

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN AGUSTÍN DE AREQUIPA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA PROFESIONAL DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA



**CAMPOS FIGURATIVOS EN *TRAVESÍA DE EXTRAMARES* DE
MARTÍN ADÁN: LA ANTÍTESIS EN EL DISCURSO POÉTICO DE LA
MÚSICA**

TESIS

Presentada por el Bachiller

Jorge Francisco Ramirez

Del Carpio

Para optar el Título Profesional

de: Licenciado en Literatura y

Lingüística

Asesora: Doctora Rosa Núñez Pacheco

Arequipa - Perú

2020

A mi madre. Por su inteligencia y valentía.

Sea para ella la Rosa Eterna de Adán

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1. Marco teórico | |
| 1.1. Estado de la cuestión | 7 |
| 1.2. Marco teórico | |
| 1.2.1. La Retórica como ciencia del discurso | 18 |
| 1.2.2. La <i>intellectio</i> | 19 |
| 1.2.3. Los campos figurativos | 20 |
| 1.2.4. Campo figurativo de la antítesis | 22 |
| Capítulo 2. Retórica de la música | |
| 2.1. La <i>intellectio</i> en <i>Travesía de Extramares</i> | 24 |
| 2.1.1. Federico Chopin: Arquetipo del artista | 26 |
| 2.1.2. La voz de Chopin | 31 |
| 2.1.3. Alfred Cortot: entre la música y la poesía | 32 |
| 2.2. Discurso poético de la música en <i>Travesía de Extramares</i> | 35 |
| 2.3. Campo figurativo de la antítesis en <i>Travesía de Extramares</i> | 39 |
| Capítulo 3. La travesía del poeta: análisis retórico-semántico | |
| <i>Leitmotiv</i> | 43 |
| <i>Primo movimento en qualsiasi preludio</i> | 51 |
| <i>Pianissimo</i> | 55 |
| <i>Cantabile in sonata</i> | 60 |
| <i>Verso scherzo</i> | 63 |
| <i>Stentato in scherzo</i> | 67 |
| <i>Quadratura subita in preludio</i> | 71 |
| <i>Lontano in notturno</i> | 77 |
| Conclusiones | 82 |
| Bibliografía | 84 |

INTRODUCCIÓN

Martín Adán, voz esencial de la poesía peruana, es un poeta hermético, paradójico, antidialéctico, irónico, sumido en la leyenda y admirado sin discusión por la mayoría de críticos y lectores. Sus poemas evidencian una calidad incomparable, con un dominio vasto de las formas clásicas y del verso libre. Pese a la renuencia, o, por lo menos, a la actitud ambivalente que siempre tuvo con respecto a la publicación de sus versos, la continuidad de su escritura original en el tiempo, demuestra una notable perseverancia en el quehacer poético.

Nacido en Lima en el año de 1908, unos de los sucesos determinantes de su vida, fue el de haber estudiado en el colegio alemán, cuya educación de élite brindó al joven estudiante una perspectiva especial del idioma. Su profesor de literatura y castellano fue Emilio Huidobro un “ex-seminarista español y lingüista dedicado, cuyos cuatro o cinco textos de castellano causaron viva impresión en el joven estudiante. Al parecer era Huidobro un hombre de ideas propias en el dominio del lenguaje, preocupado por inculcar a sus alumnos una conciencia semántica y etimológica de las palabras. Años después Sánchez ha considerado que el Curso de Semántica y Semiótica de Huidobro es uno de los veneros de las técnicas del lenguaje poético de [Rafael] de la Fuente” (Lauer, 1983, p.11).

Estuardo Núñez afirma que los textos de Huidobro eran “verdaderamente revolucionarios, porque adaptaban la enseñanza del castellano a los avances de la filología española contemporánea, de tal manera que nosotros estábamos en un colegio de alemanes, al tanto de lo que se había progresado en materia de estudios gramaticales en España.” (2001, p.18).

Esta es la formación inmediatamente próxima a *La casa de cartón*, su primera obra que, si bien fue publicada en 1928, se gesta en la época de colegio, y es fruto de unos ejercicios de redacción que Luis Alberto Sánchez, conocido intelectual de la época, maestro también del colegio alemán, pedía a sus alumnos. En dichas tareas surge la complicada prosa poética de su primera obra, que tanto ha dado que hablar a los críticos, debido a la dificultad que surgió al momento de ubicarla en algún género literario.

En 1931 compone el poema de tono elegíaco *Aloysius Acker*, que solo conocemos a partir de ciertos fragmentos, pues el poeta expresó su manifiesto descontento con esta obra, y la excluyó en las ediciones de su poesía reunida. Es así que la edición que utilizaremos en el presente trabajo no contiene ningún fragmento de *Aloysius Acker*, por pedido expreso de Martín Adán.

En la década de 1930, inicia la creación de *Travesía de Extramares*, objeto de estudio de esta tesis. Dicho libro llegará a su forma definitiva entre 1945 y 1950.

En 1939 se publica *La rosa de la espinela*, conjunto de décimas donde la rosa aparece ya como uno de los símbolos imprescindibles de esta poesía. Uno de los aspectos de la rosa representa el absoluto, a la vez que su otra cara nos revela lo efímero. Esta conjunción de términos opuestos, es una clara manifestación de la antítesis, recurso retórico reiterado en la obra del poeta.

En 1946, Martín Adán obtiene el Premio Nacional de Poesía gracias a *Travesía de Extramares*, que se publica finalmente en el año de 1950. Luego, el poeta entra en un silencio prologado. Posteriormente se vuelca hacia el verso libre y en la década de los 60, aparecen *Escrito a ciegas*, *La mano desasida* y *La piedra absoluta*.

Desde 1966 retorna al soneto con *Mi Darío* y *Diario de poeta*. Fallece en el año de 1985.

Los estudios capitales de su poesía, han tendido hacia el análisis de la totalidad de su obra, trazando líneas generales que serán de gran ayuda en el presente trabajo. Sin embargo, hay mucho por decir todavía acerca de *Travesía de Extramares*, conjunto de sonetos dedicados al célebre pianista polaco- francés Frederic Chopin, publicado por primera vez en 1950. Desde entonces suscitó el interés de críticos y escritores. La razón fundamental: el hermetismo de sus versos, que ha llevado a muchos a emprender la tarea de su desciframiento y explicación. Sin embargo, a setenta años de la publicación del poemario, todavía son muchos los vacíos, y la incertidumbre de lo que se esconde detrás de sus versos permanece invariable. La gran mayoría comparte la idea de que se trata de sonetos que pretenden reflejar la esencia de la poesía. Y es aquí donde surge el problema, pues dicha interpretación, aunque válida, resulta insuficiente, ya que ignora la primera intención de una poesía que se encuentra expresamente dedicada a Federico Chopin y que pretende ser una respuesta poética al lenguaje del músico.

De la música como discurso retórico, surgen las herramientas para una comprensión general. El hecho evidente de que los sonetos estén titulados con expresiones que provienen de la terminología musical, más el mundo de figuras (sobre todo las pertenecientes al campo retórico de la antítesis) que surgieron para

describir a Chopin y su música, dejan descubierta la clave para dar con el contenido de estos poemas.

El conocimiento de las principales lenguas europeas le concedió a Martín Adán, una aproximación sólida a las voces de la poesía universal, hecho que se hace evidente en *Travesía de Extramares*, donde cada poema lleva consigo dos epígrafes.

La edición de 1950 se tomó para la elaboración de la *Obra Poética* de 1980, que utilizamos en este trabajo.

Para el análisis de los sonetos, primero debemos aclarar que el libro que hoy conocemos como *Travesía de Extramares* está compuesto por tres cuerpos poéticos distintos, como explica Luis Vargas Durand:

Los sonetos provienen de tres fuentes distintas. Los tres dedicados a Alberto Ureta son, con variaciones, los más antiguos del libro; ya habían sido publicados en 1931 en la *Revista Semanal* donde no se les atribuyó filiación alguna. El segundo grupo es el de los *Sonetos a la rosa*, en el libro de 1950 cada uno aparece bajo la denominación de *Ripresa*; son ocho, cuando aparecieron entre 1938 y 1942, se les atribuía pertenecer a una colección de sonetos *A la rosa*. Finalmente, tenemos el grupo mayor: 41 sonetos, todos publicados a partir de 1945, suelen llevar un indicación sobre su pertenencia a un libro mayor: *Travesía de Extramares*. (1995, pp.96-97).

En este trabajo vamos a fijar como objeto de estudio solamente un grupo de ocho sonetos, descartando los dedicados a Alberto Ureta y los sonetos a la rosa; pues, como bien explica Vargas Durand:

Los dedicados a Ureta son un homenaje al maestro y poeta; los otros están dedicados a una contemplación casi mística de la rosa; mientras los propiamente de *Travesía* están muy vinculados a la música de Chopin. Externamente los últimos se distinguen también por llevar frecuentemente una indicación musical que remite a una composición de Chopin, y tener siempre palabras del léxico musical y náutico. Esto último, en cambio, nunca ocurre en los grupos de Ureta y la rosa (1995, p.104).

Delimitamos entonces nuestro objeto de estudio en torno a ocho sonetos que poseen todos un léxico musical y náutico, así como referencias a las obras de Chopin; puesto que pretendemos abordar el estudio de la relación existente entre los sonetos y las obras musicales que citan. Describir esta relación, es fundamental para entender el poemario, así como para posteriores valorizaciones y estudios de

la obra de Martín Adán. Cada verso de cada soneto será enumerado del 1 al 14 para el correspondiente análisis.

¿De qué manera está presente la música en *Travesía de Extramares*? ¿Cómo describir el proceso que va desde la apreciación musical a la generación de figuras retóricas? Estas son las preguntas que describen las líneas generales del presente trabajo.

Planteamos la siguiente hipótesis: la música de Chopin es el referente principal del texto, hallándose presente en todo el poemario como producto de un proceso figurativo elaborado por Martín Adán, a partir de un discurso retórico establecido en torno a la música del pianista.

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

General:

- Demostrar a través del análisis retórico-semántico que la música es el referente principal en *Travesía de Extramares*

Específicos:

- Describir el campo figurativo antitético de *Travesía de Extramares*, donde el poeta se sitúa frente a Chopin y su música.
- Describir el campo figurativo metafórico de *Travesía de Extramares*, donde se establece la metáfora de los “extramares”, como el proceso figurativo que asocia la música al mar.

Se ha dicho durante largo tiempo que *Travesía de Extramares* no tiene mucho que ver con la música ni con Chopin, y todas las interpretaciones apuntan hacia una poética, es decir, hacia una poesía autorreferencial cuyo único sentido corresponde al quehacer poético y la poesía misma.

Nadie ha propuesto que Adán estuviera construyendo su verso, efectivamente a partir de aquello que escuchaba, estableciendo un discurso poético de la música, donde la antítesis se instalará como campo retórico central para expresar todas las contraposiciones, en especial estas dos: Música/Poesía, Frederic Chopin/ Martín Adán, una tensión en cuyo centro radica la paradoja. Por esta razón, toda la poesía de Martín Adán no puede sino encajar en ese tipo de *Aystata* (causa carente de consistencia) llamado *APIZAVOS* que “[...] se tiene cuando nos encontramos ante

una circunstancia paradójica que pone en duda los conocimientos relativos al mundo real.” (Arduini, 2001, p.70)

Es así que, desde su quehacer poético, Rafael de la Fuente quiso rendir homenaje a un músico al que consideraba un arquetipo de la existencia contradictoria que es la vida de un artista. Como afirma Edmundo Bendezú: “El poeta es antiscio de la travesía del músico, ello supone la existencia de un mismo mundo, sobre el cual, aunque en hemisferios opuestos, se proyectan dos vidas diferentes en el tiempo y en el espacio, pero similares en existencia espiritual” (Bendezú, 1969, p.28).

La edición con la que trabajaremos, ante la ausencia de ejemplares de la edición príncipe, es la *Obra Poética* de 1980, edición con prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban, que reúne la poesía completa de Martín Adán, a excepción de *Aloysius Acker* por pedido del autor, más un estudio introductorio titulado *Los días y los dioses*.

A través de las operaciones retóricas, describiremos el proceso de elaboración del discurso poético de la música en *Travesía de Extramares*, pasando por la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* del texto.

Para el análisis de los sonetos escogidos¹, la metodología utilizada es primeramente semántica, puesto que, al ser una obra barroca, el poemario está lleno de voces desconocidas pertenecientes al mundo de la música, la náutica y otros campos retóricos menores.

Posteriormente a delimitar el significado², procederemos a identificar y describir los procesos figurativos que subyacen en cada soneto estudiado, sobre todo los pertenecientes al campo figurativo de la antítesis y al de la metáfora, que son vitales para la comprensión del texto.

El trabajo está dividido en tres capítulos y un apartado donde se darán a conocer las conclusiones del mismo.

El primer capítulo contiene una revisión de la crítica en torno a *Travesía de Extramares*, así como el desarrollo del marco teórico y los conceptos que servirán de herramienta para el presente análisis.

En el segundo capítulo desarrollamos el proceso de comprensión de las ideas previas que condujeron a la creación del poemario. Este proceso, llamado *intellectio*,

1 Estos sonetos han sido escogidos en función a que muestran claramente la intención de expresar a Chopin y su música, a través de figuras retóricas.

2 Para hallar el significado, salvo casos en que utilizamos el diccionario Harvad de Música, y sobre todo en cuanto a términos náuticos se refiere, hemos utilizado la versión online del Diccionario de la Real Academia Española. Hacemos hincapié en esto, para evitar el uso recurrente de la expresión “según el diccionario de la RAE”, y nos limitamos a escribir el significado en letra cursiva cada vez que acudimos a esta fuente.

contiene las circunstancias que motivaron la creación del poemario, la idea de la voz de Chopin como representación del sonido de su piano y la idea de Chopin como arquetipo artístico. Así mismo se desarrollan la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* del texto. El tercer capítulo contiene el análisis de ocho sonetos que nos permiten demostrar la tesis propuesta. Estos poemas son los siguientes: "*Leitmotiv*", "*Primo movimento en qualsiasi preludio*", "*Pianissimo*", "*Cantabile in sonata*", "*Verso scherzo*", "*Stentato in scherzo*", "*Quadratura subita in preludio*" y "*Lontano in notturno*"

En el apartado final desarrollamos las conclusiones de esta investigación.

Capítulo 1

Marco Teórico

Nuestro objetivo es revelar la temática central del poemario: la música. Parece evidente que un poemario subtítuloado *Sonetos a Chopin*, tuviera como referente principal a la música o, al menos, al músico aludido. Sin embargo, la crítica siguió una línea interpretativa distinta, como veremos a continuación.

1. Estado de la cuestión

Respecto de la crítica en torno a *Travesía de Extramares*, el primer estudio de la obra aparece en 1969, titulado *La poética de Martín Adán* y escrito por Edmundo Bendezú Aibar, catedrático y crítico limeño (en aquel entonces profesor de Teoría Literaria en San Marcos), es el libro más importante respecto a *Travesía de Extramares*, ya que sus propuestas fueron decisivas para la configuración de una poética que más adelante permitiría comprender uno de los temas recurrentes en la obra martinadánica: el poeta y el quehacer poético. A esto le llama Bendezú, siguiendo a Heidegger en su estudio sobre Hölderlin³ un “poetizar acerca de la esencia de la poesía” (Bendezú, 1969, p.8), y considera que en esto reside la importancia de Martín Adán para la literatura universal.

El estudio examina trece de los cincuenta y dos sonetos que componen el poemario, y está dividido en nueve partes: I. Significado, II. Ars Poética, III. Alegoría, IV. Logos, V. Poesis, VI. Imagen, VII. Metáfora, VIII. Símbolo y XI. Mito.

Su metodología opera inicialmente resolviendo problemas de carácter léxico-semántico. A través de la ayuda de diccionarios fija el significado de los términos inusuales provenientes de la náutica y la música, así como de cultismos y arcaísmos, para luego pasar a una interpretación que aplica conocimientos de una teoría poética de raigambre retórica y estilística.

Posterior a trazar el **significado**, el crítico se ocupa en “**Ars Poética**” del ritmo y la versificación, y en el apartado **III** de la alegoría (todo ello solo desde el análisis de un soneto: Leitmotiv). Es aquí donde Bendezú establece una de sus principales propuestas. Al preguntarse por el sentido alegórico, responde “... concluimos que “Leitmotiv” es heraldo de la poesía” “...Es el poeta de nuestros días, el de siempre,

³ *Arte y Poesía* (1988) Martin Heidegger, Fondo de Cultura Económica

el de las esencias románticas, llámese Hölderlin, Rimbaud o Martín Adán, el que en sociedad adversa representa al hombre de su tiempo, a su existir y a su padecer”.

En **Logos** se indaga el epígrafe que clausura el libro y cuyo autor es el propio Adán: *Poesía no dice nada:/ Poesía se está callada,/ Escuchando su propia voz*, terceto eficazmente desorientador, que sin embargo se hace productivo a la tarea de configurar esta poética: “esos versos... recogen, en su aparente simplicidad enunciativa, ideas que conforman una concepción de la poesía que pide ubicación teórica” (Bendezú, 1989, p.59).

Para resumir, se plantea que la expresión *Poesía no dice nada* manifiesta el designio de considerar a la poesía como un decir que no es vehículo de ideas, en un contexto donde se le reclamaba al quehacer poético cierta utilidad: “una circunstancia histórica que le pedía al arte que diga algo, que transmita un mensaje, que represente algo” (Bendezú, 1989, p.61). Luego el autor agrega “... a través de la nada, la poesía se entrega al hombre en su prístina esencia” (Bendezú, 1989, p.62). Este apartado finaliza con una disertación sobre el romanticismo encubierto del poeta.

En **Poiesis** se establece una relación entre las obras de Adán y Hölderlin. Aquí se explora el concepto de palabra como instauración del ser, como fabricación de objetos, afirmando que, en su realidad más elemental, más primitiva, las palabras tienen carácter de cosas naturales. Al nombrar un objeto, la palabra termina por suplir al objeto.

Se trata de la creación pura, don prometeico que poseen los poetas en tiempos de penurias. Cuando los dioses han huido y la tierra se llena de oscuridad, los poetas sienten la huella de los dioses que han abandonado el mundo: “la poesía de Martín Adán es un extraordinario intento de restituir a la poesía su carácter primigenio de *poíesis* en su forma lírica” (Bendezú, 1969, p.79).

En este apartado además se analizan cinco poemas: los tres primeros sonetos del libro dedicados a Alberto Ureta⁴, y los sonetos *Senza Tempo. Affretando ad libitum*” y *Ma Immoderato*”.

El siguiente apartado es el de **Imagen** donde se analizan “Digitazione” y “Dolce Affogato”. En ambos se desarrolla la imagen de la miel y el melificar, como representación de la tarea cotidiana del poeta.

⁴ Alberto J. Ureta Ferrande (Ica, Perú, 7 de abril de 1885 - Lima, 15 de mayo de 1966) fue un poeta y diplomático peruano, cuya obra es quizá la más interesante en la poesía modernista del Perú. Fue además un gran divulgador de la cultura peruana a escala internacional. Maestro de Martín Adán en el colegio alemán y en San Marcos.

Metáfora es el nombre del octavo apartado, en el cual se hace una revisión exhaustiva de dicha figura y se establece la metáfora náutica como metáfora esencial de *Travesía de Extramares*. Para sostener esta propuesta se examinan los sonetos “Frase in polaca per piano”, “Barcarola” y “Volta Súbito”.

En **Símbolo** se concluye que, tanto la rosa inherente a la poesía de Adán, como la metáfora náutica constituyen elementos simbolizadores del mundo angustioso, desesperado del poeta.

Finalmente, **Mito** sirve para edificar la leyenda del poeta, que es paralela a la del músico: “Lo que nos interesa es el mito como forma, como estructura de existencia” (Bendezú, 1969, p.153), una existencia que se ve atormentada por la búsqueda interminable de eternidad y belleza.

El estudio de Bendezú apertura los temas frecuentes que serán abordados por la crítica en años posteriores. Plantea la lectura de un poemario cuyo tema central es el poeta y su visión acerca del quehacer poético. Toda la crítica posterior, suscribe en parte esta interpretación. Además, desde su publicación en 1969, no se han realizado estudios exclusivos de *Travesía*, ya que siempre los comentarios y análisis vienen insertados en estudios de la obra total de Martín Adán.

Entre los trabajos acerca de la poesía completa, aparece en 1983 *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán* de Mirko Lauer, que reúne una serie de trabajos hechos por su autor a lo largo de 14 años. Contiene ideas que ayudaron a definir constituyentes fundamentales de la obra poética.

Manifiesta que desde *La casa de cartón*, narración publicada por primera vez en 1928, “Adán no tiene el menor propósito de contar la historia de un lugar o de un puñado de personajes: en el fondo su mayor preocupación ya es introspectiva” (Lauer, 1983, p.29).

Luego de esporádicos intentos de conexión con la realidad material, Adán se vuelca hacia la exploración de su interior:

A mediados de los años 30 Martín Adán abandonó definitivamente el tono vanguardista y se independizó del proceso poético lineal peruano, con su dinámica de grupos y cambios generacionales. Sus poemas de los años veinte y *La casa de cartón* son panoramas críticos en que lo social entra por todas las ventanas. A partir del poema “La rosa” (1930), los dedicados a Alberto Ureta, las coplas arequipeñas que les siguen y los poemas que van hasta fines de los 40, los panoramas del

mundo exterior se van cerrando, para nunca volver a abrirse realmente... (Lauer 1983, p.36)

Dicha tendencia introspectiva influirá también en la creación de *Travesía de Extramares*, pero en ella adquirirá un cariz distinto, tal como pretendemos demostrar en la parte central de este trabajo.

