

Aymar de Llano  
Universidad Nacional de Mar del Plata

## *Escrito a ciegas* de Martín Adán

En *Escrito a ciegas* (1961), poema de Martín Adán subtulado “(Carta a Celia Paschero)”, el poeta nos pone ante varias paradojas. En el presente artículo trabajamos la que estudia el mecanismo por el cual el sujeto expresa un vacío existencial que se materializa en escritura y ésta da cuenta de ese vacío. Por lo tanto se sugiere, desde el propio texto, que el sujeto se encuentra a sí mismo en el mismo acto de escritura. Para ello, se estudia la situación comunicativa planteada por la carta de la periodista argentina Celia Paschero que motivó al poeta la escritura.

23 { texturas 8-8

*In Escrito a ciegas (Carta a Celia Paschero) (1961), poem of Martin Adán, the poet introduces several paradoxes. In the present article, we work the one that studies the mechanism by which the subject expresses a existential emptiness that is materialized in writing and this one gives account of that emptiness. Therefore it is suggested from the own text that the subject is to itself in the same act of writing. The communicative situation raised by the letter of Argentine journalist Celia Paschero motivated this poem.*

*El escrito no es un espejo. Escribir es afrontar un rostro desconocido.*

Edmond Jabès

Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides, Lima, 1908-1985) publica desde 1928 poemas dispersos y la novela *La casa de cartón* (1927). Era un poeta con cierto renombre por los sonetos publicados en la revista *Amauta* dirigida por José Carlos Mariátegui. En cuanto a sus libros, *La rosa de la espinela* (1939) es su primer poemario; *Travesía de extramares* (1946) es el siguiente. Ya en *La mano desasida* (1961) y en *La piedra absoluta* (1965) coagulan problemáticas que se esbozan en el poemario que nos ocupa en el presente trabajo: *Escrito a ciegas* publicado en 1961.

En *Escrito a ciegas* (1961), poema largo (casi 200 versos) de Martín Adán subtítulo “(Carta a Celia Paschero)”, el poeta nos pone ante varias paradojas. No es nuestra intención resolverlas ya que como tales, serán ciertamente irresolubles pero intentaremos presentarlas con el fin de indagar un texto que demanda y requiere nuestra atención y cuyo motivo más fuerte es la palabra poética. Cuando leíamos *Travesía de extramares* (1946) nos planteamos dos preguntas: ¿cómo explicar que desde un formato tradicional y fijo, como el soneto, el sujeto se asoma a una palabra llena de contenido pero que se vacía en la articulación poética?, ¿cómo explicar que el yo se mimetiza y disuelve su identidad para encontrar/encontrarse en la escritura? Si bien ya no estamos frente a un formato tradicional, vuelve a presentarse ese mecanismo por el cual el sujeto se mueve en un vacío que se materializa en la escritura, mientras que la misma escritura da cuenta de ese vacío, por lo cual se sugiere desde el propio texto que el sujeto se encuentra a sí mismo –o como tal– en el acto de escribir –por ello insistimos en la vigencia del segundo cuestionamiento–. Desde el título, *Escrito a ciegas*, se plantea un juego profundo entre la escritura y la ceguera. El escribir a ciegas es el acto practicado por el sujeto que lo ha ejercido desde un conocimiento profundo de su subjetividad, en este caso la expresión “a ciegas” no implica falta de reflexión, sino más vale, otro tipo de percepción. La ceguera, diría, Paul De Man “no se debe a la ausencia de la luz natural sino a la ambivalencia del lenguaje” (De Man: 1991). Nos referimos a un discernimiento que no ingresa por la vista, en tanto éste representaría el riesgo de quedarse con lo aparental, sino una consciencia crítica de la ubicación en el mundo como poeta que intenta dar cuenta de sí mismo y la dificultad radica en que, para ello, puede asirse sólo del lenguaje expresando esa imposibilidad mediante la práctica de la escritura.

Comenzaremos por lo que se impone desde los primeros versos y es la referencia a una situación comunicativa, algo inusual en la escritura de poemas. “¿Quieres tú saber de mi vida?” Pues este poema se presenta como una respuesta a una carta enviada al autor por Celia Paschero, colaboradora de Jorge Luis Borges, con la intención de hacer una nota sobre el poeta peruano para el diario *La Nación*. En la misma, el pedido pragmático de la periodista.

