arriba, tu roca, ninguna, gesticula
Por debajo, perpetuo, corre abajo el río arriba

Con todos los pavores y promesas
Del sueño preciso... todavía!

¡Donde la eternidad alguna
Como la lagartija,
Que llega, quebrantada e inquebrantable,
Al pasmo o a la sonrisa!...
¡Donde estás tú, Machu Picchu,
Manera de vida!...
¡Sí, manera de estar ante lo otro,
Piedra lívida,
Piedra con una flor, y sin tregua,
Piedra Mía!...

¡Tu catarsis, presente,
Constante, tan tangible!...
¡Tan tangible como el rodar hondo.
A límite!...

Todo es profundo ahora,
Que así el Triste.

Dilo con lengua, sí, exponlo
Bajo el ichu o el arco iris.

Vengan los ajenos con anteojos.

Todos los sueños vengan a este irse
De sí adentro, abajo, donde los dioses penan
Donde la tumba ya no cabe más
Y ha de caber el sueño y su deslinde!
Las creaciones y los fines.
¡Sí, besa tú tu mano, Yo Mismo,
Que tu ser, hiciste!
¡Besa tú tu mano, que hizo tu suelo,
Todo de duda y dureza y caeres y confines!
¡Todo de alturas y abismos
De lo insondable y lo sensible!...

Como habla la Playa,

Por palabra de ola,
Que dejó arena, y nunca más, y nunca
Trae eviterna piedra que en mí boga,
Así me caes tú, Yo Mismo,
Con ojos de deshora,

¡Sí, cuando principio, mi vida
A inhumana sombra, otra!...
Yo no escribí en la piedra jamás nada,

¡Aquel vientre, otro y mío, era hora absorta!

¡Así me caes, desde nubes blancas,
A mi terror... tierra y ahora!

¡Sí, Eternidad, tú eras!
¡Sí, todo era el hallar! ¡Pero no habías!
Todo era el mear sobre la yerba o piedra nueva,
Y el prenatal dolor o la innata alegría!
Sobre dioses repentinos!
¿Cuándo serás, Fatiga, Orilla!
Sí, tú, que me pariste
Cuando la flor abría!
Ahora estás delante
Y arriba,
Toda la piedra que me late
Y de cielo que me precipita

Sí, la Infinitud ya se perdió.
Nada alcanzó la mano que se tiende,
Ni la cosa de con sus palmares,
Ni con sus hembras el verde!

Sólo tú, Gris,
Sobre las vistas como de quiénes.
Sólo eres tú, Es, Ser,
Sobre lo que eres...
Solo tú, piedra sola,
Piedra de mío, piedra de piedras y sostenes
Absolutos

Poesía es eterna. Si ella lo expresa todo,
Tú no serías jamás.
Poesía es como la Ola,
Que no principia, y que va a acabar.

Es la ola de Machu Picchu,
Ola de tacto y no tocar.

Si la temes, te pasmas, Náufrago.
Si te hundes, no es más allá.

No pienses, estate, Yo Mío,
Que el yo ajeno va a arribar.

¡Sí, mar arriba... Mar!...
¡Yo temo de tu ola!
¡Me echó la vez inconcebible
A orilla de hora!...
Nunca flotaré sobre tu piedra,
Ni aun muerto, mar de angustia heroica.
Ya sé, todo lo ignoro ya, y ya vivo
Eterno y a deshora.
Será el nonato,
Será la rosa...
¡Pero tú, piedra enquistada en espíritu...
Tú, La Forma,
Tú que hiciste toda realidad
De la tactación más ninguna y honda!...

Nuevo como la poesía,
Propio de mí como lo que se transforma,
Concreto y claro como el ser alguno,
El quedado de las juntas horas solas...

Máscara de materia,
Sazón de alucinación de hora...

—¡Sí, Hora, tú eres ello,
Y te me aproximas y acongojas!
¡Yo soy un cuerpo donde el dios habita,
El dios innúmero que busca diosa.

¿Por qué no me haces tuyo...
Un roca!

¡Creer y crear!... ¡Tú me lo enseñas,
Yo Mismo, pero yo dudo,
Y soy estante, de instante, distante,
Ante la infinidad y el muro.

Todo es humano y mío, hondo
Lo sé, Mi Piedra, y sin seguro.
Todo va a caer en sí mismo, y soy la roca
Que lo contiene y retiene con su uno.
Yo nací de tu sombra
De mineral cierto y absurdo,
Que labró mi mano
Ayudada de algún dios justo

Todo es real
Y todo profundo.

Y cuando ignores la palabra,
Yo Mismo, ven acá.
¡Sí, Mi Palabra, estúpida,
Estate a estar!

¡No, no es la piedra,
Ni siquiera el afán!
¡No, no es lo que ves,
Ni siquiera tu desear!

¿Será tu muerte que te mira?
¡Y quién será
Si es la Muerte! ¡Son tantas!...
¡Tantas muertes en el aquí de allá!...
¡Tantas muertes que me matan,
Y no sé cuál...

¡Sí, Poesía Bruta, tú sí que eres,
Parida de la mano con que escribo!
¡Sí, tú eres! ¡Humano, que me fuiste y seré y eres,
Ahora entre las cosas de que vivo,
Indistintas, exactas de otro ser,
Y con dioses extraños a mi sino

¡Sí, quién echó esa sombra?
¿Quién soltó el río?

Pero tu piedra

La cargué y la impuse en lo infinito.
No es de materia real, como dicen,
Y tangible, sino de sino.

Allá, llegando con las olas grises,
Cayó, azul de muerte, el Cielo.
¡Qué horrible, qué terrible
Es lo bello!
¡Cuánto de vivo en cada cactus,
Que quiere verlo!...
¡Cuánto de vivo en mi pie que se ahoga,
Que quiere cielo y suelo!

Por detrás y arriba, una piedra
Que yo labré en mis sueños.

No, no remires, Yo Mismo,
Que así es Ello,
Uno que no serás nunca jamás
Con pensamiento!

No, yo no vi la sangre entre tu ruina.
Ni la del recién nacido. Todo era
Como ha de ser. Y no era vida,
Sino la promesa de la promesa.
Yo naceré otro día o noche
Y me amamantará.

Yo Mismo,
Todo de quiénes,
Estabas ante la piedra
Y los versos sabidos y los otros seres.

La flor trepaba,
Y era toda de verde.
Y vinieron los turistas
Y tú eres el Alma en el albergue.
Ninguno más que tú callaba
En el aire sin creces.
Hablaban en mil idiomas,
Que tú sabías porque tú eres.
Iban a ver... Y tú te estabas
Tan de roca como tus sienes,
Cerca de amor, el Animal,
El de las veces!

Oración por Nietzsche⁹⁶

Yo siempre volveré a ti, siempre, Dios mío,
Piedra iracunda y contenida y fea.
Sombra en muro, aluvión con caño,
Roca infernal y doméstica...
¡No, quédate, no vuelas, Machu Picchu,
Que eres de firmamento en piedra!
¡Atiéndeme, atiende
A ternura real de origen y materia!
¡En alguna reciente eternidad,
A la palabra menor y verdadera
¡Eres humano, Machu Picchu!
¡Quédateme, queda!

Donde todo es lo que es y nada más;
Donde nada, verdaderamente, es nada,
Donde todo es terriblemente igual a sí mismo,
Donde el Turista tose y nace el Alma,
Donde la piedra es una piedra
Y una mirada...

No, no es ello, ni lo tuyo ni lo mío,
Ni el secreto de las calidades.
Ni lo que fascina en la flor del cactus,
Ni lo que está en los campos y en las calles.
Nada es en ti distinto de mí mismo,
¡Pero eres tan grande!
¡Eres la Proporción, Humano Mío,
El que no llego a ser por más que me alce!
¡Mi proporción está en el río que huye,
Porque teme que se le alcance!
¡No te mires en ese espejo,
Narciso Ciego, y Manoteante!
¡Estate mudo y hondo allá en tu cima,
En la tuya, fuera de geografías y edades!

Todo me aprieta porque me mato.
Todo es inmenso porque no me cabe.
¡Si supiera cubrir una sola palabra,

⁹⁶ Escrito en la contratapa, aparente título de toda esta libreta. CMA anota que se publicó en la revista *Estruendomudo* en 2003.

Yo, ay, qué alegría del Ángel!...
Todo es verdad, porque yo dudo.
¡Todo es mentira, que no lo supo nadie!
¡Pero tú, Piedra, estás sobre tu abismo,
Eterna y desmenuzable!

Y estás allá arriba, dentro la nube,
Como el gato que se lame la pata.
Todo es en ti de animal,
Sino cierta inefable distancia.
¡Piedra mía,
Piedra mágica,
Piedra en la que nunca creeré
Y que, sin embargo, me arrastra,
Piedra feísima,
Piedra de mi alma!...

¡Sí, está llegando, pero es tarde!
¡No es la piedra grande, sino el hombre triste!
¡La yerba que no sabe echar la flor!...
¡Y el ídolo que se derrite!...

La piedra calla, porque así es la Vida.
¿El aún no ha acabado?
¿He de esperar todavía?
¡Y cuando caigas, piedra toda,
Hasta mi orilla,
Hasta donde el río está tejiendo
El agua viva,
El agua que me lleve a no sé dónde,
El agua del sudor y de la risa!...

¡Sí, así sin corazón ni vestidura,
Todo de inteligencia y cuerpo y sino!...
¡Todo de muerte vividera!...
¡Todo de pie y de abismo!...
¡Tente, Muerte, que me estoy muriendo!
¡Tente, que otro nacer me ha acontecido!
¡Que vivir es nacer y no otra nada
Sino tu muro y tu infinito!
Y como un niño indiviso voy entrando
Ya por la puerta grande de mí mismo

¡Y tu piedra mortal, Machu Picchu,
Y tu adorabilidad tremenda!...
Y el hedor humano,

¡Y la nieve de la cordillera!...
Todo era igual bajo el mi larga pesada tristeza!
Todo, humanísimo bajo mi pelo;
¡Todo era exacto porque me moría,
Porque me susurraban los Poetas!...
¿Cuándo vendrás, La Muerte, tú, La Misma,
A cerrarme las vistas despiertas?

Eres como la Tierra, que se alzó en cataclismo
O como la Flor, de cierta divina arquitectura.
Pero eres feo, Machu Picchu,
Feo y divino como mi angustia.
Nada está demás en tu piedra,
Ni en tu ruina, ni en mí si subo a tu altura.
Nada demás, ni mi zapato
Ni la nube que fuga.
Ni lo futuro que llega,
Ni lo presente que se huya...

Ich bin allein! Ich kratze!

Así aullaba y callaba yo en mi colegio.
¡Cuánta piedra sobre mi pasmo!...
¡Cuánta ternura bajo mi sombrero!...
¡Cuánto de ti en mí, intragable Machu Picchu,
¡Cuánta niñez ahora que me vuelvo viejo!
¡Cuánto morir en esta breve vida!...
¡Cuánto recuerdo de que no me acuerdo!...

El que en mi corazón está desnudo,
Informe, de callar, de alegoría;
Eternamente solo y mísero
Obrero último de la vida!...
¡Ese que no merece compasión;
Porque no se da siquiera a la vista!...
¡Porque el tacto pasa en la piel!...
¡Te reconozco, Entraña, Melancolía!

El Amor es el Inesperado.
Nunca llegó por la vereda.
Veía, pero no miró. Su mano
Es la tuya, Piedra.
No, el Amor no es el dintel, gastado
Por tanto fantasma o presencia.
El Amor es el uno solo
Que te mira desde la ladera.
El Amor es el que no dice nada

Y se va de repente por entre la yerba.
El Amor es una cosa simple
Como el conejo tras la coneja.

Eres para preguntar,
Piedra Caída.
No eres para compadecer la noche,
Sino para entre la cruel luz del Día.
¡Para no ignorar por qué eres piedra,
Y no mi mano, que se lastima!...
¡Piedra de abismo y lástima,
Piedra humanísima!...

D188

Negarse a lo Increado,
Y no es, y me lame.
Y todo el tacto que te tunde

Y va la puta arriba de la calle.
Donde todo dios está ausente
Y ninguno sabrá que es apenas hueso y carne
Donde la materia está vivísima
Y se corrompe y deshace;
Donde tocas a Muerte, allá en el pelo,
Y ella te deja hacer, que se hizo tarde,

Más o menos, ya entre las cosas
Reales, Yo Mismo eras,
Lo que es verdad no es ser,
Sino ser apenas.
La Muerte,
La madre eternamente buena,
La que te dio la vida
Y te la quita si te quejas
Y te labra mármol de sepulturas
Y te sepulta novia de exequias!...

¡Con la muerte entre las cejas,
Y el goce entre el hueso y la carne...
Así, allá, Yo Mismo,
Entre vanas flores y perpetuos cadáveres!...
¡Así el Ser: no es ninguno
Más que la mano que palpa vacío el aire!...
¡La tercera mano tuya,

Que no halla a nadie!...

Pero viene otra vez la Distancia.
¿Sabes quién, Yo Mismo?...
¡Tú mismo, ya sin mirada!...
¡Ya sin cuerpo!...
¡Ya sin alma!...
Pero yo voy buscando al Verso
Adonde está presente

Eso no importa. Es el destino,
La alegría brincaba entre las cejas.
¡Cuán vecino yo entre las cosas!...
¡Cuán sedienta la Noche era!
¡Cómo me miraba luz,
Y cómo la perra!...
Y el cielo con su nada y nada,
Y la mujer con sus dos piernas!...

Como tu canto que oyes al azar,
Como tu continuo crudelísimo ser,
Como esa mano, acaso tuya, tierna hasta en hueso
De tu furiosa, fidelísima perra vez.
No, no huyas de Dios, Yo Mismo.
Si no eres, ¿quién sería Él,
El de Rilke,
El de tuyo y eterno menester!
Tiéndete a cualquier sombra,
Y mea y di tu amén.

¡Mi dios recién nacido!
Como el burro a la noria,
Haciendo humanidad
Que se ama y se masturba y luego ronca,
Hasta que lo carga entre cuatro
De aritmética o cuatro mil.
Y lo echan a eterna geometría de ciega sombra!...
¡Entre japoneses impasibles
O italianos llorosos que se quitan la gorra!
¡Pero tú eres,
Dios que fui, llovizna sobre sombrero ahora!

¿Tú sabes del furor sobre el mármol
De cualquiera cantina?
¿De esperar a la luz
Todavía?...

¡No tú no sabes de la Ira,
El sacramento inconfesable,
Y el verso exacto y el desgarrón en la camisa.
Porque tú vives, Yo Mismo,
Y eternamente Todavía.

La Inteligencia estaba allí,
O aquí, como tú, Yo Mismo, prefieras.
La inteligencia es electiva,
Pero es la que sea,
La del instante ya sin otro instante
O la del judío con la mano cerca.
¡Viví tanto entre realidades y hedores,
E inodoras miserias,
Que ya no sé qué ser entre los seres
Y pregunto a la mosca, y nunca supo nada,
Y pregunto a la arena,
Y se está todo de crepúsculo caído,
Como tras el simún la tienda
Como la duna inmortal
Para siempre seca,
Para siempre sin preguntas
Ni respuestas.

Por bajo cielos sin dioses
Y dioses deshabitados;
Por entre la puta vieja, de la puta
Y el cojo galgo,
Y el ciego que me remira,
Y el río horrendo que me da la mano
Para pasar adonde
Me esperaba las edades el cacto!
¡Así, así!...
Así es, sin embargo!...

Esté tu mano quieta, Yo Mismo,
Que todo es realidad si tú lo tocas.
Todo es una flor sin color
O una hambrienta loba
O un cielo sin acomodo
O una ramera torva.
No toques nada, que es infierno,
Lo de debajo y encima de cada cosa.
Los dioses desaparecen,
Pero quedan las horas,
Y desesperan,

Y obran...

Estos seres míos,
Todos de ausencias o de frialdades.

Todavía con cuerpo,
Todavía sin nada,
Lentísimo, de olfato infalible,
Mi Amor sobre cuatro patas...
Mea el perro miedoso,
Y el astro se descalabra
Sobre cada terror,
Acá Allá a cada agua...
Así eres tú, inmortal, Yo Mismo,
Sentado sobre tu nalga
Todo de sombra de helecho de bar
Y de persona sobrada, vomitada...
Así eres amor, Yo Mismo,
El que mendigas la palabra;
Aún sin cuerpo...
Todavía sin alma...

¡Y llegó el Aire con su sombra y su luz
Y con su todo el Aire!
Todo era vano, porque no vivías
En tal instante.
Me lo dijo el Poeta,
El de cana en agraz

¡No, no eres pensamiento, Yo Mismo,
Sino una mano sobre una mesa,
Y una luna anunciada donde todo, y por todo
Y realidad amontonada
Y caída, amontonada idea,
Y una orina de perro a la puerta!
Eres carne asada para dioses
De la Resurrección y Presencia,
En fuegos infernales
De eternas esperas.

Yo no sé sino que soy vivo
Y que miré a la ventana,
Muy adentro del pútrido prójimo
Y de la hedionda, cualquiera alma...
Y ya sé que las Caridades
Me rondan con sus hondas palideces y aparentes faldas.

Pero yo sé, Yo Mismo,
Que el verdadero ser es una falta,
El no ser uno uno mismo,
Sino son dos en una sola playa.

Los grandes humanos, vi gozosos, hediondos,⁹⁷
Que olerán las mujeres
Sí, los antromorfos

Nada es sino la misma cosa
Y la misma palabra, otra palabra.
Todo es sobar en el mismo gato
Y echar al viento la misma mirada.
¡Cuándo sepas, Yo Mismo,
Qué es la misma alma,
Esta alma de adentro de sí misma,
Eternamente embarazada!...
¡Cuándo sientas, Yo Mismo,
Cuántos dioses cargas!...
¡Nunca despertarás!
¡Tu noche de delirio será eternamente larga!

