



HAL
open science

De la letra al étimo: ...al son de un alfabeto competente

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. De la letra al étimo: ...al son de un alfabeto competente. Encuentro con Vallejo, 1993, Lima, Pérou. hal-02955399

HAL Id: hal-02955399

<https://hal.science/hal-02955399v1>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE LA LETRA AL ÉTIMO:

...AL SON DE UN ALFABETO COMPETENTE

La causa de la invención de las letras primeramente fue para nuestra memoria, et después, para que por ellas pudiésemos hablar con los absentes et los que están por venir. Lo cual parece que ovo origen de aquello que ante que las letras fuessen halladas, por imágenes representavan las cosas de que querían hazer memoria...

NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, I, III.

C'est sur les morceaux de l'anagramme, pris comme cadre et comme base, qu'on commençait le travail de composition. Et qu'on ne se récrie pas, car plus d'un poète français a avoué lui-même que la rime non seulement ne le gênait pas, mais le guidait et l'inspirait, et il s'agit exactement du même fait à propos de l'anagramme. Je ne serais pas étonné qu'Ovide, et Virgile lui-même, aient préféré les passages où il y avait un beau nom à imiter, et une mesure serrée donnée ainsi au vers, aux passages quelconques où ils avaient la bride sur le cou, et où rien ne venait relever la forme qu'ils avaient choisie.

Ferdinand DE SAUSSURE, *Varia*, Ms. fr. 3964.

En carta fechada a 15 de diciembre de 1907, Ferdinand de Saussure expone a su discípulo Antoine Meillet las conclusiones generales a que, tras varios años de trabajo dedicado al estudio de la poesía germánica, del verso saturnio y de la poesía védica, había llegado el lingüista ginebrino, sentando provisionalmente las bases de su revolucionaria teoría del anagrama, teoría inexplicablemente silenciada hasta los años sesenta en que, felizmente, empezaron a divulgarse

sus principales postulados gracias a la iniciativa personal de estudiosos como Jean Starobinski¹ o fruto del esfuerzo colectivo de revistas como los Cahiers Ferdinand de Saussure, que dieron a conocer parte de la correspondencia y de los escritos inéditos del maestro. En la citada carta dice Saussure de los primeros poetas que

...eran fonetistas o, cuando menos, especialistas adiestrados por su oficio en distinguir un sonido de otro y en hacer con ellos combinaciones cultas [...] Todo vates era, por encima de todo, un experto en materia de fonemas².

*Si es cierto que entre los poetas a que alude Saussure en su carta y el autor a que nos referiremos aquí median varios milenios, el calificativo de experto en materia de fonemas no parece impropio ni siquiera anacrónico referido a un poeta tan acuciado como César Vallejo por lo que, en uno de los comentarios que componen *El arte y la revolución*, llama "la estructura literal y fonética"³ de las palabras. Así lo demuestra, además de la configuración profusamente aliterada del discurso vallejiano, literalmente empedrado de aliteraciones, de cadenas apofónicas y de series asonantadas, la presencia masiva en su obra de términos que hacen referencia tanto a la letra y al fonema, como a la prosodia, al metro y a la versificación⁴: el inventario es extenso, y va desde la "gran O [de la melancolía]" de *Los heraldos negros* o desde las "eles quelonias", la "v dentilabial", la "b de baldío" y las "mudas equis" de *Trilce*, hasta las "humeantes sílabas", el "alfabeto gélido", la "letra en tres cuadernos" o el "alfabeto competente" de *Poemas humanos*, pasando por la*

¹ "Les anagrammes de Ferdinand de Saussure", *Mercur de France*, febrero de 1964, p. 243-262, reeditado por *Republications Paulet* en abril de 1968 y ampliado en su estudio *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.

