EL MAR Y LOS NÚMEROS EN *TRILCE* DE CÉSAR VALLEJO

Pedro Granados

INTRODUCCIÓN

Este ensayo pretende encontrar una lógica, probablemente no la única, a lo que pasa en *Trilce*; es decir, explicar de modo coherente la ubicua movilidad y metamorfosis de algunos de sus signos, en este caso los números. La importancia de estos en la poesía de César Vallejo ha sido ya señalada por Coyné 1955, Meo Zilio [1960] 1996, Larrea 1962, Abril 1963, Yurkievich 1966 y Ferrari 1968; asimismo, incluso Anthony Salvia 1978 los ha analizado ya de modo independiente en relación a *Poemas humanos*. Pero quien primero los ha estudiado como tema autónomo en *Trilce* es José Fernández (1980), que llega a muy sugestivas aunque, a veces, apresuradas conclusiones: “a) Los números han sido empleados como medios expresivos de angustias metafísicas. b) Se encuentran relacionados con la angustia de la ruptura del ser en la existencia. c) Connotan la fatalidad y el destino en la existencia. d) Denotan la organicidad del infinito. e) Expresan la percepción y el sentido del tiempo psicológico, del tiempo actuarial, del tiempo metafísico y del tiempo madre-evocación. f) El número DOS, en sus diversas formas gramaticales arroja el índice 46/152; le sigue el número UNO con 22/152; el TRES con 14/152; el CUATRO con 13/152 y el

SEIS con 8/152. Este último, salvando lo señalado por los críticos de Vallejo, tiene una raíz ontológica no dilucidada. g) El uso de signos para enunciar números está ligado a problemas del tiempo en razón de 5/22; y el del infinito 10/22. h) La frustración amorosa y el sentimiento erótico se hacen presentes también en el lenguaje aritmético" (252).

Como podemos observar, no hace falta justificar la importancia de los dígitos en este poemario¹ y, aparentemente, no viene al caso hacer nuevas calas —con registros aún más ceñidos y en relación a otros tópicos posibles— sobre este mismo tema. Esto, en definitiva, es casi cierto, aunque nos sorprende no se haya incluido en estas estadísticas al 0, guarismo de suma importancia en *Trilce* y también en nuestro trabajo. Lo que nosotros nos proponemos es, más bien, inscribir este tema tan relevante dentro de una lógica que asimismo lo implique y lo explique y, por tanto, pueda brindarnos una perspectiva más amplia o más íntima de este libro². Dicha perspectiva, creemos, la otorga la presencia del mar en *Trilce*; mas no sólo como referente³ sino ante todo como dinámica interna que se iconiza⁴ en los números; al

¹ Por lo demás, el propio Vallejo parecería llamarnos la atención sobre esto; leemos en el poema X: "Cómo siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar" (Ferrari 1996: 179).

² Esto, de alguna manera también, en consonancia con las ideas del poeta sobre la Poesía Nueva: "Ya a principios de 1926, Vallejo proclamaba la necesidad que nuestra época tiene de un 'método' [...] se opone a la falacia de todos aquellos que se imaginan hacer algo nuevo y verídico, únicamente por emplear unas cuantas palabras nuevas y llenar sus versos de vocablos como 'cinema, motor, jazz, band, etc.'" (Coyné 1958: 134).

³ Por ejemplo: "El mar es una indeseable conjunción de opuestos y también espejo de una interioridad conflictiva" (Neale-Silva 465).

⁴ "Para Charles S. Pierce, el icono es uno de los tres tipos fundamentales de signos [índice, icono y símbolo]. Un signo es un icono cuando existe una relación de analogía formal entre el representante y lo representado, por ejemplo, el plano de una casa o, mejor aún, un retrato. [...] En la crítica literaria, el icono tiene importancia en la consideración de las obras que presentan por una parte una vertiente textual y diegética —el teatro, el cine— y por otra una cualidad distinta a ésta

margen de sus metonimias o metáforas, abundantes también en este mismo poemario.

Explícito o tácito el mar, y por eso el agua, está presente en todo *Trilce*. En este sentido son importantes sus vinculaciones con el mito, el psicoanálisis y otros textos de la tradición literaria que recrean el tema marino, llámense la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Don Luis de Góngora, que nos remite a la *Metamorfosis* de Ovidio, o el tópico del viaje que tiene su paradigma en *La Odisea* de Homero. Respecto a esto último, al tópico del viaje, creemos que es muy pertinente y puede ser enormemente productivo aplicarlo al caso de *Trilce*; viaje entendido como “aventura cognoscitiva” (Ortega 1986: 46), como desarraigo⁵ y, ligado directamente a esta última variante e indirectamente a la primera, como relato mítico. En este sentido, *Trilce* se acercaría a ser un discurso oral tradicional que es por lo común una narración “y no una elaboración reflexiva, una lista o un registro impersonal” (Pacheco 42-43); se entiende, además, un relato vinculado a una comunidad específica. Sin embargo, nosotros vamos a soslayar adrede el tinte local, vamos a ponerlo entre paréntesis, para intentar comprender de un modo formal y minucioso —si esto es posible— algo a lo que posteriormente podríamos añadirle su matiz específico⁶. Evidentemente, si *Trilce* es un relato, no

—las imágenes, otros elementos visuales— que les son precisas para ser realizadas” (Marchese y Forradellas 203).

Para estos y otros, digamos, procedimientos gráficos en *Trilce* se ha invocado la influencia del ultraísmo (Ferrari 1996: 270).

