

LOS GUARISMOS EN *TRILCE* -BAJO LA LÍNEA DE TODO AVATAR-

Los asideros existenciales de César Vallejo quedan fratesados en la agónica esfera que sin parar van a dar siempre al mismo número, a un tiempo y a un espacio que cercena cualquier posibilidad de salida. El destino incrusta en los hombros del hombre el peso del 4, que portará toda su vida; así, el ser humano se convierte en un eterno preso en la cárcel de su mundo.

La voz poética comienza a cifrar la arquitectura de su realidad en son de guarismos que acogen y envuelven los intersticios de la sinrazón del hombre. De este modo, traspasa el mundo de la pérdida, de la **desunión**, a un imaginario que contempla la imposibilidad del 2. Una pareja capaz de vislumbrar la fuente que saciaría la sed de trinidad en el hombre, de alcanzar el 3; una unión plena materno-filial que soldaría y cosería los retales de una creación, hoy imperfecta, para la emanación de nuevos seres potentes de libertad.

Estas ansias son destruidas, la canción que modula la esperanza se ha anclado en el más arduo silencio y ahora, el único sonido perceptible son los ecos de ese infinito que vaga por la nada del poeta y el estridente grito que emerge de la puesta en pie del 1, único guarismo para el hombre, su única realidad posible con la que apenas puede mantenerse para no caer.

El hombre, como ave de una sola ala, proclama su **orfandad de orfandades**, el triunfo y

la presencia de la unidad; que de tanto ser uno ya no es nada, se pierde en el vacío.

Este desequilibrio en la vida del ser lo conduce a un habitáculo de 4 paredes y sin ninguna salida, que es su realidad, **el guarismo 4**. La cárcel física y metafísica a la que es sentenciado en la eternidad de su esencia donde *nada alcanzó a ser libre (LVII, p.266)*¹.

El poeta luchará heroicamente en una batalla que se sabe perdida, un ejército de sombras aguardan en las trincheras de su tiempo y de su espacio para expandirse poco a poco por su realidad, hasta cifrar su vida en unos pilares seminales de muerte y fatalidad codificados en guarismos.

DESUNIÓN

El sujeto lírico roe los hilos de su orfandad en busca de una posible unión, teje imágenes de una irrealizable comunión y borda en el espejo de la vida sus deseos de salvación, la ruptura de su soledad.

El círculo, el aro, el anillo de la unión sólo mantiene su forma en un tiempo sin tiempo, en

¹ En este artículo vamos a marcar los versos de César Vallejo siguiendo la edición crítica elaborada por Julio Ortega en la editorial Cátedra, señalando el poema al que pertenece y la página donde se encuentra en esta edición.

un mañana anclado en la búsqueda infinita de un hombre, que intenta enhebrar su condena por el ojo de la otredad, de la amada:

*Mañana esotro día, alguna
vez hallaría para el hifalto poder,
entrada eternal.*

*Mañana algún día,
sería la tienda chapada
con un par de pericardios, pareja
de carnívoros en celo.*

*Bien puede afinar todo eso.
Pero un mañana sin mañana,
entre los aros de que enviudemos,
margen de espejo habrá
donde traspasaré mi propio frente
hasta perder el eco
y quedar con el frente hacia la espalda.(VIII, p.70)*

Así el mañana sólo es una idea nombrada en la hipótesis del devenir temporal: *esotro día, algún día*. Sitúa el mañana, tanto como futuro como nuevo amanecer, en una tierra baldía que finalmente tiene que ser negada en su propia esencia, introducida por una conjunción adversativa que niega toda estampa esperanzadora: *pero un mañana sin mañana*.

En ese mañana preñado de posibles, y por tanto, susceptible de albergar los anhelos imposibles del poeta, se proyecta la imagen de la unión con la amada como la fusión de dos corazones en uno: *par de pericardios*. La pareja no sólo se reconoce en esta imagen del corazón, sino también en su sexualidad animal: *pareja de carnívoros en celo*, que liberan e intervienen en la *más torionda de las justas* (XXXVI, p.177).

El deseo de esta imantación se expresa por medio de tiempos condicionales, hipotéticos: *hallaría, sería*, de una posibilidad irrealizable para el ser recluso en el tiempo, es decir, trascender a la eternidad; *entrada eternal* para su petición: *los novios sean novios en eternidad* (V, p.59).

El afinamiento de todo esto se convierte en su crisol de pérdida, es destruido por unos anillos que *ya tascados* (IV, p.56) reflejan la ruptura de la unión, los pasos del hombre hacia la dilucidación de su más absoluta soledad, hacia las cadenas de su huérfana esencia como *viuda mitad cerúlea*.

En ese paso, el poeta atraviesa la imagen del espejo, de la vida, del reflejo ficticio y el crisol donde mueren sus esperanzas, para quedar mirando hacia la realidad de su existencia, para ver la muerte como único mañana en el que se disuelve cualquier luz, sonido... en el que inexorablemente queda atrapado *hasta perder el eco*.

La pareja se concibe como la unión, la fusión de dos cuerpos autónomos que forman una unidad. Este núcleo mantiene su heterogeneidad, un grupo que, formado por dos elementos, aspira a la gestación de un tercero:

*Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.*

¡Grupo de los cotiledones!

[...]

*Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tánto,
hasta despertar y poner de pie al 1.*

Ah grupo bicardiaco. (V, p.59)

Sin embargo, en sus deseos de creación, en sus riquezas de heterogeneidad se halla su oro en desgracia, el tesoro del hombre *de no tener nada*. En sus propensiones de trinidad, en sus anhelos de 3, el hombre sólo consigue enviudar del 2.

La unión con la amada aspira a la conjunción de dos 1 para formar un 2 que geste una esfera de amor, en esa agrupación el hombre aspira a alcanzar el 3, la trinidad, la unión filial-espiritual; enhebrar los hilos de la creación para forjar una trama que redima y sustente la vida del hombre.

Estas propensiones de unión máxima y otreidad absoluta, reflejado en su mayor soldadura con la consecución del 3, es vuelta hasta gestar en su seno su contrario. Lejos de ser susceptible el poeta de alcanzar este estadio de máxima salvación, insufla nuevas generaciones de almas en pena, de condenados, de muertes en vida, *finales que comienzan*.

Así se rebela la voz, se alza proclamando sus deseos descoyuntados, en un tiempo subjuntivo e irreal en el que los novios caminan hacia la eternidad. Sin embargo, el 1 en soledad se pierde en su propio eco, en su sonido de orfandad infinita, mientras que el 0, la nada en su silencio, en su ausencia de sonido puede gritar tanto que cree orfandad, que despierte al 1.

El 1 (la voz poética) se pierde en el infinito del eco (*hasta perder el eco. VIII, p.70*) hasta llegar a 0, a nada (*quedar con el frente hacia la espalda. VIII, p.70*), pero como un circuito condenable este 0, este vacío lacerante vuelve a gestar el 1 que sufre de nuevo la misma agonía (el hombre queda atrapado en un circuito de círculos viciosos).

Se abre un campo semántico del sonido que se desvanece en ecos de ausencia y un silencio

que de tanto callar compondrán un nuevo espacio vacío, lleno ahora, con el sonido de la orfandad².

En este sentido, su propio traje cotidiano, la piel y el cuerpo que lo visten están fraguados en las llamas de la orfandad que abrasa y marca con cruces de fuego su destino. Su huérfano costillar, el aliento de su creación y protección, murmulla su inválida composición, su eterna esencia impar, su llanto de lado a lado, de costado a costado del hombre:

[...]

Murmúrase algo por allí. Callan.