D189⁹⁸

Machu Picchu

Fue una sola, unicísima mano.
Cayó delante de unos ojos míos.
Cayó quedando ahí como es la Vida, vida toda:
El morir orillas del inmortal río.
Era piedra sobre otra
Y el saberlo sobre el abismo.
Todo era crueldad en tal piedra de suerte
Labrada, antes de mí, por mi destino;
Todo era exacto en esa agilidad
De entre de infinito y felino.

⁹⁷ Versos sueltos que al parecer no se corresponden con los demás.

⁹⁸ Anteceden a este fragmento un grupo de versos con una nota de Adán al comienzo y mecanografiado adjunto. "Son mis últimos versos, Amiga Mía. Acabo de escribirlos, o acaso ellos me están acabando a mí. Reciba usted la mayor expresión de gratitud y afecto de Martín Adán. A 3 / VIII / 63, en Lima. Gracia de Juan Mejía Baca, común amigo." Los versos iniciales son: "Otra desesperación se está conmigo/ Como la zorra con el zorro./ Somos el macho y la hembra"

Y yo bajé llorando, porque lloro,
Porque llora la piedra, que estoy vivo.

Está muda y ninguna. Es la fiera quieta.
Es la mujer con su pelo,
La mujer, la tigre, la monja, la hembra...
Detrás de todo espejo,
Del mismo metal e ira de las tijeras.
Y de cada vida que vives en incierto
Y que no eres tu hueso y huesa.

La mujer es una sombra dura
Cuando, si lo crees, pecas.
Y te pare otra vez, pero adentro,
Hasta donde tu verga...

¡Ven a tragar de mi esencia, Yo Mismo,
Que es tan tarde ya!
¡Ven a apretarme,
Machu Picchu, que me pongo a rodar!
¡Ven a ultimarme, que muero,
Agarrado a la roca agraz!
Donde no habré de ir por entre cosas solas,
Tremendamente solas, sin edad!
¡Habré de ir allá del ojo ciego
Y del inmarcesible remirar!
¡Todo sea por ti, Mi Vida,
Mi ser asaz!
¡Baja a sepultarme, Machu Picchu,
Hondo en tu piedra viva! ¡Caí ya!

Donde dice absurdo como humana,
La verde lora;
Donde se está la japonesa
Con su recibo y con su esponja
Allí estoy, en el espejo obscuro,
Llegado desde cada mojadura de sombra,
Con el sombrero alerta, y con la mano
En la moneda que sobra;
Y con la puta, afuera, que me guarda,
Y el imaginado polizonte que me acogita
Así es tu vida, Yo Mismo,
Sombra de tu sombra.

Todo lo lógico de la asimetría.

La Desesperación, que no me cabe

D190

¡Alma Mía, despiértate,
Que ya no sé!
¡Déjame serme entre las flores solas!
¡Déjame ser!
¡Déjame ser con el geranio rojo
Y el lirio de talvez!
¡Y con todos los poetas
De la mano en la sien,
Con los anteojos adelante,
Cegatos, remirando al Ser!

Todo en la poesía es nuevo.

Donde el instinto crece y es la noche,
Y el pedo y la palabra,
Dicen todo lo que es, entre paredes
Y distancias,
Donde la sombra corre
Y el dios se despereza y calla,
Y donde el Sueño...
Se queda dormido, la mano larga.
Sí, así es, Yo Mismo,
Tu eternidad humana.

¡Vete, Alegría, vete,
Que estoy contenido,
Firme en mi vaciedad,
Y sin ningún deseo ni delirio!
¡Vete con tus arquitecturas
A hacer los inestables mundos nuevos!
¡Déjame ser con mi gato gris
Bajo mis palmas y mis momentos!
¡Todo dolor me lo trajiste
Desde la Materia o el Ingenio!

¡Lo sé, lo sé, Alegría:
El unirme* con la rosa fue el primer suceso!
Todo era paz entonces,
Mas me picó tu venenoso verso!
¡Vete Alegría,
Que tanto te temo!

La Eternidad se estuvo por delante de mí
Con el colmillo afuera,
Como la perra brava.
La Eternidad es doméstica,
Pero no es mansa.
La Eternidad es quien te chilla el diario
Tempranísimo en la mañana,
Y si te atreves a vivir de pleno,
¡Cuántas veces te mata!
¡Y vas de putas, con los pies ligeros
Y las ojeras tan* coloradas!

La Vaciedad es una superficie,
Yo Mismo, en la que resbalas.
Es. Consiste. Si la golpeas
Con tu pie o tu mano, tu dolor habla.
No es el vuelo del ave.
No es el estar del agua.
Todos están llenos de sí, por demás.
Sólo tú no sabes de alma y de distancia.
Sólo te es tu cuerpo, inmortalísimo,
Desparramado entre agudezas malas.

Sobre tu ser están todas las tumbas.
Una forma del ser es padecer.
Si padeciste ya fuiste
Desde el principio hasta el amén.
Dios anda matando
Para resucitar; es su metier*,
Como decía Heine, moribundo.

¡Duerme, Yo Mismo, duerme
Sobre tu cero y tu multitud y tu asco!
¡Duerme, que es hora ya!
¡Pon la cabeza sobre la mano!
¡Que nada será igual si no te duermes
Y todo será ajeno y sin embargo!
¡Y Yo el mundo era,
La mujer con dos senos, y el instante instantáneo!

¡Y cuando yo podía llegar hasta más cerca!

Ante cada volumen sensible,⁹⁹
Yo Mismo, te pones a estar.
Tú no sabes: nada es sino fantasía
De la Eternidad.
Ella es como nosotros: procrea
Y distingue en el metal.
Y es como tú, Yo Mismo,
En las garras del quizás?
Cuando me estoy dondequiera,
Horro de inmortalidad!

Sí, la Necesidad es necesaria,¹⁰⁰

O la gracia divina del gato

Que no caíste porque aún caes.
Adonde andas, Yo Mismo;
Adonde se está tu cadáver!...
¡En la casa sin aliento,
Presente todavía el Ángel!...

Nada es si no soy. Así es verdad.
Así es lo eterno para conmigo.

Es, ya es, después de la Eternidad.

tu piedra y forma,
Que es el tacto del Sueño,
Escondida la vista,
Que ruge en su caverna de ojo y nervio.

Con tu hedor inodoro, La encarnada Piedra
Como huele la niña,
Como huele la uña,
Como huele la memoria de cerca,

⁹⁹ Esta estrofa aparece 19 páginas en blanco más adelante de lo anterior, por lo que es discutible proponer una continuidad.

¹⁰⁰ Lo siguiente aparece escrito desde el final de la libreta.

Tu duración no dura cada instante.
Es una melodía de armonía.
Si se acaba en la vez, no seas sordo,
Yo Mismo, que la otra vida.
La vida, esta que vives, es misterio;
Pero el canario canta con su voz amarilla.
Pero la Muerte está callando en cada cosa,
Y es la misma,
Y tú la desconoces,
Con todas tus malicias,
Y ella te persigue
Con su cantar de silencio de fatiga.

¿Sabes qué es una mano fría,
Yo Mismo?
¿Sabes qué es estarte solo
Si se te trepa el gatito?
Vivir es suicidarse, sábelo,
Yo Único y superfluo y mínimo,
El que va a mear, el que cree conocer
Su destino.
¡Déjame ser!
¡Déjame ser, Ser Mío!

La Belleza se está afuera del cuerpo, porque está en cada
cuerpo.
La Belleza es una cosa,
Nada más que algo cualquiera, si la miras
Y eres ingenuo y te asombras.

Me estoy en mi instante
Como el granjero está en la granja,
Atento a la paloma que voló
O al gusano que se le escapa.
¡Ay, Yo Mismo, cuántos somos
Para una sola cama!
¡Ay, cuánto no dormimos
Tu y yo y no más, por una sola almohada!
¡El Momento, el ángel malo,
Está allí, detrás de la telaraña!

La desesperación, cualquiera, es real:
Le roes la cabeza
Con estas uñas tuyísimas
Y sin aparente presa.

Porque lo real es tu ruina
Y tu tristeza.
O es un gatito,
O es mi poema.
Todo es poesía
Si lo vives o lo repiensas
O si te caes
Por la escalera.
§D191 21 agosto 1963

De allá, de adónde todo es poesía,
Poesía cualquiera y sin destino,
De allá vengo, con mis cuatro patas
Y con mi humanidad, que es mi delirio.
De allá provengo y vengo,
De la obra incompleta, Humano Mío
Te estas medio y de milagro,
Sobre la realidad del precipicio.
Si la nube se está,
También, bajo ella, se está el mendigo.

La Muerte es una mano. Ya lo sé,
Que la palpé. Callaba.
No me quiso.
Y se fue a su distancia.
La Muerte es verdadera,
Como yo mismo, pero nunca habla.
Y está en el verso,
Y está en la baba.
La Muerte no es eterna.
Sigue estando donde se estaba.

¡Y la Divinidad, que me atormenta!...
¡Que me está tan hondo en mí, que me ensimisma!...
¡Esta diversidad de cada vez,
De cada niñada y de cada sonrisa!...
¡Esta diversidad de cada instante!...
¡Esta diversidad sin ninguna teoría!...
¡Esta diábala,
Que me trajo a mi vida!...

En la calle usual,
La desesperación imprevista.
Toda luz de industria como ciega,
Y el perrito con la cola arriba
¿Así será la Muerte?

¡Así es la Vida!
¡Nada sino tu ser entre las cosas
Distintas o indistintas!...
¡Nada sino nadar en vinos
Y morir en ellos, con terrible sonrisa!
Pero pisa firme, Yo Mismo,
Que es un día como el otro día.

¡Tiempo te pido, Tiempo,
Tiempo que dure como yo me duro!
¡Tiempo sin tiempo* fin
¡Tiempo sin quién alguno!...
¡Ese Tiempo divino,
El del Ángel sin Ala o el del Ala sin Puro!
¡Tiempo, dame eternidad,
Cualquiera, que me apuro!

D192

Tu población me sigue por los cielos
De mis consuelos o de mis místicas!
Todo de ángeles tan bien paridos,
Y de piedras fugadas de su ruina.
El Ángel bátese impalpable
La Piedra fuerte y muda me asfixia
¡Estate, Piedra, porque así te palpo!
¡Vuela tú, El Ángel, numen de impericia!

Sí, el Callar es así; trae tu rostro,
De la noche a deshora amanecida
Ya de absoluto sin fin del orgasmo,*
De indecible miseria de la dicha
Humana!... ¡Esto que soy entre tus piedras,
Tan ciego y velador a mediodía!...

¡Agótate, La Piedra! ¡No discurras
Como el Humano o como el Agua!
¡Volatilízate, La Piedra,
O el sol que luce o la nube que huye
¡Has de morir, porque me estoy muriendo
Tan desde mis pañales, y mis mamilas!
¡Ya muérete conmigo a la otra vida,
A cualquier otra y a cualquier distancia!

Y de todos los versos olvidados:
Verso es de versere, de volver.

La roca metafísica,
La roca repensada y relabrada,
La roca, siempre bruta y fría.
La altura ovillada del felino en su sueño,
Latente destino de garra viva...
Cuando tu tornes de mi pensamiento,
Estás jamás mi inmenso gato, arriba.
Doméstico y deshabitado,
Masa y forma exentas de la Vida!

¡Realidad suma, alucinante,
De la divina Fuerza!...
Real cimiento de la Esencia
¡De lo divino que se vive,
Imagen impasible y exenta!...

Somos de La Tierra,
De roca dura o blanda,
Como el granito,
O como la caca.

nube petrificada,
Ya sin discurrir ni aliento, ni término
Como en el gabinete el ala.

¿Cuándo serás ingenua, La Palabra,
Así como la Piedra?
¿Cuándo representarás
Lo que es en ti la cosa verdadera?
Si tú dices que dudas de ti misma,
En labios de filósofo o poeta,
Nunca mientes más que entonces, nunca,
Y sueñas, sueñas, sueñas...
Cátelo el eco en la ronca roca,
Que yo lo siento en mi consciencia.
¡Ay, Machu Picchu, yo y mi palabra
Con su voz callada aquí ella!...

Y de su propia, mágica materia

Y de una libertad sin ejercicio,
En su estar así inmóvil, pura y plena.
Musa Mía, humillada
Hasta el pie y mano, hasta la conciencia...

De ceniza compacta y una nube,
Imagen de la Poesía
Verdadera; ser de Poesía, que es resumen
Desbordado; cuerpo de mi alma; muro
Del Aire y de la Vista y de los Númenes!...

¡Sus, El Goce, que escapa la culebra!

Y de animal, privado de la risa,

Y de roca paralítica

¡Oh tú, Alegría, el gran misterio!
¡Más hondo que la Muerte y que la Vida,
Y más grande que el Sueño!...
Cuando yo ya no sea, un niño entonces
Manoteará, y un geranio
Y golpeará con su bastón el Viejo.
¿Dónde está dios tú, Machu Picchu,
El de la verdad de verdadero.
El que no sabe donde yo me busco,
El que no sabe donde yo me encuentro,
El que no sabe dónde yo me escapo,
El que no sabe donde yo me pierdo?

Poetizar es defecar
En cierto modo: así, tu cóndor,
Vive y vuela y vuelve.
Dioses no somos,
Porque dudamos y caemos
De algún dios en lo más sordo.
Porque mi muerte está bajo mi cama!
¡Porque mi muerte está sobre mi mente!
¡Porque mi vida soy, de suyo inválida!...

Puedo creerme o no creerme,
Pero no puedo menos de sentirme
Estar siendo a lo sumo y a lo breve!...

¡Ah, yo como tú, Machu Picchu!...
¡Vida es estar yo vivo entre dos muertes!

Todo es distinto.
Si no
Amor no fuera lo que es, enemigo

¿Y qué razón no es ironía?
Tú, humano exento de lo humano,
Animal hecho piedra, lo predicas.
Con tu mudez, que tapa las orejas
Y que dobla las rodillas.

Todo lo que es amor bajo la mesa.

He creado demasiado.
Todo me cae sobre la cabeza.
¡Estos dioses pesados!... ¡Este mundo!...
¡Este modo de ser en la manera!...
¡Este mirarte, con que me despeño,
A vaciedad de mi naturaleza!...
¡Este creer que es demasiado pronto
Si alguna vez enterrada despierta!...

El Hambre no te aflige: eres el Hombre¹⁰¹,
La codicia de lo otro y de un silencio,
Y de mover los dientes de la sangre
Y de ignorar el fin del alimento
¡Esencia personificada,
Flaqueza así con término de pétreo!...
¡Humano, humano, Machu Picchu,
Tú, yo, caídos en el Cielo!...

¹⁰¹ El manuscrito muestra una vacilación del poeta: sobre la "o" de "Hombre" se lee "a?".

¿Tú amaste la nube? ¿Amaste el rayo?
Yo amo mi bastón y mi tristeza.
Somos distintos en la identidad
De ser los dos una sola quimera,
Una obra de Dios, que se está haciendo
De mi poesía y de tu piedra.

Cuando el Hombre come su galleta,
O cuando posee a su mujer,
O cuando duerme la siesta

O cuando es su mismo prójimo,
O cuando olvida la Poética.
Seré yo el Otro? ¿Yo no soy yo?
¡Hazme una de tus piedras

Aprendiendo del Gato,
O aprendiendo del Fuego,
O aprendiendo de cualquier creatura,
Que hizo la mano del Ciego.
Cuando el tiempo se durmió
Y se anticipan los jueves
Donde los dioses pasan
Y se masturban los adolescentes.

Tu dureza terrible,
Como de corazón sin pensamiento.
Tu vanidad en vano,
Petrificada, del humano cierto...

Y de esta margen ya sin margen
Todo es recordar, y no me acuerdo
Ni siquiera de mi nadie.
Y me creo uno que te está mirando,
Tú, Hijo sin madre,
Todo de ombligos de temperatura,
Todo de flora que de ti nace,
Todo de estar y de roca superfluas,
Con río cierto por debajo y por delante

Cuando yo vaya por los otros cuerpos
Por odio o por amor, váleme, Piedra.

Vivir es recrear, es revivir¹⁰²
Estar con otros, el pastor de las horas.
Mas de qué piedra tuya surte el verde,
Como el agua que ahoga?
¿Este verdor que me exaspera
Sobre el abismo que me ahonda,
Acá, allá, en mí, en ti, en todo,
Horriblemente verde y ya sin flora?

La Soledad es una compañía
Y es una persona.
Está conmigo desde que nací!
Si ella se va, me muero... suena la hora.
Pero no la conozco.
Me es una cara y otra.
Y es la tragedia cotidiano:
Ese buscarme soledad como aire
Este buscarme a mí mismo,
Entre mis contrastes.

Trágica sinfonía del Primer Mandamiento

Cuando ola bata y pez acuda,
Y te desanudes como las redes.
¡Sí, tu divina imprevisión, tu eterno
Desamparar lo breve!...
¡Tu crueldad, inocente y con mensura!...
¡Tu figura de ser ante ser ante los seres!...
¡Eres yo mismo, Machu Picchu!
¡Eres yo mismo, que me advienes!

Poesía es ignorancia y verbo.
El verso es una sorpresa
La Poesía está sobre lo cierto,
Y sobre mi ternura está tu piedra.
Pero somos el mismo, sin embargo:
Una sola inaudita respuesta.

¡Ay, qué tarde llega el Tiempo!
¡A destiempo toda vez!

¹⁰² Este verso podría ser una frase suelta sin correspondencia con la estrofa.

¿De qué viene! ¡Si está aquí,
En todo punto del ser!
¿Quién trajo la roca exacta!
¿Quién hizo nube al talvez!
¿Quién dio el ala al animal
De sombra que hace de pared pared!
¿Quién hizo manar el río
Y trajo el limo al acontecer?
¡Es el Tiempo, Machu Picchu,
El enemigo sin quién!

