



HAL
open science

Poética de la modernidad. Trilce o la rehabilitación del significante poético

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Poética de la modernidad. Trilce o la rehabilitación del significante poético. Carmen Ruiz Barrionuevo; César Real Ramos. La modernidad literaria en España e Hispanoamérica, Universidad de Salamanca, 1995, 978-84-7481-825-3. hal-02955462

HAL Id: hal-02955462

<https://hal.science/hal-02955462>

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.

Federico BRAVO, "Poética de la modernidad. *Trilce* o la rehabilitación del significante poético", *La Modernidad Literaria en España e Hispanoamérica*, Carmen Ruiz Barrionuevo & César Real Ramos (eds.), Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 199-210.

POÉTICA DE LA MODERNIDAD.

TRILCE O LA REHABILITACIÓN DEL SIGNIFICANTE POÉTICO

Tis not enough no harshness gives offense,

The sound must be an echo to the sense.

Alexander POPE, *Essay on Criticism*, 364-5.

Au fond, l'écrivain a toujours en lui la croyance que les signes ne sont pas arbitraires et que le nom est une propriété naturelle de la chose : les écrivains sont du côté de Cratyle et non d'Hermogène.

Roland BARTHES, *Critique et vérité*, p. 52.

La palabra modernidad aparece, por poco que tomemos en consideración la historia de este significante, como escenario de un conflicto, aparentemente, pero a la vez significativamente insoluble, entre esos dos parónimos con que los diccionarios etimológicos emparentan este sustantivo: por un lado, la moda, por definición efímera y transitoria, y, por otro, el modo, libre de toda contingencia y sólidamente anclado en un pasado en el que la escritura escoge, a sabiendas o no, sus propios modelos. Moda, modo, modelo, modernidad..., cuatro palabras que se oponen, pero que se resuelven en una misma y única matriz etimológica: el sustantivo modus.

*Consciente de la necesaria incidencia en la escritura de la revolución social, política y cultural del mundo "moderno" que le tocó vivir, César Vallejo ha teorizado en más de una ocasión sobre lo que, en varios de sus escritos ensayísticos, llama "poesía nueva", "nueva estética" o incluso a veces con el nombre explícito de "modernidad". Especialmente significativo de la concepción vallejana de modernidad es el fragmento que lleva por título "Poesía nueva" perteneciente a *El arte y la revolución*, en el que el poeta se subleva contra la idea de una revolución estética basada en la mera incorporación de elementos pretendidamente sintomáticos del cambio y del progreso social, tecnológico o industrial. En otras palabras, no es ni puede ser "moderna" la poesía que, creyendo prefigurar de forma visionaria la realidad cambiante, no hace, en realidad, sino ir a la zaga de su evolución:*

Poesía nueva –escribe Vallejo– ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras "cinema", "avión", "jazz-band", "motor", "radio" y, en general, de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni vieja, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en sensibilidad [...] La poesía "nueva" a base de palabras nuevas, se distingue por su pedertería de novedad y por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna¹.

*Con estas palabras define y sintetiza Vallejo los postulados de la vieja querrela que opone poesía moderna o supuestamente moderna y lo que el poeta llama "poesía antigua". Entre la moda fugaz y cambiante, estrechamente vinculada a los avatares de la actualidad, y el modo, entendido como estrategia precursora de lo que Vallejo llama "nueva sensibilidad", entre esa moda consubstancialmente "pegada" a la realidad presente y abocada por tanto a una muerte más o menos rápida (recuérdense las palabras de Paul Valéry: "En el arte, la idea de progreso ha sustituido a la de modelo. La obra del día devora a la de la víspera²") y ese modo de hacer intemporal, siempre nuevo y siempre viejo, la modernidad supone una especie de relación de equilibrio que disuelve y trasciende todo antagonismo entre lo contingente y lo eterno³. A este equilibrio precario, convertido en movimiento histórico, cíclico y perpetuo entre estos dos polos aparentemente opuestos, se refiere Vallejo cuando, en el poema "Telúrica y magnética" de *Poemas humanos*, escribe:*

*¡Rotación de tardes modernas
y finas madrugadas arqueológicas!*

Si la expresión más frívola, pero acaso también más exacerbada de la modernidad es la moda, forma de sumisión de la escritura –o de cualquier otra parcela del quehacer estético– a una tiranía de lo presente y de lo actual, puede decirse que Vallejo lleva esta comunión de la escritura

¹ Barcelona, Editorial Laia, 1978, p. 113 s.