*Alguien silba valor de lado,
y hasta se contaría en par
veintitrés costillas que se echan de menos
entre sí, a ambos costados; se contaría
en par también, toda la fila
de trapecios escoltas.*

En tanto; el redoblante policial

*(otra vez me quiero reír)
se desquita y nos tunde a palos,
dale y dale,
de membrana a membrana,
tas
con
tas. (XLI, p.199)*

Un viudo costillar, condenado a sufrir la desunión de su otra mitad en vida, insufla al hombre el aliento de imposibilidad de salvación, por ello

² Ferrari (citado por Ortega, 2003, p.61) analiza el conjunto del poema incidiendo en la fuerza de la palabra poética: "...la dualidad encierra en sí los gérmenes de la trinidad, y de una reproducción indefinida del ser [...]. El poeta quiere detener por medio de la palabra poética el vertiginoso y fatal deshacerse de la Unidad primitiva en una multiplicidad absoluta incoercible [...]. Este amenazante proceso de reproducción sucederá en el tiempo, por ello invoca la eternidad".

el único camino por donde el poeta puede escamotear esta realidad esencial se construye sobre puentes hipotéticos que terminan siendo volados: *se contaría en par*. Usa el único tiempo verbal posible, el condicional que inexorablemente no llega a realizarse ni en la dualidad anhelada (*ambos costados*) ni en la soledad del sujeto por ser desarticulado (*toda la fila*).

Esta realidad impar³ del ser humano queda atrapada en el mundo del sonido. Un sonido incomprensible resuena en la celda del poeta, unos murmullos que revelan una íntima verdad, que susurran por las paredes de su existencia sentencias impronunciadas, por esto sólo escucha ese *algo* indeterminado.

El murmullo se deshace en silencio, esas voces que atravesaban con susurros su *forado cuadrangular* (LIV, p.253) terminan desapareciendo, *callan* drásticamente y gráficamente entre dos puntos y a final de verso.

En el flanco metafísico del hombre emerge un silbido, un sonido que no articula fonemas y que proyecta en las paredes del poeta un halo de ensoñación. Hay un *alguien de lado*, y no de

frente, que silbando introduce la hipótesis de contar de un modo par la realidad del ser.

Sin embargo, este intento de esperanza es destruido por la realidad sonora física y real, el sonido del redoblante policial en el espacio carcelario del poeta, que irrumpe en esta imagen, retrae al ser al sonido de su mundo condenado, vuelve a su celda al son del *tas/con/tas*, no exento de dolor, del golpe que trasciende a un plano metafísico (*nos tunde a palos/dale y dale*).

Un golpe que viaja de *membrana a membrana* (LXXV, p.346) y que alcanza todos los rincones del ser hasta quedar éste cuadrado de *sombra a sombra* (XV, p.95). Esa membrana (LXXV) péndula que va y viene se extiende por toda la realidad provocando también sonido.

El deseo de unión, de alcanzar el 2 trasciende su realidad física, la orfandad de sus costados, hacia una búsqueda en la otredad. El sonido avanza con el deseo de materializarse en la conjunción de dos elementos, que en su donación construyan una unidad par:

*De la noche a la mañana voy
sacando lengua a las más mudas equis.*

*En nombre de esa pura
que sabía mirar hasta ser 2.*

*En nombre de que la fui extraño,
llave y chapa muy diferentes.*

*En nombre della que no tuvo voz
ni voto, cuando se dispuso
esta su suerte de hacer.*

*Ebullición de cuerpos, sin embargo,
aptos; ebullición que siempre*

³ La realidad impar es relacionada con otras imágenes tríclicas por Ortega (1970, p.173): "El número impar, que es también en número 1 y también el dedo solitario y el brazo de la Venus, está impulsado por un mismo desgarramiento, por su condición incompleta, a reordenar otra armonía, a buscar la posibilidad del número par: y esta figuración numérica que, por cierto, alegoriza la heterogeneidad que el poeta intuye –está a lo largo del libro agónicamente, enfrentada al amor, como a la experiencia de la cárcel, a la destrucción del hogar como a las evidencias del dolor; a la realidad, en fin, cuestionada desde esta percepción redentora". Y J. Higgins (1970, p.235) añade: "El impar, lo que está fuera de los conceptos convencionales de orden, es otra palabra ambivalente que denomina a la vez el caos de la existencia ordinaria y el ideal "absurdo": sólo enfrentándonos con el primero podemos alcanzar el segundo".

tan sólo estuvo a 99 burbujas.

*¡Remates, esposados en naturaleza,
de dos días que no se juntan,
que no se alcanzan jamás. (LXXVI, p.351)*

Avanza el poeta de la oscuridad a la luz de su verdad, al alumbramiento de su esencia por dos líneas, que no paralelas y sí perpendiculares, experimentan una unión en un punto de intersección que inevitablemente vuelve a separarse sin posibilidad de reunión.

Unas equis incapaces de emitir sonidos, son equis mudas, silenciosas, a las que el poeta está sometido en la encrucijada de su orfandad y sus deseos de unión.

El pináculo de esta unión, su origen y final, se encuentra en la imagen materna. Esta figura, por sus deseos de amor volcados sobre su creación, es reconocida por el poeta como *pura*, aquella capaz de insuflar en el alma del hombre la unión de 2, la salvación.

Pero el poeta se aliena ante esta figura, se aleja convirtiéndose en un extraño de ella (*la fui extraño*) y aún la ausencia de las dos figuras, madre y amada, con las que puede abrir una salida en su celda existencial; su amorosa llavera y la tienda chapada de la pareja se niegan en *llave y chapa muy diferentes*, quebrando el juego abrir-cerrar en una ineludible cerrazón.

Estas siluetas quedan privadas también de sonido, de voz, de palabra, y con ello, de actuación, de capacidad para volcar su poder redentor en el hombre, en los muros de una realidad que se cierran a sus manos, al movimiento de sus brazos, al refugio de su vientre. En este sentido, quedan relegadas a un ser *sin voz ni voto*, privadas de su clamor y sus tiernas palabras, sucumben junto con *las horas y lo indebido*(LVII, p.266).

El sujeto poético se ha tendido en nombre de tres anhelos desgarrados, de una ansiada trinidad resuelta en una ruptura del 2 (segunda estrofa), una alienación de la apertura (tercera estrofa) y una caída al silencio (cuarta estrofa). El único pináculo seguro de esta figura es una *buenavoluntad* que termina mutilada, incapacitada para luchar con su *ser así*(LVII, p.266).

La rueda insuperable de la fatalidad inicia su girar en la ebullición de cuerpos. Un estado de agitación hasta 99 burbujas, el penúltimo número de la evaporación en los procesos químicos. Así, la condena no llega a evaporarse en el acto de amor, se transmite como enfermedad en el penúltimo número que porta en sí las huellas de la desunión, sin llegar a disolverse del todo.

La unión de dos cuerpos sometidos a ese proceso de ebullición, lejos de redimirse en la evaporación de la condena con sus deseos de amor, transmite una cadena de orfandad (en el penúltimo número), a seres polarizados y atrapados entre 2 puntos irreconciliables y albergados el uno en el otro; el inicio y el final, la vida y la muerte. Este 2 ya no proyecta la unión, sino la condena de dos piedras que *no se alcanzan jamás* por su propia esencia (*esposados en naturaleza*.LXXVI, p.351).