² "...les poètes [...] étaient eux-mêmes des phonétistes, du moins des techniciens exercés par leur métier à connaître un son d'un autre, et à en faire des combinaisons savantes [...] Tout vates était avant tout un spécialiste en fait de phonèmes", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, num. 21, 1964, p. 114 (la traducción es nuestra). Sobre la teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure, remitimos al lector a nuestro trabajo *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 276 p. Véase asimismo F. Bravo "En relisant les anagrammes de Saussure. Pour une sémiologie des figures sonores", *Théories du texte et pratiques méthodologiques*, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 55-68; "L'écriture-signature : noms, anagrammes, cryptonymes", *La signature. Regards croisés autour d'une pratique sémiotique millénaire* (F. Bravo dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 55-66; "Polémico Saussure: la hipótesis del anagrama o los albores de un escándalo estructural", *Despalabro. Ensayos de humanidades*, Universidad Autónoma de Madrid, n° 6, 2012, p. 27-44; "L'anagramme et le divin ou la poésie, à quoi ça rime?", *Donner un nom à l'obscur. Écritures du divin, écritures du sacré dans la poésie ibérique et latino-américaine* (N. Rodríguez & M. Lacomba dir.), CRLA Archivos - Université de Poitiers, 2015, p. 19-26; "Texte, cotexte, contexte à la lumière de l'hypothèse saussurienne des anagrammes", *Essais. Revue Interdisciplinaire d'Humanités*, Université Bordeaux Montaigne (en prensa).

³ Así, en su breve artículo titulado *Regla gramatical*, puede leerse lo siguiente: "Cada poeta forja su gramática, personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica [...] El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos" (*El arte y la revolución*, Barcelona, Laia, 1978, p. 73).

⁴ Recuérdese aquí la anécdota tantas veces referida sobre la costumbre de Vallejo de repetir en voz alta las palabras, hasta extenuarlas y vaciarlas de su significado, como si, por este singular procedimiento, el poeta pretendiera quedarse con su sola sustancia fónica, esto es, con su puro significante, destrabado de su significado convencional y habilitado, de este modo, para recibir nuevos significados.

*enumeración casi exhaustiva de los órganos fonadores (voces como paladar, lengua, dientes, faringe, cuerdas vocales o garganta forman parte del vocabulario poético de Vallejo), sin olvidar todo un léxico, especialmente denso y nutrido, que remite al ritmo y al cómputo silábico, como el “esdrújulo retiro”, el “acento que pende del zapato”, la “forense diéresis” o el “atroz diptongo” de que habla Vallejo en Poemas humanos, por no citar más que algunos ejemplos*⁵.

Es en efecto la letra, su opaca materialidad y su estratégica y puede decirse calculada disposición en el discurso, lo primero y lo que con más fuerza se impone a la observación del lector de un libro como *Trilce*. El propio título, del que –dicho sea de paso– no faltan las interpretaciones anagramáticas⁶, se presenta a quien lo lee por primera vez como un significante sin significado, esto es, como una cadena fónica a la que solo podrá asignársele un significado –diferido y siempre provisional– después de leídos los 77 poemas de que consta la obra. Pero no es nuestro propósito rastrear en el discurso vallejiano –como hizo genialmente Saussure con el verso saturnio, en el que detectó, dispersos entre las letras, nombres de divinidades, de héroes o de personajes históricos– la presencia de nombres escondidos o disimulados entre los versos de Vallejo, ni de voces más o menos “clandestinamente” insertas en el tejido literal de los poemas, aunque no es esta, desde luego, hipótesis de trabajo poco estimulante⁷. Lo que sí queremos destacar de la teoría del anagrama es la nueva función estructural y estructuradora, el carácter a la vez funcional,

⁵ Debe añadirse igualmente todo el léxico musical estudiado por Xabier Abril en “Vallejo, la Música, exégesis del poema XLIV de *Trilce*, el influjo mallarmeano y la crítica”, *Exégesis trilceica*, Editorial Gráfica Labor, 1980, p. 63 y siguientes. Por lo demás, la lista de referencias a la letra que presentamos aquí no es en absoluto exhaustiva y puede completarse, entre otras, con las referencias siguientes. En *Los heraldos negros*: “mis sílabas escolares y frescas”; en *Trilce*: “en la lengua que empieza a deletrear / los enredos”, “una trenza por cada letra del abecedario”; en *Poemas en prosa*: “se estiran en acento circunflejo y se alejan”; en *Poemas humanos*: “sobran literalmente patatas”, “copiad vuestra letra en tres cuadernos”, “mi querido esqueleto ya sin letras”; en *España*, *aparta de mí este cáliz*: “por el analfabeto a quien escribo”, “¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena!”, “el canto de las sílabas”, “Málaga literal”.

