

## Asedio al universo discursivo de un poema de Martín Adán

Alfredo Elejalde F.

### 1. Introducción

En la navidad de 1927 se produce la curiosa coincidencia de los natalicios del redentor cristiano y de la poesía de la agonía de Martín Adán. “Navidad” (Adán 1927: 47),<sup>1</sup> el primer poema publicado del vate, se expuso al público en el décimo número de *Amauta*, luego de la pausa impuesta a la revista por los avatares de la política nacional, cuando los ánimos y definiciones políticas comenzaban a mostrar signos de radicalización. El título del segundo poema, “Gira” (Adán 1928a: 11), publicado en marzo de 1928, parece anunciar parentescos con los seis sonetos de “Itinerario de primavera” (Adán 1928b: 73-75), los de “Travesía de extramares”<sup>2</sup> (Adán 1950) y con la biográfica y difundida imagen de toda una vida dedicada a la búsqueda de la poesía. “Gira”, como “Navidad”, no perteneció a nin-

---

<sup>1</sup> “Navidad” fue publicado originalmente en el número 10 de la revista *Amauta* de diciembre de 1927; “Gira”, en el número 13 de marzo de 1928; “Itinerario de primavera”, en el número del 17 de setiembre de 1928.

<sup>2</sup> La discusión del texto sugiere que la relación con los sonetos de *Travesía* está, más que en el motivo del viaje, en la definición de las poéticas. Debo reconocer, sin embargo, que sólo un examen detenido del poemario de 1950 podrá confirmar o rechazar esta conjetura. Por ahora, si podemos reconocer diferencias entre la travesía gira por la historia del poema de 1928 y la agonía del poeta embarcado en un viaje hacia la poesía en el libro de 1950.

gún poemario ni colección de poemas y corresponde, más bien, al momento inicial de búsqueda del escritor que inicia joven la publicación de su obra. Ese inicio era ya entonces una decisión de vida, como lo sugiere la publicación de los primeros fragmentos de “La casa de cartón” (Adán 1928c) en el mismo número de *Amauta*.

El rasgo dominante en “Gira”, como en “Navidad” y la vanguardia en general, es la simulación de la visualidad: “Gira” se construye alrededor del discurso del viajero sobre lo que ve y prevé en su tránsito por los campos. En el plano de la construcción del mundo ficcional, si “Navidad” explotaba la tradición pictórica renacentista para simular la construcción de la estática imagen visual del cuadro de María y el niño Jesús, “Gira” se apoya en el lenguaje socialista para componer una narratividad, una serie de acciones realizables y posibles en el mundo ficcional, lo que representa la dinámica del cambio social. Pero el léxico propio del discurso socialista no es empleado para asumir una posición política revolucionaria en la tónica de los años veintes, sino para, mediante la parodia de dicho lenguaje, marcar juguetona distancia y enunciar una poética que, hasta donde conocemos la obra editada del vate, sería la primera y definiría la serie de sus textos vanguardistas. La parodia, por otra parte, no es de un lenguaje socialista abstracto, sino de un texto específico, “Alma matinal” (Mariátegui 1959b: 9-12), y tal vez de lo que habrían conversado Mariátegui y Martín Adán en las tertulias de la calle Washington.

Finalmente, es necesario señalar el punto de vista desde el que observo el poema: el poeta no trabaja con ladrillos y paredes, sino con sonidos, grafías, diagramaciones, morfologías, construcciones sintácticas, estructuras narrativas, alusiones. El poeta, como el director de una orquesta, con la batuta en la mano dirige grupos de instrumentos: los instrumentos sintácticos a su derecha; los morfológicos, al frente; los sonoros, a la izquierda; la significación, al lado; un poco más atrás, las grafías y la diagramación. Todos juntos suenan en la lectura y crean un sentido que no es sólo palabra, sino también sensación y emoción. El paralelo con la música no es gratuito: la poesía está a caballo entre el mundo racional de la palabra portadora de pensamientos y el sensorial mundo de los sonidos musicales. Las deudas con la poética de Paul Valery son claras.

La concepción musical del arte verbal arriba expuesta nos lleva a ver, en primer lugar, la disposición de las voces en el poema. Éstas

son los filtros a través de los cuales el lector reconstruye los eventos y muestran los puntos de vista, a veces contrapuestos, de los personajes que hablan. De hecho, el mismo narrador es un personaje cuya acción se define como un hablar. Los eventos descubiertos a través de las voces serán ordenados en una propuesta de estructura narrativa, vale decir, en una descripción de las relaciones entre personajes, acciones, muebles del mundo ficcional y desplazamientos espacio-temporales. La delimitación de las partes de la acción será contrastada con la secuencialización del texto obtenida a partir de la espacialización, la temporalización y la distribución de fenómenos verbales en los distintos niveles de la lengua (puntuación, mayúsculas, morfosintaxis, léxico). Este contraste indagará por las coincidencias y divergencias entre las estructuras narrativas y las discursivas y servirá para postular hipótesis sobre la estrategia generadora del texto.

También trabajaremos la intertextualidad, sobre todo con el ensayo “El alma matinal” de Mariátegui<sup>3</sup> y, conjeturalmente, con el cine de los años veintes. Cada uno de estos aspectos del discurso será examinado independientemente del resto para luego intentar mostrar las correlaciones que se producen entre ellos, del mismo modo que quien lee una partitura varias veces prestando atención a un instrumento distinto en cada ocasión... Buscaremos pues las regularidades en la distribución de los fenómenos verbales para identificar las expectativas que suponemos deberían generar en el lector y los quebrantamientos de dichas regularidades con la consiguiente frustración de las expectativas.

Una vez señalados el punto de vista y el interés del poema examinado, vayamos al texto en cuestión. “Gira” es un poema distinto de “Navidad” en tema y tono. Su frescura e ironía se suele suponer dominante en la producción de Martín Adán en *Amauta*, conjetura que compartimos.<sup>4</sup> Al respecto, dice Mariátegui en un artículo, “De-

---

<sup>3</sup> Este ensayo fue publicado en la revista *Mundial* el 3 de febrero de 1928. En este ensayo nos referiremos a la versión consignada en MARIATEGUI, José Carlos. *Alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959: 9-12.

<sup>4</sup> La conjetura sobre el tono irónico de estos poemas procede del maestro Luis Alberto Ratto, con quien conversamos durante un seminario dictado en la maestría en literaturas hispánicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Luis Vargas explica

fensa del disparate puro”, publicado al lado del poema del vate: “En una época revolucionaria, romántica, artistas de estirpe y textura clásicas como Martín Adán no aciertan a conservarse dentro de la tradición.” (Mariátegui 1928a: 11). Sin embargo, la crítica posterior, usualmente sería de sobremanera, asume que el telos de Mariátegui le llevó a interpretar la travesura de nuestro poeta como expresión de la disolución del mundo burgués, como se habría querido leer en la siguiente cita: “El disparate puro tiene una función revolucionaria porque cierra y extrema un proceso de disolución del mundo burgués.” (Mariátegui 1928a: 11). Pero eso es suponer, en Mariátegui, una seriedad a toda prueba. Se puede imaginar un ambiente más festivo entre los amigos de *Amauta* e interpretar el pasaje anterior como muestra del buen humor del crítico que no dudó en bromear con su joven e irónico contertulio. Pero, pese a que el capitalismo no llegó a su fin, si se puede reconocer en este poema el disparate que bien señalara el Amauta: “Así Martín Adán, obedeciendo a su sentido racionalista y clásico, traza en el paisaje un camino marxista y decide sindicarse a los chopos. Otras comparaciones o analogías no le parecerían ni lógicas ni eficaces ni modernas” (Mariátegui 1928a: 11).

