

Estadio inicial, estadios intermedios y estadio final en un poema de Vallejo

José Luis Rivarola

Universidad de Padua / Pontificia Universidad Católica del Perú

El texto sin título, fechado el 24 de setiembre de 1937, que se inicia con el verso *Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo* y que forma parte de la serie de los poemas póstumos, se nos ha conservado en una hoja mecanografiada con correcciones y añadidos manuscritos del autor, que llamaremos “variantes de autor”. Tales variantes determinan, cuando menos, que el texto se nos muestre en un estadio inicial¹ y en un estadio final. Sin embargo, como ellas pueden corresponder a distintos momentos o etapas de la modificación del estadio inicial y no conservarse en el estadio final, se plantea la existencia de uno o varios estadios intermedios en la redacción del texto. Aunque estos estadios intermedios puedan no representar conformaciones más o menos estables y temporalmente durables en el proceso creativo conducente al estadio final, constituyen, no obstante, datos preciosos para acceder al dinamismo creativo que lleva a plasmar definitivamente², en una labor de filigrana literaria practi-

¹ Por “estadio inicial” entiendo la parte mecanografiada en el original conservado, pero con ello no afirmo que se trate de la primera redacción. De hecho, Georgette de Vallejo (Vallejo 1968) señaló en varios casos una fecha anterior a la indicada en los originales para la composición de los respectivos poemas.

² Con respecto al estudio de variantes, adquieren particular relieve, si cabe, las siguientes palabras de Ly (1988: 903) en su estudio sobre la poética vallejana: “Cada poema es a la vez taller poético y *mise en scène* de la producción verbal; maquinaria lingüística y poética, y energía de la escritura, cuyos circuitos fónicos, rítmicos, métricos, sintácticos, léxicos, asociativos, semánticos, etc., se nos obliga a ver formarse y funcionar a nivel de los sintagmas verbales, de cada verso, de las estrofas, del poema entero”.

cada sobre porciones más o menos extensas del texto, la idea poética propuesta y su desarrollo³. Por lo demás, evaluadas de modo discreto y responsable, en tanto posibilidades tomadas en consideración por el propio poeta, pueden constituir ayudas preciosas para la lectura⁴, especialmente en el caso de textos oscuros o enigmáticos, como lo son tantos de nuestro poeta. La alusión a la discreción y a la responsabilidad quiere prevenir, por una parte, que el examen de las variantes adquiera el sesgo de un puro fisgoneo, sin relevancia crítica, en la privacidad de un original no hecho público por el autor, y, por otra, que se convierta en un estímulo adicional para paráfrasis incontroladas y triviales. A este último respecto, cabe subrayar que la evaluación de las variantes, sobre todo de aquellas que conlleven una modificación más o menos importante de la porción de texto en cuestión, debe ser hecha amparándose en la red de elementos y de relaciones que el texto contiene como construcción formal, lingüística y retórica. La identificación de contenidos, intenciones, referencias, ideas, debe estar supeditada a lo que el texto como tal construcción puede justificadamente liberar⁵, y no desplegarse autónomamente como expresión de una subjetividad que llega a prescindir del anclaje formal en que debe asentarse toda lectura crítica. Por cierto que cualquier lectura que sea algo más que un ejercicio comprobativo de positivismo pedestre (del cual no excluyo a cierto tipo de semiótica mecanicista y reductiva) contiene una

³ A este propósito cabría objetar que la crítica no siempre coincide en considerar un estadio final como el cualitativamente superior. Sin embargo, me parece que las correcciones de autor siempre implican por parte de éste la intención de perfeccionar su texto en algún respecto o, cuando se trata de una refundición, de convertirlo en otro texto que lo satisfaga más. La modificación de un texto anterior puede tener, como es obvio, distintas motivaciones e implicaciones. Así, por ejemplo, en la segunda versión de su soneto 216, Petrarca buscó, entre otras cosas, cancelar las huellas dantescas de la primera versión (v. a este propósito el nuevo e ilustrativo análisis de Mengaldo 2001). Acerca de la historia de la diferente, e inclusive contrapuesta, valoración crítica de las distintas versiones con respecto a las *Soledades* de Góngora, puede verse Rivarola (1991).

⁴ Me refiero no sólo a la lectura “académica” (de críticos o filólogos) sino también a la de cualquier lector ‘competente’, en el sentido de un lector que conoce en mayor o menor medida la naturaleza y características del discurso lírico, y que es capaz, asimismo, de contextualizar un texto dentro de la tradición histórico-literaria.

⁵ En lo que sigue utilizaré las comillas simples para aludir a rasgos semánticos o connotativos que me parece legítimo postular. Las comillas dobles sirven para marcar las citas textuales de los componentes del poema.

dosis de subjetividad que no solamente no se puede evitar, sino que resulta fundamental para la propuesta de sentido que esa lectura formula: pero esta subjetividad, controlada y correlacionada con los elementos que el texto marca de modo directo o indirecto, y con los que se encuentran en el resto del *corpus* poético del autor, debe detenerse allí donde se note que se está pisando el borde de un espacio de indicios a los que se puede atribuir una cierta validez intersubjetiva. Más allá de ellos, está la lectura abierta, la experiencia que cualquier lector puede reclamar como válida y que consiste en la elaboración interior que el texto desencadena, sin necesidad de justificación precisa: cuando esa recepción es rica y profunda (y no una simple paráfrasis racionalizante, que equivale, en verdad, a una cancelación del sentido poético), y además es capaz de expresarse válidamente en forma de construcción textual paralela, pueden encontrarse en ésta incluso elementos válidos para una lectura en el sentido que estamos proponiendo aquí a propósito del examen de variantes⁶.

