

LOS ECOS DE LA TRADICIÓN EN LA ROSA DE MARTÍN ADÁN

Echoes of Tradition in Martín Adán's Rose

ESTHER SORO CUESTA

Universidad de Alicante (España)

esther.soro@ua.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1674-5985>

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.770>
vol. 23 | junio 2021 | 147-159

Recibido: 07/12/2020 | Aceptado: 26/01/2021

Resumen

En la edificación del motivo poético de la rosa de Martín Adán (1908-1985) advertimos, esencialmente, la huella de la representación judeocristiana y mística del símbolo, que encarna los valores de infinitud y perfección. Esta visión es manifiesta en algunas obras adanianas, como el poema “La rosa” o los poemarios *La rosa de la espinela* y *Travesía de extramares*. En ellos, a través del empleo del símbolo floral, el autor emprende una búsqueda ontológica con el fin de aprehender la trascendencia. Sin embargo, su incapacidad para conseguirlo le permitirá comprender que la verdad del conocimiento se halla, paradójicamente, en la inefabilidad de la existencia humana.

Palabras clave

Martín Adán, símbolo de la rosa, tradición mística y judeocristiana, búsqueda ontológica

Abstract

In the construction of the poetic motif of the rose by Martín Adán (1908-1985) we notice, especially, the footprint of the Judaeo-Christian and mystic representation, which incarnates the values of infinity and perfection. This vision is perceptible in some Adán's



ISSN: 2014-1130
Universitat Autònoma de Barcelona

works, such as the poem «La rosa» or the books of poems *La rosa de la espinela* and *Travesía de extramares*. In them, through the use of the floral symbol, the author begins an ontological quest in order to apprehend the trascendence. However, is incapacity to reach it will allow him to understand that the truth of knowledge is found, paradoxically, in the ineffability of the human existence.

Keywords

Martín Adán, Rose Symbol, Judaeo-Christian and Mystic Tradition, Ontological Quest

Introducción

Rafael de la Fuente Benavides es el hombre oculto tras el seudónimo de Martín Adán (1908-1985). Del mismo modo, tras el símbolo de la rosa, tan presente en su poesía, hay ocultos significados e ideas que permiten comprender mejor su hermética y compleja obra. Por tanto, el objetivo del presente trabajo es el análisis del motivo literario de la rosa en su obra poética. Fundamentalmente, trataremos de observar cómo en la configuración de dicho elemento confluyen la tradición y la modernidad, a partir del cual se crea un símbolo renovador y vanguardista, pero, al mismo tiempo, profundamente influido por toda la producción literaria previa.

A lo largo de la historia de la literatura, la construcción de la simbología del motivo de la rosa ha discurrido, esencialmente, por dos vías principales: la “rosa eterna” y la “rosa efímera” —la división como tal es nuestra—. La primera de ellas entraña directamente con la religión y con la mística, debido a su asociación a la perfección divina y, por extensión, a la eternidad. En relación con ella, Juan Eduardo Cirlot expone lo siguiente en su *Diccionario de símbolos*: “La rosa única es, especialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las identificaciones que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus, etc.” (1992: 390). La segunda de ellas, la rosa de la juventud y de lo efímero, tal y como afirma Monserrat Escartín Gual en el *Diccionario de símbolos literarios*, se origina a partir del tópico del *collige, virgo, rosas* de Ausonio. Por esta razón, estará, en sus modulaciones posteriores, directamente vinculada con la literatura erótico-amorosa y petrarquista, puesto que en ellas el amor se presupone tan caduco y perecedero como la propia rosa (1996: 256). No obstante, en ambas visiones de la flor encontramos una constante, surgida de su propia fisonomía: la idea de belleza, la cual provoca que se la relacione, bien con Dios, bien con la amada. En palabras de Álvaro Alonso: “Son relativamente numerosos los casos en los que la rosa aparece como arquetipo de belleza, lo que permite compararla (o identificarla metafóricamente) con la amada y, más genéricamente, con cualquier mujer objeto de elogio” (Alonso, 2013: 31-32). En este caso, y debido a que es la tradición que más influye en la obra adaniana, nos centraremos en estudiar, desde una perspectiva histórica, la simbología de la “rosa eterna”.¹

¹ Es necesario señalar que el presente estudio se centra, fundamentalmente, en analizar la tradición literaria occidental, ya que es aquella que más influye en la obra de Martín Adán. Ello no exime, sin embargo, que se precise también una investigación que examine los ecos de las literaturas precolombinas y virreinales en la construcción del símbolo de la rosa adaniana.

Orígenes religiosos y místicos de la “rosa eterna”

La catalogada como “rosa eterna” es aquella que emana de la tradición religiosa judeocristiana y que se vincula con las ideas de infinitud y perfección. La primera aparición de la flor en los textos judeocristianos la advertimos en el *Cantar de los Cantares* bíblico, en donde se emplea para la descripción de la esposa de Salomón: “Yo soy la rosa de Sarón, el lirio de los valles. Como el lirio entre los espinos, así es mi amiga entre las doncellas” (*Cantares* 2: 1-2). La mencionada rosa remite a una flor que, se decía, crecía en las colinas de Samaria de manera maravillosa y, tras ser arrancada, si se colocaba de nuevo en su tallo, volvía a crecer. Esta idea constituye una clara analogía del amor divino, puesto que, a pesar de que los fieles se alejaran en algún momento del camino de Dios, siempre eran acogidos de nuevo en el cristianismo cuando decidían retornar. Así, de esta visión se desprenden dos cuestiones esenciales: por un lado, la asociación de la rosa a la eternidad y a lo divino; por otro, la identificación de la flor con la belleza femenina, lo cual provocará que posteriormente se la relacione con la virgen, tal y como indica Escartín Gual en el ya citado *Diccionario*: “En el Cristianismo, la *Virgen María* es la ‘rosa mística’ o ‘rosa de Sarón’” (1996: 256).

