

¿LIMADURAS DEL MISMO METAL? VARIANTES POÉTICAS DE MARTÍN ADÁN

Cuando contamos con dos o más estadios textuales derivados del autor, ¿son las variantes del estadio final las mejores? No refiero la pregunta a la perspectiva ecdótica, sino al problema hermenéutico y evaluativo. En la moderna crítica textológica se recusa la validez de la concepción del estadio final como punto de perfección y de la escritura como proceso teleológico cuyo producto final supera a los tanteos anteriores. Cada estadio textual debe ser considerado por sí mismo en su sistematicidad y no sólo como preparatorio de un estadio final cualitativamente superior: éste es a lo más un punto de equilibrio, no un punto de llegada. El interés se ha desplazado del texto a la textualización, del producto de la escritura a la escritura misma. El estudio de las variantes debe corresponder a esta concepción: cada variante no es un hecho aislado sino integrado en una red de relaciones textuales, cuya modificación importa explicar.¹

Estos razonables postulados, fuera de una cierta sacralización del proceso de escritura¹ —que lleva en ocasiones a extravagancias ecdóticas²—, han tenido consecuencias muy

¹ Todo esto constituye en gran parte la herencia de la extraordinaria obra de Gianfranco Contini. Cf., al respecto, varios de los trabajos reunidos en el excelente número monográfico de *Dispositio* (Revista Hispánica de Semiótica Literaria), XII (1987), pp. 30-32, dedicado a "Perspectivas semióticas/filológicas" y editado por Lía Schwartz Lerner (esp. P. PUGLIATTI, "The New *Ulysses* Between Philology, Semiotics and Textual Genetics", pp. 113-140).

² No cabe duda de que los textos que tienen una compleja tradición de versiones intermedias y una gran cantidad de variantes exigen una filología y una ecdótica condignas. No obstante, creo que el legítimo

positivas en la moderna crítica literaria basada en el estudio de variantes. Difícilmente se puede adherir a un "variantismo ingenuo" y fragmentario, según el cual hay una necesaria relación entre cronología y calidad de las variantes, y según el cual lo posterior implica siempre lo mejor.

Sin embargo, la justificación textológica funcional de una variante supone el reconocimiento de su mayor calidad. Que ésta no sea siempre la del estadio final es otro problema. En este caso, el crítico discrepa con el autor, a quien no puede atribuirse sólo la intención de hacer un texto distinto, sino también un texto mejor, una plasmación más certera de la idea poética. El autor no justifica sus correcciones, las practica; no las propone, las impone: para él, el texto corregido es el que tiene validez, el que debe ser aceptado como *su* texto. Pero si el texto anterior, sometido a correcciones, fue publicado o divulgado y salió, en consecuencia, de la esfera individual, de la esfera de la persona para convertirse en un hecho social,³ el crítico puede ejercer su derecho a considerar este hecho como autónomo, como independiente del nuevo hecho social que supone la publicación o la divulgación de la versión modificada. ¿Son las variantes del estadio final las mejores? Me parece indudable que para el autor lo son; los críticos pueden discutir

deseo de ofrecer panorámicamente el dinamismo creativo no debe llevar a una presentación que convierta el texto editado en una especie de adivinanza gráfica, en la que el lector tiene que hacer su propia reconstrucción de un texto legible, en medio de una selva de símbolos y grafismos ecdóticos. Me suscitan estos comentarios las propuestas de Gunter Martens para representar la dinámica textual de poemas de Georg Heyms y de Heinrich Heine ("Textdinamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen", en *Texte und Varianten: Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. von G. Martens u. H. Zeller, München, Beck, 1971; pp. 165-201).

³ M. ČERVENKA ("Textologie und Semiotik", en *Texte...* cit. en la nota 2, pp. 143-163) pone de relieve la significación crucial del momento de publicación en la historia de una obra, momento en que ésta se convierte en un hecho sociocultural y alcanza un status ontológico específico. Creo que lo mismo vale para momentos de divulgación consentida y más o menos amplia.

entre sí, discrepar o concordar con el autor, pueden razonar (mejor o peor) sus preferencias, a fin de sacarlas del ámbito del puro arbitrio.