⁶ La lectura anagramática de la palabra *Trilce* –que permite, por ejemplo, obtener en francés el grupo nominal *l'écrit*– parece resolverse cabalmente en el adjetivo castellano *terliz* definido por Covarrubias como “lo texido con tres lienços y, aunque poco usitado, vigente aún en español moderno”. Derivado del latín *trilix*, *trilicis* ‘formado de tres lizos’ (cuyo acusativo *trilicem* habría dado precisamente, en total y rigurosa conformidad con las leyes evolutivas de la fonética, el resultado **trilce*), el adjetivo *terliz* y su étimo *trilix* vendrían a remotivar el sentido primigenio de la palabra *texto* (=tejido), simbiosis de lo “textil” y de lo “textual” que, anunciada en el verso “una trenza por cada letra del abecedario” (*Trilce* XXIII), se encuentra perfectamente materializada en la imagen arqueológica y autóctona de ese quipu “*terliz*” y enlutado que parece perfilarse detrás de los versos “El verano echa nudo a tres años [...] encintados de cárdenas cintas” (*Trilce* XXVI), haciendo coincidir rigurosísimamente la lectura anagramática (*terliz* / *trilce*) con la lectura etimológica (*trilicem* > *trilce*). Véase la descripción que hace Vallejo del quipu en *El reino de los Sciris*: “Veo quipus enredados, como anonadadas serpientes... Uno de los cordones va creciendo y anudándose a los tabernáculos del Coricancha. También se anuda a los malaquis y a las momias de los emperadores” (*El adivino*, Barcelona, Laia, 1980, p. 138). El lector encontrará un desarrollo más amplio de esta cuestión en este mismo volumen: véase aquí mismo “La palabra *Trilce*: origen, descripción e hipótesis de lectura”.

⁷ Merece destacarse aquí la aguda interpretación anagramática que propone Nadine Ly del segmento *salobre alcazaz* de *Trilce* I, de cuyo reordenamiento literal puede obtenerse *l'albatros sacré* [=l'a(a)lbatroz sacré], en velada –pero plenamente justificada por el contexto– referencia al poema de Baudelaire (“L'ordre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo”, *Co-textes*, num. 10, p. 15).

*motivador y plenamente significativa que Saussure asigna a la aliteración, figura tradicionalmente relegada a un rango más o menos accesorio en tanto que procedimiento "estilístico" de insistencia o de "realce expresivo". Allí donde la retórica no ve más que un artificio ornamental, al que, según los casos, llamará "aliteración", "asonancia", "paracresis" o "armonía imitativa", se encuentra en realidad un mecanismo motor de la escritura poética, mecanismo que, tomando como unidad de base la letra, formante mínimo de la cadena escrita, y confiriéndole pleno poder significativo y estructurador, va a transformar el "alfabeto gélido" de que habla Vallejo en el poema "Traspié entre dos estrellas" en el "alfabeto competente" a que se refiere en el poema "Quiere y no quiere su color mi pecho". De la competencia de este alfabeto mostrado en plena actividad y a todo rendimiento por la escritura y evidenciador de lo que Saussure llamaba *l'attachement à la lettre*⁸, es decir, el "apego" a la letra, en su doble vertiente fónica –el fonema– y gráfica –el grafema–, da cuenta la configuración de numerosos versos de los que trataremos de describir aquí algunos casos paradigmáticos.*

Este apego a la letra, considerada ahora en su vertiente fónica, se encuentra parcialmente decretado en el primer verso del primer poema de Trilce: "Quién hace tanta bulla...", donde el sustantivo bulla, primera palabra del libro verdaderamente dotada de contenido semántico, designa, más que el sonido, el ruido, la materia fónica indiferenciada, caótica, como en estado de formación y todavía sin discriminar. Inversamente y como haciéndole eco a este primer verso, el último poema de Trilce nos habla de la armonía producida por las cuerdas vocales, ubicando así, entre los dos extremos del libro, el escenario de todo un trabajo de discriminación, de ordenamiento fónico y de sometimiento del amorfo magma sonoro inicial a un proceso de decantación, cuyo campo de experimentación lo constituirán los 75 poemas restantes y cuyo resultado será la conversión de la caótica bulla del comienzo en la trabajada armonía del final o, si se prefiere, la transformación del ruido en sonido⁹.

