



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International Licence

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma

Vol. 4, n.º 7, enero-junio, 2021, 67-78

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.31381/archivoVallejo.v4n7.5217

En el taller de Vallejo-II¹ In Vallejo's-II workshop

ALAN SMITH SOTO

Boston University

(Boston, Estados Unidos)

aesmith@bu.edu



RESUMEN

En el presente artículo se presenta un sucinto estudio de las variantes entre «Terceto autóctono», de *Los heraldos negros*, de César Vallejo, y su versión primitiva, a saber, el poema «Fiestas aldeanas».

Palabras clave: variantes textuales; «Terceto autóctono»; «Fiestas aldeanas»; César Vallejo.

-
- 1 Esta es la segunda parte de una serie de artículos que inició con el estudio «En el taller de Vallejo: algunos cotejos entre las primeras versiones y versiones definitivas de poemas publicados en la primera edición de *Los heraldos negros*» (2019), incluido en la revista *Espergesia*, 6(2), 35-51.

ABSTRACT

This article presents a brief study of the variants between «Terceto autóctono», from *Los heraldos negros*, by César Vallejo, and its primitive version, namely, the poem «Fiestas aldeanas».

Key words: textual variants; «Terceto autóctono»; «Fiestas aldeanas»; César Vallejo.

Recibido: 10/05/2021 Aceptado: 05/06/2021

1. INTRODUCCIÓN

A continuación, reproducimos los poemas que ocupan nuestra atención para realizar un análisis comparativo. El primero procede de la edición de Américo Ferrari. Leámoslo:

Terceto autóctono

I

El puño labrador se aterciopela,
y en cruz en cada labio se aperfila.
Es fiesta! El ritmo del arado vuela;
y es un chantre de bronce cada esquila.

Aflase lo rudo. Habla escarcela...
En las venas indígenas rutila
un yaraví de sangre que se cuele
en nostalgias de sol por la pupila.

Las pallas, aquenando hondos suspiros,
como en raras estampas seculares,
enrosarian un símbolo en sus giros.

Luce el Apóstol en su trono, luego;
y es, entre inciensos, cirios y cantares,
el moderno dios-sol para el labriego.

II

Echa una cana al aire el indio triste.
Hacia el altar fulgente va el gentío.
El ojo del crepúsculo desiste
de ver quemado vivo el caserío.

La pastora de lana y llanque viste,
con pliegues de candor en su atavío;
y en su humildad de lana heroica y triste,
copo es su blanco corazón bravío.

Entre músicas, fuegos de bengala,
solfea un acordeón! Algún tendero
da su reclame al viento: «Nadie iguala!»

Las chispas al flotar lindas, graciosas,
son trigos de oro audaz que el chacarero
siembra en los cielos y en las nebulosas.

III

Madrugada. La chicha al fin revienta
en sollozos, lujurias, pugilatos;
entre olores de urea y de pimienta
traza un ebrio al andar mil garabatos.

«Mañana que me vaya...» se lamenta
un Romeo rural cantando a ratos.
Caldo madrugador hay ya de venta;
y brinca un ruido aperital de platos.

Van tres mujeres..., silba un golfo... Lejos
el río anda borracho y canta y llora
prehistorias de agua, tiempos viejos.

Y al sonar una *caja* de Tayanga,
como iniciando un *huaino* azul, remanga
sus pantorrillas de azafrán la Aurora (Vallejo, 1996, pp. 62-64).

Ahora revisemos su versión inicial, publicada bajo la edición
de Ricardo Silva-Santisteban:

Fiestas aldeanas

[I]

El puño del trabajo se abre en rosa,
y en cruz sobre la aldea se perfila...
el ritmo del arado al fin reposa:
¡es la sonora fiesta de la esquila!

Rompen los bronces en canción gloriosa;
¡y en las venas indígenas rutila
un yaraví de sangre que solloza
sus nostalgias de sol en la pupila...!

Pallas de iris y quiyayas bellas,
mostrando brillos de oro en sus danzares,
fingen a lejos un temblor de estrellas.

¡Luce el Apóstol en el ara, luego,
y es entre inciensos, cirios y cantares,
el moderno Dios-Sol para el labriego...!

II

¡*Echa una cana al aire* el indio triste!
Hacia el altar fulgente va el gentío...
Y el salmo del crepúsculo reviste,
de martirios, de sangre el caserío.

La pastora de humilde lana viste,
y hay pliegues de candor en su atavío;
¡pues la incaica humildad aún existe
en su oprimido corazón bravío!

Soñando en el azul de los espacios,
vierte sus ascuas de iris cada fuego,
en un bello derroche de topacios...

¡Las chispas al subir graciosamente,
fingen trigos de oro que el labriego
sembrara en las regiones del Poniente...!