Ecdóticamente, el autor tiene la primacía, y la versión final suele ser tomada como texto para las reediciones. Pero la historia de la recepción de los textos poéticos es también la historia del examen de sus variantes. Los críticos y filólogos encauzan, a veces divergentemente, su interpretación y su evaluación, fundan sobre ellas opciones hermenéuticas más amplias. Cada nuevo lector calificado⁴ se enfrenta también a esta historia, que es un factor fundamental de su propia lectura. Se enfrenta, pues, a los textos, a las propuestas del autor, a las propuestas de los discursos críticos.

Por ejemplo, Góngora: los textos del *Polifemo* y de *Las Soledades*, las observaciones de Pedro de Valencia, los comentarios de José Pellicer o de Andrés de la Cuesta, la moderna filología gongorina fundada por Alfonso Reyes y por Dámaso Alonso. En la octava x del *Polifemo* Góngora escribió primero:

la delicada serba, a quien el heno
 rugas le da en la cuna; la opilada
 camuesa, que el color pierde amarillo.
 en tomando el acero del cuchillo.

A Pedro de Valencia le pareció mal lo de la camuesa. Góngora corrigió:

la serba, a quien le da rugas al heno;
 la pera, de quien fue cuna dorada
 la rubia paja, y —pálida tutora—
 la niega avara, y pródiga la dora.⁵

⁴ Un lector calificado es, en este contexto, el lector que asumí la tradición textual y la tradición crítica.

⁵ Cito según la ed. de D. ALONSO, en *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 2 tomos, 1961. Las cartas de P. de Valencia con comentarios

Pellicer (para quien las "limaduras son del mismo metal que lo demás")⁶ se inclinaba, en cambio, por la primera versión. Alfonso Reyes conjeturó las razones que debió de tener Pedro de Valencia, se adhirió a ellas y declaró a Pellicer "ayuno de sentido crítico".⁷ Dámaso Alonso defiende a Pellicer y sienta que "la nota cómica y casi grotesca introducida en un asunto serio" es consustancial al sistema gongorino.⁸ ¿Góngora contra Góngora?

En la *Soledad Primera*, versos 197 y ss., aparecía originalmente la larga y famosa descripción del río, con esas audaces metáforas jurídicas ("derecho corre mientras no revoca / los mismos autos el de sus cristales") y lingüísticas ("...islas, / que paréntesis frondosos / al período son de su corriente"), que a Valencia le parecieron ridículas. Góngora corrigió nuevamente, en beneficio de una versión de digna y brillante medida (pienso) en la que primero el discurso mitológico vincula la abundancia del río con su transparencia, para luego presentar las imágenes de su curso sinuoso, con una moderada connotación erótica ("rocas abraza") en la que apenas resuenan los "dulces desvarios... con lascivo fuego" de la versión anterior:

quiere la Copia que su cuerno sea,
—si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales—;

a las obras de Góngora fueron publicados por R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Obras poéticas de Don Luis de Góngora* II, New York, 1921, pp. 242-268: los pasajes que aquí comento están aludidos en la carta publicada como 56bis (p. 262). La versión anterior de la octava del *Polifemo* se conoce por varios manuscritos y por las *Lecciones solemnes* de Pellicer.

⁶ Lo dice a propósito de los versos que consignan algunos manuscritos luego del 290 de la *Soledad Primera*. Cf. D. ALONSO, "La primitiva versión de las *Soledades*", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960, p. 282.

⁷ "Los textos de Góngora", publicado primero en el BRAE, III (1916), 13 y 14, y reproducido luego en *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, pp. 37-89 (aquí p. 80).