En relación con ello, cabe destacar que, además de la evidente belleza de la rosa, quizá la equiparación con la Virgen esté justificada por la idea de cierre, que nos conduce directamente a la imagen de castidad, virginidad y pureza, atributos encarnados en la figura mariana desde sus orígenes.² Este hecho provoca que la rosa que representa a la Virgen, a menudo, sea la rosa blanca, pues esa pureza e inocencia a lo largo de la historia de la literatura han sido asociadas a flores blancas como el lirio o la azucena, probablemente por la vinculación del color blanco con la luminosidad y, por ende, con la bondad y con la espiritualidad: “En el Apocalipsis, [...] Jesús como Juez es presentado con cabellos ‘blancos como la blanca lana’ y los del Anciano de los Días son blancos ‘como la nieve’: La blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una ‘voluntad’ de acercamiento a ese estado” (Cirlot, 1992: 101).

Y es que, de esa idea de eternidad, concretada en la rosa de Sarón bíblica, surgirán otras trasposiciones literario-religiosas en las que, a menudo, el color también devendrá crucial para la determinación del significado del motivo: “La rosa sin espina, la rosa roja nacida de la sangre derramada por Cristo en el *Calvario*” (Escarín Gual, 1996: 256). La rosa, ya asociada a la divinidad, se vincula además ahora con la sangre y, por consiguiente, con todo lo referido a la pasión cristiana, especialmente con el cáliz en el que se recogió la sangre derramada. En palabras de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: “La rosa es, en iconografía cristiana, bien la copa que recoge la sangre de Cristo, bien la transfiguración de las gotas de esta sangre, o bien el símbolo de las llagas de Cristo” (2007: 892). Esa idea de dolor, de sacrificio y de redención, representada también por las espinas y las llagas —pues, además, cinco son las llagas, como cinco son los pétalos de la rosa—, es lo que en el cristianismo se entiende como la mayor muestra de amor que Jesús tuvo hacia sus fieles. De este modo, la flor se convierte en un correlato del amor inagotable e infinito de Cristo, pero también de su angustia y calvario, ideas que, sin duda, serán patentes en la visión adaniana del símbolo. Los ecos de esta visión son, a su vez, manifiestos en la construcción petrarquista de la rosa, donde el elemento de las espinas es un modo de expresión del sufrimiento amoroso —configuración que a menudo acompaña a los tópicos *odi et amo* o *vulnus amoris*—. En este sentido, el amor se perfila como dolor, el mismo que Jesucristo experimentó con el fin de salvar a sus fieles. Sin embargo, como ya hemos expuesto, el sentimiento que personifica la rosa en los tópicos renacentistas es un amor efímero y, por ello, diferenciado del sentimiento divino.

Asimismo, de la expresión del amor de Jesús hacia los fieles y viceversa surge una identificación o comparación con la pasión amorosa, que encontramos por primera vez en el *Cantar de los Cantares*. En él, a su vez, se suele situar el origen de la tradición mística, en la que ubicamos aquellas manifestaciones

² Esta misma idea también alentará la representación de la Virgen María en el conocido *hortus conclusus*.

y textos que tienen como objetivo la búsqueda de la unión espiritual con Dios. Por ello, y derivado de la visión de la rosa como materialización de la perfección y de lo divino, a menudo la referencia floral configurará una vía a través de la cual los autores traten de acceder al conocimiento divino pleno (concepción que trajo consigo otros desarrollos, como el de la rosa-cruz del sello luterano). Todos estos significados religiosos representados por el motivo de la rosa se sucederán, con multitud de variaciones y novedades, a lo largo de toda la tradición literaria occidental. Entre todas las modulaciones sobresale, sin duda, la pergeñada por Dante en la *Divina Comedia*, pues además su influjo será esencial para la configuración del símbolo adaniano.

En lo concerniente al texto dantesco, sobre el que huelga desarrollar introducciones, nos interesa, esencialmente, la última de las partes de la obra: *Paraíso*. En ella, Dante lleva a cabo una descripción del Empíreo, esto es, del escenario en el que se encuentran Dios y los principales representantes divinos. Dicho espacio es metaforizado por el autor a través de la Cándida Rosa (también conocida como Rosa Mística) en la que se disponen las almas de los beatos:

Hay allí arriba una luz, que hace visible el Creador a toda criatura que sólo funda su paz en contemplarle; y se extiende en forma circular por tanto espacio, que su circunferencia sería para el Sol un cinturón demasiado anchuroso. Toda su apariencia procede de un rayo reflejado sobre la cumbre del Primer Móvil, que de él adquiere movimiento y potencia; y así como una colina se contempla en el agua que baña su base, cual si quisiera mirarse adornada cuando es más rica de verdor y flores, así, suspendidas en torno, en torno de la luz, vi reflejarse en más de mil gradas todas las almas que desde nuestro mundo han vuelto allí arriba. Y si la última grada concentra en sí tanta luz, ¡cuál no será el esplendor de esta rosa en sus últimas hojas! [...] Hacia el centro de la rosa sempiterna, que se dilata, se eleva gradualmente y exhala un perfume de alabanzas al Sol que allí produce una eterna primavera. (Alighieri, 1921: 537-538)

Por tanto, advertimos cómo Dante muestra que es a partir de la rosa desde donde los fieles acceden al conocimiento divino, al encuentro absoluto. No obstante, esta flor no se sitúa en el mundo material, sino que está ubicada en el *Paraíso*, en lo inmanente, lugar que el autor únicamente consigue alcanzar a través del ejercicio poético:

Como hemos visto a su tiempo, este misticismo es una constante del *Paraíso* dantesco y se identifica con el motivo de una luz cada vez más intensa, que brota no de una hipotética condición de éxtasis, sino más bien de la siempre concreta y presente humanidad del poeta. Misticismo poético, pues; exaltación máxima del sentimiento personal de Dante; sublimación y coronamiento de aquel mismo impulso que lo ha conducido a combatir y a comprometerse hasta lo último. (Vettori, 1965: 426)

Esta última idea resulta esencial para poder comprender la influencia de la rosa mística de Dante en la literatura de los siglos posteriores y, especialmente, en la obra de Martín Adán: Dante consigue humanizarse gracias a la poesía, al conectar con lo que él considera la verdadera sabiduría y llegar así a la Razón. Este proceso tiene tanto de religioso como de personal: el poeta no encuentra el equilibrio únicamente en la unión con Dios, ya que tampoco expresa una experiencia místico-religiosa propiamente dicha, sino en la unión con la verdad divina, la cual le permite entender la condición humana, el significado de la vida.