Otro de los aportes esenciales de Lauer es la delimitación clara de los elementos constituyentes de la poesía de Adán, a saber, “la estructura dicotómica, los injertos de lo concreto en lo abstracto, la frustración del ser, y el manejo de una realidad violentamente proyectada contra su alternativa platónica.” (Lauer, 1983, p.37).

También califica a Martín Adán de poeta solipsista, de un solipsismo metafísico cuya última *ratio* es la exacerbación existencial del yo. En función de esta idea definirá el título del poemario: «Los extramares... son precisamente este consumirse el sentido de la realidad en el crisol de una conciencia que solo le reconoce legitimidad ontológica a sí misma. Por eso “travesía de extramares”: navegación por sitios donde no funciona la brújula, la referencia exterior de un navegante.» (Lauer 1983, p.38)

En la parte referente a *Travesía de Extramares*, Mirko Lauer expone lo siguiente:

El navegante de extramares es un virtuoso que en medio centenar de sonetos formalmente dedicados a Federico Chopin sondea sus propias posibilidades expresivas, algo así como escalas espirituales sobre un piano. Aquí están puestas sus capacidades de versificador, su intensidad de lírico y su cosecha de erudito, todo supuestamente adecuado al repertorio de la música en los *Opus* de Chopin. El poemario tiene la estructura de un concierto imposible, con un soneto para cada momento... Pero solo hasta aquí llega la coincidencia con lo musical, pues el tono de los poemas es parejo y no está dado por el reflejo de Chopin, sino por la estructura interna de los sonetos. (1983, p.39).

En este punto Lauer se equivoca. Si bien se trata de sonetos endecasílabos de corte clásico, existe un reflejo, al menos semántico, de los *opus* de Chopin. La estructura interna de los sonetos, aunque no es fiel reflejo de los *opus* chopinianos, tampoco posee la estabilidad natural del soneto clásico, debido al uso de los signos de puntuación, que funcionan a la manera de indicaciones interpretativas y rítmicas. Por otro lado, Lauer no ve con mucho aprecio este libro de Martín Adán, en el cual halla una excesiva dependencia con la superficie del idioma. Para esto pone como ejemplo los sonetos a la rosa, que reaparecen en el libro de *Travesía* como las ocho *riprese*, y que a su juicio “tienden a perder frescura y no llegan a ganar profundidad,

y los cambios echan la sombra de lo artificioso sobre todo empeño poético” (Lauer, 1983, p.41).

Señala que su virtud fue la de enseñarle al país literario de entonces que la poesía era un ejercicio más arduo y vigilante que espontáneo, pero lo que dice a continuación arroja una luz insoslayable sobre su opinión general del poemario: “Uno no puede menos que lamentar que Adán haya elegido para su vigilancia un camino tan escolástico, que en treinta años ha tendido a desviar muchas atenciones hacia el desciframiento y la explicación, multiplicándolos sin certeza, obligándolos a compartir una fundamental incertidumbre del poeta.” (Lauer, 1983, p.41)

Nuestro estudio pretende reducir aquella incertidumbre, que no nos resulta fundamental si se aclara que la música es un referente indudable del poemario.

Fundamental es el asunto que versa sobre “Poesía no dice nada [...]” (Adán, 1980, p.142). Para Mirko Lauer, el sentido “[...] se ha trasladado virtualmente todo a la forma [...] La poesía de Adán descansa en el sentido de su materia poética, y esta es la única manera de evitarle la ímproba tarea de ser un tratado de poética, retórica o metafísica.” (Lauer, 1983, p.43). Esta propuesta refleja en parte la lectura de Edmundo Bendezú. Más adelante comprobaremos que las interpretaciones ulteriores siguen el mismo camino con ligeras variantes, al igual que las interpretaciones concernientes al título *Travesía de Extramares*.

1989 es el año de publicación de *Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán* escrito por el estadounidense John Kinsella, que fija como objetivo principal la tarea de descifrar las leyes internas que gobiernan la obra del poeta barranquino. En él se desarrolla la idea de una aguda conciencia trágica de la vida, además del éxtasis de la experiencia visionaria, que se convierte en el único sustento posible del poeta.

El libro está dividido en cuatro partes, que comprenden la visión de Adán ante la poesía y su concepción del artista (primera parte), su visión trágica de la vida (segunda parte), la búsqueda de la trascendencia (tercera parte) y un balance de la evolución de su obra (cuarta parte).

Es el primero en extender la noción de poeta a la de artista: “Una de las características principales de la obra de Martín Adán, es la preocupación que muestra por el papel real del escritor como artista. A veces considera al poeta como un ser solitario o marginado que se retira del mundo” (Kinsella, 1989, p.43). Noción fundamental que nos ayudará a darle mayor protagonismo a la música de Chopin dentro del poemario.

Al igual que Lauer, John Kinsella sostiene que ya desde *La Casa de Cartón*, Adán se inclina hacia “el rechazo de una vida de acción en favor de una vida de contemplación [...] La concepción del poeta como alguien que ha optado por una vida de contemplación, es un tema que es evidente a lo largo de toda la poesía de Adán. Establece un paralelo entre la mirada del poeta con el propósito de contemplar y la del ermitaño.” (Kinsella, 1989, p.56).

También en los sonetos dedicados a Ureta, poemas que versan sobre la iniciación poética, se observará la propensión del espíritu contemplativo, esencial de la poesía, que se considera como un prerrequisito para el aprendiz. Luego se manifiesta que “muy unida a esta idea... está la idea de austeridad” (Kinsella, 1989, p.58). Así nos hallamos ante la idea del sacrificio poético, que extiende sobre la vida del artista un designio que no terminará sino hasta su muerte, en una vida de persecución obsesiva de belleza y calma.

Consideramos que la propuesta del crítico norteamericano amplía en cierto sentido la realizada por Mirko Lauer. Si bien el poeta se recluye, en esa reclusión, se proyecta desde el interior sobre la realidad, revelando la condición humana:

El acto de la contemplación no se considera como una huida de primera y dolorosa entrega, sino, más bien, como una forma de adaptarse al significado de la vida. La poesía deriva de la vida⁵, no la trasciende. En su obra, Adán nos muestra cómo el rechazo que hace el artista de la acción en favor del papel de espectador, su aceptación del aislamiento y el sufrimiento... todo ello, le acerca más a la esencia de la condición humana. (Kinsella, 1989, p.61)

Al revelarse, Adán revela temas universales y así hunde su palabra en el misterio de otras existencias. Por eso dirá en *Travesía de Extramares: ¡Todo volumen es mente sombría.../ y cada cuerpo, nave, piano, llora!* (Adán 1980, p.121).

Otro asunto importante, es el de la temporalidad, “...una de las características principales que diferencian el mundo inmediato y rutinario del mundo trascendente que el poeta ansía.” (Kinsella, 1989, p.75). Por esta razón, en su deseo de trascendencia, el poeta siente al tiempo como una prisión que le recuerda a cada instante su calidad de ser transitorio.

⁵ En efecto la poesía deriva de la realidad y al mismo tiempo trata de constituirse en “creación absoluta, que no hay que confundir con creación *ex nihilo*, puesto que no puede haber creación de la nada” (Bendezú, 1969, p.76). El hacer poético extrae los elementos de la realidad para convertirlos en algo, a la vez, similar y distinto de su materia.

En parte, la obsesión con la muerte proviene de esta certeza. Adán enfocará la vida desde la presencia gravitante de la muerte; que se constituye en el motor general de la angustia y al mismo tiempo su advenimiento representa la llegada de la plenitud del ser, o al menos la promesa de una vida plena que no está sometida a las desgracias del tiempo: "...Quiere volver a la orilla de donde procedió. Adán describe aquí el exilio de la existencia humana en este mundo; la muerte será como un regreso a la tierra natal" (Kinsella, 1989, p.108).

De este modo se configura una visión de la vida donde el hombre muere a lo largo de toda su existencia, constantemente, y donde el arte y la palabra surgen como medios de trascendencia.

La palabra poética sirve como medio de expresión de un deseo de absoluto, que "Adán considera como universal e incesante, y afecta a toda la humanidad" (Kinsella, 1989, p.130).

Concluimos que el estudio de John Kinsella desarrolla el carácter universal de la obra martinadánica.

Los sonidos del silencio de Américo Ferrari, es un libro que reúne una serie de ensayos sobre poetas peruanos del siglo XX.

Martín Adán: Poesía y realidad es el trabajo dedicado a nuestro poeta, cuyo título anuncia ya la temática central de su lectura: la realidad. Ferrari señala que este concepto es especialmente ambiguo en Adán "por ser la realidad todo lo que es y también *lo que no es*." (Ferrari, 1990, p.63).

Sumándose a la opinión de Edmundo Bendezú, en cuanto a la poesía que trata de sí misma, agrega lo siguiente:

Desde muy temprano, ya en los sonetos a Alberto Ureta y en *La Campana Catalina*, su poesía se anuncia como reflexión sobre el poetizar y sobre la esencia de la poesía, pero una reflexión en que sujeto y objeto parecen constituir un ser escindido en busca de su unidad en el lenguaje; este lenguaje revela a su vez una escisión en el símbolo de la travesía, que supone cortar las amarras o "tajar la boza" para el viaje interminable en que el poeta que pilotea a ciegas tiene siempre ante sí lo desconocido. (Ferrari, 1990, p.61).

Lo desconocido es parte de lo real, de ahí que la poesía de Martín Adán "nace quizás de la intuición de un no saber en la que despunta la conciencia de la quieta infinitud del silencio y de la inquieta insuficiencia de la palabra" (Ferrari, 1990, p.61). Palabra que, por insuficiente, reinicia siempre. El transitar poético parte de la intuición e intenta desembocar en el lenguaje. Parece que Adán, motivado por un

idealismo ínsito, nos llevará hasta los límites del conocimiento humano, donde se halla la tarea del poeta, que no se cansa nunca de recomenzar. Allí se forma el extenso registro barroco de Martín Adán, cuyo más ilustre vástago es *Travesía de Extramares*.

Concluyendo, Ferrari nos plantea que el poeta experimenta e intuye la unidad de todas las cosas, que la extrañeza del mundo le es angustiosa porque sospecha que hay un principio radical de la realidad: En palabras del crítico “lo otro de toda realidad”, o, en la poesía de Adán, *La fuente original de las escenas* (Adán, 1980, p.127).

Es por eso que Américo Ferrari considera que el verso *Realidad, el ángel que me guía*, “Condensa [...] el principal núcleo de sentido de la poesía de Martín Adán y puede servir de hilo conductor a quien quiera adentrarse en los laberintos de la obra” (1990, p. 63) teniendo en cuenta, claro está, la esencial ambigüedad del término: “No pretende el poeta conocer, o explorar o conquistar la realidad, sino dice que la realidad es un ángel o mensajero de otro mundo que le sirve de guía... En esta travesía el poeta se guía por la realidad hacia un punto desconocido donde han de estar las raíces de toda realidad.”(1990, p.63)

En 1992 se publica *Martín Adán: El crepúsculo más hermoso del mundo*, un estudio escrito por el mexicano Jorge Aguilar Mora. Se trata de un ensayo (además de una antología) sobre la obra total del poeta, que dedica un apartado exclusivo a *Travesía de Extramares*.

Entre sus aportes principales se halla la delimitación del vocabulario de *Travesía*. Mientras la crítica precedente había señalado en muchas ocasiones que Adán utiliza un vocabulario oscuro y esotérico para la construcción de su libro, Aguilar Mora señala que se trata más bien de un vocabulario especializado, compuesto de **términos marinos**, referentes a todas las partes de los barcos de vela, las formas del mar, o elementos metonímicamente asociados al mar como la sal; un **léxico culterano** que tiene por finalidad la designación precisa de una cualidad una acción o un objeto; **cultismos**, es decir, formas de léxico que conservan una gran proximidad con las formas latinas; y **arcaísmos** que pueden ser considerados cultismos en algunos casos, y en otros como formas populares que perdieron uso.

Por otro lado, y esto es un dato sustancial, en Aguilar Mora encontramos un primer acercamiento a la música como elemento suscitador del texto. Al afirmar que no existe unidad estilística en él, señala sin embargo que “domina por supuesto la voz singular del poeta en quien la música de Chopin provoca raptos de alucinación y

raptos de misticismo audaces” (Aguilar, 1992, p.88), y enseguida señala un intento de “traducción de la música en poesía” (Aguilar, 1992, p.88) al hablar de los recursos retóricos empleados por Adán en el poemario.

Dos ideas básicas para elaborar una propuesta donde la música cobra un protagonismo inusitado: el de radicar en la producción misma del verso.

Más adelante Aguilar revisa la imagen de Alberto Ureta, maestro y modelo de la actitud contemplativa, que instruyó a Martín Adán en el silencio.

Lo interesante de este ensayo es que remonta su análisis hasta los epígrafes que nadie había considerado hasta entonces, los de *Dissonanza e Preparazione*, reparando especialmente en los versos: *¡Todo me es igual Aloysius Acker!.../¡Solo tú me eres idéntico!* (Adán, 1980, p.92) a partir de los cuales forma su teoría de la identidad en contraste con la igualdad, desde la que se emprende una persecución de la identidad pura, que no llega a conseguirse.

Sin embargo:

[...] el tema más relevante y constante a lo largo del libro y que aparece al mismo tiempo manifestado en la forma con rasgos fundamentales y originales es el de la dualidad, y más específicamente el de la oposición antidualéctica, insoluble. (Aguilar, 1992, p.95)

La ambigüedad es un tema central de reflexión en esta poesía, como hemos notado en este y otros comentarios. Ella nunca llega a resolverse, ya que habita en la naturaleza paradójica del lenguaje:

Tal vez sea un error llamar ambigüedad a lo que es una paradoja esencial del lenguaje: la imposibilidad de decir su propio sentido y al mismo tiempo la imposibilidad de hacer que el sentido sea otra cosa que lenguaje. ¿Qué es la Poesía? Es sólo eso: la expresión pura, la expresión sin-sentido, la expresión que solo puede escucharse a sí misma, eterna, creadoramente. Por algo Adán colocó esos versos al final de su *Diario de poeta*, más de 30 años después. Adán nunca renunció al dolor de ser, ni a la máscara de su autenticidad. (Aguilar, 1992. p.102)

Apoiados en estas líneas, anticipamos que la expresión pura se asemeja a una materia artística que vale por sí misma: la música.

Nos trasladamos al año 2001, año en que se publica la revista de Arte y Letras *Martín* de la Universidad San Martín de Porres, y que dedica íntegramente su primer

número al poeta barranquino. Dos artículos sobre *Travesía* aparecen en ella: *Travesía de Extramares, inasible como la música* de Gregorio Martínez y *Apuntes sobre Travesía de Extramares* de Marco Martos.

El primero dirige su atención a la edición príncipe de *Travesía*, publicada en 1950. Habla sobre todo del valor de aquella primera edición y discute las ediciones posteriores. Menciona también los estudios realizados a los que aludimos en el presente trabajo, además de una tesis inédita de Eduardo Gargurevich, graduado de la universidad de Maryland, llamada *El estilo es una de las formas de la edad* (1992).

Su único aporte interpretativo, lo da respecto al título: "...la palabra extramares alude, posiblemente, a los mares incógnitos que están más allá de los siete mares del mundo" (Revista *Martín*, Martínez, 2001, p.46).

El artículo de Marco Martos, dividido en cuatro partes breves, conforma una revisión rápida del texto que contiene mucho de lo expuesto previamente en otros trabajos. Entre los detalles que no hemos mencionado en líneas anteriores, sostiene que "según unánime expresión de los críticos, la poesía de Martín Adán está más cerca de la música que de la plástica" (Martos, 2001, p.48); plantea la interpretación de una palabra que aparece en el soneto titulado Leitmotiv (soneto que Benezú y Aguilar Mora analizan de forma exhaustiva en sus trabajos), antiscio:

Lo de antiscio puede entenderse de muy diversos modos, en todo caso, la música de Chopin, era a veces enérgica, a veces melancólica, a veces tierna, a veces alegre. En contraste, lo sonetos de Martín Adán, a pesar de los apoyos en las citas o los recursos de los puntos suspensivos o de las admiraciones, es una poesía queda y finalmente cerebral... Podemos concluir que Martín Adán cumple precisamente en *Travesía de Extramares*, en poesía, el mismo papel asumido por Chopin en música. (Martos, 2001, p.48)

Martos postula también una interpretación parecida a la de Edmundo Benezú, en cuanto a que muchas veces la poesía no funciona como vehículo de ideas: "El lenguaje en poesía no dice nada en el sentido habitual de las palabras. En cierto sentido la poesía es muda, como lo son la pintura, la música y la escultura, que los críticos llenas de palabras" (Martos, 2001, p.50). La mención de otras artes resulta importante.

Por último, *Poesía, ser y quimera* de Jim Anchante Arias, trabajo publicado en el 2012, es una revisión del extenso poema *La mano desasida*, pero incluye algunas consideraciones sobre *Travesía*, que nos parecen pertinentes.

Una de sus ideas más importantes es plantear que la rosa que busca Adán es la "Idea de Rosa", trayendo a colación la filiación platónica descrita por Mirko Lauer, donde el poeta descubre una realidad que es fundamento del objeto perceptible.

Otro aporte es el recurso de la construcción simbólica de la realidad. Anchante define, según la tradición, al símbolo como una metáfora que nunca pierde su calidad de misterio, donde siempre hay un excedente que va más allá del pensamiento lógico y que permite a la poesía expresar los anhelos del poeta.

Hemos revisado los principales trabajos que abordan el estudio del poemario *Travesía de Extramares*, y que resumimos así:

Bendezú, poesía acerca de la esencia de la poesía; Lauer, el exilio interior del poeta como tema central de toda la obra; Kinsella, conciencia aguda del sentimiento trágico de la vida, donde el arte y la palabra funcionan como medios de trascendencia; Ferrari, concepto ambiguo de la realidad y búsqueda de unidad en la palabra; Aguilar, ambigüedad irresoluble del lenguaje; y Anchante, la función del símbolo en la poesía martiadiana.

2. Marco Teórico

2.1. La Retórica como ciencia del discurso

La Retórica puede ser considerada como arte y como ciencia. Desde el punto de vista artístico, tomando en cuenta la acepción que considera al arte como un conjunto de reglas y preceptos necesarios para hacer algo, se desarrolló como una disciplina instructiva destinada a la elaboración de discursos persuasivos. De esta manera, el orador de la antigüedad clásica adquiriría una serie de técnicas que le servirían para persuadir en cada caso, como registra Tomás Albaladejo en su *Retórica*:

Aristóteles daba a la Retórica una amplitud que le permitía considerarla como técnica de preparación del discurso persuasivo, para cuya construcción y emisión adecuadas proporciona los medios adecuados dicha técnica; el orador, en la medida en que conoce el instrumental retórico, puede ejercer su oficio de persuasión. (1991, p.12).

Posteriormente agrega: "...Dos factores son imprescindibles en la consideración de la Retórica: la persuasión y la idea de texto" (Albaladejo, 1991, p.12). El texto es construido por el orador para la actividad persuasiva. Tiene entonces una estructura determinada y un fin comunicativo, que nos permiten pensar no solo en el texto aislado de su realidad sino en la situación comunicativa que antecede a la creación del discurso, y que se relaciona a una configuración propia de mundo, mundo que solo puede ser entendido a través del lenguaje.

Ahora bien, cada autor literario se relaciona a su época de formas diversas, y a partir de esta relación surge también un mundo literario que le pertenece. La retórica ofrece una especial atención a la construcción artística del nivel oracional del discurso, producida en última instancia por la *elocutio*. Interesa a su estudio el estilo y aplica su instrumental teórico al texto literario. En el caso especial de la poesía, nos brinda una serie de herramientas teóricas que no solo abarcan una clasificación de las distintas formas del lenguaje figurado, sino que también nos permiten acceder al estudio de la génesis de las ideas, y de esta manera acceder al mundo complejo que significa la obra de un autor en particular.

Sin embargo, según Stefano Arduini, el lenguaje figurado no se halla de manera exclusiva en la operación de la *Elocutio*, sino que se manifiesta en todas las

operaciones constitutivas de discurso. Desde la *inventio*, en el surgimiento de las ideas que interpretan la realidad, el lenguaje es retórico y figurado: “[...] activa con la realidad una relación de circularidad que nos lleva a no poder ni siquiera pensar el mundo fuera de coordenadas lingüístico / retóricas y viceversa”. (Arduini, 2000, p.27)

De tal manera, el lenguaje figurado no es exornativo. Es esencial para expresar la percepciones humanas y entender el mundo que nos rodea.

Es importante resaltar, llegados a este punto, que así la retórica abarca en su totalidad la realidad del discurso retórico y de su comunicación, pues “profundiza en la relaciones de índole sintáctica, que atañen al texto y a las relaciones que en él se dan, las relaciones de carácter semántico, que conectan el texto y el referente por él representado, y las de carácter pragmático que se dan entre el texto, el productor, el receptor y el contexto” (Albaladejo, 1991, p.16)

La situación de la Retórica como disciplina del discurso incluye conjuntamente los aspectos relativos a su función como ciencia y a su función como arte, pues sirve tanto para el estudio de discursos como para la elaboración de los mismos. De tal manera existe una relación fundamental entre la explicación teórica y la producción textual práctica. A través del análisis y la abstracción de cientos de discursos, se crearon categorías que posteriormente sirvieron de herramientas teóricas para una ciencia general del texto.

De esta forma la Retórica quedó establecida como ciencia del texto retórico, pero su constitución y amplitud han permitido actualizarla como ciencia del texto en general, que no solo se reduce al texto sino que se ocupa también del hecho comunicativo en el que este es producido, pudiendo ingresar así en fenómenos tan complejos como el fenómeno literario, y, en particular, el texto poético.