III

Entra la noche al pueblo, como una onda
de negra envidia, crepitando estrellas...
Mil farolitos chinos de áureas huellas
dan a la fiesta su caricia blonda.

Melancólicas músicas en honda
palpitación triunfal, suspiran bellas,
y las almas indígenas entre ellas
tiemblan dichosas en gallarda ronda.

Los balcones se pueblan como naves;
bulliciosos los aires son de seda;
vuelan los globos, cual lumíneas aves.

Llora su miel lejana serenata...
¡Y en las entrañas de la feria rueda
en mil arterias fúlgidas, la plata! (Vallejo, 1997, pp. 108-109).

Antes de analizar los textos poéticos transcritos, conviene mencionar que «Terceto autóctono» es un poema de tres partes (cada una comprendida por un soneto) y pertenece a la sección

titulada «Nostalgias imperiales» del primer poemario de César Vallejo, *Los heraldos negros*, publicado en julio de 1919, pese a que la edición príncipe fue fechada en 1918. Cada soneto guarda una estrecha relación temática con los otros dos. Según Ricardo Silva-Santisteban (1997, p. 110), los dos primeros contienen la narración de unas fiestas aldeanas, título de la versión primitiva, publicada en *La Reforma* (Trujillo, el 28 de julio de 1916, p. 1); además, la tercera parte apareció meses después en el mismo diario (9 de noviembre de 1916, p. 3).

Al comparar ambas versiones, José Olascoaga (2009) observa «ligeras modificaciones» en el primer soneto. «En cambio, el segundo y, en especial, el tercero sufrieron mayores cambios» (p. 92). Asimismo, señala: «A la alegría festiva de los primeros sonetos se contraponen los efectos negativos de la celebración del tercer soneto con crudo realismo» (p. 92). En relación con ello, años atrás, Washington Delgado (1994) planteó lo siguiente respecto a la ruptura vallejana con el modernismo:

El modernismo se complace en registrar sensaciones olorosas, táctiles, musicales, visuales; mas estas sensaciones eran siempre armoniosas y bellas, más soñadas que vividas. Las sensaciones de Vallejo son rudamente reales: el áspero puño labrador que se suaviza al acicalarse para la fiesta, las luces y el estruendo de los fuegos artificiales, los sonidos de sollozos, de peleas o de la caja de Tayanga, los olores confusamente mezclados de las comidas fuertemente salpimentadas, de la chicha y los licores, de los orines [...], los gritos de los vendedores, el ruido de platos y cubiertos; todas las sensaciones vivas de una fiesta de pueblo (p. 76).²

2 Por su parte, René de Costa (1991) comenta lo siguiente: «Nuevamente elegantiza lo humilde: el cobrizo puño del labrador indígena, reluciente para las fiestas, “se aterciopela” de suavidad; [...] escribe un tercer soneto para redondear lo que

En esta breve presentación, pretendemos sorprender al poeta en varias decisiones específicas, los gestos mismos de abandono del periclitante modernismo y el encuentro con su propia voz.

2. PRIMER SONETO

En principio, detengámonos en algunos pasajes del primer soneto definitivo. La dureza laboral del puño labrador «se aterciopela», pues descansa al terminar la jornada; es el momento del crepúsculo, lo sabemos por el tercer verso del segundo soneto: «El ojo del crepúsculo desiste». El segundo verso («en cruz en cada labio se aperfila») sugiere el gesto realizado con el pulgar y el índice cruzados, como cierre de la gran cruz que la mano dibuja en el pecho al persignarse cuando el fiel termina su oración. Se trataría, pues, de un momento de unción, que acompaña a la hora del ángelus implícito en el último verso del primer cuarteto: «y es un chantre de bronce cada esquila».

será su “Terceto autóctono”. Poetiza entonces una escena impresionista, a modo de anécdota efímera que puede haber ocurrido ayer no más..., o hace siglos. [...] Vallejo, por su cuenta y desde Lima, presenta el cruce entre la mañana y la noche en un arrabal. En rápida y saltarina sucesión, como secuencia fílmica, el poema presenta una secuencia de imágenes de una madrugada cualquiera de un hoy inmemorial (p. 21). Más adelante, De Costa explica que «[n]o hay referencia a ningún tiempo concreto. [...]. Más que descripción de una escena concreta, es la creación de una realidad permanente idealizada, la dignificación de una cultura rutinariamente rebajada por la simple tipificación (verbigracia: el “indio borracho”, por eso, aquí no es el individuo, sino la personificación del alcohol, la chicha que “revienta”), poniendo los sucesos de la velada al nivel de la cultura dominante por medio de la analogía» (p. 22). Sin embargo, consideramos que el poema de Vallejo sí está arraigado en un suelo y gente muy específica, por ello lo titula «soneto *autóctono*» (énfasis nuestro); además, él había danzado entre las campesinas en aquellas madrugadas de fiesta (Delgado, 1994): de allí su brutal energía; en esa línea, Vallejo ni «elegantiza» ni «poetiza».