⁵ Por ejemplo, José Cerna-Bazán nos informa: “César Vallejo poetiza una experiencia de larga data en la historia y la cultura del Perú: la migración del individuo desde su aislamiento en el campo y la aldea hacia una colectividad mayor, en donde se supone que está construyendo un nuevo sentido de la vida social” (67), y agrega: “en *Heraldos* y en *Trilce* apenas se relata el viaje del individuo. Casi siempre aparece el momento de partida o el de llegada. Pero esos momentos, en su laconismo, junto con otros diversos elementos, evidencian que se ha producido un desplazamiento en la experiencia inmediata” (71).

⁶ Es lo que no hace, por ejemplo, Miguel Lema en su sugestiva tesis “*Trilce*: en el sendero del meditar inka”; sin embargo, el aspecto mítico

sólo una pasión por el conocimiento o un testimonio de la diáspora tan patente hoy en el mundo entero, su manera de establecer un contexto común con el lector es, sin duda, a través del mito; el cual, sin embargo, al menos en este poemario, veremos que es el mar mismo, es decir, el mar es el relato; y los números, sus personajes.

Así como en el *Polifemo* de Góngora, el mar también preside y cierra este libro de Vallejo. La isla, “imagen ejemplar de toda creación” (Eliade 152), la epifanía misma es lo primero que se nos muestra en ambas obras⁷. En el caso del texto del cordobés, el famoso verso, “Donde espumoso el mar siciliano”, no sólo es un topónimo, sino sobre todo la representación de un tabú: la prohibición de que el mar —enamorado— cubra la isla (la tierra); es decir, acorde al lugar donde apareció Venus, este verso de Góngora, que abre propiamente la historia de los trágicos amores entre Acis y Galatea, está cargado de alusiones sexuales: la unión, siempre imperfecta o incompleta, entre Sicilia (la ninfa) y Palemo (el dios de las riberas) (Granados 190-191). De modo análogo, las cuatro estrofas del poema I de *Trilce* aluden a similar epifanía aunque, además, introducen de soslayo el motivo del viaje marino por excelencia: Ulises de vuelta a Ithaca.

tratado aquí es perfectamente aprovechable, mas no así la filología del runa simi aplicada a un texto escrito en otra lengua, en este caso el castellano. Con todo, no deja de ser sumamente atractivo considerar que César Vallejo en *Trilce* (1922) —tal como José María Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969)— esté subvirtiendo un discurso “de apariencia occidental a partir de un sistema de signos de origen andino, que aflora en la superficie del texto [...] como un sistema de coordenadas simbólicas, referidas a la cosmovisión quechua” (Lienhard 322); pero, al no haber sido Vallejo un quechuahablante, queda centrarnos, en torno a estas reflexiones, más en el aspecto simbólico que en el propiamente lingüístico.

⁷ “Con este término [epifanía] denomina James Joyce los fragmentos, impresiones rápidas que se presentan ante el hombre y que éste, si es escritor, debe fijar con la ayuda del lenguaje en todo su carácter apasionante y convertirlas en perceptibles para los demás” (Forradellas y Marchese 132).

De esta manera en los 2 primeros versos el yo poético deja traslucir su malestar ante un fuerte ruido ("bulla") que impide experimentar plenamente aquella epifanía; en este caso, la de las "islas" que van apareciendo ("quedando") en el viaje. Pareciéramos hallarnos aquí en un espacio exterior; mas, en la segunda estrofa (vv. 3-10), una vez desatado el hipérbaton, la frase "insular corazón" nos instala, más bien, en un espacio interior. Singular paradoja ya que un "alcatraz" (ave guanera) está, "sin querer", ejecutando sus funciones en este último ámbito. La tercera estrofa reitera, por tercera y última vez, el malestar del yo poético ante tanta "bulla" que no permite escuchar y gozar de la música ("DE LOS MÁS SOBERBIOS BEMOLES") e, implícitamente, de la belleza del crepúsculo ("seis de la tarde"). La cuarta estrofa podríamos leerla como: "Y la (pen)ínsula párase / por la espalda"; es decir, superada la "bulla" acontece, aunque efímera ("en la línea mortal del equilibrio"), plenamente la epifanía, el nacimiento de la isla; es obvio que el prefijo "pen-" remite a pene: "A symbol for perpetuation of life, of active power and the propagation of cosmic forces" (Cirlot 253), subrayándose con esto el acontecimiento y otorgando, a su vez, un *crescendo* mimético (icónico) a esta estrofa que es la última del poema. El alcatraz como ave es, finalmente, un ser celeste, del mundo de arriba, que guarda en sí el mítico prestigio del cielo y que simboliza asimismo el alma (Cirlot 26-28); lo que sucede en este poema místico es que Vallejo jamás caería o redundaría en el esquema típico (de corte idealista o trascendentalista) y nos propone una aparente inversión, incluso casi una parodia de la poesía mística. El guano, así como para la agricultura finalmente es una riqueza, aquí es una materia sagrada.

Respecto al último poema de *Trilce*, el LXXVII, que comienza con la palabra "graniza" y concluye con el término "mar", si lo traducimos a números arábigos: 77, estamos, asimismo, ante la iconización misma de las olas; el agua, simbólicamente, inunda todo este texto. En este sentido, encontramos este elemento en toda su distribución espacial (en lo alto, el granizo y la lluvia; en lo bajo, el mar), y, probable-

mente también, en todos sus estados posibles: sólido (grani-
zo), líquido (lluvia y mar) y gaseoso (“agua / que surtiera de
todos los fuegos” vv. 8-9). Y es sin duda la “lluvia”, no sólo por
el prestigio adosado que guarda —así como las aves— con lo
celeste, sino también por ser ‘dulce’ (“pasa la brisa sin sal” del
poema XLV) la que merece aquí las preferencias del yo poé-
tico⁸: “¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!” En realidad, lo
que se está oponiendo, fundamentalmente, es la horizontalidad
contra la verticalidad que se “iconiza” en los dos sietes: la
circularidad del tiempo, expresada en el permanente ritmo
del mar, contra la aparición, esta vez desde lo alto (la “lluvia”
ahora, y ya no la “isla” del poema I), de la efímera epifanía.