2.2. La *Intellectio*

La *intellectio* es definida como una operación retórica preliminar no constituyente de discurso que, no obstante, está constantemente en desarrollo y que sirve de modo esencial para comprender la causa propuesta, es decir, para tener una idea clara del tema y su situación, a partir de los cuales se constituirá el texto.

Consiste “en el examen de la realidad extensional a partir de la cual la *inventio* obtendrá los elementos semántico-extensionales que sirven para construir la

estructura del conjunto referencial” (Arduini, 2000, p.61). Podemos entender la *intellectio* como una comprensión previa de los entes percibidos a partir de la cual se elabora un discurso, relacionando cultura, mundo y lenguajes, y en este sentido establece las referencias que integrarán el texto retórico, manejándose según las coordenadas establecidas a partir de la cultura a la que pertenece un sujeto. La *intellectio* activa un sector particular del campo retórico que será utilizado.

Previo a la construcción de cualquier discurso se halla el entendimiento, y en este sentido, “[...] solo después de que se haya realizado la *intellectio* la materia puede ser transformada en discurso” (Arduini, 2000, p.60).

Sin embargo, las funciones que le atribuye la tradición retórica a la *intellectio*, centradas en modos de argumentación, de razonamientos que permiten demostrar una posición concreta, no nos son de gran ayuda a la hora de definir el proceso de construcción poética, pues, como asevera Octavio Paz:

En la prosa la palabra tiende a identificarse con uno de sus posibles significados, a expensas de los otros: al pan, pan; y al vino, vino. Esta operación no es de carácter analítico y no se realiza sin violencia, ya que la palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos. El poeta, en cambio, jamás atenta contra la ambigüedad del vocablo. En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. (1972, p.22)

El poeta no busca, pues, convencer de forma argumental. Buscar liberar la palabra y, si bien es cierto, puede persuadir, no lo hace atentando contra la realidad polisémica del lenguaje, como lo hace un texto argumentativo. En tal sentido, nos interesa la *intellectio* como forma de aproximación a un campo retórico que contiene las expresiones universales de un determinado tema, en este caso el tema de la música, no como una preceptiva cuyo fin es el de imponer una visión delimitada del mundo.

2.3. Los campos figurativos

En su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Stefano Arduini, sugiere que la Retórica actual concibe al lenguaje figurado como el punto de partida de la constitución de una lengua, en contraposición a la idea que toma a las figuras retóricas como meros elementos decorativos:

En nuestra opinión la figura no nace creando un añadido a la palabra, sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo solo aparentemente [...] (Arduini, 2001, p.103)

Desde esta perspectiva de la función creadora de la palabra, se establecen los seis campos figurativos que abarcan todo el universo de las figuras: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis (Arduini, 2000, p.103).

Las palabras fundan el pensamiento y establecen una forma del mundo, palabras cuyo origen se pierde en la memoria de los hablantes, pero que a lo largo de su historia han pasado por una serie de transformaciones en ese constante proceso de cambio que acompaña al lenguaje. De tal manera, toda palabra es figura porque siempre ha de fundar una expresión, el pensamiento figurado es el punto de partida para entender el mundo: “[...] no se trata de enriquecer un expresión para hacerla más evidente o más clara, se trata de construir a través de ella una sección del mundo.” (Arduini, 2001, p.84)

Los campos figurativos son entendidos como espacios conceptuales que permiten el conocimiento del mundo a través del lenguaje. Aquí encontramos la relación con lo que otras teorías retóricas reconocen como *figuras retóricas* o *literarias*. Justamente, la ruptura establecida por Arduini radica en que estas llamadas figuras, por lo expuesto hasta el momento, ya no van a ser entendidas como meros artificios o adornos del lenguaje, sino que son *el lenguaje mismo*: no son complementos de una lengua, sino que son los rasgos que configuran la lengua en esencia y para la obtención, a través de ella, de una concepción del mundo. Por eso, a través de este concepto de campos figurativos, ya no podemos entender las figuras solamente como recursos estilísticos que embellecen el lenguaje poético o le dan un carácter sugerente y sorpresivo, sino ante todo como únicas posibilitadoras de conocimiento del mundo al cual configuran por medio del lenguaje.

Arduini hace un revisión del concepto de metáfora establecido por el grupo de Lieja, donde se considera a la metáfora como intersección, considerando que metaforizante y metaforizado tienen un término medio que permite la desambiguación y por consiguiente, legitima la metáfora, donde radica un principio de semejanza.

El autor cuestiona dicho principio y plantea su propia definición de metáfora:

La metáfora tiene la función de construir una imagen del mundo y por ello no es sustituible. En este sentido, crear metáforas es entonces esencial para que el discurso pueda realizarse, estas no constituyen un lastre para la lengua como la idea de sustituibilidad, con lo que lleva de inesencial consigo, puede hacer pensar, sino como núcleo generador. Así cuando decimos de alguien que es un zorro, constituimos una imagen que nos da las coordenadas de una persona, en este caso, o de una situación en otros. Esto significa que no tendría otros medios para describir una situación si no es utilizando ciertos medios figurales: no se trata de enriquecer una expresión para hacerla más evidente o más clara: se trata de construir a través de ella una sección del mundo. (2000, p.84)

De la misma forma, afirma que en la metonimia tampoco existe sustitución, constituyendo "... una relación de contigüidad entre dos significados para crear un tercero." (Arduini, 2001, p.113) Al igual que la metáfora, se trata de un juego lingüístico que establece una sección de la realidad. Luego hablará de la antítesis como herramienta para abordar la existencia: "La antítesis es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión corriente (general) trata de esconder." (2000, p.121)

Consideramos que el campo figurativo de la antítesis es el más importante para entender *Travesía de Extramares* pues existe una influencia fundamental de este "modo de pensar" en el poemario. Por tal razón le dedicamos un apartado.

2.4. Campo figurativo de la antítesis

Stefano Arduini consigna que la antítesis se halla dentro de una perspectiva dialéctica que "[...] no es la trinitaria, tesis-antítesis-síntesis, sino propiamente antitética, que no admite síntesis (2000, p.118).

En efecto, la dialéctica es una rama de la filosofía cuyo significado conoce importantes variantes a lo largo de la historia. En la antigüedad clásica podemos entenderla en función a la disciplina del pensamiento que hoy se conoce con el nombre de lógica. A partir del siglo XVIII pasó a ser una teoría de los contrapuestos, tanto de las cosas como de los conceptos, y adquirió el esquema de sus tres movimientos definitorios, a saber: tesis, antítesis y síntesis.

Pues bien, al poseer la retórica una dialéctica antitética, deja de lado aquella forma de integración de los contrarios que es la síntesis, para dar paso a la expresión de

un pensamiento que reconoce la diferencia y que resalta la oposición, situándose más cerca de la naturaleza humana y de la forma en que concebimos el mundo.

Allí donde el entendimiento se topa con la multitud de problemas que no pueden ser resueltos por la lógica, aparece la antítesis para darles forma y demostrar la complejidad del mundo. De esta manera, afecta directamente nuestra representación del entorno, adquiriendo relevancia en aquellas zonas grises donde habitan los dilemas de la existencia. Como menciona Stefano Arduini :

“[...] un papel importante es el desempeñado por la antítesis en el modo de representación de la muerte. Son los epitafios los tipos de texto donde se configura una retórica de la muerte y donde encontramos frecuentemente la figura de la antítesis como expresión ejemplar de la laceración y del interrogante que la muerte plantea a la vida” (2000, p.120).

Según Arduini, “la antítesis pone a prueba la comprensión. Crea una tensión que rompe certezas e ilumina las cosas con un sentido no reconocible inmediatamente” (2000, p.120). Cobra importancia en aquellos temas a los cuales no podemos hallarles una salida única, en las contradicciones profundas del ser, esas contradicciones que tanto ha reflejado el arte.

Dentro de este campo, tenemos a la paradoja que “...crea una laceración porque pone a prueba la pereza intelectual, porque asume el riesgo del absurdo para expresar las contradicciones que construyen al hombre” (Arduini, 2000, p.121)

Al mencionar las contradicciones que construyen al hombre, se define a la antítesis como un importante instrumento antropológico que define la naturaleza del ser humano, una herramienta para afrontar la existencia: “La antítesis es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión corriente (general) trata de esconder”. (2000, p.121)

En este sentido el autor afirma que “... la figura puede ser asumida como materia de la misma definición del hombre: la antítesis y la paradoja son el hombre” (Arduini, 2000, p.122).

Capítulo 2

Retórica de la música

1. *La intellectio en Travesía de Extramares*

La *intellectio* es concebida como una operación preliminar no constituyente de discurso, pero que sirve de modo esencial para comprender la causa propuesta, es decir, para tener una idea clara del tema y su situación, a partir de los cuales se constituirá el texto. Partiendo de esta premisa iniciamos el estudio de *Travesía de Extramares*, poemario de sonetos barrocos dedicados al célebre pianista y compositor polaco Frederic Chopin. En efecto, la *intellectio* se erige aquí como una herramienta de importancia central, pues nos permitirá investigar en buena medida el camino que realizó el autor para la composición del poemario. A partir de ella descubriremos qué medios asistieron al poeta en el proceso de comprensión de las obras de Chopin, en el momento precedente a la creación poética, donde todo quedó listo para ir de la música a la palabra figurada. Es en este camino donde se halla la *intellectio* que dio lugar a *Travesía de Extramares* pues, como refiere el propio autor, la idea nació posteriormente a oír unos discos de Chopin.

Comenzó el proyecto de *Travesía de Extramares* “[...] procurando definir sensaciones e intuiciones con precisión de foja clínica” (Vargas Durand, 1995, p.98). Dichas sensaciones son las producidas por el complejo fenómeno musical, y, en el afán de inscribirlas en su poesía, pasó por el mundo de la música, para extraer de él los elementos lingüísticos que le sirvieran de ayuda. A los términos musicales, sumó términos tomados de la náutica, campo retórico que ya había explorado y utilizado en otros trabajos como *La Rosa de la Espinela*, y que integra la principal fuente léxica en el texto.

Para llegar al conocimiento léxico de dichos campos, el autor se valió de diccionarios, hecho registrado en la biografía del poeta escribió Luis Vargas Durand. En ella se refieren dos momentos de creación de *Travesía de Extramares*: “Del primero se sabe muy poco; debió de ser hacia 1931 y, a lo sumo, hasta 1932. El segundo momento, luego del cual saldrá el libro de 1950, debió iniciarse hacia fines de 1944.” (Vargas Durand, 1995, p.97)

Es el segundo momento de creación el más detallado por el autor. Consigna la publicación de 35 sonetos de *Travesía de Extramares*, desde el 1° de enero de 1945 hasta marzo de 1950, año en que se publica el libro. Pero lo más importante,

en esta parte relacionada al estudio de la *Intellectio* del texto, es consignar una anécdota de suma importancia, relatada por Ricardo Arbulú, y que nos muestra de manera explícita el método que asumió Adán, un método de aproximación eminentemente lingüístico. La anécdota es la siguiente:

“(Fernando Tóvar y Ricardo Arbulú están con Rafael en el Larco Herrera) “Salimos a dar una vuelta por el malecón de Magdalena del Mar [...]” “[...]Era el crepúsculo, Fernando Tóvar propuso:

“-Oiga Ud., Rafael, por qué no se escribe unos poemas describiendo esta maravilla, este crepúsculo- Martín respondió:

“-Sí, es una idea interesante. Y oiga, Ud, Manuel Beltroy me ha invitado a su casa, a tomar té y me dice que ha traído unos maravillosos discos de Chopin de Alemania[...]” “[...]Mire, usted, este paisaje yo quisiera interpretarlo, a la vez, escuchando la música de Chopin”. (Vargas Durand, 1995, p.99)

El relato continúa e indica que fueron a la casa de Manuel Beltroy a escuchar los discos y luego salieron a pasear por el malecón Salazar para ver el atardecer, entonces Fernando Tóvar dijo:

“-Bueno Rafael ya tiene Ud. música de Chopin y el crepúsculo barranquino, que es su tierra.

“-Muy bien, Fernando, ahora necesito dos cosas; si no, no puedo, porque Ud sabe que ante todo yo soy gramático, yo soy trabajador de la palabra más que de la emoción, Ud. sabe que soy gongorino y que góngora trabaja más con la orfebrería de la palabra que con el sentimiento-, toda su emoción era construir las palabras como el joyero construye sus gemas.

“Muy bien, qué necesita, usted, Rafael.

“Necesito por lo pronto un diccionario de términos náuticos donde estén todos los términos definatorios del mar, y un diccionario de términos musicales, un diccionario de música.” (Vargas Durand 1995, p.99)

La obtención de los diccionarios alude a una forma de escribir que se gesta en la época escolar del poeta.

En *Los Exilios Interiores: Una introducción a Martín Adán* de Mirko Lauer, el autor refiere la influencia del profesor Emilio Huidobro, un “ex-seminarista español y lingüista dedicado, cuyos cuatro o cinco textos de castellano causaron viva impresión el joven estudiante. Al parecer era Huidobro un hombre de ideas propias en el dominio del lenguaje, preocupado por inculcar a sus alumnos una conciencia semántica y etimológica de las palabras. Años después Sánchez ha considerado

que el Curso de Semántica y Semiótica de Huidobro es uno de los veneros de las técnicas del lenguaje poético de de la Fuente” (1983, p.11).

Esta conciencia semántica y etimológica explica de forma clara el recurso utilizado. Hallaremos en Martín Adán una búsqueda permanente de la raíz de las palabras, de voces antiguas y nuevas cuyo significado va transformándose en múltiples manifestaciones.

En *Travesía de Extramares* todos los sonetos llevan un título musical, y, como puede observarse en la anécdota referida por Arbulú, el poeta se consideraba esencialmente un gramático. Precisaba, por tanto, de un dominio certero de la etimología y de los significados, para utilizar aquellas palabras musicales, aquellas raíces que le permitieran adicionar innumerables prefijos y sufijos; o para resemantizar aquellos términos total o parcialmente, y elaborar su poesía con los vocablos que le llegaban desde el campo de la música.

En esta línea de pensamiento, ofrecemos la explicación complementaria proporcionada por Edmundo Bendezú, que afirma lo siguiente: “Martín Adán ha tenido que sorprender a las palabras en su existencia primigenia y, sobre todo, ha tenido que conferirles una nueva vida...” (1969, p.19)

El énfasis que hace Bendezú de la semántica y la lexicología para iniciar el estudio de esta obra, se orienta mejor si consideramos que toda lexicología practicada por el poeta, se desprende de aquella conciencia etimológico-semántica, inculcada en los alumnos del colegio alemán por el profesor Huidobro.

Ahora bien, si los diccionarios son textos que en esencia sirven para decodificar palabras, es decir, para hallar el significado y la procedencia etimológica, evidentemente no bastan para la constitución de un texto poético. Falta el mundo que sustenta la búsqueda lexicológica. Faltan Chopin y su música.

Pero llegados a este punto, debemos matizar la cuestión. Debemos precisar que Chopin es tomado como un arquetipo del artista, y la música es sobre todo sensación producida en el poeta. Pasemos pues a desarrollar estas ideas.

1.1. Federico Chopin: arquetipo del artista

Chopin fue un compositor y pianista polaco de virtuosismo notable, reconocido como una de las figuras más influyentes del romanticismo. Su obra, junto a su manera de tocar, cambiaría para siempre la concepción de la figura del pianista, pues, si bien al principio se le consideró en Polonia como el futuro compositor nacional de óperas y sinfonías, el progresivo autoaislamiento que sufrió en Francia, hizo que terminara

dedicándose a la exclusiva composición de obras para piano. Por eso, es inseparable de su instrumento⁶.

No recibió jamás clases especializadas. Sus maestros, Zywny y Elsner, eran ambos compositores, pero ninguno era especialista en el instrumento. Más tarde rechazaría la propuesta de Kalkbrenner, uno de los pianistas más resaltantes de la época, para ser su discípulo. Pese a esto, cuando llega a París en 1831, se le considera ya “un virtuoso hecho y derecho, poseedor de una técnica inigualable. El milagro es, pues, flagrante”. (Bal, 1973, p.177). Dicho virtuosismo es otra de las características notables del músico que el poeta va a reclamar para sí.

Tan en armonía se hallaba Chopin frente al piano, que su obrar respondía siempre a “[...] esa pasmosa concordancia entre el teclado, la mano y el pensamiento musical.” (Bal, 1973, p.180). El sonido del piano era la voz de Chopin.⁷

Y dentro de la armonía establecida entre el músico y su instrumento, a través de las sutilezas de su interpretación, su música encantaba, produciendo el ensueño de las noches de París:

Encanto del canto. Porque a la condición de canto aspiró siempre su música. Tanto como compositor como pianista, va durante toda su vida a escuchar los grandes cantantes, deseoso de descubrir el secreto más profundo del *melos*. Para él, como para Jean Rouseau – el maestro de viola del siglo XVII-, la voz era el único modelo de todos los instrumentos. Y, a juzgar por lo que dicen sus contemporáneos, aparte el testimonio de su obra, logró como nadie hacer cantar el piano. (Bal, 1973, p.182)

Se dice también que el aspecto del músico cambiaba, que ante el piano se iba transfigurando y que, “... cuerpo y alma, ardía en música” (Bal, 1973, p.187).

Otro aspecto fundamental de Chopin radica en el carácter subjetivo de su música:

Correlativamente, no solo por la novedad de su lenguaje sino también y sobre todo por su espíritu mismo, por su tono íntimo, entrañable, fue en su tiempo, y sigue siéndolo aún hoy, una música para la minoría, tan inmensa como se quiera... Creo que se podría intentar una dicotomía de la música según ese efecto sobre el público: a un lado la música que congrega, es decir que funde en una las almas de los oyentes; al otro, la música que disgrega, es decir que ensimisma a cada uno de ellos

⁶ En cierta manera, Chopin *es* su piano, y esta condición pasará a formar parte del imaginariomartinadánico.

⁷ Esto es importante porque Adán usa el término *voz* a lo largo de todo el poemario, contraponiendo la voz del músico a la voz del poeta.

y lo abstrae de la plural emoción circunstante; *aquella* parece siempre emplear el vosotros; ésta, siempre el *tú*. Y, por supuesto, que a ella pertenece egregiamente la obra de Chopin, la cual, a semejanza de la poesía que no admite que se la declame sino que se la lea, parece rechazar la pompa del concierto público y pedirnos que la toquemos nosotros mismos... (Bal, 1973, p.192)

Si tomamos en cuenta lo citado, y la música de Chopin resuena en lo profundo del oyente, ensimismándolo, esta expresión se parece cada vez más a los versos de Martín Adán que cierran el poemario de *Travesía de Extramares*:

*Poesía no dice nada:
Poesía se está callada,
Escuchando su propia voz*⁸.

El carácter autorreferencial del texto poético, así como la música desprovista de palabras, es por fuerza una manifestación de su propia esencia.

De tal manera, no se halla en Chopin un intento de nombrar sus composiciones; al contrario, existe en él una expresa reticencia a etiquetarlas, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos. Incluso la denominación *nocturno*, la extrajo de Field⁹, de modo que Chopin tomó un nombre preestablecido.

Esto le da un matiz especial a la subjetividad de su música que “no entra en el plano autobiográfico, sino que, como en toda creación, al fin y al cabo, tiende más bien al autorretrato.” (Bal, 1973, p.194).

El biógrafo de Chopin, Jesús Bal, establece un paralelo, interesante en grado sumo, entre la música de Chopin y la pintura de Claudio de Lorena o Claude Gellée. Toma como ejemplo un cuadro llamado *El embarque de Santa Paula en el puerto de Ostia* (Museo del Prado):

... allí la luz, una luz dorada, suave, como de otoño, lo envuelve y lo penetra todo, suaviza los contornos, liga unos objetos con otros. Mar y cielo parecen responderse en un canto amebico de melancólica elegancia virgiliana. En el horizonte, lejanísimo, palpita una nostalgia infinita e indefinible. Pero eso mismo es lo que, traspuesto al

⁸ Poesía interna, reflexiva, voz del alma y la consciencia, alejada del gran público literario; y que sin embargo ha congregado en nuestro país, a numerosos seguidores a lo largo de los años. Al igual que Chopin, Adán es un poeta de las grandes minorías.

⁹ John Field (Dublín, 26 de julio de 1782 - Moscú, 23 de enero de 1837) fue un compositor y pianista irlandés, conocido por ser el primer compositor que diera el nombre de nocturnos a estos y considerado el padre del nocturno romántico. Fue muy bien visto por sus contemporáneos y por su forma de tocar y las composiciones influenciaron en muchos compositores importantes, como Chopin, Brahms, Schumann y Liszt.

plano musical, nos parece percibir... en toda la obra de Chopin... la música parece transformarse en luz... hay una melancolía patente, nostalgia de infinito. (Bal, 1973, p.212)

Alfred Cortot nos hablará de algo similar a la descripción de este cuadro, en su libro *Aspectos de Chopin*, pues refiere aquellas “tendencias crepusculares a las que la inspiración de Chopin no tardará en abandonarse [...]” (1986, p.48).