*“Martín Adán: ¿El motivo de esta carta? Además del simplemente afectuoso, que es el más importante, este otro: pedirle a usted datos sobre su propia vida, si es posible, contados con toda la sal que usted sabe poner en cuanto dice y escribe, porque he ofrecido un artículo sobre usted en La Nación (...) yo recién comienzo a publicar allí, y quiero escribir un artículo humano, en el que se sienta su sangre y su piel... Sé que todo ese asunto puede resultarle muy fastidioso. Pero en nombre de la simpatía que nos unió en cuanto nos conocimos, en nombre del cariño que yo le tengo, en nombre de mi profunda admiración por usted, por favor acceda a mis ruegos. Deje usted de lado toda su bohemia o vuélquela íntegra en lo que me escriba y (...) hábleme de usted. ¿Lo hará?” (95)<sup>1</sup>*

Estos datos se pueden verificar en el “afuera” del texto y en el “adentro” hay marcas concretas, tales como vocativos y referencias directas en forma de contestación a las supuestas preguntas realizadas por la periodista argentina. De manera tal que, si tomamos el poema como una respuesta a la carta de Paschero y al ser la pregunta sobre el sujeto el centro de la escritura, el texto se constituye en un espacio testimonial del sujeto en búsqueda escrituraria del ser de sí mismo. Un sujeto que se compromete a indagar rechazando toda imposición –aunque involuntaria o no premeditada– de su interlocutora empírica.<sup>2</sup> La crítica ha recalado frecuentemente en la situación de interlocución figurada entre el sujeto poético y la interlocutora ausente y, a partir de este esquema primario ha llegado, luego, a inquisiciones básicas de Adán acerca de la búsqueda el ser y la concreción de la misma en la morada del lenguaje, que admite otra lectura en un paradigma distinto del meramente pragmático que refiere a la situación comunicativa con Paschero. Nos interesa hacer un recorrido por el poema y ver cómo sostiene los dos paradigmas de lectura y cómo uno interpenetra en el otro hasta sugerir sentidos paradójicos. Tomamos la paradoja en el sentido retórico como “figura de pensamiento que [emplea] expresiones o frases que envuelven contradicción”. En este caso, cuando aparece la segunda persona, aun cuando esté presente el vocativo que recuerda a la periodista, la lectura presenta dudas sobre la identificación del interlocutor. Es dable pensar que el sujeto se refiere a uno de ellos como fórmula primera de objetivación, luego, en un sentido genérico, como modo de inserción en la raza humana, como la manera necesaria de decir que sus cuestionamientos no son privativos del sí mismo para lo cual necesita alguien que lo escuche.

25 { de llano

*“¿Por qué preguntas quién soy,  
Adónde voy?... Porque sabes harto  
Lo del Poeta, el duro  
Y sensible volumen de ser mi humano,  
Que es un cuerpo y vocación,” (versos 5-9)*

Partimos de la base de que el sujeto construye el mundo como objeto de escritura mientras se va construyendo a sí mismo. En *Escrito a ciegas*, el mundo que construye es

el de sí mismo con lo cual podemos aventurar, en primera instancia, que el producto y el productor son –se constituyen– en la misma escritura. También podríamos agregar que siempre es así en poesía, al menos, cuando el sujeto habla de sí mismo, de su subjetividad, de sus emociones, de su “ser” en escritura. Insistimos en que, en este poema, se agrega expresamente otra cuestión más de explicitud que es la referencia a un requerimiento del “afuera del texto” sobre sí mismo, ante el que repone un poema largo (198 versos). Escribe para impugnar, contradecir, rechazar lo que le pide Paschero o, como diría Blanchot en *La escritura del desastre*, “basta que se le pidan algunas palabras para que se pronuncie una especie de exclusión, como si le obligaran a sobrevivir, a prestarse a la vida para seguir muriendo” (16). El rechazo ante el pedido de un texto en el que hable de sí mismo, contradictoriamente lo provoca y lo convoca a escribir de sí mismo. Ya en los primeros versos contesta preguntando: “¿Quieres tú saber de mi vida?” Contesta con una enumeración progresiva de construcciones sustantivas que insisten en dicha impugnación:

“Yo sólo sé de mi paso,  
De mi peso,  
De mi tristeza y de mi zapato.”