El porque de todo,
En los ojos ajenos exhibido.
Y la razón de ser es el martirio.
Yo lo sospecho: nunca supe nada
Sino mi sitio.
Y tú, piedra precita –¿dónde el ala!...–
Tú me lo confirmas, firme el írito
Frío, firme la divina Arquitectura,
Que es mi razón de lo divino.

Figuramos a la Muerte,
Que es una eterna vida,
Una vida sin duda, ya sin cuerpo,
Más vividera que melancolía...
Cuando tu piedra llegue ya a mi sangre,
Y todo corra en común todavía,
Cuando los dioses huyan, y quedemos,
La Muerte, tú y yo solos... y a la Vida!...
¡Entonces, Machu Picchu,
Seremos ángeles en alegría!...

¡Sí, pero estoy muriendo, y es mi vida!
¿Dónde iré con mi sueño no soñado?
¿Dónde será mi ser en que me aquiete?
¿Qué cosa eterna agarrará mi mano?
Tú, Machu Picchu, que sobreviviste,
Dime
Cuándo será mi cuándo?

Mi verdad es verdad porque yo vivo.

la piedra erógena y de fría inglesa

Pero mi libertad no quiere nada
Sino tu tacto, Roca.
Tú eres mi mujer, la presentida,
La presente, la hora...

el Hueso,
Que es la imagen suprema de la vida
Perdurable, el asimiento de lo humano,
El cimientto de toda alegría!
¡Sí, Muerte, ven y gózate conmigo,
Ahora que tú en mí estás viva!

Me revuelco en mí mismo como el puerco,
Y yo amo la hermosura, sin embargo.
¡No bajes más a río, Machu Picchu!
¡No te corras, de semen o de llanto!
¡Estate arriba, estate arriba,
Impasible y desolado!

D193¹⁰³

Pero en ti, solamente y sola,
Habita la Muerte, increíble...
Estoy delante de mi pensamiento,
Corporal, humano, triste...
Hasta en el corazón de cada piedra
–Eres humano– de tu destinos y deslices.
Y todo lo patente me trae
Por su declive,
Sin contragolpe ya de escalinata,
De dolor que me alivie y confirme...
De dolor constante,
De dolor simple...

Caigo... apenas sin aire
Infernalmente libre!...
¡Caigo arriba, caigo arriba,
Desde el río en que me pusiste!

¹⁰³ El comienzo de la libreta D193 contiene los últimos versos de la versión de 1980 que inician con “¡Tu odio divino sin duda / Tu odio para con la flor” (336). Existen algunos errores en la transcripción y omisiones relevantes como en el verso “Yo nací para humano” (338) que en el manuscrito dice “Yo no nací para humano”. Este fragmento aparece como continuación a los versos con los que concluye la versión impresa de *La mano desasida* de 1980.

¡Desde el río que en no nada nada
Contra el curso de mis sentires
¡Desde el río en que no me muevo,
Y el rumor y el meandro son del estúpido triste!...
¡Nunca seré la más pequeñ[a] de las tuyas!
Madre Piedra? ¡Di, dime!...

La pobre carne humana mía

¡La Desesperación, serena...
Cada sitio en su sitio,
Tan rompida de todo, y aún su piedra,
Inmaterial, de cimiento de infinito,
De angustia mía,
De terror y bramido...
La piedra trunca, porque la labré,
Y porque persevera sobre mi abismo,
Y porque ya me es sepulcro y cuna,
En vida o carrusel de niño!...

¡Cállate, Verso,
Que tú vuelves y yo prosigo!
¡Cállate, Verso, que voy rodando,
Ya sin rima ni ritmo!

¡No, no!... ¡Estate muerto,
Muerto! ¡No corregir tu ruina!...
¡No perseguir la piedra que se huyó!...
Si vives ¿para qué resucitas?
Todo es eterno en el instante
Es eterna toda vida.
No repares en la primavera Florida*
Del elicínio*, cactus o laurel.
De la inefable, de lo incontrastable,
De flor que somos, de la maravilla
Del dios, es esta piedra tuya
Y esta alma mía.

Todo es entonces como cuando duermes
Y sueñas con que estás despierto.
Si nada es más allá de la vela,
Nada es más acá del sueño.

Aprende, tú que miras lo falible,
Aprende la apariencia del misterio;
Aprende, y aprehende la piedra.
Está exacta; cabe en eterno.
No discutas con los doctores
Ni remires los párpados del ciego.
Baja despacio; tente vivo,
Que has de ser el Muerto,
Y como esta piedra,
Siempre serás viviendo.

¡Sí, sí, dejadme estar, piedras caídas,
Ello o Así, manos cruzadas y calladas!
¡Dejadme estar dondequiera
Donde mi sombra sombra no haga!
¡No, no!... ¡Mi misterio no ha caído!
¡Dejadme dormir entre piedras mansas,
Que sois vosotras, piedras desprendidas
Desde donde se hace a sí misma el Alma,

¡Piedras con el puma dentro,
Piedras sin majada!...
¡Duro granito... sabes quién soy,
El de la carne y el hueso,
El que no te habita ni vive
Hace todo tiempo?
¿Sabes, El Edificio,
Por qué resucito y vuelvo?
Si no eres, Arquitectura,
¿Qué será de mi pensamiento!
¡Lo último que me queda
De mi cero!...
¡Ay, Machu Pichu, mi diablo,
El de mujer y consejo,
El de enemigo y contigo,
Un momento, un momento...

D194

Este es tu tesoro:
La Pluma y la TBinta.
Lo [d]el día del pájaro
Y lo de la noche del escriba
Cuando aciertes a morir, Yo Mismo,
Y caiga el lambrequín sobre tu divisa

Y prosigas, ya ver[da]deramente eterno,
Valdrá todo tu tesoro de tu vida.

¿Pero tú, Risa, qué me sabes?
¿No estás sobre mi faz como la yedra sobre la piedra,
Tenaz, caediza, con gusano
Y flor, y con ocioso que te advierte y se acerca?
Tapas la gruta
En que los dioses temen y gimen o se embriagan y patean.
¿Pero tú, Risa, qué me sabes,
Qué expresas,
Qué ve tu ojo que no es,
Caretá?
Pero me estás tan hondo, si me siento,
Como la triquina
Sí, llegaos, llegaos, Almas Mías,
Simples, absurdas, espontáneas...
Tan de mí mismo y uno solo
Perdido yo por siempre en sus distancias
Sí, llegaos, llegaos,
Con peso de arenal o de montaña.
¡Venid, que muero, que hartó vivo!
¡Venid todas, Mis Almas!

Como la nube rasera,
Como la piedra leprosa,
Así eres, Yo Mismo,
En tu interminable ya de ahora.
Afanado en hinchar de sentido
A la palabra caída de tu boca.
Porque bostezas
O porque agonizas o duermes o lloras,
Mandíbula sin hambre alguna
Hueso de tacto y de sombra...
La Poesía, inagotable, infatigable,
Está a su noria o a su horca.

Será así siempre;
Será si resucitas y recreas.
O la gallina con su gallo y pollo
O con su vidrio y espuma la cerveza.
Muérete sin miedo, Yo Mismo.
Revivirás a otra cerca
O cerco –ya no sé cómo se dice al dios
En este juego de tacto y conciencia
Y de no querer saber de nada,

Y de echar a la almohada la cabeza...
Todo lo que es la vida que me sobra
Y que nunca acaba porque nunca empieza.

¡Cuán distantes los dos, quizás entrambos,
Los dos!...
¡Bajando o subiendo!... ¿Quién sabe!...
¡Por un ascensor!...
¡Para chupar el té con ron del turista
O para masticar el limón!...
¡Qué delirio este de la Vida,
Tan sin sueño, tan sin cobertor,
Entre intrusos que negocian o chillan
O ríen y cantan, sin ser ninguno yo!
¡Ay, Yo Mismo, prójimo único,
La Muerte será así atroz?

Como el aire alienta y respira
O como danza, asá inmóvil, el fuego;
O como el ángel llega de repente
Y es el ángel ajeno;
Por entre los geranios azules
O los pensamientos negros,
Vas, Yo Mismo,
Sin tú saberlo,
Entre túes inadvertidos
Del tropiezo.
¿Naciste alguna vez, Yo Mismo?
¿O será el nonato sueño
La mano sola que aprieta en la vigilia
Y que es tu otra mano, caída de tu cuerpo!...

Ya no sé qué decir.
¿Ya es el tiempo de desesperanzarme?
Como sí que a Rilke, ninguna muerte
Me sigue, por mis huellas de planta de pie vivo o de ningún
cadáver.
Pero me estoy aquí,
Ante las realidades,
Que hacen las alucinaciones
Que son tales,
Y las toco y retoco, y mi dedo sangra
Y me caigo en la calle.
Y los dioses se huyen, porque temen;
Y me estoy solo en el sin fin estarme.

Todo el Ser, todos los milagros
Temporales de la Eternidad;
Todos los prodigios...
El simplísimo y tremendo afán
De las vivezas primordiales
O la monotonía sutil del Mar.
O el Alma, que es el ovillo,
Mal ovillado, de cualquier malestar.
Donde, adentro se está el insecto inocente
O afuera la gala y malicia del velo nupcial.
¿Cuándo me estaré muerto de veras,
Con las manos otra vez en agraz,
Puro hueso de la versería
Ingenua que aspira a lo veraz!

¿Por qué bajó tu cabeza a tu mano,
Yo Mismo? No hay ningún fin.
Todo es eternidad monótona y concreta en tierra afín.
Y en mares y mares como sólidos,
El brinco de los delfines fantasmas y del verde gris.

Y todas las hembras con el mismo sexo,
Y los colores tontos, reales, del abril.
La verdadera vanidad,
La de la Muerte alguna y episódica y así?
Yo Mismo, créelo, está tu más hondo ti
Créalo, créalo...
Principia otro poema: asá es vivir.

Con el silencio celeste
O con el ruido humano,
Con el pedo o la estrella,
Con la palabra o con el antro
Así es todo, hasta el alma,
Alma Mía, Yo Mismo, último trago
De ser asaz de veces interminables
Y de apretada, vacía mano.
¿Qué hallaste en tus muertos,
Yo Mismo? ¡Ni siquiera un engaño!
¡Tú despertaste entre [...] de hielo,
Bajo anteojos de doctores en acto,
Lejos de ti mismo
Y de tu gato.

¡Todo era real, Yo Mismo,
Vida mía, sin término!

Pasaron todos los fantasmas,
Pero quedó, cejijunto, el Ensueño.
¿Qué lo moverá de sobre su yerba
Linda cuando llamó a invierno
En primavera, y el feroz ganso
Te miró con ojos de abuelo!
Está allí y allá: yo lo palpo,
Con todos los músculos y nervios
Del Vivir, que es la primera muerte,
De la Agonía, que es el último exceso.
Pero se estará vivo mañana
Otra vez, cejijunto, el Ensueño.

¡Ese pelícano que arbola la ola!...
¡Esa costa, con su palma y su milla!...
¡Con tu pie y planta de abismo
Y tu pluma sin tinta!...
¡La sin sombra, que me guía alguna vez
Y me sigue con mis ojos, como la perra parida!...
Otros saben!... Otros serán...
La yedra estará tranquila.
Los verbos dirán qué hacen.
La obra cualquiera enseñará su maravilla.
Corazón de flamenco coronará otra pata,
La de menester de zoologías.
Pero en tu lodo que refleja cielos
Estarás hondo, con la mano arriba.
Eres humano, créelo
Tu muerte que resucita!...

Con todo lo absurdo,
Con la catastrófica sensibilidad de la mina,
Con la baba blanca del orador
Con la angosta inmortalidad de la lagartija...
¿A qué enemigo abrazaré
En este raro, como todos, día?
¿Donde estará la fuente en que sorben del agua
La paloma y la cornisa?
¿Qué es esto, todo, todo?
¿Mi vida!...

Allí precisamente, sembrado en el viento,
Erigido, incólume, entre paredes y gallinas,
Estaba el todopoderoso lirio
Tan delante de mí, que me dolía.
Era la forma única; por defuera

Era como la Muerte,
De eternidad maciza.
No había nada sino ninguno y mentira
De alguno. Pero el lirio,
En su tallo, allá, proseguía,
Tan fiel a su perfección...
Tan absoluto y concreto, que dolía.

¿Dónde será lo imprevisto,
Que allá voy con ala de pluma!
¿Dónde será el ojo sin párpado
Que ve lo verdadero cuando duda!...
Todo es de realidad orgánica
Y de materia dura.
¡Ven, Amor! ¡Venme, Amor,
Que me deslío en mi melodía y suma!
“Lebe in Gefahar”, aconsejaba Nietzsche,
“No te cases más,” aconseja la viuda.
Pero lo conoces: todo es, todo,
Al desnudarse, como la Puta.

La realidad está contigo
Como el jalbegue en la pared.
Se te adentra, sin duda,
Pero nunca será tu ser
De tierra percedera
Y de resurrección y de talvez,
Y de moneda escondida,
Y de hueso de no sé qué.
¡Realidad mía de ahora,
quién serás quién!

Pero me estoy, Yo Mismo, como el Aire,
Sin donde estar.
Sólo una muerte y tierra de las tantas
Que viene olfateando mi afán,
Me liberarían de lo ajeno
Y me darían mi nada, mi absoluto y paz,
¡Ese no ser nada entre cosas y dioses
Y ser el humus bajo el ciprés y el rosal,
Con una golondrina a la que no oiga nunca
Y con un hueso demás!...
¿Cuándo seré perfecto, Yo Mismo,
Por no ser ya!

Y con la ardida roca,

Me voy saliendo de este humano cuerpo
Con un volcán en cada poso,
Con una palabra en cada cráter.

Y yo oía a la Voz. Estaba dondequiera...
Donde estaba el ser, la cosa...
Donde el yo cualquiera soy todavía
Donde todavía asorda la Hora.
Con el reloj enorme
Y la vida corta
Y la nostalgia sin distancia
Y sin presa la zorra.
¡Y la Voz está aquí, aquíísimo*,
¡Donde tú aúllas y la voz te sobra!
Tú no sabías del tiempo
Sino su demora.

La Belleza era antes que tú, Yo Mismo.
La Belleza ya existía.
No, no eran los dioses,
Ni eran las meretrices o melodías,
Ni los helechos, raros, floridos,
Ni el muchacho judío con su muchacha judía.
Nada es anterior a la Belleza,
Ni aun la orina,
Ni aun la muerte,
Ni siquiera la vida.

¡Ay, cuánto ser para tan poca vida,
Cuánta eternidad para el instante,
Cuánto prójimo para ser yo mismo
¡Cuánto suelo para estarme!...
¡Yo soy un animal como todos
Que quiere echarse,
Porque es anochecer a toda hora
Y la hembra siempre estará distante!
Pero la eternidad: ya te lo dije, Yo Mismo,
Está en la entraña.
Ríe contigo; llora si tu lloras,
Se te muere, si moriste en la palabra.

D199¹⁰⁴

Tú eres, y
Y yo estaré, emparedado y vivo.
Manos frías, el sueño!
[...] ¹⁰⁵

¡Quieto y claro el caudal mío!...
¡Ay, el que corre es mi cauce!

Mi vida, silencios y ayes
Cuando tú retomes, Chili,
Arrastrarás a mi nadie.
A mí, a mí, el que no supo
Nunca, salirse de madre,
Como tú si donde quiera
El tiempo le pone margen.

¡Ven a ver cómo soy yo, Machu Picchu!
¡Ven a ver cómo soy bajo tu cielo!
¡Ven a ver cómo soy entre tus zarzas!

¡Ven, Machu Picchu, el de los extremos!...

Machu Picchu piedra sin destino.
Si no es el suyo, que es el de lo eterno
¡Ven a morir, ay, ven
El tú eterno de mi piedra, yo mismo, en sueños
¡Ven a ver a ver cómo gente roe flora ingenuo*
Piedra deliberada y sin presente!

¿Cuándo serás yo mismo, Machu Picchu;
Mi manera de ser duro sin mi ello,

¹⁰⁴ Estos versos podrían ser los primeros que Martín Adán escribiera sobre Machu Picchu, según lo que refiere Juan Mejía Baca en relación al Chino Soto que aparece mencionado en estos fragmentos y al que me he referido en el capítulo IV. La transcripción que hace la CMA dice: "Esta libreta presenta problemas para la determinación de la dirección de la escritura, es posible reconstruir esta dirección de diversas maneras. Esto es causado por la relativa independencia de las páginas-estrofa y el modo como están escritas las carillas (la escritura transversal empieza en el borde interior de cada página. Es al parecer una libreta bastante antigua, posteriormente Martín Adán escribirá transversalmente a lo largo de dos páginas abiertas). Proponemos una lectura y advertimos en lo posible en notas la dirección que escogemos. Vea nota a libreta D196.

¹⁰⁵ La última línea es ilegible.

Sino con mi ello, tan magnificado
Que me avertiga sobre río lelo!...
¡Cuándo seré yo mismo, Machu Picchu,

O la pelota en el niño,
O el marfil si al chino sabe
Cuando come, o si tú nieve,
Misti, cuando a cielo sale!

¡Ay, Arequipa, déjame acordarme
De no sé qué
¡El valle bajo el puente fiero
Donde el trigo era el oro y yo el turista
Y un nido azul, que nos

De ojos de novia, nos miraba,

¡Tú de la piedra clara, tú, Arequipa,
Tú dime de qué son todos sus sueños?
¿Serán de tus volcanes y tus humos?
¿Dónde me llego, pues nunca me muero?