Este contraste entre circularidad y verticalidad es suma-
mente importante en este poemario y será, a la larga, su
coordinada semántica e icónica. Cíclicas son las olas del mar,
y la concepción del tiempo en Vallejo (Caviglia 416), y esto
numéricamente está expresado por el 0 en *Trilce*, guarismo
que, a su vez, implica a nivel semántico lo indistinto y no
fragmentado. Siguiendo este argumento, el resto de los nú-
meros, cada uno de ellos, pertenecería al eje de lo fragmen-
tado y distinto; es decir, a la línea vertical entre aquellas
coordinadas. En realidad, más bien cabría hablar de contras-
te y complementariedad: “Pues no deis 1, que resonará al
infinito. / Y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y
poner de pie al 1” (*Trilce* V). Es decir, el 1 se transforma en
0 si se abre o —como en el caso de una moneda que está de
perfil— si ésta se observa de frente, y el 0 —en extraordina-
ria y elocuente animización— se vuelve 1 si se junta los
labios, si se calla la boca; mas, donde la condición fundamen-
tal o primigenia es el círculo, no la unidad, ya que la verti-
calidad es a fin de cuentas —como la lluvia— sólo un momen-

⁸ “Lo que ha salado los mares ha sido una perversión. La sal traba una
ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más
materiales y más naturales que existen. La ensoñación natural guarda
siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y
quita la sed” (Bachelard 235).

to de distinción o figuración pasajero. Lo definitivo, pues, en cuanto al tiempo-espacio en *Trilce*, es el círculo; desde otro punto de vista, el vientre materno⁹, la tierra misma¹⁰. Además, porque desde el propio *corpus* previo de la poesía de César Vallejo, *Los Heraldos negros*, el círculo o el 0 es un símbolo fundamental; pensemos sino, entre otros ejemplos, en “Los dados eternos”, “La araña” —que de alguna manera ilustran el devenir de la tierra—, o en “Huaco” donde, más bien, se nos ilustra ya figurativamente sobre otro círculo que tendrá un papel también muy importante en *Trilce*: “la enorme capacidad del Sol, de hacer mover el sistema de planetas a su alrededor con la fuerza de la gravitación, es como lo que está haciendo el “corequenque” a un “huaco” que él “girara” [...] “Globo”, no es el Mundo donde se calculan las poblaciones, ni las producciones económicas; sino que es “como un huaco” que gira por las fuerzas cósmicas del universo” (Lema 235).

Mas, es importantísimo aclararlo, tanto la “lluvia” del poema LXXVII como el “guano” del I no son número, sino más bien una “Masa” (tal el título de un poema póstumo de Vallejo que invoca la unión de todos los hombres en pos de la utopía), una multitud incontable, a su modo —y aunque de sustancia común— otra totalidad opuesta al mar¹¹. La lluvia innumera-

⁹ “encontramos en la vivencia temporal de Vallejo un tiempo de mayor eficacia poética. Es un tiempo caracterizado por su gravitación hacia el pasado maternal e infantil. A este tiempo le llamamos maternal, no solamente porque en él la imagen dominante es la madre, sino principalmente porque la madre, o mejor la maternidad, es el símbolo poético y mítico de su fecundidad y de su dulzura” (Iberico 304).

¹⁰ En la cosmovisión andina, por ejemplo: “La muerte o la vida, la partida o la estadia es parte de la Madre Tierra, que es una noción sagrada del universo (Pacha Kamak)” (Lema 242).

¹¹ En “Masa”, en su última estrofa, el “todos” (de “todos los hombres”) ya no es un número (símbolo, como hemos visto, de lo fragmentario, lo diverso, lo metamorfoseante, y de la aparente unidad o plenitud), sino ya otra condición o dimensión. Como, en este mismo sentido, el “primer hombre”, al que el cadáver se abraza en el último verso, tampoco debemos confundirlo con “un hombre” del 2.º verso; se trata, ahora más bien, de un nuevo Adán en otro mundo cualitativamente distinto.

ble pertenece a otra dimensión, no está definida por el eje vertical y tampoco está sometida al 0. Una imagen de esto mismo la tenemos ya en el primer verso del poema IV: “Rechinan dos carretas contra los martillos”, objetos icónicamente harto elocuentes cuya dinámica y fuerza se contrasta; otra vez la circularidad (“carretas”, “lagrimales”, “túnel”, “anillos”, “crisol” y, sobre todo, “ovario” que es par como “carretas” y una palabra que anagramáticamente repite el 0 o el círculo) contra un coro vertical (“los martillos”).

Pero aquella necesaria aclaración apenas es un comienzo para comprender la complejidad de las metamorfosis de las aguas en este poemario. Por un lado, debemos subrayar que el mar no tiene siempre una connotación negativa, sino también positiva en *Trilce* (Ferrari 1996: 270-271), y esto porque constituye —creemos— temática e icónicamente el elemento de integración por excelencia. Así como los ríos, todo confluye en el mar; todo tipo de objetos, experiencias y afectos de variada índole. Asimismo, la lluvia no siempre es epifánica o connotativamente positiva, sobre todo si está inscrita dentro de un texto al que preside la “noche”, como podemos observar —en relación al sentimiento de la ausencia amorosa— en el poema XV. Aquí, también en la cuarta estrofa (vv. 14-18) el mar y, por tanto lo horizontal y circular, está representado por el “viento”¹², ya que éste en el poema describe el movimiento marino: “dos puertas [los ex amantes] que al viento van y vienen / sombra a sombra” (vv. 17-18). En el caso del verso 17 por la selección de los verbos IR y VENIR que aluden al movimiento de las aguas sobre la playa; en el caso del verso 18 por la reiteración del sustantivo que, a su vez, intensifica el color del poema y fonética y anagramáticamente pone de relieve, aparte de la /a/, la vocal /o/ (el círculo).