El disparate, más que la violación del principio de no contradicción, es una ilógica razonada o, en todo caso, el estiramiento límite de los supuestos del sentido común, el del grupo de contertulios de Mariátegui. En “Gira”, y luego en los sonetos de “Itinerario de primavera”, encontramos coherencia razonada y razonable, y distancia del pensamiento cotidiano.

Hay pues un primer diálogo entre el texto de Martín Adán y el de Mariátegui. Ante el jovial poema “Gira”, el Amauta responde, con el mismo tono, en “Defensa del disparate puro” (Mariátegui 1928a: 11). Habrá pues que examinar las características de este diálogo y los modos del humor. Para comenzar, veamos el texto:

---

esta propuesta, en referencia al texto “El antisoneto” de Mariátegui (Mariátegui 1928b: 76) sobre los sonetos de “Itinerario de primavera” (Adán 1928b: 73-75): “Para Mariátegui, siempre en tono zumbón, Adán llevaba ‘un capcioso propósito reaccionario’; se había propuesto reivindicar el soneto: mas lo que consigue es un ‘Caballo de Troya’ que va a liquidar las formas estróficas convencionales para siempre.” (Vargas: 37).

## Gira

- 1 a noventa kilómetros por hora
- 2 en el espejo de la mañana atrasada
- 3 las vaquitas de ojos de viento y el tul morado
- 4 de usted *señora* no me convence los ojos
- 5 una chimenea anarquista arenga a los campos campesinos
- 6 la humareda prende un lenin bastante sincero
- 7 un camino marxista sindicada a los chopos
- 8 y usted *señora* con su tul morado condal absurda
- 9 los campos abren la boca como una O
- 10 el teléfono de una sirena urge al destino
- 11 sal vaquitas de ojos de ileana leen el diario de la mañana<sup>5</sup>
- 12 y usted *señora* con su tul morado no sé qué me parece
- 13 la estación comisaria va a detener a usted *señora*
- 14 y va a fusilar en usted a la gran duquesa anastasia
- 15 y sería una pena que se nos frustrara la gira
- 16 ahora que el hotel nos guiña todas sus ventanas
- 17 y usted *señora* con su tul morado sin pasaporte

## 2. El asedio

Iniciaremos acá el asedio al poema con una invocación a la paciencia del lector: el aparente desorden de la distribución de los acápites de la exposición responde a la concepción del discurso poético antes reseñada. No haremos una serie de argumentos derivados unos de otros, sino que examinaremos distintos aspectos del discurso con el propósito de evaluar al final del ensayo si se desenvuelven correlativamente o no, si las rupturas del ritmo en los distintos niveles del texto ocurren en los mismos pasajes y si de ello se colige una estrategia y por tanto una poética.

---

<sup>5</sup> La primera versión del poema, publicada en el número 13 de *Amauta* (Adán 1928a: 11), dice en el verso 11: “sal vaquitas de ojos de ileana leen el diario de la mañana”. El pasaje es obviamente incorrecto puesto que la palabra *sal* carece de sentido tanto semántico como sintácticamente y la poesía de Martín Adán cuida ambos aspectos del discurso. La lectura correcta debe ser “las vaquitas...”.

## 2.1. Voces y estructura narrativa

El texto muestra juguetonamente el conflicto político de la época por medio de la creación de dos interlocutores. A primera vista, se descubre un *usted* que refiere a la aristocrática y absurda *señora*, y un *yo lírico* que habla. El lector queda pues en posición de testigo de una conversación ajena en la que sólo uno de los interlocutores habla.

Por otro lado, la organización de la narración es bastante simple: durante la gira, el *yo lírico* describe lo que ve –un camino marxista con chimeneas anarquistas y un destino urgido– y advierte a la *señora* del peligro que la revolución representa para ella. Sin embargo, la distancia entre el *yo lírico* y el *usted* cesa bruscamente al final del poema, en que el *usted* es reemplazado por el pronombre de objeto indirecto *nos*, recurso que une el destino de ambos personajes en tanto, de diferentes maneras, la amenaza de la frustración del placer del viaje afectaría a los dos.

Es evidente la irónica distancia entre los textos de Martín Adán y el discurso socialista. Esto también es notorio si interpretamos la transformación del predominante *yo lírico* en el *Nos* de la última serie no como la inmersión del personaje en una identidad colectiva coherente con la colectividad revolucionaria, sino como mera referencia al *yo lírico*, a su interlocutora y al propósito compartido y turístico del viaje. El mundo ficcional está pues construido alrededor de dos personajes que, por otro lado, están de gira, como en un viaje de turismo en medio de un conflicto vitalmente distante e indoloro y, por eso, ironizable.

## 2.2. Secuencias textuales

El mundo ficcional, en tanto compuesto por muebles y acciones de personajes en lugares y tiempos determinados, puede organizarse en secuencias narrativas que, por otra parte, pueden ser correlacionadas con secuencias textuales. La configuración de la materia verbal, es decir, el fundamento textual sobre el que los lectores construyen diversas interpretaciones, se caracteriza por la distribución de algunos fenómenos propios de las estructuras poéticas y de otros estrictamente lingüísticos. El examen de la distribución de las categorías poéticas proporciona los siguientes resultados: en primer lu-

gar, todas las series tienen cuatro versos, excepto la última, que consta de cinco. En segundo lugar, las series son imparisílabas pues el promedio de sílabas métricas por verso aumenta progresivamente en las tres primeras series (14, 15 y 16 respectivamente) y se mantiene en el pico de 16 sílabas métricas promedio por verso en la última serie. Finalmente, los versos del poema son versos libres.

Las series del texto pueden pues ser organizadas de dos maneras en función de la distribución de los fenómenos verbales y poéticos de las palabras en posición final de verso: el primero de estos modos consiste en la antinomia entre las tres primeras series y la última<sup>6</sup>: el primer grupo consta de tres series de cuatro versos cada una; el segundo, de una serie de cinco versos. Semánticamente, estas secuencias corresponderían, la primera, al presente de la gira; y la segunda, al futuro de la revolución o del hotel.

La segunda manera de organizar el texto consiste en la oposición de tres secuencias: una compuesta por las dos primeras series; otra, por la tercera; y la última, compuesta por la cuarta serie.<sup>7</sup> La estrofa III cumple un rol especial en estas dos secuencializaciones del texto.

---

<sup>6</sup> En las tres primeras series, seis de once nombres en posición final de verso son sustantivos, contra la totalidad en la serie de cinco. En la primera sección, de los once nombres cinco son adjetivos (incluyendo un participio), mientras que no encontramos ninguno al final de los cinco versos últimos. Finalmente, sólo una palabra en posición final de verso es verbo en las tres primeras series contra ninguna para la última serie.

Las categorías morfológicas de las palabras en finales de verso son reveladoras. Los sustantivos, por ejemplo, están distribuidos de modo que la cantidad de sustantivos en final de verso en la primera serie es de dos; uno en la segunda; y tres en la tercera; pero, los 5 finales de verso de la cuarta serie son sustantivos. En el caso de los nombres de género femenino en final de verso, la cuarta serie destaca por sus cuatro casos, mientras que en la primera y la tercera serie sólo la mitad son femeninos y en la segunda hay un único caso. Finalmente, la última serie no contiene sólo verbos en indicativo presente, sino que el modo verbal define un futuro hipotético. La última serie destaca pues no sólo por su textura morfológica, sino también por la cantidad de versos y por un cambio importante en los verbos que construyen la temporalización y que verá su correlato en la amenazante y atractiva proximidad del final del desplazamiento espacial de los personajes. Amenazante por la estación comisaria y seductora por los guiños del hotel.

<sup>7</sup> El límite entre las series segunda y tercera es el verso 9, en la tercera serie, que incluye un símil y termina con la letra mayúscula "O". Esta misma tercera serie es la única que contiene un verbo en final de verso (v. 12), lo que la convierte en un caso especial que bien podría llamar la atención sobre ese verso o sobre la serie a la que pertenece. Además, no presenta caso alguno de nombre plural en posición final de verso (contra uno en la primera serie, dos en la segunda y uno en la cuarta).