Tú estabas, Arequipa, con tu sauce,
Camino de Tiabaya, lo recuerdo.
Tú eres la belleza... todavía,
¡Ay, todavía... pero yo me muero!
¡Morían todos, Arequipa!
¡La rima me persigue y es el eco!¹⁰⁶

¡Y voy de una mirada a otra, y callo¹⁰⁷
Como tú Machu Picchu, duro y feo,
Entre flora tremenda y sin motivo
¿Quién nos creó en algún desperezo!...

¿Cómo se dice cuando todo calla?
¿Eres muerte, mi muerte?
Aquí donde nací, muerte ¿Aquí es ello sin nadie
¿Cuándo me matas, Muerte! ¡En mí te llevo!

¡Tú te olvidas de aquél: no fui turista
¡Iba a buscar su muerte uno pequeño!

¹⁰⁶ Agregado al pie: “(final)”.

¹⁰⁷ Empieza una sección de seis estrofas (que coinciden con páginas). Van escritas desde 22 a 29 (signatura de la Colección), transcribimos en esa dirección, aunque como la libreta también empieza desde la última página, también hubiera sido posible seguir una dirección de 29 a 22, nuestra opción se guía por el sentido del texto. Vea nota del inicio de la libreta.

Yo, Muerte, no te hallé: no eras mi vida!
¡Y yo no te encontré: no eras mi objeto
¿Eras tú o eras mi vértigo

¡Ya no voy a volver! ¡Todos han
Súertú! y yo quedamos vivos
Pero nos olvidamos de lo cierto.
¡Nos olvidamos, ay, del cielo* y el equilibrio
Que nos tortura entre tierra!

—¿Dónde me moriré? ¡Dímelo, Piedra Cansada
¿Dónde sin rima y sin misterio,
Como tu piedra, la de Hiram Bingham!...
¿Dónde estarme en silencio, en ciencia, en ello!...

¡Yo voy allá, lejos de ti, Machu Picchu!...
¡Te temo!... ¡Voy allá, donde no sepas!...
¡Ay, piedra sobre piedra, único hermano
Que tuve, entre las yerbas...

... del sino y de la gana.¹⁰⁸
¡Donde, donde se mea, los viejos extasiados,
Sacuden las sin vergas, que imaginan a Nana!...
¡Tras los anteoj[os] ojos gafos, los orígenes lucen!
¡Ay, que soy uno de ellos, y me callo y discuro!

¿Cuándo sabré de aquellos que hojean y
traducen?
¿Cuándo oiré por la oreja, sabia y sorda, del burro?
¡Porque tú, Entendimiento, nos llevas a la ignorancia!...
¡Tú eres quien no sabe!...
Yo supe mi mentira.

¡Qué torpe despertar a lo eterno es la Vida,
Y el mundo nunca cabe del atroz desperezo
¿Toda manta no es corta? ¿No hiede la querida?
¿Y cuánto, cuánto, cuánto, Mi Terror dura el beso?...

Huyendo de mí mismo voy a los muladares.
Cerca, ángeles de mármol guardan mis mausoleos.
Sí, la vida, esta donde caemos
Aun los crecidos y ya caídos, como caen
Niños que ven a Donald y a Tarzán
Bien hundidos los codos, en mesa de comer

¹⁰⁸ A partir de este punto transcribimos desde el final de la libreta. Vea nota del inicio de la libreta.

Provenimos de eterno
Está en nosotros
En todos

Lo eterno lo olvidamos.
Somos como los potros
Los de la yegua que los parió¹⁰⁹

Machu Picchu, ¿cuándo muero
¿Cuándo seré una piedra sobre piedra,
Que mira, y que es así, y yo no al que no quiero!
¿Cuándo me callaré tú, Machu Picchu,
Maestro del callar! ¿Dónde es mi suelo?

¡Ay, Arequipa, Arequipa
Arequipa de mi trance!...
¡Tú eres la memoria misma!
¡Sin ti, cómo ha de olvidarse?...
¡Puedo volver –sí que puedo–
A tus aguas y perales?
¿Cómo volveré a mí mismo?
¿Cómo?... ¿Llevado por qué aire?

Rocas rojas, y esas aguas
Que harán que me suicide antes!...
¡Esas aguas sin materia,
Las de Tingo, donde baten
Cielo azul de la amatista,
Mineral, desnudos ángeles!...

Rocas rojas, y este cielo
Que no sé qué es... ¡lo de enantes
Presente

Moría invisible el Ángel sobre él el trigo aechado,
Porque el Ángel es humano,
Viene callado y sin nadie

Que haya de guardar... perdido,
Perseguido de canes!

¡Ay!
¡Y

¹⁰⁹ El verso originalmente decía: "Que olvidan a la yegua que los parió".

A Tingo¹¹⁰

Yo no sé sino que muero
Y que es demasiado tarde
Para que me lleves tú
Riendo por bajo los sauces.
Yo no supe como tú,
Alma Mía; mis pesares

Me ahogaban, como al niño.
Lo ahoga el Cisne; y era el Ángel
¡Siempre fue el Ángel; fue tu agua,
Mortero de claridades,
Para ponerme, derecho,
Ante mí mismo, ante nadie!...

¿Cuándo seré yo el que soy,
Agua de Tingo sin margen,
Luz y desnudez
Y algún verso?... real e inefable!...*
Templos de mano del Hombre
Tiran linternas al aire.

Yo miro tu agua correr...
Nunca correrá bastante.
¡Nunca, porque el llanto mío
Es más mi padre que el padre
Que me dio Naturaleza,
Porque llorara en mi madre!

¡Quisiera irme contigo,
Tingo del agua, a los mares
Si me tragaran un día
Sin ninguno que me salve!

Yo vine de Machu Picchu
Como del padre a la madre.
Mi linaje, que es del Norte,
En mí se muere y recae.
¡Vivir es resucitar!...*
¡No hay otra vida! Si sabes,
Yo Mismo, quién eres tú
Mira y calla espontaneándote!
¡Te ciega todo el cemento!...
¡Te talan todos los sauces!...

¹¹⁰ Subrayado como título de una nueva sección, la última que transcribimos de esta libreta.

¡No se mata la memoria!
¡Sigues vivo como nadie!

¡Llévame allá, que estoy muerto
Como la hoja del sauce,
Que algún día te dio sombra
Y nombre, y que ya se cae!

¿Todo es palabra, todo?...¹¹¹
Y mi cuerpo, el espíritu de ahora, y sima
Y tu rostro de muerte ante mi vida?...
¿Dónde naciste, dónde, y de dónde viniste acá a mi vida!...
Naturaleza increada,
Te pienso, apenas
Porque tú palpitas
Así como el cadáver cría las uñas y los pelos,

¡Ay, Machu Picchu, todo me es extraño,
Porque subí ya a mi propia ruina,
Con mis zapatos por entre académica
¿Hora académica de ficología
¡Yo, que vine huyendo, de mi mismo!...
¡Tú con tu vestido y tu turista!

Cada día te miro, Arquitectura:
No sé lo que eres, porque yo me ignoro
A mí mismo: el balcón si chilla el loro,
O el loro si yo chillo mi cordura!
¡Eres tan fría donde quiera!
Pura Arquitectura eres donde eres,
Igló de oro o de hielo

¡Ay, piedra dura porque soy tan blando,
Casi reciente
Cuando volveré del brazo del Chino Soto,
El murió. Me lo dice Juan Mejía
Nacido más para entenderte

Porque entiende las cosas ya sin vida
¡Ah, no te fíes tú, mi Machu Picchu!...
¡La vida no es tu piedra tan chiquita!
El banquero más bruto,
Que, sin duda, allá en Cusco, es él de Lima

¹¹¹ A partir de este punto se transcriben hojas adjuntas a la libreta.

Amé donde toqué con manos frías,
Con estas manos de todos los días...
¡Arquitectura, yo no sé quién eres!
¿Eres quien soy, de cálculo y flaqueza!
El apetito torpe de belleza
Y la renuncia a todas las mujeres?

D200

Machu Picchu, piedra sin destino¹¹²
Si no es el suyo, que es el de lo eterno
¡Ven a morir, ay, ven yo mismo
El tú eterno de mi piedra
¡Ven a ver como [...]
Piedra deliberada y sin presente

¿Cuándo serás yo mismo Machu Picchu,
Mi manera de ser duro sin un ello
Sino con mi ello, tan magníficamente
Que me avertiga sobre el río [...]
¡Cuando seré yo mismo, Machu Picchu

¡Ay, Arequipa, déjame acordarme
De no sé qué
¡El valle bajo el puente fiero
Donde el trigo era oro y yo el turista
Y un cielo azul, que nos
De ojos de novia, nos miraba,
O la pelota en el niño,
O el marfil si al [...] sabe
Cuando come, o si tu nieve,
Misti, cuando a cielo sale!¹¹³

Al gran cojudo Juanito.
¿Quién eres la Verdad, amada mía,
Distante de por siempre de mi lecho?
En discurrir a tuerto y a derecho
Yo gasté mi dinero de mi tía.¹¹⁴

¿Tú eres Alegría y la energía?
Tú eres la verdad, y eres el hecho?

¹¹² A partir de aquí la caligrafía es de Mejía Baca.

¹¹³ Hasta aquí la caligrafía de Mejía Baca.

¹¹⁴ Antes decía: "Yo gasté mi dinero y mi alegría".

¿O la Ley, la Costumbre y el Derecho
¿Tú eres el que voy por otra vía?

De ironía presérvame, si existes
Piensa siempre, Verdad, en redivivo
Si eres otro, piensa en los otros tristes

Nada es verdad sino que yo me muero...
Nada es verdad sino que yo me vivo...
Nada es verdad sino que yo prefiero...

D222

¡Cáete, Machu Picchu!
¡La Pastorcita está desnuda y quiere.
... Sí, quiere no sé qué, pastor hediondo
O aire verde

¡Todo es naturaleza
Y sexo que sé mano ardiendo!
¡Planta de sombra soy entre tu ruina,
Y mítica flor escapada de verde!

Tú, Poesía, toda, apenas...
La palabra
O la piedra

Y eres humano, Machu Picchu, humano,
Porque todo lo humano te es ajeno.
Tú eres, que soy, porque te soy ajeno.
Tú eres el que te miro
Y el que me desespero.

Sí, sí, desciende por la piedra intacta,
¡Hasta ti mismo, el intacto, yo de los resúmenes!
¡Sí, baja tú, espíritu de piedras,
Amanecer de dioses y de lunes!

Roca que eres ansia

El súbito turista sordomudo,
El que recorre todas mis distancias!
Y va y viene y no dice, sino el gesto
A quien topo una vez, y tantas veces,
Que no recuerdo su figura humana.
El de la mano del amor sin sexo,
El de melancolía en la legaña!
Cuando yo muera, Machu Picchu,
Que me lo pongan para mi mortaja!
¡Vénteme Machu Picchu, vente afuera!
¡Vénteme, que me voy a una palabra!

¡No, no vayas allá, que se te espera!
¡Estate quieto donde tú te sigues!

¡Y yo, que muero porque no vivía!

Machu Picchu, piedra suma y simple
A pesar de mi mano, que recoge,
A pesar de mi mano, que corrige!

piedra
Pero qué hago con mi cuerpo ahora?
¿Qué hago de mi inteligencia?

¡Estate alto y firme,
Machu Picchu, el alma desprendida!

Sobre la faz humana voy rodando
Como tu piedra envejecida.

Vivir es sentirse e ignorarse!
La Desesperación, Aloysius Acker,
Estaba en ti antes que,
Hondo, hondísimo, en ti
En lo más hondo de tu madre.
Esperándote

Vivir es olvidarse.

Tú no eres otro, sin razón de valles,
¡Yo subiré otra vez con los psiquiatras,

¡Es tan honda y sin designio!

Sí, aprende, Gonzalo, Inteligencia!...
Sí, aprende, Gonzalo,
Machu Picchu estalla distancia donde miras
Los claros ojos del mirar del Hijo
¡N[o] bajas más, Alberto,
¡El Enemigo!

Contigo estoy a solas
No eres sino piedra sin testigo.
¡No eres sino el párpado que ciega
Lo que vi en demasía de mí mismo
En donde los poetas con anteojos
Vienen a ver de dónde viene el río

¡Estáteme, tú piedra sin remedio!
¡Estáteme tú, amor de los amores

Tú no eres eso, eso que yo miro.
Tú eres la vaguedad de mi distancia.
El ver apenas lo inmediato,
El ver apenas la mirada...

¡No, yo me quise estar, y tú no estabas!
¡No estabas nunca donde yo quería!
¡Ni con el ojo verde del germano [...]
Y con el ojo exacto la monja turista

Siempre será Dios en algo mío,
En lo verde de la maceta?...

Ese gringo sin ver

Él está solo porque está vacío

Sí, cuando yo no muera, y una mano
Mía esté buscando entre sombras seres.

Cuando tú sepas, Machu Picchu, al Hombre,
Y seas como soy y sin embargo
El cielo está sutil, pero tú hiedes.

Estoy callado porque me caía.

Todo es hedor y amor si tú lo sientes

Literatura... arreglarse el delirio

¡Yo, que no acierto a amar, ante tu piedra,
Toda de amor eterno y sin conciencia!

esta ternura,
Que se hizo concreción, piedra, misterio.
¡Que nada es sino tú mismo a solas,
Yo mismo con la mano sobre el cielo

Y se viene de nuevo,
Y nada es nada sino su guarida
Y una piedra que está entre cosas verdes.

Nombre ninguno para mi tristeza

Y van, con su pezuña y con su prole,
A buscar su platita a donde puedan.
¿Esta la Humanidad, la que me hiciste?...
¡Dios mío, tú no sabes lo que eras!
¡Tú eres el que me hago si me vivo,
Y me compran y venden por monedas!
Invocaré pero no creo, Idea!

¡Ven a penar acá, entre la Cosa!
¡Ven a penar acá, entre lo que eres!

¡Nada está fuera de la Arquitectura!

Llegué yo, a un tiempo tan recién nacido
Todo de piedra y ansia
Y sin camino
Eras tú. Quien te toca
No será nunca sino su designio.

Gonzalo, te lo digo todo
Porque estoy ante todo, todo llano*.
Es una piedra sola, nada más
Y toda revestida de deseo.
Cuando te estés acá... pero no subas
Sabrás lo simplemente que es lo eterno.
Todo es arriba, entre la nube y labra.
Todo lo que no está debajo.

*Ich bin! Ich stehe hier
¡Ich sterbe, ja, ich bin!*

No es sino una piedra y un secreto

Conclusiones

and I was the only one of the three companions to forget how long the route was, deeply engrossed as I was in my geological considerations.

Jules Verne, *Journey to the Center of the Earth*

“¿Martín Adán, existe?” le preguntó Hubert Weller a Mejía Baca poco antes de dejar Lima y luego de haber intentado sin éxito, durante meses, que el poeta lo recibiera. Weller preparaba entonces la *Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides) (1927-1974)*, que se publicó en el año 75; Mejía Baca refiere que tanta fue la insistencia de Weller que éste llegó a pasar, alguna vez, varias horas frente al hospital donde Adán se encontraba ya recluso¹¹⁵, para ver si al menos lograba ver su silueta en la ventana.¹¹⁶

La inquietud de Weller no nos resulta exagerada sobre todo luego de constatar la calidad extraordinaria de la obra inédita de Adán que, sumada al número de páginas todavía por recopilar y estudiar, páginas que no han podido ser parte de esta primera compilación por cuestiones de tiempo y extensión, nos revelan que ésta es sin duda la joya secreta de las letras peruanas y frente a ella resulta casi natural dudar de todo, incluso del hecho de que su autor haya de veras existido. La pregunta de Weller, con esa mezcla de ironía, incredulidad y desazón, tan puramente humanas, nos lleva a

¹¹⁵ Hospital psiquiátrico Víctor Larco Herrera.

¹¹⁶ Charla Dominical Martín Adán, Juan Mejía Baca, 1985.

recordar que tendemos a seguir las reglas del “ver para creer”. Esta formulación no es posible en la poética adaniana, poética mineral a la que se accede sólo a tientas, poética hecha de puro tacto como en la oscuridad interior del centro de la Tierra, como en el imperio del no saber.

La tarea pendiente sobre la obra de Martín Adán nos resulta tan infinita como hemos anticipado, pero esta condición, en lugar de desanimarnos, nos confirma el deseo – también infinito– de entrar en ese discurrir adaniano que resulta de veras inagotable. El poeta se refirió a ello constantemente y no sólo a través de su poesía. En carta, sin fecha, como respuesta a John Kinsella, quien preparaba una tesis sobre Adán¹¹⁷ y le había escrito pidiéndole su última producción poética¹¹⁸, Adán le agradece por su interés en “estos versos de los últimos días” y añade: “Son expresiones fatalmente sujetas a interminables correcciones futuras, hasta de sentido; son expresiones de diario íntimo de un gramático, de apenas un gramático método a¹¹⁹ psicológico, como si la palabra fuera todo lo humano; el mayor de mis errores discurridos” (139).

En esta serie de “interminables correcciones futuras” no quisiéramos leer apenas el capricho de un autor siempre inconforme o dejar que esta idea caiga en el facilismo de ser justificada en un gesto perfeccionista; poco o nada interesaba a Adán la perfección y mucho la perfectibilidad, de aquí la maravilla de su poesía. Entonces, quisiéramos preguntarnos más bien: ¿evoluciona la poesía?, y lo proponemos en el sentido estricto

¹¹⁷ Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán (Lima: Mosca Azul, 1989)

¹¹⁸ La carta de Kinsella es de 1972.

