



**HAL**  
open science

## Motivar las piedras o la imagen poética predestinada

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Motivar las piedras o la imagen poética predestinada. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 1997, 13 (1), pp.1-24. 10.15581/008.13.1.1-24 . hal-02955459

**HAL Id: hal-02955459**

**<https://hal.science/hal-02955459>**

Submitted on 5 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.

## Motivar las piedras o la imagen poética predestinada

Créer un nouveau mot c'est faire passer un mot déjà existant dans un autre paradigme [...] De cette interrelation entre la signification du mot et son origine, il résulte que les catégories sémiologiques sont en même temps des catégories génétiques ; le système différenciateur des sens est aussi générateur de nouveaux mots. Le sens explique l'origine et l'origine explique le sens ; synchronie et diachronie relèvent d'une même problématique.

Pierre Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, VII, 3.

Adelantándose a la teoría de Pierre Guiraud, para quien “las categorías semiológicas son a la vez categorías genéticas”, Jean Pierre Brisset escribe en su *Gramática lógica* de 1888:

Existen en el lenguaje numerosas leyes hasta hoy desconocidas; la más importante es que un sonido o una cadena de sonidos idénticos, inteligibles y claros pueden expresar cosas diferentes por una modificación en la manera de escribir o de comprender estos nombres o palabras. Todas las ideas enunciadas mediante sonidos similares tienen un mismo origen y todas remiten, en principio, a un mismo objeto.<sup>1</sup>

Dicho de otra manera, analogía y etimología son manifestaciones diferentes del mismo principio, del mismo impulso motivador que, trascendiendo la vieja oposición entre sincronía y diacronía, se resuelve en una pancronía que se inscribe a la vez dentro y fuera del discurrir histórico: “las palabras que presentan algún rasgo formal en común tienen en común también algún rasgo semántico<sup>2</sup>”. Rebatido por algunos lingüistas, el principio “gene-analógico” (neologismo acuñado por Francis Ponge) constituye sin embargo el cimiento del trabajo del poeta, que, movido por lo que Charles Bally llamaba el “instinto etimológico<sup>3</sup>”, establece —a sabiendas o no— entre los signos con que teje su discurso vínculos formales que acaban revistiendo implicaciones semánticas y etimológicas. Puesto que cada palabra está solidariamente vinculada con todas aquellas otras que se le parecen o se le oponen semántica o formalmente, es legítimo preguntarse hasta qué punto la escritura poética está determinada, precisamente, por la aparición en el discurso de ciertos significantes que, por atracción o imantación semiológica de otros significantes, actúan en el proceso de creación no solo como matrices o estructuras poéticas, sino también como fuerzas orientadoras y desencadenantes de la escritura<sup>4</sup>. Para intentar responder a esta pregunta, nos apoyaremos en la lectura del poema “Las piedras” de César Vallejo perteneciente a *Los heraldos negros* (Lima, 1918), de cuya configuración textual se ofrecerá aquí una descripción formal centrada en el estudio de los significantes convocados en el poema.

Esta mañana bajé  
a las piedras ¡oh las piedras!  
Y motivé y troquelé  
un pugilato de piedras.

<sup>1</sup> Jean Pierre Brisset, *La Grammaire logique, résolvant toutes les difficultés et faisant connaître par l'analyse de la parole, la formation des langues et celle du genre humain*, Paris, Tchou, 1970, p. 146.

<sup>2</sup> Guiraud, Pierre, *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Payot, 1986, p. 245.

<sup>3</sup> Bally Charles, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, p. 32.

<sup>4</sup> Remitimos al lector interesado por estas cuestiones a nuestro estudio «El saber del escritor: por una teoría de la cita», *Bulletin hispanique*, 97, 1995, p. 361-374.

Madre nuestra, si mis pasos  
en el mundo hacen doler,  
es que son los fogonazos  
de un absurdo amanecer.

Las piedras no ofenden; nada  
codician. Tan solo piden  
amor a todos, y piden  
amor aun a la Nada.

Y si algunas de ellas se  
van cabizbajas, o van  
avergonzadas, es que  
algo de humano harán...

Mas, no falta quien a alguna  
por puro gusto golpee.  
Tal, blanca piedra es la luna  
que voló de un puntapié...

Madre nuestra, esta mañana  
me he corrido con las hiedras,  
al ver la azul caravana  
de las piedras,  
de las piedras,  
de las piedras...

La primera estrofa consta de dos oraciones repartidas entre los dos pareados que la configuran. La primera, unimembre, desarrolla en su cláusula final un segmento exclamativo: "Esta mañana bajé / a las piedras ¡oh las piedras!" La segunda, bimembre, restablece la modalidad declarativa del comienzo del poema: "Y motivé y troquelé / un pugilato de piedras". Son, por tanto, dos enunciados contruidos inversamente (dos frases unidas por un solo verbo en el primer distiquio y dos verbos unidos por la misma frase en el segundo) los que construyen la estrofa inaugural del poema. Si la lectura versal no modifica sustancialmente el sentido de la lectura estrófica del cuarteto, el examen por separado de cada verso da cuenta de la rigurosa y trabajada repartición interna de los elementos constituyentes del discurso en el espacio textual. Así, el primer verso, dotado de un verbo de predicación completa, puede leerse como un enunciado sintácticamente autónomo y semánticamente completo: "Esta noche bajé". El segundo, que se presenta como un juego de variantes ("a... oh...") y de invariantes ("...las piedras ...las piedras"), inserta el sintagma que da título al poema, el grupo nominal "las piedras", en un sistema de oposiciones vocálicas: "[A] las piedras [O] las piedras". El tercer verso, igualmente bipartito, reduplica la estructura conjunción + verbo según un principio análogo de repeticiones ("y... y...") y de variaciones ("...motivé ...troquelé"). Por último, el cuarto verso de la estrofa, se construye como una frase nominal amplificadora del enunciado titular del poema: "un pugilato de *piedras*". La repartición versal de la primera estrofa se hace, así, con arreglo al siguiente esquema:

- 1 Esta noche.....bajé
- 2 [A] las piedras.....[O] las piedras
- 3 y [MOTIVÉ]..... y [TROQUELÉ]
- 4 un pugilato.....de piedras

Pese a pertenecer a secuencias sintácticamente diferentes, los dos versos centrales constituyen, desde un punto de vista meramente distributivo, un segmento homogéneo, toda

vez que se presentan como realizaciones sucesivas del mismo principio binario. A los verbos "motivé" y "troquelé" corresponde, por su ubicación dentro del tercer verso, una realización diferente del mismo sintagma "las piedras" en el verso anterior, donde, introducido por vocales de timbre opuesto (*a / o*), se encuentra desdoblado en dos unidades formalmente idénticas (*las piedras / las piedras*), pero de signo contrario (*a / o*). Todo ello permite asentar la idea de que el verbo "motivé" se opone en el tercer verso al verbo "troquelé" en el mismo grado y proporción en que, en el verso anterior, la primera actualización del sustantivo "piedras" se opone a la segunda. Dicho de otro modo, el objeto aparentemente único de los dos procesos declarados por "troquelar" y "motivar" no es el mismo en los dos casos.

Materia bruta llamada a ser labrada por la maza o el cincel del artesano, la piedra –principio pasivo por definición– constituye el soporte material del trabajo de la creación, como así lo explicitarán los versos tríficos: "Tengo pues derecho / ...a ser / el cincel, miedo del bloque basto y vasto. Materia prima del escultor", la piedra es también soporte material de la escritura: y esto no solo porque los primeros escribanos eran, a su manera, también escultores que grababan sus inscripciones en la piedra, sino también porque, en tanto que "signos" naturales del mundo, las piedras llevan escrita su propia historia, una historia que nadie como Roger Caillois en su penetrante ensayo sobre *La escritura de las piedras* ha sabido leer y descifrar<sup>5</sup>.

Sea como fuere, las dos actualizaciones del sustantivo *piedras* en el segundo verso responden a dos actos referenciales diferenciados. Si en el primer hemistiquio *piedras* funciona como signo plenamente referencial encargado de asignar, en el sintagma locativo en que aparece, un espacio concreto y singularizado a la acción verbal: "bajé / a las piedras", el valor de este mismo sustantivo en el segundo hemistiquio, donde aparece inserto en una secuencia exclamativa sin verbo, solo puede determinarse en relación con y por referencia a su primer empleo: "oh las piedras". Dicho de otro modo, el primero efectúa una referencia extratextual mientras que el segundo opera una referencia contextual: "a las piedras" y "oh la piedras" se oponen como puede oponerse cualquier objeto al nombre que lo designa. La recurrencia estructural que se observa en los versos 2 y 3 invita, pues, a establecer una relación proporcional entre los dos sustantivos (*piedras-1* y *piedras-2*) y los dos verbos actualizados (*motivar* y *troquelar*), relación que podemos formular diciendo que la acción de troquelar es a su objeto –el referente *piedras*– lo que la acción de motivar es al nombre de ese objeto –el significante *piedras*–.

Todo ello nos lleva a considerar la secuencia versal "y motivé y troquelé / un pugilato de piedras" como enunciado programador –a la vez explicador y motivador– del texto y como formulación del proyecto poético con arreglo al cual se construirá la totalidad del poema. El objeto del discurso no es otro aquí que el que resulta de la puesta en paralelo entre dos procesos: la acción física de troquelar las piedras y el proceso significativo de motivar las palabras. Si optamos aquí por una lectura literal y auto-referencial del cuarteto inaugural es porque la ecuación *piedras = palabras*, lejos de ser metafórica, es rigurosamente referencial: si las piedras no son la metáfora de las palabras es, sencillamente, porque lo que el discurso incrimina en última instancia no son las piedras que nombra el poema sino las palabras que las designan en el texto.