Luego de estas premisas iniciales, es necesario referirse a la condición del texto que nos ocupará y a la cuestión editorial. Los originales de los textos póstumos de Vallejo se dieron a conocer en facsímil desde hace más de tres décadas y han vuelto a editarse de ese modo en años más recientes⁷. En 1988, por lo demás, A. Ferrari⁸ publicó una edición crítica, dando cuenta, al margen y al pie de la página, de las variantes. Esta edición, por lo tanto, permite acceder

⁶ El estudio de las variantes textuales está asociado, fundamentalmente, a la obra de Gianfranco Contini, de quien citaremos tan sólo una famosa colección de estudios (Contini 1970). También se halla en el centro de interés de la llamada "crítica genética" en la tradición francesa, la cual ha alcanzado una cierta difusión en español (cf. el número que le dedicó la revista bonaerense *Filología* (XXVII, 1-2, 1994), el cual ofrece además una útil bibliografía). La crítica de variantes, en lo que respecta a la poesía de Vallejo, ha sido practicada por Paoli (1981 y 1991), de modo breve pero egregio; Croce (1994) se limita a las dos primeras obras del poeta.

⁷ Vallejo (1968), Vallejo (1996) y Vallejo (1997). Utilizamos aquí la última de las publicaciones mencionadas, en la cual la reproducción fotográfica del original del poema que comentamos se encuentra en la p. 372.

⁸ Vallejo (1988). El texto que nos ocupa se halla en la p. 381. Todas las citas, fuera de los casos que se singularizan por sí solos, se hacen por esta edición, a la que remiten las indicaciones de página y de verso.

(con un cierto esfuerzo) a los estadios intermedios de los textos⁹. El que ahora nos ocupa no está entre los de mayor dificultad gráfica, pero presenta, no obstante, algunos problemas específicos de lectura: así en el verso 2, la palabra “codo” de la versión inicial ha sido tachada y sustituida por una palabra que Ferrari lee como “gente”, pero que en realidad es “gruta”, reconocible bastante bien bajo el tachado, la cual, además, constituye un sinónimo de la voz que aparece en la versión final, es decir, “caverna”¹⁰. En el verso 18 añadido a mano, y luego tachado y sustituido por el 19, me parece que se puede leer aún “salarina gregoriana” (Ferrari reconoce esta última palabra como “gregoriano” y declara la anterior ‘ilegible’¹¹); pero el presunto “salarina” fue reemplazado por otra palabra puesta encima de ella y luego tachada marcadamente, la cual me parece que podría leerse como “propina”. El estadio final de este proceso de corrección fue “mi bacilo feliz y doctoral”. Estos estadios intermedios entre el inicial y el final se pierden cuando se decide ofrecer (como es el caso de las recientes ediciones que contienen reproducciones facsimilares de los originales, pero que no tienen carácter crítico) una transcripción del original en forma de dos versiones, la del estadio inicial y la del final, o solamente la de este último¹²: naturalmente, el lector interesado en los estadios intermedios puede recurrir al facsímil para recuperar esta información.

Cuán importantes sean las variantes de los estadios intermedios lo muestra en nuestro texto el último verso, que ha pasado por distintos momentos de redacción. Lo que se lee, incluyendo las palabras tachadas, es: “tinta, pluma, y planas¹³ adobes ladrillos y perdones”

⁹ Lo mismo vale para la edición de González Vigil (Vallejo 1991), que, por lo demás, toma en cuenta todas las anteriores.

¹⁰ También González Vigil lee “gruta”.

¹¹ González Vigil propone (de modo menos justificado por la realidad gráfica) “mis clarines gregorianos” y, como Ferrari, considera ilegible la variante tachada en la parte superior.

¹² Cf. nota 7. Es el caso de la ed. de Silva-Santisteban y de Merino, respectivamente.

¹³ Ferrari (seguido aquí por González Vigil) lee “plumas”, en vez de “planas”. Pero la “a” de la primera sílaba de la palabra se nota muy bien debajo de la tachadura y excluye esa lectura. En cambio, es menos segura la vocal de la segunda sílaba, ya que la “a” no es allí tan clara como la de la primera, y podría leerse “planes” o “planos”. En mi análisis, he privilegiado la primera opción, pero se podría elegir una de las otras dos posibilidades, las cuales presentan algunos elementos semánticos diferentes pero no incompatibles

(esta última palabra escrita encima de “antiparras”, que ha sido tachada). La primera versión del verso parece haber sido la siguiente: “tinta, pluma y planas”. Cuando Vallejo se aparta de este final y se decide por una enumeración de más vocablos debe tachar la conjunción (efectivamente tachada) y añadir una coma (efectivamente añadida en otro momento, como se deja ver por el trazo algo diferente y más marcado respecto de la primera coma del verso). Tachado “planas” Vallejo escribe “adobes”, que luego tacha también, y en su reemplazo pone “ladrillos”. El verso en esta versión debía terminar allí, pues luego de “ladrillos” hay una tachadura vertical que parece cancelar un punto (final), cancelación que permite añadir, con una “y” previa, la palabra “antiparras”. Es decir, la siguiente versión de este verso parece haber sido “Tinta, pluma, ladrillos y antiparras”. En la diacronía de este verso, la última corrección es la de “antiparras” por “perdones”, con lo cual alcanzamos el verso en su estadio final.