Y a pesar de todo lo dicho, de la pureza de esta música, Chopin concebía las sonoridades como medio de expresión de la idea musical, ya que consideraba que no puede haber música sin una segunda intención. Intención que su virtuosismo y pasión llegaron a transmitir, por eso se dirá que sus obras “[...]nos hacen sentir la presencia de un creador genial, todopoderoso, capaz de crear, como si dijéramos, de la nada. En la *Berceuse*, por ejemplo, tenemos de ello un paradigma egregio. “No ya la música, sino también el instrumento mismo parece nacer allí enteramente de sus manos.” (Bal, 1973, p.216)

Chopin, decía uno de sus amigos, “tenía una mentalidad alegre, pero el corazón triste”. La música de Chopin es un compuesto de las mismas contradicciones, de alegría y tristeza. “Sin duda, la naturaleza lo ha afinado en tono menor; pero así como en su vida cotidiana tenía momentos alegres, así en su música encontramos momentos de animación, casi he dicho momentos de humor, cuando la vida parece digna de ser vivida[...].” (Hadden, 1946, p.197)

El autor en las líneas precedentes mencionado, trae a colación algo de una relevancia indudable respecto de la apreciación de la obra del Chopin: “Para valorarlo correctamente es necesario tener amor por las impresiones suaves y sentido de la poesía.” (Hadden, 1946, p.199). De modo que la naturaleza de nuestro poeta resulta especialmente idónea para la valoración de esta música.

Como por intuición natural “de inmediato encontró el modo más adecuado de expresar sus ideas y nunca lo cambió.” (Hadden, 1946, p.200).

En el siguiente párrafo encontramos una primera aproximación a la música desde la *metáfora del agua*, en este caso, de un río: “su superficie erizada por el viento en mil picos y crestas variables, su corriente desplazándose hacia adelante, plena, firme e

inevitable, llevando todo el volumen de sus aguas por la sola fuerza de la profundidad y del ímpetu.” (Hadden, 1946, p.204).

De una claridad sin precedentes, es un comentario de Rubinstein, citado por J. Cuthbert Hadden, respecto de la música de Chopin: “...es el bardo del piano, el rapsoda del piano, la mente del piano, el alma del piano. Trágico, romántico, lírico, heroico, dramático, fantástico, espiritual, dulce, soñador, brillante, grande, simple: todas las expresiones posibles se encuentran en sus obras, y todas son cantadas por él en el instrumento.” (1946, p.206).

La idea de una similitud espiritual nos parece esencial para entender la relación entre ambos. Es importante resaltar que Chopin fue un pianista asociado siempre al *sentido de la poesía*: “Ya en 1841 se comprendían las condiciones necesarias para un pleno aprecio de Chopin. En aquel año un crítico de París escribía: “Para valorarlo correctamente es necesario tener amor por las impresiones suaves y sentido de la poesía”. ¿De qué manera puede ser entendida la música como poesía? Octavio Paz nos aclara esta interrogante:

El carácter irrepitible y único del poema lo comparten otras obras: cuadros, esculturas, sonatas, danzas, monumentos [...] Las diferencias entre palabra, sonido y color han hecho dudar de la unidad esencial de las artes. El poema está hecho de palabras, seres equívocos que si son color y sonido son también significado; el cuadro y la sonata están compuestos de elementos más simples: formas, notas y colores que nada significan en sí. Las artes plásticas y sonoras parten de la no-significación; el poema, organismo anfibio, de la palabra, ser significante. Esta distinción me parece más sutil que verdadera. Colores y sonos también poseen sentido. No por azar los críticos hablan de lenguajes plásticos y musicales. Y antes de que estas expresiones fueran usadas por los entendidos, el pueblo conoció y practicó el lenguajes de los colores, los sonidos y las señas. (1972, pp.18,19)

Bajo esta premisa podemos entender que la música de Chopin también es lenguaje, es, en cierta manera, poesía plena de un lirismo expresivo que estremece los sentimientos. Es esta nebulosa sensación íntima que remueve la interioridad humana a la que se refiere la expresión antes mencionada de “sentido de la poesía”.

Eso resume la cuestión perfectamente. Y del mismo modo que Chopin solo puede atraer a ciertas naturalezas...” (Hadden, 1946, p.199). “No puede hacerse al intérprete ideal de Chopin. Como el poeta, debe nacer.” (1946, p.200).

1.2. La voz de Chopin

No es gratuito que la palabra voz se repita 18 veces en el poemario y, allí donde la crítica ha decidido ver una voz puramente poética, nosotros recurrimos a la polisemia del vocablo para demostrar que aquella voz es también, y sobre todo, musical.

Al momento de elaborar su retórica de la música, en sonetos dedicados de forma expresa a Frederic Chopin, el poeta debió comprender primero dónde reside aquella voz. Citando a Mikuli, uno de los discípulos de Chopin, Jesús Bal nos dice que “el sonido que Chopin le sacaba al instrumento era inmenso, sobre todo en los pasajes *cantabile*.”(1973, p.179) *Cantabile*, palabra italiana que significa cantable, nos permite entender que toda la música de Chopin propenderá siempre al canto, pues para él, el instrumento más sublime era la voz humana, convicción seguramente formada en su afición por el *Bel Canto*¹⁰.

Jesús Bal en su biografía del músico afirma lo siguiente: “... a la condición de canto aspiró siempre su música. Tanto como compositor como pianista, va durante toda su vida a escuchar a los grandes cantantes, deseoso de descubrir el secreto más profundo del melos. Para él, como para Jean Rousseau- el maestro de la viola del siglo XII-, la voz era el único modelo de todos los instrumentos” (pág. 182).

Como vemos, Chopin anhelaba llevar el sello del canto a su instrumento, y, a juzgar por el testimonio de sus contemporáneos, lo consiguió como nadie: “Su discípula Friederike Müller asegura que “su sonido siempre cantaba”. Moscheles, por su parte, afirma que oyéndolo “no se echan de menos los efectos orquestales que se le piden a los pianistas de la escuela alemana, sino que uno se siente arrebatado por un cantante”. (Bal, pp. 182 -183).

Es conveniente realizar aquí una disertación acerca de la voz poética y la voz musical, y luego demostrar que ambas buscan un fin estético similar.

Como ya se ha mencionado antes, la voz poética, la poesía, jamás atenta contra la pluralidad de significado de la palabra en su intento de trascender el lenguaje. Cada palabra, posee una serie de significados que permanecen latentes. La poesía busca liberarlos y otorgar nuevos sentidos; a diferencia de la prosa científica, cuyo fin es el de fijar un significado para un propósito único.

En la tendencia poética, mientras más aprisionado está el lenguaje, más se constituye él mismo en un impedimento para el poeta, que busca de manera constante la invención del mundo, no su significación predeterminada, y al mismo

¹⁰ Bel canto es un término operístico que se utiliza para denominar un estilo vocal que se desarrolló en Italia desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX.

tiempo sabe que las palabras son insuficientes para expresar su riqueza. Luego, paradójicamente, a través de ellas intenta esclarecerlo, en un camino que muchas veces termina en el silencio. Estos son, el dilema y la búsqueda de la voz poética.

La música es también un lenguaje y Chopin no la concebía sin segunda intención. Sin embargo, jamás habló de lo que sus obras pudieran significar. Prefirió siempre que el público lo intuyera, quizá porque ese tipo de música no puede ser expresado en palabras. De Chopin se decía al oírlo que “que uno se siente arrebatado por un cantante”. Esta es la voz que hacía salir del instrumento. Una voz que realiza de alguna manera los anhelos poéticos de Adán. Siendo lenguaje, expresa lo más hondo del alma humana sin decir nada, dejándonos pasmados ante la revelación.

Esta sensación nebulosa llevará a afirmar al pianista, que “la música es la palabra indefinida del hombre” (Cortot, 1986, p.37). Adán tomó esta idea, ya sea por intuición o *ex profeso*, para fundar su proyecto. La palabra, carente de sentido unívoco, nos conduce por el camino más puro de la poesía, una nostalgia de infinito.

1.3. Alfred Cortot: Entre la música y la poesía

Alfred Cortot fue un pianista y director de orquesta franco-suizo conocido como pedagogo y por su comprensión poética de las obras pianísticas del romanticismo, en especial las de Chopin y Schumann.

Las tres citas que aparecen de él en tres sonetos de *Travesía de Extramares* son de una importancia vital para la lectura del poemario. Constituyen una especie de puente entre el lenguaje musical y el poético, pues, ellas mismas son ya descripciones poéticas, figuras de un discurso construido en torno a la obra musical de Chopin. Son las siguientes:

- Segundo Preludio: Meditación dolorosa, el mar desierto a lo lejos (Soneto titulado *Leitmotiv*)
- Primer Preludio: Espera febril de la amada (Soneto titulado *Primo movimento en qualsiasi preludio*)
- Tercer Preludio: El canto del arroyo (Soneto titulado *Pianissimo*).¹¹

Estas descripciones interpretativas de Chopin sirven para dar el salto cualitativo que exige la difícil tarea de escribir sobre música, y proporcionan elementos que van a

¹¹ Las citas aparecen originalmente en francés. La traducción es nuestra.

ser utilizados a lo largo de todo *Travesía de Extramares*: el agua como metáfora de la música, el tono melancólico de las composiciones y el deseo febril. Elementos que serán explicados a profundidad en el análisis de los respectivos sonetos.

Martín Adán ideó *Travesía de Extramares* escuchando los discos de Chopin, en compañía de otros dos poetas, como refiere el siguiente testimonio:

Trátase de los sonetos que con el título TRAVESÍA DE EXTRAMARES escribió Rafael de la Fuente Benavides hacia 1932, escuchando en compañía de Gilberto Owen a la sazón cónsul de México en Lima, y de Benjamín Carrión, el gran escritor ecuatoriano, entonces secretario de la Legación en esta misma ciudad, los discos de Chopin que aquél traía de Francia". (Vargas Durand, 1995, p.98)

Aquellos discos traídos por Owen de Francia pudieron ser los grabados por Alfred Cortot. Hipótesis que se ve reforzada por el hecho de que las citas aparecen en francés en el texto. Es posible que Rafael de la Fuente se hubiera topado con aquellas citas en la tapa de un disco, y además, aunque no hemos podido encontrar internet una imagen donde figure la tapa en dicho idioma, encontramos esta versión italiana:

DOCUMENTS

54

MU 314 (B)

Chopin's Preludes - twenty-four short pieces - were quite appropriate for brief durations: approximately three to four minutes each, for the first records and was symbolic in the "incunabula" of record companies of the beginning of the century, we find several such Preludes recorded by legendary pianists such as Vladimir Paganini and Ignaz Paderewski, but we do not come across any complete recordings of the twenty-four Preludes until the late 1920s, when they were first recorded by Ferruccio Busoni, presumably around 1910, but this finding is jealously guarded in the sales of several collectors: it has never been put on a record and, as in the case with all rolls, the fidelity of the recording leaves much to be desired.

The first certain historical documentation of a complete performance of Chopin's Preludes was that of Alfred Cortot, recorded in 1926. It was considered an historical event even then, since the forty-nine year old Cortot was already well-known generally, and particularly for his performances of Chopin. There were also several other more renowned performers of Chopin, such as the posthumously named Paderewski, Rosenthal, Hollmann and Rachmaninov. Although the youngest of the group but by no means a novice, Cortot, by being the first to record all the Preludes, would be the one to leave his mark on the immediate future as the performer of Chopin.


The response was predictably varied, because not everyone was ready to regard him as the presider of the throne. Cortot's role in the recording industry was the famous writer, amateur pianist and admirer of Chopin, André Gide. In his diary of October 30, 1929 he writes: "C's records. Chopin's preludes. A degree of sensitivity, in its place, grace and sentimentality. 'Consolation' I challenge anyone who did not already know the spirit of these Preludes to find a trace of it in this rendition (except a few). From what we can gather from other remarks in his diary and from the Notes sur Chopin, Gide must have likened the performance, aesthetically, to Paderewski's. There was beyond any doubt, an ambiguity gap between the two, a gap represented by French symbols. If we examine the files which Cortot suggested for Chopin's Preludes, one imagines an amateur pianist in a moment of enthusiasm has drawn together up by an end-of-the-century Dandyism: 1. Reverent anticipation of the loved one. 2. The distant, lonely sea. 3. The singing of the cuckoo. 4. On a grave. 5. Trees full of song. 6. Nostalgia for the homeland. 7. Delightful recollection float in our memories like perfume. 8. The snow falls, the wind howls, the temperature drops; but in my mind heart the tempo is even easier. 9. Foss Polonaise. 10. Flinging stars. 11. Longing for a young maiden. 12. Harboring in the night. 13. With gentleness. 14. Stormy sea. 15. But death is in the shadow. 16. Numbly towards the abyss. 17. She told me, 'I love you'. 18. Comes. 19. Whisp, wings, to fly towards you, my beloved. 20. Funeral. 21. Solitary return to the site of confession. 22. Rebellion. 23. Games of the water nymphs. 24. Of blood, of sensuality, of death.

While listening to Cortot one realizes that his files are to be understood in the manner of Debussy's Preludes, written by Debussy at the end of each piece, in parentheses and with ellipsis. Paderewski affirmed, scolded, illuminated; Cortot barely suggests, evokes, hints. And Gide, who as a writer would have been closer to Cortot, was, as pianist and amateur Chopinologist, closer to Paderewski.

Whereas Paderewski's was at the end of his career, Cortot was at his peak. And while Paderewski had never performed or recorded the complete series of the Preludes, Cortot had performed them numerous times and recorded them on record in 1933 and in 1943. This performance does not come from that record but rather from a tape recording made during a concert. At the age of seventy-eight, Cortot had understandably lost much of his dexterity, as can be heard without need of any explanation. Yet in the performance recorded here, and consequently without the inevitable observations found in the records, one can detect Cortot's sense of grand architecture and majesty which he was able to render to the cycle of the twenty-four short pieces.

Compared to other performers such as Paderewski, Cortot, and probably Busoni, before him, marked a decisive critical step forward: the discovery that the geometrical scheme of the twenty-four preludes is the support of an articulated thought and not the external conductor of the twenty-four short pieces. The recording of Chopin and of the Preludes to classical composers is achieved precisely in this discovery, and it thanks to Cortot's generation. This recording proves it.

English translation by Marilyn Tumbling Casati



FRYDERYK CHOPIN
(1810-1849)
24 PRELUDI OP. 28

Lato 1

| | |
|------------------------|---------|
| 1. Do maggiore | (0'40") |
| 2. La minore | (2'10") |
| 3. Sol maggiore | (1'32") |
| 4. Mi minore | (1'53") |
| 5. Re maggiore | (0'37") |
| 6. Si minore | (1'43") |
| 7. La maggiore | (0'34") |
| 8. Fa diesis minore | (1'49") |
| 9. Mi maggiore | (1'19") |
| 10. Do diesis minore | (0'30") |
| 11. Si maggiore | (0'38") |
| 12. Sol diesis minore | (1'15") |
| 13. Fa diesis maggiore | (2'48") |
| 14. Mi bemolle minore | (0'40") |

Lato 2

| | |
|-------------------------|---------|
| 15. Re bemolle maggiore | (4'35") |
| 16. Si bemolle minore | (1'12") |
| 17. La bemolle maggiore | (3'09") |
| 18. Fa minore | (0'58") |
| 19. Mi bemolle maggiore | (1'31") |
| 20. Do minore | (1'30") |
| 21. Si bemolle maggiore | (1'30") |
| 22. Sol minore | (0'45") |
| 23. Fa maggiore | (0'45") |
| 24. Re minore | (2'41") |

Alfred Cortot, pianoforte

Registrazione dal vivo effettuata a Monaco di Baviera l'11 maggio 1955.

Proprietà: Fonit Cetra
Intitolazione al disco: Eugene Dostal

Sulla qualità tecnica della registrazione vedi il libretto che accompagna questo registrato e il sito www.fonitcetra.com

FONIT CETRA **muidisc**

DISTRIBUTION EXCLUSIVE

DOC 28

Fuente: <https://www.cdandlp.jp/alfred-cortot/chopin-:-24-preludes-op.28/lp/r117634500/>

Como hemos mencionado, Martín Adán usa estas descripciones como pauta inventiva para sonetos como *Leitmotiv*, *Pianissimo*, *Primo movimento in qualsiasi preludio* o *Cuadratura subita in preludio*. En los primeros tres, la cita de Cortot está puesta luego del título; y en el último se trata más bien de un descripción incluida en la explicación del preludio. Todo esto lo veremos en detalle más adelante.

El tránsito de la música a la poesía a través del lenguaje figurado de Cortot, sucede en los 4 sonetos que analizaremos al detalle. De momento téngase en cuenta que si entendemos la *intellectio* como una comprensión del tema a tratar, esta llega, al

menos en los 4 sonetos mencionados, a través del lenguaje figurado de Alfred Cortot. Frente del poeta se sitúa el mar y su llamado, un débil murmullo del océano. Pero no solo en estas citas, que aparecen en discos o en ediciones de partituras, se hace presente el discurso figurado de Cortot sobre Chopin, también es autor de un libro muy interesante llamado *Aspectos de Chopin*, que desarrolla temas que nos interesan porque permiten comprender de manera más amplia el universo de *Travesía de Extramares*.

Por ejemplo la palabra *mano*, que es la mano del músico que toca el piano y es la mano del poeta que escribe, repetida en varios sonetos (16 veces), es desarrollada como un aspecto de la figura del músico en el libro de Alfred Cortot y cuya fuerza evocadora pasa a ser parte de la construcción de su imagen:

La mano de Chopin. En estas palabras que, para un profano o un indiferente, pueden parecer desprovistas de cualquier otro sentido que no sea el de su representación material, ¿quién no comprende el poder evocador que encierran para la imaginación de un pianista? [...] hay que admitir que una colección inmortal de obras maestras dedicadas a ennoblecer poéticamente el virtuosismo instrumental no habría sido concebida si la mano de Chopin no hubiese sido esa que la naturaleza le había ofrecido como regalo presente. (Cortot, 1986, pp. 21, 23)

El autor menciona que la obra musical del pianista está dedicada a ennoblecer poéticamente el virtuosismo instrumental. Más adelante nos hablará de la “[...] obra del poeta-músico” (Cortot, 1986, p.37), y ante esta afirmación nos preguntamos ¿por qué la reiterada incidencia sobre términos relacionados a lo poético?, para responder que lo poético no solo abarca su sentido literal relacionado al arte de escribir en verso, sino también que refiere todo aquello que comparte las cualidades de idealidad, espiritualidad y belleza asociadas con la poesía.

El ideal de la poesía influencia la prosa sutil de Alfred Cortot, cuya descripción de las obras del pianista polaco-francés no persigue postularse como un análisis ornamentado de la música, sino que busca más bien ser aquella *instalación de mundo* propia del discurso retórico; además de una guía efectiva para que futuros intérpretes sientan y comprendan la obra de Chopin.

2. El discurso poético de la música.

Según el modelo retórico, la *inventio* es la primera operación de constitución del discurso. Mediante ella se obtiene el referente del texto, “que es la estructura de

conjunto referencial, formada por la serie de seres, estados, procesos, acciones e ideas que en dicho texto van a ser representados” (Albaladejo, 1988, p.73).

Al abordar el referente principal de *Travesía de Extramares*, nos hallamos ante una estructura referencial compleja, que es la música representada en lenguaje poético, donde la referencialidad se multiplica en la búsqueda de una expresión que consiga transmitir los sentimientos y sensaciones del yo poético al oír determinadas obras de Chopin. De esta manera, el referente será expresado en figuras que tienen, como base, una asociación fundamental: *la música y el mar*, de la cual nace la metáfora que, luego de la adición del prefijo *extra*, dará título al texto.

Esta idea es un hallazgo que se produce en el nivel de la *inventio*, y que estuvo esbozada en el plan inicial de *Travesía de extramares*.

Cuenta Ricardo Arbulú que, cuando se le pidió a Martín Adán que escribiera unos poemas acerca de la maravilla de un crepúsculo y del sol que se hundía en el mar, el poeta respondió lo siguiente: “Mire, usted, este paisaje yo quisiera interpretarlo, a la vez, escuchando la música de Chopin” (Vargas Durand, 1995, p.99). Así, por testimonio del propio autor, la música viene asociada al mar desde un principio, coincidiendo plenamente con la cita de Alfred Cortot del soneto *Leitmotiv: “Meditation doloureuse; la mer déserte au loin...” “Meditación dolorosa: la mar desierta a lo lejos”* (Adán, 1980, p.93) (la traducción es nuestra). Se configura, por lo tanto, la imagen del poeta contemplando un mar interpretado a través de la música.

La *dispositio*, siguiente operación retórica, se encarga de distribuir esta asociación de *mar y música* a lo largo del conjunto de sonetos, en el proceso que conocemos por el nombre de *intensificación*, que es “el paso de la estructura del conjunto referencial producida por la operación de la *inventio* a la macroestructura...” (Albaladejo, 1988, p.80)

Junto a la idea de mar, está la de *navegación*, que adquiere pleno sentido si se piensa que el autor nombró a su serie de sonetos chipinianos como una *Travesía*, es decir, un viaje, un periplo, un recorrido, un trayecto.

La tradición clásica romana desarrolla esta idea: “Los poetas romanos suelen comparar la composición de una obra con un viaje marítimo” (Curtius, 1955, p.189). La idea de navegación no resulta extraña a la tradición poética, y mucho menos a Martín Adán, que poseía un admirable conocimiento de la tradición clásica.

Lo interesante de todo esto, es que Adán nos dice con el título de su obra, que su viaje es *extramarítimo*, irrumpiendo con la pasmosa extrañeza del neologismo *extramar*, cuya invención halla su razón de ser en el idealismo de la poesía

martiadánica. Veamos. En Martín Adán todo referente, todo objeto, posee una dimensión ideal, a la manera de la *idea platónica*. Esto ha sido desarrollado por Jim Anchante Arias en su trabajo sobre la *Mano desasida* titulado *Poesía ser y quimera* (2012), al hablar de los símbolos martinadánicos, en especial de la rosa: “Entendemos esta Rosa como la Idea de Rosa, la del mundo platónico de las ideas” (Anchante, 2012, p.77).