Por un lado, en la primera organización, forma parte de la secuencia I, compuesta por tres series. Por otro, sirve de transición al futuro hipotético de la última serie de cinco versos. Esta serie tercera es la única que presenta un símil, ubicado en su primer verso (v. 9); y la única que contiene un verso terminado en verbo (v. 12). El símil del verso 9, *los campos abren la boca como una O*, obliga al lector a prestar atención especial a la acción de pronunciar el sonido de la vocal /o/ en una suerte de “fisiologización” del discurso que lleva al lector al origen sensorial del arte verbal al hacer evidente el vínculo entre el verso y el efecto estético. El lector se ve empujado a derivar significaciones a la disposición de su aparato fonador. El verbo al final del verso 12 y la /o/ producen el efecto de aumentar la tensión, lo que coincide, en el plano semántico, con la inminencia de la revolución. Finalmente, esta serie es la única que no presenta una oración incompleta, lo que la diferencia de la serie I (vvs. 1-3), la serie II (v. 8) y la serie IV (v. 17). Note que esta desviación de la norma interna del poema se correlaciona con la definición de la *señora*. Es decir, al aumento de la tensión verbal y a la definición política de los campos corresponde el fin de la indefinición de la *señora*. Esta serie es pues una suerte de bisagra entre las dos primeras y la última serie; o, en términos semánticos, entre el presente de la gira por el campo pleno de revolución y el futuro hipotético e inminente del fusilamiento de la *señora* por los comisarios de la revolución.

La secuencialización, como vemos, no es rígida: la primera serie carece de referencias políticas y presenta un paisaje crepuscular, la segunda muestra el avance de la revolución en el campo; la tercera

---

Hay rasgos comunes entre la tercera serie y la cuarta: en la serie primera, dos de cuatro palabras en posición final de verso son adjetivos; en la segunda, tres de cuatro, pero, en las dos últimas, ninguna. Además, la distribución de los nombres, sean sustantivos o adjetivos, sugieren, en el caso de los masculinos, la asociación de las dos últimas series en tanto, a diferencia de las dos primeras, comparten un único caso mientras que en las dos primeras series hay dos (serie primera) y tres (serie segunda). Finalmente, las dos últimas series comparten un pico de cuatro nombres singulares en posición final de verso contra tres en la primera y dos en la segunda.

Que en la antinomia “presente-futuro” esta tercera serie pertenezca a la primera secuencia y que, sin embargo, comparta tantos rasgos con la última serie, sugiere la idea de esta “serie de transición”. Esta hipótesis deberá ser confirmada en el plano semántico.



acentúa la tensión al enfatizar la inminencia de la revolución y la cuarta plantea dos futuros posibles, uno deseado (la noche del hotel) y el otro no (la mañana del fusilamiento).

### 2.3. Recursos expresivos

El texto poético, como cualquier otro, está diseñado para afectar la razón y la emoción del público. Por esta razón, conviene reflexionar sobre su estructuración interna y su orientación hacia el lector; es decir, sobre los recursos expresivos,<sup>8</sup> base sobre la cual se construye el sentido. En el caso del poema que nos ocupa, algunos recursos son fácilmente inventariables (presencia de oraciones incompletas, elección del léxico, ausencia de mayúsculas, etc.); mientras que otros no saltan a la vista tan fácilmente. Nos proponemos mostrar cómo el efecto humorístico del texto proviene no sólo del conflicto argumental entre la “revolución” y la “gira”, sino también del juego de estos recursos expresivos, especialmente léxicos y sintácticos, que pasamos a reseñar.

#### 2.3.1. Puntuación y ausencia de mayúsculas

Entre los recursos expresivos reconocibles en el texto tenemos entonces la supresión de la puntuación, que, cuando no plantea insolubles problemas interpretativos, obliga a superponer la medida

---

<sup>8</sup> En sentido amplio, la lengua es un repertorio de recursos expresivos, es decir, de combinaciones convencionales de unidades lingüísticas y de técnicas para generar nuevas combinaciones de modo que ejerzan influencia en el interlocutor. El concepto de recurso expresivo no pertenece a la sincronía metodológica del enfoque saussureano, sino a la dinámica del uso de la lengua. En literatura, el término designa no a todos los recursos expresivos que componen la lengua, sino sólo a aquellos que responden a la estrategia del discurso literario, es decir, a la voluntad de hacer que el lector recree un mundo ficcional y le dé contenidos emotivos. En tanto la literatura está inmersa en una tradición propia, distinta de la de la lengua común, los repertorios de recursos expresivos usados por los escritores y el estudio de la frecuencia de sus usos permiten distinguir los estilos literarios e, inclusive, los géneros. La noción de recurso expresivo supone un uso “recto” de la lengua y un uso “desviado” o literario de ella: así, un recurso expresivo como la sinécdoque “las velas de Colón” se comprende en el contraste con la recta frase “los barcos de Colón”. Supone también una normalidad en la ocurrencia y disposición de las unidades lingüísticas del texto literario que habitúa al lector y le genera expectativas de regularidad que, sin embargo, son frustradas con lo inesperado.

de las unidades sintácticas (frases y oraciones) a la de los versos en el intento de construir una coherencia.<sup>9</sup> En un texto en el que predominan las oraciones gramaticales, la ausencia de la puntuación y la posibilidad de los encabalgamientos suponen el relajamiento de las demarcaciones y el ocultamiento de las relaciones de subordinación de las unidades sintácticas. El lector enfrentado al texto percibe entonces cierto caos en la configuración de la materia verbal que le lleva, en primera instancia, a interpretar el sentido confusamente. Sin embargo, si por un lado la falta de puntuación y la frustración de las expectativas sintácticas le generan inacabables problemas, por otro, el predominio de oraciones gramaticales en el resto del texto le hace suponer que el caos es aparente y se ve, por ello, obligado a la relectura.

Es justamente esta obligada relectura constante la que lleva<sup>10</sup> a correlacionar las hipótesis sobre el contenido con el aparente desorden verbal: la difuminación de demarcaciones y subordinaciones contrasta con la rígida frontera que, en la cuarta serie, la *señora* no puede pasar por la carencia de pasaporte; es decir, contrasta con las posiciones contrarias de la *señora* condal y el burgués *yo lírico* por un lado y los *revolucionarios* proletarios por el otro; pero es redundante con la inminencia de la desaparición de las jerarquías sociales en un mundo agitado por la revolución y con el debilitamiento de la diferencia entre los distintos lugares del tránsito de la gira. La carencia de puntuación crea pues la sensación de veloz continuidad del desplazamiento espacial y, consecuentemente, crea un efecto de dinámica sucesividad que unifica la apariencia fragmentaria del relato de lo que el *yo lírico* ve. Volveremos sobre estas conjeturas más adelante.

Si el recurso de la supresión de mayúsculas al inicio de las oraciones tiene el mismo sentido que la omisión de la puntuación, su presencia al inicio de los nombres propios tiene como consecuencia no la difuminación de los referentes, sino su cosificación. Esta cosificación de los referentes contrasta con el todavía no estudiado uso de

---

<sup>9</sup> Suponemos que en los años veintes un lector promedio buscaba coherencia en el texto que leía. Tal vez se podría decir lo mismo de un lector contemporáneo.