Creo que los comentarios anteriores, centrados en algunas variantes, son suficientes, por una parte, para poner de relieve la importancia que tienen los sucesivos momentos de redacción y, por otra, para poder continuar con el análisis, tanto de las variantes señaladas cuanto de las restantes que aparecen en el original, dentro del contexto mayor de todo el poema, análisis a partir del cual irá surgiendo una propuesta de lectura, en el sentido señalado anteriormente. Antes de continuar, sin embargo, presento una edición de nuestro texto a fin de permitir, por medio de marcas específicas, el fácil reconocimiento de los estadios sucesivos de su redacción:

Quedéme a calentar la tinta en que me ahogo
y me quedé a escuchar también mi codo *gruta caverna alternativa*,
noches de tacto, días de abstracción.

Se estremeció la incógnita en mi amígdala
y cruji de una anual melancolía,
noches de sol, días de luna, ocasos de París.

con la lectura adoptada aquí. Cabe advertir, en este lugar, que me baso siempre en la ed. facsimilar citada a cargo de Silva-Santisteban y que no he consultado los originales, que podrían permitir una mayor seguridad respecto de estos asuntos.

Y todavía, hoy mismo, *al atardecer*,
 di<j>[g]iero¹⁴ sacratísimas docenas *constancias*,
 noches de madre, días de biznietas
 bicolor, voluptuosa, urgente, linda.

Y aun
 alcanzo, llego hasta mí en avión de dos asientos,
 bajo la mañana doméstica y la bruma
 que emergió eternamente de un instante.

Y todavía,
 aun ahora,
al cabo del cometa en que he ganado
mi salarina propina gregoriana,
mi bacilo feliz y doctoral,
he aquí que caliente, oyente, tierra, sol y luna,
 incógnito atravieso el cementerio <> []
tomo a la izquierda, hiendo
la yerba con un par de endecasílabos,
años de puerto tumba, litros de infinito,
tinta, pluma [,] y planas <> adobes <> ladrillos <> y antiparras
 <>perdones[.].

Símbolos:

Letra redonda: texto mecanografiado

Letra cursiva: agregados manuscritos (sustituciones y añadidos)

Tachado simple: palabras eliminadas o sustituidas por la siguiente

Tachado doble: palabras eliminadas o sustituidas que reemplazan a su vez a una anterior

< > signos suprimidos

[] signos introducidos

Sombreado: palabras de difícil lectura

*

¹⁴ La "g" aparece escrita a mano sobre la "j".

Desde el punto de vista estrófico y métrico la diferencia fundamental entre la versión del estadio inicial y la del final consiste en el número de versos de la última estrofa, que ha pasado de cuatro en el estadio inicial a diez en el final. Luego volveremos sobre las razones de este incremento. Si bien en un caso las variantes han implicado un cambio en el número de sílabas del verso (el primero de la tercera estrofa, que pasa de heptasílabo a dodecasílabo), en otro un verso fuertemente corregido mantiene su medida en el estadio final, a despecho de la reducción de una sílaba que suponía el estadio intermedio (el segundo verso de la primera estrofa, endecasílabo en las versiones inicial y la final). Tanto en la versión del estadio inicial como en la del estadio final, por lo demás, hay un predominio marcado de endecasílabos (10/18 en una; 14/24 en la otra). El resto, fuera de los ya mencionados, son versos de catorce y quince sílabas, de cinco y de dos. Sobre las características métricas de la estrofa final hablaremos más adelante.

En la primera estrofa las dos primeras correcciones por cancelación evitan la repetición (con inversión del clítico) del verbo del primer verso, con el que se abre el texto: es evidente que el poeta ha preferido sacrificar uno de los recursos predilectos de su conceptismo¹⁵, a saber, el quiasmo, aquí léxico-morfológico, a fin de rehuir lo que debe de haber percibido en su(s) relectura(s) como una tautología que no agrega nada al paralelismo de los dos procesos introducidos por el mismo verbo, y más bien lo trivializa, al poner demasiado en evidencia, por contraste, la marca de estilo literario y de solemnidad arcaizante que implica el uso del clítico pospuesto¹⁶. Con la eliminación de “también” continúa el aligeramiento de elementos superfluos, aunque debe tenerse en cuenta que tal eliminación permite mantener el endecasílabo, considerada la sustitución de “codo” por “caverna alternativa”, que previamente había sido “gruta alternativa”. Esta última solución, que caracteriza a un estadio inter-

¹⁵ Cf. Paoli (1992).