⁸ Véase Maurice Laugaa, "Anagrammes et signatures", *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, 1990, p. 52-53.

⁹ Creo, en efecto, que el primer verso de Trilce se resuelve, como el resto del poema, en la última composición del poemario, como así lo sugiere la complementariedad del léxico actualizado en ambos textos, empezando por la correlación bozal/hocico, términos opuestos, pero complementarios, que vinculan el primer y el último texto de Trilce. En efecto, son numerosos los binomios léxicos presentes en los diferentes poemas formados de términos que se implican y presuponen mutuamente, según una relación variable (causa/efecto, instrumento activo/materia pasiva, continente/contenido, etc.), como la relación que se establece, por ejemplo, entre el sillón ayo y las nalgas tataranietas de Trilce LXXV, entre los pies y las sandalias de Trilce LXX, entre el agua y la copa de Trilce LXXI, entre el cincel y el bloque basto de Trilce LXXIII o entre la llave y la chapa de Tr. LXXV. Si tomamos en consideración únicamente el primer y el último poema de Trilce, observamos que el bozal que se perfila con nitidez detrás del neologismo abozaleada de Trilce I implica un hocico que sólo sobrevendrá 77 poemas más adelante, esto es, en el último poema de Trilce, donde pueden leerse los versos ...del hocico mismo / de cada tuestad. La complementariedad nomenclativa que se establece, por una parte, entre el bozal de Trilce I y el hocico de Trilce LXXVII y, por otra, entre la bulla del primer poema y la armonía del último es indicio

*El estatuto privilegiado de que goza la letra en el discurso vallejiano autoriza a hablar de determinadas secuencias fónicas recurrentes como de verdaderos motivos musicales que actúan en la escritura no como simples aliteraciones eufónicas, enfatizantes o revalorizadoras, sino como verdaderos temas fónicos que puntúan o, por utilizar un término apreciado por Vallejo, "melografían" el discurso, del que el lector ve sucesivamente emerger, aquí y allá, y desaparecer secuencias repetidas que le indican los puntos neurálgicos de la arquitectura textual de un verso, de una estrofa o de todo un poema¹⁰. Valga como ejemplo el primer verso del poema XLVII de *Trilce*:*

Clliado arreCIfe donde naCÍ

*donde el lector ve literalmente transitar, de una palabra a otra, la misma secuencia silábica, el segmento *ci*, que, de la posición inicial absoluta en la primera palabra, *Clliado*, pasa a ocupar en la siguiente la posición central, *arreCIfe*, para acabar siendo desplazada a la posición final en la tercera, *naCÍ*. El verso inaugural del poema aparece así como una suma de variaciones léxicas construidas en torno al mismo tema silábico, el núcleo común *ci*, del que cada uno de los tres lexemas presentes en el verso –*ciliado*, *arrecife*, *nací*– parecen aportar una modulación léxica específica.*

*En otro lugar del poemario, en *Trilce LXI*, Vallejo escribe el verso*

mi CABallo aCABa fatigado por CABepear

*cuyo hilo conductor lo constituye, otra vez, un segmento de tres letras, *cab*, que se repite tres veces en posición, respectivamente, inicial, *CABallo*, medial, *aCABa*, y de nuevo inicial, *CABepear*. Se establece así, entre los términos emparentados por la secuencia trilitera *cab*, una suerte de transitividad semiótica, en virtud de la cual algo del semantismo de la palabra *caballo* "pasa" a la palabra siguiente, *acaba*, a la vez que el último eslabón de la cadena semiológica, el verbo *cabepear*, absorbe e incorpora en su semantismo algo de la significación de las dos palabras anteriores. Atribuirle al sujeto *caballo* un verbo como *cabepear* es hacer del proceso verbal declarado por este último lo propio y específico, esto es, la esencia misma del actuar del caballo; a*

también de la complementaria solidaridad que emparenta a los dos poemas, como si de dos mitades escindidas de un mismo discurso –interrumpido por 75 poemas– se tratara.