¹² En el poema LXIII parecería haber, asimismo, esta identificación: “las astas del viento” (v. 12); con el término “astas” reproduciendo a las olas del mar.

El número “dos” en este poema representa a cada uno de los enamorados, la lamentable separación entre ellos y la alineación —división ontológica— al interior de cada uno “ya lejos de ambos dos” (v. 15). Todo lo cual demuestra de alguna manera lo que ya había sido advertido por José Fernández: “el número DOS, en sus diversas funciones gramaticales aparece, ya como símbolo de diversidad, ya como anhelo de unidad” (247). Sobre todo, una vez que advertimos que en este texto, de intenso recuerdo de la unidad el yo poético también está, digamos, rememorando como ‘mujer’ o ‘femeninamente’: “*tu entrar y salir / poca y harta y pálida por los cuartos*” (vv. 12 y 13, donde el primero de éstos evoca también el movimiento del mar). El DOS, entonces, es implícitamente UNO; aquellas “dos puertas abriéndose cerrándose” del verso 16, en el contexto de la convivencia experimentada por los amantes y realizada por la memoria de los “tiernos puntos” (v. 8) y del “rincón amado” (vv. 9-10), pueden ser también, metafóricamente, la vulva cuyos dos juegos de labios (“dos puertas”) son el sello de la ausencia y, además, corroboran la metamorfosis que experimenta aquí el yo poético¹³.

Dado este ejemplo, entonces, podemos ir entendiendo mejor la naturaleza de la correlación entre el agua y los números en *Trilce*; aunque en este sentido, sea todavía quizá más complejo el poema V. Aquí, los 17 versos que lo integran (17, icónicamente, el tránsito mismo de la verticalidad a la circularidad) están divididos en cuatro estrofas, la última de las cuales (“Ah grupo bicardiaco”) es un apóstrofe que sintetiza la temática del poema: la pareja humana. Nuevamente el número DOS, pero cuyo significado inferido por Fernández

¹³ Meo Zilio, aborda este aspecto desde los porcentajes de los sustantivos masculinos o femeninos en la poesía de Vallejo, más abundantes aquéllos en *España...*, y más abundantes éstos en *Trilce*, de lo que concluye: “ello debe de tener alguna relación con el hecho de que, en esta obra, más que proyección hacia el hombre del mundo, sus héroes y demás personajes, hay interiorización, abstracción, desvinculación del mundo social y de lo masculino tradicional que lo alimenta” (Ferrari 1996: 631).

("ya como símbolo de diversidad, ya como anhelo de unidad") debe ser glosado aquí de modo inverso: símbolo de unidad, anhelo de diversidad. A esta inversión semántica, de parte del yo poético, debemos añadir su crítica a todo lo que no sea concreto e inmediato. Así en la primera estrofa hallamos al yo poético describiéndonos desapasionadamente, al menos en los cuatro primeros versos, la situación de aquella pareja humana que tiene "propensiones" de amor perfecto ("trinidad"). Inmediatamente antes, en el encabalgamiento entre los versos 1 y 2, se nos presenta el altamar ("el más allá") implícito en "petreles": "Ave palmípeda [...] común en todos los mares, donde se la ve a enormes distancias de la tierra" (*Diccionario de la Real Academia Española*). Asimismo, los "finales que comienzan" (v. 3) ilustran, sin duda, la eternidad, el círculo. Todo esto, entonces, el amor perfecto; el más allá, la eternidad, aunque sutil, son severamente cuestionados aquí.

En la segunda estrofa el yo poético es mucho más transparente, percibimos que incluso dictamina sobre estos temas; en realidad, el imperativo rige allí todos los predicados. De esta manera, "Aquello sea sin ser más" se refiere, creemos, a lo que él desea sea el amor de pareja, en contraposición a la "trinidad" que simboliza aquí el amor perfecto¹⁴. "No trascienda hacia fuera" (hacia altamar, hacia el más allá). Pareciera expresar su opción por lo concreto e inmediato, aunque no necesariamente desde una perspectiva hedonista o epicúrea. La crítica a la eternidad se reserva para la tercera estrofa.

¹⁴ Vallesjo está atento aquí a la cualidad de amor de la "trinidad", no al número. Creemos, al respecto, que es una verdad sólo a medias el hecho de que el número TRES sea el de "mayor significación en Trilce" y que "La ecuación podría, ontológicamente, residir en la unidad [...] hoy-mañana-ayer [...] siempre ha de ser 1-2-3" (Fernández 248). El 3 es el icono de un círculo (0) temporalmente abierto, como el "hoy-mañana-ayer" es finalmente el terco presente o, más bien, "el pasado [poema LXIV], como si el tiempo fuera cíclico y no progresivo: como si supusiese un círculo sin continuidad, y no un decurso lineal" (Ortega 1986: 57).

En la tercera estrofa: "La creada voz [...] no quiere ser malla ni amor" (vv. 11-12), el yo poético, que ahora representa a la pareja humana, quiere vivir por sí mismo, digamos, independientemente del 'creador'. La crítica a la metafísica o a la teología, presente en esta estrofa y en todo este poema, es el contexto donde debemos leer: "Los novios sean novios en eternidad" (v. 13). Verso aparentemente paradójico a dicho contexto, que subraya en el morfema del plural la importancia del número DOS (¿Dios?) y no del TRES ("trinidad"), como si a Vallejo le fuera difícil aceptar la idea armónica y estable de la Trinidad¹⁵, pero no el concepto de Dios padre, ya que pareciera existir en esta relación (podemos inferirlo), a pesar del amor o el afecto, un margen mucho mayor de contingencia, de espacio para las incomprensiones, de mayor libertad que en el concepto trinitario¹⁶. Es esta misma idea la que se desplaza en el diseño, de parte del yo poético, de la ideal pareja humana; pero, además, donde al término "eternidad" se le ha vaciado ya su trascendentalismo e inmaterialidad (crítica de la segunda estrofa), haciendo en este sentido posible establecer un puente entre este Vallejo y el *Necada de Residencia en la tierra*¹⁷.