En efecto, troquelar la piedra es imprimir en ella el cuño que le conferirá, por ejemplo, el valor transaccional que haga de ella un objeto de intercambio (v. gr., una moneda), la función

---

<sup>5</sup> Caillois, Roger, *L'écriture des pierres*, Paris, Flammarion, 1970.

estética que la convierta en objeto artístico (v. gr., una estatua) o el poder memorial que la transforme en reliquia, en objeto religioso o en soporte simbólico (v. gr., una estola funeraria). Troquelar consiste, en suma, asignar una función específica a un objeto que naturalmente no la posee. Por caprichosa y evocadora que sea su forma, color, textura o configuración, la piedra no "significa" nada y nada puede "significar" hasta tanto no ha sido objeto de una semantización socializada; y si bien quien contempla una piedra puede descubrir en sus dibujos y estrías representaciones o imágenes de otros objetos, la significación imprimida al objeto contemplado no será sino el fruto de la asociación (nunca verdaderamente libre) que establezca el observador entre la forma de la piedra examinada y la forma de los objetos que se encuentran almacenados en su memoria. Naturalmente arbitraria como la materia fónica de cualquier lengua natural, si la piedra puede adquirir un valor institucionalizado (el de moneda, el de estatua o el de objeto ritual) es por pura convención, pero ese valor es un valor adquirido, esto es, sobreañadido, y que, por tanto, no está en ella sino puesto en ella. Análogamente, motivar una palabra –como troquelar una piedra– es sobreimprimir en su significante –ese significante del que sabemos, por lo menos desde Saussure, que es fundamental y necesariamente arbitrario– un valor específico, ya sea confiriéndole una nueva función, ya sea restituyéndole una función perdida. En los dos casos se trata, pues, de semantizar un objeto que, si bien puede adquirir significaciones diversas, no deja de hacerlo arbitrariamente: las piedras son arbitrarias por naturaleza como las palabras lo son por convención.

Ahora bien, no hay motivación posible sin previa pérdida de una parcela de significación del objeto motivado. Toda motivación supone a la vez una ganancia y una pérdida ya que o bien trae consigo una obliteración funcional del objeto en beneficio de su materialidad o bien una evicción parcial de su materia en beneficio de la nueva función asumida. Así, ante un objeto semantizado como puede serlo un billete –que no es otra cosa que un papel impreso provisto de cierto valor transaccional–, el usuario no percibe, en la realidad cotidiana, más que el valor bancario de que está dotado, sin reparar, por ejemplo, en el dibujo que lleva impreso o en el papel que le sirve de soporte. La aprehensión del objeto impone una especie de selección que lleva al individuo a privilegiar un solo y único parámetro en detrimento de todos los demás. Lo mismo puede decirse de la actividad verbal y de su percepción por el hablante, puesto que toda motivación se hace a costa de una desmotivación parcial de la entidad verbal, producto de una especie de "amnesia" selectiva que vuelve momentáneamente incompatibles la percepción de la materia y la aprehensión de la función significada, como si, cuando descodificamos un mensaje, nos volviéramos completamente sordos a la configuración de sus significantes, e, inversamente, como si, concentrándonos en sus significantes, acabáramos perdiendo el hilo semántico del mensaje.

Sabido es que el discurso poético resuelve o, cuando menos, intenta resolver a su manera esta contradicción compatibilizando entre sí los diferentes niveles de significación que es capaz de generar y confiriendo a cada estrato del edificio textual una relativa autonomía. Si nos atenemos, por ejemplo, a la distribución del material fonético y literal del poema, observamos que los formantes mínimos del discurso son objeto de un tratamiento privilegiado. En efecto, se hallan representadas en el texto todas las formas posibles de homofonía, desde la rima final (*bajé / troquelé, pasos / fognazos, doler / amanecer, van / harán, luna / alguna, mañana / caravana, piedras / hiedras*) hasta la rima inicial (*un Pugilato de Piedras, Madre Nuestra, Absurdo Amanecer, piden / Amor Aun A la Nada, ...no falta quien A Alguna / Por Puro Gusto Golpee*), pasando por la rima interior (*Y motivé y troquelé*) o por la repetición mecánica de la misma unidad léxica en posición de rima:

– a las piedras ¡oh las *piedras*!

.....  
un pugilato de *piedras*

.....  
de las *piedras*  
de las *piedras*  
de las *piedras*...

– Las piedras no ofenden *nada*

.....  
amor aun a la *Nada*

– codician. Tan solo *piden*

.....  
amor a todos, y *piden*

Las recurrencias fónicas que se observan en el texto, si no empecen la comprensión sintáctica del poema ni interfieren en su descodificación semántica, restituyen a la materia verbal la autonomía que su función instrumental hace olvidar, poniendo en primer plano la configuración de los significantes convocados y estableciendo así un nuevo equilibrio entre materia y función, parámetros que en el acto de comunicación no literaria se excluyen recíprocamente. Sería erróneo, sin embargo, relegar el juego paronímico desplegado en el texto a una función meramente ornamental sin ninguna proyección fuera del ámbito estrictamente fonético y destinado sencillamente a "recordar" que detrás de toda "función" existe una "materia" que posibilita su expresión. Al contrario, pretendemos demostrar aquí que la "metáfora" desarrollada en el poema –si es que de metáfora se trata– no nace, como habitualmente tendemos a considerar esta figura, de la asociación de dos objetos (dos referentes) entre los que se establece un vínculo de afinidad que autoriza, por desplazamiento retórico, a permutar el nombre de uno por el nombre de otro, sino que, muy al contrario, dichas asociaciones están masiva y poderosamente impuestas en el texto por el significante *piedras*, esto es, por la cadena fonemática /p/, /i/, /e/, /d/, /r/, /a/, /s/, nueve veces actualizada en el texto. En efecto, el significante *piedras* funciona en el poema como fórmula generadora del texto a la vez que nombra la estructura propia del poema, pues es él quien, como se verá, determina y filtra la presencia de todos los demás significantes actualizados en el texto. Troquelada, es decir, marcada con el sello material que la emparenta imaginariamente con el significante *piedras*, se encuentra en el poema toda una cadena semiótica caracterizada por la presencia invariable de la misma oclusiva *p* en posición inicial de palabra: *pugilato*, *pasos*, *piden*, *por*, *puro*, *puntapié*. Paralelamente, puede detectarse en el texto la presencia de otras series paradigmáticas conexas formadas ya sea por flexión morfológica del mismo significante (*algunas-algo-alguna*), ya sea por declinación etimológica del mismo radical (*mañana-amanecer*, *bajé-cabizbajas*), o bien por atracción paronímica entre voces semánticamente dispares (*piedras-hiedras*).

