

MIRAR A LA ROSA, MIRAR MÁS ALLÁ¹
LOOKING AT THE ROSE, LOOKING BEYOND

Víctor Vich
Pontificia Universidad Católica del Perú
vvich@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.200>

Fecha de recepción: 02.04.24 | Fecha de aceptación: 02.06.24

RESUMEN

Este ensayo estudia el motivo de la rosa en la poesía de Martín Adán y se concentra en el análisis de las ocho “ripresas” publicadas en el libro *Travesía de Extramares*. Sostiene que los poemas fueron escritos al interior de una filosofía platónica que afirma la existencia de una realidad superior donde residen las ideas eternas, más allá de la inestabilidad del mundo. Dicho lugar, donde todo es perfecto y absoluto, produce un contraste con la realidad terrenal que solo puede ser descrita como una pálida sombra de aquél otro mundo. Constatar el abismo, pero también buscar articulaciones entre lo ideal y lo sensible, es parte de este proyecto poético. Observar la realidad del mundo, pero intentar ir más allá de las apariencias, es la imagen final que muchos de los poemas proyectan.

PALABRAS CLAVE: Martín Adán, *Travesía de Extramares*, ripresas, platonismo, poesía peruana.

ABSTRACT

This essay studies the motif of the rose in the poetry of Martín Adán and concentrates on the analysis of the eight “ripresas” published in the book *Travesía de Extramares*. He argues that the poems were written within a Platonic philosophy that affirms the existence of a superior reality where eternal ideas reside, beyond the instability of the world. This place, where everything is perfect and absolute, produces a contrast with the earthly reality that can only be described as a pale shadow of that other world. To verify the abyss, but also to look for articulations between the ideal and the sensible, is part of this poetic project. Observing the reality of the world, but always trying to go beyond appearances, is the final image that many of the poems project.

KEYWORDS: Martín Adán, *Travesía de Extramares*, ripresas, platonismo, poesía peruana.

¹ A lo largo de varios años, he analizado estos poemas con mis estudiantes en el curso de “Lírica peruana contemporánea” que suelo dictar en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Agradezco los comentarios de todos ellos y, sobremanera, a Federica Zanella por su ayuda en el momento mismo de la escritura de este trabajo. Agradezco, finalmente, al Instituto Riva Agüero, por haberme brindado las facilidades para concluir esta investigación.

Cuando muchas cosas te parecen grandes, te parece tal vez, al mirarlas a todas, que hay un cierto carácter que es uno y el mismo en todas; y es eso lo que te lleva a considerar que lo grande es uno.

Platón, Parménides, 132a

La rosa fue un constante motivo literario en la obra poética de Martín Adán. Primero se trató de un solitario poema dedicado a Enrique Peña (1930), luego de diez décimas agrupadas en *La rosa de la espinela* (1939) y, finalmente, de diez sonetos a la rosa (escritos entre 1931 y 1942) que luego corrigió y convirtió en ocho “ripresas” integradas en *Travesía de Extramares* (1950). Estos poemas “siguen siendo la obra poética que prefiero”, afirmó el autor en una conocida entrevista a Edmundo de los Ríos (Adán, 2011, p. 62).

¿Por qué la rosa ocupa una presencia tan importante en sus versos? ¿Qué hay en ella que parece decisivo para representar algo de la experiencia humana? ¿Qué simboliza y a qué alude? De hecho, muchos de los grandes poetas de la historia vieron en ella un símbolo “de inagotable pluralidad y de infinitas reflexiones” (Aguilar Mora, 1992, p. 81). Este motivo literario recorre buena parte de la tradición occidental y ha sido rastreado en la poesía de Martín Adán por varios autores (Bendezú, 1969; Lauer, 1983; Kinsella, 1989; Piñeiro, 2019; Soro, 2021).

En líneas generales, podemos decir que esta poesía encontró en la rosa una manera de lidiar con el deseo insatisfecho. Es un semblante del absoluto, pero también de la necesidad de llegar a un acuerdo con él (con el absoluto) entendido tanto como necesario, pero a la vez imposible. Por un lado, este deseo hacia lo trascendente genera un sentimiento de angustia que sacude la subjetividad, pero por otro la imagen terrenal de la rosa puede servir de pausa y consuelo. Se trata de un símbolo de lo gratuito y de lo desinteresado —“la rosa crece sin razón” escribió el místico alemán Angelus Silesius— y su presencia emerge como algo inmanente: no sabemos cómo, ni por qué, pero existe, está, es. Nada exige a la rosa, pero ha ocurrido y podemos contemplarla.

Sostengo, sin embargo, que estos poemas a la rosa fueron escritos al interior de una filosofía platónica que afirma la existencia de una realidad superior donde residen las ideas eternas más allá de la inestabilidad del mundo. Dicho mundo (donde todo es perfecto y absoluto) produce un contraste con la realidad terrenal que solo puede ser descrita como una pálida sombra de aquél otro mundo. Digámoslo así: la rosa que vemos en el jardín es hermosa, pero debemos aceptar que esa belleza es solo una copia efímera

e imperfecta, una simple manifestación, de la rosa ideal.² Sin embargo, los poemas también señalan que la existencia terrenal de la rosa constata que una forma casi perfecta puede llegar a constituirse en el mundo y que, al menos por un momento, sería posible reconciliar al sujeto con la idea.

¿Son los fenómenos sensibles un engaño de los sentidos o pueden ser entendidos como una vía que permita conocer las ideas? ¿Se trata entonces de dos realidades completamente diferenciadas? ¿Hay conexión entre el mundo de las ideas y el mundo que habitamos? ¿Puede el mundo material ser una vía de acceso para acercarse a la belleza, al bien y a la virtud? ¿La búsqueda de un sentido trascendente implica una renuncia al mundo sensible? Estas parecen ser algunas de las preguntas que la poesía de Martín Adán se hace a sí misma.

Comencemos sosteniendo que un análisis detenido de los poemas muestra que la contemplación de la belleza no es ajena a la producción de conocimiento. No solo los sentidos se encienden al descubrirla, sino que el intelecto también se pone en funcionamiento para intentar responder a un conjunto de preguntas existenciales que dan cuenta de la voluntad de trascendencia, pero también la consciencia de un límite. Los poemas son tanto solemnes apologías de la rosa ideal, como desgarrados intentos de recuperar a la rosa del mundo. Todos ellos muestran diferentes respuestas que van desde aquellas que constatan la separación de ambos mundos, hasta otras que buscan vías de acceso a ese mundo eterno y trascendente.