¹⁶ Recurso que se encuentra repetidamente en Vallejo, p. e.: “enrédanse” (*Cuatro ciencias*, v. 2, p. 326; *acábome* (*Despedida recordando un adiós*, v. 2, p. 394); *exhúmome* (*A lo mejor soy otro*, v. 16, p. 395), etc. Para Paoli (1981) se trata de “uno de los aspectos más desconcertantes del lenguaje vallejiano este resultado casi heroico y solemne de un expediente que se usa casi únicamente para frases jocosas, irónicas o satíricas”.

medio del verso, convertía —como ya se ha indicado— el endecasílabo original en un decasílabo (con acentos primarios en 5.^a y 9.^a) quebrando la andadura rítmica de la estrofa: en efecto, los tres versos que la forman en el estadio inicial y en el final, e independientemente de su diversa medida (el primero es un verso que puede ser leído como de trece o catorce sílabas¹⁷; los dos restantes son endecasílabos), se caracterizan por la acentuación principal en 6.^a, con porciones de ritmo yámbico. Cabría preguntarse aquí, ciertamente, por qué la presencia de un decasílabo, entre dos versos de distinta medida (aunque con similar ritmo) no satisfizo al poeta, visto que los textos de Vallejo exhiben una enorme libertad y variedad métrico-rítmica, y que, en ocasiones, el poeta busca palmariamente interrumpir los esquemas rítmicos repetidos, fracturando de ese modo la unidad de un conjunto mayor. Así, por ejemplo, el soneto “quasialejandrino” titulado *Sombrero, abrigo, guantes* aparece salpicado por un verso de quince sílabas y por dos endecasílabos; en otro soneto endecasilábico, *Piedra negra sobre una piedra blanca*, se infiltra un eneasílabo a la mitad del primer terceto¹⁸. Y se podría continuar *ad libitum*. Como cada caso tiene que ser visto en sus motivaciones particulares, diré que en el que estamos analizando el poeta probablemente quiso privilegiar una cierta tradicionalidad y unidad métrico-rítmica para marcar el exordio de un texto que tiene un sesgo metapoético y en el cual la acumulación evidente de endecasílabos asume un carácter emblemático a este respecto, carácter explícitamente señalado, por lo demás, hacia el final del poema, como veremos.

Pero vayamos por partes, ya que es necesario detenerse un momento en la eliminación de “codo”, una de esas referencias somáticas en contexto exotópico que son características de la poesía vallejiana¹⁹ y que aquí vuelven a aparecer pocos versos después con “amígdala”. En primer lugar la supresión de “codo” evita una aso-

¹⁷ El alejandrino supondría —más que la realización de una de las dos posibles dialesas, que serían algo forzadas— tener en consideración una séptima sílaba en el primer hemistiquio, habida cuenta de que la sexta es aguda.

¹⁸ Cf. Ferrari, p. 330 y p. 339, respectivamente.

¹⁹ Cf. p. e., en sintagmas nominales, “prepuicio directo” (*Gleba*, v. 2, p. 336); “testículos cantores” (*Primavera tuberosa*, v. 20, p. 338); “talón definitivo” (*Hasta el día en que vuelva*, v. 2, p. 342), etc.

nancia (“ahogo” / “codo”) que, por aislada, rompe la completa prescindencia de rima en posición final de verso a lo largo de todo el poema. Pero aparte esta eventual razón métrica, la sustitución por “gruta alternativa”, primero, y por “caverna alternativa” después, denuncia la intención de proponer para el “escuchar” un objeto menos opaco²⁰ y de mayor connotación respecto del verbo: en efecto, independientemente aún del adjetivo, tanto “gruta” como “caverna” introducen la alusión a un amplio y profundo espacio de escucha cuyas connotaciones más evidentes, y más marcadas en el caso de “caverna” que en el de “gruta”, son ‘oscuro’, ‘tenebroso’ y cualidades análogas. Este espacio, además, a través de la adjetivación, queda marcado en su diferencia respecto de otro habitual y menos ocasional. Por si fuese necesario, podemos recabar para esta lectura un apoyo intertextual, remitiendo a *Cuatro conciencias*²¹, texto en el que “bóveda” aparece asociada a “conciencia”.

Los dos primeros versos que venimos analizando nos introducen en un discurso poético que anuncia dos procesos a los que se dispone el yo lírico: el “calentar la tinta” y el “escuchar la caverna”, y constituyen así una especie de pórtico a todo lo que el poema referirá (y conformará) en lo sucesivo, poema que se perfila como el resultado de ambos procesos. El texto no marca si ellos son simultáneos o sucesivos, pero, en todo caso, ambos parecen ligados por la referencialización del tiempo en que ocurren o que implican, el cual se presenta en forma de una totalidad abarcadora: tiempo, además, especificado en la dimensión de lo sensible (“tacto”) y lo no sensible (“abstracción”), de tal modo que en uno y otro caso parece querer saturarse todo el universo de discurso que las respectivas clases complementarias constituyen²². Sea como fuere, la ligazón entre los dos procesos puede entenderse como una implicación recíproca: “calentar la tinta” para “escuchar la caverna” y viceversa. Creo que no transponemos los límites fijados al comienzo si consideramos “tinta”

²⁰ Por más que pudiera considerarse como una alusión a la actividad (material) del escribir, con lo cual quedarían asociadas la escucha y la escritura.

²¹ Ferrari, p. 326.