⁸ "Góngora y la censura de Pedro de Valencia", en *Estudios*, p. 307.

engarzando edificios en su plata
 de muros se corona,
 rocas abraza, islas aprisiona,
 de la alta gruta donde se desata
 hasta los jaspes líquidos, adonde
 su orgullo pierde y su memoria esconde.⁹

A Pellicer le resultaba mejor la versión anterior: "a mi juicio está con más gala pintado el río de la otra suerte".¹⁰ A Alonso no sólo eso: el pasaje corregido era una de las cumbres de la poesía española, la corrección "completamente desafortunada", "una comparación violenta y trivial, de lugar común mitológico, uno de tantos como agobian la obra gongorina".¹¹

Comienzos de la *Soledad Primera*:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 —media luna las armas de su frente,
 y el Sol todos los rayos de su pelo—,
 luciente honor del cielo,
 en campos de zafiro pace estrellas;

El verso 6 tal vez fue primero "en dehesas azules pace estrellas" y luego "zafiros pisa si no pace estrellas", antes de convertirse en "en campos de zafiro pace estrellas". A Dámaso Alonso le parecía mejor la variante de la versión primitiva, y funda este parecer en las siguientes razones: "dehesas trae una representación inmediata, jugosa, hispánica, andaluza; y azul, una sensación de color, directa y visual que se llena de virginal novedad al verterse sobre dehesas: ¡magníficas dehesas azules, para toros celestes! En cambio, campos es palabra más vaga, y zafiro tiene una lejanía literaria y suntuaria que nos deja indiferentes. (Reconozca-

⁹ Cito por la ed. de D. ALONSO, Madrid, Cruz y Raya, 1936. La versión anterior se encuentra en la p. 370.

¹⁰ *Lecciones solemnes*, cols. 404-405, apud ALONSO, *Estudios*, p. 301.

¹¹ *Estudios*, pp. 301 y 302.

mos, sí, que la versión definitiva tiene ciertas ventajas fonéticas sobre la original: esos *campos de zafiro* hinchán bien el verso con un contraste de equilibrio de elementos vocálicos y consonánticos. Y evitan —para un cordobés— el efecto sibilante, de seseo, existente en la forma primitiva”.¹² Para M. Molho la variante de la versión final es un paradigma de escritura barroca y debe ser interpretada en la conjunción de tema heráldico y tema astrológico: “La verdad es que los dos temas se conjuntan, implicándose el heráldico en el astrológico. Prueba de ello es que la aparición del zafiro, imagen que con toda certeza evoca los espacios azules del cielo (de un cielo real que se sigue percibiendo bajo el cielo zodiacal), pero que de ninguna manera debe entenderse como fantasía poética; el zafiro es aquí un elemento esencial del tema astrológico, pues se sabe que en la clasificación astral de los minerales es el que corresponde al Sol que como máscara de Júpiter acaba de ocupar el espacio del Toro. Ahora bien: el Toro solar no puede pastar más que en terreno astrológico propio: en *campos de zafiro*”.¹³

Las limaduras pueden ser del mismo metal, pero la ley del metal la fija cada discurso crítico: el análisis de su motivación, la determinación de su funcionalidad, el reconocimiento de su complejidad son factores fundamentales para jerarquizar las variantes. . . pero también lo son, qué duda cabe, el gusto y la sensibilidad individuales.

Luego de este preámbulo, voy a examinar algunas variantes en sonetos del poeta peruano Martín Adán, uno de los grandes líricos contemporáneos en lengua española.¹⁴ El

¹² Ed. cit. en la nota 9, p. 341. Cf. también D. ALONSO, “Góngora y el Toro celeste”, en *Letterae Hispanae et Lusitanae* (ed. Hans Flasche), München, 1968.

¹³ “Una variante de Góngora: *Dehesas azules/Campos de zafiro*”, *Dispositio* (cit. en la nota 1), pp. 157-163 (aquí p. 159).