¹⁵ En general la armonía y estabilidad repugnan a la poesía de Vallejo: "serán rechazadas en la medida en que el encuentro con el objeto, la completud, significarán la muerte del deseo, del sujeto definido como deseable, al mismo tiempo que la muerte de todo lenguaje" (Ostrov 350).

¹⁶ Postulamos que esta presencia de Dios padre está representada, entre los elementos de la naturaleza, por el Sol; esto lo veremos más adelante en nuestro análisis del poema XIV. Presencia paterna, por lo demás, que ha sido rescatada, entre la supuestamente abrumadora imagen materna en la poesía de Vallejo, y puesta de relieve por la estilística cuantitativa, y es un aporte fundamental de Meo Zilio a la crítica vallejianista; aunque cabe señalar, asimismo, que no es en *Trilce* sino en *España...* donde esta imagen paterna se torna predominante (Ferrari 1996: 646).

¹⁷ Aunque "En *Trilce* es difícil saborear el presente, porque tal gozo es atributo de los animales [LXI, XIX]. El hombre, siendo animal y conciencia a la vez, encuentra que la extirpación de su mente es muy difícil, a pesar de su ardiente deseo de hacerse carne bruta" (Caviglia 411).

Mas son los versos 14, 15 y 16, obviamente, los más aptos para una lectura icónica y dinámica (acorde al movimiento de las aguas), ya que quedan muy gráficamente establecidas —tal como hemos explicado más arriba— las relaciones entre el 1 y el 0. El 1 representa aquí, en contraposición a noviazgo, matrimonio (análogo al amor en la “trinidad”) y, por tanto, en el contexto, armonía o unidad alienante; por su parte, el 0, la circularidad por excelencia, representa la eternidad misma, concepto también negativo en este poema. Sin embargo, lo más interesante para el propósito de este trabajo es advertir —una vez más— cómo el 0 se metamorfosea en 1, y viceversa. Este fenómeno, aparentemente insignificante, no ha sido aún observado por la crítica que insiste en la necesaria linealidad entre los números (Ortega 1991: 62), y no en su virtual simultaneidad¹⁸. De este modo, un 0 que calla y luego despierta y se yergue es aparentemente aquel que —invitado por la evidente antropoformización— después de hartar meditar resuelve un problema y modifica su conducta; es decir, deja de lado su desenvolvimiento habitual (horizontal y circular) para convertirse en la unidad; por lo tanto, y tácitamente, todo 0 (eje horizontal) puede ser un 1 (eje vertical). Mas no existe auténtica diferencia cualitativa entre ambos: estar dormido o despierto, ser tonto o lúcido —en este eje de coordenadas— en última instancia sería exactamente igual¹⁹. La única ma-

¹⁸ Aunque, desde otra perspectiva de lectura, tenga cierta analogía, y complemento a la nuestra, lo que dicen Marco Martos y Elsa Villanueva sobre este poema: “Los versos 13-16 señalan reiteradamente los peligros de una nueva entrega. Un número llama al otro; mencionar el 1 (uno), (grafismo masculino), es anunciar también la serie, la prolongación. Además dar 0 (cero), (grafismo femenino), es invitar al 1 (uno) a la comunicación amorosa” (67). Como vemos, se trata de una lectura semántica e icónica que, creemos, es fundamental para trascender el espíritu de la letra —el valor denotativo— de los números, al menos para el caso de *Trilce*.

¹⁹ Dicha postura estaría en relación, por lo menos, con la crítica de la identidad del nombre en esta poesía: “Si extraña que Vallejo en Trujillo en 1920 y antes aún de la gran difusión de Freud en Francia, dé este salto, basta recordar que la ecuación aludida por Schopenhauer (lo ilusorio de la individualización) más el problema de la representación

nera de escapar de este *fatum* de trascendencia y eternidad y, más bien, de intentar de vivir lo inmediato y lo concreto sería permanecer siendo 2, pero no DOS como meros individuos o como dígito (desde nuestra lógica, de por sí ya alineado al eje vertical), sino como 2 totalidades (“masas”) el uno para el otro entre los amantes, dos plenitudes, dos círculos ligados pero diferentes²⁰; no menos vectores de una misma coordenada, tal como no lo son el “guano” o la “lluvia” —de Trilce I y LXXVII— respecto del “mar”, o el sol respecto a la tierra, o ésta respecto a la luna, o —tal como deberían serlo— un corazón respecto al otro en la pareja humana: “Ah grupo bicardiaco” (v. 17).

El poema LXIX es el texto más explícitamente marino de todo el libro. Ya la crítica se ha manifestado ampliamente sobre él, por ejemplo: “La sabiduría del mar radica finalmente en su propia condición: ser una unidad que liga su frente y su envés; imagen de la unidad porque concilia la contradicción, por eso es ‘docente’. Y, no obstante, el mar es inconsolable y atroz: también su lenguaje persigue abrir una puerta en las fronteras, y esa agonía es su lección profunda” (Ortega 1991: 332); e incluso se ha considerado su aspecto icónico: “[Dice Coyné] Si bien en T 69 el mar es nombrado desde el comienzo y percibimos el movimiento de sus olas y oímos su

lingüística de este yo es lo que va a activar los [sus] poemas. Lo que hace la poesía de Vallejo singularmente difícil es que el poeta trata de rescatar lo inconsciente, de introducirlo de nuevo en el lenguaje que lo ha excluido” (Franco 1979: 57).