La canción nacida de las ansias de infinito hace retumbar en nuestros sentidos el placer y la dicha del amor, pero esta canción nacida de la plenitud del mar es transportada por el aire sin esencia, sin los ecos de infinito. El ser humano sólo puede introducirse en este campo sonoro desde su condena, esto es, una existencia sin esencia, una *brisa*, que nacida en brazos del mar, del infinito, llega al hombre *sin sal*:

*Me desvinculo del mar
cuando vienen las aguas a mi.*

*Salgamos siempre. Saboreemos
la canción estupenda, la canción dicha
por los labios inferiores del deseo.
Oh prodigiosa doncella.
Pasa la brisa sin sal.*

*A lo lejos husmeo los tuétanos
oyendo el tanteo profundo, a la caza
de teclas de resaca.*

*Y si así diéramos las narices
en el absurdo,
nos cubriremos con el oro de no tener nada,
y empollaremos el ala aún no nacida
de la noche, hermana
de esta ala huérfana del día,
que a fuerza de ser una ya no es ala. (XLV, p.215)*

El mar como unidad infinita desprende de su esencia dos elementos: brisa y sal. La dualidad que ofrece al hombre se descoyunta en su recepción humana, la unidad del mar en elementos *esposados en naturaleza* se desprenden el uno del otro generando una *brisa sin sal*. Por eso, la brisa *pasa* y no se *posa*, porque ya no puede *afincar todo esto*.

La búsqueda genera una exhortación a la apertura (*salgamos siempre*), un salto imposible que el poeta sabe: *como si nos hubiesen dejado salir!*(XL, p.194).

La canción anhelada se resuelve en una imagen erótica; es producida por *los labios inferiores del deseo*. El deseo de ser escuchada yergue, a modo de sinestesia, una implicación de todos los flancos del ser en su tanteo, del orden sensitivo y erótico (*saboreemos la canción estupenda*).

Desde el exterior, desde la distancia que se ha abierto entre el poeta y la esfera terrestre del amor, intenta de un modo animal (husmeando y oyendo) llegar a la raíz de la esencia, a la parte más profunda (*tuétano*), al sentido del mundo. La animalización⁴ del ser en su búsqueda lo sumerge en una *caza*, hacia las *teclas* del piano mudo, del pulso misterioso.

Su sentido del olfato le conduce a dar con *las narices en el absurdo* (XLV, p.215), su audición en el tanteo de lo profundo le lleva a cubrir sus manos con *el oro de no tener nada*⁵.

El hombre es ese polluelo, que desde el óvulo, empollará un ala huérfana del día, un ser huérfano de vida, que inexorablemente sufrirá la sentencia de la ausencia y de la otredad, siendo siempre ese 1, sin posibilidad de llegar a ser 2, convirtiendo su ala en un elemento ya inservible

⁴ La animalidad del hombre surge como consecuencia de su temporalidad, la caída en el tiempo actúa sobre la criatura, como señala Ricardo H. Herrera (1988, p.490), escindiéndolo en carne y espíritu hasta encontrarse como fantasma de la animalidad, un espíritu que padece cruelmente lo orgánico. Para Gilbert Durand (2005, p.87) el esquema teriomorfo (animado) es motivado por una angustia ante todo cambio, sobredeterminada por los peligros incidentales: muerte, guerra, fugacidad del tiempo... La equiparación hombre-animal remite por tanto, a la alarma y a la fuga del animal humano ante lo animado en general. El espanto producido por la caída en el tiempo crea un temor ante su fugacidad (acompañada con imágenes de cambio y de ruido) que yergue un parentesco entre el animal y su movimiento. En resumen, un esquema con el que el hombre lucha contra las caras del tiempo.

⁵ Durand (2005, p.271) equipara la imagen del oro y de la sal en tanto ambas son sustancias primarias: "la prueba de la perdurabilidad de la sustancia a través de las peripecias accidentales", una perpetuidad negada para el hombre vallejiano; y por otro lado, la sal forma parte del campo culinario, alimenticio y químico, es decir, sectores de la realidad que se vuelven contra Vallejo.

que no podrá elevar al hombre en vuelos de salvación.

El 1 apenas se sostiene ni encuentra su punto de apoyo (*pues apenas acerco el 1 al 1 para no caer. XX, p.116*), camina hasta perder el eco y destruir su propia esencia (*a fuerza de ser una ya no es ala*).

ORFANDAD DE ORFANDEDES

La inevitable desunión a la que el hombre es sometido en vida evidencia la naturaleza huérfana del mismo, la eterna búsqueda en la que está inmerso con la única respuesta de una eterna espera.

El "yo" anhela romper con su naturaleza incompleta, con su realidad inválida, cuya única sanación se anudaría en la consecución del 3, en la resolución de sus propensiones de trinidad:

*Tendime en són de tercera parte,
mas la tarde —qué la bamos a hhazer—
se anilla en mi cabeza, furiosamente
a no querer dosificarse en madre. Son los anillos.*

*Aquel no haber descolorado
por nada. Lado al lado al destino y llora
y llora. Toda la canción
cuadrada en tres silencios.*

*Calor. Ovario. Casi transparencia.
Háse llorado todo. Háse entero velado
en plena izquierda. (IV, p.54)*

El "yo" se entrega en la búsqueda de la unión materna, se lanza al encuentro del terciario brazo en la canción que mece su mundo. Sin embargo, se impone el tiempo, la tarde introducida por un adverbio adversativo (*mas*) instala el oca-

so del día en su camino, el nacimiento del mundo de las sombras y la oscuridad.

Esta imposición de la tarde (*da las seis el cie-go Santiago III, p.51*), franja temporal vertebradora del poemario, aboca su mundo a una desintegración inminente, desquicia al poeta y a su lenguaje que, reproduciendo de un modo coloquial el intento de aceptación y resignación, refleja la alteración y desasosiego en la propia ortografía (*qué la bamos a hhazer*), la lógica del sistema lingüístico queda subyugada a la convulsión interior del poeta.

Se abre un juego de círculos vinculado con el anillo; la tarde se materializa en anillo envolviéndose (anillándose) en la mente del poeta; ésta es representada en un juego de extensión de continente-contenido (cabeza-mente), con el que refleja la parte corporal esférica que sigue el sentido circular de la imagen y a su vez, destaca la presencia del "yo" a través del adjetivo posesivo: *en mi cabeza*.

El objeto propio de la unión (el anillo) es impregnado por la soledad y desunión que implementa la tarde, no exento de dolor ya que, este proceso se impone *furiosamente*, golpeando de un modo agresivo al quebrar el vínculo materno.

Este juego de círculos está acompañado de un juego de palabras: són (canción)-son (verbo ser). El sonido que busca el poeta sólo se extrae del ser de la unión, de los anillos; busca la canción de la unión maternal, la palabra y armonía de su salvadora.

Pero el verbo ser en presente (son) apunta a una ruptura, a *los nupciales trópicos ya tascados*. El "ya" cierra cualquier posible reconstrucción de esta unión hoy rota, desprendiendo los únicos sonidos posibles: la risa de un destino macabro

unido al llanto desolador y una canción ejecutada en su ausencia de sonido, en silencio.

El término anillo cierra una estrofa para aparecer en la siguiente sustituido por “nupciales” con lo que el poeta remarca el paso de la unión a la desunión, la esclavitud del hombre a la orfandad.

Los anillos todavía existen, no han desaparecido de la vida del poeta, pero estos se encuentran quebrados, su presencia es ruptura y con ello aumenta la agonía al situarse como una unión inalcanzable, no inexistente. Julio Ortega (2003, p. 57) identifica los anillos con la prisión temporal, sin embargo cabe matizar que el objeto en sí mismo es positivo, es la unión, es la ruptura de estos la que proyecta su imagen negativa. La ruptura de la posible unión que simbolizan impone la condena circular, esto es, la temporalidad.