Nos hemos limitado hasta aquí a describir el significante textual a partir de algunas de las cadenas asociativas que lo construyen, sin entrar en la caracterización de los efectos de sentido que estas generan en el discurso. Es, sin duda, esta etapa del análisis, en que se ha de dar cuenta de la singular motivación del discurso descrito –fin último de la descripción– la más delicada de todas, por cuanto exige que el significante sea leído no como un mero instrumento puesto al servicio de un significado pretendidamente anterior al discurso que lo materializa, sino, al contrario, como motor mismo de su propio engendramiento. La falsa dicotomía en que siguen apoyándose numerosos estudios literarios que distinguen, por ejemplo, entre la temática y el estilo de un autor, entre el fondo y la forma de su escritura, entre expresión y contenido del discurso, es el legado de una tradición lingüística que,

definiendo el signo como la suma de un significado y de un significante, ha hecho creer que la forma podía disociarse del fondo, como si fuera posible acceder a este sin previa aprehensión de aquella. De este modo, el problema del texto literario y de su análisis suele "zanjarse" –y diremos también "escamotearse"– procediendo al estudio por separado de lo que comúnmente se llama la forma y el fondo del texto y relegando las más veces a una mera declaración de buenos principios las escasas tentativas de interconexión entre los dos supuestos niveles de la articulación textual. Así, por ejemplo, caracterizar los juegos etimológicos, paronímicos, derivativos o aliterantes del texto afirmando, como se hace habitualmente, que constituyen un procedimiento eficaz de insistencia es no solo supeditar la configuración material del poema al supuesto "mensaje" de que el texto es vehículo, sino también una forma de reducir el "mensaje" del texto a su vertiente puramente semántica, como si solo el significado "significara".

El legítimo deseo de todo lector de comprender aquello que lee, su necesidad perentoria de entender lo que "dice" o "quiere decir" el texto literario puede conducirlo –movidado por el "horror" al vacío interpretativo– a reducir el texto a su sola dimensión semántica y a no leer más que los significados que contiene, cuando no a permutarlos peligrosamente por otros que no están en el texto<sup>6</sup>, acogiéndose al socorrido principio de la metáfora, cómodo subterfugio que autoriza a considerar las palabras presentes en el texto como formas vicarias de otras voces pretendidamente silenciadas por él y mediante el cual se pretende legitimar, con el aval de la Retórica, lo que, en última instancia, no es sino una grosera manipulación textual, por no decir una forma de no leer el poema o de escribirlo otra vez y de otra manera para volverlo "inteligible". Estamos persuadidos, sin embargo, de que muchas de las dificultades a que se ve confrontado el lector para explicar, por ejemplo, la presencia de tal o cual término o construcción insólita o para elucidar la relación existente entre términos aparentemente dispares, se desvanecen por poco que se atienda al significante textual, que es curiosamente lo primero que "ve" el lector y lo último que "mira", acuciado como está por desenmarañar y descubrir su significado. Así, por ejemplo, puede "sorprender" que el poema de Vallejo nos hable de piedras que "piden / amor a todos", que "se / van cabizbajas" o que hacen "algo de humano". Ciertamente, podrá argumentarse que se trata de una simple personificación, de un desplazamiento "literario" de atributos, acciones y cualidades humanas proyectadas en un objeto inanimado o de una hipérbole destinada a magnificar "poéticamente" un objeto en