²⁰ Puede resultar pertinente considerar esta correlación de círculos como una utopía, como un ideal; como algo aún no realizado o virtual. De esto darían cuenta en *Trilce*, por ejemplo, un término icónico como el “ovario” del poema IV; pero, sobre todo, la elocuente no inclusión en este libro del número 8 (Fernández 250). Este sería un símbolo aún por realizarse en Vallejo, algo que no tendría correlato en la realidad ni palabras en la poesía y sería, eventualmente, objetivo de su búsqueda e insatisfacción. Es el único número, de los que contienen el círculo —señalando en la o— entre los primeros doce dígitos (UNO, DOS, CUATRO, CINCO, ONCE y DOCE), irreductible a un solo cero: OCHO; icono poderoso, entonces, símbolo de plenitud.

llanto, las palabras de pronto parecen escapársenos, luego las letras, hasta que el espasmo se detiene en “estáticas eles quelonias” (sustantivada la letra cuyo nombre más se parece a la ola” (Ortega 1991: 322). Otras imágenes evidentes de las olas o el movimiento marino serían “azadones”, “hacha(ndo)”, “colmillos”, “alas negras que vibran” (en la segunda y tercera estrofas), con esta última cita (v. 12) revelando asimismo la vocación aérea del mar, la atracción que sobre sus aguas ejerce el cielo. Sin embargo, nosotros quisiéramos advertir que en su última estrofa (vv. 14-16) el mar, desde nuestra óptica el 0 por antonomasia, sufre la misma metamorfosis que ya señalábamos en el poema V; es decir, se pone “en pie”, se vuelve 1 (símbolo de la unidad). De esta manera, lo que se pone “en pie”, finalmente, también es una pareja abrazada uno de cara al otro (“anverso” y “reverso”), intimísimamente vinculada (quizá tampoco deberíamos desdeñar la alusión de los arábigos: 69); y, claro está, a la cual no podemos verle los rostros, no podemos identificarlos; de los que sólo podemos conocer, digamos, sus pieles o, dicho con más propiedad, su no delimitada desnudez.

De aquí que el mar como piel o superficie, como espejo, también sea característico de *Trilce*: “Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana que, péndula del cénit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele” (LXXV); es decir, el mar como puro significante cuyo contenido desconocemos²¹. En este sentido, asimismo, podríamos decir que el lugar predilecto de Vallejo en este poemario es la ribera, la playa²²; a diferencia del *Polifemo* de Góngora que incluye también el mar de las profundidades (Neptuno, “monarca de

²¹ Esta condición ‘membranosa’ del mar en *Trilce* justifica y apoya su lectura desde una perspectiva icónica: observar cómo la forma se hace significativa.

²² El mar de Venus o el mar del erotismo tan presente en *Trilce*. Palemo (“amante nadador”, leemos en el *Polifemo*) es también, entonces, uno de los dioses tutelares de este libro.

esas grutas hondas”, leemos en el verso 403) (Rivers 229) y que, sobre todo, enfatiza mucho más que el poeta peruano el aspecto bienhechor (Doris), materno del mar. Esto quizá se relacione a que Vallejo cuando escribió este libro sólo tenía aproximadamente 30 años, mientras el poeta español ya pasaba de los 50. Es decir, mientras el poema del cordobés funciona metafóricamente como una hoja de vida, hechos que se comprenden a la luz de una acendrada experiencia; en *Trilce*, más bien, subsiste como un espíritu adolescente, travieso, esencialmente rebelde y en plena búsqueda. No debemos desdeñar este aspecto vital del poeta, sin ceñirnos necesariamente —como hace Espejo Asturizaga— al anecdótico; es de otro modo, más bien, como con propiedad ha sido abordado por parte de la crítica. Ésta vincula aquel aspecto vital de los textos de Vallejo, por ejemplo, al Dadaísmo: “lo más fresco de *Trilce* surge del ejemplo dadaísta” (Wilson 107), o al “cultivo deliberado de la inseguridad” propio del vanguardismo en general (Rowe 298); y que, aunque no de modo irrefutable, esta misma crítica apovecha para marcar diferencias entre Vallejo y, verbigracia, su contemporáneo Neruda²³.

Otras muy significativas relaciones entre las proporciones o los números y el mar las podemos también observar en la “equis” (X), un poderoso icono trilceano presente en el penúltimo poema de *Trilce*, el LXXVI (“De la noche a la mañana voy / sacando la lengua a las más mudas equis”, vv.

²³ Al respecto, Saúl Yurkievich nos brinda una interesante reflexión: “el surrealismo salvaguarda lo mítico, lo mágico, lo místico, lo misterioso y, en esta dirección, prolonga el vector romántico-simbolista. Mientras que el surrealismo presupone un retorno reparador al orden preindustrial, el dadaísmo decide enfrentar el menoscabo provocado por el nuevo contexto urbano y la sociedad de masas [...] los dadaístas saben que tienen que obrar en el vacío, con horizonte clausurado y al borde del precipicio [...] Si Pablo Neruda inaugura en la poesía hispanoamericana la alucinada videncia que los surrealistas preconizan, la actitud dadaísta está representada por la movilidad *icónica* [cursivas nuestras] y la mutabilidad verbal, por las torsiones de César Vallejo” (27-28).