² El texto completo es: "Dans l'art, l'idée de « progrès » s'est substituée à celle de « modèles ». L'œuvre du jour dévore celle de la veille. La « mode ». Le journal. Publicité = gloire de synthèse" ("Instants", *Œuvre*, I, Paris, Gallimard, 1957, p. 374). La traducción es nuestra.

³ Eminente teorizador del concepto de Modernidad, Baudelaire insiste en *Le peintre de la vie moderne* en el necesario equilibrio que toda obra estética establece entre estos dos polos: "Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." (*Écrits esthétiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986, p. 362 ss.).

con la realidad hasta las últimas y más radicales consecuencias, haciendo precisamente de la escritura y del proceso mismo de su producción el centro del discurso, esto es, el objeto mismo, actual e inmediato, del trabajo poético. Si, entendida en su acepción más estrecha, es moderna la poesía que comulga con la actualidad, la poesía de Vallejo no puede serlo más, puesto que, en su afán de fundirse con ella, la escritura acaba desplazando este polo referencial en beneficio de otro todavía más próximo e inmediato: el del proceso activo de su propia construcción. Consecuencia inmediata de este posicionamiento estético es el trabajo de constante evidenciación del material lingüístico movilizado en su escritura, trabajo del que dan cumplida cuenta las numerosas voces que Vallejo inventa, trastoca, toma de la gramática o inmoviliza metalingüísticamente. Pero este trabajo se subsume, según creo, en otro de mayor envergadura que, más allá de la simple auto-referencia explícita, conduce la escritura –y por tanto al lector– a un constante cuestionamiento del significante poético. Es, según intentaré demostrar, la atención prioritariamente prestada por la escritura al significante, un significante constantemente evidenciado, puesto al desnudo, mostrado en su labor de incesante producción de significado, lo que mejor me parece definir la modernidad de la obra vallejiana.

*Esta tarea de mostración del significante, la escritura la lleva a cabo sometiendo el discurso a su propia vivisección, esto es, procediendo a la sección "en vivo" de "esa entidad mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza"⁴ que es, según explica el propio Vallejo, el poema. A la vez que se instituye como resultado del proceso de elaboración artística, el texto poético procede a la declinación inventariada del material –lingüístico, métrico, rítmico, retórico o tipográfico– de que se vale, tejiendo así un discurso en que no solo cada elemento significa, sino que a su vez carga de significación a todos los demás: "si a un poema –agrega Vallejo– se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere". Porque ese verso, esa palabra, esa letra y ese signo ortográfico son lo que Vallejo llama en otro lugar los "electrones de la obra de arte"⁵, obra de arte compleja y totalizadora, pero solo accesible a través de sus múltiples fragmentos. La escritura se convierte así en análisis, en exploración y descomposición del material verbal que le sirve de soporte, como así lo indica el propio poeta cuando en su carnet de 1936/37 anota la frase "descomposición o vivisección del proceso de creación de un poema"⁶ o cuando en *El arte y la revolución* establece ciertos parangones entre modernidad literaria, concebida como práctica fragmentarista de la escritura, y modernidad arquitectónica, musical o cinematográfica:*

⁴ "Universalidad del verso por la unidad de las lenguas", *El arte y la revolución*, p. 79.

⁵ "Electrones de la obra de arte", *El arte y la revolución*, p. 79.

⁶ *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional*, Barcelona, Laia, 1983, p. 85.

En la Consagración de la Primavera, de Stravinski, se puede constatar –como en una vivisección– el libre nacimiento de los sonos, independientes de todo organismo sonoro y de toda combinación armónica y melódica. El cinema embrionario trabajaba con escenas y episodios enteros, es decir, con imágenes. Hoy empieza a trabajar con elementos más simples, con imágenes instantáneas y al millonésimo de segundo, combinadas y découpées según el sentido cinematográfico del realizador⁷.