---

<sup>6</sup> Igualmente peligrosa –o incluso más– puede resultar la lectura fundada en presupuestos biográficos más o menos anecdóticos. En el congreso celebrado en la Universidad de Lima con ocasión del primer centenario del nacimiento del poeta, un ponente peruano acusaba a la crítica extranjera de hablar a veces de la obra de Vallejo sin verdadero conocimiento de causa, pretextando la necesidad de conocer el entorno cotidiano del poeta para comprender realmente el sentido de sus versos. Así, por ejemplo, explicaba este que unos versos como "En la sala de arriba nos repartías / de mañana, de tarde, de dual estiba, / aquellas ricas hostias de tiempo..." (*Trilce XXIII*) solo podía entenderlos quien, por una parte, hubiera visitado la casa natal de César Vallejo en Santiago de Chuco y hubiera podido observar el pequeño desnivel en que esta se encuentra ubicada y quien supiera, por otra parte, que los miembros de la familia tenían por costumbre llamar "sala de arriba" a la habitación situada en el lugar más elevado de la planta. Es cierto que conocer este tipo de datos puede resultar esclarecedor para comprender aspectos puntuales de la obra de un escritor. No es menos cierto, sin embargo, que la sobrevaloración del parámetro biográfico puede, inversamente, cegar al lector y llevarlo a una trivialización simplificadora del texto literario y a reducirlo así a su vertiente puramente anecdótica. En efecto, lo que el crítico en cuestión no vio, por más que se supiera de memoria los planos de la vivienda familiar de Vallejo es que la sala de arriba, donde la madre aparece a la vez como sacerdotisa que oficia la ofrenda ("repartías [...] aquellas ricas hostias...") y como víctima sacrificial de la ofrenda (los huesos de la madre muerta no se han convertido en polvo sino en harina: "tus puros huesos estarán harina"), remite directamente a la habitación en que Jesús celebró con sus discípulos la última cena, habitación descrita en el Evangelio según San Marcos como "una sala alta, grande, alfombrada, pronta" (Mc 14, 15). Antes que una simple referencia a la casa de Vallejo, la "sala de arriba" es un indicio intertextual que, como en el caso de las alusiones biográficas o anecdóticas, solo puede detectarse si previamente se conoce el referente textual a que remite la escritura...

realidad tan trivial como insignificante, para proceder, acto seguido, a las sustituciones que se impongan (considerando, por ejemplo, las piedras como una metáfora de la condición humana<sup>7</sup> o leyendo el poema como una especie de alegoría filosófico-social) hasta dar con el supuesto "sentido profundo" del texto.

Por nuestra parte, optaremos por no ver detrás del sustantivo *piedras* otro referente que el que designa propia y rectamente la palabra y por no asignarle más significados que aquellos que encierra y deja leer su significante, independientemente –eso sí– de que éstos coincidan o no con los que los diccionarios de uso pueden asignarle. Así, prescindiendo de las eventuales implicaciones metafóricas que sin duda reviste el poema, nos limitaremos a hacer observar: 1) que la personificación de *las piedras* bien podría estar impuesta y hasta cierto punto "predestinada"<sup>8</sup> por su propio significante, cuya sílaba inicial contiene íntegramente el significante *pie* que confiere naturalmente a las piedras el atributo humano (*algo de humano harán*) que les permitirá andar y desplazarse (*PIEdra / puntaPIE, pasos / van*); 2) que el significante *pie*, por la polaridad semántica que, a un tiempo, lo vincula y lo opone a su antónimo *cabeza*<sup>9</sup> –polaridad que se hace patente en locuciones como "no tener pies ni cabeza" o "estar empapado de la cabeza a los pies"–, programa y condiciona, a su vez, el proceso de antropomorfización a que están sometidas *las piedras* que, además de estar dotadas de *pies*, caminan –según declara explícitamente el texto– con la *cabeza* agachada, es decir, *CABIZbajas*; 3) que, por su parte, el adjetivo compuesto *cabizBAJAS*, que inscribe el referente textual en una perspectiva vertical y descendente (anunciada ya desde el primer verso del poema: "Esta mañana bajé / a las piedras"), convoca, bajo el efecto de una atracción paronímica ejercida por el significante *piedras*, al significante *hiedras*, que contrarresta e invierte este movimiento introduciendo, al final del poema, una imagen igualmente vertical, pero ascendente, y subrayando así la analogía establecida por la escritura entre las piedras de "abajo" que ruedan por la calle y las de "arriba" o piedras siderales en órbita por la bóveda celeste<sup>10</sup> ("fogonazo / de un absurdo amanecer, blanca piedra es la luna, azul caravana / de las piedras"). La configuración léxica del texto se deja, pues, analizar a partir de la matriz significante *piedras*, cuya actualización viene a generar en el discurso una especie de reacción semiótica en cadena que puede representarse de la manera siguiente:

---

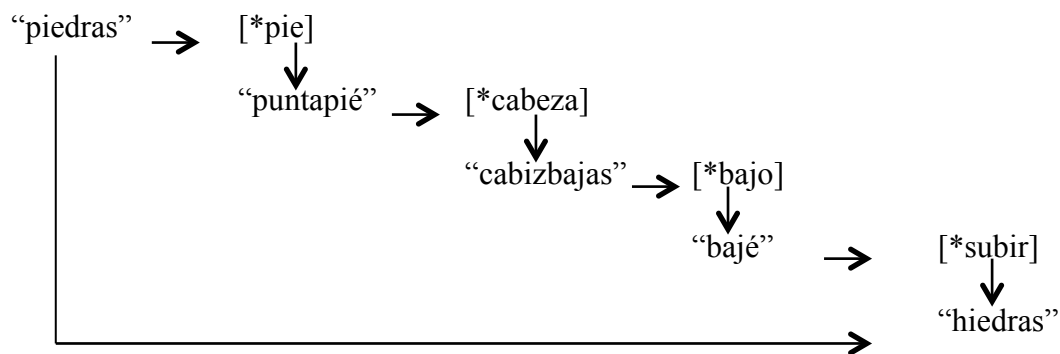
<sup>7</sup> Lectura propuesta por Ricardo González Vigil: "El poema invita a leer simbólicamente a estas piedras [...] nos pone en ruta de interpretar el padecimiento de las piedras [...] como el de personas humildes, cabizbajas, avergonzadas, hasta cruelmente maltratadas [...] Nuevamente, pues, están connotados los pobres, y de modo más específico los hombres del Ande" (*Leamos juntos a Vallejo. Los heraldos negros y otros poemas juveniles*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1988, p. 201-202).