Asimismo, de esta consideración fundamental surgirá en la literatura de los siglos consecutivos un interés por la rosa mística, una rosa que, más allá de su relación con el cristianismo, permite a los poetas llegar al mundo trascendental, pero a partir de un elemento teóricamente material —visión que además devela la huella de la filosofía platónica—. Es decir, el autor italiano construye una nueva rosa intangible situada en otro universo cognoscitivo: el universo de lo anímico. Por tanto, Dante desmaterializa la figura de la flor, la crea de nuevo, y de tal modo le otorga una nueva ubicación y una nueva forma: la rosa es ahora lumínica, y sus pétalos están constituidos por las almas de los fieles. Con ello elimina la dimensión objetual de la rosa, para poner el foco únicamente en su esencia espiritual.

Esta novedad, como hemos dicho, será acogida por los poetas de la modernidad, pues, a través de símbolos poéticos como el de la rosa, tratarán de acceder a lo trascendente. Se alejarán así de la realidad material e intentarán acercarse a una experiencia intelectual que colinda con los límites del misticismo.

A modo de recapitulación, cabe señalar que, cuando nos centramos en el estudio de la tradición del motivo de la rosa como un símbolo de lo eterno, nos movemos fundamentalmente en el ámbito religioso. Así, hemos explorado sus principales orígenes en la rosa de Sarón bíblica, que encarna las virtudes de belleza, perfección e infinitud. Estas ideas serán aplicadas con posterioridad, bien a la Virgen —con la consiguiente alusión a la virginidad—, bien a Cristo o a Dios. Todo ello provocará que la rosa se asocie también al centro del universo —por la identificación con Dios— y, de esta consideración, brotará la relación del símbolo con la mística, que más tarde será desarrollada por Dante en la *Divina Comedia*.

Los ecos de la tradición en la rosa de Martín Adán

Como sucede con cualquier producto artístico, el subjetivismo y las vivencias personales juegan un papel crucial en la creación de las obras literarias. Este hecho parece resultar todavía más patente en el género de la lírica, en el que el yo y el intimismo suelen ser, por norma general, rasgos definitorios. Por esta razón, la producción poética de un hombre atormentado e impenetrable como lo fue Rafael de la Fuente Benavides no podía dar sino como resultado composiciones complejas, arduas y herméticas. A ello contribuirán, por un lado, sus duras experiencias vitales, que confeccionaron su solitaria y desesperanzada personalidad,³ la cual despertará en él la necesidad de emprender una búsqueda identitaria a través del ejercicio poético con el fin de calmar su angustia vital. Por otro lado, también influirá su heterogéneo y variado acervo cultural, configurado a partir de su temprana e integral educación, recibida en el colegio alemán Deutsche Schule, así como de sus relaciones con los diversos círculos literarios de la época. En ese sentido, deviene crucial auscultar brevemente las aportaciones que el movimiento modernista vertió sobre la visión del símbolo de la rosa, debido a su proyección sobre la poética vanguardista y sobre la obra adaniana.

La voluntad modernista de aprehender lo trascendente a través de lo poético no hace sino conducirnos a lo expuesto a propósito de la “rosa mística”. Concretamente, el interés de los modernistas por encontrar la esencia del ser humano a partir del arte conecta con la visión dantesca, en tanto en cuanto en la *Divina Comedia* ya advertíamos cómo Dante trataba de alcanzar el plano absoluto mediante la creación literaria. Dicho deseo provoca que los autores modernistas aboguen por dejar a un lado la representación objetiva, para ofrecer visiones mucho más simbólicas y alegóricas de la flor: “En el modernismo desaparece casi completamente la representación naturalista y la imagen, además de su dimensión estética, es un comentario simbólico. En ‘Visión’ Rubén Darío se inspira en Dante y se refiere su extremo anhelo de lo absoluto [...] El poeta es el intérprete de los enigmas del mundo, y la rosa le revela el misterio” (Litvak, 2013: 143-144).

A su vez, la importancia que los postulados del Modernismo otorgaron al esteticismo justificará la inclusión y omnipresencia del motivo floral en sus composiciones, ya sea para alegorizar otro concepto, ya sea para embellecer los versos con su referencia. Del mismo modo, el empleo del símbolo a menudo también se relacionará con la sugerencia erótica, tan presente en la poesía modernista: “Los sonidos, olores, colores, generan en la poesía de Darío un espacio especialmente marcado por la búsqueda de la armonía sensual. En este, la rosa y el rosa exaltan y destacan el logro de esta posibilidad”

³ Si se desea conocer los datos biográficos del autor, véase: Bravo, José Antonio (1988), *Biografía de Martín Adán*. Lima, Edubanco; y Vargas Durand, Luis (1995), *Martín Adán*. Lima, Editorial Brasa.

(Zubaidi, 2015: 611). Ello no exime, sin embargo, que de esta visión no se desprenda la huella de lo religioso, pues, tal y como indica Litvak (2013: 142-143), la relación de la rosa con lo erótico y, por extensión, con la mujer está influida por la tradición cristiana —y su identificación de la rosa con la Virgen María—, tomada por los modernistas fundamentalmente del prerrafaelismo.

Asimismo, el interés del movimiento por la originalidad y la búsqueda de la libertad creadora conlleva, a menudo, que la rosa se emplee para metaforizar nuevos conceptos añadidos a la tradición del motivo, entre los que destacamos la identificación de la flor con la muerte apreciable en el poema “Responso” (1896) de Rubén Darío o en la novela *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez; o la filiación entre la rosa blanca y la amistad, perceptible en *Versos sencillos* (1891) de José Martí.

Por consiguiente, si algo resulta sustancial en la configuración modernista de la rosa es su carácter alegórico y simbólico, a partir del cual los autores tratan de asir lo trascendental e incognoscible: “Por su carácter simbolista, las flores modernistas incorporan una tercera dimensión a la obra. Además de ser contempladas, deben ser interpretadas. Tienen más valor por sus significaciones y símbolos ocultos que por su función natural” (Litvak, 2013: 158). Esta concepción, sumada al menoscabo de los postulados realistas, así como a la renovación formal y a su visión mística de la experiencia estética, influirá sobremanera en el movimiento vanguardista y, por extensión, en los modos de confección y representación de sus principales símbolos y motivos literarios.