¹⁴ Martín Adán es seudónimo de Rafael de la Fuente y Benavides (1908-1985). La edición más completa es la publicada por R. SILVA-SANTISTEBAN, *Obra poética*, Lima, Ediciones Edubanco, 1980. Como

marco gongorino en que las presento no sólo está motivado por el homenaje a ese gigante de la filología española —cuya memoria hoy nos convoca—, quien, en su tenaz y lúcida persecución de los secretos del arte de don Luis, fue un pionero del estudio de variantes.¹⁵ Martín Adán, a la distancia de los siglos, es un discípulo ultramarino de Góngora,¹⁶ y su obra —por lo menos gran parte de ella— constituye una de las expresiones máximas del barroco hispanoamericano moderno, otra de cuyas cimas es la obra de José Lezama.

En la década del 30 y a comienzos de la del 40, Adán publicó en diarios y revistas ocho sonetos con el tema de la rosa,¹⁷ los cuales están estrechamente vinculados a otros diez poemas en forma de décima y reunidos en 1939 bajo el título de *La rosa de la espinela*. Todos son textos herméticos, en los que se asocian intuiciones ontológicas, experiencias metafísicas y vivencias estéticas. La idea poética de una rosa de huidiza y contradictoria identidad (recuérdese “die volle zahllose Blume, / der unerschöpfliche Gegenstand”, de Rilke, *S. an Orpheus* 2, VI) y de polivalente simbología (forma pura, materia perecible, esencia inmutable, apariencia mutante, fuerza trascendente) se explora a través de un

introducción panorámica a la vida y obra de Adán puede verse M. LAUER, *Los exilios interiores*, Lima, Hueso Húmero, 1983.

¹⁵ A pesar de que Alonso no llegó a crear una metodología para el examen de variantes, el estudio de las versiones de *Las Soledades* es de carácter orgánico, y las valiosas intuiciones y criterios que refleja son contemporáneos, si no anteriores, a otros esfuerzos europeos en la crítica de variantes.

¹⁶ “En *Travesía de extrameres*, Martín Adán es un gongorino que no imita a Góngora pedestremente, en lo que éste tiene de más llamativo, sino en el perseguimiento de la belleza pura, desligada de las trabas de lo real, por medio de una gran inventiva verbal y de la disolución semántica en el arrobamiento musical”. (R. PAOLI, “Lo hiperformal y lo informal en Martín Adán”, en *Estudios de literatura peruana*, Firenze, Università degli Studi, 1985, pp. 139-150; aquí 141).

¹⁷ Han sido republicados por Silva-Santisteban en la edición citada en la nota 14.

14. Hay también otros estadios manuscritos, aparentemente intermedios,

lenguaje conceptuoso que se abisma en metáforas oscuras, en argumentos discontinuos y en síncopas semánticas.

Los ocho sonetos fueron incorporados años después a una colección más amplia de sonetos, titulada *Travesía de extramares* y subtitulada *Sonetos a Chopin*, la mayoría de cuyos textos llevan títulos musicales o de connotación musical ("In promptu", "Andante", "Digitazione", etcétera). Cada uno de los ocho sonetos a la rosa aparecen ahora como una "ripresa" ("Prima ripresa", "Seconda ripresa", etcétera): la "ripresa" de los antiguos textos, en este nuevo contexto musical, ha motivado numerosas variaciones, de las cuales me propongo examinar las que afectan a tres de ellos.

En el primero la rosa asoma como cifra de eternidad ("de muerte concebida"). El primer cuarteto la presenta como difícilmente nombrable ("de arduo nombre"), aunadora de contrarios ("sombra eselarecida"), origen de una protectora experiencia de iluminación ("palio de luz, de mi sombra me ampara") en la que el cuerpo está rendido en sacrificio ("mi sangre sobre el ara"). He aquí el texto completo:¹⁸

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, la noche que llameara
por acecho de aurora prevenida,
abriendo la ceguera dolorida,
porque sea su sombra rosa clara.

que se incluyen en esta edición, pero que no voy a tomar en cuenta aquí porque no ofrecen variantes de mayor interés.