¹⁰ *Es el caso, por ejemplo, de *Trilce LXIX*, en el que, como bien ha visto Alain Sicard, a medida que se suceden los versos, el significante *olas* se metamorfosea sucesivamente en la palabra *eles* y en la palabra *alas* ("La naturaleza como libro en dos poemas de César Vallejo", *César Vallejo: la escritura y lo real*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, p. 149). Añadiremos por nuestra parte que la palabra *olas* (verso 7) se encuentra doblemente anunciada en los significantes *inconsOLable* (verso 2) y *sOLAna* (verso 3) y que la palabra *eles* (verso 11) está prefigurada ya en la palabra *platELES* (verso 9). A su vez, en el segmento *llorando las olas* (que contiene dos veces el significante "olas": **llorand-olas-olas*), se puede leer también el adjetivo "sola", **llorandola-sola-s*, como ocurre también en la primera estrofa con las dos palabras citadas: *inconsOLable* y *sOLAna*.*

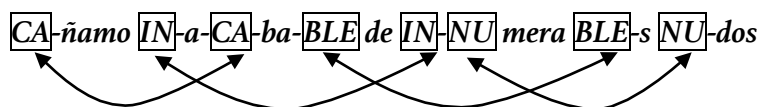
su vez, asociarle al infinitivo *cabecear* el verbo *acaba* es remotivar una forma auxiliarizada, totalmente desgastada y desesemantizada en una perífrasis verbal como *acabar de*, que reactiva aquí su valor etimológico, pues si *acabar* es llevar a cabo, *cabecear* no es otra cosa que mover el cabo extremo del cuerpo.

Otro de los ejemplos que pueden aducirse aquí, en que el lector ve funcionar, no la palabra, sino la sílaba, como verdadera unidad de significación y, a la vez, como fórmula generativa del verso, es decir, como tema recurrente¹¹ –en el sentido plenamente musical de la palabra– del que la escritura va a producir diferentes “variaciones”, es el dístico final de *Trilce LXVI*:

con CAñamo INaCAbaBLE de INNUmeraBLEs NUDos

latientes de encrucijada

La descripción literal del segmento “cáñamo inacabable de innumerables nudos” revela la estructura concatenada del verso, siendo así que cada palabra actualizada contiene un segmento invariable que remite regresivamente a la palabra anterior, a la vez que, progresivamente, anuncia parcialmente la configuración de la siguiente. En efecto, la primera sílaba de la primera palabra, *CAñamo*, aparece en el interior de la palabra siguiente, *inaCAbale*, adjetivo que, a su vez, presenta el mismo prefijo privativo *in-* y el mismo sufijo potencial *-ble* que la palabra que le sigue, el adjetivo *INnumeraBLEs*, cuya segunda sílaba, *nu*, prefigura el inicio de la palabra siguiente, *NUdos*. Así, lo que deja translucir la configuración literal de este verso es, en perfecta correspondencia con la encrucijada de nudos de que habla el poema, un verdadero “nudo” de correspondencias silábicas, un trenzado donde cada sílaba temática aparece en el centro una “encrucijada” de conexiones anafónicas, rigurosamente simétricas y perfectamente entrelazadas, como puede apreciarse en el esquema¹²:



Recuérdese igualmente el primer verso de este mismo poema, el estribillo repetido tres veces

¹¹ Es el propio Ferdinand de Saussure quien emplea la palabra “tema” para designar el nombre o la palabra que, anagramatizada en el texto a través de secuencias fónicas recurrentes, sirve de motivo a la escritura: “Résumons les opérations auxquelles, si les résultats que nous avons obtenus sont vrais, devait se livrer un versificateur en poésie saturnienne, pour la rédaction d’un éloge, d’une inscription quelconque, funéraire ou autre. Avant tout, se pénétrer des syllabes, et combinaisons phoniques de toute espèce, qui se trouvaient constituer son THÈME. Ce thème – choisi par lui-même ou fourni par celui qui faisait les frais de l’inscription –, n’est composé que de quelques mots, et soit uniquement de noms propres, soit d’un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres. Le poète doit donc mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de fragments phoniques possibles qu’il peut tirer du thème...” (Les mots sous les mots, p. 23-24).