<sup>10</sup> No digo que esa sea la forma de leer el poema, sino que así me ocurrió a mí al leer este poema.

mayúsculas para algunos nombres sustantivos en *La mano desasida* y *Escrito a ciegas*, publicados allá por la década de los sesentas;<sup>11</sup> por otro lado, ilumina el significado de la palabra *lenin* del verso “la humareda prende un lenin bastante sincero”: la inicial minúscula y la ausencia de la preposición *a* antes de la frase nominal que tiene como núcleo *lenin*, hacen suponer que el poema no habla de la persona, sino del ícono revolucionario identificado con el fuego. La humareda no “quema” a Lenin, sino que “prende” un lenin. Proceso similar sigue el personaje anastasia, de origen ruso y aristocrático. El fusilamiento de la *señora* sería un acto simbólico pues equivale a fusilar a la duquesa anastasia, pero las minúsculas del nombre propio desvían la referencia de la persona Anastasia hacia la aristocracia misma. Así pues, el ícono metafórico *lenin* –fuego revolucionario– y el ícono sinecdótico *anastasia* –aristocracia absurda– pierden la majestad que la mayúscula inicial les otorgaría, en la tónica humorística del poema, y contribuyen con la definición que el *yo lírico* hace de sí mismo como ajeno a la revolución socialista y a la aristocracia. La complejidad del entramado simbólico obedece también aquí a un diseño fuertemente racional.

### 2.3.2. Morfosintaxis

El uso de la preposición *a* es determinante para definir la naturaleza animada o inanimada de los objetos directos. Hay algunas frases preposicionales en *a* en función de objeto, cuyas frases nominales tienen un núcleo semánticamente inanimado, lo que personificaría sustantivos como el de *a los chopos* o el de *a los campos campesinos*. Si bien algunas de esas animaciones de lo inanimado son necesarias en virtud del verbo que reclama la preposición, habría que decidir, después del examen de una serie extensa de poemas, si la preposición *a* lleva esa carga semántica de /+animado/ o si su valor es puramente relacional. Que la gramática escolar siga hoy afirmando que el objeto directo precedido por *a* implica la personificación

---

<sup>11</sup> *Uso de iniciales mayúsculas*: se me ocurre que, en los años sesentas, la inicial mayúscula enfatiza el carácter nominal de ciertos sustantivos que adquirirían así “densidad” (no sé si metafísica), y que el origen de este rasgo de estilo estaría en la escritura en lengua alemana que Martín Adán aprendió durante sus años escolares. Como sea, he aquí otro asunto a tratar posteriormente.

del objeto, aunque en la práctica del hablante no siempre suceda así, es síntoma de la vacilación propia de nuestro tiempo entre términos sincategoremáticos con densidad semántica o con puro valor relacional. Este es un aspecto del estilo que deberá ser abordado en otro trabajo.

Entre los recursos morfosintácticos, destaca la presencia de oraciones incompletas por ausencia del verbo en los versos 1-3, que tienen como tema la *gira*; y 8 y 17, cuyo tema es la *señora*. El primer caso, en la primera serie, por ejemplo, obliga al lector a leer el texto dos veces:

- 1 a noventa kilómetros por hora
- 2 en el espejo de la mañana atrasada
- 3 las vaquitas de ojos de viento y el tul morado
- 4 de usted *señora* no me convence los ojos

Al llegar al verso 4, el lector espera un verbo plural (convencen) que tenga como sujeto o *vaquitas* y *tul morado* o *los ojos*, lo que daría las siguientes posibilidades:

Vvs. 3-4: “las vaquitas de ojos de viento y el tul morado de usted, *señora*, no me convence(n) los ojos”

V. 4: “de usted, *señora*, no me convence(n) los ojos”

pero el número singular de *convence* no concuerda con ninguna de esas expectativas. Así, el lector se ve forzado a regresar y a reconstruir la sintaxis de la serie para proponer entonces la frase *tul morado* como sujeto:

Vvs. 3-4: “y el tul morado de usted, *señora*, no me convence los ojos”

Así, las frases que preceden a dicho sujeto (dos preposicionales y una nominal) podrían interpretarse como oración con un verbo elidido o como mera enumeración de frases:

Vvs. 1-3: “a noventa kilómetros por hora, en el espejo de la mañana atrasada, (hay) las vaquitas de ojos de viento”

Vvs. 1-3: “a noventa kilómetros por hora, en el espejo de la mañana atrasada, las vaquitas de ojos de viento”

Los versos 1-2 y buena parte del 3 son pues imágenes aisladas que juntas crean una estampa del paisaje y de la acción de la gira. Esta visión fragmentaria del mundo ficcional no se pierde en la in-

coherencia pues el título y la obligada relectura hacen de controladores de la interpretación: la primera frase preposicional, gobernada por la *a*, funciona como adverbio, es la velocidad de la gira (v.1). La segunda, en cambio, gobernada por *en*, hace de circunstancial de tiempo pues la gira ocurre en el espejo del alba, es decir, en el crepúsculo (v.2). La frase nominal del verso 3 constata la presencia de las vaquitas que pueblan el campo recorrido durante la gira, y es así un aserto ontológico. El verso 4 contrasta con los anteriores pues se basa sobre una expectativa ya no sintáctica, sino semántica: la acompañante del viajero es calificada de no convincente sin explicar las razones. No será sino hasta la segunda serie que el lector las descubrirá.

Los otros casos de sintaxis incompleta coinciden con los lugares del poema en que la *señora* es descrita: el verso 8, por ejemplo, puede completarse con un predicado inferido del contraste entre la revolución descrita en los versos 5-7 y el calificativo de *absurda* del verso 8. La *señora* es absurda porque actúa contra el discurrir del entendimiento que descubre y describe el avance de la revolución en el campo. El verso quedaría entonces como sigue: “y usted *señora* con su tul morado condal absurda... *no entiende lo que ocurre en los campos*”. El verso 17, en cambio, se podría completar como sigue: “y usted *señora* con su tul morado sin pasaporte.... *no podrá cruzar la frontera, será fusilada y malogrará la gira*”. En los dos casos, los textos en cursivas relieván proposiciones que completan los sentidos de los versos citados y que deben ser inferidas por un lector ideal<sup>12</sup> sumergido en el juego de expectativas que impone el poema. La racionalidad es pues el principio dominante de la organización de la significación del poema.

Y claro, si el lector se ve forzado a la inferencia,<sup>13</sup> a actuar racio-

---

<sup>12</sup> *Lector modelo*: esta categoría, desarrollada por Eco, refiere al conjunto de estrategias y competencias que prefiguran el comportamiento del lector, independientemente del comportamiento real de un lector real. Al respecto, dice: “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia.” (Eco 1981: 79).

<sup>13</sup> *Estructura lógica de la significación*: las estructuras elementales de la significación, en la teoría de Greimas presentada en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del len-*

nalmente<sup>14</sup> y a respetar el principio de no contradicción, el poema no puede ser “disparate puro”. Por el contrario, que la lógica del sentido común sea respetada en los momentos cruciales, nos permite concebir dos niveles en la significación: el primero, aparentemente disparatado, está cerca de la figurativización de los actores. Así, tenemos “humaredas proselitistas” que brotan de “chimeneas anarquistas”, “camino que sindicando chopos” y “vaquitas que leen periódicos”. Por otra parte, el segundo nivel obliga a reordenar las estructuras de la significación mediante una abducción del tipo “si el peligro de la revolución es visible y la *señora* es advertida del peligro, entonces, la *señora* no ve el peligro”. En conclusión, si, en el plano de la configuración verbal, las oraciones incompletas en un primer momento de la lectura crean el efecto del disparate, en la relectura llevan al lector a la inferencia. Del mismo modo, en el plano del contenido, las características fantásticas de los actores responden a la primera interpretación, pero la posterior relectura obliga a reconocer la racionalidad de la organización de la significación. Queda pendiente la excepción de la serie tercera, la única cuyas oraciones son todas gramaticales.

### 2.3.3. Léxico

El léxico ocupa un lugar importante en el funcionamiento de la estrategia discursiva del poema pues contradice el aparente compromiso político del *yo lírico*. Si clasificamos las palabras del texto en varios campos léxicos, saltan a la vista tres de ellos: el léxico de la “revolución”, el de la “gira” y el del “saber”.