Las ocho “ripresas”, publicadas en *Travesía de Extramares*, buscan representar la tensión entre la condición finita de la existencia humana y el deseo de trascendencia e infinitud. Tomada del italiano, la palabra “ripresa”, significa recuperación. El poeta se confronta con una realidad ideal que se reconoce inalcanzable y que busca recuperar aunque sobrepase todo lo conocido. Por eso, la voz poética no tiene miedo de ir en su búsqueda, aunque sabe que se trata de una peligrosa travesía.

En los poemas puede apreciarse una estética muy cuidadosa del verso en sus niveles rítmicos, métricos y simbólicos. Todos han sido producidos con un lenguaje sobrecargado de figuras retóricas y de símbolos diversos. Los versos no solo muestran imágenes

² Más allá de la lectura de varios diálogos de Platón, han sido muy útiles los libros de Vegetti (2012) y Grube (1987).

cargadas de intensas resonancias literarias, sino también de ideas filosóficas. El poema sabe que el conocimiento necesita de metáforas y, más aún, que el propio pensamiento está formado por ellas (De Man, 1998, p. 57). Es decir, no solo se trata de mostrar las enormes posibilidades del lenguaje, sino también de intentar desplegar, a partir de diversos recursos retóricos, un pensamiento en permanente actividad. De múltiples maneras, la figura de la rosa activa el despliegue de las distintas facultades de la subjetividad.

Luego de una lectura detenida, es posible proponer dividir los poemas en tres grupos: el primero, conformado por cinco poemas, describe a la rosa ideal desde una filosofía platónica; el segundo, constituido por dos poemas, muestra la angustia por no dejar de lado a la rosa material y por intentar valorarla desde sí misma; y el tercer grupo, también con dos poemas, se pregunta si existe una relación entre el mundo de la vida material y el mundo de las ideas eternas. Desde aquí, los poemas se preguntan por el retorno de las ideas al mundo o, mejor dicho, por la recuperación de lo trascendente dentro del mundo finito. Es sensato señalar que esta división en grupos es siempre parcial puesto que la complejidad simbólica de los poemas siempre puede conducir a recolocar un poema en otro grupo. Sin embargo, he optado por ella en busca de privilegiar una idea central del poema (si es que eso existe) y de ofrecer una cartografía que permita una relación con los poemas.

LOS SONETOS SOBRE LA ROSA IDEAL

El primer soneto es la historia de una ascensión mística. La voz poética muestra la existencia de un orden trascendente y marca la decisión de ir en su búsqueda. Las imágenes se esfuerzan en dar testimonio de una convicción y de una fe. Impactado por una visión deslumbrante, el poema puede leerse como un manifiesto sobre la consagración de la vida hacia las prácticas del arte o, mejor aún, hacia la búsqueda del ideal.

(—Heme así... mi sangre sobre el ara
De la rosa, de muerte concebida,
Que, de arduo nombre sombra esclarecida
Palio de luz, de mi sombra me ampara.)

(—Heme así... de ciego que llameara,
Al acecho de aurora prevenida,
Debocado la cuenca traslucida,
Porque sea la noche mi flor clara.)

(—Abrumado de ál, sordo por quedo,
He de poder así, en la noche oscura,
Ya con cada yo ismo de mi miedo.)

(—Despertaré a divina incontinencia,
Rendido de medida sin mensura,
Abandonado hasta de mi presencia...)

(Adán, 2006, p. 321).

Como puede notarse, la primera imagen es la del sacrificio. La dificultad gramatical, mediante el uso del hipérbaton, refuerza esta idea. El poema produce una analogía entre la experiencia mística y el impacto estético que la rosa trae consigo. Observamos a la voz poética dispuesta a entregar toda su *sangre* en la persecución de una Rosa que aquí es representada como un templo sagrado, como un *ara*. No importan los obstáculos que surjan (no importa el peligro de la *muerte concebida*) pues esta voz afirma estar convencida de que la Rosa ideal —primero llamada con un oxímoron *sombra esclarecida* y luego *palio de luz* (un ornamento que se usa en misas solemnes)— es la que lo cuidará en la dura y difícil travesía. Digamos, en principio, que lo cuidará de su propia *sombra*, es decir, de todas aquellas tentaciones que surjan para abandonar esa búsqueda.

La declaración es firme y se marca en la estructura anafórica del soneto. Sabe que el camino no es fácil, pero, lejos de cualquier miedo (*Heme así...de ciego que llameara*), la decisión está tomada en función de la verdad que ese ideal trae consigo al que llama *aurora prevenida*. Aunque la vida es descrita como un camino donde nada está muy claro (metafóricamente, *una cuenca traslúcida*); a su vez, nada consigue desanimar a la voz poética porque tiene la esperanza que la *noche* se convierta en una *flor clara*.

Recuperando motivos de la mística española del siglo de oro, la voz poética manifiesta haber llegado a un límite y por eso se posiciona indiferente ante los mandatos del mundo: la vemos distanciada de la comunidad (*abrumado de ál*: locución que refiere a los demás) y, por eso mismo, testimonia haber perdido los sentidos (*sordo por quedo*) pues estos resultan insuficientes para acceder a un conocimiento verdadero. Esta es, en efecto, una voz que testimonia que la única manera para acceder al conocimiento trascendental consiste en no tener miedo a perder la individualidad. Ese proceso de ascensión (nombrado como *noche oscura*, haciendo eco de San Juan de la Cruz) se sigue representando como un camino donde deben superarse todos los obstáculos y donde hay que vencer el miedo a los propios miedos.

Desde ahí, el poema testimonia el éxtasis místico como un despertar *a divina incontinencia*. Se dice que cuando se llegue al contacto con esa realidad trascendente, los sentidos caerán y, por tanto, la subjetividad quedará despojada de todo lo mundano que la ha constituido. Por eso, solo los versos contruidos bajo un oxímoron (*rendido de medida sin mesura y abandonado hasta de mi presencia*) son capaces de nombrar a esa realidad lejana de toda racionalidad e inmersa en lo trascendente. *Despertaré, rendido y abandonado*, son los verbos con los que acaba un poema que comenzó con una imagen de suspensión para dar cuenta de la presencia de una verdad absoluta. El epígrafe de Ronsard con el que comienza el poema (*afin que vif et mort ton corps ne soit que roses*: “para que vivo y muerto tu cuerpo no sea más que rosas”) captura esta idea.