¹² La preposición de funciona aquí, en conformidad con su estatuto lingüístico de inversor, a la vez como eje de simetría y como umbral de inversión de los dos miembros que conecta (inversión escenificada por la propia estructura quiástica del verso: sustantivo + adjetivo / adjetivo + sustantivo).

DObla el DOS de noviembre

en que el verbo *doblar*, empleado en su acepción de 'repicar las campanas', convoca inmediatamente, bajo el efecto de una doble atracción paronímica y etimológica, al numeral *dos*¹³. El significado dual de este último término parece prolongarse, a su vez, hasta el sustantivo *difuntos*, que, repetido tantas veces como el estribillo, bien podría leerse dissociado, *di+funtos*, es decir, "dos veces muertos" por esas dos caídas sucesivas que son, respectivamente, para Vallejo el nacimiento, evocado en *Trilce XII*¹⁴ como "un proyectil que no sé dónde irá a caer" y como "un moscón que cae a tierra", y la muerte, evocada en *Los heraldos negros* como una segunda caída: "En esta noche... la Muerte... ha cantado en su hueso. / En esta noche... se ha oficiado / mi segunda caída", escribe Vallejo en *El poeta a su amada*. La escritura completa así el paradigma semiológico del numeral "dos", sucesivamente encarnado en el verbo *dobla*, en el cardinal *dos* y en el prefijo reinterpretado *di-* del sustantivo *difuntos*¹⁵.

El lector de *Trilce*, y puede decirse el lector de Vallejo en general, tiene así la impresión de asistir al nacimiento mismo de las palabras que desfilan ante sus ojos, de verlas nacer unas de otras y metamorfosearse, a medida que avanza su lectura, como si cada palabra, más que sumarse o añadirse a la anterior, fuera una extensión fónica, una prolongación literal de la precedente y naciera, como por mitosis, de la escisión verbal de la anterior. La escritura parece responder así a un principio flexivo más que propiamente discursivo, sometiendo los significantes que actualiza a transformaciones sucesivas. De ahí, por ejemplo, la enorme masa de dobles derivativos en contacto, en que el mismo radical aparece declinado dos veces bajo una morfología diferente: parejas léxicas como "fin final", "cometas azulinas, azulantes", "escaleras, escaladas" en *Trilce* o "suave suavidad", "metal [...] metaloide", "pilar [...] pilaroso", "torrenciales torres", "rojo enrojecido" o "día diurno" en *Poemas humanos*, tienen, por así decirlo, más de una declinación paradigmática de significantes que de simples agrupaciones sintagmáticas de palabras. De ahí también el desarrollo de lo que podemos llamar aquí "formas internas" que se presentan en el discurso como producto de una extensión apofónica del significante anterior: así por ejemplo, en un libro como *Trilce*, los "ALFiles" naturalmente "ALFan", los "niCHos [...] feCHan", el "balaNCe

¹³ No deja de llamar la atención la elección del numeral dos —que parece impuesto aquí por una especie de imantación verbal ejercida por el verbo *doblar*—, en detrimento del numeral uno, que remitiría al día de Todos los Santos, víspera del día evocado en este poema de difuntos. Apunta a su vez, bajo este dos de noviembre, un "tres" en potencia, encarnado en el adjetivo triste que emerge en el verso 6 y se repite en el verso 18: *DObla TRlste el DOS de Noviembre*.

¹⁴ Cf. N. Ly, "Trilce XII", *Les langues néo-latines*, num. 250-251, 1985.