---

*guaje*, se representan mediante el cuadrado semiótico. Nosotros no usamos ese modelo pues, a pesar de ser, junto con el componente narrativo, un intento de modelizar la dinámica de la generación del discurso, no da cuenta de la dinámica de la lectura. La sucesividad de la inferencia, en cambio, parece más de acuerdo con nuestro propósito. Al respecto, dice Eco: “Ahora se trata de entender /interpretación/ en un sentido diferente del de <<descodificación>>. Se trata de hablar de una interpretación que confiere sentido a vastas porciones de discurso a partir de descodificaciones parciales. Entonces, el término /interpretación/ adquiere el sentido que tiene en las discusiones hermenéuticas o en la crítica literaria y artística. Hablando lógicamente, esa interpretación es una INFERENCIA. Más aún: es semejante a ese tipo de inferencia lógica que Peirce ha llamado ‘abducción’ (y en ciertos casos ‘hipótesis’)...” (Eco 1985b: 234).

<sup>14</sup> Tal vez sería mejor decir razonablemente en lugar de racionalmente.

El léxico del saber cumple un rol primordial pues, en primera instancia, los personajes se definen en función del *conocimiento* y el *placer* (vv. 8, 17). El *yo lírico* y la *señora* buscan el placer, pero, mientras el primero sabe lo que ocurre en el campo y avisa a la *señora*, ésta no le convence pues absurdamente no comprende, no tiene pasaporte y no da señas que querer adquirir las competencias necesarias para su supervivencia. El *placer* domina a los dos personajes, pero no a los revolucionarios. Éstos, por su lado, se entregan a la labor proselitista y revolucionaria y no dan muestras de ser *comprensivos* ni con los viajeros ni con su búsqueda de *placer*, por lo que podemos considerar que sus acciones son opuestas a las de la pareja. La revolución representa entonces el dolor y la incompreensión y llevaría al fusilamiento de la *señora* y a la frustración de la gira.

Al final de la tercera serie, como de la primera, la apariencia absurda de la *señora* hace de contrapunto al movimiento de la historia. Además, la impresión de que la ironía se dirige contra el socialismo y contra la aristocrática *señora* se confirma en la última serie, en la que el *yo lírico* evalúa dos futuros posibles: la placentera gira y la frustración de la gira derivada del fusilamiento de la *señora*. Podemos pues suponer una tercera posición, la del *yo lírico*, que escoge el placer del viaje y del hotel que guiña las ventanas y no el combativo compromiso con la revolución ni la absurda indiferencia de la *señora*.

Por otra parte, el léxico revolucionario corresponde a la dimensión temporal de la historia y, aunque no se distribuye igualmente en las distintas series, es el más numeroso de todo el poema. En la primera serie, por ejemplo, no hay ningún caso, tal vez porque ella hace de introducción en la gira: el *yo lírico* describe su situación, es decir, la velocidad del viaje y el momento del día; y dice lo que ve, vale decir, las *vaquitas* y la *señora*.

En la segunda serie, en cambio, hay cinco casos de enunciados políticos, cuatro frases nominales y un solo verbo: “chimenea anarquista” (v. 5), “campos campesinos” (v. 5), “lenin” (v. 6), “camino marxista” (v. 7) y “sindica” (v.7). Las palabras de algunas de estas frases transgreden las combinatorias semánticas admisibles en un ideal uso cotidiano,<sup>15</sup> como es patente en el caso de *chimenea anar-*

<sup>15</sup> *Uso cotidiano ideal* : aunque es claro que el uso cotidiano es una fábrica de tropos, estamos suponiendo que el término *chimenea anarquista* viola una “ley de laboratorio”; a

*quista*, aunque sí hay coherencia semántica entre ambas palabras: la chimenea, asociada a los procesos industriales, supone por un lado, obreros que manejen la maquinaria de la que forma parte; de otro, implica un proceso de combustión, alza de presión y desfogue de gases que se expanden por el aire. El anarquismo, por otro lado, se vincula con los obreros en tanto es una doctrina y movimiento político surgido y justificado desde las sociedades industrializadas; y con la chimenea, en tanto la revolución supone combustión, presión y desfogue de fuerzas que se esparcen.

Encontramos pues dos líneas complementarias de sentido: la de los obreros anarquistas y la de la combustión revolucionaria en marcha. La forma verbal *arenga*, en el mismo verso 5, concuerda con el proselitismo de la militancia anarquista. Pero ni el sujeto, referido al obrero urbano, ni el verbo, referido al proselitismo, parecen concordar con los campesinos. Cuando, en 1925, Mariátegui narra la vida de Máximo Gorki, no deja de señalar que para el ruso, como para muchos otros intelectuales revolucionarios, el campesino era una de las principales trabas de la revolución: “La ciudad adapta al hombre al colectivismo; el campo estimula braviamente su individualismo. Y por esto, la última batalla entre el individualismo y el socialismo se libraré, tal vez, entre la ciudad y el campo.” (Mariátegui 1959a: 176).

Martín Adán estaría pues señalando uno de los temas conflictivos para los teóricos de la revolución, pero al atribuir la labor de proselitismo socialista en el campo no a los socialistas, sino a los anarquistas, parecería estar asumiendo la visión del marxismo como superación del anarquismo o, por lo menos, como continuación de éste. El verso siguiente, “la humareda prende un lenin bastante sincero”, nos da la primera clave: si *prende un lenin* equivale a “prende un fuego”, como señalamos líneas arriba, entonces resulta la parado-

---

saber, que la marca de /- animado/ de *chimenea* es incompatible con la de /+animado/ de *anarquista*. Si por anarquista se entiende no a la persona que cree en esa doctrina, sino a la doctrina misma, se mantendría la misma incompatibilidad pues una descripción enciclopédica del semema “anarquista” debería incluir, para el contexto “político”, la indicación de que sólo las personas pueden apoyar la doctrina anarquista. Una frase como “el anarquista movimiento de los electrones” actualizaría otro contexto y, por tanto, admitiría la marca de /- animado/. En el fondo, lo que planteamos acá es la problemática de la descripción semántica de los sememas actualizados en discursos. Al respecto, vea Eco 1985a.



ja que las arengas rurales de las chimeneas anarquistas favorecen la difusión del leninismo. Así, “fuego leninista” es a “chimenea anarquista” como “socialismo” a “labor proselitista de los anarquistas”.

Vemos pues que los historiográficos versos 5 y 6 describen la continuidad de lo sucesivo; pero no con actores distintos (anarquistas y socialistas), como parecería en una primera lectura, sino con un mismo actor que se transforma *físicamente* de anarquista en socialista: la anarquista chimenea de la fábrica esparce humo y arenga los campos, el humo, de origen anarquista, prende un lenin que ya no es anarquista y los caminos acaban sindicalizando chopos.

Estas brillantes imágenes visuales arrancan una sonrisa que, creo, fue aprendida de la nueva y alucinada visión de los plásticos y metamórficos dibujos animados del cinematógrafo. Esta conjetura sólo podría comprobarse mediante el rastreo de los estrenos de la época, entrevistas a los amigos del poeta y la investigación de las referencias al cine en la obra de Adán. Si por un momento actuamos como si la conjetura hubiese sido verificada, y recordamos los cortometrajes animados de los años veintes, de pronto, toda la seriedad política de los dos párrafos precedentes, ya puesta en duda por la contradicción “doctrinal” y la sonriente brillantez de las imágenes verbales termina de desaparecer bajo la dinámica fluida de la imagen visual del modelo cinematográfico. El principio organizador de las relaciones entre las secuencias textuales y, por tanto, de la lógica del sentido, no sería pues ni la dialéctica de la tesis-antítesis-síntesis, ni el principio binario de la no-contradicción de la lógica positiva, sino la gradación y la fluida continuidad de las dinámicas imágenes visuales en incesante transformación. Este mecanismo permitiría superar las contradicciones lógicas surgidas del contraste de las doctrinas anarquista (v. 5) y socialista (v. 6) pues, en el mundo ficcional del poema, entre ambos no habría discontinuidad, sino gradación de la sucesividad, y la esencia del movimiento es la transición, no la posición: la serie de metamorfosis parte de una chimenea cuya humareda anarquista se esparce por el campo (v. 5), se hace leninista (v. 6), deviene camino marxista y sindicaliza a los chopos (v. 7).