Todo ello provocará que durante la vanguardia y el período de entreguerras los autores tengan, consciente o inconscientemente, que erigir sus obras sobre una base de influencias amplia, sólida y muy heterogénea. Sin embargo, este hecho no impedirá que, en el caso específico de la poesía peruana, se alcancen las más altas cotas de excelencia productiva. Esto se debe, en parte, a la falta de grandes escuelas vanguardistas (González Vigil, 1991: 25), que trajo consigo una amplia variedad de propuestas y movimientos artísticos, lo que produjo la edificación de obras literarias poliédricas y marcadamente personales.

En ese contexto literario, el motivo de la rosa, contrariamente a lo que podía parecer, debido a la gran tradición que pesaba sobre él, se alzará como un símbolo de originalidad y renovación. En palabras de Jorge Aguilar Mora: “Además, en esos mismos años, la rosa, simplemente la rosa era un símbolo ubicuo en la poesía peruana. [...] Su ubicuidad le quitaba a la rosa su calidad de símbolo y la dejaba como un mero signo de la modernidad” (1992: 81). De este modo, ya no encontramos simplemente una “rosa efímera” o una “rosa eterna”, sino que asistimos a la configuración de “rosas caleidoscópicas”, en las que será la óptica personal del autor la que dé significación al símbolo poético. Este hecho, a pesar de advertirse ya en las propuestas modernistas, se exacerbará durante la etapa vanguardista, debido a su voluntad de romper con los parámetros establecidos: “Los vanguardistas también recogieron la rosa para buscar en ella la literariedad de lo moderno y del nuevo camino de la poesía” (Aguilar Mora, 1992: 83). No obstante, esto no quiere decir que los poetas no recojan en su motivo literario la tradición previa, sino que son capaces, con excelente maestría, de incorporar a ella sus innovaciones.

Entre la nómina de escritores de esta generación iniciada en los años veinte, en la que encontramos autores de la talla de César Vallejo, César Moro, Carlos Oquendo de Amat o Emilio Adolfo Westphalen, sobresale la figura de Martín Adán (1908-1985) —a pesar de que su catalogación como vanguardista sea dudosa y haya sido ampliamente debatida—. Tras dejar a un lado las introducciones a su obra,⁴ es necesario comenzar señalando la importancia que tendrán los símbolos y

⁴ Para más información, véase: Adán, Martín (1992), *El más hermoso crepúsculo del mundo* (antología), en Aguilar Mora, Jorge (estudio y selección). México D. F., Fondo de Cultura Económica; Bendezú, Edmundo (1969), *La poética de Martín Adán*. Lima, Villanueva; Kinsella, John (1989), *Lo trágico y su consuelo: estudio de la obra de Martín Adán*, Lima, Mosca Azul Editores; Lauer, Mirko (1983), *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima, Hueso Húmero, Mosca Azul.

los motivos literarios en la producción del peruano. Este hecho se fundamenta en la idea de que su literatura se establece, esencialmente, como una vía a través de la cual realizar una búsqueda ontológica y epistemológica:

En el caso exclusivo de la piedra, se enfatiza en que este símbolo, así como los otros anteriores que ha trabajado el poeta, llámeselos la rosa o la abeja, son proyecciones de la propia especulación ontológica del autor, quien quiere definir su identidad valiéndose de elementos que den autenticidad a su vida, definitivamente relacionada con la poesía, ya que en su vida real lo que trasciende más bien es la autenticidad y lo efímero. (Anchante Arias, 2012: 30)

En este sentido, la rosa constituye un motivo primordial en la poesía adaniana, tal y como evidencian los títulos de algunas de sus primeras composiciones: el caso del poema “La rosa”, publicado en 1930, *Los sonetos a la rosa*, publicados por entregas entre 1938, 1941 y 1942 (y posteriormente reelaborados e incluidos en *Travesía de extramares* bajo el título de “Ripresas”) o el poemario *La rosa de la espinela*, dado a conocer en 1939. Dicho símbolo, además de permitirle esa travesía hacia el trascendentalismo, a menudo le sirve como vía de expresión de la contradicción, tan presente también en su obra. Así, esa contracción le permitirá la integración de visiones antitéticas a propósito de la flor objeto de estudio, a través de las cuales consigue imbricar la tradición de ambas flores: la “rosa eterna” y la “rosa efímera”.

Por ello, encontramos un gran número de variaciones del motivo a lo largo de su trayectoria, que son una muestra evidente de la cambiante personalidad del autor, así como de su evolución estilística. No obstante, en el presente estudio hemos decidido analizar únicamente la presencia de la rosa en los textos citados anteriormente (“La rosa”, *La rosa de la espinela* y las “Ripresas”), debido a que en ellos el símbolo floral ocupa un papel claramente protagonista, tal y como ocurrirá con el motivo de la piedra en dos de sus poemarios posteriores, *La piedra absoluta* (1964) y *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* (1966),⁵ en los que la rosa queda relegada a un segundo plano.

Ya desde el primero de los poemas seleccionados, “La rosa”, advertimos la evocación de la rosa abstracta, claramente relacionada con la tradición de la flor eterna, que además no hace sino remitirnos al “Arte poética” (1916) de Vicente Huidobro y a su “Por qué cantáis a la rosa, ¡Oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema” (1991: 72): “Pura rosa de teoría, / color y olor mental, / forma de melancolía...” (2006: 197).⁶ En palabras de Ricardo Silva-Santisteban: “En un poema de juventud dedicado a Enrique Peña, la rosa de Martín Adán se nos presenta como una rosa de teoría, con una apariencia material pero con dirección a lo absoluto y lo invisible” (2006: 26-27). La apreciación realizada por el crítico resulta esencial para poder comprender el planteamiento que Martín Adán hace del símbolo en el poema: él parece estar observando una rosa material, pero con el objetivo de poder alcanzar a través de ella la otra rosa, la rosa de teoría, a la que verdaderamente desea dirigir su canto: “Mi rosa de pensamiento / en el espacio real. / Todo, todo fue un momento. / En el vaso de cristal, / cuerpo de la luz, había / materia de lo ideal. / [...] Era la rosa absoluta / en la rosa resoluta. / [...] ¡Ah, la rosa material!...” (2006: 197-198). Vemos, por tanto, cómo se establece ese juego entre los dos planos de la realidad, las dos esferas platónicas, con las que se remite a ambas rosas, la eterna y la efímera, a través de sintagmas como “pensamiento”, “espacio real”, “material”, “absoluta”, etc., entre los que sin duda destaca el oxímoron “materia de lo ideal”. Asimismo, en la composición también observamos elementos que aluden bien a