Los dos primeros sustantivos –*paso* y *peso*–, además de jugar anafóricamente y a pesar de ser de uso corriente, ambos tienen una densidad significacional que remite al *paso* por la vida con cierto *peso* o pesadumbre, malestar. Este significado se resuelve más aún cuando aparece el tercero, *tristeza*, que reitera el sentido y conforman un campo semántico. Sin embargo el cuarto sustantivo, nos sorprende por el cambio –inclusive de registro– especialmente por tener un significado circunscripto a un objeto muy preciso. Mientras los dos primeros cuentan con más de veinte acepciones y el tercero, aunque con menos, recalca un núcleo de significación que es pasible de ser interpretado, éste –*zapato*– remite a un objeto particular y prosaico que sorprende al salir abruptamente del campo semántico que venía armando, sin embargo insiste con la metonimia en el paso por la vida. Es indudable que el sujeto habla de sí mismo y opera refutando retóricamente para demostrar la ampulosidad de la pregunta periodística y la única posibilidad de transmitir un *saber* muy distinto del pretendido. Entra, entonces, en cuestión el campo de los *saberes* del sujeto que va a ser trabajado textualmente. Valga una referencia a las enumeraciones frecuentes que, en el barroco, facilitan la profundización en cierto campo semántico hasta llegar a una concreción o a una disolución; sabemos de la influencia de la estética barroca en el autor y su estudio exhaustivo sobre el Barroco en el Perú.<sup>3</sup> Procedimiento de gran concentración y economía discursiva que marca una gradación intensificativa ya sea de carácter ascendente o descendente. En Adán, ese procedimiento, que remeda la enumeración del barroco, se rompe con la inclusión del último sustantivo *zapato*. Esa ruptura nos permite *sospechar* –como lectores y desde los primeros versos– que es posible el ingreso a otro ámbito de los *saberes* del sujeto muy diferente del propuesto

por Paschero. También es cierto que, aunque irrumpe con otro registro, *zapato* es una metonimia del *paso* y del *peso* por la vida; esto indica también gran concentración y economía discursiva como la enumeración intensificativa del barroco aunque de otro modo, con una inversión en la cadena de significación que va de los más concreto hacia lo abstracto y de la esfera emocional en *paso/peso/tristeza* para invertir con un elemento corriente, como es *zapato*.

Después del primer verso, presentado éste como re-pregunta mediante la que da cuenta –hablando en términos de la pragmática– de un requerimiento externo al texto: “¿Quieres tú saber de mi vida?”, surge el rechazo que va a actualizarse varias veces a lo largo del poema. La refutación a la pregunta sobre su vida hace pivó en el uso del verbo saber como afirmativo y negativo o ambos al mismo tiempo.<sup>4</sup> La negación insistente planteada como respuesta a la sabiduría tradicional, el cuestionamiento al imaginario social respecto de que el ser humano sabe de sí y la nueva delimitación del concepto “sabiduría” conforman un campo de inversión conceptual como contestación a la pregunta originaria que motiva una escritura en proceso, siguiendo la ruta de un pensamiento razonado en franca ruptura con la tradición. La segunda pregunta planteada en el quinto y sexto verso refuerzan la intención de quiebre: “¿Por qué preguntas quién soy, / Adónde voy?...”. Al mismo tiempo, la contestación remite al paradigma del ser poeta: “¿Por qué sabes harto / Lo del Poeta, el duro/ Y sensible volumen de ser mi humano, / Que es un cuerpo y vocación,”