La “seconda ripresa” describe las cualidades de la Rosa arquetípica. El poema se concentra tanto en el impacto que ella produce en la subjetividad, como en intentar describir sus características. Los versos la describen con fascinación, pero también desde la consciencia de una voz que se sabe verdaderamente imperfecta si se compara con ella. El soneto comienza con dos epígrafes que marcan la identidad de la Rosa ideal. El primero que dice “La rosa que no quema el aire” (de Esteban Zafra) y el segundo, que aparece en francés (“*du coeur en ciel du ciel en roses*”) se traduce como “del corazón al cielo, del cielo a las rosas” (de Guillaume Apollinaire). Ambos subrayan que lo que se va a poetizar es la presencia de una Rosa que no pertenece al mundo sensible, sino al mundo de las ideas trascendentales. Leamos el soneto completo:

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

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

—Y vuelve a su alma, a su peligro eterno,
Rosa inocente que se fue y se exhibe
A estío, a otoño, a primavera, a invierno...

¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!...
¡Rosa inmortal, en la que no se vive!...
¡Rosa ninguna, en la que no se muere!...

(Adán, 2006, p. 322).

Mediante una litote, el poema busca definir negando: el objetivo apunta a intentar nombrar aquello que no puede nombrarse. De hecho, los versos constatan que la rosa activa un deseo que *no principia* y ni *fenece*, pues el impacto que causa (por su perfección y su belleza) es absoluto. La gramática del poema se desordena en una anástrofe y por eso se dice que los ojos quedan ciegos ante la verdad de lo que participan. La rosa, en efecto, activa un intenso deseo de conocimiento que, sin embargo, no pasa por las formas tradicionales de conocer. Esos *ojos cegando que miraban rosa* descubren que la realidad de su forma y de su belleza nunca será poseída, pero sí eternamente deseada. El deseo de ella —de todo lo que ella significa— será eterno y sin descanso.

Esta caracterización de la Rosa ideal ocupa el primer plano del soneto: se trata de una Rosa que se sabe admirada (*deseosa*), se sabe eterna (*oliendo como no se desvanece*) y se sabe superior a todo lo existente (*negando en su figura a cada cosa*). Con un epíteto, los versos la nombran como *sabida* pues parecería gozar de su superioridad ante el mundo. Digamos que se trata de una rosa que no tiene reparos en marcar el contraste que genera y que, por lo mismo, se alimenta de la *melancolía* de todos aquellos que han quedado atrapados en su figura. Como no se encuentra anclada al tiempo puede exhibirse *a estío, a otoño, a primavera, a invierno...* Mediante una imagen paralela, los versos afirman que se trata de una Rosa ideal que no se deja capturar y que siempre *vuelve a su alma y a su peligro eterno*.

La celebración de todas estas cualidades ocurre en el marco de la revelación de la precariedad de la vida humana. Los ojos son ciegos ante la verdad o el absoluto que ella representa. Por eso, el soneto termina con tres alocuciones de clímax ascendente donde la figura del litote será nuevamente protagonista. Se dice que la Rosa ideal es *tremenda* porque muestra un contraste frente a la realidad humana: *en la que no se quiere!* Es *inmortal* porque está más allá de la vida que conocemos: *en la que no se vive!* Y, finalmente, que no es *ninguna* porque todas las rosas del mundo deben ser entendidas como una pálida sombra de esa realidad trascendente: *en la que no se muere!* Todo entonces se queda ciego e impotente ante la experiencia absoluta que esta Rosa trae consigo.

La “quinta ripresa” se pregunta por el tipo de relación que la Rosa ideal establece con el mundo. La voz poética está fascinada con esa realidad, y el poema confronta y

superpone dos mundos diferentes, pero paralelos: el ideal y el terrenal, este último siempre en falta, pero cargado de deseo:

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

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

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

Y el mundo... ya gestado, incestuoso,
En cima, y sima de su sino breve,
Blasón de su miseria y de su gozo...

(Adán, 2006, p. 325).

El poema retoma la concepción platónica que afirma que las almas pasan de un cuerpo a otro, de una vida a otra y que su aparición en el mundo es una más entre muchas otras (“Fedón”, 2010b, 72a, p. 631). Mediante la figura de la personificación, los versos sostienen que la Rosa ideal es *ciega* ante el mundo y que solo vive concentrada, en sí misma, mirando *su alma extensa*. Las diferentes figuras que se despliegan (un asíndeton en el primer verso, la anástrofe en toda la estrofa, la hipálage en su caracterización como “ansiosa” y “apurada”) sirven para acentuar un contraste entre la Rosa ideal y aquella rosa terrenal que activó toda la experiencia.

Desentendida de esta realidad —lo dice con un oxímoron: *experiencia sin hecho*— esta rosa solo puede emerger en el mundo como un destello, vale decir, como una verdad *ardiendo*. Por eso, se dice que vive *en su anécdota suspensa* porque no tiene historia mundana y está *lista a la defensa de su apurada candidez*. Creada tanto por *dios* como por el *vientre de la diosa*, lo que *dispensa* es solo ella misma. Se trata, en efecto, de una realidad sin determinantes, ni accidentes, que nada tiene que explicar al mundo. Es una rosa inmaterial, un arquetipo, una sombra sin *huelgo* que no respira porque su realidad está más allá de la vida humana.