Así, el prefijo *extra*, otorga una dimensión metafísica a los mares de una travesía poética que es la de Martín Adán experimentando la música de Chopin, aquellos mares del alma humana. De manera que el poemario es una suerte exploración de la música de Chopin, y los *extramares* no son otra cosa que los *opus* del pianista; resultando como ideas pilares de la poesía: la música, el mar y la navegación.

Así lo expresó Adán, en su intención intelectual de comprender los mundos a los que iba a aproximarse: “-Necesito por lo pronto un diccionario de términos náuticos donde estén todos los términos definatorios del mar, y un diccionario de términos musicales, un diccionario de música”.

En el soneto Leitmotiv, que abre el poemario, hallamos la siguiente cita de Alfred Cortot: “Chopin: Deuxième Prélude: Méditation douloureuse; la mer déserte au loin”. En español “Chopin: Segundo Preludio: Meditación Dolorosa; la mar desierta a lo lejos” (la traducción es nuestra). Podemos entonces notar que el Segundo Preludio de Chopin se describe como una meditación dolorosa que contempla el mar *desierto*.

Ahora, acudiendo al verso, en la microtextualidad del plano elocutivo procederemos a encontrar y describir la forma en que se despliega la metáfora del mar:

1.- *Tu mar de la sirena y de la gana* (Adán 1980, p.116) (verso 2 *Barcarola*) donde se representa a la música como manifestación del deseo y donde el ser mítico de la sirena pretende seducir al navegante con su belleza y la hermosura de su canto.

2.- *¡Que calle el mar!... ¡que alivie la folía!...* *¡Que vuelva la pleamar, la voz, la gana!* (Adán, 1980, p.121) (verso 9 de *Ritornello*): que representa el fin de la locura, la exaltación anímica de algún pasaje musical y la vuelta a un pasaje sereno.

Pero, definitivamente, donde la relación mar y música es manifiestamente literal es en los versos siguientes:

3.- *“Yo... mar de mí, que me sustenta y bate... /Ya!... ¡música, inasible y manifiesta!...* (Adán, 1980, p.131) (versos 7 y 8 de *Rubato in noturno*): donde el mar representa el estado anímico generado por la música.

4.- *¡La mar de llanto... propia, vera vida,/ Ay... húyese... en playas de pleyeles!*: que representa la vida melancólica que se evade a través de la música y los *pleyeles*¹² que son una marca de piano que usaba Chopin.

Como se observa, los versos precedentes encierran la clave figurativa fundamental del poemario: la permanente identidad entre el mar, la música y el ánimo, expresada por medio de un constante proceso metafórico.

¹² La fábrica de pianos Pleyel, fue establecida por Igance Joseph Pleyel en el año 1807, en la ciudad de París, Francia. Entre los numerosos compositores y pianistas que tuvieron ocasión de tomar contacto con estos instrumentos, está el gran Frédéric Chopin, quien, incluso durante su estancia invernal en Mallorca, solicitó que le fuese enviado desde París un piano Pleyel para componer.

2.1. Campo figurativo de la antítesis en *Travesía de Extramares*

Si bien la metáfora del mar nos ha servido para explicar una de las ideas fundamentales de *Travesía*, consideramos que esta producción poética se halla esencialmente desarrollada en el campo figurativo de la antítesis, pues, el diálogo, la oposición y el emparentamiento entablado entre música y poesía, Martín Adán y Chopin, poeta y músico, escritura musical y escritura poética, voz poética y voz musical, tienen como sustento aquello que expresa todo arte: la paradoja de la existencia humana, donde el artista sufre las contradicciones de un ser mortal que vive para la muerte en el interludio de la existencia, donde halla el goce y el sufrimiento. Stefano Arduini, al hablar de un fragmento de un texto de Pascal dedicado a la condición humana, nos dice algo parecido:

En este caso la antítesis y la paradoja se transforman incluso en instrumento antropológico, están consustanciadas a la misma condición del hombre. Conseguimos entender una representación aceptable de la condición humana sólo acumulando una serie de antítesis y contradicciones que no encuentran ninguna solución sintética. En este caso, la figura retórica es evidentemente bastante más que una ruptura semántica, la figura puede ser asumida como materia de la misma definición del hombre: la antítesis y la paradoja son el hombre (2000, p.122)

Vuelto hacia su interior, Adán explora sus contradicciones y produce una poesía universal que expresa la paradoja humana.

Una de aquellas contradicciones radica en el tema de la identidad, aquella identidad fragmentada donde el poeta sospecha ser otras cosas a parte de sí mismo. En el hallazgo de otras identidades, nace la relación de semejanza con Chopin. Al oír su música, el poeta es movido hacia el afecto: *el amor que me tengo y se traslada*, dirá en uno de los sonetos. La sensación musical convierte al pianista en el par espiritual del poeta.

Además, la antítesis nos permite aclarar algo que se considera como la interpretación capital de este poemario: que *Travesía de Extramares* es un poetizar acerca de la esencia de la poesía, una poesía cuyo tema central es el poeta y su quehacer. De acuerdo. Pero ¿Esto impide asociar el poemario a la música? ¿Qué hay del subtítulo que lleva la obra: “*Sonetos a Chopin*”? ¿Qué hay de las explícitas referencias a la obra de Chopin? ¿Cómo se explica el uso de los términos musicales? La tradición crítica ha dejado pasar este aspecto de la obra. Salvo

tímidas insinuaciones, la lectura canónica es la de ese “poetizar acerca de la esencia de la poesía”. Indudablemente esta poética es uno de los tópicos de la obra martiadánica, pero si el autor hubiera querido hacer solamente eso, no hubiérase aventurado a citar de forma explícita las obras de Chopin luego de cada soneto, ni puesto a explorar un léxico eminentemente musical. Hay que aperturar la posibilidad de que la intención del autor era también realizar un homenaje, a su manera, una respuesta poética.

Hay una lectura del soneto titulado *Leitmotiv* que nos dice lo siguiente: “Desde el verso inicial: “*No aquel Chopin de la melografía*¹³, el poeta nos anuncia que el motivo central de los *Sonetos a Chopin* no va a ser la figura del célebre compositor de los preludios” (Bendezú, 1969, p.22). Y por tanto se nos “Revela el deseo del poeta de una clara definición de su mundo poético”. (Bendezú, 1969, p.34).

El problema con esta interpretación es que descarta cualquier referente al convertir los sonetos en textos autoreferenciales, olvidando el hecho crucial de que esta obra ha sido motivada por la escucha musical.

No obstante, desde el campo figurativo de la antítesis, no resulta necesario descartar la música. El referente es la música, y también la poesía. Toda la deliberada ambivalencia de vocablos como *voz, mano o alma* representa tanto al poeta como al músico.

Además hay una proyección del poeta en el músico, que hace patente, por ejemplo, en el verso 8 del soneto *Lontano in nocturno*: “Chopin, Protágoras, Noche, Alma Mía!...” A través de la antítesis, al hablar del pianista habla de sí mismo, por el efecto íntimo que produce la música: “*El amor que me tengo y se traslada!...*” (verso 6 del soneto *Stentato in scherzo*). La música es un arte extraño que, al resonar en la intimidad del oyente, resulta propio.

En palabras de Américo Ferrari, la poesía de Adán sugiere “una reflexión en la que sujeto y objeto parecen constituir un ser escindido en busca de su unidad en el lenguaje...” (1990, p.61) En consecuencia el poeta es aquello que nombra. En la misma línea de pensamiento Ricardo Silva Santisteban manifiesta que a partir de *Aloysius Acker* “el poeta iniciará tanto la identificación del yo proyectado en los seres y las cosas, como la patética travesía de la vida hacia la muerte” (*Martín Adán, Obra Poética*, 1980:XIV). Chopin es una de las facetas del ser del poeta, a la vez que un guía espiritual: “*Si erigiste o tiraste allá mi vida/ Dame el timón, la mano la medida / Lo de la eternidad atormentada* (versos 6, 7 y 8 de *Fuga*); y constituye sobre todo, la

¹³ Este verso plantea una serie de interpretaciones que desarrollamos más adelante, en la parte dedicada al análisis de varios poemas de *Travesía*, incluido *Leitmotiv*.

música que el sujeto experimenta e inspira sonetos. Música que el poeta llama una *eternidad atormentada*.

Ahora veamos los versos referentes al ser que se proyecta en otros seres y cosas.

Los versos 11 y 12 del soneto *Opus* : “Yergue madera, acero, obscuro, amparo...”
“Alma, epidermis, tú, cincel de olvido”.

Los versos 2, 5 y 6 del soneto *Stententato in scherzo*: “Anima y mano mía enajeadá”, “Eterno, mío, yo, raptos, rehenes... / El amor que me tengo y se traslada”

Los versos 13 y 14 del soneto *Ritornello* : “Todo volumen es mente sombría!/ Y cada cuerpo, nave, piano, llora!.

Como vemos, estas enumeraciones nos muestran el ser fragmentado que no llega a la unión con el todo. Una paradoja latente de la identidad.

CAPÍTULO 3

LA TRAVESÍA DEL POETA: ANÁLISIS RETÓRICO-SEMÁNTICO

El viaje del poeta-oyente ha de realizarse mediante la palabra. Es el humano que escucha la voz musical y la *fía y navega en denominaciones* (versos 2 y 3 de *Lontano in nocturno*).

He aquí una serie de metáforas cruciales para nuestra lectura: Los preludios de Chopin, tantas veces mencionados durante la obra, a decir del célebre músico alemán Liszt son “un haz de estados de ánimo” (Hadden, 1946, p.220), impresiones grabadas en el ánimo, que es el alma. El alma es el mar. “[...] El mar es un alma que tuvimos, que no sabemos dónde está, que apenas recordamos nuestra [...]” (Adán, 2001, p.38). La música es el mar del alma.

Del mismo modo la antítesis primordial es la que se establece entre el poeta y músico, pues el ser del poeta va a proyectarse en el ser del músico, sin llegar a resolverse dicha oposición. En este sentido la travesía implica el desplazamiento que se realiza desde el arte de Martín Adán hacia el arte de Chopin.

En el análisis que sigue, nos acercaremos a ocho sonetos para interpretarlos a la luz de haber fijado a la música y a Chopin como los elementos más importantes de la estructura del conjunto referencial.

LEITMOTIV

(Cortot: Chopin: Deuxième Prélude: Méditation douloureuse; la mer déserte au loin)

¡yo era para morir e vos para escapare!

Del CANTAR DE RONCESVALLES

el día era nublo i él bien lo aclarava,
magüer que era oscuro, él bien lo blanquiava,
por do quiera q'él pasaba todo lo relumbraba

Del POEMA DE YUSUF

- No aquel Chopin de la melografía: 1
- Colibrí infalible en vahaje; 2
- O cumbrera y cabrío nel celaje; 3
- O perspicuo piloto por sombría... 4

- Mas el antiscio de su travesía: 5
- Arena así que ya brolla el miraje; 6
- O humana presa de selacio aguaje 7
- O luna ahogada a flor de mediodía... 8

- No la remera que roza la rosa, 9
- Sino el otoño que bañó mi vida 10
- Y pasmó mi melisma más mimosa... 11

- Ay no la arboladura talantosa 12
- Ni el alentar la lona rehenchida 13
- ¡Mas ya... yo... mudo que tajó la boza! 14

Según el Diccionario Harvard de Música, *leitmotiv* significa “motivo conductor” (Randel, 2001, p.589), y es un término utilizado en la ópera para referir la repetición de un fragmento musical relacionado a algún aspecto del drama representado.

El músico alemán “Wagner logró, por medio del leitmotiv una síntesis de dos importantes técnicas compositivas del siglo XIX: el recuerdo o la reminiscencia temática y la transformación temática” (Randel, 2001, p.589). Extrapolado este concepto a la poesía de Adán, establece la existencia de un motivo conductor para el poemario, que influye en la totalidad de la obra y que está sometido a variaciones¹⁴.

Posterior al título del soneto hallamos la siguiente cita de Alfred Cortot: “Chopin: Deuxième Prélude: Méditation douloureuse; la mer déserte au loin”. “Chopin: Segundo Preludio: Meditación Dolorosa; la mar desierta a lo lejos” (la traducción es nuestra). Así, *Leitmotiv* está inspirado en el Segundo Preludio, Opus 28 de Chopin, que es definido como una meditación dolorosa, con el mar desierto a lo lejos.

La expresión *meditación dolorosa* contiene dos elementos claves de lo que llamamos el “motivo conductor” de *Travesía*: el pensamiento vigilante y la sensación, en este caso, de dolor. La inteligencia incisiva del poeta buscará nombrar la materia musical y la impresión que esta deja en el oyente, transformándola en versos de corte barroco. Lo que nos lleva a concluir que sin duda la música produce el fundamento anímico de la composición poética.

La meditación constituye una especie de concentración en la realidad del momento presente, inmediato, del oyente musical. Aquel que oye, atraviesa por una sensación viva de aquello que transmite la obra. En este sentido *Travesía de Extramares* es un adentrarse en la experiencia musical. Presente puro, expresado magistralmente con los versos del soneto titulado *In promptu* (de pronto): *Música, úrdase sola y simplemente/ sin memoria, sin ayer y sin mañana* (Adán, 1980, p. 94).

Por otro lado, la continuación de la cita de Cortot: *la mar desierta a lo lejos*, introduce otro elemento capital: el mar, la gran metáfora de *Travesía*, pues el poeta

¹⁴ Respecto de las variaciones temáticas, Edmundo Bendezú propuso en 1969 que *el tema central de Travesía es el poeta y su quehacer poético, y que dicho tema aparece con ligeras variaciones a lo largo del poemario*. Nuestro aporte, en gran medida, es una lectura interpretativa distinta, donde la música de Chopin adquiere un rol determinante, pues se convierte en aquello de lo que habla el poema, y que en términos retóricos conocemos como estructura del conjunto referencial.

emprenderá la tarea de navegar los mares musicales, de la expresión de un alma removida por las obras de Chopin. El mar desierto a lo lejos, es una invitación para que se lance a navegar la inmensidad, en el acto inicial de la *Travesía*, expresado en el verso 14 del soneto: *mudo que tajó la boza* (Adán, 1980. p.93). La música de este preludio es un “[...]lamento distante oído a través de la bruma o un débil murmullo del océano” (Cortot, *Preludes*, p.5), que sitúa al poeta-oyente en un ambiente meditativo y melancólico, estableciendo así la pauta para el tono quejumbroso del soneto. La travesía del *mudo que tajó la boza* (Adán 1980, p.93) es una empresa ardua. Al respecto Cortot menciona que esta obra, a pesar del tono de amargura y abatimiento “nunca excede la concentrada atmósfera de meditación” (Cortot, 1922, p.5). Dicha consideración, contenida en el libro de partituras de los preludios cuya edición y descripción estuvo a cargo de Alfred Cortot, está dirigida a intérpretes destinados a la ejecución de la pieza musical. El intérprete debe sentir aquel carácter meditativo-melancólico del preludio para conseguir una ejecución elevada del tema. Martín Adán es aquí una suerte de intérprete poético que toma en cuenta dichas consideraciones para escribir sus versos.

Al identificar la música con el mar, el proceso de descripción poética que realiza Cortot es un antecedente del practicado por Adán. Como ya hemos mencionado, al hablar de la función de la mano izquierda a la hora de tocar el segundo preludio, Cortot la describe como “un débil murmullo del océano” (1922, p.5), comparando directamente, el sonido que la mano produce al tocar el piano, con el sonido del mar, operación retórica elocutiva, que nuestro poeta desarrolla y que en este soneto lo empuja a emprender la navegación. Por eso es de suma importancia entender que la sola primera cita de *Leitmotiv* devela ya los elementos necesarios para la comprensión del poemario entero.

El primer epígrafe, perteneciente al Cantar de Roncesvales, *¡yo era para morir, e vos para escapare!*, nos lleva a considerar dos grandes tópicos de la poesía martinadánica: la muerte y la trascendencia. La muerte es una preocupación constante en la poesía de Martín Adán, todas sus obras están impregnadas por ella: “El hombre muere a lo largo de toda su vida, lo que constituye un fuente constante de tormento y angustia diarios, y, como tal, se convierte en elemento fundamental de la visión trágica de la vida que tiene el poeta.” (Kinsella, 1989, p.109)

Por otro lado, el verbo *escapar* del epígrafe, corresponde al hecho de trascenderla. El esfuerzo de la poesía se torna en un acto que persigue la trascendencia: “Aunque

es un poeta que siempre ha sido consciente de hasta qué punto está a merced de la lengua, los poemas de Adán, son ejemplo de una pugna constante por dar voz a su experiencia de lo trascendente [...]” (Kinsella, 1989, p.37)

Si *escapar* refiere la trascendencia, es necesario destacar que esto coincide con una retórica de la muerte cuya base se halla en el campo figurativo de la antítesis, pues, como menciona Arduini, al hablar de los epitafios, existen “...tipos de texto donde se configura una retórica de la muerte y donde encontramos frecuentemente la figura de la antítesis como expresión ejemplar de la laceración y del interrogante que la muerte plantea a la vida.” (2001, p.119). Además sostiene que:

[...] la retórica manifiesta su poder sobre la muerte realizando una inversión entre el reino de la vida y el de la muerte, entre cielo y tierra, hasta el punto de que el cielo es representado, con la clásica paradoja cristiana, como un mundo mejor: Desde la tierra donde se sufre y muere, serenamente pasada al reino del gozo y de la vida eterna. (Arduini, 2001, p.120).

En efecto, el hombre no se conforma una vez descubierta la muerte. En su invención de la vida eterna, inventa también la paradoja; y dentro de dicha visión Chopin se convierte para Martín Adán en el arquetipo de la trascendencia artística.

El segundo epígrafe: *el día era nublo i él bien lo aclarava, magüer que era oscuro, él bien lo blanquiava, por do quiera q'él pasaba todo lo relumbraba*, del Poema de Yusuf, atribuye a Chopin la capacidad de sortear la adversidad por medio de un arte luminoso, cuya destreza ha de reflejarse en el proceso metafórico desplegado para describir al pianista. En el soneto se le califica de “*colibrí infalible*”, de “*cumbrera y cabrío*”, de “*perspicuo piloto*”, de “*remera que roza la rosa*”, de “*arboladura talantosa*” con la “*lona rehenchida*” (versos 2, 3 y 4) (Adán, 1980, p.93), todas descripciones que refuerzan la capacidad transformadora de su arte. Pasemos entonces al análisis de los versos del soneto.

Para postular una interpretación del verso 1, inicialmente hay que hallar el significado de la palabra *melografía*. El diccionario de la RAE define a esta palabra como *el arte de escribir música*. Adán niega al *Chopin de la melografía* con el fin de oponer la escritura musical a la escritura poética, situándonos directamente en el campo retórico de la antítesis que contrasta la descripción positiva del músico con una negativa del poeta, cuyo arte es *miraje* (ilusión), calificado de *presa y luna ahogada* (versos 6, 7 y 8) .

Como venimos mencionando los tres versos restantes del primer cuarteto, constituyen una descripción metafórica de la idea introducida en el primer verso.

Colibrí infalible en vahaje 2
O cumbrera y cabrío nel celaje 3
O perspicuo piloto por sombría 4

El primero de ellos, está referido a la técnica y la maestría del colibrí, ave de vuelo destacado, calificada mediante el adjetivo *infalible*. Dicha noción se emparenta a la técnica utilizada por Chopin para tocar el piano. La palabra *vahaje* que quiere decir *viento suave* nos conduce a pensar en el aire, medio donde se desplaza la música, y en aquellos delicados pasajes de Chopin “[...] en la suprema cima de su arte, un arte alambicado, personal y embriagador” (Hadden, 1946, p.224), donde “[...] La más fina delicadeza se requiere para estas aéreas criaturas suyas [...]” (Hadden, 1946, p.199). Esto se complementa si nos detenemos a pensar en la morfología de la palabra, la construcción de la misma nos conduce al vocablo *vaho* que hace referencia al vapor que despiden los cuerpos en determinadas circunstancias, como la vibración desprendida de las cuerdas del piano.

El verso 3 la visión promisorio de un macho cabrío en el cielo que augura buen tiempo y un viaje sin dificultades, nos remite al el ímpetu vigoroso del navegante. Además el verso refiere la constelación de Capricornio por dos razones principales: La primera es que capricornio posee una cola de pez (ideal para el desplazamiento en un medio que es el agua) y la segunda es que, dentro de su intrincada simbología, representa a las montañas, las *cumbreras* del verso 3.

Capricornio Décimo signo zodiacal. Su naturaleza doble, expresada alegóricamente en forma de cabra cuyo cuerpo termina en cola de pez, alude a la doble tendencia de la vida hacia el abismo (agua) y las alturas (montañas); estas direcciones significan asimismo, en la doctrina hindú, las posibilidades involutiva y evolutiva, el retorno o la salida de la «rueda de los renacimientos» (zodiaco). (Cirlot, Juan Eduardo, 1992, p.117)

En todo caso, dicha constelación está siempre referida a la culminación de los proyectos. También podría interpretarse como señal de vigor sexual, pasional, en tanto *celaje* provenga de *celo*, y establezca la idea de una especie de movimiento del deseo.

El adjetivo *perspicuo* del verso 4 designa la claridad que el piloto de la travesía le impone a las sombras, en consonancia directa con el segundo epígrafe del texto, donde se nos habla de alguien que aclara la noche. Porque es en el reino de la noche donde el músico se desplaza con naturalidad y perfección. Elementos como la noche y la luna fueron esenciales para construir un discurso de en torno a la música de Chopin. Basta citar a J. Cuthbert Hadden que, en su biografía del músico, escribe lo siguiente: “El mundo de Chopin, como el de Shelley, es una región donde la música, el claro de luna y el sentimiento están unidos... Ambos contemplan una noche de climas sin nubes y cielos estrellados” (Cuthbert Hadden, 1934, p.194).