¹¹⁹ Posiblemente “o”.

del concepto científico de cambio evolutivo –¿no fue acaso la ciencia y sus nuevos hallazgos en el s. XIX los que tocaron profundamente esa literatura y teoría literaria y, a su vez, no fueron éstas que abrieron preguntas y caminos a la ciencia?–; ¿por qué no pensar entonces en *La mano desasida* como verdadero mineral poético pero más allá de la alegoría que esta metáfora pueda sugerir?, ¿no es la poesía, especialmente la de Adán, también germen, polen, canto, es decir, imagen del universo en lo mínimo y aun así inabarcable y por lo tanto sujeta a miles de combinaciones que se pueden rastrear en el tiempo? Sobre el sentido de la evolución al que nos referimos, aquí las palabras de McGinn en su estudio sobre la mano:

Evolutionary change is thus inherently conservative and haphazard. It is rather like geological change: one stratum of rock can be superimposed on another, but the original rock survives, sometimes hidden, forming “bedrock.” The deeper you dig, the further into the past you travel. This is why it is often noted that human DNA contains the remnants of DNA from ancestral species, which may no longer be active, but are preserved because they are not harmful to the organism. There is no reason why this principle should not be as true for the mind as for the body –relics or earlier minds may persist in descendant minds, even if no longer accompanied by the original environment in which they evolved. (Prehension 9)

Tampoco hay razón por la que no podamos pensar entonces en un organismo poético que evolucione, que haya sido concebido, en el caso de *La mano desasida*, de manera fragmentaria, a través de ingeniosos mecanismos lingüísticos, sintácticos y métricos, así como prácticos, de manera que pudiera comprenderse como un complejo sistema en el que cada verso transmita ese constante y siempre incompleto intento de decir lo indecible, la enunciación poética: creación profunda interior y sin embargo separada, afuera del yo, como si exhibiera nada más que la “distancia” –que hemos visto, tanto

interesaba a Adán— como premisa esencial del conocimiento, de la realidad, y de la dimensión humanas:

¿Quién eres tú, Machu Picchu,
Piedra de mi cuerpo, universal y divina?...
¿Qué eres tú, que eres el humano de mí,
Que eres de lo más hondo y que me estás arriba? (182)

Las consecuencias de tan ambicioso proyecto literario no pueden ser las de un azar entendido como caos sino las del azar como “aquello carente de un obvio principio de organización” (*haphazard*), ese azar que ha permitido por ejemplo, y sin que yo me lo propusiera, que el último verso de esta compilación tenga la fuerza de un final o de un título: “No es sino una piedra y un secreto” (D222). En otras palabras, nos referimos al azar como ese orden cuyas reglas desconocemos, en donde el cuerpo poético es susceptible de evolución en todas sus formas a partir de su información esencial e identificable en sus propios componentes: allí converge la palabra “precisa” y “rompida” de Adán, allí su fascinante composición, inaprensible, insujetable y a la vez puro tacto.

¡Tu alegría, manzana sin mano! (D138(2))

Machu Picchu, piedra suma y simple
A pesar de mi mano, que recoge,
A pesar de mi mano, que corrige! (D222)

La mano, que parecería ser el límite evidente entre la obra y el autor, no lo es en el poema de Adán. Y se podría anotar aquí toda la cadena de asociaciones posibles que, para Deleuze en *La lógica del sentido*, consigue eliminar incluso aquella separación de

causa y efecto. En *La mano desasida* ese rastro está también perdido: “No eres sino piedra sin testigo” (D222);

¡Todo fue antes del principio
Todo es de más o de menos!
Ay, alma que yo me soy
Esa que nos hace el cuerpo. (275)

La mano se adviene entonces como aquello que está tan asido al cuerpo del artista como al cuerpo de la obra. Evidentemente es un atributo del cuerpo –prehension– pero a la vez, en el contacto con la piedra –y la palabra– se vuelve también atributo de ese cuerpo poético. Los límites se borran, “ ¡Ay, Machu Picchu, mi único buen verso,/ Todo de dura piedra y de tremenda poesía!” (183): la piedra labrada de Machu Picchu es la palabra precisa de *La mano desasida*:

La mano desasida,
Lo que no cuelga de tu mole universal
En su humana medida; (174)

piedra
Pero, ¿qué hago con mi cuerpo ahora?
¿Qué hago de mi inteligencia? (D222)¹²⁰

En ese con-tacto del alma con la poesía se reinstaura el verdadero acto poético; la poesía como lapso de espacio y de tiempo, “Éxtasis de la gravedad, masa del tiempo” (D152), que se comunica directamente con el alma. Entre ésta y la obra de arte, sólo queda la conexión pura, la distancia mínima y táctil, como propone Simmel, sólo queda “el asa”:

Todo es tu espíritu en el alma mía.

¹²⁰ Fragmento editado, correcciones ortográficas según el sentido.

Todo es engaño, pero yo no soy
Sino mi mano desasida. (164)

¡Pero tú siempre estuviste conmigo y en mí, en lo más hondo,
Antes de que Bingham
Te descubriera entre indios antropoides
Y catedráticos mayúsculos en su gira! (209)

¿Eres la soledad lo que tú eres,
Eternidad... la sombra del humano,
Algo que está entre hombres y mujeres?...
¿Algo que se alza entre mano y piano?,
Como es cierto Chopin, si eres su tierra,
¡Eternidad, la que hago con mi mano!
La artesanía del poeta entierra
¡Cuánto hay de eternidad en tu frescura,
Eternidad alguna si me aterra! (C224)¹²¹

La “inteligencia del no saber” (171), el dudar, cómo hemos desarrollado en el capítulo tercero, es la única forma de acceder a la expresión poética, tanto en los versos publicados que citamos entonces como en los inéditos:

Nada es sino el Acaso (C205)

¿Dónde es mi no pensar sin duda?
¿Dónde mi segurísima, interminable piedra!
Si dudas, mueres. (D138)

Pero la duda es mi poesía y vida (D162)

Dudar o no saber es la condición esencial para la escritura y para el descubrimiento, pero además lo que consigue de veras es reelaborar e interpretar el mundo señalándonos cuán asidos están duda y existencia. Aunque nuestra primera impresión al acercarnos a tan extraordinaria obra, más por instinto de ponernos a salvo de la inmensidad, nos

¹²¹ Fragmento editado, correcciones ortográficas según el sentido.

haga preguntarnos por si realmente un poeta como Adán puede haber existido, en *La mano desasida* encontramos la clave para comprender que nuestra duda debe volver a ponerse, no en el autor, que siempre se evapora o se hace agua, como sugiere Schlegel, sino en lo que no existe en realidad: la obra. Machu Picchu está allí, “Piedra sin destino” (D199), desafiando su existencia, desafiando al Creador, a toda creatura y al acto mismo de la creación y así también *La mano desasida*:

¿Dónde está Dios, Machu Picchu,
Fábrica mía?
Machu Picchu en verdad no existe.
No es más que mi alma y una piedra. (185)

Una lectura sobre la influencia del pensamiento de Nietzsche en *La mano desasida* es sin duda un libro pendiente, cuyo proyecto se adviene como fruto de esta primera investigación.¹²²

Arquitectura y abismo

Las ruinas de Machu Picchu tienen para Adán un valor que excede el gesto nacionalista o indigenista, como ya lo afirmaba Aguilar Mora (El más hermoso crepúsculo 133). Esa arquitectura rota pero todavía firme es para el poeta seña de la existencia humana:

¹²² Aquí, sería relevante estudiar, por ejemplo, la transformación a través de los fragmentos de la expresión “¡Dios mío!”, que luego tiende a ser “¡Piedra Mía!” y aunque en los versos publicados ya se usa, especialmente en los fragmentos inéditos, pasa a ser “¡Yo Mismo!”. La evolución Dios-Obra-Yo está sin duda en diálogo con Nietzsche. Así también la idea del viaje como ascensión: “Mientras subía la montaña, Zaratustra iba andando y pensando en los numerosos viajes solitarios que había llevado a cabo desde su juventud y en las muchas montañas, sierras y cumbres que había escalado. Soy un viajero y un trepador de montañas –dijo a su corazón–; no me gustan las llanuras y se me antoja que no puedo permanecer tranquilo mucho tiempo” (Así hablaba Zaratustra 219).

“Abismo y arquitectura de mi vida” (187); pero a la vez Adán consigue desconectar para siempre la idea de la ruina como seña del pasado que en la poesía inaugura Rodrigo Caro (1573-1647) en su Canción a las ruinas de itálica:

Sólo quedan memorias funerales
Donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fue plaza, allí fue templo;
De todo apenas vemos las señales. (130)

En este sentido, la ruina para Adán tendría más bien fundamento en los espacios de desolación de la poesía del peruano Alberto Ureta (1885-1966):

Es como una mansión abandonada
el alma del poeta,
donde teje la mano de las horas
sus encajes finísimos de hiedra,
y donde el ruido sordo de la vida
se detiene temblando ante la puerta
como temiendo el mal de una asechanza
misteriosa y funesta. (El dolor pensativo 42)

Fuera del discurso de la ruina como pasado nostálgico, la ruina para Adán se inscribe en ese gesto futuro de la poesía y de la agudeza del ingenio que la escritura fragmentaria del romanticismo alemán había explorado. No es casual que Schlegel eligiera, de entre todas las formas artísticas, a la arquitectura como aquella capaz de tal precisión:

Hay una clase de ingenio que por su pureza, minuciosidad y simetría podría calificarse de arquitectónico. Cuando se manifiesta satíricamente da lugar a los verdaderos sarcasmos. Debe ser metódicamente sistemático y, aun así, no llegar a serlo del todo: a pesar de estar completo en sí mismo, es necesario que siempre parezca que falta algo, como si no fuera del todo coherente.
Fragmentos del Athenaeum 383 (163)

Machu Picchu, como ha dicho Adán, es “Maqueta de la Poesía” modelo concreto del mundo, cuya mole maciza exhibe la coexistencia de la vida y de la muerte, de lo terrenal y divino, el encuentro del espacio y del tiempo. En *La mano desasida*, Machu Picchu es la síntesis del cosmos, el epígrafe de la existencia humana, un fragmento del universo “imperfectible y horrendo y edificante”:

Todo es en ti, Yo Mismo,
Nada más y nada menos que mi vida,
Piedra cagada de cóndor.
Y al lado una florecilla,
Y a cuatrocientos metros de abismo, el río en aluvión,
Y a cien metros el cúmulo deshaciéndose en la celestía.
¡Todo es en ti imperfectible y horrendo y edificante,
Machu Picchu, Humanidad y divinidad a la vista! (249)

Arquitectura y abismo

En este estudio hemos intentado poner en contexto teórico y literario la obra de un poeta injustamente olvidado y restaurar aquellas páginas que la historia de la literatura y el pensamiento latinoamericano le deben a Adán. Mientras la reconstrucción lineal y secuencial de su poema parece contradecir la intención poética de dispersión e interrupción del texto, las páginas que sí pueden y deben restaurarse son precisamente las de la crítica literaria. El capítulo segundo va en esta dirección, y sobre la pertinencia de poner en diálogo al poeta peruano con Quevedo, quizá sólo el propio Martín Adán pudiera autorizarnos, con su siempre genial manera de ver el mundo, en carta a Mejía Baca, dice ser él mismo “un Quevedo extemporáneo” (Cartas escogidas 104).

Estos esfuerzos resultan imprescindibles puesto que el poeta Adán es casi un total desconocido en la propia Lima y también fuera de ella. Su obra ha corrido igual o peor destino. Uno de los más recientes ejemplos de esta penosa situación es una edición de *La casa de cartón* (1928) cuya introducción escribió César Aira (1949-). Su texto, descuidado en forma y contenido, da cuenta de un conocimiento no sólo pobre sino en varias ocasiones errado sobre la obra de Martín Adán, a quien Aira contradictoriamente a lo que demuestra el texto que ha escrito, le da tanta relevancia que empieza poniéndolo junto a César Vallejo y José María Eguren como “los tres grandes de la poesía peruana” (7). Aira probablemente ha preparado esta introducción guiándose únicamente por la obra completa de 1980 que está plagada de erratas y quizá ayudado por la grabación de Juan Mejía Baca en radio Filarmonía de 1985, puesto que se puede identificar la misma secuencia de datos que trata Mejía Baca en lo que Aira expone.

Aquí un fragmento:

Después de *Travesía de extramares* pasaron más de diez años (toda la década del cincuenta) de silencio, en los que al parecer se produjo un grave deterioro en los hábitos del poeta, a quien se describe como un hombrecillo desharrapado y sarcástico que merodeaba los bares de Lima. (“Lima tiene muy hermosos crepúsculos. Yo, por ejemplo”). En adelante, sólo aparecerán fragmentos de poemas infinitos o velados en su forma total. Editados, y probablemente ordenados y compilados por el librero Juan Mejía Baca, salieron: *Escrito a ciegas* (1961), respuesta al pedido de material autobiográfico que le dirigió una investigadora argentina, Celia Paschero; una selección de *La Mano Deshacida. Canto a Machu Picchu* (1964), de cuyo antipaisajismo de¹²³ la clave el primer verso: “Si no eres nadie sino en mí mi cima...”; según la leyenda Adán le iba entregando a Mejía Baca partes de este poema, el más ambicioso y mejor suyo, en papeles sueltos, envoltorios, servilletas, y el amigo los iba armando como un rompecabezas; a partir de la copia mecanografiada que hizo Mejía Baca se publicó completa en la

¹²³ Probablemente se trata de un error de tipo y quiere decir “da”.

Obra Poética de 1980. (...) De la década del 1960 es la colección de treinta y tres sonetos, casi todos alejandrinos, llamada *Mi Diario*. También entonces comenzó a escribir los sonetos fechados, que prosiguen hasta 1973 y se reunieron bajo el título de *Diario de poeta*.

El tono simplista, las erratas y especialmente las categorías apresuradas que Aira utiliza, decepcionan de veras: reduce el periodo de genialidad en el que Adán producía el más ambicioso poema del siglo, a un tiempo de “deterioro” en sus hábitos; se refiere a su escritura, en donde fragmentación e interrupción juegan un papel crucial y que es heredera del fragmento romántico alemán, como una obra compuesta de “sólo fragmentos”, implicando con ello que estos no tienen el mismo valor que un texto completo; además, al poema llama “antipaisajista”; al editor, “librero”; al poeta, “hombrecillo desharrapado” y cita junto a esta definición una de las frases más lúcidas de Adán. Todo ello desilusiona especialmente porque quien ha escrito este texto es también un autor, y más todavía un autor interesado en una literatura que ensaya las posibilidades de la expresión de manera que resulten infinitas, abiertas, breves pero que reflexionan siempre sobre sí mismas, sobre cómo es que han sido creadas. Además en su rol de crítico, experto en la poesía de Pizarnik y abiertamente interesado en la obra de Rimbaud y Mallarmé y especialmente en la literatura automática de los surrealistas, más parece que Aira, sin embargo, jamás tomó en sus manos una versión de *La mano desasida*¹²⁴; ni se ha acercado a la antología preparada por Aguilar Mora, cuyo título hace alusión precisamente a la frase de Adán sobre el crepúsculo que Aira ha usado y,

¹²⁴ Aira no sólo mal escribe el título sino que además cita como primer verso de *La mano desasida* el primero que aparece en la versión de 1964, pero que no es el primero de la versión del poema en la Obra completa de 1980, asunto que nos impide saber cuáles son en realidad sus fuentes y qué tanto las conoce.

de haberlo hecho, se habría percatado además que “*Mi Diario*” es también una errata de la edición de 1980 puesto que este poemario en realidad se titula “*Mi Darío*”, asunto que Aguilar Mora advertía ya, entre otras erratas y descuidos, hace más de veinte años.

Es cierto que el acceso a las ediciones de la obra de Adán resulta difícil; la de 1980 se agotó casi inmediatamente, al igual que la última reimpresión de 2006 que contó con un tiraje de apenas mil ejemplares y en la que ya se corrigen gran parte de las erratas y puntuación, al menos las más evidentes, pero que lleva años agotada. De todas maneras, el texto de Aira, que más parece un frío y obligatorio informe, nos revela cuánto y cuán urgente es la difusión de la obra de Adán no sólo desde la rigurosidad que una compilación merece, sino también desde una lectura sensible y verdadera, que siga al texto, entregándose a su complejidad y fragmentación, pero no como un impedimento sino como una oportunidad, y que no se explique a través de las viciadas y generalizadas aseveraciones sobre el poeta –que, está visto, apuntalan la leyenda sobre su autor y con el mismo pulso entierran para siempre la obra– y que son, a fin de cuentas, afirmaciones vacías que poco o nada nos han servido para comprender la extraordinaria palabra poética de Martín Adán.

En conclusión, no basta con declarar que *La mano desasida* es el mejor poema de Adán, como hace Aira, o con concluir que lo es, pero es además el más grande de la literatura latinoamericana, ¡antes hay que leerlo! Sin embargo, ni los fragmentos publicados y llenos de erratas son accesibles y mucho menos los fragmentos inéditos; ¿qué hacer, entonces? Es aquí donde la posibilidad de una versión digital acabaría con 60 años de

olvido, otros tantos de incomprensión para el poeta y la obra y sobre todo pondrían fin al mito de que se trata de un poema imposible de editar. *La mano desasida* tendría que soltar el papel frágil en el que fue escrito y las páginas torpes que copilaron sus fragmentos para inscribirse libre por fin y abierta, en las páginas literalmente inaprensibles de un poema digital.

Sobre otras consideraciones geológicas

En este estudio hemos intentado poner en contexto teórico y literario la obra de un poeta injustamente olvidado y restaurar aquellas páginas que la historia de la literatura y el pensamiento latinoamericano le deben a Adán. Mientras la reconstrucción lineal y secuencial de su poema parece contradecir la intención poética de dispersión e interrupción del texto, las páginas que sí pueden y deben restaurarse son precisamente las de la crítica literaria. El capítulo segundo va en esta dirección, y sobre la pertinencia de poner en diálogo al poeta peruano con Quevedo, quizá sólo el propio Martín Adán pudiera autorizarnos, con su siempre genial manera de ver el mundo, en carta a Mejía Baca, dice ser él mismo “un Quevedo extemporáneo” (Cartas escogidas 104).