²² Frente a esta propuesta de lectura que apunta a enfatizar la absolutización de la experiencia, me parecen menos plausibles las especulaciones de Hart (1987, p. 61) que explica estos sintagmas “días de...”, “noches de...” por el tono “dialéctico” del poema.

como símbolo²³ de la escritura poética en general, pero también en particular, es decir, como el texto mismo que se va construyendo y que es consecuencia de los procesos referidos²⁴. Una “tinta” en la que el yo se “ahoga”, que pugna por manifestarse difícilmente, tiene su paralelo intertextual en el famoso “Quiero escribir pero me sale espuma” de *Intensidad y altura*²⁵, que es también un texto de carácter metapoético. La escucha de una realidad interior es condición y consecuencia de esa escritura que el yo lírico, iterativamente protagonista a través de las varias marcas de persona que se encuentran en los dos primeros versos del poema, intenta llevar a cabo.

La segunda estrofa se mantiene inmodificada en la(s) revisión(es) del texto y no contiene, por lo tanto, ningún componente de estadio intermedio. De más está decir que esto debe ser entendido como un indicio de satisfacción sobre cómo en el nivel de la escritura poética se ha logrado plasmar esta inicial escucha de la “caverna”, con dos endecasílabos con acentuación en 6.^a, el primero de los cuales se torna ríspido por la contigüidad de dos esdrújulos (que se asocian adicionalmente por la aliteración de los fonemas velares colocados en posición final de sílaba y precedidos de vocal tónica). Ambos versos dan cauce a la verbalización de una experiencia de fibrilación expresada en dos verbos semánticamente análogos, puestos en posición paralela y ligados además por un grupo consonántico similar que iconiza el significado, a saber, /tr/ y /cr/. En el primero de los dos versos bajo examen hay, sin embargo, un evidente desplazamiento clasemático, ya que “estremecer” se predica de una magnitud abstracta (“la incógnita”) y se circunstancializa luego en el plano de lo somático²⁶ por la mención de una glándula, cuyo carácter diminuto y prescindible, en vez de atenuar esta trepidación de lo incógnito la potencia, pues fácilmente podemos asignarle el valor metonímico de ‘garganta’, que en numerosos sistemas de creencias y convicciones suele considerarse como un lugar privilegiado de mani-

²³ Vid. también González Vigil en la ed. citada.

²⁴ En *Y no me digan nada* (Ferrari, p. 335) aparece la expresión “sudar tinta”, que puede ser entendida en su valor fraseológico habitual pero que, luego, en versos posteriores del mismo poema, se asocia a la escritura (filosófica, en este caso).

²⁵ Ferrari, p. 400.

²⁶ Cf.: “.../ contusa mi doblez del otro día, / aguardéla al arrullo de un grillo fugitivo, / y despedíla uñoso, somático, sufrido” (*Primavera tuberosa*, vv. 8-10, pp. 338).

festación corporal de la angustia²⁷. En el segundo verso, el verbo se predica también de una magnitud no concreta (“melancolía”), adjetivada como recurrente (“anual”). El tercer verso, en parcial paralelo sintáctico-semántico con el tercero de la estrofa anterior, propone en dos oxímoros una paradójica referencialización temporal, a la que se suma otra suplementaria al final del verso, paralela, por tanto, a “anual melancolía”, expresión con la cual tiene una estrecha correspondencia alusiva.

Y así procede esta escritura de la escucha y esta misma escucha, que se va experimentando en el proceso mismo de construirse literariamente y que tiene un punto de referencia temporal en el agregado al primer verso de la tercera estrofa, agregado que especifica de modo preciso el momento del yo lírico y lo fija en el “atardecer” del “hoy mismo”, impidiendo así que el “hoy” pueda entenderse en sentido genérico. Se trata, pues, de un presente circunscrito y (con)centrado en el “atardecer”, palabra que retoma, duplica y particulariza aún más la indicación temporal ubicada en la misma posición final del verso anterior (“ocasos...”), vinculándose de este modo también a la “anual melancolía”. El añadido del estadio final, así, se integra al texto del estadio inicial y acentúa la asociación de momentos temporales y estados existenciales. En un contexto en el que aparece privilegiada la marcación temporal no puede dejar de notarse que la estrofa se abre con una partícula de prolongación que apunta a asociar los procesos que se expresan a continuación con los precedentes de la segunda estrofa, como parte de una misma experiencia.

Pero el segundo verso de la estrofa presenta una sustitución: “constancias” en vez de “docenas”. Si bien en ambos casos la relación semántica de estas voces (y de los adjetivos que las califican) con el verbo del que funcionan como objeto sintáctico es capaz de resistir incluso al más audaz comentador, no puede dejar de observarse que el cambio introducido por el poeta privilegia, frente a la pura referencia a la cantidad (“docenas”), aquélla a un ámbito cuali-

²⁷ Y en el propio *corpus* vallejiano *Ello es que el lugar en que me pongo* (Ferrari, 432, vv. 40-43): “Hoy es domingo, y por eso / me viene a la cabeza la idea, al pecho el llanto / y a la garganta así como un gran bulto”. Sobre el “somatismo” de la poesía de Vallejo cf. Paoli (1981: esp. 115-129).