La tercera serie contiene 4 palabras –o frases– referidas a la política: “urge” (v. 10), “destino” (v. 10), “leen” (v. 11), “diario de la mañana” (v. 11). La tensión es mayor en esta serie pues la urgencia del destino metaforiza la inevitabilidad y cercanía de la revolución. Las

vaquitas lectoras, por otra parte, contrastan con las vaquitas de ojos de ileana del verso 3 de la primera serie. Ahora, ellas están al tanto de la actualidad gracias al “diario de la mañana” (v.11). Estas noticias diarias aceleran la percepción del tiempo que deja de estar regido por las bucólicas estaciones y pasa a ser gobernado, por un lado, por la vorágine tecnológica de “el teléfono de una sirena” (v. 10) y, por otro, por la inminencia de la revolución en “urge al destino” (v.10). Note además el creciente número de verbos (2). La inminencia del destino urgido es pues la característica de esta serie que, además, es la única que no frustra expectativas sintácticas que obliguen a completar oraciones, lo que coincide con la clara rotundidad de la referencia a la *señora* en el verso 12: ...”no sé que me parece”.

La cuarta y última serie contiene 4 casos (dos verbos y dos sustantivos): “estación comisaria”, “va a detener”, “va a fusilar” y “duquesa anastasia”. Note que los verbos construyen el futuro a partir del presente de indicativo combinado con un infinitivo. Es decir, la serie afirma la inevitabilidad de la detención y fusilamiento de la *señora* por los comisarios de la revolución triunfante, pero en “y sería una pena que se nos frustrara la gira” (v. 15) se introduce la posibilidad de que ese futuro no se realice. La inminencia de la revolución queda pues relativizada por otro futuro alternativo que se plantea en el verso 16: “ahora que el hotel nos guiña todas sus ventanas”. Los futuros posibles son pues o el fusilamiento en la estación comisaria de la revolución o el cómplice placer en la nocturnidad del hotel. La distancia con el socialismo se hace pues más clara.

Pero las referencias a lugares y momentos no sólo configuran la dimensión espacial y temporal del mundo ficcional, sino que soportan el entrecruzamiento de las distintas líneas temáticas del poema: por un lado, la gira se ubica en el crepúsculo (v.2) y recorre los campos (vvs.5-12). Su propósito es la obtención del placer, como se infiere del contraste entre la selección de la palabra *gira* y no *travesía* o *viaje*, pero este placer podría frustrarse por causa de la revolución que inunda los campos (vvs.13-14). Cercana la noche, en la serie cuarta, el *yo lírico* mira, desde afuera, las atractivas e incitantes ventanas del hotel, lugar del descanso nocturno, pero también de la diversión. Y aunque no se dice nunca que el *yo lírico* y la *señora* vayan a compartir el lecho, la posibilidad es insinuada, sobre todo

porque los dos, en el viaje, buscan el placer. Por otra parte, que la *señora* carezca de pasaporte (v. 17) supone una frontera, un límite no sólo espacial, sino también político, y el cruce de ella requiere del cumplimiento de ciertos requisitos; pero sabemos por los versos 13 y 14 que las únicas autoridades políticas que menciona el poema van a detener y fusilar a la *señora*, por lo que podemos conjeturar que la frontera limita el desplazamiento no sólo físico de los personajes, sino también el temporal: la frontera es la muerte, la frustración de la gira y, por tanto, del placer.

Si la *señora* es calificada directamente de *absurda* (v. 8), el ambiente revolucionario, por otro lado, es ironizado por el *yo lírico* más solapadamente, como se desprende del verso “la humareda prende un lenin bastante sincero” (v. 6). Note que la palabra *lenin* es escrita con inicial minúscula, pese a ser nombre propio, y que refiere a un personaje no simplemente sincero, sino “bastante sincero”. Esta distancia con lo que Lenin representa es más ácida en “Poemas Underwood” (Adán 1928c: 65-71): “Pasa un perrito cojo -he aquí la única compasión, la única caridad, el único amor de que soy capaz. / Los perros no tienen Lenin, y esto les garantiza una vida humana pero verdadera” (“Poemas Underwood”, vvs. 48-49).

La confirmación de estas observaciones sobre el léxico del poema la encontramos en los núcleos de las frases nominales y verbales de las oraciones. La selección de sujetos, verbos, objetos directos e indirectos a lo largo del texto privilegia la notoriedad de ciertos campos léxicos y oculta otros. Así por ejemplo, en el caso de los verbos tenemos que ocho de ellos están relacionados con la revolución (arengar, prender, sindicar, abrir la boca, urgir, leer, detener, fusilar); dos, con la valoración de la *señora* (no convencer, no saber); uno, con la previsión de un futuro hipotético (sería); uno, con el descontento por el futuro revolucionario (frustrar) y uno con el atractivo del presente de la gira (guiñar). *Sería*, *frustar* y *guiñar*, referidos a dos posibles desarrollos narrativos, pertenecen, curiosamente, a la última secuencia del texto, lo que refuerza las observaciones que sobre ella hemos venido haciendo. En fin, es claro que el texto muestra varios indicios de la distancia entre el *yo lírico* y la revolución.

La combinación de la estructura narrativa, las características de los personajes y de sus lenguajes permite reconocer un recurso de mayor envergadura, la parodia. En primer lugar, la estructura narra-

tiva se desdobra en dos argumentos opuestos: los socialistas que buscan la justicia social mediante la revolución y los viajeros que buscan el placer de la gira. Sólo los socialistas parecen vinculados a un objeto de deseo épico pues el de la *señora* contradice abiertamente su carácter aristocrático. El *yo lírico*, por su parte, no es ni aristocrático ni épico.

En segundo lugar, los lenguajes de los distintos personajes son nobles, pero sus acciones no. Así, el lenguaje del *yo lírico*, único hablante del texto, es respetuoso con la *señora*, a quien trata de *usted* incluso cuando le advierte del peligro. Además, el *yo lírico* se apropia del lenguaje socialista y lo reelabora de modo que conserva su sentido épico, pero no se muestra conforme con una realidad “absurda” de vaquitas militantes y chopos sindicalizados. Finalmente, aunque la *señora* no habla, su carácter aristocrático hace que se la asocie con un lenguaje aristocrático.

Es la “realidad” la que no coincide con estos lenguajes: la épica nobleza del lenguaje revolucionario contrasta con la posibilidad de la cruel, frustrante y nada noble detención y fusilamiento de la *señora* en un futuro cercano. Ésta, carente de palabras, incapaz de comprender el peligro –como si los dioses la hubiesen cegado– y dedicada a la búsqueda del placer, carece también de nobleza. Finalmente, el lenguaje del *yo lírico* es más correcto que noble; él, como la *señora*, busca el placer y reniega por la posibilidad de la frustración de la gira. La diferencia entre el *yo lírico* y la *señora* es la capacidad de comprender y nada más.