Emblemático de esta modernidad entendida como práctica y celebración del fragmento y, consiguientemente, como recusación de la totalidad, es Trilce XXXVI, poema en que Vallejo enuncia, en forma de alegato poético, las leyes de un nuevo orden estético basado en la asimetría y en la ruptura, orden estético cuyo paradigma se encuentra representado por la Venus de Milo. Sin embargo, la paradoja o, si se prefiere, el conflicto entre las "tardes modernas" y las "madrugadas arqueológicas" de que habla Vallejo en "Telúrica y magnética" se hace casi inmediatamente patente en la escritura, ya que el patrón métrico elegido es precisamente una de las formas más antiguas y rigurosamente simétricas y acabadas del metro español: el alejandrino, un alejandrino que, para mayor contradicción, no solo está dotado aquí de una rima interna, sino que además presenta una rigurosa distribución de acentos en las sílabas pares:

Ceded al nuevo impar

Potente de orfandad!

*Lo que caracteriza a la milenaria estatua, a la que Vallejo erige aquí en símbolo permanente y definitivo de modernidad, es su condición de obra todavía fragmentaria e inacabada, cuya perfección radica precisamente en su propia imperfección. De "cercenados", los brazos de la Venus se convierten en "incredados", fraguándose así el conflicto entre fragmento y totalidad, conflicto formulado también por Paul Valéry cuando escribe *nul poème n'est supérieur à ses fragments*⁸ o cuando habla de la obra que muere de puro perfecta y acabada: *un ouvrage meurt d'être achevé*⁹. Si no hay "cómo salir" de este conflicto "sino haciendo la cuenta de que hoy es jueves" es, sencillamente, porque el jueves, el día de Júpiter, es la "véspera inmortal" de un viernes, día de Venus, puramente embrionario y todavía por venir. Dicho de otro modo, lo que le interesa a Vallejo de la Venus de Milo no es lo que ya tiene sino lo que "todavía "le falta, esto es, los "brazos plenarios" que tratan de "encodarse"; del mismo modo puede decirse que lo único que le interesa del viernes es su véspera, el jueves, que no es otra cosa que un viernes en potencia. El lector de *Trilce* asiste así, al hilo de su lectura, a una constante valoración del fragmento y de la parte que*

⁷ *El arte...*, p. 81.

⁸ *Cahiers 1894-1914, III*, Paris, Gallimard, 1957, p. 541.

⁹ "Variations sur les *Bucoliques*", *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 218.

lleva la escritura a reivindicar no el "ya" sino el "todavía"; no una trinidad móvil consumada, sino las "propensiones de trinidad" de Trilce V; no el advenimiento al mundo, sino "los nueve (meses) de gestación" de Trilce X; no el "sido", sino el esperanzador "puede ser" de Trilce XIV; no el proceso de la lectura, sino el acto previo de su aprendizaje representado por esa "lengua que empieza a deletrear los enredos" de Trilce XX; no la "avestruz coja", sino el "polluelo adormido saltón de la hendida cáscara" de Trilce XXVI; no la "cuenta de la vida" ni "lo que ha llegado y ya se ha ido", sino el "no haber nacido aún" y el "vengo todavía" de Trilce XXXIII; no el "dolor sin fin", sino el "nacer sin causa" de Trilce XXXIV; no el alimento ingerido, sino la "boca por venir" y el "pan no venido todavía" de Trilce XXXVIII: en suma, todo lo que está en potencia, en germen, a punto de ser y, por tanto, cargado de significación.

Repleta de significación, la letra, unidad mínima del discurso instauradora de una combinatoria potencialmente infinita, es constante objeto de análisis y valoración en Trilce: ya sea porque la escritura la nombra explícitamente, como en Trilce XI, LII y LXIX, donde se nos habla respectivamente de una "équis disertada", de una "v dentilabial y de estáticas eles quelonias"; ya sea porque es ella quien, a través de un sutil juego de permutaciones, construye el verdadero sentido de versos como "Pienso en tu sexo [...] degenerado en seso" (Trilce XIII) o "las cintas más distantes [...] las citas más distintas" (Trilce LXV); ya sea, por último, porque la letra genera en el discurso cadenas apofónicas, paronímicas o aliterantes capaces de vertebrar la estructura de todo un poema, como Trilce LXIX, totalmente construido en torno a la alternancia vocálica olas/eles/alas, o incluso capaces de articular entre sí toda una cadena de poemas, como ese hombre de Trilce XVII que, convertido en hombre en los tres poemas siguientes, acaba convocando en Trilce XXXVI a su antónimo hembra, para culminar, diez poemas más adelante, con la irrupción del significante hambre¹⁰.