Notemos entonces cómo la materia imperfecta queda seducida por el ideal perfecto. El epígrafe de Keats con el que comienza el poema parece ir en ese sentido (*I knew to be*

by *demon poesy*: “supe que era por la poesía del demonio”). Por eso, el mundo es calificado de *incestuoso* ya que no puede dejar de desear un contacto con ella. Sin embargo, la voz poética se frustra por su condición inalcanzable (*y el respiro mueve y el ánimo reforma*) pues la búsqueda la desespera y la confunde. Mediante una paranomasia, la voz poética constata la existencia de una altura (*cima*) y de un abismo (*sima*) a través de los cuales se marca la inexistencia de puntos de contacto, como destino fatal (*sino*), entre ambas realidades: *o mente o flor*. Consciente de ser una mala copia de la idea, *blasón de su miseria y de su gozo*, la rosa terrenal solo puede contemplarse a sí misma en toda su falta, pero también en todo su deseo como lo manifiesta el epígrafe de Kierkegaard:

Gieb uns blöde Augen
Für Dinge, die nitchtz taugen,
Und Augen voller Klarheit
In alle deine wahrheit

(Danos ojos estúpidos
Para cosas que no sirven
Y ojos llenos de claridad
En toda tu verdad)

Nuevamente, el soneto insiste en representar esa tensión entre lo eterno y lo terrenal que también ocurre en la “*settima ripresa*”, que insiste en una representación inmanente de la rosa ideal, la cual es descrita como viviendo ensimismada en una lógica que desconocemos. Este poema está estructurado bajo una composición de anillo donde el verbo “esperar”, que aparece dos veces en la primera estrofa, vuelve a surgir en la última a fin de subrayar cómo la subjetividad siempre termina colocada en una misma posición. El famoso verso de Quevedo, que sirve como primer epígrafe, así lo demuestra: *polvo seré, más polvo enamorado*. Este es, en efecto, un poema que se abre y se cierra con una imagen de la espera:

Pues ninguno venía, la hermosa
Se dispuso a esperar a lo divino;
Que no cura de tiempo ni camino,
Sino que está esperado y es la Rosa.

Así envejece el mármol de la diosa;
Así la mente escucha al adivino
Suceder; así el triste traga el vino;
Así consiste en saciedad la cosa...

¡La hembra sensible, la raíz hundida
En tierra de nacencia y sepultura,
Con todos los rigores de la vida!...

¡Y con rigor de angustia y compostura,
Se alza la Rosa, que a esperar convida,
Sin otro aviso que su hermosura!

(Adán, 2006, p. 327).

Aquí, la Rosa arquetípica es representada como una especie de diosa que posee una gran intensidad. *Strong is your hold* (“fuerte es tu dominio”), dice Whitman, en el segundo epígrafe que antecede al soneto. Nadie sabe cómo acercarse a ella, pues se afirma que se encuentra en un lugar *que no cura de tiempo ni camino*: un lugar sustraído de todo lo terrenal. ¿Qué lugar es ese? Desentendida del mundo, se afirma que esta Rosa vive solo en la dimensión de las ideas puras y de las formas absolutas, en lo *divino*.

La segunda estrofa se construye con una estructura anafórica pues en el tiempo ideal no hay cambio posible y todo lo eterno aparece como repetitivo. Los versos muestran que esta Rosa no se inmuta mientras el tiempo pasa y el *mármol envejece*. Por tanto, no le presta atención a todos aquellos artistas que viven elucubrando formas para acercarse a ella, ni a esos bohemios que consuelan su fracaso tomando *vino*. De hecho, entre la *angustia y la compostura*, entre el *mármol y la mente*, esta Rosa ideal no tiene otro mensaje que su propia intensidad y *hermosura*.

En el primer terceto, el poema cambia de focalización y presenta una imagen de la rosa que habita el mundo: mediante una sucesión de dos metáforas (primero la llama *hembra sensible*, después *raíz hundida*) se señala su condición efímera y mortal *con todos los rigores de la vida: en tierra de nacencia y sepultura*. La voz poética menciona esta rosa terrenal con el objetivo de contraponerla a la Rosa ideal y mostrar el contraste entre la naturaleza de ambas. Ambas se hacen visibles en los tercetos que, justamente, dependen las dos de la misma forma verbal (*se alza*) pero en el primero esa forma está en elipsis. La desconexión, sin embargo, termina por imponerse (*con rigor de angustia y compostura*) y la Rosa ideal continúa configurándose como una realidad absoluta y autosuficiente. Como dice el verso, esta es una Rosa que solo *a esperar convida*.

La “cuarta ripresa” construye una nueva imagen de la Rosa ideal y de la relación con una voz que ha quedado completamente prendida a ella: una voz angustiada que no sabe cómo capturarla ni qué poder esperar de ella. El poema comienza con una breve descripción de la rosa material, que sirve de contra-imagen para configurar nuevamente a la Rosa absoluta:

La que nace, es la rosa inesperada

La que muere es la rosa consentida;
Solo al no parecer pasa la vida,
Porque viento letal es la mirada

¡Cuánta segura rosa no es en nada!...
¡si no es sino la rosa presentida!...
¡Si Dios sopla a la rosa y a la vida
Por el ojo ciego...rosa amada!...

Triste y tierna, la rosa verdadera
Es el triste y tierno sin figura
Ninguna imagen a la luz primera.

Deseándola dehojase el deseo...
Y quien la viere la olvida, y ella dura
¡Ay, que es así la Rosa, y no la veo!

(Adán, 2006, p. 323).

¿Es la rosa que vemos solo una sombra de la Rosa ideal? Este poema parecería responder afirmativamente. La mirada engaña pues presenta la realidad material como única y autosuficiente. El *viento letal es la mirada*, señala el verso con una tajante anástrofe. La rosa material es bella, pero efímera. La vida terrena, que es solo tiempo y cambio, vuelve entonces todo imperfecto y finito. No es a través de la mirada que podría llegarse al conocimiento trascendente.

Notemos, de un lado que la Rosa arquetípica aparece representada como una que no vemos y que no muere. Es figurada como una realidad a la que nada le afecta porque se encuentra más allá del tiempo y del espacio. *¡Cuánta segura rosa no es en nada!*, dice el verso. Dios, que aparece como ciego frente a los intereses del mundo, la ha creado gratuitamente. De otro lado, la rosa material es *triste y tierna* porque su realidad solo puede ser entendida como un pálido reflejo de esa trascendencia. La Rosa ideal no tiene figura (*por el ojo ciego*, se dice) y se presenta como un recuerdo difícil de ubicar. Nada en el mundo puede equipararse a ella porque su condición traspasa toda identidad conocida: *ninguna imagen a la luz primera*.