⁵ Ricardo González Vigil (1991) distingue tres ciclos o etapas dentro de la poesía de Martín Adán: la primera de ellas, “las rosas en travesía”, que incluye tanto *La rosa de la espinela* como *Travesía de extramares*; la segunda, “la mano desasida del Absoluto”, donde sitúa *Escrito a ciegas*, *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* y *La piedra absoluta*; y la última de ellas, “diario de una travesía desasida del Absoluto”, en la que encontramos *Diario de poeta* y *Mi Darió*.

⁶ Todos los versos de Martín Adán citados han sido extraídos de la edición de 2006 de Ricardo Silva-Santisteban: Adán, Martín (2006), *Obra poética en prosa y verso*, Silva-Santisteban, Ricardo (ed., pról. y notas). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

la fragilidad y fugacidad de la vida humana, representada por la flor material (“Todo, todo fue un momento” o “En el vaso de cristal”); bien a la abstracción y a lo inmanente (“olor y color mental”, “cuerpo de luz” o “forma de melancolía”).

De ese último ejemplo (“forma de melancolía”) también cabe destacar la novedosa vinculación que Adán establece entre el símbolo y la melancolía, probablemente debido a su incapacidad para asir esa rosa mental y absoluta:

Esto es, recogiendo, quizás, el desafío lanzado por Huidobro y los vanguardistas de aspirar a una creación *ab initio*, Martín Adán adopta la rosa inventada como imagen de su travesía poética, una rosa teñida de romántica melancolía, consciente desde el comienzo de la imposibilidad de su doble búsqueda (poética y existencial), pero aspirando acaso a una momentánea revelación. (De Mora Valcárcel, 2002: 554)

Es decir, el poeta, a modo de *homo faber*, trata de alcanzar la rosa eterna por medio del ejercicio poético, a través de la retórica. Sin embargo, es incapaz de conseguirlo: “Su situación es paralela a la de Tántalo ya que está abatido en la angustiosa distancia que separa el deseo de la consecución de su objeto. Está abierto a una posibilidad teórica de felicidad ideal, pero al mismo tiempo es consciente de que en realidad este ideal, pero al mismo tiempo es consciente de que este ideal nunca se puede conseguir” (Kinsella, 1989: 135). Por este motivo, la voz poética envidia a ese Otro que sí ha conseguido trascender y aprehender la eternidad de la flor: “Fue un ánima ajena mía, / traspasando su deseo, / quien en la rosa que veo / vio la que no se veía” (2006: 198).

Esa búsqueda de la rosa perfecta que Adán emprende en su poema “La rosa” será continuada por el autor en *La rosa de la espinela*, donde, ya desde el primer poema, “Nave”, asistimos a una consagración de la flor, que se ubica por encima del propio poeta, en lo inalcanzable, en lo inaprehensible: “La rosa arriba...altura” (2006: 273). De esta manera, el motivo simboliza el ideal al que el poeta trata de llegar con el fin de encontrar la verdad de la esencia humana. Esta concepción evidencia reminiscencias de la visión mística del símbolo dantesco, en tanto en cuanto es un elemento que sirve al escritor para conseguir acceder al núcleo del conocimiento:

Cada una de las décimas de *La rosa de la espinela* propone la idea de la flor clásica, de la antigua y natural representación de la belleza perfecta como meta del anhelo humano [...] como infinitud que se quiere alcanzar con alma y cuerpo, en una especie de ascenso o superación platónica hacia un cielo real e ideal al mismo tiempo. (Salazar Bondy, 2017: s/p)

Sin embargo, mientras que en el motivo del autor medieval la flor era una vía de búsqueda personal y espiritual, en el peruano es un medio de búsqueda poética, especialmente en sus poemarios posteriores. Esto es, Adán trata de edificar esa rosa eterna en su poesía debido a que considera que la literatura es la vía por la que el ser humano puede lograr la perfección: “Ella no sigue por él, / Sino a sí misma, virtual... / A la agonía infernal, / En la rosa de papel” (2006: 274). Por tanto, Martín Adán, a diferencia de Dante o de otros autores que lo influyeron como Alain de Lille, recurre a lo divino para hablar de la poesía y no al revés (De Mora, 2002: 555). Realmente, esta idea estaría justificada por el hecho de que el poeta equipara, de igual modo que hacían los modernistas, la Verdad a la Belleza, y esta última a la Poesía: “Se aspira a la ‘visión beatificada’ de la Belleza [...] bajo su manifestación por excelencia —para Martín Adán—: la Poesía” (González Vigil, 1991: 181).

Ese interés del autor por llegar hasta la rosa se manifiesta incluso en un epígrafe que aparece al inicio de la obra, donde cita al poeta alemán del siglo XVII Angelus Silesius: “Yo voy allá, ¿A dónde? ¿Para qué? Yo voy a / donde la Rosa es” (2006: 372). Por consiguiente, vemos cómo Adán también va en busca de esa unión mística, cuya concepción recibe, además de autores fundamentales de la historia de la literatura como San Juan de la Cruz o los ya mencionados Dante y Silesius, de poetas más

cercanos temporalmente, como Yeats —con su rosa mística— o Novalis —con su rosacruz— (Aguilar Mora, 1992: 80). Por tanto, Martín Adán aspira a llegar a esa rosa trascendental e incognoscible, alejada de la materialidad. Muestra de ello es el poema “*Seconda Ripresa*”, incluido en *Travesía de extramares*: “—¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!... / —¡Rosa inmortal, en la que no se vive!... / —¡Rosa ninguna, en la que no se muera!...” (2006: 322). No obstante, en la composición, de manera análoga a lo que veíamos a propósito de “La rosa”, también advertimos la mención a esa otra flor, la material, aquella que el poeta es capaz de percibir con los sentidos: “—Torno a su forma y aire... desaparece, / ojos cegando que miraban la rosa” (322). De esta forma, a través de la vista el individuo es capaz de aprehender la materialidad de la rosa, mientras que, a través del pensamiento, puede asir su inmanencia:

En “*Seconda ripresa*”, la “rosa” puede verse en su aspecto esencial, captado mediante el pensamiento y percibido, en su aspecto material, por medio de los sentidos. Estos dos aspectos de la “rosa” revelan las dos facultades humanas destacadas por el cristianismo: el cuerpo y el alma. Recordemos que el alma, de carácter eterno, tiene un nivel superior al del cuerpo, cuyo carácter es perecible. (Piñeiro, 2019: 143-144)

Una configuración muy similar del símbolo se aprecia en el poema “Punto” de La rosa de la espinela. En él observamos cómo se remite a ese carácter bífido y antítetico de la flor, que al mismo tiempo se completa con la identificación de la rosa con lo nuclear y central: “Pues la rosa venidera / próspero seno errabundo / fruto y flor y amante y mundo / lírica, acoge si espera. / Punto en que pulula esfera / de épico tacto” (2006: 277). La relación de la flor y el seno se contradice con el adjetivo “errabunda”, que hace hincapié en su carácter cambiante. A su vez, la alusión a ese seno nos conduce a la concepción judeocristiana y mística, en la que Dios y la rosa representaban el centro del universo. Esa equiparación de la flor a la divinidad está muy presente en la obra adaniana, tal y como evidencian los siguientes versos de “*Settima Ripresa*”: “—Pues ninguno venía, la hermosa / se dispuso a esperar a lo divino; / que no cura de tiempo ni camino, / sino que está esperando y es la Rosa” (327). La rosa eterna es, así, aquello que “no cura de tiempo ni camino” y que, por consiguiente, no envejece. De esta manera, se contrapone a lo terrenal, que sí es perecedero y mortal: “—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 nociencia y sepultura, / con todos los rigores de la vida!...” (327). En palabras de Andrés Piñeiro:

En “*Settima ripresa*” continúa la confrontación del poeta con la “rosa”. El tiempo no alcanza a la rosa, pero sí al poeta. Incluso aquí, la rosa exhibe un nuevo atributo: la hermosura que anuncia un mundo ideal donde habita la rosa y que invita a esperarlo. En contraste, tenemos la vida del poeta y la de cualquier entidad terrenal sujeta al ciclo de “nacencia y sepultura”, como el “mármol de la diosa”, capaz de darnos una sensación de eternidad. (2019: 146)

Cabe destacar también cómo en la mayoría de los versos se aprecia un distanciamiento entre el autor y la rosa, en cuanto esta es edificada como un elemento siempre buscado, siempre ansiado; siempre ideal. Esa distancia, a diferencia de lo que sucede en la *Divina Comedia*, será imposible de vencer para Martín Adán. Este hecho alienta más aún la condición de rosa figurada, puesto que, frente a la rosa intelectual y verdadera, la rosa objetual sí se puede asir: “—¡Cuánta segura rosa no es en nada!... [...] —Triste y tierna, la rosa verdadera / es el triste y el tierno sin figura, / ninguna imagen a la luz primera. / —Deseándola deshójase el deseo... / Y quien la viere olvida, y ella dura... / ¡Ay, que es así la rosa y no la veo!...” (2006: 324). Estos versos de “*Quarta Ripresa*” revelan la frustración y el hastío que el individuo experimenta, debido a la imposibilidad para alcanzar la flor verdadera y, con ella, el conocimiento pleno de la existencia humana. Esto se acrecentará más todavía en sus obras posteriores, tiñendo su literatura de un característico e inesquivable pesimismo: “La imagen degradada de la rosa refuerza la percepción de una frustrada búsqueda poética, atisbo de la desilusión y el pesimismo que aparecerá en sus poemas más maduros” (De Mora, 2002: 557). Asimismo, también es muy significativo el hecho de que, de nuevo, en el poema se presente la dualidad entre la rosa inmaterial y mortal, y la

rosa absoluta y eterna: “—La que nace, es la rosa inesperada; / la que muere, es la rosa consentida”. A propósito de ello, expone John Kinsella:

De la misma manera, en la Quarta ripresa (OP 104), un poema de ambigüedad sutil, se presenta esta oposición entre la rosa material y la no material, la contradicción entre su presencia y su ausencia. [...] Los dos primeros versos contrastan la rosa en su nivel material e ideal. La rosa que nace es “la rosa inesperada”, el ideal tangible, mientras que “la rosa consentida” es la cultivada en el mundo material y que se convierte en la víctima de la temporalidad. (1989: 84-85)

A su vez, apreciamos en la producción adaniana elementos renovadores que dotan al símbolo floral de originalidad, al singularizarlo con respecto a la tradición de la “rosa eterna”. En ese sentido, llama la atención el empleo del lenguaje marítimo perceptible, por ejemplo, en el texto “Nave”, incluido en *La rosa de la espinela*: “No ola..., no ala... el puerto al bote... / De lastre sólo de flote, / Descargada de figura... / Más velera nao y segura... / Varada hondo en la brisa, / A ancla de esencia remisa, / Surta a prora de su avance, / Vuelta un vaivén y un balance, / Dársena de la sonrisa...” (273). Con respecto a ello es necesario señalar la subversión que el poeta realiza del tradicional elemento de las espinas, ya analizado con anterioridad. La novedad en el empleo adaniano reside en el hecho de que ya no es la rosa quien contiene las espinas, sino que ahora son ellas las dueñas de la flor, tal y como evidencia el propio título de la obra, *La rosa de la espinela* (con “espinela” Adán remite también a la estrofa métrica).

Las espinas, por tanto, son una forma de referir el dolor y la angustia, sentimientos que, como ya hemos indicado anteriormente, tiñen muchas de las composiciones de un tono claramente violento y negativo, hecho que refleja el poema “Aguijón”: “Y mana, amarga, la miel / El duro dardo de ardor; / Cursa entrañable labor, / Por restreñar el herir, / y jamás para a morir / La abeja sinsabor” (2006: 274). El texto, a su vez, parece jugar con las connotaciones y la polisemia de la referencia al insecto y a su aguijón: por un lado, la alusión estaría justificada por la polinización que las abejas hacen de las flores; por otro, la imagen del aguijón nos conduce directamente a la imagen de las espinas. Además, con todo ello, “Martín Adán se hace eco del tema de la ‘imitación compuesta’ a través de la imagen aristofanesca de la abeja que elabora su miel libando en múltiples flores, de tanto éxito entre los humanistas” (De Mora Valcárcel, 2002: 554).