La experiencia contraria se traza desde el *antiscio*, término que designa una *persona que habita en una de las dos zonas templadas terrestres y que, por vivir sobre el mismo meridiano que otra y en el hemisferio opuesto, proyecta al mediodía la sombra en dirección contraria a la de ella*. Esto es esencial para comprender el soneto, porque el poeta y el músico, al proyectar sombras contrarias, se hallan opuestos; pero al hallarse en un mismo meridiano, comparten una línea imaginaria que vincula sus existencias. Es en este juego de lo contrario y lo similar donde va a desarrollarse la aventura poética de Martín Adán.

Los vestigios de la travesía del músico, que son la obra de Frederic Chopin, llegan hasta el poeta, instalado en un plano diferente, oyéndolos.

| | |
|--|---|
| <i>Mas el antiscio de su travesía:</i> | 5 |
| <i>Arena así que ya brolla el miraje</i> | 6 |
| <i>O humana presa de selacio aguaje</i> | 7 |
| <i>O luna ahogada a flor de mediodía</i> | 8 |

En en el segundo cuarteto el soneto adquiere el marcado tono de *meditación dolorosa* mencionado en la cita de Cortot, desplegando la frustración y el abatimiento. De este modo, si en el primer cuarteto todo transcurre sin problemas, en el segundo, de latitud martinadánica, lo que era maestría se convierte en espejismo (*miraje*); si en los vahos, el colibrí suspenso vuela con perfección, aquí el poeta observará los brotes de un espejismo, el espejismo de la belleza. Al internarse en el desconocido mundo de los extramares, el yo poético teme la posibilidad de sucumbir.

Dicho temor se manifiesta en el poeta que acaba de iniciar su navegación profunda sobre una materia (la musical) que lo seduce pero que al mismo tiempo lo espanta y ante la cual se siente desarmado, como sugiere el verso 7 donde lo que era buen

augurio se torna en miedo ante la tempestad, ya que al aventurarse en este mundo el poeta puede convertirse en presa de animales horribles (*selacio aguaje*), lo que era tiempo augural se convierte entonces en terrorífico temporal; y el espacio de la noche, donde la luna reina desaparece ante un mediodía sofocante (verso 8), donde no le sirve de nada la claridad del astro (ahogada).

| | |
|---------------------------------------|----|
| <i>No la remera que roza la rosa</i> | 9 |
| <i>Sino el otoño que bañó mi vida</i> | 10 |
| <i>Y pasmó mi melisma más mimosa</i> | 11 |

El *colibrí* del verso 2, en el verso 9 *roza* la flor de la belleza que nace de las manos de Chopin, comparadas a dos alas delicadas. En este sentido existe una descripción similar del pianista realizada por el poeta Gautier “Tocadas por los dedos Chopin, las teclas del piano parecen recibir el contacto del ala de un ángel” (*Chopin: the women behind his music*. documental de la BBC).

En los versos 10 y 11, el preludio chopiniano aludido, de marcado tono autumnal, melancólico, llega hasta las costas del poeta y lo hiere al punto de ensombrecer el canto de la poesía. Los versos de Adán, reciben la desolación del otoño, que desintegra la belleza de sus flores.

| | |
|---|----|
| <i>Ay no la arboladura talantosa</i> | 12 |
| <i>Ni el alentar la lona rehenchida</i> | 13 |
| <i>Mas ya... yo... mudo que tajó la boza.</i> | 14 |

Talantoso significa *de buen semblante*, continuando con las descripciones que hacen de Chopin un navegante docto. Así el verso 13 nos muestra la imagen de una embarcación a toda vela.

En contraste, el verso 14 constituye una afirmación del yo poético que en ese momento, taja la boza, es decir corta la cuerda de su pequeña nave para iniciar una aventura propia, frente a un mar que es, mar de música, en el acto iniciático de *Travesía de extrameres*, donde el adjetivo *mudo* describe la imposibilidad del poeta de proferir sonido (canto) como en el verso *pasmó mi melisma más mimosa*, en una actitud extática y contemplativa frente al mar, desierto a los lejos. El viaje del poeta ha comenzado.

PRIMO MOVIMENTO IN QUALSIASI PRELUDIO

(Cortot: "Chopin: Premier Prélude: Attente fiévreuse de l'aimée.")

Mi corazón se fué perder
amando a quien no pudo aver

Montoro

O ma pauvre Muse! est-ce toi?
O ma fleur! ô mon immortelle!

Nerval

- ¡Ay que te es trance el mundo y la persona!... 1
¡Que tú, tu amor, porfías por firmeza!... 2
¡Y tu inmediato yo maldice y reza, 3
Y a ti, recuperado, te abandona! 4
- ¡Ay, Mía es?... ¡tu aliento la pregonal!... 5
¡Tu voz la ve!... ¡tu beso que la apresa, 6
La amortaja de sacio y de extrañeza, 7
O la disipa si la perfecciona! 8
- ¿Ninguna!... ¡y ente y número persiste, 9
Tu caudal y avidéz no allega en nada, 10
Y cuerpo se incorpora en que consiste...? 11
- ¡Que es tu sombra y tu voz, enajenada, 12
Que en la Naturaleza, a la llamada 13
Tuya propia...! ¡ay, Dios, mortal y triste!... 14

La referencia musical posterior al título, alude al Primer Preludio Op. 28, que Alfred Cortot describe como una *Espera febril de la amada* (la traducción es nuestra), composición pasional de *impaciente ardor* (Cortot, 1922, p.2), en consonancia con los dos epígrafes, el primero de los cuales, de Montoro, habla del amor imposible; y el segundo, correspondiente a Nerval, de la musa inmortal.

- *¡Ay que te es trance el mundo y la persona!..... 1*
- ¡Que tú, tu amor, porfías por firmeza!.... 2*
- ¡Y tu inmediato yo maldice y reza, 3*
- Y a ti, recuperado, te abandona! 4*

Según el diccionario de la RAE, la palabra *trance*, que observamos en el verso 1, proviene del latín *transire*, que significa, “pasar al otro lado”. El paso hacia el otro lado del mundo, hacia el otro lado de las cosas, se alcanza mediante un estado alterado de consciencia, propio de la creación artística, que, una vez producido, diluye las fronteras establecidas entre *el mundo y la persona*.

Hay una suerte de indeterminación que se adivina en el trance del músico, pues el *tú* del verso 2 nos refiere a Chopin ejecutando su preludio, buscando apresar el amor a través de la firmeza de su música, acto que cumple la premisa establecida por la cita de Cortot: el preludio constituye una espera febril de la amada.

De tal modo el *yo inmediato* del verso 3 es aquél que se sitúa justo en el preciso momento de la ejecución musical, cuando el músico toca el piano y produce un sonido que es, en parte, manifestación de la musa inmortal. Un *yo* que, además de ser inmediato, maldice y reza en espera atormentada del amor imposible.

En el verso 4 la persona del artista es recuperada para el mundo, regresando del “otro lado”. Si algo caracteriza a este peculiar estado de consciencia es la brevedad. Al respecto, John Kinsella afirma que en este soneto “[...] se ilustra la tensión que existe entre la visión que tiene el poeta del infinito, en medio del flujo del tiempo, y de su condición trágica, la condición de una persona atrapada en un mundo de una realidad física inmediata.” (1989, p.73)

- *¡Ay, Mía es?... ¡tu aliento la pregona!... 5*
- ¡Tu voz la ve!.... ¡tu beso que la apresa, 6*
- La amortaja de sacio y de extrañeza, 7*
- O la disipa si la perfecciona! 8*

La palabra *Mía* del verso 5 se enlaza directamente a la *Musa* del epígrafe de Nerval, vislumbrada a través de la música de Chopin, y cuyo aliento, impulso vital de la creación artística, pregona su existencia mientras el poeta se pregunta si efectivamente le pertenece aquella musa momentánea.

Como aclaramos en el capítulo precedente, la voz de Chopin corresponde al sonido de su instrumento. El piano es su voz. En este sentido, la expresión *tu voz la ve* del verso 5 parece decirnos que el músico logra entrever la presencia del ser amado ideal simultáneamente a tocar el preludio en su piano. Sin embargo, en tanto el artista pretende apresar aquella fantasía le confiere un aire fúnebre de *mortaja* que termina por enajenarla (versos 6 y 7). Es por eso que su naturaleza resulta efímera, pues el ideal de la música se disipa en el tiempo (verso 8).

- *¿Ninguna!.... ¡y ente y número persiste,* 9
Tu caudal y avidez no allega en nada, 10
Y cuerpo se incorpora en que consiste....? 11

La amada, la musa, es *ninguna*, imposible de materializarse, similar al sonido que se difumina. Sin embargo allí está, la puede avistar el poeta entre las notas y la armonía, pero quizá solo sea eso, como sugiere el último terceto del poema: una llamada persistente del artista que termina por responderse a sí mismo.

- *¡Que es tu sombra y tu voz, enajenada,* 12
Que en la Naturaleza, a la llamada 13
Tuya propia....! ¡ay, Dios, mortal y triste!.... 14

Este último terceto cierra la idea. Alterna entre lo propio y lo extraño, borrando la barrera que existe entre ambos, al juntar los términos contrarios en la expresión *tu voz enajenada*. Del mismo modo, el oxímoron de un *Dios mortal*, constituye una imagen representativa de la figura de Frederic Chopin, arquetipo del artista para Martín Adán.

En todo el soneto, el amor, se debate entre la existencia y la inexistencia. Es tarea del artista pregonar la existencia de una musa que halla o intenta hallar en su arte. Pero eso es todo lo que tiene. Una quimera.

La inmaterialidad de este amor, encuentra una relación profunda con la aparente inmaterialidad de la música:

En la artes plásticas la “naturaleza real” brinda por lo regular una escala de comparación más o menos utilizable; en la poesía, por su parte, el lenguaje conceptual general permite un examen en forma análoga [...] En la música, en cambio, por lo regular suele ser distinto: le faltan los “modelos” visibles y audibles, y su inmaterialidad no permite transportar fácilmente a ella las fórmulas de equilibrio de la arquitectura y la plástica, o las leyes de la perspectiva y las reglas del color de la pintura, que multiplican y sustentan las posibilidades “objetivas” del juicio. [...] Por otra parte, Goethe ha considerado con acierto como fundada precisamente en su inmaterialidad la posición de privilegio de la música con respecto a las demás artes: el hecho de que el arte musical se sirva de un material comparativamente más irreal y depurado de sonidos, esto es lo que acentúa su carácter artístico de modo particular (Moser, 1966, p.7).

En efecto, la música lleva en sí esa aparente irrealidad, fundamentada en el hecho de ser materia sonora dispersada en el tiempo. De tal manera, cuando una creación de esta naturaleza ha finalizado, nos deja en la memoria la huella de una sensación pretérita. Y es en esta sensación transitoria, que el artista siente la desolación de amar algo que no existe (epígrafe de Montoro).

Finalmente, a la luz de la interpretación hecha de los versos, podemos afirmar que el título del soneto, traducido como *primer movimiento en cualquier preludio*, sugiere que no solamente este, sino cualquier preludio, ha de iniciarse con aquel arrebatado de inspiración divina.

PIANISSIMO

(III op. 28.)

(Cortot: "Chopin: Troisieme Prélude: Le Chant tu ruisseau".)

Quien este consejo quisiere fazer
non avrá miedo jamás de morir,
mas traspasará de muerte a bevir
vida por siempre sin le fallecer.

SANCHEZ CALAVERA

Par delicatesses

J'ai perdu ma vie.

RIMBAUD

((-Cuando nació la diosa, de la mano 1
Del Hombre, con ombligo y con natura, 2
En mí vino a mirarse la Hermosura... 3
Y yo, su sombra, me hui... humano.)) 4

((-La fuente aun mana de donde dimano, 5
La vez sedienta de mi coyuntura; 6
Empero sigo en trazo y estrechura, 7
Como riego de lloro y caz de piano.)) 8

((Corrí a espuma de Venus Verdadera, 9
Y no quiero que agobie mi destino 10
Flor u hojarasca, otoño, primavera...)) 11

((-Quiero irme lustral hasta mi sino!!... 12
¡¡Que mi copia enjúguese en la vera!!... 13
¡¡Que mi curso desagüe en lo divino!!...)) 14

Pianissimo es una indicación interpretativa que corresponde a una forma de tocar “muy suave” (Randel, 2001, p.795). Gráficamente, esta indicación se traduce en el soneto como un doble paréntesis que encierra el sonido de la voz poética emitida.

| | |
|---------------------------------------|---|
| ((-Cuando nació la diosa, de la mano | 1 |
| Del Hombre, con ombligo y con natura, | 2 |
| En mí vino a mirarse la Hermosura... | 3 |
| Y yo, su sombra, me hui... humano.)) | 4 |

En este primer cuarteto asistimos al nacimiento de una diosa.

Notamos que en el verso 1 la palabra *diosa* ha sido escrita con minúscula mientras que las palabras *Hombre* y *Hermosura* se escriben con mayúscula (versos 2 y 3). En la doble dimensión de los seres y las cosas, las mayúsculas representan el aspecto divino o ideal; y la escritas con minúscula, el aspecto terrenal. Es así que la diosa a la que nos refiere el verso 1 pertenece a la dimensión material, física del sonido, en alusión a la composición que se cita luego del título: el número III del op. 28. Trátase del preludio en sol mayor de Chopin, composición marcada por una evidente “[...]gracia juvenil” (Cortot, 1922, p.8), y cuyo nacimiento de florecencia primaveral constituye la idea que el poeta enfrenta en su soneto.

¿Por qué la *diosa* se ha escrito con minúscula? Porque ha nacido de la mano del *Hombre*, que muestra su condición divina de creador. Así, a través del uso del campo figurativo de la antítesis, se invierte la relación entre creador y creatura: ahora es el hombre el que inventa la divinidad¹⁵.

Entonces la obra destella *Hermosura* y nos damos cuenta que la cualidad, casi podríamos decir la idea de la belleza se halla por encima de la diosa, o al menos de una diosa que es la música como producción humana. El hombre, en tanto creador, se emparenta con lo divino.

En el verso 2 la diosa ostenta *ombligo* y *natura*. Aquel ombligo es la cicatriz que nos permite saber que la obra proviene de una fuente superior, que por mano y obra del músico se nos muestra brevemente, pero que ha de volver a la nada, ya que la música también ha de terminar y desvanecerse en el aire.

Es imprescindible destacar que el vocablo *natura*, aparte de ser relativo a la naturaleza, significa también “escala natural del modo mayor”, en la que está compuesto el preludio citado: sol mayor.

¹⁵ Este tópico martiadiano fluctúa y conserva siempre su inherente ambigüedad, a lo largo de toda su poesía. Por ejemplo, en *Escrito a ciegas*, poema de 1961, el poeta ha de volver a preguntarse “¿Soy la creatura o el creador?” (Adán, 1980, p.149).

El cuarteto cierra con un verso donde el ser humano, *sombra* de la *Hermosura*, huye de la diosa del verso 1, pues esta se asemeja a la flor sometida a los rigores del tiempo desarrollados en el verso 11.

Por otro lado, con el primer verso se ha establecido una conexión entre diversos campos retóricos. El origen de la diosa, sirve para integrar al corpus poético no solo el campo de la mitología, sino quizá también el de la pintura con la célebre obra *Nacimiento de Venus* de Botticelli, o la *Venus Anadiomena* de la pintura clásica.

De cualquier modo, la *Hermosura* se refleja en el humano y este le rehúye, pues la condición humana es incapaz de tolerar por mucho tiempo la revelación divina.

En el segundo cuarteto

| | |
|--|---|
| ((-La fuente aun mana de donde dimano, | 5 |
| La vez sedienta de mi coyuntura; | 6 |
| Empero sigo en trazo y estrechura, | 7 |
| Como riego de lloro y caz de piano.)) | 8 |

El agua, metáfora del sonido, pasa a través del poeta que hace las veces de conducto, pero es canal insuficiente porque muestra de forma mediocre la abundancia de la fuente.

En el verso 5, la repetición de términos que guardan similitud semántica *fuentes*, *manar*, *dimanar*, muestra de manera ejemplar uno de los grandes temas del libro: “El ser escindido de Adán”, del poeta que se siente separado de una realidad plena:

[]su poesía se anuncia como reflexión sobre el poetizar y sobre la esencia de la poesía, pero una reflexión en que sujeto y objeto parecen constituir un ser escindido en busca de su unidad en el lenguaje; este lenguaje revela a su vez una escisión en el símbolo de la travesía, que supone cortar las amarras o “taj(jar) la boza” en que el poeta que pilotea a ciegas tiene siempre ante sí lo desconocido... el navegante lucha incesantemente con la expresión y con la ambigua realidad: opacidad del mundo y diafanidad de la palabra, oscuridad del lenguaje y transparencia de las cosas...” (Ferrari 1990:61,62).

Los términos del verso se entrelazan de tal manera que dan a entender que el origen de la fuente es también el origen del poeta. Adán apunta a llegar a lo que hay detrás de la fuente, ya que esta también posee origen y por tanto es motivo de carencia y deseo del ser sediento de unidad.

Pero el poeta persiste en su tarea ascética, en el obrar poético que no acepta distracciones, en versos siguientes que contrastan la abundancia de la fuente, con la lágrima de la tristeza humana y el pequeño abrevadero de la música (versos 7 y 8). En la expresión *caz de piano* hallamos nuevamente los elementos que asocian la música al agua.

| | |
|---|----|
| ((Corrí a espuma de Venus Verdadera, | 9 |
| Y no quiero que agobie mi destino | 10 |
| Flor u hojarasca, otoño, primavera...)) | 11 |

En una maniobra elusiva de la belleza mundana, el poeta se dirige a la diosa verdadera (verso 9), deseando que su destino sea lo atemporal, aquello que no está sometido a las fases cíclicas de todo lo viviente (versos 10 y 11), libre de las estaciones de la *primavera* y el *otoño*: “La temporalidad es una de las características principales que diferencian al mundo inmediato y rutinario del mundo trascendente que el poeta ansía” (Kinsella 1989:75)

El poeta se priva de la belleza terrenal huyendo hacia lo divino. Pues la belleza de este mundo, inevitablemente temporal¹⁶, es fuente de sufrimiento. Todo lo que conduce a la imagen superficial de Venus, hasta las orillas de lo humano, es solo sombra del fundamento verdadero de la belleza. Percibimos el empeño del poeta de sustraerse al tiempo, de no ser afectado por su decurso, para que la flor no sea hojarasca y la primavera no devenga en otoño.

El terceto final refuerza las ideas planteadas .

((-Quiero irme lustral hasta mi sino!!...))

Ideas que se refuerzan por medio del uso doble de los signos de exclamación, que entra en franco contraste con el doble paréntesis, evidenciando que la oposiciones no se detienen ni en el uso de los signos de puntuación y que manifiestan la paradoja de un mensaje que pretende ser gritado pero que adolece de cierto mutismo.

Sumado a ello está el deseo de purificación, la intención de llegar de manera *lustral* hasta el destino del poeta, que consiste en la integración plena con lo divino.

¹⁶ Tema central de las *ripresas* o sonetos a la rosa.

*¡¡Que mi copia enjúguese en la vera!!...
¡¡Que mi curso desagüe en lo divino!!...))*

La copia se desintegra en la orilla para sumarse al todo, que ha de conseguirse mediante la prudencia, la actitud cautelosa ante la belleza terrenal halla su fundamento en uno los motivos característicos del barroco concerniente a la fugacidad de la vida y el paso del tiempo:

[...]La lección que Poussin quiere darnos en su *Diógenes arrojando su cuenco*, que era lo último que poseía, cuando ve a un pastor que bebe agua en el hueco de la mano, es la de que es preciso renunciar a esa vida de seducciones mundanas que nos aparta de Dios. De acuerdo con ello, los bienes terrenos se declaran ilusorio mediante el lema “todo es nada”, de Santa Teresa [...] (Hatzfeld, 1964, p.116)

Si interpretamos el poema a la luz del primer epígrafe *Quien este consejo quisiere fazer/ non avrá miedo jamás de morir, /mas traspasará de muerte a bevir/ vida por siempre sin le fallescer*, escrito por Sanchez Calavera, se observará la correspondencia que hay entre dicho *consejo* y la renuncia ascética del hombre a la hermosura mundana que es la *delicadeza* que pierde al poeta (segundo epígrafe del texto perteneciente a Rimbaud).

CANTABILE IN SONATA

(In op. 35)

Començó unos viesos e unos sonos tales,
que traièn grant dulçor, e eran naturales,
finchíanse de omnes apriesa los portales

Del LIBRO DE APOLONIO

Jeunes et tendres fleurs par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées

Racine

| | |
|--|----|
| - ¡Discurso que desmira su destino; | 1 |
| Que, aunque tire a cantil el trapo y prora, | 2 |
| Persigue suelo de hembra, flor y ahora, | 3 |
| Según vernal deslumbre y descamino!... | 4 |
| | |
| - ¡Sombra y sazón de humano asaz divino, | 5 |
| Que fugó de ojo y ya desgaja en flora!.... | 6 |
| ¡El pastor que se duerme en la pastora, | 7 |
| Y que despierta non, llorando a sino!... | 8 |
| | |
| - ¡Y aún, través y remo del adagio, | 9 |
| Levas, en pos del fondo, hacia el naufragio, | 10 |
| Tu voz!... ¡eres eterno todavía! | 11 |
| | |
| - Y gobierna, fastigio de borrasca, | 12 |
| Ya ay la derrota, ya la escila lasca, | 13 |
| La mano sola con la melodía. | 14 |

Como se aprecia en el título, este soneto se basa en un fragmento *cantabile* de la sonata Nro.2 Op. 35, composición que tiene como centro una marcha fúnebre. A decir de Jesús Bal: “El carácter sombrío y angustioso que domina en todas sus páginas demuestra cuán agudamente percibió Chopin todo lo que, explícito e implícito, había en su marcha fúnebre, y cómo es ésta, por tanto, el verdadero germen de la obra” (Bal, 1959, p.218). Sin embargo hay una parte de la sonata, la parte cantable o *cantabile*, que logra suspender aquella sensación de angustia que domina la pieza:

[...] Tras un brevísimo puente, aparece el segundo tema, una melodía típicamente chopiniana que se inicia sin mayor relieve y en la región más cantante del instrumento y en seguida comienza a elevarse en lirismo y brillantez hasta llegar a repetirse en la octava inmediata superior, con una armonía y figuración más rica, un acompañamiento que produce una de las sonoridades más bellas que podamos encontrar en toda la música de Chopin. (Bal,1959, p.219)

Figurada por Adán mediante la imagen de un navegante que se desvía su de camino hacia la muerte y sucumbe al deseo, la paradoja del ser que se hace eterno en el instante corresponde al momento en que *el pastor se duerme en la pastora* del verso 7.