Chevalier y Gheerbrant (1999, p.100) dicen que los anillos marcan un lazo, una alianza de una comunidad, de un destino asociado⁶. El anillo posee un círculo como lugar de reconocimiento y protector de un tesoro, del oro del hombre que termina siendo nada, al romperse.

El llanto del poeta se extiende por todo el universo materno, los tres silencios se resuelven en: *calor. Ovario. Casi transparencia*. Este verso trimembre alberga la trinidad silenciada y encerrada en un anillo ya quebrado desde el nacimiento hasta ese cristal no transparente que es la vida encharcada.

⁶ Chevalier también inserta el anillo dentro de una tradición cristiana donde simboliza “la fiel atadura libremente aceptada”. Vallejo en su especial relación con el cristianismo (enfrentamiento y negación) niega la libertad en el hombre (*nada alcanzó a ser libre. X*, p.75) así, imposibilita su encuentro.

La trinidad⁷, como recoge Durand (2005, p302), simboliza la totalidad, la suma de las fases del devenir. El hijo es la repetición de los padre en el tiempo, y esos deseos parentales de linaje le lleva a intenciones de vencer la temporalidad. Así, este 3 cargado con el peso de la naturaleza humana pierde su carga pitagórica, es decir, su categoría matemática para adentrarse, como señala Dasso Saldívar (1988, p.310), en un pedernal de la imaginación poética. Sin embargo, el 4 sí irá acompañado del adjetivo pitagórico, ya que por su opresión y reclusión no puede liberarse de su propia atadura.

Este juego de palabras teje la búsqueda que ha iniciado el poeta y su entrega a un sonido, a una canción que sólo puede extraer del ser de la unión materna, de la plenitud del 3.

El sonido deriva a su propia ausencia, esto es, el silencio de las tres partes que el poeta clama para su salvación, y el 4 aparece como elemento carcelario y de cerrazón. Ese són de tercera parte es atrapado y encadenado por el 4, por

⁷ La trinidad resuena constantemente en la palabra poética vallejana, tanto en un plano semántico, como formal. En la última estrofa de este poema IV, los dos planos se disuelven, pues está formada por tres versos que reflejan la gradación del 3 hasta el 1: el primero de ellos alberga los tres elementos necesarios para la trinidad (*calor. Ovario. Casi transparencia*), mientras que el segundo, formado por dos sintagmas, y, por tanto, reflejo de la dualidad, se deshace en llanto, esa forma comunicativa tan especial en Vallejo (*háse llorado todo. Háse entero velado*), y el tercero, compuesto por un solo elemento que conjuga la esencia aislada del 1, del ser, con el lado izquierdo (*en plena izquierda*). En este sentido, es interesante señalar que este flanco izquierdo se llena de un sentido de luto universal, como apunta André Coyné (citado por Ortega, 2003, p.57): “un valor de sitio absoluto: sitio universal de ese llanto y luto universal”.

la celda de su existencia sacrificando los asideros salvadores, impidiendo al "yo" alcanzar el 3.

La tríada cae en el llanto ante un destino inexorable que cubre los intersticios del ser desde su nacimiento:

*El verano echa nudo a tres años
que, encintados de cárdenas cintas, a todo
sollozo,
aurigan orinientos índices
de moribundas alejandrías,
de cuzcos moribundos.
[...]
Y así, desde el óvalo, con cuatros al hombro,
ya para qué tristura. (XXVI, p.142)*

La aparente unión inicial de nuestra vida en esos nudos a tres años, está envueltos y marcados de golpes que se desarrollarán durante el transcurso del camino, en los mismos nudos de unión se esconden *cárdenas cintas* que auguran su proceso de descomposición (*nudos deshechos*), unos hilos que poco a poco van desprendiéndose de su núcleo unitivo.

Los flecos sueltos componen una invisible trama para el hombre y lo aíslan en una geografía moribunda⁸ como un animal abandonado y desnutrido.

El ser humano se animaliza como *polluelo* que jamás podrá volar, queda encadenado desde el cascarón, desde el óvalo al portar sobre sí la

⁸ Cabe señalar la explicación de Juan Larrea (2001, p.43) sobre esta imagen, ya que para él Vallejo ha bebido de un autor francés (Pierre Louys) quien en uno de sus libros identificaba a su amada con esta "moribunda Alejandría", así Vallejo se refiere metafóricamente a Mirtho (nombre poético de su amada) con esta metáfora y se refiere a sí mismo como "cuzco moribundo", ambos en vías de descomposición.

condena del 4. Esta condena lo sumerge en la desintegración del 1 más solitario que de tanto ser solamente 1 descoyunta su ala.

El hombre es negado en vida, desde el final de su comienzo, y toda posibilidad de salir de su soledad y de su orfandad. La canción de su destierro de la otredad se materializa en el sonido de las campanas, anunciando a su vez el paso del tiempo:

*Quién clama las once no son doce!
Como si las hubiesen pujado, se afrontan
de dos en dos las once veces.*

*Cabezazo brutal. Asoman
las coronas a oír,
pero sin traspasar los eternos
trescientos sesenta grados, asoman
y exploran en balde, dónde ambas manos
ocultan el otro puente que les nace
entre veras y litúrgicas bromas.*

*Vuelve la frontera a probar
las dos piedras que no alcanzan a ocupar
una misma posada a un mismo tiempo.
La frontera, la ambulante batuta, que sigue
inmutable, igual, sólo
más ella a cada esguince en alto.*

*Veis lo que es sin poder ser negado,
veis lo que tenemos que aguantar,
mal que nos pese.
¡Cuánto se aceita en codos
que llegan hasta la boca! (LIII, p.250)*

La *ambulante batuta* dirige una composición inarmónica, en la que dos badajos redoblan al mismo tiempo el penúltimo número del reloj, el penúltimo término de una serie finita. El 11 de una esfera que no llega a fundirse de nuevo en el

12, son las dos piedras que no ocupan un mismo tiempo, esta vez por medio de una imagen que señala directamente al tiempo⁹.

El intento de alcanzar el 2 vuelve a frustrarse por la condena del ciclo temporal, una esfera de trescientos sesenta grados de la que nadie puede saltar. Una pugna por combatir con la dualidad par un penúltimo impar (*se afrontan/de dos en dos las once veces*). Cualquier intento de salir de esta eterna esfera provoca un golpe metafísico en el hombre¹⁰, un *cabezazo frontal y un esguince* contra el absurdo.

Vallejo sufre un desgarramiento nacido en el reino de este mundo, en una existencia que no ha *traspasado* el péndulo temporal, donde ya se vislumbra (*asoman*) las dos caras de la existencia

⁹ La imagen de las horas y la elección de la penúltima de ellas que cierra la esfera es vista por A. Ferrari (2003, p.32) del siguiente modo: “Cada hora lleva en sí la hora siguiente y una infinidad de horas por venir y nada puede parar este flujo”. Así, el poeta elimina cualquier posibilidad humana de detener el devenir temporal.

¹⁰ El reconocimiento de la existencia del azar en la vida del hombre, de un ensamblaje que escapa a la voluntad del ser, es lo que provoca el golpe en Vallejo (*cabezazo brutal, esguince...*). Schopenhauer (2002, p.5) apunta al yerro como escape del dolor provocado por este azar: “A esto mismo se debe que, ante los reveses del azar, nos conformemos con ese dicho tan frecuentemente confirmado de “quién sabe para qué será bueno esto”; a decir verdad, esta sentencia se basa en la reflexión de que, si bien el azar domina el mundo, no deja de tener como corregente al yerro y, al depender de éste tanto como de aquél, acaso sea una dicha una dicha lo que ahora nos parece una desgracia. Así nos alejamos de los golpes que nos propina uno de los tiranos del mundo acercándonos a los del otro, y apelamos al yerro para escapar del azar”. Sin embargo, en Vallejo no desaparece el golpe, se enfrenta al devenir, a la muerte... de frente, una distinción de la que es consciente como hombre y poeta, y por ello, se diferencia de otros como Samain (LV, p.256).

y ante la cual, cualquier intento de superación se deshace en la frustración de la imposibilidad, por ello siempre aparece acompañada con un sintagma de inutilidad como “*exploran en balde*”.