La primera versión presentaba una incongruente, y quizás cómica, transformación: «el puño del trabajo se abre en rosa», con su disonante deslizamiento de la tónica masculina «puño» hacia la «rosa» tan femenina. Los dos últimos versos del primer cuarteto original («el ritmo del arado al fin reposa: / ¡es la sonora fiesta de la esquila!») se transforma del siguiente modo en la versión definitiva: «Es fiesta! El ritmo del arado vuela; / y es un chantre de bronce cada esquila».

La primera versión presenta una escena bucólica, serena, indicada no solo por el verbo «reposa», sino, más cabalmente, en la misma prosodia de este verso, consistentemente yámbica: «el ritmo del arado al fin reposa». Muy diferente es la actitud de la versión final. Un rarísimo signo de exclamación —uno de dos de los siete primitivos que sobreviven a la siega del poeta en los dos primeros sonetos de la serie— condiciona la frase «Es fiesta!». ¿A quién le pertenece ese entusiasmo? ¿Al yo poético? Quizás se vincula con la participación de Vallejo en esas mismas fiestas (Delgado, 1994), pero, desde luego, le pertenece al personaje implícito en ese pasaje en estilo indirecto libre, es decir, al indio laborioso que suelta el arado con júbilo, ya que luego de ese rudo y prolongado esfuerzo, por fin ha llegado el instante de dejar caer la pesada esteva. Así, «El ritmo del arado vuela» no significaría que se precipita el ritmo de ese instrumento de labranza —lección imposible, ya que es el momento del ocio festivo—, sino que se va volando, esto es, que el ritmo del empuje humano y el arrastre animal ha desaparecido en un santiamén (ha volado; el arado, efectivamente, «reposa» como acusa la primera versión).

La expresión original «¡es la sonora fiesta de la esquila!», la cual es redundante, pues, ¿qué hace la esquila sino, precisamente, sonar?, se cambia por «y es un chantre de bronce cada esquila». La enmienda de Vallejo explota la bisemia de la palabra —y el

objeto— esquila: por un lado, se refiere al cencerro que localiza la presencia del ganado —sobre todo ovino— en esa tierra; por otro lado, alude a la campanita «para convocar a los actos de comunidad en los conventos y otras casas» (RAE, 2021). De este modo, el campaneo mismo pasa del campo a la iglesia, uniendo primero una grey (animales) y, después, a la gente (humanos).

En el segundo cuarteto de la versión final, se introduce un discurso precristiano y profano. El primer verso contiene una expresión oscura: «Afilase lo rudo. Habla escarcela...». A modo de comentario en la edición citada, Américo Ferrari (1994) explica la segunda frase así:

El sentido de la expresión es bastante ambiguo. Escarcela [...] es una especie de bolsa que se lleva colgada a la cintura, o una clase de mochila, que no es muy diferente a la que usan los indios y a las que tal vez el poeta aludía. La palabra es un sustantivo; Vallejo parece usarla aquí como adjetivo, quizás queriendo significar «habla escueta, elemental». Pero es posible también que lo emplee como verbo (lo que sería simétrico con la primera parte del poema: «El puño labrador se *aterciopela*»; «cada labio se *aperfila*»), y que el sentido sea el de «cesar la charla, reducirse el habla al silencio», lo que coincide con lo que dice el resto del poema (p. 118, n. 28).

Sin embargo, resulta que en el resto del soneto y del poema hay mucho ruido. Cabe una interpretación contraria: no encerrar el habla en una escarcela, sino que la propia escarcela hable, exteriorizando su contenido, es decir, sus monedas, las cuales han de acudir al reclamo de aquel tendero que, en el primer terceto del segundo soneto, «da su reclame al viento: “Nadie iguala!”». Subrayamos que grita tan alto que su voz goza del privilegio de caracterizarse con un signo de exclamación, el tercero que sobrevive a la feroz eliminación de los siete

presentes en la primera versión; por cierto, este es un procedimiento generalizado en sus reescrituras.

El segundo cuarteto de este soneto articula un conflicto de culturas: la española católica y la de «las venas indígenas», de «las nostalgias de sol», que no puede ser otra que la incaica, simbolizada por el astro dominante; este pueblo es evocado en la primera versión como gente vencida que «solloza / sus nostalgias de sol»; no obstante, en la versión definitiva ese sollozo desaparece y es sustituido por el menos enfático y derrotista «se cuele / en nostalgias de sol».