tativo. Lo que el yo “digiere”²⁸ parece tener, pues, la condición y el espesor de lo revivido, de lo recordado, es decir, de lo que aparece y ‘consta’ porque ha surgido del proceso de escucha y también de escritura anunciado en la primera estrofa. La adjetivación superlativa de esta magnitud apenas identificable del ‘constar’ anticipa de algún modo la mención de la “madre” (sobre cuya centralidad y sacralización afectiva en la obra de Vallejo no es necesario insistir²⁹), voz colocada en un esquema sintáctico y en una posición que tienen su equivalente simétrico en los terceros versos de las dos estrofas precedentes, y que también, como en esos versos, forma parte de construcciones análogas. En efecto, las dos construcciones del tercer verso de la estrofa repiten los elementos especificados precedentemente, a saber, los sustantivos “noche” y “día”; y las dos especificaciones corresponden también, como antes en las dos estrofas iniciales, al mismo ámbito semántico, respectivamente (“tacto”-“abstracción”, “sol”-“luna”). Aquí el esquema repetitivo paralelístico apunta a una especie de polarización generacional que recorta un margen de tiempo hacia atrás y hacia adelante, dentro del cual se ubica también el mismo yo, ya al inicio de la siguiente estrofa. Sobre los adjetivos que ocupan todo el cuarto verso apenas cabe decir que acumulan valoraciones positivas, surgidas en la experiencia evocativa, positividad que de inmediato deja paso nuevamente al contexto general bastante sombrío.

La cuarta estrofa, sin modificaciones respecto de la versión del estadio inicial, se inicia con un verso cortísimo, como para destacar la partícula “aun”, la cual, en tanto significa una extensión temporal en algún modo contraria a toda expectativa, envuelve con un halo de dolorosa sorpresa este viaje al interior del yo (“llego hasta mí”), hacia los fondos de la vivencia y de la memoria, viaje en el cual parece haberse llegado al reconocimiento de una condición existencial que exhibe su contradicción en la paradoja de dos términos

²⁸ Este “digerir” metafórico puede ser asociado a un verso de *Primavera tuberosa* (Ferrari: 338) donde el poeta habla de una “deglución traslaticia bajo palio”, en un contexto en el que están en juego “símbolos, tabaco, mundo y carne” (cf. vv. 18-19).

²⁹ Bastaría recordar, representativamente, *Trilce XXIII* (“Tahona esturosa de aquellos mis bizcochos...”, cf. Ferrari p. 195). Pero véanse también las referencias pertinentes en Meo Zilio (1996: 74 ss.). La presencia del tema materno puede encontrarse incluso por debajo de la superficie textual, como demostró Paoli (1981: 98-99).

temporales antitéticos (“... y la bruma/que emergió eternamente de un instante”). En este punto creo conveniente remitir a *Entre el dolor y el placer*, que contiene los siguientes versos: “Al sentido instantáneo de la eternidad / corresponde / este encuentro investido de hilo negro”, cuya versión en prosa, en la parte correspondiente, hace explícita la cifra contenida en la antítesis: “Al sentido instantáneo de la eternidad corresponde este absurdo que hoy nos identifica”³⁰.

La última estrofa del texto es, como ya lo señalamos al inicio, la que ha sufrido mayores cambios. Originariamente de cuatro versos con características métricas análogas a los de las cuatro estrofas anteriores, ha sido incrementada en una vez y media respecto del número de versos. Resulta evidente, a mi entender, que el poeta encontró insuficiente cerrar un discurso poético que, en modo tan denso, avanza un buen número de vivencias desencadenadas de la conjunción de introspección y escritura, con un final que contenía, en la versión del estadio inicial, sólo una referencia al “cementerio”. Y, entonces, las correcciones en sus diversos estadios intentan reconducir al propio yo y al lector por un camino que enriquece, perfecciona y agota el abanico de propuestas poéticas, sentidos y connotaciones que el texto había elaborado hasta ese momento.

En primer lugar, después de un comienzo análogo al de las dos estrofas precedentes, pero ahora en dos versos cortos indicativos de una prolongación temporal (“todavía”, “aun ahora”) que abarca el presente, el poeta evalúa el propio existir en su fugacidad (“al cabo del cometa...”) y en su inanidad frustrante (irónicamente intensificada por el verbo “ganar”): inanidad que se resume en un verso cuya adjetivación, decididamente transgresiva en su exotopía, acrecienta la negatividad significada por el sustantivo calificado: “mi bacilo feliz y doctoral”. A esta solución, el poeta llegó luego de desechar dos estadios intermedios que aparecen en el original: la primera versión de este verso añadido parece haber sido “mi salarina gregoriana” (sintagma luego trivializado, en un segundo estadio intermedio, con la sustitución de “salarina” quizá por “propina”). No obstante, incluso, la creatividad del neologismo “salarina” (que parece un derivado de *salario*, quizá con la connotación de ‘pequeño, ínfimo’), cali-

³⁰ Ferrari, p. 327.

ficado por un adjetivo que propone connotaciones diversas (entre ellas, por ejemplo, ‘calendarizado’, ‘pobre’), resulta evidente que ese segundo verso de la estrofa *in fieri* se mantiene de modo más canónico en el ámbito semántico de las colocaciones del verbo “ganar”, mientras que la versión del estadio final subvierte toda coherencia isotópica y propone una dimensión que connota ‘enfermedad’, ‘muerte’³¹, en un contexto en que no parece faltar un rasgo de humor autoirónico: porque “doctoral” parece remitirnos de nuevo al plano de la escritura (y, por extensión, al de la cultura), ya presente, como se ha visto, en el inicio mismo del texto a cuyo proceso de elaboración asistimos.