Nuevamente, el poema concluye con una voz que muestra el firme testimonio de vivir en función de la Rosa ideal. Tanto el refrán popular de castilla como el de Gil Vicente, que aparecen como epígrafes, proponen esta idea. Los versos sostienen la existencia de una realidad trascendente que no se ve afectada por ningún cambio y advierten, además, el peligro de creer que la rosa terrenal sea la única realidad. *Deseándola dehojase el deseo*, dice un verso con cierta frustración. El deseo, como

sabemos, refiere siempre a un vacío insatisfecho al que sin embargo la voz poética no puede renunciar. Aunque no la vea, vale decir, aunque sea solo una *rosa presentida*, esta es una voz que insiste, tercamente, en afirmar su búsqueda y su firme creencia en ella: *¡Ay, que es así la Rosa, y no la veo!...*

LA ROSA MATERIAL

La permanente apología de la Rosa ideal no exime de la pregunta por la rosa material, vale decir, por ese tipo de belleza que se presenta ante los sentidos y que crece en el jardín. La “terza ripresa” busca construir una imagen que pueda dar cuenta de su sentido.

No ña de blasón o de argumento
Sino la de su gira voluptuosa,
Es la que quiero apasionada rosa
Integra en mi la que compone el viento.

Mira la innumerable del momento;
Es la ruina del redor, la hermosa;
En nada, la prevista... mas la cosa
Siempre me ciñe donde yo me ausento.

¡Sus, Los sueños, sutiles y veloces,
Con que logro, a los últimos desvíos,
El cuerpo inanimado de los goces!...

¡Sus, huid si la noche ya campea!...
¡Pero antes me cobrad, Galgos Hastíos,
Alguna rosa que la mía sea!

(Adán, 2006, p. 323).

Como puede notarse, la imagen de este poema ya no fantasea con la rosa emblemática (de *blasón*) o con la rosa ideal (de *argumento*), sino que se deleita con la rosa *apasionada* que surge en el mundo, la *de su gira voluptuosa* y que el *viento* ha compuesto. Si la primera estrofa está construida sobre la base de una antítesis entre la Rosa del pensamiento y la rosa material, es así porque ahora a la voz poética le interesa manifestar su amor por esta última pues comienza a sentirla suya (*íntegra en mi*) en la medida en que reconoce que ambos —él y la rosa— son hechuras de este mundo.

Por consiguiente, puede notarse que la desconfianza en los sentidos comienza a ceder en las imágenes propuestas. *Tis she!* (“es ella!”) dice el primer epígrafe de Pope que antecede al poema. Es gracias a la vista y al olfato que es posible apreciar su belleza. Más aún, los versos reconocen que el tiempo y el espacio son también agentes en la

producción de belleza. Por eso, la llama *innumerable en el momento* afirmando que — aunque se marchite *en la ruina del redor* — esta rosa seguirá siendo hermosa.

Esta apología no se encuentra, sin embargo, exenta de dudas. La voz poética no puede dejar de sentirse culpable por dejar de pensar en la Rosa ideal que, sin embargo, siempre parece estar tentándolo: *en nada, la prevista... mas la cosa/siempre me ciñe donde yo me ausento*. Se la figura entonces como una presencia que no lo abandona y que nunca deja de atraparlo pues se trata de una voz que reconoce que no puede desprenderse de la necesidad de un arquetipo eterno. *Aimai-je un reve* (“amé un sueño”) dice el segundo epígrafe, de Mallarmé.

Sin embargo, el final del poema parece una súplica para salir de la tentación platónica. El uso arcaico de la forma *Sus* funciona como una manera de darse ánimo a sí mismo. Por lo mismo, llama *desvíos* a esta inclinación y los califica como estados *sutiles* y *veloces*. De hecho, la voz poética reconoce que, si continúa pensando en la Rosa ideal, la oscuridad podrá tomarlo bajo el carácter siniestro de esos *sueños* que, con un epíteto, son nombrados como *Galgos Hastíos*. *Huid si la noche ya campea*, concluye el verso con una rotunda metáfora. Por eso, antes de quedar atrapado en la pura negatividad, las imágenes buscan algo donde poder aferrarse: *Alguna rosa que la mía sea!* dice con agonía finalmente.

LA ARTICULACIÓN ENTRE LA ROSA IDEAL Y LA ROSA MATERIAL

Más allá de la diferencia entre estos dos mundos, la voz poética se pregunta si existe algún tipo de articulación que los conecte. ¿Es la realidad sensible una vía de acceso al mundo de las ideas? ¿Es la rosa del jardín una materialización de la idea de rosa? ¿Es posible encontrar marcas de las ideas en este mundo?

La “sesta ripresa” comienza con dos epígrafes, uno de Horacio escrito en latín (*Quid aeternis minorem consiliis animun fatigas*: “¿Por qué esfuerzas a tu espíritu demasiado débil para planes eternos”) y otro, probablemente de Conrad Aiken, que refiere a la escena bíblica en la que un ángel afirma la resurrección de cristo (*Why indeed? the angel said*: Es cierto, por qué?). Se trata, por tanto, de dos citas antagónicas: una que sostiene la imposibilidad de lo eterno y otra que afirma que lo eterno ya ha ocurrido en la tierra. Veamos el poema completo:

La rosa que amo es la del esciente,
La de sí misma, al aire de este mundo;

Que lo que es, en ella lo confundo
Con lo que fui de rosa, y no de mente.

Si en la de alma espanta el vehemente
Designio, sin deseo y sin segundo,
En otra vecen al incitar facundo
De un ser cabal, deseable y viviente...

Así el engaño y el pavor temidos
Cuando la rosa que movió la mano
Golpea adentro, al interior humano...

Que obra alguno, divino por pequeño,
Que no soy, y que sabe, por los sidos
Dioses que fui ordenarme asá el ensueño.

(Adán, 2006, p. 326).

La primera estrofa comienza con un verso difícil de interpretar, pues, por un lado, indica que la rosa que ama es la del sabio, la del *esciente*, vale decir, la rosa ideal. Por otro, se afirma que esta rosa se confunde con la que existe en el *aire*, es decir, esa rosa sensible, *la de sí misma*, que no es una *de mente*, sino una en la realidad material. La voz poética da cuenta de un malestar en el que la frontera entre la realidad sensible y la idea se ha vuelto menos clara: *que es lo que es, en ella lo confundo/ con lo que fui de rosa, y no de mente*.

Lo cierto es que se dice que la Rosa ideal escapa a todo propósito (*en la del alma espanta al vehemente designio*) porque no es humana (no tiene deseos, es *sin deseo*) y porque no existe en el tiempo (*sin segundo*). A diferencia de ella, a la rosa material es figurada como *facunda* ante los sentidos y como una realidad deseable y viviente. Ambas están cargadas de posibilidades, pero ninguna vive exenta de límites: la rosa material puede generar un engaño (es solo una sombra) mientras que la otra, provoca *pavor* por ser inalcanzable. Las dos, sin embargo, fueron creadas por Dios *que movió la mano* y golpean a la subjetividad interpeándola con preguntas decisivas para la vida humana.