En efecto, aquel *discurso que desmira su destino* representa la melodía que evade el carácter lúgubre de la marcha. Por tanto existe una actitud huidiza donde el navegante busca aquel *suelo de hembra* del verso 3. La palabra *suelo*, locación plana donde se desembarca fácilmente, contrasta con *cantil* que es más bien una elevación rocosa donde el barco ha de chocar y naufragar; y a donde están dirigidos la vela y la proa del navío (verso 2). Deslumbrado por la belleza femenina, el hombre sale de su camino y olvida la muerte.

- *¡Sombra y sazón de humano asaz divino,* 5
- Que fugó de ojo y ya desgaja en flora!....* 6
- ¡El pastor que se duerme en la pastora,* 7
- Y que despierta non, llorando a sino!...* 8

El verso 5, de extracción platónica por la incursión de la palabra *sombra*, nos muestra al ser humano como alguien que huye de la muerte para *sembrar*, significado etimológico del vocablo *sazón*. El viajero se separa violentamente de su destino atraído por la belleza de la flor.

| | |
|--|----|
| - ¡Y aún, través y remo del adagio, | 9 |
| Levas, en pos del fondo, hacia el naufragio, | 10 |
| Tu voz!... ¡eres eterno todavía! | 11 |

La melodía, la voz de Chopin persiste y se eleva antes de volver a la marcha fúnebre, y mientras dure el canto del ser que huye hacia el instante, la eternidad perdura. El canto es la melodía que se sostiene poco antes del final.

| | |
|---------------------------------------|----|
| - Y gobierna, fastigio de borrasca, | 12 |
| Ya ay la derrota, ya la escila lasca, | 13 |
| La mano sola con la melodía. | 14 |

El hombre ha de quedarse solo como la melodía y naufragar. La *derrota* del barco que finalmente ha chocado contra su inevitable destino, víctima de la *borrasca*, figura el final de la sonata chopiniana: “La calma sobreviene con la *Marcha Fúnebre*, pero es una calma desolada, tétrica que, por contraste, hace más violento y sobrecogedor el torbellino del *Finale* []”.

Como vemos, la metáfora del naufragio se ha utilizado para describir esta lúgubre obra de Chopin, que sin embargo contiene un hermoso pasaje de canto (canto en el sentido melódico del piano) que nos hace olvidar por un momento hacia donde se dirige el todo de la composición, y cuya belleza ensoñadora es similar a las *Jóvenes y tiernas flores agitadas por el destino/ bajo un cielo extranjero, como yo trasplantadas* del epígrafe de Racine, segundo epígrafe del soneto.

VERSO SCHERZO

(Op. 35)

¡Qué nuevas atan malas, tan tristes me
troxistes!

EL ARCIPRESTE DE HITTA

I imagine –Stephen said- that there is a
malevolent reality behind those things I say
fear.

JOYCE

| | |
|---|----|
| -¡Si es en balde ya nombre o melodía!... | 1 |
| ¡Si tu dolor no acudirá a tu mano, | 2 |
| Que remontarse habrá, graznando, a piano | 3 |
| De solo y sordo, honda la vacía!... | 4 |
| | |
| -¡Si la tu invocación es pena mía, | 5 |
| Cuerpo de amor que ensénase en mi plano!... | 6 |
| ¡Si te soy elemento deshumano, | 7 |
| Y en mí el dolor un pez de alegoría!... | 8 |
| | |
| -¡Si la escama y el lampo de a tu entena, | 9 |
| Honda en mi onda la lengua breve y muda | 10 |
| Que me cuece y me consume, te es ajena!... | 11 |
| | |
| ¡Si no eres tú mi tabla ni mi arena, | 12 |
| Sino la mano más asida y ruda, | 13 |
| Que no acertó a pescar mi fuego y pena! | 14 |

El nombre y la melodía son las expresiones respectivas de los lenguajes poético y musical, a través de las cuales entrevemos la intención dialógica del poeta que retoma la comparación establecida en el soneto *leitmotiv*; sin embargo aquí se hace evidente que el poeta, en franca desesperación, teme que ambas artes sean en vano (verso 1), que la *Travesía* no devenga en diálogo trascendente, y que por tanto el músico no pueda guiar jamás al poeta hacia el mundo que este persigue.

Todo esto se apoya en el segundo epígrafe, perteneciente a Joyce, que nos habla de una especie de realidad malévolas. Por tal motivos los cuartetos y tercetos inician con el condicional “si”, para expresar temor ante la posibilidad de la existencia de una realidad atroz que sustente todos los miedos del poeta, en la que no hay diálogo posible y no se logra alcanzar el absoluto, anulando los esfuerzos de la música y la poesía. Dicho temor será la manifestación anímica dominante de todo el soneto.

¡Si tu dolor no acudirá a tu mano, 2
Que remontarse habrá, graznando, a piano 3
De solo y sordo, honda la vacía!... 4

La mano de Chopin es parte de la simbología que constituye la figura del músico y corresponde a la concordancia entre el pensamiento y la ejecución, de manera que se pueden expresar sensaciones como el dolor a través de composiciones musicales “¿quién no comprende el poder evocador que encierra para la imaginación de un pianista?” (Cortot, 1986, p.21). En efecto, no solo ya para los músicos, sino para muchos oyentes, aquella mano representa la creación de las obras inmortales del pianista. En este sentido Alfred Cortot sugiere lo siguiente “[] hay que admitir que una colección inmortal de obras maestras dedicadas a ennoblecer poéticamente el virtuosismo instrumental no habría sido concebida si la mano de Chopin no hubiese sido esa que la naturaleza le había ofrecido como regalo presente.” (1986, p.23)

Por el contrario el verso 2 nos dice que el dolor no ha de acudir a la mano del músico para ser expiado, condenando al poeta a producir un canto despreciable, un *graznido* descorazonado. A fin de cuentas aquella música que oye no es una comunicación trascendental. Lleno de nada, afectado por la soledad, incapaz oír la música divina, ideal de toda música, cuestiona el propósito de haber emprendido la *Travesía de Extramares*.

Se expresa en una sintaxis alterada: “honda la vacía”.

Como ha descrito John Kinsella: “Una de las características importantes de la poesía de Adán es su esperanza en que el hombre pueda trascender las limitaciones de su situación terrena [...] Sin embargo, como teme que sus aspiraciones no sean satisfechas, vive en un estado continuo de frustración.” (1989: p.111)

-¡Si la tu invocación es pena mía, 5

Cuerpo de amor que ensénase en mi plano!... 6

Teme además que aquello que creía la *invocación* chopiniana, el llamado de la trascendencia, sea al fin simple *pena* producida por el efecto musical (verso 5). Aquella melancolía, que es también una expresión amorosa, arriba al *plano* del poeta (de un *antiscio* a otro). La ensonada es el agua de música que ingresa en su dimensión. Como en el soneto *Leitmotiv*, se nos plantea nuevamente aquí la interacción entre los planos de la poesía y la música, como si Chopin hubiera lanzando una invocación musical que a través del tiempo llega hasta el espacio de Martín Adán. Esta es la esperanza que funda el miedo. En última instancia, Adán anhela que su poesía sea una comunicación trascendente.

Nótese que dicha *invocación* ha sido descrita con las palabras *cuerpo de amor*. Según la RAE un cuerpo es aquello que tiene una extensión limitada, perceptible por los sentidos. En consecuencia, la música es tomada como un ente perceptible, un cuerpo audible, una manifestación física del sonido, cuyo complemento metafísico lo encontramos en la expresión *de amor*. Encontramos además que ese cuerpo se *ensena* cual embarcación. Entonces las melodías del músico le llegan al poeta como embarcaciones. Frente a frente, las costas de la poesía y de la música se comunican mediante el mar, a través de un arte donde el amor y la tristeza son los combustibles esenciales.

Estos versos revelan de nuevo el establecimiento de dos planos, uno para el músico y otro para el poeta; y el poeta teme que la invocación lanzada por el músico hacia una realidad superior, divina, termine siendo tan solo una expresión del dolor humano, carente de fundamento.

Además, la expresión *la tu invocación* es un recurso que utiliza para darle al sustantivo un carácter a la vez propio y genérico, manifestando así la fragmentación de la realidad donde la parte busca siempre integrarse en el todo. Adán rompe leyes gramaticales básicas para expresar que la invocación de Chopin es igual a todas las invocaciones poéticas que pretenden alcanzar la trascendencia.

¡Si te soy elemento deshumano, 7
Y en mí el dolor un pez de alegoría!... 8

En el verso 7 aparece la extrañeza posible entre uno y otro personaje.

Si la travesía en pos de la revelación trascendente, que recorre tantos nombres y melodías chopinianas, no llega a puerto, no oírá nunca el llamado y la plegaria poética resulta extraña a la música. El poeta se hallará solo con la retórica y las alegorías que son su forma de navegar la inmensidad, lejos ya del músico sin posible comunicación humana después de la muerte.

-¡Si la escama y el lampo de a tu entena, 9
Honda en mi onda la lengua breve y muda 10
Que me cuece y me consume, te es ajena!..... 11

Es aquí cuando se revela que el *pez de alegoría* desea ingresar en cierta embarcación. La misma idea del segundo cuarteto continúa en este terceto. Si la expresión poética resulta indiferente al músico, los versos de la travesía no hallarán jamás alguien que los reciba. La palabra *onda* que aparece en el verso 10 es la palabra hablada del poeta, la onda sonora, materia de la música y la poesía, del nombre y la melodía.

La lengua breve y muda, como en *Leitmotiv* donde el poeta se declara *mudo*, es la del decir poético, que ocupa y consume la existencia, esa que en el verso 11 se teme resulte extraña al músico.

¡Si no eres tú mi tabla ni mi arena, 12
Sino la mano más asida y ruda, 13
Que no acertó a pescar mi fuego y pena! 14

Quizá Chopin no salve al poeta del naufragio, y aquella *mano* pianística, inspiradora de poesía, al fin de todo quede indiferente. Así se nos muestra el punto clave del sentido del poema que es el miedo a la nada después de la muerte. El peor de los miedos de un ser que desea lo eterno.

STENTATO IN SCHERZO

(In I op. 20.)

No llamo desde que
nací,
vida mía,
sino a ti.

JUAN DEL ENCINA

Mourir ainsi, non corps, mourir serait le rêve.

VERHAEREN

| | |
|--|----|
| -¡Dame mi eternidad, tú que la tienes, | 1 |
| Anima y mano mía enajenada, | 2 |
| Alud de aserto, carne arrebatada, | 3 |
| Nombre ninguno, hueso que mantienes!... | 4 |
| | |
| -¡Eterno, mío, yo, raptos, rehenes... | 5 |
| El amor que me tengo y se traslada!... | 6 |
| ¡Cabezal parca inerme, y cabezada, | 7 |
| Para aurora del halo de las sienas!... | 8 |
| | |
| -¡Ay, hado y nada soy... sino de ardores!... | 9 |
| ¡El sueño, efímero!... ¡algún alma mía!... | 10 |
| ¡Eros, divo, entre túes y grosores!... | 11 |
| | |
| -¡Mas quiero eternidad, sea así poca, | 12 |
| Que es eterna, y consiente a oído y boca | 13 |
| Perder y perseguir de mi elegía! | 14 |

En la obra musical citada, op.20 Nro.1, “...llega un momento en que algo logra dominar el torbellino... una música clara, en la tonalidad de Si mayor, que se balancea tiernamente porque en su regazo canta una antigua canción polaca al niño Jesús, que el compositor prolongará en el *a tempo* con una frase de su cosecha... Pero ese canto apacible se ve de pronto interrumpido por el desgarrado primer acorde del principio; sigue aquél todavía un compás más, pero lo interrumpe el segundo acorde del comienzo, a pesar de lo cual sigue él un momento más; pero tiene que callarse al fin, porque hace irrupción el torbellino de la primera parte...” (Bal,1959, p.232). Como vemos, aquél demorarse del *stentato* se manifiesta en una parte de la composición donde aparece una melodía que, hasta su final, intenta permanecer y que termina siendo interrumpida por el “torbellino” de la primera parte. Esa melodía, reflejada en el sentido planteado por los dos epígrafes del poema, que hablan del *llamado a la vida*, vida plena y eterna, y de que *morir sin cuerpo sería el sueño*, esa melodía es la tan ansiada trascendencia del poeta, contenida en la paradoja de una eternidad que se acaba, porque corresponde al fragmento de una obra musical, pero no por eso deja de ser muestra de eternidad. Como dirá el verso 12: *sea así poca*.

| | |
|---|---|
| -¡Dame mi eternidad, tú que la tienes, | 1 |
| Anima y mano mía enajenada, | 2 |
| Alud de aserto, carne arrebatada, | 3 |
| Nombre ninguno, hueso que mantienes!... | 4 |

En el verso 2 existe un proceso metonímico donde Chopin se convierte en una mano y un ánima que el poeta siente como suyas. Dicha identificación permite que experimente la *eternidad* que le pertenece a través de la música (verso 1).

En este reclamo, la *mano enajenada* de Chopin tocando el piano produce la certeza de que lo eterno existe allí, en el *scherzo* que no tiene ningún *nombre* o palabra, donde la osamenta de la mano pianística es el aparato que posibilita todo un mecanismo de creación (*hueso que mantienes* del verso 4).

Considérese además que en ciertas religiones la eternidad es una posesión simultánea y perfecta de la vida eterna, experimentada a través de un estado consciente donde no se percibe la sucesión de los hechos en el tiempo. Por tanto la música, al enajenar al oyente y suspender la sensación del tiempo, representa para el poeta un acceso a la eternidad. Por un momento, el hombre se olvida del devenir. Aquella ausencia de la sensación de discurrir hacia la muerte constituye la anticipación de un tiempo que será eterno.

Por otro lado, en el verso 2 se nos dice que el poeta siente que la mano aquella es suya, pero ha sido *arrebatada*.

-¡Eterno, mío, yo, raptos, rehenes... 5

El amor que me tengo y se traslada!... 6

El adjetivo *Eterno*, el posesivo *mío*, los sustantivos *raptos* y *rehenes* configuran una imagen imbricada donde las identidades del poeta y del músico se mezclan, haciendo cada vez más difícil determinar cuál es cuál. Hay una disolución del yo propia de un ritual de posesión espiritual. El amor propio se traslada hacia lo que se está oyendo, la música de Chopin reflejada en el poeta. Se nos muestra el efecto íntimo producido a través del apilamiento de sustantivos y el pronombre posesivo *mío*, dando entender cierta fragmentación del yo que presiente su unidad en la música y la persigue a través del lenguaje de sus versos.

¡Cabezal parca inerme, y cabezada, 7

Para aurora del halo de las sienes!... 8

En los versos 7 y 8 se habla de la *cabezada* que se realiza para recibir la coronación de la luz auroral. Versos magistrales acerca de la revelación poética, guardan relación con la consagración onírica de la muerte del segundo epígrafe: *morir sería el sueño*. En este sentido, se nos plantea el sueño como una especie de inmersión breve en la eternidad. Las cabezadas, son los momentos que constituyen un límite entre la vigilia y el sueño, y son el anuncio del florecer de la eternidad. La aurora simboliza entonces la eternidad que le sigue a la muerte

-¡Ay, hado y nada soy... sino de ardores!... 9

¡El sueño, efímero!... ¡algún alma mía!... 10

¡Eros, divo, entre túes y grosores!... 11

Condenado a morir, el poeta experimenta la sensación de vacío, y también las ansias irremediables que otorga la vida (*ardores*).

El verso 10 nos habla del *sueño efímero* posibilitado por la música donde se intuye *algún alma mía* (verso 11), mostrando nuevamente aquella proyección del ser del poeta en el del músico en un alma indeterminada.

-¡Mas quiero eternidad, sea así poca, 12

Que es eterna, y consiente a oído y boca 13

Perder y perseguir de mi elegía! 14

La eternidad de la música, que es “*así poca*”, comprende un momento de contemplación estética del *scherzo*, que ha sido para el poeta, muestra sensible de la eternidad. El verso 14 nos plantea la siguiente pregunta: ¿Es acaso *Travesía de Extramares* una elegía? En parte es un llanto, un dolor compartido, una sensación de empatía hacia el músico y su obra. Pero también es en grado sumo la contemplación de la muerte propia, y el deseo de que esta se convierta en el sueño de la vida eterna.

QUADRATURA SUBITA IN PRELUDIO

(In IV op. 28.)

-¡Yo, que pude morder, remontar la teoría,
Echar cartas y barcos de papel a mi río...!
¡Mi destino, sin mengua, luna grande en el día!...
¡Y mi sabiduría, ni siquiera rocío!...

MARTIN ADAN

-La Desesperación hace cosas comunes;
La desesperación hace treguas y ganas;
La Desesperación hace el domingo el lunes,
Y hace oler desayunos en todas las mañanas.

MARTIN ADAN

| | |
|--|----|
| -Qué, en sombra y fondo y denso como míos, | 1 |
| Garrea, anclote de tu brazo y braza, | 2 |
| Cuadratura de herrumbre y de sangraza | 3 |
| Que arráncase de lumbre por bajíos. | 4 |
| | |
| -¡Ay, adónde propósitos y bríos | 5 |
| De seguro y mensura?... ¡que se rasa, | 6 |
| Soz, ternura de arena!... ¡que arpón pasa | 7 |
| Rozando y desliendo de natíos!... | 8 |
| | |
| -¿A qué tu cuadratura, Mi Piloto, | 9 |
| Mi grímpola, mi tumbo, mi arganeo?... | 10 |
| ¿Mi constancia no es la de mi deseo? | 11 |
| | |
| -¿Aferrarás con número y cadena | 12 |
| Ni una onda mía de tu errar, ay, roto | 13 |
| A fermata de olvido, goce arena?... | 14 |

A nuestro juicio, es en este soneto donde más claramente se puede notar el reflejo de la música de Chopin, pues, además de la descripción metafórica de un descenso cromático musical que acompaña toda la pieza, se utiliza en el verso 14 el nombre de una grafía conocida como *fermata* que figura al final de la partitura correspondiente del preludio en mi menor Opus 28 N° 4 de Chopin, cuya “[...]melodía parece luchar inútilmente contra la pesantez inexorable que se manifiesta en el monótono descenso cromático del acompañamiento.” (Bal, 1959, 228). Dicho descenso, en palabras de Alfred Cortot, abre “[...] una herida ya sanada, como la renovada roedura un intolerable dolor [...]” (1922, p.11) y produce la apariencia de una “[...] postrada inmovilidad [...]” (1922, p.11) (la traducción es nuestra).

Debemos conservar de estas citas dos elementos esenciales. El primero es el *descenso*, que nos permitirá descifrar el sentido los versos 1 y 4, y que puede entenderse en líneas generales como el desplazamiento de la mano izquierda hacia notas cada vez más graves. Las notas graves o *bajos* han sido asociadas en las culturas occidentales a los tonos *oscuros*:

[...] el efecto psíquico de estas diferencias de sonido lo confirman sin duda todos los idiomas cultos cual *efecto espacial* percibido en el ámbito tonal intelectual: el tono que se produce en la sucesión del tiempo suena como “alto” (agudo, claro) o como “bajo” (grave, oscuro); la melodía representada como curva lineal “sube” o “baja”, y de ahí la “cadencia” melódica = “caída del sonido” (Moser, 1966, p.25)

De tal manera, las palabras *sombra* y *fondo* del verso 1 están asociadas al descenso cromático del preludio en cuestión. *Sombra* del verso 1 y la expresión *arráncase de lumbre por bajíos* del verso 4 corresponden a la *oscuridad* de los tonos graves que se van sucediendo; y *fondo* del verso 1 al *descenso, la cadencia o caída del sonido*.

El otro elemento es la expresión de *postrada inmovilidad* que genera el preludio, y sustenta el uso del término *cuadratura* que aparece en el título y en el verso 3, pues dicha palabra lleva como una de sus acepciones la de “cuadricular” (diccionario online de la RAE) que a su vez significa “someter algo a esquemas y comportamientos rígidos”, denotando la manera en que esta composición, por su acompañamiento armónico deliberadamente monótono, parece no avanzar jamás.