Ya en los últimos versos termina enunciando la imposibilidad de saber que ostenta el Tú: “Tú no sabes nada; / Tú no sabes sino preguntar, /Tú no sabes sino sabiduría” (versos 193-195) La conjunción adversativa denota idea de excepción y, por lo tanto, excluye del campo semántico de “nada”, sólo la habilita en dos conceptos, uno de ellos hace referencia a la acción de preguntar de la interlocutora ausente y re-envía el significado de la propia escritura como acto dialógico, es decir, como contestación a Paschero; en cambio, en “Tú no sabes sino sabiduría”, el sujeto se inscribe en el otro paradigma, el del sí mismo y su escritura, precisamente por la especificación acerca de “sabiduría” que sigue en los tres últimos versos, en los que particulariza: “Pero sabiduría no es estar/Sin noción de nada, sino proseguir o seguir/A pie hacia el ya.” (Versos 196-198). Advertimos que “nada” se resemantiza porque poseer “sabiduría no es estar/Sin noción de nada...” con lo cual contradice lo que había afirmado unos versos antes; “Tú no sabes nada (...) [excepto] sino sabiduría”. Estas contradicciones se disuelven si consideramos que a veces se refiere a Celia Paschero y otras, a la problemática del sujeto pero no hay marcas textuales que definan estas lecturas para reubicarlas en los dos paradigmas ya que el pronombre de segunda persona, “tú”, puede remitir a Paschero como al Otro de sí mismo. Más aún si leemos en conjunción los versos 197-198 “sabiduría [es] (...) *proseguir o seguir/ A pie hacia el ya*” con los versos anteriores 40-44:

*“La cosa real, si la pretendes  
No es aprehenderla sino imaginarla.  
Lo real no se le coge: se le sigue,  
Y para eso son el sueño y la palabra.”<sup>5</sup>*

El *seguir* o *perseguir* implicaría la sabiduría de lo inasible, de lo que no se puede aprehender sino imaginar; ese seguimiento llega a la palabra. Así la ambigüedad tiñe al texto y oscurece el significado prevaleciendo las contradicciones por sobre las significaciones claras. Se invierte el significado de ciertos conceptos como *nada*, por ejemplo, que más que vaciarse, se llena de sentidos en el contexto del poema, mientras que sabiduría se vacía para connotar la banalidad de saberes triviales, materializados en las preguntas de la periodista. Hasta aquí hemos trabajado la primera relación entre el sujeto y un interlocutor concreto pero extratextual, tema que se intuye desde los primeros versos como mero pretexto para un escribir/escribirse escribiendo y, según hemos comenzado a esbozar, no hay intención de que el sentido sea transparente, excepto mediante una marca: el vocativo. Indicio textual que se pierde en la longitud del poema ya que sólo aparece tres veces (Literata-Amiga-Amiga).

En la mitad del poema, el sujeto se auto-pregunta y esto permite ubicar su problemática como la de un ser que se crea a sí mismo –en lo que denominamos *a priori* paradigma referido al ser– y que se venía insinuando desde el principio: “¿Soy la Creatura o el Creador?” (Verso 96).<sup>6</sup> Dos sustantivos derivados verbales –del verbo crear– los que precisan la paradoja: quién crea a quién o, dado que es el sujeto/*Creador* del texto/*Creatura* que estamos tratando, ambos tendrían la misma entidad y ese encuentro/desencuentro sólo se produce en tanto existan en la escritura, que es al mismo tiempo la Creatura.

*“ –Yo soy mi impedimento y mi crearme.–  
La Poesía es, amiga,  
Inagotable, incorregible, ínsita.  
Es el río infinito  
Todo de sangre,  
Todo de meandro, todo de ruina y arrastre de vivido...”  
(Versos 139-145)*

El poeta se encuentra a sí mismo en la palabra y, al mismo tiempo, se constituye como tal en la palabra que también es una imposibilidad: “No soy más que una palabra/volada de la sien/Y que procura compadecerse/Y anidar en algún alto tal vez” (162). La expresión “volada de la sien” remite a una tarea intelectual que le permite al poeta la construcción imaginaria del yo como si “fuera un texto donde flotan significantes y forman una cadena signifiante”.<sup>7</sup> De la misma manera, la aprehensión de todo lo que no es el yo, se produce a partir de la imaginación.