Con dicha presentación y visión del dolor parece coquetear también Martín Adán en el poema “Flecha”, cuya construcción del motivo conecta de nuevo con la tradición de la “rosa efímera”. En el texto se establece una analogía entre la rosa y el órgano sexual femenino, el cual es penetrado por la flecha y el hacha, símbolos de lo masculino, y que, al mismo tiempo, evocan a las ya mencionadas espinas: “¿Noche la clara desdicha, / rosa, el cuello, el hacha, / el ay que cae en la racha, / el ya de boca redicha?... / ¡Pasmo de lance de dicha / de instinto de mar a acecho / de instante de amor sin lecho, / ganada de espasmo en lucha, / a gañida ausencia escucha / y flecha con do de pecho!” (2006: 276). Así, aunque la idea de virginidad esté relacionada con la tradición de la “rosa eterna”, el deseo de pervertir esa flor y tener un encuentro nos remite a la tradición de la “rosa efímera” y a las modulaciones renacentistas del *collige, virgo, rosas*.

Muy relacionada con esta consideración más erótica del símbolo está también la composición “Cauce”, en la que el poeta describe una unión sexual con la flor: “Adonde la rosa empieza, / Curso en la substancia misma, / Corro: ella en mí se abisma: / Yo en ella: entramos en pasmo / De dios que cayó en orgasmo / Haciéndolo para cisma” (2006: 275). Asimismo, este tipo de configuración conecta el poema con la visión mística de la comunión espiritual, que a menudo se expresa empleando el lenguaje prototípico de las relaciones amorosas, y cuyo germen situamos en el *Cantar de los Cantares*:

Tu estatura es semejante a la palmera, / Y tus pechos a los racimos. / Yo dije: Subiré a la palmera, / Asiré tus ramas. / Deja que tus pechos sean como racimos de vid, / Y el olor de tu boca como de

manzanas, / Y tu paladar como el buen vino, / Que se entra a mi amado suavemente, / Y hace hablar los labios de los viejos. [...] Levantémonos de mañana a las viñas; / Veamos si brotan las vides, si están en cierne, / Si han florecido los granados; / Allí te daré mis amores. (Cantares 7: 7-12)

Este tipo de identificaciones eróticas y sexualizadas de la rosa, que no serán las más habituales en la obra adaniana, sí nos evidencian la voluntad de universalidad del autor, al querer acoger en sus creaciones todas las visiones posibles del símbolo. Ejemplo de esa heterogeneidad es el poema “Quinta Ripresa”, en el que la rosa simboliza el ojo de dios, pero también el vientre de la diosa: “La forma ardiendo... lista a la defensa / de su apurada candidez, la Rosa. [...] Ojo del dios y vientre de la diosa” (2006: 325).

Asimismo, la imposibilidad de asir la rosa, de llegar al absoluto, a la que remitíamos anteriormente, provocará, especialmente en *Travesía de extramares*, el establecimiento de un paralelismo entre la flor y la muerte —relación que ya veímos en la rosa modernista—, pues solo a través de ella conseguirá el individuo ver la verdad de la vida: “(—Heme así... mi sangre sobre el ara / de la rosa, de muerte concebida / [...] (—Heme así... de ciego que llameara, / el acecho de aurora prevenida, / desbocando la cuenca traslucida / porque sea la noche mi flor clara.) [...] (—Despertaré a divina incontinencia, / rendido de medida sin mensura, / abandonado hasta de mi presencia...)” (321). Advertimos en los versos cómo la noche, asociada en la tradición literaria a la muerte, es aquella que le va a arrojar luz sobre la rosa, es decir, sobre la poesía y el conocimiento de lo absoluto. En este sentido, son reveladoras las siguientes palabras de Ricardo González Vigil: “Los poemarios de la instancia ‘las rosas en travesía’, especialmente en *Travesía de extramares* [...] plantean la necesidad de morir, de ingresar al otro mundo, para contemplar —versión estética de la *visión beatífica* de la religión cristiana— en toda su plenitud la Poesía” (1992: 181; cursivas del original).

Sin embargo, en dicho poemario también apreciamos cómo el autor siente la necesidad de acudir a la rosa terrenal, a la rosa objetual y, por tanto, efímera, para así poder, a partir de ella, configurar su rosa mental y etérea. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el texto “Ottava 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 la rosa que es terrible!” (2006: 328). A propósito de él, expone lo siguiente Edmundo Bendezú Aibar: “La rosa del poeta es rosa hecha de rosa real, idéntica a la rosa patente y perceptible, terrenal y efímera, y que sirve de *ejemplo profano y mudadero* para que el poeta cree su propia rosa, *la que es terrible*. [...] Desde la realidad simbolizada en la rosa surge la poesía de Martín Adán; en ella encuentra cauce de eternidad y caudal de amor” (1969: 140; cursivas del original). En los versos referidos la alusión a la rosa objetual se hace en términos platónicos (“sensible”), que no hacen sino manifestar la huella clasicista y renacentista. Todo ello se potencia con el empleo de los adjetivos “profano” y “mudadero”, el último de los cuales, además, se configura como una prototípica jitanjáfora vanguardista con la que Adán establece un juego entre los conceptos “mudable” y “durarero”. Con ella el poeta consigue subrayar la contradicción que subyace tras la compleja y cambiante realidad humana, idea medular de sus posteriores poemarios.