El poema presenta entonces a una voz que intenta maniobrar ante estas dos realidades. Aunque reconoce su precaria humanidad y se siente menos que los *Dioses*, la voz también se reconoce *divina*, porque afirma que es capaz de sentir intensamente el mundo y pensar el infinito. En medio de antagonismos y contradicciones, la necesidad de un orden aparece como una maniobra dentro del *ensueño*. Pasemos ahora a la “octava ripresa”:

No eres la teoría, que tu espina

Hincó muy hondo; ni eres de probanza
De la rosa a la Rosa, que tu lanza
Abrió camino así que descamina.

Eres la Rosa misma, sibilina
Maestra que dificulta la esperanza
De la rosa perfecta, que no alcanza
A aprender de la rosa que alucina

¡Rosa de rosa, idéntica y sensible,
¡A tu ejemplo, profano y mudadero,
El poeta hace que la rosa terrible!

¡Que eres la rosa eterna que en tu rama
Rapta al que, prevenido prisionero,
Roza la rosa del amor que no ama!

(Adán, 2006, p. 328).

El poema comienza con una categórica enunciación en negativo que, sin embargo, cumple una función afirmativa. La voz poética se dirige a la rosa material para recuperar su valor y diferenciarla del arquetipo. Escrita con *r* minúscula, se dice que esta rosa también puede remover a la subjetividad (tiene una *espina* que hince *muy hondo*) y que es muy valiosa. Sin embargo, el poema afirma que aquellos que piensan que solo existe la realidad material viven en un *camino* que *descamina*, y por eso afirma que toda rosa material porta una *lanza* que sirve para abrir la realidad hacia lo trascendente. En efecto, es desde ahí que puede abrirse una vía de acceso a lo absoluto: *de la rosa a la Rosa*, dice el verso de una bellísima manera.

La Rosa ideal es caracterizada como *sibilina* porque encierra un misterio, porque trae un secreto, porque, aunque se encuentra oculta, no es posible dudar de su existencia. El verso la llama *maestra* porque su presencia es una guía para la vida porque promete construir un sentido más allá de toda realidad sensible. Sin embargo, desde toda la herencia romántica, también la califica de *terrible*, no solo porque es inalcanzable, sino porque contiene demasiada intensidad.

Es cierto que hay dos mundos, es verdad que la rosa terrenal *no alcanza a aprender de la rosa que alucina*, pero también podría ser verdadero que pueda existir una conexión entre ambos mundos. Tal posibilidad se plantea en el primer terceto cuando se dice, combinando mayúsculas y minúsculas, *Rosa de rosa*, a fin de producir una articulación entre ambas como *ejemplo profano y mudadero*. Es entonces desde la *rosa* terrenal que

el poeta convoca a la Rosa ideal. En su famoso libro sobre Platón, Vegetti (2012) concluye que:

No existen, en realidad, dos mundos, uno dentro y uno fuera de la caverna. Para hombres que tienen un cuerpo y viven en el tiempo, hay un solo mundo, y es el de la caverna. “Liberación” y “ascensión” significan en consecuencia no un desplazamiento en el espacio, sino una conversión de la mirada intelectual, que la libera de los vínculos de la creencia acrítica en la inmediatez de los sentidos y en las opiniones transmitidas por el entorno social, y la orienta —mediante una interrogación filosófica— hacia una forma de pensamiento más elevada y hacia los objetos que le son propios (p. 193).

Notemos que la voz poética se pregunta si es posible llegar a lo trascendente vía lo material. Por eso, y de manera inédita, el poema termina nombrando a la rosa existente como una *Rosa eterna*. Ambos, realidad e ideal, raptan al poeta que efectivamente vive dentro de la caverna. Lo que hace bello a alguna cosa terrenal es “la presentación de ella en cualquier modo de lo que es lo bello en sí”, sostuvo Platón en el Fedón (2010b: 100a, p. 669). Para este poema, en efecto, es gracias a la rosa material que es posible asomarse a la plena realidad de las ideas. La rosa del jardín es hermosa porque invita a adentrarse en un camino desconocido, pero trascendente. Tanto el epígrafe de Yeats como el de Gide apuntan en ese sentido.³

El primer poema sobre “La rosa” que Martín Adán publicó en su vida (en el número 14 de la revista *Bolívar*, en Madrid, entre 1930 y 1931) puede ser, curiosamente, un buen lugar para sacar algunas conclusiones sobre el interés del poeta hacia este símbolo. Dedicado a Enrique Peña, el texto puso en escena el conflicto entre la realidad sensible y el mundo de las ideas. Nuevamente, se trata de un texto que porta un gran rigor formal en el uso del metro, de la rima y de sus permanentes figuras literarias. Leámoslo detenidamente:

Pura rosa de teoría
olor y color mental
forma de melancolía

Un ánima ajena mía

³ El de Yeats es el siguiente: “How many loved your moment of glad grace / and loved your beauty with false love and true / but one man loved the pilgrim soul in you / and loved the sorrows of your changing face”, que podemos traducir así: “Cuántos amaron tu momento de gracia alegre / y amaron tu belleza con falso amor y verdadero / pero un hombre amó el alma peregrina que hay en ti / y amó las penas de tu rostro cambiante”. El de Gide: “Je sais qu’une ame implique un geste / D’où vibre une sonorité / qu’harmonieusement atteste / la très adéquate clarté” (“Sé que un alma implica un gesto / del que vibra un sonido / que armoniosamente atestigua / la claridad más adecuada).

deshacía y rehacía
nulo proyecto espiral.

Pura rosa de teoría
olor y color mental
forma de melancolía...

Mi rosa del pensamiento
en el espacio real

En el vaso de cristal
cuerpo de la luz, había
la materia de lo ideal

Pura rosa de teoría
olor y color mental,
forma de melancolía

El alma que sostenía
el divino movimiento
situaba en el mundo, tento,
la creatura nadía.

Intimo tiempo cundía.

Fue un ánima ajena mía,
traspasando su deseo;
quien en la rosa que no veo
vio la que no se veía

Un ánima ajena mía,
en un vaso de cristal,
plenaba, a la luz vacía
de olor y color mental
forma de melancolía.