En Trilce XXXV, el trabajo de recuperación del significante se realiza por medio de una estridente y hasta puede decirse cacofónica aliteración de consonantes líquidas e interdentalas que, estratégicamente repartidas en el texto, invaden en su totalidad la segunda estrofa del

¹⁰ "Y hembra es el alma de la ausente. / Y hembra es el alma mía." (IX) → "... en tus hombros / me paro a carcajear..." (XVII) → "... esta mayoría inválida de hombre" (XVIII) → "Se ha puesto el gallo incierto, hombre." (XIX) → "el hombre guillermosecundario" (XX) → "... con cuatros al hombre" (XXVI) → "¡Hembra se continúa el macho..." (XXXVI) → "y muerta de hambre tu memoria viene" (XLIV) → "Y yo advierto un hombre..." (LV) → "Aquel médico era un hombre sano" (LVIII) → "(No, hombre!)" (LXIV) → "humildóse hasta menos de la mitad del hombre" (LXV) → "diversos erramos, al hombre" (LVXII) → "al medroso temblor de los hombros del día" (LXIX). Este mismo juego paronímico será precisamente el que establezca Jorge Enrique Adoum (en cuya escritura pueden rastrearse numerosas "reminiscencias" vallejanas) en su poema "Epitafio del extranjero vivo" de *Prepoemas en postespañol* (1979), cuyos versos iniciales rezan: "con hambre y hembra este hombre / surreal su realidad / desretratado en su pasaporte..." (*No son todos los que están. Poemas, 1949-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 25).

poema. El lector ve erigirse así todo un andamiaje literal que, apuntalado por las consonantes l, r, n y z¹¹, sustenta los diez versos de que consta la estrofa:

*El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quitame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!*

Pero lejos de ser un mero juego ornamental, la trama literal y aliterante de la estrofa se revela aquí poderosamente eficaz y significativa, ya que, a la vez que desvía la atención del lector hacia los constituyentes mínimos de la cadena escrita, anuncia el trabajo de reconstrucción verbal de que será escenario la estrofa siguiente:

*Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.*

Si es cierto que la lectura no puede desentenderse aquí del sentido obvio, literal e inmediato del adjetivo pancreáticos, adjetivo que, asociado a voces como plato, almuerzo, mostaza, cerveza o mesa, insiste en la imagen alimenticia del proceso de ingestión y de digestión recurrente en la

¹¹ Obsérvese que tres de ellas se encuentran singularmente contenidas en la voz que da título al poemario, *Trilce*, que aparece anagramatizada en diversos lugares de la obra de Vallejo. Pueden citarse aquí, entre otros, el sintagma inaugural de *Trilce XXXVIII, Este cristal* (E – TECRI – T – L) y, muy especialmente, el verso *Tus lutos trenzan mi gran cilicio* (T – L – T – TRE – Z – I – R – CILICI –) del poema "Nervazón de angustia" (*Los heraldos negros*).

*escritura de Vallejo, no es menos cierto que la configuración del discurso incita a reinterpretar este significante como la suma de dos radicales, griego uno y latino otro, generadores de otro sentido menos inmediato, pero no menos presente. En efecto, el adjetivo *pancreáticos* se presenta también como producto de la yuxtaposición del significante griego de la totalidad, el indefinido $\pi\alpha\nu$ ¹², seguido del radical *creáticos*, aquí interpretado como un derivado ficticio del verbo *crear*. Si los dedos infatigables de la amada merecen el calificativo de *pancreáticos* es, sencillamente, porque esas "diez varillas mágicas" con que el discurso poético los asimila son capaces de "crearlo todo"¹³.*