#### 2.4. La estructura narrativa: temporalidad y espacialidad

Estamos ya en condiciones de completar el examen de la estructura narrativa pues disponemos de la información necesaria sobre la espacialización y la temporalización. Veamos. El eje temporal y el eje espacial del mundo ficcional del poema se construyen alrededor de la historia y la gira, y se fusionan en tanto el desplazamiento espacial se entiende como metáfora del desplazamiento de la historia. La gira es un desplazamiento en el espacio, a través del campo, hacia un futuro accesible mediante un pasaporte del que carece la *señora*. El *yo lírico* que viaja describe lo que ve, es decir, vaquitas, la *señora*, la difusión del marxismo; y prevé el posible destino de su

absurda compañera. El entrelazamiento de los ejes espacial y temporal se infiere del hecho que el destino de la *señora* no está en un lugar, sino en un tiempo: el futuro. Así, el tiempo se define por el desplazamiento físico en el espacio, y no por los tiempos verbales, excepto en la última serie que refiere al futuro con formas en tiempo presente como *va a detener* o *va a fusilar* y el hipotético futuro de *sería una pena*, única forma que no está en modo indicativo. La historia parece pues estar dominada por el determinismo revolucionario y la gira permite percibir físicamente la llegada de este destino. En este escenario, la frontera se entiende como el momento después del cual los comisarios fusilarán a la *señora* que no cumple con el “requisito legal” para continuar el viaje.

Pero incluso el presente de la gira, manifiesto a través de los tiempos verbales, está figurativizado con exactitud: por ejemplo, la frase preposicional *en el espejo de la mañana atrasada* (v. 2) funciona como circunstancial de tiempo, y si la mañana atrasada es el momento del alba, su imagen especular ha de ser el crepúsculo. La gira ocurre pues en el crepúsculo. Por otro lado, el verso 16, “ahora que el hotel nos guiña todas sus ventanas”, sugiere que la noche está cercana pues el hotel es el lugar del descanso nocturno. Esta noche es deseada por el *yo lírico* que ve cómo el hotel le guiña, cómplice y coqueto, las ventanas. El descanso y el placer. El otro futuro posible, el revolucionario del fusilamiento de la *señora*, es la ausencia del placer por imposición de la muerte, aunque no aparece ubicado en un momento determinado del día. Volveremos sobre esto más adelante. Sí resulta claro que el *yo lírico* marca claramente la distancia con la revolución en la última serie pues declara que “sería una pena que se nos frustrara la gira / ahora que el hotel nos guiña todas sus ventanas” (vs.15-16). Dicho de otra manera, que la historia –el destino– condene a la *señora*, arruinaría, para el *yo lírico*, el placer del viaje en el que los hoteles invitan al descanso y la expansión amorosa.

## 2.5. Intertextualidad

La temporalidad y el carácter paródico del poema hacen recordar el uso metafórico del alba en los ensayos de Mariátegui. La revisión de “El alma matinal” (Mariátegui 1959b: 9-12) me hizo sospechar un

vínculo directo entre este texto, *Gira*, los sonetos de *Itinerario de primavera* y *Romance del verano inculto* (Adán 1929: 62-65). El ensayo de Mariátegui no sólo hace analogías entre la historia de la literatura y la historia social, sino que además supone causalidades entre ellas. La argumentación se construye por medio de las metáforas del *crepúsculo*, la *noche*, la *mañana* y el *día*. Este tiempo cíclico, para Mariátegui, da sentido a la historia pues ésta se encaminaría a la revolución conducida por el hombre matinal u hombre nuevo. Veamos entonces las razones que nos llevaron a leer la temporalidad de *Gira* en función de las categorías temporales propuestas por Mariátegui.

En primer lugar, *Gira* e *Itinerario de primavera* desarrollan el tema del viaje turístico, gira o itinerario de turista que se detiene en los hoteles del camino y que temporalmente se ubica en el momento del crepúsculo. Estos temas son, según Mariátegui, propios de la narrativa de Anatole France (los resaltados en negritas son agregados míos): “El viejo Anatole sobresalió en el género de los **crepúsculos** clásicos y arqueológicos: crepúsculos de Alejandría, de Siracusa, de Roma, de Florencia, económicamente conocidos en los volúmenes de las bibliotecas oficiales y en viajes de **turista** moroso que no olvida nunca sus maletas en el tren y que tiene previstas todas las **estaciones** y **hoteles** de su **itinerario**.” (Mariátegui 1959b: 10). En segundo lugar, el texto de Mariátegui comparte con el soneto “Hotel”, de *Itinerario de primavera*, la frase *barcas pescadoras* y el tema afrodisíaco (“yerbas de artificio” y “trago de alegría” en el soneto); mientras que el *Romance del verano inculto* desarrolla el tema de la “playa lúbrica” (los resaltados en negritas son agregados míos): “D’Annunzio era más fastuoso y teatral y también más variado en sus crepúsculos de Venecia vagamente wagnerianos (...) **crepúsculos** del Adriático con **barcas pescadoras**, **playas lúbricas**, **cielos patéticos** y **tufo afrodisíaco**.” (Mariátegui 1959b: 10). En mi opinión, estas similitudes temáticas (itinerario, ambientaciones crepusculares y playeras, hotel y lubricidad) y la coincidencia de la frase *barcas pescadoras* no son azarosas, sino que obedecen a un designio del poeta. Suponemos pues que hay un diálogo inaugurado por el ensayo “El alma matinal”, al que sigue el poema “Gira”, luego la reseña “En defensa del disparate puro”, después los sonetos de “Itinerario de primavera” seguidos de la reseña “El antisoneto” y

termina con el “Romance del verano inculto”. Si es así, debemos suponer que tras el humor de poemas y reseñas no hay mera banalidad, sino la inteligente ironía de dos pensadores que conversan. Describamos las categorías temporales propuestas por Mariátegui para compararlas después con las de “Gira” y juzgar si la serie de hipótesis que acabamos de presentar se sostiene o no.

El crepúsculo, para Mariátegui, corresponde al período de ante-guerra, es decir, al inicio de la decadencia de la civilización burguesa; y literariamente, a la escéptica ironía de Anatole France o Gabriel D’Annunzio (los resaltados en negritas son agregados míos). En palabras del Amauta: “La moda del **crepúsculo** perteneció a la moda finisecular y **decadente** de ante-guerra. Sus grandes pontífices fueron Anatole France y Gabriel D’Annunzio.” (Mariátegui 1928a, 1959b: 10).

De la noche, que corresponde a la decadencia post-bélica, dice el Amauta que “La civilización capitalista encendía todas sus luces de noche, aunque fuese clandestinamente” (Mariátegui 1928a, 1959b: 9), y la asocia con la moda literaria de la noche, Morand y Proust (los resaltados en negritas son agregados míos): “Pero con Paul Morand había quedado ya licenciado el crepúsculo. Paul Morand representa la moda de la noche (...) Y el nombre que más legítimamente preside la **noche** de la **decadencia** post-bélica no es el de Morand sino el de Proust.” (Mariátegui 1928a, 1959b: 9). Esta noche del capitalismo se caracterizaría literariamente como elegante y licenciosa juerga nocturna: “Marcel Proust inauguró con su literatura una noche fatigada, elegante, metropolitana, licenciosa, de la que el occidente capitalista no sale todavía.” (Mariátegui 1928a, 1959b: 9-10). Mariátegui enfatiza varias veces el carácter licencioso y decadente de la noche literaria y social (los resaltados en negritas son agregados míos): “Proust con su **smoking** severo y una perla en la pechera, blando, tácito, pálido, presidía invisible la más larga **noche** europea, –noche algo boreal por lo prolongada,– de **extremos placeres** y...” (Mariátegui: 1928a, 1959b: 11).