En la circunferencia marcada por los trescientos sesenta grados es donde se proyectan los círculos de los anillos tascados, ese espejo, que algún día atravesará con su propio frente, y que ahora, se encuentra en la otra orilla vedada para el hombre e incapaz de verla con claridad, yace en la concavidad de unas manos que aguardan al final del camino para abrirse del todo (*dónde ambas manos/ocultan el otro puente*). La imposibilidad de asir esta realidad lleva a la voz lírica a acentuar gráficamente ese dónde para preguntar-exclamar por la otra cara de la vida, que hoy sólo se sostienen en unas manos *abarquilladas* (XLVII, p.221) donde sólo asoma la verdad, pero no abiertas que la muestren por completo.

El poeta termina clamando su condena, el verdadero peso del hombre es portar sobre sus hombros su propia negación y la del ser humano; para esta universalización utiliza la primera y segunda persona del plural (nosotros –*tenemos*– y vosotros –*veis*–) acompañados de su estado de negación y de infinita paciencia (*Veis lo que es sin poder ser negado,/veis lo que tenemos que aguardar*). Así termina con una difícil imagen que sugiere una autofagia del ser humano ante la desesperación de su propia condición (*¡Cuánto se aceita en codos/que llegan hasta la boca!*).

Concluye la proclamación de su eterna esfera huérfana con el reino del guarismo, con el hilo conductor que rige y modera su destino. Así, la vida queda subordinada al número, a un 1 que resuena hasta convertirse en ecos de un vacío lacerante:

Pristina y última piedra de infundada

*ventura, acaba de morir
con alma y todo, octubre habitación y encinta.
De tres meses de ausente y diez de dulce.
Cómo el destino,
mitrado monodáctilo, ríe.*

*Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar.*

*Cómo escotan las ballenas a palomas.
Cómo a su vez éstas dejan el pico
cubicado en tercera ala.
Cómo arzonamos, cara a monótonas ancás.*

*Se remolca diez meses hacia la decena,
hacia otro más allá.
Dos quedan por lo menos todavía en pañales.
Y los tres meses de ausencia.
Y los nueve de gestación.*

*No hay ni una violencia.
El paciente incorpórase,
y sentado empavona tranquilas misturas. (X, p.75)*

Esas dos piedras irremediabilmente separadas en la eterna esfera del tiempo en el poema anterior, son despojadas aquí de una ventura sensata, han caído también en el círculo vicioso del absurdo y de la condena, muriendo también su alma.

Un destino religiosamente vestido se mofa de su condición de huérfano (*cómo el destino, mitrado monodáctilo, ríe*), de una reducción, contraria a los anhelos del hombre, del 2 (dáctilo) a 1 (mono), desembocando en una realidad insuperable y antagónica al alma humana.

La geografía del hombre queda gobernada por pilares de guarismos, de contrarios que re-

fuerzan una arquitectura llena de rincones e intersticios que sólo se sostiene a ras de un sola línea recta, la lineal contradicción (vida-muerte) en la existencia (*juntas/de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo/bajo la línea de todo avatar*).

El pico, la boca y la voz del hombre busca elevarse a la tercera potencia en una tercera ala que lo salve y rompa su orfandad, meciéndola en el anhelado terciario brazo que *embrace* su tiempo y su espacio (*el pico/cubicado en tercera ala*).

Todo avanza hacia una unidad (el diez hacia la decena) determinada desde un nacimiento. El año se divide de dos formas: desde la unidad de la decena más dos meses en pañales o, un periodo de gestación de nueve meses, que es múltiplo de 3, augurando una eterna demanda, una esencial búsqueda del 3 desde la creación, acompañado de 9 (múltiplo de tres) de ausencia.

Este proceso arroja al hombre a su propia orfandad, a la negación de la consecución de su 3, de la sanación, y ahora vaga por el mundo como un hombre enfermo, se mueve por los pasillos de un gran hospital de incurables, que es su realidad, gestando nuevas e irreversibles condenas. El ser enfermo, el paciente que empollaba tristuras, empavona aquí *tranquilas misturas*.

EL 4, ESPACIO CARCELARIO

El intento del hombre por no caer del tiempo, por no desprenderse de un mundo al que está condenado a sufrir su girar, no quedar atrapado en un cuerpo y un alma ausentes, le arrastra a una condena en el espacio, a quedar recluido en un salón de cuatro entradas y sin una quinta ventana.

Esta conciencia de una reclusión¹¹ en un doble plano, tanto físico como metafísico, transciende a diversos planos del imaginario del poeta, y plasma gradualmente el guarismo 4 desde su concreción en el proceso jurídico, en la figura del carcelero hasta el espacio metafísico que lo recluye.

La reclusión es sometida al plano de proceso de la condena, de la sentencia marcada por los magistrados, jugando con el doble plano, hasta trascender sus límites y universalizar esta opresión a toda la naturaleza del hombre que está gobernada por la misma cadena perpetua¹²:

¹¹ Vallejo proyecta en este poemario su experiencia personal en la cárcel de Trujillo; ciento trece días (acusado por haber participado supuestamente en un incendio en Santiago de Chuco, su ciudad natal). A partir de esta experiencia particular, como se plantea G. Mario Goloboff (1988, p.279), sobrepasa la situación lírica para adentrarse en una temática más profunda y esencial. De manera que la experiencia presidiaria marca indiscutiblemente todos los rincones del poemario; así lo afirman voces como la de Antenor Orrego (2003, p.376): "En este oscuro periodo de dicerio el espíritu del poeta creció superando su potencialidad creadora. Allí, se astillaron, con sangre de su sangre, los mejores versos de Trilce". Y la propia voz de Vallejo lo afirmaba por medio de sus cartas, como reproducen J. Vélez y A. Merino (1984, p.50): "El 12 de febrero de 1921, cuando César Vallejo tejía una de sus noches de prisión, escribe a su amigo Óscar Imaña: "... En mi celda leo de cuando en cuando; muy de breve en breve cavilo y me muerdo los codos de la rabia, no precisamente por aquello del honor, sino por la privación material, completamente material de mi libertad animal... ¡Oh, el recuerdo en la prisión! Cómo él llega y cae en el corazón y aceita con melancolía esta máquina ya tan descompuesta...".

¹² Nos parece interesante reproducir aquí el texto de Vallejo extraído de su obra en prosa. En *Escalas melografiadas* encontramos un relato titulado "Muro Noroeste" que dice así: "La justicia solo así es infalible; cuando no ve a través de los tintóreos espejuelos de los jueces; cuando no está escrita en los códigos; cuando no ha menester de cárceles ni guar-

Es posible me persigan hasta cuatro magistrados vuelto. Es posible me juzguen pedro. ¡Cuatro humanidades justas juntas! Don Juan Jacobo está en hacero, y las burlas le tiran de su soledad, como a un tonto. Bien hecho. (XXII, p.125)

Un ser perseguido por 4 magistrados, 4 jueces que proyectan el revés de la verdad sobre el sujeto, es decir, equívocamente lo condenan culpable de un crimen no cometido, por eso, lo persiguen *vuelto* y es juzgado mentiroso (*pedro*¹³) al proclamar su agonía y frustración.