¹⁵ Este paradigma parece prolongarse hasta el inicio del poema siguiente, cuyos dos primeros versos rezan: "Canta cerca el verano, y ambos / di-versos erramos".

puNZa y puNZa", el "Dos", como se ha visto, "Dobla" o "se DOSifica"¹⁶, el TRES, según los casos "se enTRIstece" o se "enTERnece"¹⁷, la "V [...] Vela", el "ESTAblo ESTÁ", los "RINCones [...] arRANCan" y las "enMENDaturas [...] se MENDigan"... Como se ve, el nexos que vincula aquí cada sujeto con su correspondiente verbo es, al menos en un primer tiempo, más fácilmente explicable por el canal del significante que por vía del significado. Por dispar que sea la significación del verbo atribuido a cada sujeto (o vice-versa), el segundo término actualizado pasa a gravitar inmediatamente y, puede decirse, naturalmente, dentro de la esfera de significación del primero, con el que comparte y de quien recibe una parcela de su significante.

Y qué decir de versos como

apura... aprisa... apronta!

Trilce LVII

tájala, bájala, ájala

Otro poco de calma, camarada

en que la escritura parece ir a la deriva, abandonada a sí misma y como arrastrada por un impulso analógico de atracción entre significantes¹⁸; o del inicio de una estrofa como

Sus paujiles picos,

pareadas palomitas,

las póbridas...

La vida, esta vida

singular ejemplo este de glosolalia lúdica que, sacado de su contexto, bien podría tomarse por un trabalenguas infantil, cuando no por una fórmula mágica o encantatoria...

*Es obvio, pues, que la escritura Vallejiana, constantemente dinamizada por la letra, exige, correspondientemente, por parte del lector, una lectura igualmente activa. De este modo, por ejemplo, leer en el verso "hoy vienes apenas me he levantado" de Trilce XIX el segmento me he levantado no como pretérito perfecto del verbo levantar, sino como pretérito indefinido del predicado virtual *mear levantado, sería hacer gala de audacia interpretativa, si no fuera porque,*

¹⁶ Nos referimos aquí a la conocida –y acertada– interpretación propuesta por Juan Larrea del verso "a no querer dosificarse en madre" de Trilce IV, donde el infinitivo dosificarse funciona, no como derivado de dosis, sino como forma verbal reconstruida a partir del numeral dos.

¹⁷ Cf. los versos del poema "Mayo" en *Los heraldos negros*: "...que nos brinde una espiga de TERNura / bajo la hebraica unción de los TRIGales".

¹⁸ Cf. igualmente "Y el homBRE... PoBRE... poBRE! Vuelve los ojos, como / cuando por soBRE el homBRO" (*Los heraldos negros*); "el Día inDUce a DARle algo", "EspERO, espERO, el cORazón [...] ni una cERA / puso en el ARA pARA que volviÉRamos", "Basta la mañana de liBRes CRinejas / de BRea PReciosa", "CuaDRO enmarcado DE trisaDO anéliDO, cuaDRO" (*Trilce*); "ExecraBLE sistema, clima en nomBRE del cielo, del BROnquio y la queBRAda" (*Poemas humanos*), etc.

*además de que el oído es totalmente incapaz de discriminar un valor de otro, el verso siguiente declara explícitamente que "el establo esta divinamente meado". La configuración marcadamente apofónica y aliterada del discurso vallejiano impone un constante retorno a la letra, que lleva al lector a concebir las palabras como fragmentos movientes, siempre dinámicos y siempre activos en el texto, obligándole ya sea a juntar palabras –como en el ejemplo que acabamos de mencionar–, ya sea a separarlas –como así ocurre con el adjetivo *pancreáticos* de *Trilce XXXV*, suma del griego *pan* 'todo' y del segmento *creáticos*, derivado ficticio del verbo "crear"¹⁹, ya sea, por último, a concebir las palabras como producto de una especie de combinatoria, como el sintagma "lupinas parvas" de *Trilce XXV*²⁰, cuyas letras, combinadas en otro orden, generan el sintagma "pulso párvulo" que aparece cuatro versos más adelante, o como esa "ambulante batuta, que sigue / inmutable, igual, sólo / más ella" de *Trilce LIII*, donde la contradicción que generan los dos adjetivos atribuidos al sustantivo *batuta*, a saber, el adjetivo *ambulante*, que denota lo móvil y cambiante, y el adjetivo *inmutable*, que significa exactamente lo contrario, se anula y desvanece en cuanto se atiende a la configuración literal de ambos adjetivos que, con excepción de una sola letra, presentan, en orden diferente, exactamente las mismas letras, garantizando así la "permanencia" del significante *ambulante* en su antónimo *inmutable*, permanencia literal y explícitamente declarada en el verso, puesto que en él se nos dice de la "ambulante batuta" que sigue "inmutable", "igual" y "más ella".*