Estos esfuerzos resultan imprescindibles puesto que el poeta Adán es casi un total desconocido en la propia Lima y también fuera de ella. Su obra ha corrido igual o peor destino. Uno de los más recientes ejemplos de esta penosa situación es una edición de *La casa de cartón* (1928) cuya introducción escribió César Aira (1949-). Su texto, descuidado en forma y contenido, da cuenta de un conocimiento no sólo pobre sino en varias ocasiones errado sobre la obra de Martín Adán, a quien Aira contradictoriamente

a lo que demuestra el texto que ha escrito, le da tanta relevancia que empieza poniéndolo junto a César Vallejo y José María Eguren como “los tres grandes de la poesía peruana” (7). Aira probablemente ha preparado esta introducción guiándose únicamente por la obra completa de 1980 que está plagada de erratas y quizá ayudado por la grabación de Juan Mejía Baca en radio Filarmonía de 1985, puesto que se puede identificar la misma secuencia de datos que trata Mejía Baca en lo que Aira expone.

Aquí un fragmento:

Después de *Travesía de extramares* pasaron más de diez años (toda la década del cincuenta) de silencio, en los que al parecer se produjo un grave deterioro en los hábitos del poeta, a quien se describe como un hombrecillo desherrapado y sarcástico que merodeaba los bares de Lima. (“Lima tiene muy hermosos crepúsculos. Yo, por ejemplo”). En adelante, sólo aparecerán fragmentos de poemas infinitos o velados en su forma total. Editados, y probablemente ordenados y compilados por el librero Juan Mejía Baca, salieron: *Escrito a ciegas* (1961), respuesta al pedido de material autobiográfico que le dirigió una investigadora argentina, Celia Paschero; una selección de *La Mano Deshacida. Canto a Machu Picchu* (1964), de cuyo antipaisajismo de¹²⁵ la clave el primer verso: “Si no eres nadie sino en mí mi cima...”; según la leyenda Adán le iba entregando a Mejía Baca partes de este poema, el más ambicioso y mejor suyo, en papeles sueltos, envoltorios, servilletas, y el amigo los iba armando como un rompecabezas; a partir de la copia mecanografiada que hizo Mejía Baca se publicó completa en la *Obra Poética* de 1980. (...) De la década del 1960 es la colección de treinta y tres sonetos, casi todos alejandrinos, llamada *Mi Diario*. También entonces comenzó a escribir los sonetos fechados, que prosiguen hasta 1973 y se reunieron bajo el título de *Diario de poeta*.

El tono simplista, las erratas y especialmente las categorías apresuradas que Aira utiliza, decepcionan de veras: reduce el periodo de genialidad en el que Adán producía

¹²⁵ Probablemente se trata de un error de tipo y quiere decir “da”.

el más ambicioso poema del siglo, a un tiempo de “deterioro” en sus hábitos; se refiere a su escritura, en donde fragmentación e interrupción juegan un papel crucial y que es heredera del fragmento romántico alemán, como una obra compuesta de “sólo fragmentos”, implicando con ello que estos no tienen el mismo valor que un texto completo; además, al poema llama “antipaisajista”; al editor, “librero”; al poeta, “hombrecillo desharrapado” y cita junto a esta definición una de las frases más lúcidas de Adán. Todo ello desilusiona especialmente porque quien ha escrito este texto es también un autor, y más todavía un autor interesado en una literatura que ensaya las posibilidades de la expresión de manera que resulten infinitas, abiertas, breves pero que reflexionan siempre sobre sí mismas, sobre cómo es que han sido creadas. Además en su rol de crítico, experto en la poesía de Pizarnik y abiertamente interesado en la obra de Rimbaud y Mallarmé y especialmente en la literatura automática de los surrealistas, más parece que Aira, sin embargo, jamás tomó en sus manos una versión de *La mano desasida*¹²⁶; ni se ha acercado a la antología preparada por Aguilar Mora, cuyo título hace alusión precisamente a la frase de Adán sobre el crepúsculo que Aira ha usado y, de haberlo hecho, se habría percatado además que “*Mi Diario*” es también una errata de la edición de 1980 puesto que este poemario en realidad se titula “*Mi Darío*”, asunto que Aguilar Mora advertía ya, entre otras erratas y descuidos, hace más de veinte años.

Es cierto que el acceso a las ediciones de la obra de Adán resulta difícil; la de 1980 se agotó casi inmediatamente, al igual que la última reimpresión de 2006 que contó con

¹²⁶ Aira no sólo mal escribe el título sino que además cita como primer verso de *La mano desasida* el primero que aparece en la versión de 1964, pero que no es el primero de la versión del poema en la Obra completa de 1980, asunto que nos impide saber cuáles son en realidad sus fuentes y qué tanto las conoce.

un tiraje de apenas mil ejemplares y en la que ya se corrigen gran parte de las erratas y puntuación, al menos las más evidentes, pero que lleva años agotada. De todas maneras, el texto de Aira, que más parece un frío y obligatorio informe, nos revela cuánto y cuán urgente es la difusión de la obra de Adán no sólo desde la rigurosidad que una compilación merece, sino también desde una lectura sensible y verdadera, que siga al texto, entregándose a su complejidad y fragmentación, pero no como un impedimento sino como una oportunidad, y que no se explique a través de las viciadas y generalizadas aseveraciones sobre el poeta –que, está visto, apuntalan la leyenda sobre su autor y con el mismo pulso entierran para siempre la obra– y que son, a fin de cuentas, afirmaciones vacías que poco o nada nos han servido para comprender la extraordinaria palabra poética de Martín Adán.

En conclusión, no basta con declarar que *La mano desasida* es el mejor poema de Adán, como hace Aira, o con concluir que lo es, pero es además el más grande de la literatura latinoamericana, ¡antes hay que leerlo! Sin embargo, ni los fragmentos publicados y llenos de erratas son accesibles y mucho menos los fragmentos inéditos; ¿qué hacer, entonces? Es aquí donde la posibilidad de una versión digital acabaría con 60 años de olvido, otros tantos de incompreensión para el poeta y la obra y sobre todo pondrían fin al mito de que se trata de un poema imposible de editar. *La mano desasida* tendría que soltar el papel frágil en el que fue escrito y las páginas torpes que copilaron sus fragmentos para inscribirse libre por fin y abierta, en las páginas literalmente inaprensibles de un poema digital.

De lo geológico a lo digital: The Loosened Hand Project

Las pantallas de los ya cotidianos dispositivos tecnológicos son quizá herederas de esa ubicuidad que por milenios ha sido atributo fundamental de las piedras. Todos los componentes de comunicación, investigación y entretenimiento a los que tenemos acceso son posibles precisamente gracias a su fragmentación y puede accederse a ellos desde cualquier lugar del mundo. Cada palabra que aparece en la pantalla, por ejemplo, ha sido antes codificada en el lenguaje de la programación. TEI nos permite trabajar con esos textos en formato XML (*Extensive Markup Language*) y organizar la información otorgándole categorías y atributos que luego permitirían que se establezcan infinitas relaciones entre sus partes.

La compleja poesía de Adán, a la que tantas veces se ha tildado de impenetrable, se tornaría en un momento inicial de su transformación en texto digital, por fin en un poema verdaderamente hermético pero por hallarse encriptado en un lenguaje computacional. Esta necesidad práctica guarda un gesto simbólico, como si el proceso de codificación en TEI intensificara la fragmentación y así también la distancia, asunto poético que *La mano desasida* trata con relevancia.

Las relaciones de los textos literarios con su materialidad, ha despertado siempre inquietud entre los críticos, creadores y artistas. Además del ejemplo ya mencionado de Emily Dickinson, *The Gorgeous Nothings*, y en el contexto de una materialidad con aire inaprensible como la de los girones de papel de Martín Adán, el proyecto *Agrippa* se nos aparece puntual. *Agrippa The Book of the Dead* es una obra de arte conceptual

creada en 1992 por el escritor William Gibson, el artista Dennis Ashbaugh y el editor Kevin Begos Jr., consistía en un libro que se podía leer digitalmente siempre y cuando se presenciara también su propia corrupción y desaparición. El *New York Times* lo describe como una caja de metal de dieciséis por veintiún pulgadas en cuyo interior se encuentra un libro, cuyas primeras páginas parecen quemadas y las últimas están pegadas entre sí y albergan en su centro un agujero cuadrado que tiene dentro un disco de computadora. Allí se halla encriptado el poema de Gibson pero además se ha programado un virus. Por lo tanto, el poema no se puede ver o imprimir de manera habitual sino que está previsto que discorra en la pantalla, de abajo hacia arriba, de acuerdo a un tiempo ya previsto en el que el autor no puede interferir. Esta primera lectura del poema es también la última posible, pues mientras éste transcurre, el virus programado va corrompiendo la información de manera que una vez que las últimas palabras del poema han desaparecido, el disco ha quedado completamente inservible (“The Disappearing \$2,000 Book”).

Durante el proceso de estudio de *La mano desasida* como un proyecto con potencialidad digital, hemos podido comprobar el gran impacto que *Agrippa* ha tenido en las relaciones entre la literatura y su materialidad virtual, especialmente entre los expertos fuera del área de las humanidades. En su libro *From Digital to Analog: Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture* (2015), Agustín Berti estudia esta influencia y también nota que apenas dos trabajos académicos¹²⁷ se han

¹²⁷ “Agrippa, or the Apocalyptic Book” de Peter Schewenger (1993) y “Destructive Creativity: The Arts in the Information Age” de Alan Liu (2004)

concentrado en el texto literario específicamente. Vale la pena rescatar algunas de las afirmaciones de uno de ellos, el trabajo de Alan Liu, que establece relación entre el poema de Agrippa, cuyo autor es Gibson, con la poética del romántico William Wordsworth. Para Liu, hay una semejanza fundamental entre Gibson y Wordsworth y es su interés de articular una tensión entre destrucción y creación en sus obras. Lo que resulta relevante es la herencia romántica que Liu encuentra en Gibson: “Like Wordsworth’s poetry, then, ‘Agrippa’ is a testament to loss that in the end becomes a new testament of recuperation. Gibson’s neuromanticism is indeed a disciple of Romanticism” (Berti 171).

Sin intención de detenernos por ahora en el estudio de estas relaciones, lo que quisiéramos rescatar es cómo *La mano desasida*, como proyecto digital, podría impactar tremendamente el discurso interdisciplinar iniciado por *Agrippa* y convertirse, con certeza, en un nuevo y más poderoso hito. Es evidente entonces que una versión digital de *La mano desasida* resulta no sólo urgente para las Letras latinoamericanas sino también para todo un campo de investigación relativamente nuevo y que a partir de los años noventa trata de definirse en la academia: *Digital Humanities*.

A largo plazo, este estudio preliminar quiere convertirse en *The Loosened Hand Project* que se propone continuar con el proceso de codificación en TEI de los fragmentos publicados e inéditos con miras a construir una plataforma virtual en donde sea posible acceder a las fotografías de los manuscritos así como al texto en su fragmentación inicial, en su versión publicada en 1980, en la lectura de otros críticos, etc. Esta

plataforma tendría además herramientas que permitan al lector, especializado o no, participar de la edición virtual de *La mano desasida* de manera que elabore su propio itinerario de lectura entre los fragmentos, que permanecerán en su único y maravilloso estado de ruina; tal como Machu Picchu: poema y ruinas, incorruptibles y ajenos a toda lectura o interpretación de sus piedras, pero a la vez evocando en nosotros toda clase de pensamientos, asociaciones y emociones. *The Loosened Hand Project* podría ser además el primer texto digital que hiciera posible el registro de todas las lecturas posibles de un texto, un universo múltiple y abierto, que mientras más preciso intenta ser, se torna más incompleto,

Llegué yo, a un tiempo tan recién nacido
Todo de piedra y ansia
Y sin camino
Eras tú. Quien te toca
No será nunca sino su designio. (D222)

Vale recalcar que no se trata de decir que habrá tantas versiones de *La mano desasida* como lectores de su texto, algún día, virtual, sino algo todavía más complejo: todas esas posibles versiones del poema son el poema en sí. Las superficies frágiles que Adán eligió para la escritura de los versos ya ponía en comunicación al texto con su propia materialidad y es en estas decisiones de su autor en las que el proyecto digital se sostiene, intentando alcanzar aquella posibilidad de fragmento “en la materia y en la forma” con la que ya soñaba Schlegel en el siglo XVIII.

El rol de un lector menos pasivo será entonces clave en una edición así, no sólo virtual sino también variable, rol que llegará a comprenderse entonces como una función

compleja que quisiéramos ya llamar: lector-editor. Este recurso está pensado además como una oportunidad de restituir el verdadero rol del editor, que no es un simple librero, sino que puede llegar a entenderse como el último agente o vehículo poético y el más comprometido con la obra: el primer lector. Adán se entregó a la poesía con igual desmesura como lo hizo con la amistad; siendo poeta, tuvo como mejor amigo a un editor, y en los años del final de su vida, como en una tristísima y a la vez aguda ironía, se recluyó en el hospital: nunca más escribió, nunca más quiso hablar de su obra, nunca quiso siquiera hablar con nadie, y en este gesto, que muchos tildaron de excéntrico o fruto de su deterioro físico y mental, Martín Adán desaparecía quizá reflexionando únicamente en sí al hacerlo sería mejor “evaporarse” o “hacerse agua” como sugería Shlegel respecto a los autores frente a sus obras. Sin embargo, dejaba durante su reclusión, el poeta Adán, un único vínculo con el exterior: su editor.

Juan Mejía Baca empieza su charla radial de 1985 presentándose y renegando de haber sido invitado a una charla con otros presentadores que discutirían la relevancia de Adán como autor, pero de encontrarse, a pesar de ello, completamente solo frente al micrófono. Luego, sin quizá proponérselo, define con palabras sencillas pero sentidas lo que es en realidad un editor:

Ante la negativa de la naturaleza de darme las cualidades que le da a los creadores, creadores de belleza (musical pictórica o literaria poética, etc.), me dio felizmente la facultad y sensibilidad suficientes para poderla valorizar, para poderla hacer indispensable en mi vida cotidiana, y formarla así naturalmente parte de mi yo” (grabación minuto 2).

El lector de una versión digital de *La mano desasida* iría a recuperar ese privilegiado lugar del editor como primer lector de tan extraordinario poema: la de poseer, y además construir a través de su lectura, una sensibilidad tal que haga de la poesía algo indispensable para la vida.

Adán: hombre sin ombligo, poeta infinito

Como si fuera un sueño, pues
sujeta,
no escapa de la física que aprieta
en la roca la entraña,
la penetra con sangres minerales
y la entrega en la piel de los
cristales
a la luz, que la daña.

Jorge Cuesta, *Canto a un dios
mineral*

Los proyectos de estudio crítico, editoriales y artísticos, que abre este análisis inicial de un texto tan complejo, podrían enumerarse aquí sin término. Varios hallazgos de la investigación de archivo podrían llevarnos a comprender y ahondar, por ejemplo, en la relación del poeta Adán con el escritor y gestor cultural ecuatoriano Benjamín Carrión (1897-1979), quien estuvo en Lima por un período corto entre 1931-1932 en donde es posible que ambos se conocieran en persona. En la biblioteca de Benjamín Carrión en Quito, hoy la más especializada en literatura y crítica literaria de esta ciudad, se pueden aún encontrar los libros de Adán autografiados por éste para su “amigo eterno”. En Lima, en cambio, se puede hallar el poema dedicado a Carrión y titulado “Testamento”:

“La desesperación es cosa mía...” (D187)¹²⁸, que viene acompañado de la siguiente nota al final de los versos:

Benjamín:
Escribe tú aquí.
Ya me falta vida, pero no gana de quereros, a ti y a Aguedita.
Rafael. (D187)

Lo que llama la atención es sobre todo considerar cuán diferentes nos resultan entre sí, ambos escritores, en el ámbito social de aquel tiempo. Adán, el bohemio trasnochado y huraño de rincón de bar, afanado siempre sobre sus versos; Carrión, el escritor ilustre, gestor cultural, creador de la Casa de la cultura ecuatoriana, diplomático, político, etc. Ambos, sin embargo, con proyectos cívicos de gran relevancia que, en el caso de Carrión, pudieron llevarse a cabo y son, hasta hoy, uno de los mayores legados a la cultura y la educación del país; en el caso de Adán, los mismos proyectos se quedaron no sólo en papel, sino refundidos hasta hoy en un sótano. Aquí apenas un fragmento de toda una lista de inquietudes cívicas y culturales, totalmente desconocidas en referencia a Martín Adán, fechadas en diciembre de 1964:

- Exhibición voluntaria perpetua o adquisición de colecciones privadas arqueológicas o de artes nacionales actuales, como la de Alicia Bustamante, con sede especial y denominación particular, en la Casa de Oquendo.
- Investigar paraderos de las miniaturas y manuscritos de José María Eguren – hay un retrato de él por Valdelomar. La familia Koechlm puede informar.
- Investigar paradero de títeres y dibujos de Amadeo de la Torre. Conversar con Caravedí y Lares. Investigar paradero de originales de Alfonso de Silva.
- (...)
- Conversar con Honorio Delgado sobre (el) establecimiento de la Facultad de Estudios Generales en la Universidad Heredia. Si

¹²⁸ El catálogo identifica a este poema como inédito y escrito en 1963.

llegara a establecerse una verdadera en cada universidad privada y especial, tendríamos en lo futuro menos especialistas sin fuentes ni sangraderas de cultura que (¡)es universal por esencia!
-Exhortar a Nicomedes* a la publicación de listines de Toros, con topografía de época y colaboración de buenos dibujantes.
(A198 (2))

Estas tareas urgentes dan cuenta del vasto conocimiento de la historia y patrimonio cultural del Perú y además de su interés por la educación, la preservación y difusión de este patrimonio. Como un dato curioso es que esta lista de proyectos culturales y educativos fue escrita en hojas de gran formato y llenas por ambos lados y termina cuando al parecer se ha agotado la tinta de la pluma con la que Adán la escribía; el deseo nunca alcanza en la expresión, ni alcanzan la tinta ni el papel, ni tampoco la vida.