Aludida la fugacidad existencial y entrevisto el punto final, se retoman —ya en versos presentes en la versión del estadio inicial apenas incrementados por un mostrativo ceremonioso y enfático que las destaca— las propuestas del inicio del texto, y el yo poético se presenta como “caliente” (que remite al “calentar la tinta” y significa un proceso cumplido, y convertido en estado del sujeto), “oyente” (que remite al “escuchar la caverna...”), adjetivaciones, pues, con remisión anafórica, a las que se suman tres de carácter absolutamente neológico, que también recogen menciones anteriores a “luna” y “sol”, y ubican al yo en una dimensión cósmica. Luego de lo cual llega el verso último como cifra final de este viaje de exploración del yo e n y p o r la escritura: viaje de agotamiento existencial que no concluye, como en el estadio inicial mecanográfico, de modo tan abrupto cuanto relativamente trivial, con la pura mención de “cementerio”, sino que se enriquece recogiendo la propuesta inicial del texto, es decir, aunando el recorrido existencial y el literario cuya meta es ahora ese “cementerio” que se atraviesa sin resolución de la “incógnita” del v. 4 (convertida ahora en característica del sujeto, él mismo “incógnito”) y cuya “yerba” el yo poético (más poético o literario que nunca) “hiende” con “un par de endecasílabos”³², que

³¹ Cp. *Fue domingo en las claras orejas de mi burro* (Ferrari, p. 343), donde alternan elementos intensamente evocativos del tiempo y del lugar de la infancia y la juventud, y otros que apuntan dolorosamente a la realidad presente y a la temporalidad del yo, asociada a un “ciclo microbiano”; vid. también *Escarnecido, aclimatado el bien* (Ferrari, p. 388), especialmente el verso 30: “acaban los destinos en bacterias”.

³² En más de una ocasión, Vallejo asocia “yerbas” a una categoría lingüística: así, en “Crezcan la yerba, el liquen y la rana en sus adverbios” de *Los mineros salieron de la mina*

podrían ser, efectivamente, los dos últimos del poema (aunque también representen a ese significativo conjunto métrico que predomina en el texto), y que tienen un contenido y una función simbólicamente resumidores.

A estos logrados endecasílabos finales con los que se cierra el círculo el poeta llegó luego de vacilaciones y cambios de rumbo reflejados en los estadios intermedios de la redacción del último verso. Pero ya el penúltimo contiene una sustitución, “tumba” por “puerto”, que hace más explícita la alusión a la muerte como ‘llegada’, ‘final’, connotaciones ya presentes en la palabra sustituida, y la liga ahora a “cementerio”, de tres versos atrás, integrándose también más fuertemente con la mención sucesiva de ese “infinito” cuantificado con una medida para líquidos (“litros de infinito”), según un procedimiento, consustancial a la poética vallejana, de aunar en secuencia un concreto y un abstracto, o viceversa. “Litros”, por su parte, remite a “tinta”, que es uno de los núcleos de contenido fundamentales del poema. Este “infinito” clausura, en el plano de las menciones explícitas, toda la temporalidad de la vivencia existencial resultante del “escuchar” del segundo verso.

Escritura de la vivencia y vivencia de la escritura: resumen en este quiasmo propuestas de sentido que el texto va formulando y que se despliegan en el verso último del estadio final. Este verso, sin embargo, llegó a su definitiva configuración luego de versiones intermedias que, me parece obvio, el poeta no consideró del todo exitosas. La primera, en efecto, al referirse sólo a la escritura (“tinta, pluma y planas”), desbalancea hacia este último nivel los aludidos en el verso penúltimo y no permite la final epifanía endecasilábica. Las correcciones sucesivas plasman el endecasílabo, y aunque difieren en el camino que permite llegar al objetivo métrico, todas ellas denuncian la intención de reducir de tres a dos las alusiones a la escritura y de equilibrarlas con connotaciones a otros ámbitos, una de ellas al de ‘tumba’ (a través, primero, de “adobes”, luego corri-

(Ferrari, p. 356, v. 27); luego, “vi que en tres sustantivos creció yerba”, *Salutación angélica* (Ferrari, p. 336, v. 23). Hay, además, un comentario de Vallejo al respecto en *Contra el secreto profesional*: “Escribí un verso en el cual hablaba de un adjetivo en el cual crecía la yerba. Unos años más tarde, en París, vi en una piedra del cementerio Montparnasse un adjetivo con hierba. Profecía de la poesía.” (*apud* Ferrari, p. 442). Quizá se refiera a una versión anterior no conservada del poema citado en primer lugar.

do en “ladrillos”³³), es decir, a ‘muerte’, ‘infinito’. El vocablo final del verso, a su vez, pasó por dos etapas: la primera fue “antiparras”, anticlímax no fácilmente ubicable dentro de las semánticas del verso, reemplazado luego por “perdones”, que, dentro de la isotopía llamémosla *metafísica*, cierra tanto el endecasílabo como el poema, abriendo el sentido a un horizonte final en el cual aparecen connotaciones como ‘culpa’, ‘pecado’, inevitablemente alusivas al plano de lo religioso o de lo divino, que adquiere así particular relieve por la posición conclusiva de “perdones” en el verso y en el poema³⁴.