La voz lírica ironiza así sobre el absurdo de la condena del hombre, la soledad innata y adquirida en vida, y universaliza esta situación a toda la humanidad estigmatizada también con el 4 en una aliteración: *cuatro humanidades justas juntas*.

Tras este cuadro de magistrados generalizando su severa ley a la humanidad, pasa a la figura del llavero de la prisión física que es simbolizado de un modo luciferino por medio de la

días. La justicia, pues, no se ejerce, no puede ejercerse para los hombres, ni a los ojos de los hombres. Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre..." (citado por J. Vélez y A. Merino, 1984, p.51). En este cuento, señala T. Barrera (2006, p.117): "El hombre vallejiano es incapaz de juzgar desde los fríos cálculos de la razón" ya que para Vallejo: "La experiencia carcelaria agudiza el cuestionamiento de la justicia como actividad humana, pues no se puede olvidar que él fue encarcelado injustamente y la pretendida justicia nunca llegó a esclarecer plenamente su actuación".

¹³ El viraje ortográfico que transmuta un nombre propio a nombre común en este caso (*pedro*) al eliminar la mayúscula, cumple, así creemos, la función de eliminar cualquier absoluto o potestad que rija al hombre verticalmente, la tachadura de las figuras míticas para el ser humano.

figura de Cancerbero, el perro guardián de las puertas del infierno:

*El cancerbero cuatro veces
al día maneja su candado, abriéndonos
cerrándonos los esternones, en guiños
que entendemos perfectamente. (L, p. 237)*

Se introduce de nuevo el guarismo 4 que sentencia un abrir y cerrar de puertas real de la celda hasta convertirse en una condena transcendental que abre y cierra los pulmones del preso a la vida, al mundo.

Vallejo temporaliza el espacio sometiéndolo a los cuatro movimientos de cerrazón al día, cuadrándose las paredes de la celda en los cuatro movimientos del candado cuyas llaves porta el *cancerbero*.

El poeta avanza en una gradación de la proyección del guarismo 4 hasta afincar en el espacio. La celda configurada por 4 paredes se eleva a un plano existencial que envuelve al hombre y lo recluye en la cárcel de su destino:

*Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.*

*Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!
[...]*

*Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo*

*que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre. (XVIII, p.107)*

La queja de la envoltura y la cerrazón de 4 paredes que quiebran su libertad y asfixian sus movimientos se materializa verbalmente a través de las interjecciones: *oh, ah*.

Cuatro paredes blanqueadas¹⁴ que sin remedio desembocan en el mismo guarismo, que sin remedio se alzan como espejos inamovibles que reflejan la orfandad y soledad del recluso. Una oración subordinada completa el sentido y la identidad de esas paredes que metonímicamente condenan al sujeto que albergan en su interior (*que sin remedio dan al mismo número*).

Así, el ser termina violentamente mutilado por el espacio, por la arquitectura cuadrada. Sus extremidades son arrancadas por los 4 rincones, que siendo 4 se configuran como unidad, es decir, los diferentes elementos arquitectónicos como las paredes, los rincones... de modo separado, aislado e individual no están cargados de opresión, sino que la efectividad se produce cuando son una unidad, un bloque de 4.

La única salida y el único modo de destruir ese bloque de 4 paredes es por medio de la configuración de otro guarismo, el 2 (la dualidad), esto es, la ruptura del 1, de la orfandad. En este sentido, el "yo" unido a su *amorosa llavera*, que porta consigo las llaves que abrirían las puertas

¹⁴ J. Franco (2009, p.251) destaca imágenes en este poema que nos permiten captar la ironía de sus connotaciones religiosas: "Lo albicante sugiere las connotaciones religiosas, la celda es un lugar de purificación y de automortificación, que, sin embargo, no ofrece ninguna escapatoria de las limitaciones de las cuatro paredes que siempre suman el mismo número. Vallejo no puede escapar por medio de la fe de Dios. En vez de esto, llama a la figura femenina, la fuente de la vida".

de la reclusión, podrían convertir al hombre en un ser libre.

Si el símbolo de unión de los anillos era destruidos al ser sometidos a la condena del tiempo, ahora el símbolo de libertad (las llaves en posesión de la figura materna) queda subordinado a un espacio que quiebra su función salvadora.

Finalmente la conjunción “y” introduce al “yo” en soledad, quien abandonado en *su criadero de nervios* (exaltando su estado anímico) busca ese terciario brazo (3) que ha de guiarle por el espacio y por el tiempo opresores hasta su liberación, completando su naturaleza mutilada y huérfana.

Una vez proyectado el guarismo 4 por un campo de imágenes relacionadas con la cárcel, se refugia en otros espacios propios del hogar como el salón. La misma estructura encierra este espacio que es sentenciado por los adverbios *ya* y *nunca* ante los cuales, el poeta declara su rendición:

*Lento salón en cono, te cerraron, te cerré,
aunque te quise, tú lo sabes,
y hoy de qué manos penderán tus llaves.
[...]
Salón de cuatro entradas y sin una salida,
hoy que has honda murria, te hablo
por tus seis dialectos enteros. (LXXII, p.333)*

Hoy, a pesar del deseo del hombre por luchar contra esta condena, cualquier posible llave o acción por romper y salir quedan anuladas. Hoy ya no hay esperanza, ahora declara que nunca nada alcanzará a ser libre¹⁵.

¹⁵ Si en el poema LVII Vallejo expresa su voluntad de lucha y de persistir hasta encontrar una salida (*a que no me atrevo a cerrar la quinta ventana*), aquí se des-

Cuando ya no busca esa quinta ventana que rompa el 4, cuando el poeta llora por sus dos huérfanos costados, sólo le queda ironizar sobre su situación e identificarse con ella:

*Forajido tormento, entra, sal
por un mismo forado cuadrangular.
Duda. El balance punza y punza
hasta las cachas.*

*A veces doyme contra todas las contras,
y por ratos soy el alto más negro de los ápices
en la fatalidad de la Armonía.
Entonces las ojeras se irritan divinamente,
y solloza la sierra del alma,
se violentan oxígenos de buena voluntad,
arde cuanto no arde y hasta
el dolor dobla el pico en risa.*

*Pero un día no podrás entrar
ni salir, con el puñado de tierra
que te echaré a los ojos, forajido! (LIV, p.253)*

La verdad del ser atraviesa ese *forado cuadrangular*, que es el hombre. Un sujeto horadado, atravesado de parte a parte a través de los agujeros hechos por *el balance punza a punza*. Un *forajido tormento* invade su fuero interno, una agónica verdad que inserta en el hombre, lo va desterrando de su propia existencia. Este espacio del ser es sometido a esta corriente fatalista adherida al movimiento de entrada-salida (*entra, sal*) como las teclas de resaca del mar.

Por eso, el sujeto poético va chocándose, dándose cabezazos con su propia arquitectura,

articula completamente esta posibilidad con la imposición de unos límites que sajan su “buena voluntad”: *salón de cuatro entradas y sin una salida*”.

una construcción cada vez más ajena a él y dominada por el desequilibrio que impone la fatalidad que la gobierna (*doyme contra todos los contras*), la fatalidad de una Armonía que sólo es posible en la sola línea recta.

Comienzan a personificarse las ojeras de la muerte en unas ojeras humanas, pero envueltas en ironía por el adverbio *divinamente* irritadas, laceradas, castigadas por ese tormento.

La agonía va violentándose paulatinamente: las ojeras se irritan, la sierra del alma, el paisaje interior del poeta solloza, el oxígeno se violenta hasta una explosión en la que todo arde y ante la cual, el poeta, de un modo irónico y distante, ríe¹⁶.