-Qué, en sombra y fondo y denso como míos, 1
Garrea, anclote de tu brazo y braza, 2

| | |
|--|---|
| <i>Cuadratura de herrumbre y de sangraza</i> | 3 |
| <i>Que arráncase de lumbre por bajíos.</i> | 4 |

En el verso 1 la palabra *denso* alude a la profundidad del mar, junto a *fondo* y *sombra*, representando así la pesantez inexorable del acompañamiento armónico. Si, como hemos aclarado, todos estos usos constituyen una metaforización de las notas ejecutadas en el piano, la razón por la cual el poeta los une a la expresión *como míos* se relaciona a lo que venimos mencionando a lo largo de todo este estudio respecto del efecto anímico producido por la música: la armonía oída incide de forma directa sobre la sensibilidad del oyente, produciendo *desesperación*, descrita no solamente en los versos del poema sino también en el segundo epígrafe del texto, que pertenece al propio Martín Adán: *La desesperación hace cosas comunes...*, y que guarda relación con el sentido que Alfred Cortot le atribuye al preludio en mi menor Opus 28 N° 4, al cual considera: “[..] una de las más conmovedoras imágenes de la desesperación jamás inmortalizadas en música.” (1922, p.11)

El verso segundo prolonga el tono interrogativo del primero, de tal manera que, si suprimimos por un momento las palabras que están entre comas en el primer verso, y unimos las primeras palabras de los versos 1 y 2, nos queda la siguiente pregunta: *¿Qué garrea?* Analicemos esta expresión.

En la terminología marítima o náutica *garrear* significa *arrastrarse un ancla cuando esta no ha hecho presa en el fondo o se ha desprendido* (Diccionario online de la RAE) . La imagen de un ancla que se arrastra en el fondo del mar es asemejada a la interioridad del poeta mediante el uso de la comparación *sombra y fondo y denso como míos*. El ancla o *anclote*, origina una *cuadratura de herrumbre y de sangraza* (verso 3), imagen de algo que se halla estancado, lleno de óxido y sangre corrompida, cual “[...] apertura de una herida ya sanada, como la roedura de un intolerable dolor []” (Cortot, 1922, p.11).

Cuando aparecen los vocablos *brazo* y *braza* del verso 2 nos hallamos ante la interacción de lo mecánico y lo biológico, metonimias respectivas del pianista y del barco, que en última instancia tienen la tarea de representar el brazo del músico; así como el *anclote*, la mano que garrea. Es aquí donde se halla el sentido primordial de la figura, pues *garrear*, proveniente de la voz *garra*, designa la acción de herir que está siendo perpetrada por la mano del pianista al tocar una armonía que fatiga al poeta-oyente por su monotonía.

La de falta de movimiento, representada en el término *cuadratura*, acción de cuadrar (es decir de situar, de encasillar y de limitar) y en los ya mencionados *herrumbre* y

sangraza, se presenta con el fin de señalar la herida que Chopin deja en el alma a través de su preludio.

El verso 4 *que arráncase de lumbre por bajíos* reitera el sentido de los versos precedentes. El verbo *arráncase*, por ejemplo, se une a *garrea* para afianzar la sensación de algo que va hiriendo las profundidades del oyente. Una costra que no termina de sanar nunca porque se arranca de nuevo todo el tiempo, y que se arranca *de lumbre* porque se aleja de manera continua de cierta luz restituyente, *por bajíos*, que entendemos otra vez como las profundidades, pero también como los bajos del piano.

En el primer cuarteto, a través de metáforas náuticas, se expresa el intento de aprehender algo que es afín a la interioridad del poeta; una necesidad de contacto, de comunicación que se presenta del lado del músico, pero que no logra aferrarse y cuyo fondo parece ser el de la experiencia dolorosa común. Muy oculto, se halla el sufrimiento. La herrumbre es dolor formado por el tiempo.

Parece que el poeta buscara la secreta conexión de dos almas sumidas en la trayectoria de la poesía, que es búsqueda del absoluto y necesidad del complemento divino. La travesía martiadánica urge incesantemente en las raíces del arte.

| | |
|--|---|
| <i>-¡Ay, adónde propósitos y bríos</i> | 5 |
| <i>De seguro y mensura?... ¡que se rasa,</i> | 6 |
| <i>Soz, ternura de arena!... ¡que arpón pasa</i> | 7 |
| <i>Rozando y desliendo de natíos!...</i> | 8 |

El rigor del arte que representa el viaje martiadánico, de *propósitos y bríos*, aparece en los versos 5 y 6 en forma de cuestionamiento, de expresión afligida e interrogativa que cuestiona la dirección de la travesía. El poeta se interroga una vez más acerca de la razón de sus esfuerzos, de la acción vigilante que pretende asir la eternidad, en medio de un ambiente de agonía y desesperación. En *que se rasa* (verso 6) se nos muestra que el desgarramiento continúa, como el desesperante acompañamiento de todo el preludio, emparentándose a los verbos *garrear* y *arrancar*. Por debajo (sentido correspondiente al vocablo *soz*), se daña la *ternura* del poeta. El tono quejumbroso pregunta acerca del esfuerzo, el trabajo y la medida; las precauciones que se toman para “buscar” poéticamente.

| | |
|---------------------------------------|----|
| -¿A qué tu cuadratura, Mi Piloto, | 9 |
| Mi grímpola, mi tumbo, mi arganeo?... | 10 |
| ¿Mi constancia no es la de mi deseo? | 11 |

La pregunta que aparece en los versos 9 y 10 constituye casi una imprecación a Chopin, pues el tripulante parece reclamarle al piloto el haberse detenido en cierta *cuadratura*. Y vemos aquí que Chopin alza en Piloto, *grímpola*, *tumbo* y *arganeo*. A la vez que es el *piloto* de la embarcación que conduce al poeta por los extramares del alma humana, es también el mar de la música manifestándose en los *tumbos*, y es también el *arganeo* o argolla que sostiene el ancla (la mano) que produce todo aquel desgarró, términos que nos revelan la multifacética presencia del músico en la travesía.

Luego en *¿Mi constancia no es la de mi deseo?* (verso 11) el poeta se pregunta si es que acaso su deseo no corresponderá a todo el esfuerzo que ha realizado hasta el momento. La respuesta de Chopin, su guía, definido mediante una serie de sustantivos que designan varias formar de conducir y maniobrar los navíos, resulta misteriosa y se teme que el anhelo no coincida con el esfuerzo empleado.

| | |
|---------------------------------------|----|
| -¿Aferrarás con número y cadena | 12 |
| Ni una onda mía de tu errar, ay, roto | 13 |
| A fermata de olvido, goce arena?... | 14 |

La palabra *número*, utilizada en el verso 12, no es otra cosa que el *tempo musical*. El número es “Una determinada medida proporcional que hace armoniosos los períodos musicales, y los de poesía y retórica, y por eso agradables y gustoso al oído” (Diccionario online de la RAE). El número es la fracción que hallamos al inicio de cada partitura como indicación del *tempo* a seguir, la cadencia o caída del sonido de la que hablamos al inicio de este análisis, y es el que determina la duración de un símbolo como la *fermata* o *calderón* que se halla en el penúltimo compás de la partitura, y cuya figura es la siguiente:



Según el diccionario Harvard de Música, la palabra *fermata* proviene del idioma italiano, y es equivalente al *calderón* “signo que representa la suspensión del movimiento del compás” (Randel, 2001, p.189).

En el preludio citado, antes de los acordes finales, hallamos un silencio que suspende por unos segundos la ejecución de la pieza, y es donde va a concentrarse toda la incertidumbre de Adán, pues no sabe lo que viene después de aquel silencio. Para Alfred Cortot “[...] luego del silencio formidable, sobreviene el ruido sordo de tres acordes apagados, que parecen mirar a la eternidad de desde una tumba abierta.” (1922, p. 11). Es por esta razón que manifestamos al principio del análisis que este soneto se sustenta no solo en la composición musical aludida sino también en la partitura (*melografía*) de la misma, al usar el concepto del símbolo musical de la *fermata* y transformarlo en un espacio de incertidumbre.

La *onda* del verso 13 representa a la palabra hablada y poética inspirada en el *errar* musical, pues dicha palabra pretende ser aferrada por la música. Pero el tono interrogativo no cesa. Si bien el poeta reconoce a la música como el detonante de su búsqueda con la expresión *onda mía de tu errar*, permanece la duda lacerante de si su oficio pueda continuar la travesía hacia el absoluto, hacia la *fermata de olvido*, es decir, hacia la extensión del olvido.

Por tales motivos este soneto es un poema de la desesperación y la incertidumbre, concentradas en la pausa que realiza el piloto de la embarcación musical, en el silencio de la Opus 28 Nro. 4.

LONTANO IN NOTTURNO

(Mano sinistra in I op. 27.)

Piscina plena virtutis
Fons aeternae juventutis
Labris vocem redde mutis!

Quod erat spurcum, cremasti;
Quod ruidus, exacquasti;
Quod debile confirmasti.

BAUDELAIRE

¡Y la noche!... ¡que huele como niña desnuda!...

MARTIN ADAN

| | |
|--|----|
| -¡Ya la Voz!... ¡no el humano que la fía | 1 |
| Y la navega en denominaciones!... | 2 |
| ¡La mar de ánimos y articulaciones, | 3 |
| Que mador no a persona o armonía!... | 4 |
| | |
| -¡Ya voces!... ¡y la humana anatomía!... | 5 |
| ¡Y la mar de semblantes y oraciones!... | 6 |
| ¡Y la contradicción que tú supones, | 7 |
| Protágoras, Chopin, Noche, Alma mía!... | 8 |
| | |
| -¡Ya semen, sudor, llanto, vino, baba | 9 |
| Ay todo fluir... aún de algas y arenas | 10 |
| De la Mar y la Noche Que Ahoga Y Lava!... | 11 |
| | |
| -¡Través el horizonte!... ¡pulso el remo!... | 12 |
| ¡Vórtice, óbito y vivo, el ojo memo!... | 13 |
| ¡La fuente original de las escenas!... | 14 |

-¡Ya la Voz!...¡no el humano que la fía 1
Y la navega en denominaciones!... 2

La *Voz*, escrita con mayúscula, es una de carácter total. Representa la unión de todas las cosas, esencial para la búsqueda del ser del poeta.

Arquetípica y universal, descubierta en la música de Chopin, su inmediatez reveladora es representada mediante la utilización del adverbio *ya* (verso 1). La simultaneidad de la experiencia estético - musical se halla por encima del intento de encerrarla en palabras. Recuérdese la anécdota de los diccionarios que Martín Adán pidió para escribir este poemario, y notaremos allí la actividad del *humano que fía la voz*, y *la navega en denominaciones*. Adán sabe en el fondo que dicho esfuerzo retórico se subyuga a la revelación musical, pues las denominaciones sirven a la tarea de distinguir las cosas que hay en el mundo, separando así la parte del todo, hecho que se opone a la permanente búsqueda de una cierta totalidad indivisible, que es representada por el *mar* en el verso 3. Tal motivo, hace que el poeta niegue su propia metodología al reconocerla insuficiente, y se muestre a favor de la experiencia inmediata de la música que carece de denominaciones o nombramientos (versos 1 y 2). Hablamos, claro, de un tipo de música instrumental como la que funda este poemario, netamente pianística.

¡La mar de ánimos y articulaciones, 3
Que mador no apersona o armonía!... 4

Como ya hemos mencionado, el intento de definir un *mar de ánimos y articulaciones* originados por la música, termina siendo precario. En este sentido, la expresión *la mar de* significa “mucho” (Diccionario online de la RAE) y reflejando así la desbordante cantidad de cosas que Adán quiere expresar por medio de su verso. Por tanto el arte de Chopin se halla más cerca de dicha pretensión, pues al expresar el sentido de forma menos concisa, posee un espectro emocional más amplio. El poeta debe sumergirse en eso que la música dice indefinidamente para llegar a *la fuente original de las escenas* (verso 14).

El verso 4 cierra la idea de forma contundente. El vocablo *mador* remite a una “ligera humedad que cubre la superficie del cuerpo, sin llegar a ser verdadero sudor” (Diccionario online de la RAE). Consideramos que el componente semántico de *sin llegar a ser* del significado es la parte esencial tomada para integrar el verso, pues al *no apersonar*, al no llegar a formar persona, se mantiene la idea central de un todo indefinido, no diseccionado. Y la continuación del verso, *o armonía*, que nos remite

al arte de formar y enlazar los acordes musicales, reafirma lo esencial de este primer cuarteto, que tiende a producir la idea de totalidad.

Ahora bien, la armonía específica que engendra esta idea, la encontramos en la referencia musical que sigue al título del soneto: *Mano sinistra in l op. 27.*, la cita más específica en todo *Travesía de Extramares* pues aquí no solo se nos nombra una obra en particular. Se nos dice además que el referente es la mano *sinistra*, es decir, la mano izquierda y su función realizada en el piano, que ejecuta la *armonía* del nocturno:

“[...] Al contrario de lo que sucede en otros *Nocturnos*, no es aquí la melodía lo más importante, sino la rica textura armónica y pianística, la sonoridad. Lo mejor del arte de Chopin está aquí presente y quintaesenciado: el contrapunto que se limita a subrayar la voz principal; las notas pedales utilizadas no como fácil expediente, sino como reactivo de la armonía; las progresiones cromáticas que diluyen la tonalidad; la sonoridad instrumental de exquisitas resonancias; el bien regido clímax, etc., etc. Y, por encima de todo ello, esa honda, ardiente y recogida poesía que solo hallamos en la mejor música chopiniana.” (Bal, 1972, p.244)

| | |
|--|---|
| -¡Ya voces!... ¡y la humana anatomía!... | 5 |
| ¡Y la mar de semblantes y oraciones!... | 6 |
| ¡Y la contradicción que tú supones, | 7 |
| Protágoras, Chopin, Noche, Alma mía!... | 8 |

Si el primer cuarteto tiende a unificar, el segundo tiende a la disgregación. Desde el uso del plural *voces* (verso 5) asistimos a un movimiento de ruptura, reforzado con la expresión *humana anatomía* (verso 5), ciencia cuyo método disecciona las partes del cuerpo humano para estudiarlas. Es más, en una acepción ya caída en desuso, anatomía significa “sección o corte” (Diccionario online de la RAE).

Si en el primer cuarteto se nos muestra *la mar de ánimos y articulaciones*, en el segundo se nos muestra *la mar de semblantes y oraciones*. Véase que ahora aparecen rostros humanos, semblantes de los personajes de la travesía martinadánica (es decir *apersonan*, contrariamente al verso 4 del primer cuarteto), los hacen distinguibles y se muestra la oración, que es, modo expresivo poético. La unidad desaparece, dejando el protagonismo a la contradicción supuesta entre el poeta, Chopin y Protágoras, que radica en el centro mismo de la palabra poética (verso 8). La Noche y el Alma, vocablos escritos con mayúscula, completan la atmósfera de misterio donde las cosas han empezado a distinguirse por obra de la razón. Pero la Noche nos remite indefectiblemente al segundo epígrafe del mismo

Martín Adán: *Y la noche!... ¡que huele como niña desnuda!...* que simboliza la pureza. La *Noche* “[...] Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara.” (Cirlot, 1992, p.326), constituyéndose así en el ritual de purificación que acrisola todas las almas. La purificación por medio de la inmersión en el mar es tomada del primer epígrafe de Bauleaire: *Piscina plena virtutis*.

| | |
|--|----|
| - <i>¡Ya semen, sudor, llanto, vino, baba</i> | 9 |
| <i>Ay todo fluir... aún de algas y arenas</i> | 10 |
| <i>De la Mar y la Noche Que Ahoga Y Lava!...</i> | 11 |

El verso 9 remite a todo lo que el ser expelle: “semen, sudor, llanto, vino, baba” toda expulsión y manifestación del ánimo, pero también de las plantas y los objetos inanimados al decir *aún de algas y arenas* (verso 10), que finalmente se purifican en el mar y la noche. (La noche, pura y misteriosa, es oficiante de los ritos del hombre.) De esta manera, ahogarse en el mar importa un sacrificio que le concederá al hombre la vida eterna. Esta es una de las expresiones antitéticas más representativas de la poesía de Adán y que podría simplificarse en la siguiente frase: la muerte otorga vida.

| | |
|--|----|
| - <i>¡Través el horizonte!... ¡pulso el remo!...</i> | 12 |
| <i>¡Vórtice, óbito y vivo, el ojo memo!...</i> | 13 |
| <i>¡La fuente original de las escenas!...</i> | 14 |

En estos últimos versos el poeta pulsa su remo para atravesar el horizonte, rompe aquella línea imaginaria y llega, muerto y vivo a la vez (verso 13), expresión paradójica de la revelación final, a un vórtice de irresistible movimiento que lo conduce hasta el origen de todo. La fuente original de las escenas. El navegante ha llegado así a la revelación última.

Desde una perspectiva metafórica, la música es el mar de la purificación y el conocimiento. El mar es el agua ritual donde el poeta se ahoga y purifica. La música es muestra del absoluto. La música es purificadora. Los referentes en Adán no poseen una sola realidad. Es importante resaltar en ellos su dimensión ideal. La música, así oída, se constituye en puente hacia una realidad fundamental, quizá hacia la *Voz de Dios*.

Vemos aquí toda la voluntad artística, humana, de alcanzar el infinito a través del arte. Toda voluntad humana, anhelante, moviéndose en este mar de la música. Todo ello articulado por el *legato*¹⁷ de la técnica pianística, ejecutado por la mano izquierda, unión expresada en el movimiento conjunto de todas las voluntades, pero también de las palabras mezcladas en algo indefinible que, podría decirse, es la expresión total de la Voz. A la par de la expresión musical el poeta va perfilando su ansia de expresión universal de la palabra. Si está presente la inspiración en la música también tenemos el punto culminante de la búsqueda poética: el conjunto sumo de las articulaciones de la voz. Por otro lado, en el proceso metafórico de este poema, se ha reemplazado el movimiento ondulatorio de las vibraciones del aire, que producen el sonido de las notas musicales, por el movimiento ondulatorio del agua en el mar.

17 Legato: Tocado suavemente sin separación entre las sucesivas notas [...] (Randel, 2001, 588)

CONCLUSIONES

Primera

Se ha demostrado, no solo que la música es el referente principal del texto, sino la importancia que tiene el hecho de señalarlo, pues la crítica literaria ha tendido siempre a limitar este libro, dentro de los parámetros de una poesía autorreferencial, pasando por alto la repercusión que tienen Federico Chopin y sus composiciones a la hora de la elaboración del poemario. Son él y su música los que motivaron estos sonetos. La música, por la forma de obrar en el ánimo; y Chopin por ser, para Martín Adán, un arquetipo del artista romántico, ese que dedica su vida al perfeccionamiento de una obra y a la persecución del absoluto.

Es en este sentido que Chopin y su música constituyen la parte esencial de la estructura del conjunto referencial en el texto, y al fin se ha justificado la presencia del subtítulo *Sonetos a Chopin*.

Segunda

Hemos descrito el campo figurativo de la antítesis en *Travesía de Extramares*, que nos ha permitido entender el acercamiento a Chopin y su música. La figura del músico se nos presenta entonces como la de un ser parecido al poeta. Similar y a la vez distinto. Esta contradicción del ser no puede resolverse del todo, porque se halla expresada desde una dialéctica propia de la antítesis, ampliando así la cuestión sobre el referente del texto: *Travesía de Extramares* no trata solo del poeta, o por lo menos no lo hace en sentido estricto. Lo poético está presente tanto en el músico como en Adán.

La música se instaura en la sensibilidad del poeta como algo profundamente íntimo. Su carácter inmediato produce una sensación de empatía, un sentimiento de lo poético que funda esta relación de ambigüedad de la identificación del ser.

Tercera

Hemos descrito el campo figurativo de la metáfora, que nos ha permitido demostrar la asociación fundamental existente entre el mar y la música. Relación que, a través del proceso metafórico, se despliega a lo largo de toda la obra como una exploración poética de las sensaciones producidas por el complejo fenómeno musical. De esta manera, el poeta-oyente *navega* a través de la *onda sonora*, asimilando el fenómeno físico del sonido como un desplazamiento del aire, similar al

movimiento de las olas marinas. El *extramar* constituye un mar de la música que se halla fuera de los mares habituales, y los estadios intermitentes del mismo, corresponden a los movimientos de las composiciones pianísticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, M (1980). *Obra poética*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Adán, M (2001). *La casa de cartón*. Lima: Editorial Peisa.
- Anchante, J (2012). *Poesía, ser y quimera: Estudio de la mano desasida de Martín Adán*. Lima: Ediciones Vicio Perpetuo Vicio Perfecto.
- Arduini, S (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- Bal, J (1973) *Chopin*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bayer, R (1965). *Historia de la Estética*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Bendezú, E (1969). *La poética de Martín Adán*. Lima: P.L. Villanueva
- Cirlot, J E (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Cortot, A (1922). *Chopin 24 preludes*. París: Editions Salabert.
- Cortot, A (1986). *Aspectos de Chopin*. Madrid: Alianza Editorial.
- Curtius, E R (1955). *Literatura europea y Edad media*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Ferrari, A (1990). "Martín Adán: poesía y realidad". En : *Sonidos del silencio*. Lima: Mosca Azul Editores. pp. 61-72.
- Hadden, J C (1946). *Chopin*. Buenos Aires: Editorial Kier.
- Hatzfeld, H (1964). *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Editorial Gredos.
- Heidegger, M (1988). *Arte y Poesía*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Kinsella, J (1989). *Lo trágico y su consuelo: estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Lauer, M (1983). *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero Editores.
- Martínez, G (2001). Travesía de Extramares. Inasible como la música. *Revista Martín, número 1*, 44-46.
- Martos, M (2001). Apuntes sobre Travesía de Extramares. *Revista Martín, número 1*, 47-51.
- Moser, H J (1966). *Estética de la Música*. México D.F: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana.

Navarro, T (1966). *Métrica Española*. New York: Las Américas Publishing Company.

Núñez, E (2001). Retrato hablado de Martín Adán. *Revista Martín, número 1*, 17-26.

Paz, O. (1972). *El Arco y la Lira*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Randel, M (2001). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial.

VARGAS, L (1995). (Martín Adán). Lima: Editorial Brasa S.A.