Así también, habría que pensar a Adán junto al modernismo latinoamericano, y en las voces más representativas de este movimiento como la del propio Rubén Darío. Un fragmento inédito escrito en una servilleta que copiamos a continuación, nos anima a hacerlo, recordando los cisnes del poeta nicaragüense:

–El cisne cruel va orillas de mi paso,
La forma infausta de mi ser; y miro
Mi ceguedad futura, y no deliro:
Toda belleza es real y no es acaso.

–Mira mis ojos la belleza, lazo
De fuego de otro ser; y ya suspiro;
Que agua de leteo ya respiro,
Hondo en río de barcas que rechazo.

–¿Eres mi vida, Muerte?... ¿tú, Belleza,
Que vas cegándome, con pico duro!...
¿Ajena mi vida y muerte, mía y una!...

¡Unidad, alma mía, mi certeza
Que sigue al cisne blanco y cruel, al puro

Ser del estar, eterno y sin fortuna! (C224)

Para Darío los cisnes, en su frescura, siguen susurrando la poesía como un canto inmortal. Los cisnes se presentan además como figuras de la lealtad que prevalecen aún en los momentos de oscuridad y de traición. Queda en pie la imagen del cisne como el símbolo no caduco de la poesía, inmortal como la aurora, blanco y fresco como alegoría de la página lista para la escritura. “He lanzado mi grito, Cisnes, entre vosotros,/ que habéis sido los fieles en la desilusión” (Los cisnes 60).

Para Adán, la belleza es aquella que hiere los ojos pero no acaba de pertenecerle, ni es suya tampoco la vida, sino sólo la certeza de la muerte. El cisne aquí es “blanco y cruel” pero también puro, el cisne que no guarda ya la esperanza que significaba para Darío, sino el “ser del estar, eterno y sin fortuna”. La poesía inmortal de Adán es poesía eterna porque es presente (ser del estar) y esto no esperanza sino crueldad: ese estar siendo de la poesía nos recuerdan esa unidad total con la muerte.

Y Adán junto a Lezama Lima (1910-1976), relación que ya ha sugerido Aguilar Mora; y Adán con la poesía del movimiento *beat*; y Adán con Gilberto Owen (1904-1952), etc. Y sobre todo ¡cuánto más hay de Adán consigo mismo! Un fragmento inédito, hallado en una libreta, nos resulta otra maravillosa pieza que habría que sumar a varias estrofas octosílabas de rima consonante que aparecen entre 1930 y 1931 en la revista Bolívar y que fueron dedicadas a Enrique Peña. Jorge Aguilar Mora resume este itinerario poético en el motivo de la rosa: “Martín Adán, con sorprendente maestría, en apenas 41 versos recorre las imágenes de la rosa desde las alegorías herméticas de un

Yeats, pasando por el frágil simbolismo modernista, hasta las apariciones resistentes a la metáfora de la vanguardia. En 41 versos va de la “Pura rosa de teoría” hasta “¡Ah, la rosa material!” (*El más hermoso crepúsculo del mundo* 68).

En este texto inédito, la rosa vuelve a transformarse desde esa materialidad en la que nos la había dejado en los versos publicados; ya no se trata de una rosa material ni tampoco de la rosa conceptual sino de la rosa deshumana, la rosa inaprensible, la rosa del ansia, es decir, la rosa poética:

¡Ven a mí, Rosa Mía,
Rosa sin beso de ninguna boca,
La rosa deshumana, ven a mí,
Desde tu cielo, desde tu deshora!
¡Ven a mí, puñado de soledades
Humanas, todo de instantes y demoras!
¡Ven a mí, mísero, que te estoy pensando
Y todo es la Razón, porque no es otra.
Y la muerte que se me escapa,
Y la vida que siempre me aprisiona
¡Ven a mí, Rosa Mía,
Ya ser, sólo ser, sin pétalo ni aroma! (D139)

Así también, las signaturas D171 y D175, identificadas en el catálogo como inéditos sin texto relacionado, resultan en extremo interesantes puesto que reelaboran los temas de la Piedra y la Arquitectura, pero en sonetos. Aunque pertenecen a un período más tardío (1966) que la gran mayoría de fragmentos relacionados con el poema, todavía giran en torno a las mismas imágenes poéticas que *La mano desasida*. Al parecer, Adán

seguía ahondando en ese discurrir de la escritura y ensayaba nuevas métricas y estructuras para ese inmanejable cuerpo poético.

Otro libro fabuloso sería el de Adán y su ingenio, breve y mordaz, quizá el más agudo *Witz* latinoamericano que haya existido. Cuando Celia Paschero, periodista argentina y por un tiempo secretaria de Jorge Luis Borges, llega al Perú en 1960 y conoce a Adán queda fascinada por su ingenio. Un año después le escribe una carta a la que el poeta responde con el maravilloso texto “Escrito a ciegas”. En su carta, Paschero le dice: “Deje usted de lado toda su bohemia o vuélquela íntegra en lo que me escriba y, con mucho humor, hábleme de Ud. ¿Lo hará?” (Cartas escogidas 59).

El humor y más aún el ingenio breve de Adán, que además lo ponen en diálogo estrecho con el concepto de *Witz* del romanticismo alemán, sacaría a luz otro libro fragmentario e incompleto, inmensísimo y breve. Mejía Baca afirma, en su charla dominical de 1985, tener un archivo cronológico “de frases extraordinariamente felices”; aquí algunas que este entrañable amigo y dedicado editor recopiló y que no he podido hallar todavía en el catálogo:

“Soy el único que me doctoré en San Marcos con domicilio legal en el manicomio.”

“En el Perú todos somos así, somos lo que no parecemos.”

“Dios, como la media noche, necesario.”

“Un costal de huesos no es un esqueleto.”

“En el Perú, sólo se puede vivir con cierta cordura en el manicomio.”

En contexto, esta agudeza no pierde fuerza, al contrario, resulta todavía más genial. Sobre la publicación de *Cien años de soledad* (1967), Mejía Baca refiere que Adán contestó: “No es una novela, es un poema heroico, es un libro genial que se sobrepone a los errores de sintaxis.” Así también, sobre las declaraciones que había hecho la entonces alcaldesa de Lima en el año 63, Mejía Baca le pregunta, “¿crees que ella piensa así?”, a lo que Adán responde: “Ello es instintivo, ¿tú has visto alguna vez tropezar a un gato?” Sobre un catedrático conocido de la Universidad Mayor Nacional de San Marcos, que había sido también su profesor, Adán opina: “Sí, bellísima persona, como catedrático sabía ser una nulidad, ¡y qué pulcro!”

Y otras tantas que esta investigación ha identificado, muchas frente a las que el lector se habrá seguramente detenido ya, hallándolas en las páginas anteriores, solas entre otros versos, sin aparente relación, como esas “islas de sentido” de las que hablaba Blanchot, y que abundan en estas nuevas piedras para *La mano desasida*. Queda pendiente también una tarea de transcripción y publicación urgente de estos breves y geniales fragmentos; muchos, como el fragmento a continuación, tienen incluso la fuerza para resumir nuestra existencia: así de maravillosa y fugaz como son los días reservados a las flores, así de cotidiana y elemental como nuestra dieta, así de incierta nuestra única certeza del final de nuestra vida. Esto es, y no más, nuestra vida:

Miró la primavera,
Comió el arroz con pollo,
Murió no sé donde¹²⁹

¹²⁹ He buscado por meses la signatura de este fragmento que leí de un manuscrito de Adán en Lima en 2015 y que copié descuidadamente sin su signatura. La he perdido o, más bien, ha sido mi destino

En definitiva, ir en busca de las nuevas piedras de *La mano desasida* ha supuesto siempre el riesgo de dejarse deslumbrar por cada fragmento, puesto que ninguna piedra es igual y a la vez, en su multitud, todas nos resultan similares. Los versos de Rilke, a quien Adán nombra en su poema con recurrencia “Y no sabes decir el verso de Rilke” (181), anticipaba ya ese cantar “como el mineral del silencio de la piedra”, “que los hombres no podrán agotar nunca” (Sonetos a Orfeo 51).

Los fragmentos de *La mano desasida* son piedras que iluminan, de su luz han surgido todas estas reflexiones, y ese resplandor nos recuerda aquel que Axel, Hans y el profesor Lidenbrock encuentran en su expedición, que es como un “fenómeno cósmico continuo” que ilumina al detalle a las rocas por dentro.

Y el alma de las piedras, lo hemos constatado verso a verso, no es ni porosa ni lisa ni áspera ni inerte, sino líquida, espumosa, vaporosa y sonora, de “blancura clara y seca” como el mar del centro de la Tierra. *La mano desasida*, en estos fragmentos inéditos, nos resume su composición química, su ciclo vital, su inagotable mineralogía poética:

¡Sueño que se hizo materia,
Materia que se hizo vida,
Vida que se hizo soledad,
Soledad que se hizo roca y nube y vista!... (D162)¹³⁰

perderla. Siguiendo la línea de Weller: no puedo asegurar que estos versos existan, solamente sé que están escritos en algún lugar de los miles de manuscritos de Adán y para siempre en mi memoria.

¹³⁰ D162 libreta con versos de alrededor de 196- , fragmento inédito.

Appendices

Imagen 1-2



Imagen 3

D177
(12)

Pero nada sera' sino lo crees.
 Pero a' el gatito animal
 Ese blando y cruet que te
 da un breve suspiro
 la pata con que te ~~acaricia~~
 y la mirada con que te mira.

Se Machu Picchu,
 Somos de dolor y de eterno
 de espíritu y carne
 Tu pedras un alivio ~~de dolor~~
 Es un alivio de hueso
 Un alivio breve
 que no sustentará todo el senti-
 miento.

D177
(13)

Imagen 4



Imagen 5-6

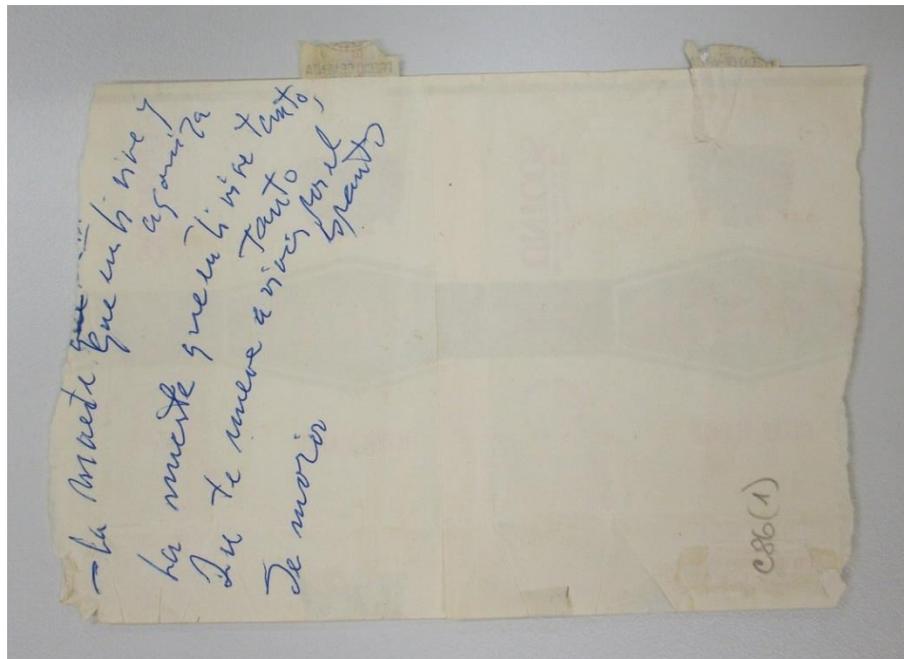


Imagen 7

CS3 (31)

Como la nave o la nube
o como yo prosiguen en tu vida!
Nada ~~es~~ es sino el ser ^{el estar!}
Lo que no es eso, es el otro dios y la otra
el que ~~no es~~ es el propio ^{mentar!}
Lo que no es exaltacion ^{mentar!}
¡Ay, Machu Picchu, madre de mi vida!
Camine de mi vida de mi vida!
Mi manera ^{de vivir} mundo
¡Yo quiero ser eternamente
Porque siempre fui Machu Picchu, claro ^{claro} alguna!
¡Y no se otro ^{tiempo y (errores)} modo de ser
Que mi vida!

Imagen 8

C 210
(A)

Tú, Machu Picchu,
¡Tú no eres divino todavía!
¡Pero eres humano
Cierta manera de estar en la vida y
a la vista!

Divino no lo serás nunca
- No fui yo! ^{de verdad} ~~de verdad~~ ^{yo a mí} ~~yo a mí~~
Somos objetos de perdón,
No de presunción e ironía.
Dios existe, indudablemente,
Pero así no es el vivir en la vida,
¿Dónde está haciendo Dios con nosotros
Mansas piedras, y qué hace todavía?

Pero quedas tú, Machu Picchu,
Razón de la vida ^{el in sermo}
Piedra labrada por la fuerza del
X según su teología, humano
Todo según su muerte,
Todo según su vida,
Todo en ti, Dios sensible,
Dios al tacto y de la geometría,
Xo vivi llamando al otro Dios
X la respuesta la ves en mi vida,
Dios no hizo nada, pero
Como el cancer ^{está en nosotros} ~~está en nosotros~~
Dios existe, indudablemente,
Pero no llega a mi vida,
De un instante de la realidad
En la vida de la realidad

Imagen 9

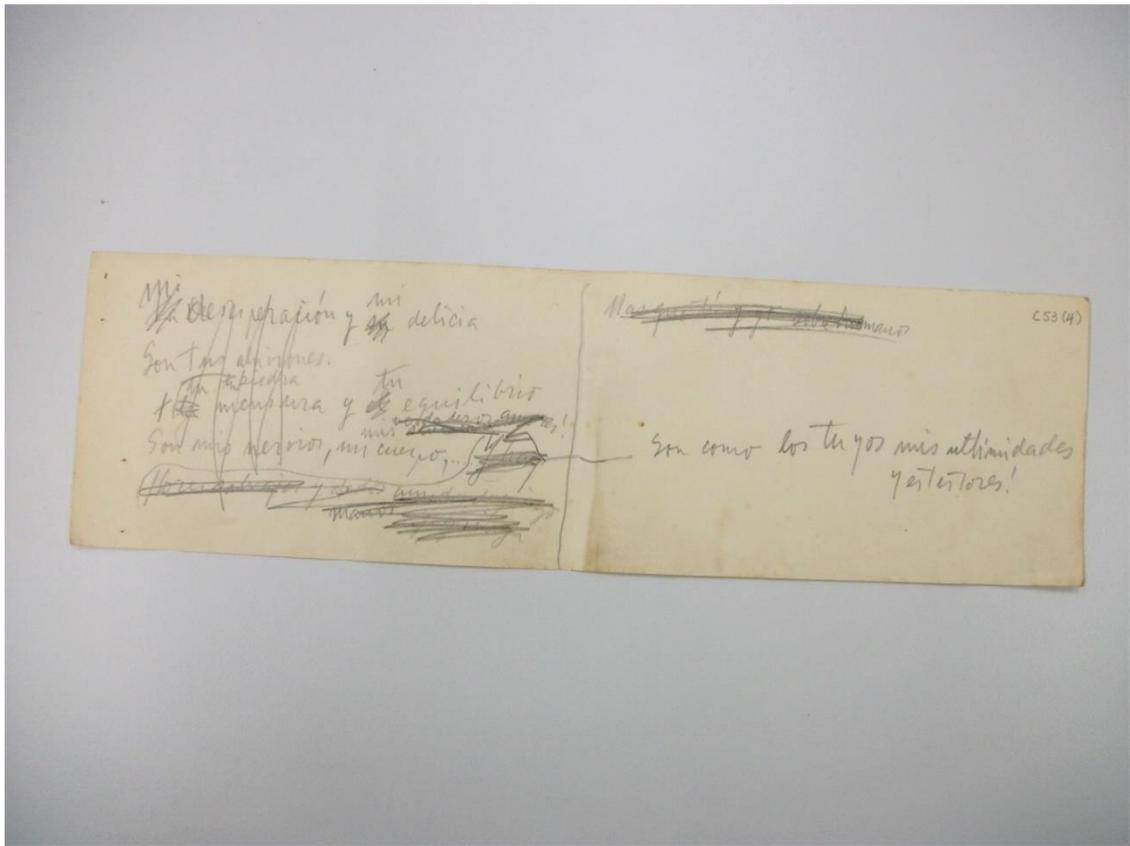


Imagen 10



Imagen 12

2152(1)
-4-

¡ Humildad, no me tientes con tu
deum de ~~al~~ ~~soberbia~~!

¡ Piedra, no me tientes con tu carne!

¡ Altura, no me tientes con tu ~~abismo~~!

¡ A kismo, no me tientes como tu
cuerpo ~~penetrable~~!

¡ Déjame ser, Mashu Picchu!

¡ Déjame ser contigo como el Ángel.

2152(1)
-5-

¡ Somos ~~un~~ ~~gato~~ ~~hombre~~ ~~triste~~ ~~desaporado~~
~~comentado~~ ~~(y jamás)~~

Tan ~~usitado~~ de todos ~~no~~ ~~conocido~~
de madre!

¡ ~~Un hombre sin la At mujeres!~~

¡ ~~El solitario~~

¡ El único hijo
de la Soledad Madre!