Tras una explosión de dolor y de risa, la conjunción *pero* irrumpe en esta insostenible escena para cancelar cualquier posible evasión, este desterrado desafiará a la muerte frente a frente, mirándole a la cara, a los ojos de la fatalidad.

Anula la voz poética el movimiento del tormento que abría el poema en un futuro en el que, sus irritadas ojeras se enfrentarán a las ojeras de la muerte, a sus sombras que lo entierran,

¹⁶ En esta fatalidad de la Armonía, la voz poética recoge imágenes desplegadas en otros poemas de *Trilce* envolviendo a seres ajenos para calificar aquí, la geografía de su alma. Sus ojeras *se irritan divinamente*, mientras que en el poema XIX es el establo excrementado y meado *divinamente* por los animales; las ojeras que porta el sujeto en el poema VII son proyectadas en la realidad material (*cuando la calle está ojerosa de puertas*); y la buena voluntad que respira la sierra de su alma es proyectada, en el poema LVII, sobre los padres (*allí está una buena voluntad, sin duda*). Así, el poeta muestra su deseo de apertura al mundo, su reconocimiento en el mundo, su configuración hacia la otredad como el primer ejemplar de sujeto sintiente.

siendo el hombre quien entierre a ésta con un puñado de tierra.

GUARISMOS Y VIDA

El guarismo¹⁷ finalmente se encuentra bajo la línea de cualquier avatar, sostiene el equilibrio de la condena y de la muerte, extiende sus legiones de sombras y termina gobernando toda la geografía del hombre llenando sus intersticios de la más pura sinrazón, del más puro absurdo.

El poeta reducirá hermeticamente la expresión de su condena y de su orfandad cifrando esta línea de fatalidad a través de los guarismos:

999 calorías

Rumbbb...Trrrapprrr rrach...chaz

Serpentínica u del bizcochero

engirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.

Quién como lo que va ni más ni menos.

¹⁷ Los guarismos nos desvelan la imposibilidad de armonía en nuestro mundo, por eso, finalmente Vallejo nos invita a vivir fuera de esa seguridad (*"ceded al nuevo impar, potente de orfandad*). Por eso, J. Higgins (1970, p.235) explica: *"Debemos abrazar una armonía superior, la armonía ilógica y asimétrica del absurdo que ofrece una seguridad dupla, puesto que reconcilia los aspectos contradictorios de la vida en una nueva unidad. Para alcanzar esta armonía tenemos que hacer frente a las contradicciones y conflictos, al desorden y caos de la vida. [...] Y Vicente Cervera (2005) expone: "Las vibraciones idiomáticas sublimes que reflejan el modo en que Vallejo supo dar contenido vivencial y anímico a sustancia tan abstracta como el número. Pensemos en el sólo título de Trilce, que juega hondamente con el 3, y en numerosos versos que pueblan incesantes la colección [...]. Y recordemos la renuncia expresa a la titulación de los poemas a favor de su mera correlación numeral y expresiva"*.

Quién como el justo medio.

1,000 calorías.

*Azulea y ríe su gran cachaza
el firmamento gringo. Baja
el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío.*

*Remeda al cuco: Roooooooooeeis...
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.*

*Aire, aire! Hielo!
Si al menos el calor (_____ Mejor
no digo nada.*

*Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.*

*Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías. (XXXII, p. 163)*

Comienza con el guarismo 999 calorías, múltiplo de 3, como la penúltima cifra que marca la unidad de la milésima en esta medida calórica. Aparece un sonido onomatopéyico¹⁸ aislado carente de sentido pero relacionado con el alimento, como una parodia de una pronunciación dialectal peruana, aunque ininteligible a los oídos del poeta (*diszcochero*). Según Espejo (citado por Ortega, 2003): *“por tradición oral sabemos*

¹⁸ Para J. Franco (2009, p.249) la primera estrofa de este poema XXXII: “La estructura es una posible estructura española, pero que lo que se dice carece de sentido. Y sin embargo, aunque por vías inusitadas, existe un sentido, ya que los fonemas expresivos (Rumbb, etc.) prueban los límites del lenguaje, al igual que la distorsión de los sonidos producida por el bizcochero, cuya “u” no guarda relación con el sonido que esperábamos oír en “bizcocho”, y que no obstante comunica un sentido”.

*que el bizcochero trujillano que pasaba por la calle del poeta anunciaba “biscochouus...”(una pronunciación serrana)”, esta incursión de un vocablo dialectal apunta a una extensión de los guarismo también en el plano indigenista, casi disuelto totalmente en *Trilce* por el discurso poético.*

Ante el calor desprendido en el primer verso, el poeta busca el contrario, el alivio a ese elevado calor: *quién con los hielos*, sin embargo, esta solución es negada doblemente por las formas: *pero no*.

Por ello concluye y pasa inútilmente a la búsqueda del justo medio, ni frío ni calor, desea encontrar una atmósfera cálida y placentera no sometida a la dialéctica de los contrarios, y no tener así que buscar la compensación de estados extremos.

La voz poética alcanza la unidad (1000 calorías), azulando y riéndose el firmamento, el sonido ininteligible inicial se resuelve en un sonido de tren, que se iguala al cuclillo en su transcripción. Este tren¹⁹ avanza hasta la playa, hacia el

¹⁹ Una de las divergencias que presenta Vallejo en relación con las vanguardias es la incorporación de estas nuevas tecnologías de principio de siglo. El propio artista peruano expone en su artículo “Poesía nueva” (1926) la necesaria poetización de estas incorporaciones, un aspecto olvidado por los movimientos vanguardista, es decir, una nueva sensibilidad: “Los nuevos materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad.[...] En la poesía verdaderamente nueva pueden faltar imágenes o “rapports” nuevos –función ésta de ingenio y no de ingenio- pero el creador goza o padece allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad”. Y Américo Ferrari (2003) incide en esta idea: “La poesía de Vallejo, como la de Herrera, es precisamente nueva porque las dos aportan una sensibilidad nueva, aunque no tienen nada de simple”.

mar sediento, royendo todo a su paso (*remeda el cuco: roooeeiiss...*).

El aire y el hielo se presentan unidos siendo no obstante, estados opuestos de un mismo elemento (agua), cuya transformación se basa precisamente en la aplicación de otros dos opuestos: calor o frío. Por eso, el poeta que ahora busca el equilibrio prefiere callarse, ya que todo le conduce a estados contrarios.

El único modo pues de no nombrar esta realidad es rompiendo con la escritura, deshacer el lenguaje en el truncamiento de la pluma²⁰.

Al final, las calorías se elevan de un modo inhumano portando ya explícitamente el guarismo 3 (*treinta y tres trillones trescientos treinta/y tres calorías*).

Se establece una identificación plena de la vida con los guarismos, una simbiosis en la que los planos de la realidad son explicados y organizados en relación a los números y estos se proyectan a su vez sobre el mundo vertiendo sus connotaciones:

*Tengo ahora 70 soles peruanos.
Cojo la penúltima moneda, la que suena
69 veces púnicas.
Y he aquí, al finalizar su rol,
quemase toda y arde llameante,
llameante,
redonda entre mis tímpanos alucinados.*

²⁰ Hay un juego metapoético y existencial en la imagen del ala que también encontramos en el poema VI: "*en mis falsillas encañona/el lienzo para emplumar*"; "*lustrales plumas terceras, puñales/nuevos pasajes de oriente*" (XL, p.194); "*el ñandú desplumado del recuerdo/alarga su postrera pluma*" (XXIV, p.135), que añan la búsqueda del ala y el juego de la escritura.