*

Buena parte de las numerosas variantes de los textos vallejanos nos abren una perspectiva privilegiada —como ocurre, en general, con las variantes de autor— para apreciar el proceso de lima y pulimento al que nuestro poeta somete sus textos, y la línea en la que marca sus elecciones estilísticas. Sin embargo, y no obstante que toda corrección más o menos importante repercute de algún modo en la totalidad textual, algunas tienen un efecto más circunscrito y redundan básicamente en la cualidad o la fuerza de la intuición poética que se plasma en un verso, como ocurre en el caso bien calificado por Paoli de “admirable y memorable: “y el pan que se equivoca de saliva”, verso que reemplaza al desteñido “y el pan alimenticio que les sobra” (el “les” se refiere a los patronos)³⁵. Otras modificaciones, en cambio, por su número y sus características, actúan más abarcadoramente en un plano macrotextual y determinan un cambio bastante profundo de programación poética, como es el caso de “Los nueve monstruos” o del texto al que ahora nos hemos enfrentado.

³³ Cf. “y puesto que he existido entre dos potestades de ladrillo”, v. 24 de *Epístola a los transeúntes*, que en un estadio anterior al final presenta la variante “con candelas moribundas” en vez de “de ladrillos” (Ferrari, p. 333).

³⁴ El comentario de Merino (Vallejo 1966: 475) no toma en cuenta este ensanchamiento semántico en el verso, que interpreta sólo como una “enunciación del acto de la escritura, cosificada por la acción de la propia realidad”, fenómeno que vuelve a encontrar en *Los nueve monstruos*.

³⁵ Paoli (1991: 98); véase *Parado en una piedra* (Ferrari: 355, v. 44).

Sugeridas ya la eventuales motivaciones intratextuales que el poeta puede haber tenido para refundir en este caso el texto antiguo, cabe añadir como punto conclusivo que el poema, así remodelado, se asocia de un modo más neto a los varios que desarrollan una reflexión sobre la escritura (la poesía, la literatura, las tradiciones culturales escritas), cuestionándola de modo radical en el contexto del sentido del vivir y de su finitud. Entre ellos sobresalen marcadamente *Y si después de tantas palabras* y, muy en especial, *Sermón sobre la muerte*²⁶, último de la serie de textos fechados (8 de diciembre de 1937), que presenta varias e interesantes coincidencias con el texto analizado aquí. Si Vallejo, como parece, revisó a principios de 1938 su obra inédita, aportando correcciones y añadidos, la refundición de nuestro texto fue posterior a la composición del *Sermón*, hecho que da mayor relevancia a un análisis de tales coincidencias, el cual, sin embargo, va más allá del propósito que me he trazado para las presentes páginas.

BIBLIOGRAFÍA

- Contini, Gianfranco
1970 *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi.
- Croce, Marcela
1994 "César Vallejo: las repercusiones del cambio". *Filología* XXVII, pp. 197-220.
- Escobar, Alberto
1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva.
- Ferrari, Américo
(cf. Vallejo 1988).
- Franco, Jean
1984 *César Vallejo: la dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Sudamericana [or. inglés 1976].
- González Vigil, Ricardo
(cf. Vallejo 1991).
- Hart, Stephen
1987 *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*. London: Tamesis.
- Ly, Nadine
1988 "La poética de César Vallejo: 'Arsenal de trabajo'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 454-457, vol. II, pp. 903-935.
- Mengaldo, Pier Vincenzo
2001 "Ancora sulla doppia redazione di un sonetto di Petrarca". *Stilistica e metrica italiana* I, pp. 31-44.
- Meo Zilio, Giovanni
1995 *Estilo y poesía de César Vallejo*. Roma: Bulzoni (or. italiano 1960).
- Merino, Antonio
(cf. Vallejo 1996).

Paoli, Roberto

- 1981 *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Messina-Firenze: Casa editrice D'Anna.
- 1991 "La poesía de César Vallejo a la luz de sus variantes". *Il confronto letterario*. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia VIII, 15, pp. 85-102.
- 1992 "El conceptismo de Vallejo", en AA. VV., Academia Argentina de Letras. Textos pertenecientes a miembros de la Institución. Prólogo de Federico Peltzer, tomo II, Buenos Aires.

Rivarola, José Luis

- 1991 "¿Limaduras del mismo metal? Variantes poéticas de Martín Adán". *Anuario de Letras* (México) XXIX, pp. 517-529.

Silva-Santisteban, Ricardo

(cf. Vallejo 1997).

Vallejo, César

- 1968 *Obras poéticas completas*, edición con facsímiles preparada bajo la dirección de Georgette de Vallejo. Lima: Francisco Moncloa Editores.
- 1988 *Obra poética*, Edición crítica, A. Ferrari Coordinador, Madrid, Colección Archivos.
- 1991 *Obras completas*, Tomo I *Obra poética*. Edición crítica (...) de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- 1996 *Poesía completa*. Edición de Antonio Merino. Madrid: Akal.
- 1997 *Poesía completa* vol. III, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.