Imagen 13-14

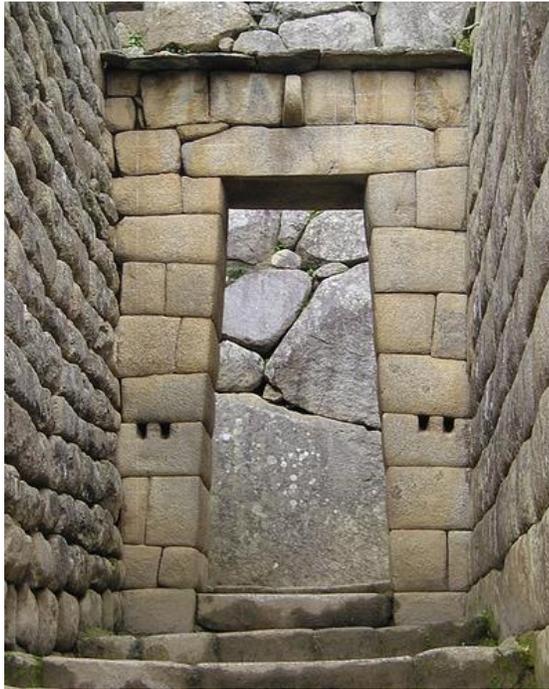


Imagen 15

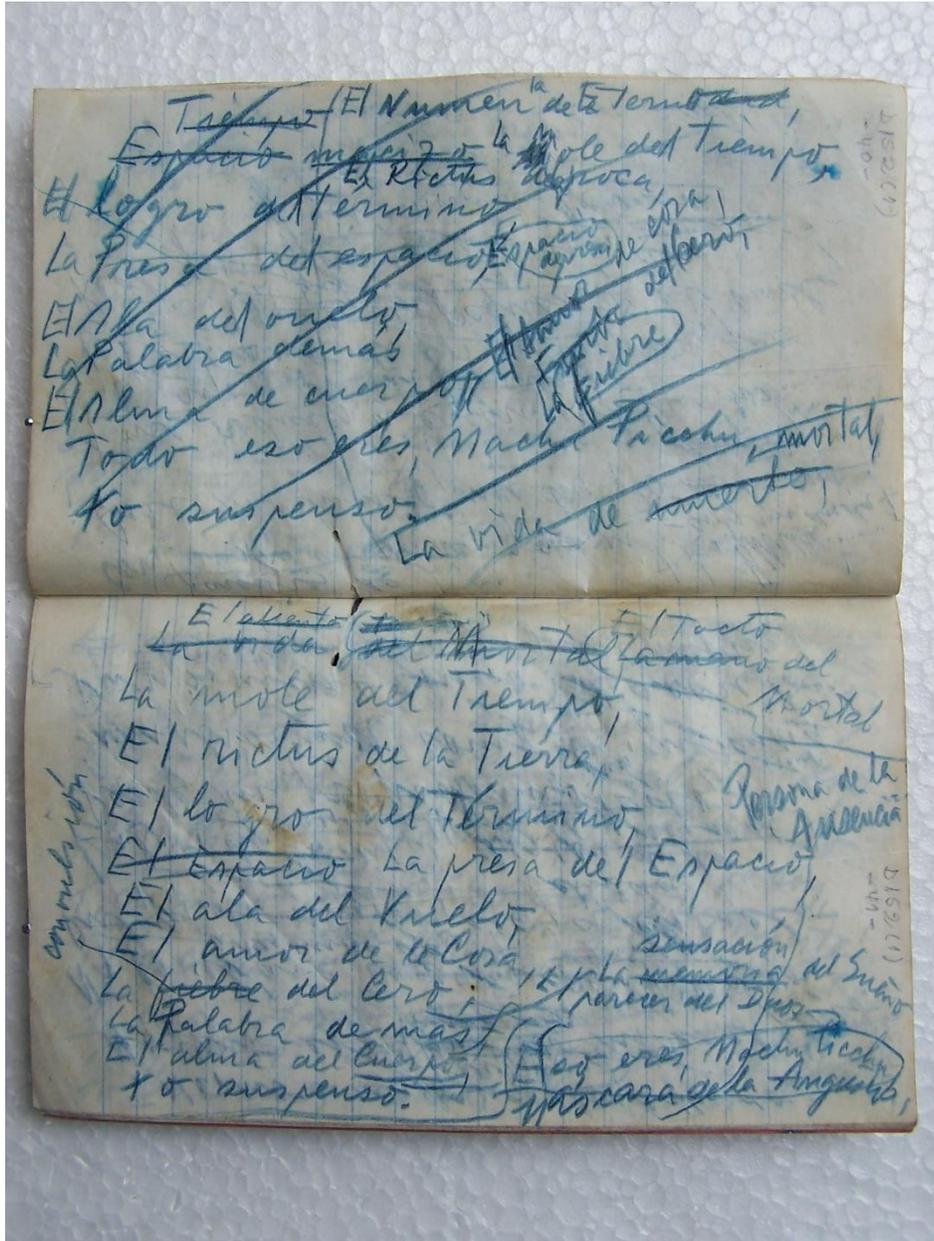


Imagen 16



Bibliography

Obra de Martín Adán:

- Adán, Martín. *Obra poética*. Ediciones Edubanco, 1980.
- . *Obras en prosa*. Ediciones Edubanco, 1982.
- . *Obra poética en prosa y verso*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- . *Obra poética (1928-1971)*. Instituto Nacional de Cultura, 1971.
- . *Obra poética (1927-1971)*. Instituto Nacional de Cultura, 1976.
- . *La casa de Cartón. De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar-Chocano-Eguren)*. Editorial Juan Mejía Baca, 1974.
- . *La piedra absoluta*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1966.
- . *La Mano Desasida Canto a Machu Picchu*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1964.
- . *Martín Adán: Cartas Escogidas*. Edited by Piñeiro Mayorga Andrés, Primera edición ed., Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- ., and Piñeiro Mayorga Andrés. *Martín Adán: Entrevistas*. 1. ed. ed., Lima, Perú, Fondo Editorial, 2011.
- . *De lo Barroco en el Perú*. Universidad Nacional Mayor De San Marcos, 1968.
- ., et al. *Poemas Escogidos*. 1a ed. ed., Mosca Azul editores, 1983.
- ., and Mirko Lauer. *Antología*. 2. ed. ed., Visor, 1989.
- Neruda, Pablo, et al. *Nuevas piedras para Machu Picchu*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1961.

Sobre la obra de Martín Adán:

- Aguilar Mora, Jorge. ed. *Martín Adán El más hermoso crepúsculo del mundo (Antología)*. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bendezú Edmundo. *La Poética de Martín Adán*. Villanueva S.A., 1969.
- Brownlee Smith, Karen. *Mythic Patterns in the Poetry of Martín Adán*. Tesis. University of Kentucky, 1983.
- Det, Miguel, and Agueda Noriega. *Conversaciones en la Ciudad de Cartón*. Primera edición. ed., Peru, Contra Cultura, 2011.
- Franco, Rosa. "La mano desasida: Un poema del peruano Martín Adán.", *La nación*, 1963.
- Gil, María Esperanza. "Un lugar aparentemente vacío: notas sobre La mano desasida de Martín Adán". *Espéculo Revista de Estudios Literarios*. Nov 2010: (no pagination).
- González Vigil, Ricardo. "La anti-poética de Martín Adán". *Separata Revista de la Universidad Católica*. Nos. 11-12, 1982, 229-255.
- Kinsella, John M. *Tradición, Modernidad y Silencio: Mundo Creativo de Martín Adán*. University of Mississippi, 2001.
- . *Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán*. Mosca Azul editores, 1989.
- . "The Theme of Poetry in Martín Adán's 'Travesía De Extramares.'" *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 64, no. 4, 1987, pp. 349–349.
- Lauer, Mirko. *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Hueso húmero ediciones, 1983.

Mejía Baca, Juan. "Charla Dominical Martín Adán". Filarmonía 102.7 FM La radio cultural del Perú, 1985.

Núñez, Estuardo. "Literatura sobre Machu Picchu". *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 5, Oct. 1963: 461-464.

Silva-Santisteban, Ricardo "martín adán. fragmentos del aloysius acker", Cielo abierto, vol 11, núm. 32, abril-junio de 1985, pp. 41-48.

Vargas Durand, Luis. *Martín Adán*. Brasa S.A., 1995.

Vélez, Julio. "Martín Adán: La palabra y el laberinto". *Revista Iberoamericana*. Abril-Julio, 1992: 657-671.

Weller, Hubert P. *Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides) (1927-1974)*. Instituto Nacional de Cultura, 1975.

Yurkievich, Saúl. "Medida desmesura de Martín Adán". *Hispanamérica*. Abril, 2001: 107-112.

Bibliografía general:

Aguilar Mora, Jorge. *Sueños de la Razón : 1799 Y 1800 : Umbrales Del Siglo Xix*. Primera edición. ed., Ediciones Era, 2015.

----. *La sombra del tiempo, Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*. Siglo XXI, 2010.

Alegría, Ciro. "La piedra y la cruz". *Letras peruanas*, año 1 no. 1951, pp. 1-3.

Arona, Juan de. *Ruinas: Colección De Ensayos Poéticos*. Librería Española De Mme. C. Denné Schmitz, 1863.

- Alonso Dámaso. *Poesía Española: Ensayo de Métodos y límites Estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope De Vega, Quevedo*. 4. ed., con un copioso índice alfabético de materias. ed. Editorial Gredos, 1962.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Seix Barral, 1977.
- . *Fragmentos del discurso amoroso*. Siglo XXI, 1982.
- . *¿Por dónde empezar?* Tusquets, 1974.
- . *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, 1973.
- . *El grano de la voz, entrevistas 1962-1980*. Siglo XXI, 1983.
- . *El proceso de la escritura*. Ediciones Calden, 1974.
- . *El placer del texto*. Siglo XXI, 1982.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 2002.
- . *S/Z*. Siglo XXI, 1980.
- Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro; Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Calden, 1973.
- . *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila Editores, 1970.
- . *El libro que vendrá*. Monte Ávila Editores, 1959.
- . *La escritura del desastre*. Monte Ávila Editores, 1987.
- . *El espacio literario*. Cuarta impresión. Espasa, 2012.
- . *El instante de mi muerte. La locura de la luz*. Tecnos, 2001.
- . *La risa de los dioses*. Taurus, 1976.
- . "Una palabra plural". *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*. Vol 1, No. 2. (Enero-Febrero de 1965) pp. 5-6.

- Bellini, Giuseppe. *Quevedo y La poesía hispanoamericana Del Siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. E. Torres, 1976.
- Benn, Gottfried, *El yo moderno y otros ensayos*. Pre-textos, 1999.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*. Bknap Press, 1996-2003.
- . *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Bernabé, Alberto. *Fragmentos Presocráticos. De Tales a Demócrito*. Alianza Editorial, 1988.
- Berti Agustín. *From Digital to Analog: Agrippa and Other Hybrids in the Beginnings of Digital Culture*. Peter Lang Publishing, Inc, 2015.
- Bingham, Hiram III “The discovery of Machu Picchu” in Richard L. Burger and Lucy C. Salazar, eds. *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*. Yale University Press, 2004. PDF file.
- *Lost city of the Incas. The story of MACHU PICCHU*. Duell, Sloan and Pearce, 1948.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. vol 1 y vol 2. Sudamericana, 2011.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Gredos, 1966.
- Borys, Stephen D, et al. *The Splendor of Ruins in French Landscape Painting, 1630-1800*. Oberlin College, Allen Memorial Art Museum, 2005.
- Burger, Richard L, and Lucy C Salazar. *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*. Yale University Press, 2004.
- Calvo Carilla José-Luis. *Quevedo y la generación del 27: 1927-1936*. 1a ed. ed. Pre-Textos, 1992.

- Caro, Rodrigo, et al. *La Canción a las Ruinas de Itálica del Licenciado Rodrigo Caro*. Editorial Voluntad, 1947.
- Castro Arenas, Mario. *De Palma a Vallejo*. Lima, Populibros Peruanos, 195ADAD.
- Chartier, Roger y Saborit, Antonio. “Miguel de Cervantes y el librito de memoria de Cardenio”. *Historias*, no 60, 2005.
- Chaouli, Michel. *The Laboratory of Poetry*. The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Cornejo-Polar, Antonio. “El discurso de la armonía imposible (El inca Garcilaso de la Vega. Discurso y recepción social)”. *Revista de Crítica y Literatura Latinoamericana*, año 19, no. 38, 1993, pp.73-80.
- Cortázar, Julio. “730 Círculos”, *Iberoamericana* vol XXXVII, no 74, 1971, pp. 13-16.
- Cuesta, Jorge, et al. *Obras Reunidas*. 1. ed. ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. F. Granada y C. editores, 1907.
- Dean, Carolyn. *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock.*, Duke University Press, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama, 1971.
- . *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores, 2009.
- . *Lógica del sentido*. Edición electrónica de philosophia.cl. Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS.
- Ferri Coll, José. M. *Las Ciudades Cantadas: El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Universidad de Alicante, 1995.

Fejos, Paul. *Descubrimientos arqueológicos en el Perú: Informe sobre los realizados en Cedrobamba (Departamento Del Cusco) Por La Misión Wenner Green*. 1941.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” Editado por Elseminario.com.ar, 2005.

García Bacca, Juan David. La filosofía de la mano. *Letras peruanas*, año 1, no. 3, 1951, pp. 66-67.

García Rosell César. Los monumentos arqueológicos del Perú. Lima: Imprenta "La Cotera", 1942.

Gracián, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*. vol 2. Clásicos Castalia, 1969.

Góngora, Luis de. *Las soledades*. Dámaso Alonso, 1956.

Hetzler, Florence M. “Causality: Ruin Time and Ruins”. *Leonardo*, vol 21, no1, 1988, pp. 51-55.

Hidalgo, Alberto. *Patria Completa: [Canto a Machu Picchu]*. Librería Editorial J. Mejía Baca, 1960.

Hill, Leslie. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A change of Epoch*. Continuos, 2012.

Hugo, Victor. *Cromwell*. Biblioteca Virtual Universal, 2003. PDF file.

Jonas, Gerald. “The Disappearing \$2,000 Book.” *Technology*. The New York Times. August 29, 1993. Web. May 10, 2012.

Iberico Mariano. *La Aparición: Ensayos Sobre el Ser y el Aparecer*. Impr. Santa María, 1950.

Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. *El absoluto literario*. Eterna cadencia, 2012.

Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de Términos Filológicos*. Gredos, 1962.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. 1. ed. ed., UNAM, 1960.

Levy, Oscar, ed. *The Complete Works of Friedrich Nietzsche*. Vol 8: The case of Wagner. Russell & Russell, 1964.

Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

McGinn, Colin. *Prehension : The Hand and the Emergence of Humanity*. MIT Press, 2015.

Monsalve Salazar, Santiago. *Valores artísticos del espacio arquitectónico*. Tesis. Universidad Central del Ecuador, 2012.

Navarro, Tomás. *Métrica Española*. Syracuse University Press, 1956.

Nietzsche, Friedrich. *Ideas Fuertes*. Longseller S.A., 2008.

----. *Así hablaba Zaratustra*. Rafael Caro Raggio, 1929.

Neruda, Pablo, and Antonio Quintana. *Las Piedras de Chile. (Pablo Neruda: Poesías.) Antonio Quintana: Fotografías*. Editorial Losada, 1961.

----. *Viajes*. Nascimento, 1955.

----. *Canto General*. 4a ed. ed., Bruguera, 1984.

North Whitehead, Alfred. *Symbolism Its Meaning And Effect*. University of Cambridge, 1928.

Novalis, and Margaret Mahony Stoljar. *Philosophical Writings*. State University of New York Press, 1997.

Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, sa, pp. 328-334

Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Bruguera, 1983.

Portales, Gonzalo and Onetto, Breno. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Ediciones Intemperie/Palinodia, 2005.

Queneau, Raymond. *Cent Mille Millions De Poèmes*. Paris, Gallimard, 1961.

Quevedo, Francisco De. “Buscas a Roma en Roma, ¡oh peregrino!”. *Poesía varia*. Ed. James O. Crosby. Cátedra, 2000. 135.

- - - . “Miré los muros de la patria mía”. *Poesía varia*. Ed. James O. Crosby. Cátedra, 2000. 116.

Quillis, Antonio. *Métrica Española*. Ediciones Alcalá, 1969.

Rilke, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeo*. Ediciones RIALP, 1954.

Rodríguez, Simón. *Luces y virtudes sociales*. PDF file.

Sánchez M. de Pinillos, Hernán. “Un nuevo estado de conciencia: La interioridad vacía en el soneto “¡Ah de la vida!” de Quevedo”. *Revista De Estudios Hispánicos (San Juan)*, Vol. 24, No. 02, Jul.-dic. 1997, pp. 37-55

Shakespeare, William. *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Jonh Bosak, 1999, PDF file.

Schlegel, Friedrich. *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Marbot Ediciones, 2009.

Simmel, Georg. “Two Essays”. *The Hudson Review*. vol. 11, no. 3, 1958, pp. 371-385.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Gedisa, 1982.

Ureta, Alberto J. *El Dolor Pensativo. Poemas*. Pp. 136. Lima, 1917.

Vallejo, César. *Obra Poética Completa*. [2a edición]. ed. Alianza Editorial, 2006.

Vranich, Stanko B. *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro: Antología*. EsquioFerro, 1981.

Wanning Harries, Elizabeth. *The unfinished manner: essays on the fragment in the later eighteenth*

century. University Press of Virginia, 1994.

Wright, Kenneth R, and Alfredo Valencia Zegarra. *Machu Picchu: A Civil Engineering Marvel*. American Society of Civil Engineers, 2000.

Wootton, David. *The Invention of Science: A New History of the Scientific Revolution*. First U.S. edition. ed., Harper, an Imprint of HarperCollins, 2015.

Zucker, Paul. "Ruins: An Aesthetic Hybrid". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol 20, no 2, 1961, pp. 119-130.