1-2) y el poema XI ("He encontrado a una niña [...] Equis disertada" (primera estrofa). Américo Ferrari, en su *Obra poética* de Vallejo, concluye que para ambos casos la **X** representa a mujeres insulsas (271). Nosotros pensamos más bien que, por ejemplo, en el poema XI, incluso dispuesto sobre la página a la manera de una **X**, este signo es un icono envolvente de todo el texto, un gráfico: "Quaternary-spiritual, active or dynamic" (Cirlot 123) y, a su vez, un símbolo que representa a "St. Andrew's cross: union of the Upper and Lower Worlds" (Cirlot 68). Por lo tanto, aunque no deja de ser una cruz (**T**), su movilidad está asociada al 0 (al mar), que es una manera de entender, por ejemplo, para las cuatro estrofas que lo integran, su circularidad y precariedad temporal: vv. 1-4 (Presente-Pasado-Futuro) [primera estrofa]; vv. 5-10 (Presente) [segunda estrofa]; vv. 11-15 (Pasado-Presente) [tercera estrofa]; vv. 16-19 (Presente-Pasado) [cuarta estrofa], con este último esquema de temporalidad definiendo de modo recurrente el poema. Y, asimismo, invitándonos a ver simbolizada la cruz de San Andrés ya que, desde cierto punto de vista, el recuerdo trae al mundo de arriba (la vigilia) lo que ya estaba muerto (los hechos del pasado) o enterrado (el inconsciente), aquello que constituía el mundo de abajo²⁴.

Algo análogo ocurre en el poema LXXVI. Si la "equis" (**X**) en lo fundamental representa lo monótono —el círculo (0), el cielo de las olas marinas— elocuente u oculto en la vida diaria ("las más mudas equis", v. 2), es evidente que, por lucidez y desacuerdo existencial, el yo poético le esté perma-

²⁴ Resulta muy provocador vincular esta oposición Arriba-Abajo con la cosmogonía quechua: "ella ordena todas las coordenadas del universo social y material" (Lienhard 327). Sin embargo, podemos traer a colación otro vínculo conceptual, si no tan específico, no menos pertinente y que relaciona esta obra del poeta peruano con la del último José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: "Escobar distingue dos ejes que se cruzan en la obra. Uno es "el eje vertical" (p. 225) del mito, expresado en los Zorros, que representan el arriba y el abajo. Otro, "el eje histórico que se actualiza en el discurso de su obra narrativa" (p. 215)" (Rouillón 341).

nentemente “sacando la lengua”; es decir, retando y burlándose de este símbolo, tomando distancia de él. En este sentido, en los siguientes dos versos (segunda estrofa), el mismo yo poético se apoyará en otro personaje (al que se califica de “pura”) y en el hecho de “mirar” para sentar diferencia respecto de aquella monotonía o involuntario destino: “En nombre de ella que no tuvo voz / ni voto, cuando se dispuso / esta su suerte de hacer” (vv. 7-9), verbo, este último, que resuena SER. Vamos notando entonces que, en cuanto objeto de polémica con el yo poético, nuevamente el motivo del mar va comprometiendo todo este texto.

Lo ‘puro’, en Vallejo, tiene un enorme prestigio y, aparte de este verso, sólo lo encontramos otra vez en el poema XLII, curiosamente en relación a otra “Pura” (“Pura / búscate el talle. / ¡A dónde se han saltado tus ojos!”) y, muy ilustrativamente, en el poema LXXIII calificando al “absurdo”: “Absurdo, sólo tú eres puro” (v. 11). Acaso porque aquella unidad léxica significa literalmente: “Contrario y opuesto a la razón; que no tiene sentido” (*Diccionario de la Real Academia Española*). Así, en el “mirar” están implícitos los ojos, que son dos; número que está asociado o es consecuencia de los “puro” en este poema: “En nombre de esa pura / que sabía mirar hasta ser 2” (vv. 3-4). Se nos presenta, entonces, una compañera a la que se le reconoce un misterio o extrañeza esencial (tercera estrofa), pero que, al mismo tiempo, ésta no se hace cuajar del todo en el poema: “sólo estuvo a 99 burbujas” (v. 12). Esta inminencia, entre lo que está a punto de separarse, pero finalmente está unido; esta virtualidad o primicia añorada, pero que no se consuma (“Contra ellas ellas seríamos contigo, los dos, / más dos que nunca”, poema XVIII), es lo característico de la última estrofa del poema: “Remates, esposados en naturaleza, / de dos días que no se juntan, / que no se alcanzan jamás”. Donde “esposados” —no liberados y plenos, no un “absurdo” el uno para el otro, tal como en el poema V— alude a la actual condición de la pareja humana; y donde ahora la disposición física de los ojos en el rostro (vv. 14-15), refuerza icónicamente este concepto que, dicho sea de paso, también

nos trae la imagen del número ocho, ícono ya dilucidado en este trabajo.

Pareciera que la lucidez de Vallejo, su apuesta, nos va invitando a imaginar otro tipo de plenitud. La que posee, por ejemplo, una “Pura”; alguien que es más que su sola individualización; alguien cuyas ventanas del alma se nos figuran como separadas del rostro, presentes y ausentes en él, y que tiene acceso simultáneo a experiencias diferentes, a ámbitos o mundos distintos; en fin, sorpresa o testimonio que el yo poético nos deja traslucir en la interrogación-exclamación del verso: ¡A dónde se han saltado tus ojos! (XLII, v. 16). Plenitud que asimismo estamos invitados a visualizar en el poema “Masa”, esencialmente símbolo de otra historia, otra “Era” (Trilce II); en el cuestionamiento del prestigio unilateral de lo vertical (crítica a la metafísica y a la teología) al considerarlo sólo como uno de los ejes móviles de toda coordenada (Trilce V); en el desafío que implica la concepción de que —tal como la lluvia bienhechora— se crece para abajo: “¿No subimos acaso para abajo?” (poema LXXVII, v. 17); en el hecho de que una X sea un círculo y, desde cierto punto de vista, también un macrocosmos (desde “La araña” y “Los dados eternos” de *Heraldos negros*) y un microcosmos: el hombre mismo —con sus contradicciones de todo tipo— rotando y en el espacio abierto.