*La elección en el poema de formas etimológicas cultas como *operar* o *verecundia* frente a los castizos *obrar* y *vergüenza* o el empleo etimológico del verbo *gustara*, que reactiva aquí su valor original de pluscuamperfecto de indicativo, señalan ya, por su sola presencia, un retorno de la escritura a las estructuras primitivas del lenguaje. Varios factores más legitiman esta lectura, empezando por el hecho de que, tan reveladores del quehacer poético de Vallejo como los neologismos léxicos inmediatamente identificables como *creaciones verbales*, lo son los neologismos semánticos basados en la reinterpretación de significantes ya existentes¹⁴. En efecto, el carácter insólito de la asociación del adjetivo *pancreáticos* con el sustantivo *dedos* aparece, junto con la insistente aliteración de la estrofa anterior, como una especie de indicador textual que, poniendo al lector sobre aviso, permite detectar la presencia de una estructura latente. Así es precisamente como define Vallejo la función poética de las rupturas lingüísticas cuando, a propósito de Joseph de Maistre, menciona la frase de Renán: "Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a la falta de francés"¹⁵. Obsérvese igualmente que el contexto, a la vez que imputa a la amada acciones como "poner el plato", "bordar", "operar toda la mañana", "pegar el botón", etc., somete al agente de todos estos procesos verbales a una especie de reducción*

¹² Tal vez deba considerarse también así el "pan" de *Trilce XXIII*, un pan que es ciertamente sustancia nutricia y alimento de vida ("aquellos mis bizcochos, / pura yema infantil"), pero también objeto sacralizado y omnitemporal ("aquellas ricas hostias de tiempo"), infinito e inagotable ("aquel pan inacabable"), un pan, en suma, que lo es *todo* y que acaba representándolo *todo* para Vallejo.

¹³ Etimológicamente, *pancreas* significa 'todo carne'. Vallejo ha sometido, por tanto, el significante *pancreáticos* a un proceso de motivación etimológica parcial (limitado al primer formante *pan-*), haciendo del segundo formante un adjetivo complejo formado del radical *crea-* (relacionado con el verbo *crear*) y el sufijo *-ticos*, sin que ello implique necesariamente evacuación completa del sentido etimológico del segundo formante, $\chi\rho\epsilon\omicron\varsigma$ 'carne', como así lo demuestran los diversos poemas en que la amada aparece evocada como pura materia carnal, en que los dos sentidos de la palabra ("Pienso en tu sexo, surco más prolífico / y armonioso que el vientre de la sombra", *Trilce XIII*; "... en toda la tierna *carnecilla* del deseo [...] El sexo sangre de la amada que se queja..." *Trilce XXX*).

¹⁴ Es lo que, en otro estudio, he llamado "neologismo zafado". Sobre este aspecto de la neología vallejana –aspecto poco estudiado por la crítica–, puede consultarse mi tesis doctoral *Le discours poétique de César Vallejo dans "Trilce"*, U. F. R. d'Études Ibériques et Iberoaméricaines, Université de Bordeaux III, 1990, p. 37 s.

¹⁵ *Contra el secreto profesional*, Barcelona, Laia, 1983.

metonímica que convierte, magnificándolas, las manos artesanas y “pancreáticas” – por no decir “pantocráticas” – de la amada en la imagen central de estos versos.

*A su vez, esta lectura obliga a una vuelta al tercer verso de la estrofa y, en particular, al adjetivo *germinales* en el que parecen darse la mano dos étimos distintos, pero semánticamente equivalentes y fonéticamente afines. *Germinales* se deja interpretar efectivamente como resultado de una especie de colisión etimológica entre el sustantivo *germen*, *-inis* en su sentido propio de ‘yema de la planta’, y su sinónimo y parónimo *gemma*, *-ae*, del que procede la palabra *yema*. El sintagma “baterías germinales”, que designa aquí las yemas de los dedos de la amada, inaugura así el paradigma de una especie de declinación que será completada en los versos siguientes por sus dos sinónimos poéticos que son las “diez varillas mágicas” y los “dedos pancreáticos”. Es precisamente esta triple declinación poética del significado único ‘manos’, sucesivamente encarnado en los sintagmas “baterías germinales”, “varillas mágicas” y “dedos pancreáticos”, la que construye y articula la columna vertebral de toda la estrofa.*