La tercera estrofa (primer terceto) del soneto versa sobre el canto: «Las pallas, aquenando [flauteando, diríamos] hondos suspiros / [cuyo sonido curvo sugiere la rosa (sus pétalos envueltos)] como en raras estampas seculares / enrosarían un símbolo en sus giros». En la primera versión brilla el convencional «oro» y el cielo es galardonado con el tópico del «temblor de estrellas», pero ambas expresiones fueron eliminados posteriormente.

Finalmente, la cuarta estrofa nos lleva a la iglesia; ambas versiones coinciden en idéntica expresión para designar el fundamental sincretismo cultural del pueblo santiaguino, al llamar al apóstol Santiago «el moderno Dios-Sol para el labriego», aunque en la segunda versión aparece con minúsculas.

3. SEGUNDO SONETO

El segundo soneto acentúa la divergencia conceptual entre las dos versiones: la versión definitiva abandona la delectación paisajista, quizás algo romántica, con un trillado léxico modernista; por ello, suprime «azul», «topacios» y «oro» en los tercetos. En cambio, el poema definitivo acentúa su cotidiano realismo: las «ascuas de iris» son ahora los pueblerinos «fuegos de bengala», se

introduce el nada mítico «acordeón» e incluso se filtra la dimensión del lucro mercantil propio de esas ocasiones festivas (el grito «Nadie iguala!» de un tendero).

4. TERCER SONETO

Los cambios más radicales y brutales se dejan ver, oír y hasta oler en el tercer soneto. De hecho, en la versión original, es otro poema, si bien antecedente del definitivo soneto tercero por su situación y su temática. Aquel soneto original ostenta un léxico modernista más entremetido: «áureas», «blonda», «Melancólicas», «gallarda», «lumíneas» y «fúlgidas», seis de los trece adjetivos que contiene el soneto primitivo. Por el contrario, el soneto que ocupa la tercera parte del «Terceto autóctono» utiliza el adjetivo solo cinco veces y de ocho verbos, pasa a once; sin embargo, en ambos casos, los sustantivos son veinticinco. ¿Qué conclusión podemos derivar de esta pequeña estadística morfológica? Desde luego, el mayor dinamismo de la versión final, que cuenta o narra, suplanta la identidad descriptiva (de verdadera estampa) del original, al cual no dudaríamos en calificar de costumbrista, e incluso colorista.

En la nueva versión, no se emplean preciosismos simbolistas, nada de «bonitos» ni «elegantizados» cuadros de color local; ahora, la chicha provoca sollozos y peleas callejeras, los personajes orinan en la calle, un borracho camina haciendo heces e inmediatamente después del adjetivo «aperital», «Van tres mujeres» no caracterizadas, quienes provocan el silbido de un «golfo». El paisaje nocturnal y matutino ha sido orinado y «el río anda borracho» como consecuencia de las actividades groseras y nada bucólicas de los pueblerinos. ¿Cómo no recordar aquel «Hudson» que «se emborracha con aceite» del Lorca neoyorquino?

Finalmente, la Aurora, de «rosados dedos» en la tradición homérica, aquí se «remanga / sus pantorrillas de azafrán» en un

gesto totalmente vulgar y expeditivo, quizás para no mojar el fleco de su peplo con las diversas humedades que pudiera ofrecer aquel suelo. En resumidas cuentas, ¿es el caso que en la tercera parte del poema definitivo se consolida el desplazamiento respecto de la primera iteración bonita y convencional desde un espacio bucólico, un mundo maquillado por las convenciones del costumbrismo y el modernismo, para dar con una factura mimética sin artificio ni piedad? Quizás se despoja de aquel artificio epigonal del fin del siglo, pero no sin piedad, todo lo contrario: precisamente en esos seres humanos, demasiado humanos, reside su fragilidad y su desafío.

REFERENCIAS

- Costa, R. de (1991). La diferencia de Vallejo. *Revista Chilena de Literatura*, (38), 7-27. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40054/41613>
- Delgado, W. (1994). Tiempo e historia en la poesía de César Vallejo. En Forgues, R. (ed.), *César Vallejo: Vida y obra* (pp. 69-76). Amaru Editores.
- Olascoaga, J. F. (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo* [Tesis doctoral, Texas Tech University]. https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence=1
- Smith, A. (2019, agosto-diciembre). En el taller de Vallejo: algunos cotejos entre las primeras versiones y versiones definitivas de poemas publicados en la primera edición de *Los heraldos negros*. *Espergesia*, 6(2), 35-51.
- Vallejo, C. (1996). *Obra poética*. Américo Ferrari (ed.). Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1997). *Poesía completa* (t. 1). Ricardo Silva Santisteban (ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.