*Ella, siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71, rebota en 72.
Y así se multiplica y espejea impertérrita
en todos los demás piñones.*

*Ella, vibrando y forcejeando,
pegando grittttos,
soltando arduos, chisporroteantes silencios,
orinándose de natural grandor,
en unánimes postes surgentes,
acaba por ser todos los guarismos,
la vida entera. (XLVIII, p.226)*

El poema se abre con un "yo" sujeto que rige un presente de posesión, un *tengo* cuyo complemento directo es la moneda autóctona. De esta manera se presenta el poeta, a partir de la posesión de la moneda como reflejo del devenir y supervivencia del hombre, su cotidianidad y su medida humana.

Esta medida es sometida al guarismo 70, descompuesto en 7-0, esto es, una suma de los dos guarismos seminales del hombre: 3 + 4. Muestra por el filtro de su bolsillo la conjunción de sus pilares; de sus propensiones de trinidad y su condena cuadrangular, aunando en los soles peruanos su identidad.

Después de mostrar su pertenencia, escoge la penúltima moneda²¹ de la serie expuesta, la

²¹ Este penúltimo lugar es la posibilidad de cambio, pero también es la no cerrazón del ciclo mortal, el no dominio del devenir temporal: en imágenes como "ebullición que siempre/tan sólo estuvo a 99 burbujas" (LXXVI, p.351) o "quien clama las once no son las doce!" (LIII, p.250) muestra la imposibilidad de alcanzar la anhelada unidad; cuando en otras consigue alcanzarla se convierte en algo ilusorio, instantáneo y que se resuelve en burla, en risa, acompañada de sonidos ininteligibles de maquinaria chirriante "999 calorías/rumbbbb...trapprr rach...chaz/[...]/1000 calorías/azulea y ríe su gran cacha-

anterior al final del segmento, es decir, la que todavía alberga una posibilidad de cambio. Opta por la moneda 69, cuyas cifras son múltiplos de 3, de su anhelo y deseo de plenitud vital.

Establece un juego de palabras y de imágenes al configurar a partir del nombre un símil entre la moneda esférica (sol peruano) con la esfera solar del astro, y de este modo, presenta una moneda llameante, que arde como el sol. Desencadena esta comparación una sinestesia al conjugarse en la percepción del poeta el sonido de las 69 monedas con la luz flamante que de su ardor se desprende (*tímpanos alucinados*).

Se ha producido un salto de una esfera concreta artificial a una esfera universal natural, por lo que la situación de un "yo" inicial se ha extendido a la condición humana.

En la segunda estrofa el sujeto se desplaza del hombre a la moneda, la penúltima moneda, que choca con la última y puede trascenderla pasando a otras cantidades mayores. Esta capacidad de multiplicación, aunque irreal, se refleja en todas las demás posibles series (*luego escala 71, rebota en 72*).

En la tercera estrofa adquiere acciones humanas en gerundio (*vibrando, forcejeando, pegando*), va nutriéndose de operaciones propias del hombre, es decir, va cobrando vida, personificándose, hasta poseer voz, de un modo expresionista, gritando y cayendo en arduos silencios.

za/el firmamento gringo" (XXXII, p.163); finalmente su realidad más próxima y cotidiana, su medida humana (mi metro y mis bolsillos) tampoco puede dominarse "Ella, siendo 69, dase contra 70" (XLVIII, p.226).

En este sentido, el sonido de la primera estrofa que emitían las monedas y eran percibidas por el poeta, se ha transferido a los propios soles, y ahora son estos los que han cobrado vida y emiten sonidos, gritos estridentes y silencios de ausencia.

Se ha producido poco a poco un transvase en el que el guarismo concretizado en la medida más humana, ha terminado por desbancar al hombre y reemplazarlo en su mundo. Por eso sentencia el poeta finalmente: *acaba por ser todos los guarismos/la vida entera*.

El guarismo se ha convertido en la vida entera, en las cifras que reflejan impertérritas la esperanza y la condena del hombre.

El ser condenado desde el óvalo camina por una legión de oscuridades hasta sumergirse en una animalización y una "cifración", es decir, su mundo comienza a perder sus propios referentes, su geografía está soslayada por el más puro absurdo. Vallejo ha comenzado una poética de la tachadura en la que el lenguaje comienza a perderse y los números adquieren vida, se personifican en un mundo, que llameante y ardiente, retumba y hace resonar el eco de una huérfana canción cuadrada en tres silencios.

En este juego de malabarismos por los que el hombre avanza sobre una fina cuerda y con un único punto de apoyo: su orfandad, la fatalidad de la armonía que comienza a ejecutar una ley de desequilibrio amenazando al poeta con una inminente caída. Por ello, busca tejer una red de miradas, de sentidos que sostengan al mundo y no lo dejen caer.

Sin embargo, la imposibilidad de romper y saciar el huérfano costillar del hombre define los dos flancos de la fatalidad, que se extiende de costado a costado. El hombre, ese forado cuadrangular, es atravesado por un destino mitrado que ríe y cuya punza de cada balanceo le conde-

na a una estirpe de hacedores que *todavía* perennes imperfecciones sin redención posible.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE CÉSAR VALLEJO

Vallejo, C. (1996) *Narrativa completa*. Madrid, ed: Akal, coordinada por A. Merino.

Vallejo, C. (2003) *Trilce*. Madrid, ed: Cátedra, edición de Julio Ortega.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CÉSAR VALLEJO

Ferrari, A. (2003) "César Vallejo entre la angustia y la esperanza" introducción en *César Vallejo. Obra poética completa*. Madrid, ed: Alianza, pgs.9-55.

Goloboff, G.M. (1988) "Vallejo en *Trilce*: el retorno a las fuentes" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº454-55, vol.I, pgs.297-282.

Herrera, R. (1988) "El culpable" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 456-57, vol. II, pgs.487-496.

Higgins, J. (1970) "El absurdo en la poesía de César Vallejo" en *Revista iberoamericana*, nº 71, vol. XXXVI, pgs. 165-190.

Larrea, J. (2001) *César Vallejo y el Surrealismo*. Madrid, ed: Visor.

Merino, A. y Vélez, J. (1984) *España en César Vallejo*. Madrid, ed: Fundamentos, tomol: poesía.

Orrego, A. (2003) "Palabras prologales" en *Trilce*, Madrid, ed: Cátedra, pgs. 365-376.

Ortega, J. (1970) "Lectura de *Trilce*" en *Revista iberoamericana*, nº 71, vol. XXXVI, pgs.165-190.

Saldívar, D. (1988) "Desvelando a *Trilce*" en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 456-57, vol. II, pgs. 305-316.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Barrera, T. (2006) *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid, ed: Síntesis.

Cervera, V. (2005) "Los vestigios del límite. José Ángel Valente y la tradición poética hispanoamericana" en *Revista Babad*, obtenida el 20 de junio de 2009.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, ed: Herder. Versión castellana de M. Silvar y A. Rodríguez.

Durand, G. (2005) *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, ed: Fondo de cultura económica de España. Traducción de V. Goldstein.

Franco, J. (2009) *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, ed: Ariel.

Ferrari, A. (2003) "La poesía barroca de Julio Herrera y Reissig y su irradiación en las vanguardias hispanoamericanas" dentro del volumen *La soledad sonora (voces poéticas del Perú e Hispanoamérica)*. www.jornaldepoesia.com (5 de junio de 2009).

Schopenhauer, A. (2002) *Los designios del destino*. Madrid, ed: Tecnos. Estudio preliminar, traducción y notas de R. Rodríguez Aramayo.

MERCEDES IZQUIERDO GALINDO

Universidad de Murcia