La mañana, en cambio, corresponde a la revolución que impone un nuevo ordenamiento social. Y aunque la Rusia soviética es ubicada en el verano, Mariátegui afirma que le falta convicción matinal (los resaltados en negritas son agregados míos): “Todos saben que la Revolución adelantó los relojes de la Rusia soviética en la **estación**

**estival**. Europa occidental adoptó también la hora de **verano**, después de la guerra. Pero lo hizo sólo por economía de alumbrado. Faltaba en esta medida de crisis y carestía, toda **convicción matutina**". (Mariátegui 1928a, 1959: 9). Pero Mariátegui proclama la llegada del hombre matinal que superaría a la decadente burguesía y a la Rusia soviética (los resaltados en negritas son agregados míos): "No es probable que Lucien Romier sepa renunciar a la **noche**. Pertenecce a una burguesía clarividente en su ruina, que se da cuenta de que el hombre nuevo es el **hombre matinal**." (Mariátegui 1928a, 1959b: 12).

El día correspondería pues al auge de un ordenamiento social o civilización. En resumen, el crepúsculo (otoño) es asociado con el inicio de la decadencia burguesa manifiesta en el escéptico humor de D'Annunzio y France; la noche (invierno) correspondería a la franca decadencia de una burguesía dedicada a los placeres nocturnos y a la literatura elegante y licenciosa de Proust; la mañana (primavera) del hombre matinal sería el inicio de la revolución socialista y el día representaría el desarrollo de la civilización socialista. La temporalización en "Gira" ubica la acción en el crepúsculo, como ya vimos, y plantea dos futuros posibles, el del hotel nocturno y el de la revolución. No hay hombre matinal entre los personajes de Adán, sino, en todo caso, comisarios que fusilan y arruinan la placentera gira.

Los dos tiempos de "Gira" (el crepúsculo y la noche) se ajustan perfectamente a las categorías de Mariátegui y, además, permiten definir al *yo lírico*: este hombre crepuscular que busca los placeres del viaje y de los nocturnos hoteles del camino, no es revolucionario, sino, en todo caso, un licencioso burgués refinado como D'Annunzio y admirador de Proust.

### 3. Conclusiones

Todos los personajes son conocidos por el lector por intermedio de la voz del *yo lírico* que está viviendo los eventos que relata y que tiene como interlocutora a la *señora* que viaja con él. El lector queda en posición de testigo del parlamento del *yo lírico* pues la *señora* no llega a replicar en el poema, por lo que el lector no llega a conocer ni la conversación completa ni la versión de la *señora*. Tampoco los



eventos previos a la gira son relatados, lo que impide interpretar las acciones y gestos de los personajes en esos momentos no figurativizados de la historia.

Con su relato, el *yo lírico*, único hablante, lleva al lector hasta el paroxismo de tensión de la última serie, donde se plantean dos futuros posibles, uno terrible y otro placentero. Esta tensión narrativa coincide con la distribución de distintas formas verbales en las varias secuencias textuales y con la frustración del lector enfrentado a versos cuyas estructuras sintácticas se encabalgan o se destruyen adrede en unos pocos lugares y lo obligan a la constante relectura y atención. Curiosamente, la ausencia de puntuación en las primeras series crea el efecto de una dinámica sucesividad que unifica la apariencia fragmentaria del relato de lo que el *yo lírico* ve. El poema, especialmente el verso 9, también hace notorio el carácter fisiológico del lenguaje y al hacerlo cambia la velocidad de la lectura pues el receptor se detiene a sentir la configuración del aparato fonador y se hace consciente de la materia verbal. La relectura, diseñada para cumplir el rol de controladora de la lectura, y el efecto estético del verso 9, permiten, junto con el título, construir una imagen coherente del mundo ficcional en medio de tantas imágenes aparentemente inconexas, pero principalmente hacen al lector tan consciente de estar frente a un artefacto verbal como debió estarlo el poeta durante los momentos de la escritura. Esta temprana muestra del interés del poeta en la materia verbal con la que trabaja será su sello distintivo hasta el final de su producción literaria.

Como en "Navidad", la imaginería visual coincide con la tendencia imperante en la década, pero la intensa elaboración de la sintaxis llama la atención incluso a quienes no conocen la obra posterior del vate. También la significación responde a una conceptualización notable e igualmente extraña: Martín Adán no sólo ficcionalizó sensaciones, sentimientos o eventos, también construyó un mundo ficcional completo y coherente que obliga a preguntar si Mariátegui comprendió esta poesía a cabalidad cuando la calificó de disparate puro. Que bromeaban, parece claro, pero la pregunta de hasta qué punto creía Mariátegui que la poesía de Martín Adán era disparate puro, queda en pie.

Propusimos en este ensayo dos hipotextos para "Gira": "El alma matinal", que estructura la temporalidad de la historia social y litera-

ria; y, tal vez, los dibujos animados que proporcionarían el modelo de la plasticidad humorística de la figurativización. El ensayo de Mariátegui provee, además, un léxico parodiado en el poema. En éste, se entrecruzarían un registro verbal serio (revolución) y dos nada serios: el verbal de la gira y el cinematográfico de los dibujos animados. La parodia se hace clara por el contraste de la nobleza del lenguaje de los personajes y las acciones que los definen: el lenguaje socialista es épico, pero ellos fusilarán a la *señora* y frustrarán la gira. La *señora* condal es muda, incapaz de comprender los signos de la revolución y está dedicada a la búsqueda del placer. Finalmente, el *yo lírico*, que se expresa con nada épica corrección, si bien comprende lo que ocurre, prefiere el placer de la gira y de un coqueto y crepuscular hotel cuyo sentido literario ya conocemos por el hipotexto de Mariátegui.

Quedan muchos aspectos del poema pendientes, como las relaciones entre la figura del *hotel* con el soneto de ese nombre en el grupo “Itinerario de primavera” o en obras posteriores, o la relación entre la *gira* y la jornada de *Travesía de extramares*. En fin, sirvan estas páginas de puerta al interior de la obra de Martín Adán.

## BIBLIOGRAFÍA

### Adán, Martín

- 1927 "Navidad". *Amauta* 10: 47.
- 1928a "Gira". *Amauta* 13: 11.
- 1928b "Itinerario de primavera". *Amauta* 17: 73-75.
- 1928c "Poemas Underwood". En *La casa de cartón*, Lima: Impresiones y encuadernaciones Perú, Lima, 1928, 65-71.
- 1929 "Romance del verano inculto". *Amauta*, No 21, febrero-marzo, 1929, pp. 62-65.

### Eco, Umberto

- 1981 "El lector modelo". En *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 73-82.
- 1985a "El semema como enciclopedia". En *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 206-209.
- 1985b "La abducción". En *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1985, pp. 234.
- 1985c "Metáfora y metonimia". En : *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1441-448.

### Elejalde, Alfredo

- 1998a "Poética de la frustración". En *Crítica e historiografía de la literatura peruana*. Apuntes, Lima, 1998.  
 Url:[http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/elejalde\\_poetica.html](http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/elejalde_poetica.html)
- 1998b "Nacimiento de poeta. Sobre 'Navidad' ". En *Crítica e historiografía de la literatura peruana*. Apuntes, Lima, 1998.  
 Url:[http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/elejalde\\_adan\\_navidad.html](http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/elejalde_adan_navidad.html)

### Genette, Gerard

- 1989 *Palimpsestos*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

### Mariátegui, José Carlos

- 1959a[1925] "Máximo Gorki y Rusia". En *La escena contemporánea*. 2a Ed., Lima, Amauta, 176.
- 1959b "El alma matinal". En *Mundial*, Lima, 3 de febrero, 1928 (revista). La versión que manejamos corresponde a *Alma matinal y otras es-*

*taciones del hombre de hoy*. Lima, Empresa Editora Amauta, 1959, pos. 9-12.

1928a “Defensa del disparate puro”. *Amauta*, 13, 11.

1928b “El antisoneto”. *Amauta*, 17, 76.

Vargas Durand, Luis

*Martín Adán*. Lima: Brasa Colección Forjadores del Perú, No 19.