"La cosa real, si la pretendes  
No es aprehenderla, sino imaginarla.  
Lo real no se le coge: se le sigue,  
Y para eso son el sueño y la palabra." (Versos 40-44)

La imposibilidad de aprehensión de la cosa real es un tema central en el extenso poema *La mano desasida* y, como consecuencia de ello, la soledad en la que cae el sujeto y su dificultad para proseguir con su existencia. En este poema la soledad no es central, no está tematizada como tal aunque surge por defecto. Dice Levinas que:

"... [e]l existir rechaza toda relación, toda multiplicidad. No se refiere a nadie más que al existente. Así pues, la soledad no aparece como un aislamiento factual, (...) Concebir una situación en la que la soledad fuera superable significaría experimentar el principio mismo del vínculo que liga al existente a su existencia. Significaría acercarse al acontecimiento ontológico en el que el existente contrae existencia." (82)

El sujeto se presenta como un existente solo con su existencia y es existente en la medida en que se le consiente y concede la oportunidad de concretar/se en la palabra escrita, en ese momento encuentra que lo liga y que le posibilita asirse, aunque nunca definitivamente, para encontrar el ser como un otro, la alteridad.

La carta de la periodista argentina motivó al poeta peruano a examinar sus propias preguntas y respuestas acerca del saber del ser. El resultado es un ejercicio poético que nos pone ante un poeta que hace repensar lo que el lenguaje es y replantea la función de la poesía. *Escrito a ciegas* hace explícita una situación comunicativa que, finalmente, supera para indagar una vez más en la problemática del ser, tal como ya nos acostumbrara en lecturas anteriores y que va a ser centro en *La mano desasida* y su continuación –si la podemos leer como prolongación– *La piedra absoluta*.

29 { de llano

#### Bibliografía

- Adán, Martín (1976). *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- Adán, Martín (1983). *Poemas escogidos*, Mosca Azul Editores, Lima.
- Adán, Martín (1984). *La casa de cartón, De lo barroco en el Perú (Peralta-Melgar-Chocano-Eguren)*, Peisa, Lima.
- Adán, Martín (2001). *A la rosa*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Edición y presentación de Ricardo Silva-Santisteban, Lima.
- Adán, Martín (2006). *Obra poética en prosa y verso*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**Arfuch, Leonor.** "La visibilidad de lo privado: nuevos territorios de la intimidad", Facultad de Ciencias Sociales/Instituto Gino Germani. Seminario "El nuevo milenio y lo urbano". Área temática posible: La sociedad y lo urbano / Dimensión cultural. Universidad Nacional de Quilmes. Consulta 16/06/08. <http://www.mundourbano.unq.edu.ar/>

**Blanchot, Maurice** (1990) [1983]. *La escritura del desastre*, Monte Ávila, Caracas, Venezuela.

**De Man, Paul** (1991). *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

**Fernández Cozman, Camilo.** Puerto Rico. Consulta en: <http://camilofernande.blogspot.com/2007/04/la-confesin-de-lo-real-en-escrito.html>

**Levinas, Emmanuel** (1993) [1979]. *El Tiempo y el Otro*, Paidós, Barcelona.

**Ortega, Julio** (1986). *La teoría poética de César Vallejo*, Library of Congreso, Del Sol Editores, USA.

## Notas

<sup>1</sup> Todas las referencias al texto son de *Obra poética*, 1976.

<sup>2</sup> En esta línea de análisis encontramos sintonía con el análisis que Julio Ortega hace de Vallejo (Ortega, 1986: 11-36)

<sup>3</sup> Como ejemplo podemos citar los versos de Góngora: "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada" o de Sor Juana: "es cadáver, es polvo, es sombra, es nada". Las referencias a Luis de Góngora son: Soneto 1582 "Mientras por competir con tu cabello"; Sor Juan Inés de la Cruz: Soneto 145: "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión".

<sup>4</sup> Dice Ortega respecto de *Los heraldos negros de Vallejo*: "...constatamos el planteamiento del no-saber, del "yo no sé", que se reitera de uno u otro modo en el libro; esta ignorancia planteada como el único saber posible excede el tema de la tradición al convertirse, diríamos, es una especie de ganzúa con que abrir el discurso formal y, en esa violencia, la representación natural del mundo." (Ortega 1986: 106)

<sup>5</sup> Los resaltados son míos.

<sup>6</sup> Criatura deriva del latín creatura.

<sup>7</sup> El trabajo de Fernández Cozman es muy acertado aunque toma rápidamente varias problemáticas del poema.