*Esta sobredecodificación del discurso –capaz de generar estructuras significantes múltiples y de salvaguardar al mismo tiempo la coherencia del texto– deja en la estructura las huellas materiales de su propio ordenamiento. El lector de Vallejo, y el de *Trilce* en particular, ve funcionar el discurso simultáneamente en dos planos de significación diferentes. El doble trabajo del signo, que no se limita a generar sentido sino que, a su manera, explica también de qué modo lo genera, autoriza a leer cada texto como una especie de glosa de sí mismo, sin menoscabo alguno de su capacidad propiamente hetero-referencial. Especial eco cobran, en este sentido, las líneas que Vallejo dedica en *El arte y la revolución* a lo que llama “La danza sin música”, donde explica:*

Alfonso Reyes rechaza la danza que cuenta cuentos, pero olvida rechazar la danza que danza motivos musicales. Yo querría algo más radical: la danza que dance la danza y que esté tan lejos de la literatura, que de la música¹⁶.

... lo que, traspuesto al terreno de la creación poética, vendría a significar “la escritura que escribe la escritura”, esto es, una escritura que cuenta su propia historia y que devuelve al significante, a la materia misma con que trabaja y de que se nutre¹⁷, su autonomía perdida, es decir, la

¹⁶ P. 57. Lo que Vallejo proclama aquí es la plena y absoluta autonomía del arte –en el presente caso de la danza– como fundamento de la nueva y moderna estética preconizada: “Una evolución sobrevendrá a la danza: su independencia de la música, de instrumento de fondo o batería, de un violín o de una castañuela. La danza será silenciosa, liberada de todo elemento extraño y de todo ritmo extraño advenedizo. La danza palpará en silencio inspirada y guiada por una sola música: la de la sangre del danzante” (*id.*).

¹⁷ El propio Vallejo emplea, refiriéndose a la palabra, el término *material* en el sentido de ‘materia prima’ del trabajo poético. Cf.: “... la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan artísticamente los *materiales* más simples y elementales de la obra. Y el *material* más simple y elemental del poema

*autonomía de que se ve habitualmente privado en el acto de comunicación ordinario. "Moderna – explica Daniel Oster– es aquella literatura en la que el procedimiento de formación es la condición necesaria del procedimiento de expresión: un lenguaje dentro del lenguaje"¹⁸. Puede decirse, en el caso de *Trilce*, que es moderna precisamente la conciencia por parte del autor de que el poema se construye como un sistema orgánico de signos doblemente codificado en tanto que representación del mundo y en tanto que objeto de su propia representación, y capaz, por tanto, de conciliar, sin incurrir en contradicción alguna, referencia externa y referencia interna.*

*Cada texto lleva, pues, inscrita y cifrada en su propia letra la programación del discurso que lo engendra: al ordenamiento específico del discurso instituido en cada texto deberá remitirse el lector para descodificarlo, ateniéndose lo más rigurosamente posible a las instrucciones que la letra vaya proporcionándole. En *Trilce XXXI* –último ejemplo que analizaré aquí– es la sobredeterminación semántica del discurso la que, a modo de indicador textual, reclama, desde la primera lectura, la atención del lector:*

***Esperanza* plañe entre algodones.**

*Aristas rocas uniformadas
de amenazas tejidas de esporas magníficas
y con porteros botones innatos.
¿Se luden seis de sol?*

***Natividad.* Cállate, miedo.**

Cristiano espero, espero siempre

es, en último examen, la *palabra*, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples *palabras* sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta." ("Electrones de la obra de arte", p. 80). En nota a pie de página, Vallejo insiste: "Agregar capítulo observando que el poeta trabaja con palabras." (p. 81). El subrayado es mío. Véase en este sentido el trabajo de Nadine Ly "La poética de César Vallejo: Arsenal del trabajo", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 456-457, II, p. 903 ss.