<sup>8</sup> Tomamos prestado el término de "predestinación", referido a la materialidad del significante y a sus poderes asociativos y connotativos, a Michel Launay, según quien la connotación semiótica predispone las palabras a tal o cual empleo metafórico más que a tal otro ("Effet de sens: produit de quoi?", *Langages*, 86, 1982, p. 13-39).

<sup>9</sup> Ver el poema "Marcha nupcial" de *Poemas humanos*: "A la cabeza de mis propios actos [...] al pie de la mirada; dando voces...".

<sup>10</sup> Ver el último verso de la primera estrofa del poema "Al cavilar en la vida, al cavilar..." de *Poemas humanos*: "y subo hasta mis pies desde mi estrella".





Paralelamente, la palabra *piedras*, a la vez que convoca a su parónimo *hiedras*, instituye la dualidad esencial mineral / vegetal, binomio incompleto que solo culminará con el advenimiento del tercer término de la oposición –el orden animal–, representado en el poema por el significante humano. De forma análoga, se puede explicar la configuración léxica de los constituyentes de la tercera estrofa sin salir de la esfera diagramática instituida por el significante *piedras*: en efecto, la lectura tabular de la estrofa permite llegar, partiendo del significante nominal *piedras*, hasta el significante verbal *ofenden*, pasando sucesivamente por la paronimia que emparenta el sustantivo *PIeDras* con el verbo *PIDen* (< *PETra* / *PETeRe*), la contigüidad semántica que vincula el verbo *piden* al verbo *codician*, la relación de sinonimia que se establece por vía etimológica entre la *codicia* (< *cupiditia*, en relación con el nombre de Cupido) y amor, y la relación de contraste que opone *amor* a *ofenden*.

Como se ve, la “motivación de las piedras” a que hace referencia el tercer verso del poema no es otra cosa que el mecanismo semiótico de activación de las diferentes conexiones analógicas que el significante *piedras* es capaz de establecer con los demás constituyentes de su entramado asociativo. En efecto, cada signo lingüístico se ubica en la encrucijada de una red diagramática constituida por todos aquellos signos que, por afinidad o por contraste entre significantes o entre significados, son susceptibles de vincularse con él. La posición que ocupa el signo dentro del sistema solo puede determinarse, por tanto, atendiendo al entramado asociativo que lo emparenta genéticamente no solo con su paradigma etimológico, sino también con todas aquellas voces que, sinónimas, antónimas, parónimas u homónimas, comparten con él algún rasgo formal o semántico. Neológico es, para nosotros, el proceso de motivación interna (de activación de los constituyentes del diagrama) en virtud del cual un significante deja de gravitar en un paradigma para entrar a gravitar en otro distinto del que absorberá parte de la significación. Neológico (y motivador) es, por tanto, el camino que conduce de un signo a otro y que abre la vía a la contaminación asociativa, paradigmática o diagramática, de la que podrá surgir, por ejemplo, la imagen metafórica. El interés (y la dificultad) principal de la figura así generada residirá no tanto en la detección y reconocimiento del nuevo significado adquirido, como en la reconstitución del recorrido efectuado entre las dos posiciones consideradas del diagrama, atendiendo a todas y cada una de las posiciones intermedias que posibilitan el tránsito de una a otra.

El movimiento perpetuo de imantación y atracción a que están sometidas las palabras en el sistema incrimina, como se ve, no solo sus significados sino también sus significantes. Ha de quedar claro, sin embargo, que no se pretende excluir aquí del análisis textual la descripción semántica del discurso literario –cosa que no haría sino mutilarlo, privándolo de su poder representacional–, sino simplemente recusar la arbitraria primacía de que habitualmente goza y que relega el significante a una función expresiva, enfática, decorativa o retórica. Como