Como se ve, no hay juego fónico en la escritura que sea inocente ni aliteración que no sea significativa o, como diría Vallejo, no hay cifra hablada que no sea suma²¹, es decir, "suma" de significados: los que le son específicos a cada palabra y los que cada palabra absorbe del contexto en que aparece. Como explica Roman Jakobson, "las correspondencias fonéticas acaban generando inevitablemente correspondencias semánticas"²², lo que es todavía más cierto cuando las palabras fonéticamente emparentadas presentan, además, algún tipo de vinculación genética. Cuando, por ejemplo, Vallejo escribe los versos

nos cubriremos con el oro de no tener nada
y empollaremos el ala aún no nacida

¹⁹ Sobre este punto véase nuestro trabajo "Poética de la modernidad. *Trilce* o la rehabilitación del significante poético".

²⁰ Ha de observarse que los versos "cuando innánima grifalda relata sólo / fallidas callandas cruzadas" de este poema hacen referencia explícita a la letra, a través del adjetivo *grifalda*, neologismo nacido del cruce del nombre de la letra empleada en el siglo XVI por Sebastián Grifo (la letra grifa) y de la letra empleada por su coetáneo Aldo Manucio (la letra aldina). Cf. aquí mismo nuestro estudio "Alfan alfiles ou la musique du signifiant".

²¹ "Intensidad y altura" (Poemas humanos).

²² Roman Jakobson & Linda Waugh, *La charpente phonique du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 277.

Trilce XXVIII

la repetición del adverbio monosílabo *no*, que va seguido en el primer verso del indefinido *nada* y en el segundo del participio *nacida*, voces ambas estratégicamente colocadas a final de verso, no hace sino remotivar el significado etimológico del indefinido negativo, del que la escritura ofrece aquí dos versiones sucesivas: la forma opaca *no nada* y su traducción literal *no nacida*. Ni siquiera los escritos ensayísticos de Vallejo parecen escapar a este principio analógico-etimológico. ¿Cómo leer, por ejemplo, el título del decimoctavo artículo de *El arte y la revolución*, el enunciado "Universalidad del verso por la unidad de las lenguas", sin reconocer inmediatamente en el sustantivo *universalidad*, primera palabra del título, la "suma" o amalgama de los dos sustantivos que le siguen, es decir, la suma de la palabra *unidad* más la palabra *verso*? Frente a la universalidad cósmica, Vallejo reivindica aquí otro tipo de universalidad: la unidad lingüística y, a través de ella, la unidad del verso, es decir la unidad versal o, literalmente, la *uni-versal-idad*. El inocente juego analógico se convierte así en eficaz y productivo juego etimológico, desplazando progresiva, pero inexorablemente el eje motor de la escritura, de la superficie de la letra a la profundidad del étimo.

De los ejemplos sucintamente analizados aquí se desprende, pues, que el trabajo analógico que dirige y domina la escritura de Vallejo es también un trabajo semiótico productor de significancia, de manera que lo que tradicionalmente recibe el nombre difuso de "juego de palabras" no es, si bien se mira, más que un organizado "juego de letras". En la palabra "aliteración" está presente la palabra "letra" y de la letra nos dice Nebrija que fue inventada "para nuestra memoria". Añadiremos por nuestra parte, y a modo de conclusión, que la letra fija también la memoria de las palabras, entidades todas ellas animadas y habitadas por su propia historia. En la doble capacidad de la letra, tanto para conservar viva la memoria de las palabras, como para construirla o inventársela, es donde radica precisamente la "competencia" del alfabeto vallejiano.

Federico BRAVO, “De la letra al étimo: ...*al son de un alfabeto competente*”, *Encuentro con Vallejo*, Wáshington Delgado (dir.), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993, p. 133-146.