Pura rosa de teoría...

En la angustia, todavía,
claro incolor espiral

Era la rosa absoluta
en la rosa resoluta

Sensos miserandos pia-
mente cesaban. Rosal
de espíritu se sabía.

¡Ah, la rosa material!

(Adán, 2006, pp. 197-198).

Notemos otra vez el conflicto entre la rosa que está en el mundo y la búsqueda platónica de la Rosa ideal. El hiato entre una y otra está marcado en la primera estrofa

con una elipsis verbal. De un lado, existe la rosa como manifestación de la naturaleza; por otro, también existe un arquetipo, una idea de la Rosa, que se encuentra más allá de todas las rosas existentes. Mallarmé (2020, p. 212) decía que le cantaba a la rosa que no estaba en ningún ramo pues su proyecto intentaba capturar la idea de belleza más allá de todas sus manifestaciones terrenales.⁴

El primer terceto (que funcionará como un estribillo) establece la dimensión arquetípica de la rosa. Es decir, el poema no comienza cantándole a la rosa existente sino a la idea de la rosa. Por tanto, su *olor* y su *color* no aparecen como manifestaciones sensoriales, sino como revelaciones mentales. Esta es, en efecto, una rosa completamente imaginada: *Pura rosa de teoría*, dice el verso.

Sin embargo, se dice también que la Rosa ideal es una rosa perdida. De hecho, llamarla *forma de melancolía* responde a los presupuestos de la filosofía idealista que sostiene que el conocimiento es un acto de reminiscencia. En efecto, tanto en el “Fedón” (2010b, 72e, p. 632), como en el “Menón” (2010a, 81d, p. 500) y en otros diálogos más, Platón explica que conocer es recordar. El relato es el siguiente: el alma tuvo contacto con las ideas antes de encarnarse en el cuerpo y, por tanto, todo acto de conocimiento consiste en el esfuerzo por recordar todo aquello que el alma conocía antes de haber llegado al mundo. El conocimiento no radica entonces en la adquisición de algo nuevo, sino en hacer emerger un saber que se tenía interna y previamente.

Los versos parecen sugerir estas ideas y se refieren al alma mediante un oxímoron, ya que no pertenece a la singularidad de un individuo, sino a una realidad inmortal que se encarna en el cuerpo por un periodo determinado. Por eso, se la nombra como *ajena mía*. En el “Fedro” (2010b, 244d, p. 797), Platón cuenta que cuando el cuerpo muere, el alma recupera el mundo de las ideas, pero pronto regresa a otro cuerpo. Es desde ahí, que el verso puede llegar a nombrarla como un *espiral* infinito. La experiencia estética, por tanto, no parece ser producto de la voluntad ni del esfuerzo personal, sino de la acción del alma como motor de toda la existencia.

Ahora bien, ¿qué sucede con la rosa real? Cuándo los versos dicen *mi rosa del pensamiento/en el espacio real*, la voz poética parece estar sosteniendo algún tipo de

⁴ “Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets” (Digo: “¡una flor! Y, fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto de los consabidos cálices, asciende musicalmente, idea también y suave, la ausente de todos los ramos”).

articulación entre ellas. Por eso, la cohabitación, como antítesis, es la figura retórica elegida. ¿Es entonces la rosa real una manifestación de las ideas? ¿O es a partir de la rosa real que puede surgir la rosa del pensamiento? Notemos que la intensidad de la experiencia emerge tanto como revelación como de pérdida: las imágenes tensan planos diferentes y dan cuenta del instante en el que la rosa real y la Rosa ideal se deconstruyen mutuamente o comienzan a coincidir. Con un oxímoron, se afirma que *la materia de lo ideal* se hace presente en un *vaso de cristal* completamente dispuesto a la vista. Lo cierto es que la idea arquetípica de Rosa, llamada ahora *creatura nadía*, sí aparece *en el mundo, tento* o tangible. *Todo, todo fue un momento*, dice el verso. El placer parece surgir entonces de la reunión de imágenes sensoriales con las ideas. Es a razón de esta experiencia que, *traspasando su deseo*, resulta posible testimoniar el momento epifánico: *en la rosa que veo/vio la que no se veía*.

¿Qué diferencia a la Rosa arquetípica de aquella otra que está en el *vaso de cristal*? La primera no está determinada ni por el tiempo ni por el espacio (es una *pura rosa de teoría*) y por lo tanto, no se marchita, no muere ni acaba. La voz poética es clara en subrayar, nuevamente mediante un oxímoron, su *claro incolor espiral*. La segunda, por el contrario, está en el jarrón, pero parece llevar consigo algo de la primera. Es decir, siguen siendo dos rosas (*En el vaso de cristal/cuerpo de la luz, había/la materia de lo ideal*), pero también parecen confundirse en una sola. El arquetipo sugiere una presencia ideal al interior de la rosa material y por eso los versos buscan testimoniar ese instante de articulación que se celebra con una imagen de notable intensidad: *era la rosa absoluta en la rosa resoluta*.

Concluamos entonces sosteniendo que la rosa material es mucho más que ella misma. Digamos que la voz poética la reconoce, a veces, como la manifestación de algo superior y, por tanto, su realidad mundana ya no aparece como separada de la trascendencia, sino integrada en ella. Sin embargo, todo se vuelve más complicado porque, al mirar el jardín, la voz poética nunca puede dejar de pensar en la Rosa ideal (*Rosal/de espíritu se sabía*, dicen los versos). Es decir, la posibilidad de que exista una realidad autónoma más allá de todas las determinaciones le sigue generando angustia. El verso que dice *¡Ah, la rosa material!*... es tanto una aceptación como una queja dolorosa.

En la poesía de Martín Adán la rosa activa una intensa conmoción de los sentidos, pero a su vez, se vuelve una manera de lidiar con el intelecto. El placer estético va de la mano con los trabajos de la mente. El impacto visual y teórico vivifica los sentidos, pero también las facultades cognoscitivas al interior de una dinámica, que es tan gratificante como dolorosa. La experiencia estética, así como el acto mismo de conocer, resultan de una tensión entre la representación de la realidad, que lleva internamente una falta, y la idea arquetípica, que surge como absoluto y como revelación mística. La voz poética no puede dejar de observar un hiato y un conflicto entre ambas realidades, pero también una posibilidad, o necesidad, de confluencia. Con desgarró, los versos escenifican ese durísimo juego de tensiones entre la condición material (y efímera) de lo existente y la necesidad de entrar en contacto con una realidad eterna.

La cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidando de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco (Fedro, 249d, p. 798).

En ese sentido, la pregunta por la rosa es siempre una pregunta absoluta: no es solo una fascinación hacia la belleza, sino una necesidad de bien que oriente un nuevo sentido para la vida. La rosa del mundo es bella, pero además es un signo que señala un camino a lo trascendente. El poeta parte de la belleza sensible, pero su objetivo consiste en llevar la existencia humana a otro lugar pues la búsqueda de la belleza es también la permanente búsqueda de la virtud (Grube, 1987, p. 107).⁵

Digamos entonces que el interés por la rosa refiere a que su presencia indica que, atravesando lo sensible, es siempre necesario ir más lejos. En el “Fedro”, Platón sostuvo que la vista es el inicio, pero nunca el final pues, para localizar las virtudes del alma (la justicia, la belleza y la sabiduría), hay que saber mirar lo existente, pero también hay que saber mirar más allá (2010c, 251a, pp. 799-800; 255c-d, pp. 805-806). Las ideas son entes autónomos, pero son también un modelo. Por eso, más allá de experimentar la belleza, al mirar directamente a la rosa terrenal, la subjetividad se siente confrontada con un camino a seguir. Nuevamente, Vegetti (2012) lo explica así:

Un camino de ascensión no significa “un desplazamiento en el espacio, sino una conversión de la mirada intelectual que la libera de los vínculos de la creencia acrítica

⁵ Platón, en la *República*, lo dice así: “Cada uno a su turno, por consiguiente, debéis descender hacia la morada común de los demás y habituaros a contemplar las tinieblas; pues, una vez habituados, veréis de qué son imágenes, ya que vosotros habéis visto antes la verdad en lo que concierne a las cosas bellas, justas y buenas” (2014a, 520c).

en la inmediatez de los sentidos y en las opiniones transmitidas por el entorno social, y la orienta —mediante la interrogación filosófica— hacia una forma de pensamiento más elevada y hacia los objetos que le son propios. Pero la alegoría comportaba una consecuencia todavía más importante. La conversión de la mirada no puede significar una fuga mental de los hombres que viven en la caverna... Los filósofos “liberados” habían de volver a dirigir su mirada hacia lo “bajo”. Se trataba antes que nada de un deber moral para con los compañeros de encierro... (pp. 193-194).

¿Qué es el absoluto? ¿Qué es lo trascendente? ¿Es una imagen de totalidad? ¿Refiere a la posibilidad de una interdependencia entre lo ideal y lo sensible? Lo cierto es que la rosa terrenal impacta en la voz poética porque, en su juego de seducción y distancia, señala un vacío, establece una demanda y activa una búsqueda. Desde ahí, lo estético parece ser un acto epistemológico y político: “lejos de ser a-histórico, el acto poético es el acto histórico por antonomasia: el acto que nos hace conscientes del carácter escindido de nuestro ser y, por consiguiente, de la necesidad de realizarlo, de cumplirlo en el tiempo, en lugar de sufrirlo en la eternidad” (De Man, 1996, p. 116). La realidad no es autosuficiente y necesita de las ideas. Esta es una poesía donde se reconoce que los ideales son necesarios para que la subjetividad pueda aprender a maniobrar con los antagonismos de la realidad. A su vez, es una poesía que sabe bien que la forma no es ajena al pensamiento y que las ideas necesitan de figuras literarias para encontrar sentido. De hecho, con todas estas rosas, y con estos recursos retóricos, los poemas de Martín Adán se propusieron representar la condición desgarrada y escindida entre la realidad y la idea, pero a la vez apuntaron a señalar la presencia de lo infinito en lo finito y su permanente, o incesante, posibilidad (Badiou, 2016, p. 30).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADÁN, M. (2006). *Obra poética en prosa y en verso* (Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ADÁN, M. (2001). *A la rosa* (Edición y presentación de Ricardo Silva-Santisteban). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ADÁN, M. (2011). *Entrevistas* (Andrés Piñero, editor). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- AGUILAR MORA, J. (1992). *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología de Martín Adán*. Fondo de Cultura Económica.
- BADIOU, A. (2016). *Lo finito y lo infinito*. Capital Intelectual.
- BENDEZU AIBAR, E. (1969). *La poética de Martín Adán*. Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

- DE MAN, P. (1996). *Escritos críticos (1953-1978)* (Edición e introducción de Lindsay Waters; Traducción de Javier Yagüe Bosch). Visor.
- DE MAN, P. (1998). *La ideología estética*. Cátedra.
- GRUBE, G. M. A. (1987). *El pensamiento de Platón*. Gredos.
- KINSELLA, J. (1989). *Lo trágico y su consuelo. Estudio sobre la obra de Martín Adán*. Mosca Azul.
- LAUER, M. (1983). *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán*. Hueso Húmero Ediciones.
- MALLARMÉ, S. (2020). *Divagaciones. Seguido de Prosa diversa*. Traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santisteban. Alastor Ediciones.
- PIÑEIRO, A. (2019). La visión del mundo de Martín Adán. En G. Pollarollo y L. F. Chueca (Coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (Volumen 4) (pp. 141-165). PUCP, Casa de la Literatura & Ministerio de Educación.
- PLATÓN (2010a). Menón (Traducción y notas de Francisco José Olivieri). Tomo I. Gredos.
- PLATÓN (2010b). Fedón (Traducción y notas de Carlos García Gual). Tomo I. Gredos.
- PLATÓN (2010c). Fedro (Traducción y notas de Emilio Lledó). Tomo I. Gredos.
- PLATÓN (2014a). La República (Traducción y notas de Conrado Eggers Lan). Tomo II. Gredos.
- PLATÓN (2014b). Parménides (Traducción y notas de María Isabel Santa Cruz). Tomo II. Gredos.
- SORO CUEST, E. (2021). Los ecos de la tradición en la rosa de Martín Adán. *Mitologías*, 23, 147-159.
- VEGETTI, M. (2012). *Platón*. Gredos.

CONFLICTO DE INTERESES

El autor no presenta conflicto de intereses.

FINANCIAMIENTO

Instituto Riva Agüero