¹⁸ "Création et réflexion critique", *Le grand atlas des littératures*, Paris, Encyclopedia Universalis, 1990, p. 252 (la traducción es nuestra), Transcribo a continuación, más extensamente, las líneas que Daniel Oster dedica a la cuestión de modernidad: "Définir la relation moderne de la réflexion à la création impose donc la reconnaissance du message « littérature » au cœur de toute écriture prétendant elle-même à quelque visée autre : le réel, le vrai, le moi, la société, l'homme, l'histoire, la vie, etc. Moderne est la littérature pour laquelle le procédé de formation est la condition nécessaire du procédé d'expression : « un langage dans le langage » (Paul Valéry, Cahiers). Ainsi ne pourra-t-on faire l'économie d'un formidable cogito littéraire de ce « perpétuel retour sur soi » où la littérature cherche à ressaisir « dans le mouvement qui la fait naître » non pas son essence comme le dit Foucault (Les mots et les choses), mais son mode d'existence. Ce qui est en jeu, alors, c'est moins sa pureté ou son intransitivité que l'acte par lequel un esprit travaille en soi un état (« être écrivain ») grâce aux moyens spécifiques d'une organisation dont l'« ingénieur littéraire », comme l'appelle Valéry (Situation de Baudelaire), donnera à lire, plus que le résultat, la démarche".

*de hinojos en la piedra circular que está
en las cien esquinas de esta suerte
tan vaga a donde asomo.*

*Y Dios sobresaltado nos oprime
el pulso, grave, mudo,
y como padre a su pequeña,
apenas,
pero **apenas, entreabre** los sangrientos **algodones**
y **entre** sus dedos toma a la **esperanza.***

Señor, lo quiero yo...

Y basta!

El lector asiste aquí al desdoblamiento de buena parte de las unidades léxicas convocadas en el discurso. En efecto, todo el poema parece organizarse con arreglo a un principio de reduplicación semántica, que va de la simple repetición léxica ("Esperanza plañe/toma a la esperanza", "entre algodones/los sangrientos algodones", "Cristiano espero, espero siempre", "apenas/pero apenas") a la figura etimológica ("innatos/natividad", "esperanza/espero", "entreabre/entre sus dedos"), pasando por diversas cadenas de solidaridad semántica ("cállate/mudo", "Dios/padre/señor", "oprime/pulso"), sin olvidar el proceso multiplicativo que lleva sucesivamente del significante de la unidad "uniformadas", a su séxtuplo, "seis de sol", por último elevado a la centena en "las cien esquinas de esta suerte".

Nos ceñiremos aquí al análisis de los dos versos que encabezan la segunda estrofa:

*Aristas roncadas uniformadas
de amenazas tejidas de esporas magníficas*

*El primero de ellos no ofrece, como se ve, mayor dificultad en cuanto a su configuración sintáctica: al sustantivo *aristas* le siguen dos adjetivos yuxtapuestos, *roncadas* y *uniformadas*, que concuerdan –tal y como exige el sistema– en género y número con el término primario, el sustantivo *aristas*. Sintácticamente transparente, el verso opone, sin embargo, mayor resistencia cuando se adopta un punto de vista específicamente semántico. En efecto, los dos adjetivos que complementan el sustantivo *aristas* no parecen situarse en el mismo nivel de significación: si no*

parece insólito el que a unas aristas se les califique de uniformadas, la asociación de este mismo sustantivo con el adjetivo roncas, cuya esfera de significación es, en principio, bastante diferente a la del sustantivo al que califica, supone una ruptura de la que el análisis deberá dar cuenta de una u otra manera. En efecto, la sintaxis del verso parece estar en relación de ruptura o de desfase, cuando no en contradicción pura y simple, con la articulación semántica de las tres palabras de que consta. Para resolver esta contradicción, una lectura posible, que arriesgaré aquí a título de hipótesis, consistirá en considerar la voz aristas como resultado de una nueva manipulación léxica en que, una vez más, vendrían a darse la mano neologismo y arcaísmo, esto es, innovación léxica y reconstrucción etimológica o, dicho con palabras del propio Vallejo, "tardes modernas" y "madrugadas arqueológicas", evidenciándose así el doble trabajo de la escritura, pura arqueología de la palabra puesta al servicio de la creación verbal¹⁹.