Asimismo, es necesario destacar que el interés de Adán por lo efímero está relacionado con su visión de la muerte como vía de acceso al conocimiento y a lo incognoscible. Esto se debe a que el único camino para ingresar en lo eterno, según Martín Adán, es desde lo perenne; esto es, la llegada a lo inmanente se da en el momento en que somos capaces de detener por un momento la fugacidad, hecho que el poeta únicamente consigue realizar a través del ejercicio literario. En palabras de Edmundo Bendezú:

La mano del poeta [...] penetra hasta la sustancia misma de lo efímero y ésta a su vez penetra en su ser; ve en ella, tocado por la melancolía de la belleza, ya no su mano sino la de un dios ciego que en

la rosa crea el símbolo de lo fugaz detenido, del sumo placer de la creación poética [...]. El ocultamiento de la rosa efímera del rosal florido en el ser de su alma es una vuelta a su esencia. (Bendezú, 1983: 208-209)

Sin embargo, ni la rosa, en su primera etapa poética, ni la piedra, en el posterior período, lograrán darle a Adán la clave mediante la cual aprehender su ansiado absoluto. Por ello, en sus últimos poemarios, *Mi Darío* y *Diario de poeta*, Martín Adán, desesperanzado y hastiado, decidirá adoptar un tono mucho más resignado, en el que romperá con la estructura epistemológica bipartita (material-inmaterial), en pos de una visión mucho más fragmentaria y poliédrica de la existencia humana que, no obstante, no calmará su desasimiento y angustia vital.

Conclusiones

A tenor de lo expuesto, y a modo de conclusión, podemos afirmar que Martín Adán, en su configuración del motivo literario de la rosa, trata de recopilar todas las visiones posibles que el símbolo ha tenido a lo largo de la tradición para, al mismo tiempo, ofrecer nuevas y originales perspectivas, que son un claro ejemplo del espíritu renovador que trajo consigo la modernidad. De este modo, erige un símbolo caleidoscópico y heterogéneo, útil para mostrar la contradicción que subyace tras la existencia humana. En esas diversas figuraciones, destaca, sin duda, la rosa eterna e incognoscible, un claro correlato de la idea de Poesía, pues el autor, heredero de la tradición modernista, considera que es en la literatura donde se ubica la verdad del conocimiento. En este sentido, es también manifiesta la influencia de Dante y de la “rosa eterna”, así como de toda la tradición judeocristiana. No obstante, la incapacidad de Adán por llegar a alcanzar dicha flor lo aboca a apelar en sus composiciones a la “rosa efímera”, tomada de la tradición clásica y renacentista, a través de lo cual trata de penetrar en la esencia de lo sensible para, de esta manera, poder desembocar en lo eterno. Con ello, consigue manifestarnos cómo ambas visiones tradicionales de la rosa pueden convivir en un mismo texto. Evidencia que la literatura es verdaderamente un *continuum* y que, por esta razón, no puede desoir los ecos que la preceden.

Por tanto, vemos que el motivo de la rosa tiene una importancia capital para la poesía de Martín Adán, ya que a través de él persigue la búsqueda de la identidad humana y nos evidencia la imposibilidad del individuo para llegar al conocimiento trascendental y absoluto. Todo ello lo llevará a teñir sus producciones poéticas de un característico pesimismo, reflejado en muchas ocasiones mediante la ruptura y la fragmentariedad discursiva, cuyo fin no es otro sino el de evidenciar la inefabilidad del conocimiento y de la existencia humana.

Bibliografía

- ADÁN, Martín (1992), *El más hermoso crepúsculo del mundo* (antología), en Aguilar Mora, Jorge (estudio y selección). México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- ADÁN, Martín (2006), *Obra poética en prosa y verso*, en Silva-Santisteban, Ricardo (ed., pról. y notas). Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ALIGHIERI, Dante (1921), *Divina Comedia*. México D. F., Universidad Nacional de México.
- ALONSO, Álvaro (2013), “La rosa en la poesía de amor del siglo XV”, en *Crēneida*, n.º 1, pp. 30-46.
- ANCHANTE ARIAS, Jim Alexander (2012), *Poesía, ser y quimera: estudio de La mano desasida de Martín Adán*. Lima, Vicio Perpetuo.

- BENDEZÚ, Aíbar (1969), Edmundo, *La poética de Martín Adán*. Lima, Villanueva.
- BRAVO, José Antonio (1988), *Biografía de Martín Adán*. Lima, Edubanco.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2002), *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2007), *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- DE MORA VALCÁRCEL, Carmen (2002), “Variaciones sobre la rosa en la poesía de Martín Adán”, en Esteban, Ángel; Morales Ortiz, Gracia; Salvador, Álvaro; Fernández De Hoyos, Sonia y Mora Valcárcel, Carmen, *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Granada, Método Ediciones, pp. 553-561.
- ESCARTÍN GUAL, Monserrat (1996), *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1991), *El Perú es todas las sangres: Arguedas, Alegria, Mariátegui, Martín Adán, Vargas Llosa y otros*. Lima, Pontifica Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- HUIDOBRO, Vicente (1991), “Arte poética”, en Schwartz, Jorge (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, p.71.
- KINSELLA, John (2001), *Tradición, modernidad y silencio: el mundo creativo de Martín Adán*. Universidad de Mississippi, Romance Monographs, n.º 58.
- LAUER, Mirko (1983), *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima, Hueso Húmero, Mosca Azul.
- LITVAK, Lili (2013), “Las flores en el Modernismo hispanoamericano”, en *Creneida*, n.º 1, pp. 134-159.
- PIÑEIRO, Andrés (2019), “La visión del mundo de Martín Adán”, en Pollarolo, Giovanna y Chueca, Luis Fernando (coords.), *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*, vol. 4. Lima, Pontifica Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 141-165.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (2017), “Retrato impúdico de Martín Adán”, en *Revista San Marcos*, n.º 1. Consultado en: <<https://barrancodecarton.lamula.pe/2018/05/28/retrato-impudico-de-martin-adan/barrancodecarton/>> (17/01/2020).
- Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento (2011). Madrid, Sociedad Bíblica.
- VARGAS DURAND, Luis (1995), *Martín Adán*. Lima, Editorial Brasa.
- VETTORI, Vittorio (1965), “El sentido del Paraíso”, en *La palabra y el hombre*, n.º 35, pp. 407-429.
- ZUBAIDI, Jamis (2015), “El reflejo positivo de la rosa y el color rosa en la poesía de Rubén como un símbolo expresivo de vida, alegría y dolor”, en *Anales de la Facultad de Arte*, Universidad Aim Shams, vol. 43, pp. 601-612.