¹⁸ Todas las citas, tanto de las versiones finales de *Travesía de extramares* como de las anteriores, provienen de la edición citada en la nota.

Abrumado de ál, sordo por quedo,
 he de poder asá en mi noche oscura
 aun con cada yo mismo de mi miedo.

Despertaré a divina incontinencia,
 rendido de medida sin mensura,
 abandonado hasta de mi presencia...

En el segundo cuarteto, como se ve, la iluminación se expresa como un doloroso tránsito de la ceguera a la luz entrevista ("aurora prevenida"): la ceguera se abre y la sombra del cuerpo se llena de claridad. La experiencia de orden místico que este soneto conjura queda claramente connotada en el primer terceto con la alusión a la "noche oscura": la experiencia abrumadora de otra sustancia (*ál*, arcaísmo por "otra cosa") es la experiencia de lo divino sin formas y sin límites, por la que el yo queda desatado de todo lazo existencial (segundo terceto). Es el trance de iluminación del segundo cuarteto el que ha sido reformulado en la "Prima ripresa":¹⁹

Heme así... de ciego que llameara,
 Al acecho de aurora prevenida,
 Desbocando la cuenca traslucida,
 Porque sea la noche mi flór clara.

Ahora la alusión a la ceguera ha pasado del tercer verso al primero, donde "ciego" reemplaza a "noche". Aparte la mayor concretez de la imagen, el segundo cuarteto se abre ahora con una especie de oxímoron profundo que expresa la tensión del trance: pero además el verso deja de tener un sentido temporal y se concentra en la naturaleza misma del estado. La idea de la ceguera que se abre a la luz se retoma ahora con la imagen de una cuenca desbordada ya, sin posible contención, por la luz: "desbocando la cuenca traslucida". Suprimida la referencia al dolor que implica

¹⁹ Dejo de lado algunas otras variantes menores poco relevantes.

el tránsito ("ceguera dolorida"), queda su connotación en la imagen de la cuenca de los ojos del ciego. Y suprimida "noche" del primer verso queda libre para pasar al cuarto, reemplazando a "sombra", que estaba repetida dos veces en el primer cuarteto, y para anticipar así la "noche oscura" del primer terceto.²⁰

En el segundo soneto que voy a examinar la rosa es presencia que se transforma y se evade, sustrayéndose a la mirada, y a la vez esencia inmutable y permanente:

Vuelve a su ser, a su aire y desaparece,
huye del ojo que la mira rosa,
hasta ser verdadera, deseosa,
pasión que no principia y no fenece.

Con prudencia divina, apunta y crece,
en la melancolía del que goza,
negando su figura a cada cosa,
oliendo cómo no se desvanece.

Vuelve a su alma, a su peligro eterno,
rosa inocente que se fue y se exhibe
a estío, otoño, primavera, 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!

Nuevamente tenemos aquí una rosa de cualidad divina en su sabiduría, como dice el primer verso del segundo cuarteto: en su mutación y evanescencia es también eternidad que se ofrece y se retrae, propiciando el gozo melancólico (dolorido, en el soneto anterior) del que la busca. Esta rosa verdadera y esencial resume todas las contradicciones y se

²⁰ Estos desplazamientos corresponden bien a las "compensaciones contiguas", de CONTINI ("Implicazioni leopardiane", trad. española en D'Arco Silvio Avalle, *Formalismo y estructuralismo. La actual crítica literaria italiana*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 215-227.

perfila en el terceto final como una especie de nirvana en el cual la ausencia de sentimiento es también ausencia de vida y ausencia de muerte: un estado de nada, una rosa que es una negación.

Parece claro que ambos sonetos forman una secuencia y que el segundo asedia las cualidades de esta rosa mística y del estado de iluminación que es materia del primero. Ahora bien, en la "Seconda ripresa" aparecen importantes variantes en los dos cuartetos:

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 cómo no se desvanece.