atinadamente ha explicado el lingüista francés Jean-Claude Chevalier, hay que reconocer –por inconscientes que seamos de ello cuando hablamos y por “sordos” que nos hayamos vuelto al significante– que hay más afinidad entre el adjetivo *claro* y un sustantivo como *clarín* de la que puede existir, por ejemplo, entre los sustantivos *clarín* y *trompeta*<sup>11</sup>. Es precisamente este principio el que rige la organización del poema *Las Piedras* y, más allá del texto estudiado, el que dirige el discurso vallejianos en su totalidad. En efecto, la escritura de Vallejo demuestra, por ejemplo, que un adjetivo como *sórdido* guarda más estrecha relación con la palabra *sordo* que con su sinónimo *sucio* o con su antónimo *limpio* (“...su delantal que aún SÓRDIDO / nos empieza a querer de OÍRNOS tanto” –*Trilce XLVI*–); que el verbo *alfar* está más íntimamente vinculado con el sustantivo *alfil* o con la letra *alfa* que con el sustantivo caballo con que está naturalmente relacionado desde el punto de vista referencial (“ALFAN ALFILES a adherirse...” –*Trilce XXV*–); que el significante *pancreático* tiene menos que ver con el *páncreas* que con la *creación* (“...las diez varillas mágicas / de sus dedos PANCREÁTICOS” –*Trilce XXXV*–); o que un sintagma como *las cintas más distantes* “dista” menos de un sintagma como *las citas más distintas* –*Trilce LXV*– que de su correlato semántico *\*las cuerdas más lejanas*. Y si *las PieDras PIDen*, si las Piedras Pugnán (*Pugilato de Piedras*), si las *PIEdras vuelan de un PuntaPIÉ* y si no falta quien *Por Puro gusto las golPee* es, sencillamente, porque el significante *piedras* autoriza e incita a establecer todas y cada una de estas relaciones. *Las PieDras* del poema *PIDen*, como las *PUNTA*s de *Trilce XXXVI* se *disPUTAN*, como el *CABallo* de *Trilce LXI CABecea* o como el *TRes* de *Telúrica y magnética TRina*.

Pero no hay juego paronímico que no traduzca un intento –consciente o inconsciente– por parte del hablante que lo establece de explicación semántica de las palabras por él relacionadas, ni asociación formal que no provoque entre los significantes una transfusión recíproca de sus significados. Así es, en todo caso, como lo percibe, por ejemplo, un Isidoro de Sevilla, quien, haciendo remontar la etimología de *piedra* al sustantivo *pie*, explica que si la piedra recibe ese nombre es porque lastima el pie. Como queriendo invertir esta lectura, Vallejo declara en la segunda estrofa del poema: “mis pasos [...] hacen doler” para insistir en la quinta diciendo de la luna que es “blanca piedra que voló de un puntapié”. Así leído, el poema aparece casi como una escenificación poética de la etimología isidoriana. César Vallejo en su poema e Isidoro de Sevilla en sus *Etymologiae sive Origines* ofrecen, pues, a catorce siglos de distancia, la misma lectura de la palabra, lectura ciertamente imaginaria, pero igualmente condicionada y determinada por la configuración del significante escrutado.

El diccionario de Isidoro de Sevilla constituye a mis ojos una de las demostraciones más originales y contundentes del poder explicador del significante y de su aptitud para predestinar las asociaciones metafóricas que rigen el lenguaje. En efecto, la enseñanza fundamental que se extrae de la lectura de las etimologías isidorianas es que ninguna palabra puede extender su significado más allá de lo que su significante le autoriza a hacerlo, esto es, que los nuevos significados absorbidos por una palabra, los corrimientos a que puede verse sometida y los empleos más o menos desviados, metafóricos o traslaticios de que puede ser objeto están programados en el código genético de cada palabra, es decir, germinalmente inscritos en su propio significante. Allí donde la etimología científica, con todo el rigor que la avala y con todo el aparato crítico y metodológico que la respalda y acredita, aducirá, sin demasiada convicción y a falta de pruebas documentales más fehacientes, étimos latinos (*cattus*), árabes (*qattûs*) o griegos (*γαττος*) para reconstituir la historia de una palabra como

---

<sup>11</sup> Ver Nadine Ly, “Référence linguistique, référence de l’écriture”, *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1994, 29-48, p. 31.

*gato*, Isidoro de Sevilla se las ingeniará para reconocer en el significante de la palabra la impronta literal de su significado y así, haciendo hincapié en dos de los rasgos más característicos de la especie felina –su infatigable actividad predatoria y su excelente acuidad visual–, explicará que el gato, si recibe ese nombre (*cattus*<sup>12</sup>), es, sencillamente, porque caza ratones (*captat*) y porque ve de noche (*catat*): ¿cómo imaginar, en estas condiciones, que el gato pudiera llamarse de otra forma? Y allí donde el moderno diccionario etimológico explicará que una palabra como *cadáver* procede del sustantivo latino del mismo nombre, para evidente frustración del lector que ya conocía el significado de la palabra antes de consultar el diccionario, pero que seguirá sin saber lo que significa su significante después de hacerlo, Isidoro de Sevilla descompondrá el término siguiendo el procedimiento de la *explicatio* para leer condensadamente en su significante la frase “carne dada a los gusanos”: *CAro DATA VERmibus*<sup>13</sup>. ¿Cómo no había de llamarse así el cadáver, si la misma palabra “dice” lo que significa? El sentimiento de que cada objeto tiene el nombre que se “merece” es tan poderoso que involuntariamente lleva al hablante a creer que cada palabra encierra en su significante la explicación última de su significado, cuando no a considerar que el vínculo que une la palabra a la cosa es un vínculo natural, como así lo ilustra la anécdota judía<sup>14</sup> del niño que, sentado a la mesa, le pregunta a su padre: “Papá, ¿por qué llamamos espaguetis a lo que estamos comiendo?”, y a quien el rabino, tras una breve reflexión, contesta: “Vamos a ver, hijo mío, piensa un poco. ¿Acaso nos son blancos como los espaguetis? ¿No son alargados como los espaguetis? ¿No son blandos como los espaguetis? Entonces, ¿por qué quieres que se llamen de otra forma?”.