En efecto, el significante aristas coincide rigurosamente con el superlativo griego ἀριστος 'óptimo, excelente', término intensivo del positivo ἀγαθος 'bueno', adjetivo que bien puede haber servido de étimo ficticio al entonces no menos ficticio sustantivo aristas. Entendido así, el significante aristas declararí en el poema exactamente la misma noción que el adjetivo magníficas, presente en el verso siguiente, estableciéndose así una relación de rigurosa equivalencia semántica entre la primera palabra del primer verso (aristas) y la última del segundo (magníficas). Esta lectura no tendría, sin embargo, más valor que el de una simple especulación, si no fuera porque, a su vez, la palabra roncas, prematuramente interpretada hasta aquí como un adjetivo, es, inversamente, en su acepción americana y muy especialmente cuando – como aquí – aparece empleada en plural, un sustantivo sinónimo de amenazas, término que, singularmente, se encuentra también actualizado en el verso siguiente: "amenazas tejidas de esporas magníficas". La relación de equivalencia que parece establecerse así entre los dos versos permite considerar el sintagma "amenazas magníficas" a la vez como rescritura y como traducción literal del sintagma "aristas roncas", equivalencia que convierte al segundo verso en una especie de definición glosada del primero y que pone de nuevo al lector en presencia de un texto auto-referencial que no hace, en última instancia, sino leerse y explicarse a sí mismo. Neologismo arcaico o arcaísmo neológico, el significante aristas aparece, por otra parte, ocupando, en el segundo verso del poema, exactamente la misma posición que ocupa, en el

¹⁹ Puede decirse de ciertos neologismos de *Trilce* lo mismo que afirma el propio Vallejo a propósito de la "poesía nueva". Al igual que esa poesía nueva que, "a primera vista", podría tomarse por "antigua", numerosos neologismos vallejanos presentan una configuración que "no atrae –al menos inmediatamente– la atención sobre si son o no" verdaderas creaciones léxicas.

primero, el significante esperanza: no es inútil recordar a este respecto que, en otro texto del mismo poemario, Vallejo elegirá precisamente para nombrar a la esperanza al helenismo Hélpide, que aparece igualmente encabezando el poema: "A trastear, Hélpide dulce, escampas" (Trilce XIX).

Los dos versos descritos no escapan, pues, al principio de reduplicación al que, como hemos visto, está sometido el resto del poema. El segmento "aristas roncadas de amenazas magníficas", que vale tanto como decir "magníficas amenazas de amenazas magníficas", puede leerse como resultado de una inversión quiástica basada en una variación de significantes, variación que no hace sino disimular, por una parte, la simétrica equivalencia de los significados y anunciar, por otra, la reversibilidad de las cuatro primeras estrofas del poema, comprendidas entre la "Esperanza" que "plañe entre algodones" del primer verso y los "sangrientos algodones" de los que Dios "toma a la esperanza" del antepenúltimo. Discurso multilingüe y pancrónico, el poema sienta las bases de una escritura glosolálica que, fundiendo y confundiendo espacios y tiempos lingüísticos diferentes, hace cohabitar, en el seno del mismo discurso, neologismos, arcaísmos, etimologías ocultas y americanismos.

Los ejemplos someramente descritos aquí son reveladores de una práctica de la escritura fielmente ajustada a los mismos postulados teóricos que enuncia. Todos ellos dan cuenta, de una u otra manera, del doble proceder semiótico y referencial de una escritura cuyo objeto representacional resulta indisociable de los mecanismos de representación que lo generan y de los diferentes metalenguajes que pone en acción. La configuración del discurso vallejiano obliga a un constante retorno al significante, un significante que no es, como habitualmente lo concebimos, esa unidad hipostasiada de "vehicular" pasivamente el significado, sino el motor mismo, el mecanismo dinámico y activo que lo engendra. Significante es el proceso de producción del significado y es en el confirmado trabajo de evidenciación de este proceso donde reside, según creo, una de las principales claves de la modernidad de la escritura de Vallejo.

Federico BRAVO, "Poética de la modernidad. *Trilce* o la rehabilitación del significante poético", *La Modernidad Literaria en España e Hispanoamérica*, Carmen Ruiz Barrionuevo & César Real Ramos (eds.), Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 199-210.