El cambio de presente a pretérito en el primer verso temporaliza claramente el momento de la vivencia que expresa el poema como posterior al de la del primero y marca, por ende, la secuencia en la que se encuentran los textos. El segundo verso retoma ahora el motivo de la ceguera que se ha visto en el soneto anterior: ahora ya no se trata solamente de que la rosa se evade y huye de la mirada, sino de que esa mirada es imposible, porque la luz de una rosa divina ciega al que la mira; y el tercero apunta ahora la causa ("por ya ser verdadera") del efecto y ya no el fin de un proceso de transformación. El primer verso del segundo cuarteto reemplaza la atribución explícita de sabiduría divina por una expresión menos unívoca y menos habitual, que constituye además una nueva nominación de esta rosa "tremenda", consabida y sapiente: "la sabida". El cambio de *ser* por *forma* en el primer verso del primer cuarteto está también obviamente vinculado a la presencia de *ser* en el tercer verso.

El tercer y último texto que comentaré brevemente es un soneto poetológico, presidido por dos lemas, uno de Keats: "I knew to be my Demond Poesy", y otro de Kierkegaard: "...gieb uns blöde Augen/für Dinge, die nichts taugen,/Und Augen voller Klarheit/in Alle deine Wahrheit". Aquí la rosa es entrevista como una forma prístina y pura, como una esencia creadora, que permite instaurar el mundo por medio de una palabra primigenia y virginal: esta rosa/poesía ("o mente o flor") es una conjunción divina ("ojo de dios y vientre de la diosa"), pero el mundo que se gesta con el elan creador de su verbo divino es impuro, es el mundo de la precariedad del texto mismo, que no es forma pura sino reflejo, anhelo y búsqueda gozosa de esencia, expresión del fracaso del intento. Éste es el texto en la versión de la "Quinta ripresa":

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 huélgo, la primera
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...

En el segundo terceto Adán remodeló la anterior versión, para reforzar por medio de la pareja de antónimos homónimos del penúltimo verso y de la metáfora heráldica del último esa contradicción congénita en toda creación poética, que se sustancia en el gozoso intento siempre fraca-

sado, del que es orgulloso testimonio el texto mismo, de troquelar lo ilimitado y absoluto. Los versos sometidos a este cincelamiento son los siguientes:

El mundo está gestado, incestuoso,
 Capullo en cima de destino breve,
 Autor de su peligro y de su gozo.

Este terceto ha sido corregido, además, en la perspectiva del doble juego de aliteración y paronomasia, que es muy frecuente en Adán y que caracteriza a una poética que privilegia los rasgos específicos que R. Jakobson atribuyó a la "función" correspondiente.²¹

Creo que en los tres casos comentados los textos han ganado en perfil y han logrado plasmar con más fuerza y claridad, dentro de su general hermetismo, las complejas y fundamentales vivencias que expresan, iconizándolas en un discurso poético que, con sobresaltos hiperbáticos y redondas sonoridades, urde extraños causalismos y aún conceptos dispares. Naturalmente, está por delante el estudio sistemático de las muy abundantes correcciones de los textos de Adán, estudio que permitirá no sólo una mejor lectura de los textos, sino también un mejor conocimiento de la evolución de su lenguaje poético. El examen que he realizado, y que ciertamente —a falta aún de ese estudio sistemático— adolece de un cierto "fragmentismo", ha intentado razonar el valor de las variantes del estadio final en el contexto de un intento hermenéutico de tres difíciles y hermosos sonetos. El lector podrá compartir o no mis evaluaciones: en todo caso, junto a la diacronía de los textos y de la propuesta final de Adán, ahora queda también enfrentado a ellas.

JOSÉ LUIS RIVAROLA

Pontificia Universidad Católica del Perú.

²¹ "Closing statements: Linguistics and Poetics", en T.A. SEBEOK (ed.), *Style in language*, New York, 1960, pp. 250-277.