Más allá de las diferentes semantizaciones metafóricas o simbólicas que es capaz de recibir, el poema de Vallejo se dejar leer, pues, en primer lugar, como una exploración diagramática de la matriz nominal *piedras* que le da título y que, condicionando fuertemente la configuración léxico-semántica del poema, genera, por asociaciones analógicas sucesivas, el entramado verbal que acabará fraguando la totalidad del discurso. No será ésta, sin embargo, la última vez que la escritura Vallejiana recurra a la figura analógica *piedra / pie*: “No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla...”, escribirá Vallejo en su “poema en prosa” *Hallazgo de la vida*, para insistir en la misma asociación declarando en uno de sus *Poemas humanos*: “Parado en una piedra [...] paradas en un pie las aguas móviles”. Tampoco será este el único significante con que la escritura poética asocie el sustantivo *piedra*. En *Trilce XXIV*, por ejemplo, la declinación etimológica del significante *piedras*, asociado en el poema a su forma masculinizada –el nombre propio *Pedro*–, materializa el nexo intertextual que emparenta genéticamente el poema de Vallejo con el discurso evangélico al que replica:

...la mano negativa de *Pedro*  
graba en un domingo de ramos  
resonancias de exequias y de *piedras*.

<sup>12</sup> “El gato recibe el nombre de *musio*, porque es enemigo del *mus* (ratón). La gente suele darle el nombre de gato (*cattus*) derivándolo de *captura*. Otros, en cambio, opinan que se llama así porque ‘cata’, es decir, porque ve; y es que tiene una visión tan aguda que, con el fulgor de sus ojos, supera las tinieblas de la noche. De donde el nombre de *catus* derivado del griego *kaiesthai*, con el significado de *ingenioso*”.

<sup>13</sup> Este mismo procedimiento será el que emplee Juan de Génova en su *Catholicon* (Estrasburgo, 1470, fol. 17d) para explicar el origen de la palabra *homo*, sometiendo su significante a una lectura de tipo sigloidal: “*Et homo quasi habens omnia manu omnipotentis*” (es decir, el hombre, en la medida en que todo lo que posee proviene de la mano del Todopoderoso –etimología referida por Charles Brucker, *L’étymologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 9).

<sup>14</sup> Anécdota referida por Marina Yaguello, *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 101.

Federico BRAVO, "Motivar las piedras o la predestinación de la imagen poética. Notas sobre el determinismo del significante", *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, Universidad de Navarra, 1997, 13-1, p. 1-24.

Análogamente, pueden rastrearse en la producción de Vallejo diferentes variantes poéticas de otras estructuras igualmente presentes en el poema estudiado. Así, volveremos a encontrar, por ejemplo, la misma asociación *piedras / nada*, insistentemente declarada en la tercera estrofa del poema ("Las *piedras* no ofenden; *nada* / codician [...] y piden / amor aun a la *Nada*"), en el poema XIX de *Trilce*: "lo más *piedra*, lo más *nada*"; y acaso también en los primeros versos del poema siguiente, *Trilce XX*: "Al ras de batiente *nata*<sup>15</sup> blindada / de *piedra* ideal...".

El poema *Las piedras* no es, pues, otra cosa que un viaje exploratorio al interior de la palabra, concebida ésta como itinerario, como espacio transitable y transitado o, como diría Gaston Bachelard, como un habitáculo complejo, "una casita con sótano y buhardilla" por cuyas escaleras se accede, subiendo, a la más elevada abstracción y, bajando, a las profundidades del étimo:

Las palabras –muchas veces me las represento– son casitas con sótano y buhardilla. El sentido común vive en la planta baja [...] Subir las escaleras dentro de la casa de la palabra es abstraer, peldaño a peldaño. Bajar al sótano es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros imposibles de encontrar. Subir y bajar, dentro de las mismas palabras, es la vida del poeta. Subir demasiado arriba, bajar demasiado abajo, es algo que le está permitido al poeta, que une lo terrestre con lo aéreo.<sup>16</sup>

A la luz de la imagen "ecomórfica" de la palabra bachelardiana, el enunciado inicial del poema, "Esta mañana bajé / a las piedras", podría designar entonces la acción de "bajar" al sótano de la palabras, de "meterse" por los pasadizos subterráneos por que secretamente se comunican entre ellas y de "perderse" por las galerías ocultas de su etimología.

Si la palabra siempre dice más de lo que declara su significado no es porque un principio metafórico autorice a extender *ad libitum* su significación, sino porque su significante dice infinitamente más cosas de las que puede decir su significado institucionalizado. Somos conscientes de haber sobreañadido a las palabras del poema valores que no sancionan los diccionarios, pero también hemos determinado las reglas del juego y fijado los límites de la sobresemantización: cada palabra del poema conserva su significado propio y si adquiere, activa o solicita otros adicionales estos emanan rigurosamente de su significante y no de un proceso de sustituciones metafóricas ni de la libre asociación –prácticamente inagotable– que puede establecerse con referentes ajenos a la configuración léxica del texto.

---

<sup>15</sup> En este caso, el juego analógico podría ser el causante del restablecimiento de la forma etimológica del indefinido: *nada* < [res] *nata*.

<sup>16</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 135.