Así también, quizá forzando un poco la lógica hasta ahora esbozada en este capítulo, podríamos inferir que si una X son 4 partes equitativas, también son 2 áreas equivalentes (los dos ejes mismos de la coordenada); y que si el 4 es 2, y éste es 1 (“Cuatro conciencias / simultáneas enrédanse en la mía”, *Poemas póstumos I*, 326), y éste, finalmente, 0 (“Todos han partido de la casa [...] lo que continúa es [...] el agente en gerundio y en círculo”, *Poemas póstumos I*, 323) tenemos, entonces, un retrato en vivo, la filmación misma del mar en *Trilce*; y donde es posible, claro está, la reversión del proceso descrito.

En realidad, la **X** en este libro, tratando de sintetizar y deslindar sus implicaciones, estaría, digamos, en función de O: rueda, mar ("Pacífico [...] preñado / de todos los posibles", LIX, vv. 6-7), metamorfosis, mitología; y en función de T: la cruz (Cristo); dicho sea de paso como Cirlot, de alguna manera, ya nos lo había informado. Esta es la dualidad y ambigüedad inherentes a este poemario; por un lado la frescura y la travesura vinculadas al Dadaísmo y a Venus y, por otro, el remanente de la tristeza o la gravedad que vienen desde *Heraldos negros*²⁵, y que preservan algún eco del Modernismo²⁶, aunque esta estética esté ya casi totalmente superada en *Trilce*. Son ambos aspectos los que confluyen en este poemario, y que desautorizan cualquier acercamiento crítico que sólo privilegie uno en desmedro del otro²⁷. De este modo,

²⁵ Desde el psicoanálisis, podríamos hacer nuestra esta cita en cuanto a este aspecto tan importante en la obra del poeta peruano: "Freud insiste en lo que podría llamarse un grado-cero de la vida psíquica donde el sufrimiento no erotizado ("masoquismo primario", "melancolía") es la inscripción psíquica primordial de una ruptura (memoria del salto de la materia orgánica a la materia inorgánica), efecto de la separación entre el cuerpo y el ecosistema, el niño y la madre, etc." (Kristeva: 148).

²⁶ Por ejemplo, el final del poema XV: "dos puertas que al viento van y vienen / sombra a sombra" y, sobre todo, los últimos versos del LXXVI: "dos días que no se juntan, / que no se alcanzan jamás", nos hace pensar en José Santos Chocano, al que Vallejo siempre consideró un gran artista, cuyo "De viaje" de *Fiat Lux* (1908) presenta a los dos amantes como remos de un bote y concluye: "ella de un lado, yo del otro lado, como dos remos. / toda la vida bogando juntos y separados toda la vida" (1972: 105).

²⁷ En realidad, el movimiento circular de la **X**, a la manera de un molino, estaría comprometiendo varios niveles fundamentales de *Trilce*, entre estos el temático y retórico. Respecto al primero, por ejemplo, en el integrar, tal como ya hemos visto, lo consciente y lo inconsciente en un discurso; sin duda para Vallejo, tal como para Freud o Lacan: "el yo no es siempre más que la mitad del sujeto" (Azouri 88). Otro aspecto temático aglutinado sería el cultural, digamos, el de ser su óptica el de la transculturación, aunque: "Aquí, el referente no es el mundo indígena. Sin embargo, se pueden comprobar influencias de las culturas indígenas precolombinas como fragmentos de sus mitologías y su oralidad primaria" (Bueno 43); precisamente es este último rasgo cul-

tendríamos que matizar, por ejemplo, afirmaciones tan categóricas como: "El de Vallejo no es un tiempo vertical (éxtasis, idealismo romántico, estética trascendental, surrealismo), es horizontal (cotidiano, fragmentario)" (Yurkievich 1973: 41); en realidad, como estamos tratando de demostrar, no sería exactamente sólo lo uno ni lo otro. O lo que de modo sumario, Jean Franco, apunta de su poesía: "lleva a cabo como una dramatización de la destrucción" (1975: 134); esto, tal cual, tampoco es necesariamente exacto²⁸.

Eso sí, y con esto justificamos nuestro acercamiento metodológico, lo único que podríamos ir generalizando es que en la base misma de la poesía de Vallejo existe la conciencia de "una distancia entre el sentido y las palabras, que explican

tural en *Trilce* el que, ya a nivel retórico, le otorga su peculiar capacidad performativa: "Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción" (Pacheco 39), y permite incluso al predominante soliloquio que define este poemario no perder su capacidad convocatoria: "Este salto [desde *Los Heraldos negros* a *Trilce*] a una irracional mitología del dolor andino la realiza Vallejo sin perder, por el contrario, perfeccionando su actitud conversacional [...] que ahora está tratada como un *leif motiv*, es decir, como recurso auditivo a la vez que como factor de sugerencias. Es una fórmula de encantamiento [ej. "Un poco más de consideración", I]" (Alegria 30). Asimismo, esta confluencia de oralidad y escritura explica la importancia de la lengua coloquial y de la atención puesta al diccionario por parte del autor; como también el empleo de arcaísmos y la creación de neologismos, abundantes ambos, revela la confluencia de tiempos en este libro. Incluso, y con esto de ninguna manera agotamos los posibles paralelismos, en la X de *Trilce* confluyen el tono trágico y el humor.

²⁸ Aunque, a nuestro entender, sea muy interesante y no menos polémico hablar sobre la poesía de Vallejo en términos de "dramatización"; en otro lugar la misma autora señala: "[Respecto a *Trilce*] Vallejo no construye una máquina para la liberación sino un miniteatro en el cual el sujeto actúa su propio drama. Le será difícil, por tanto, pasar de este desengaño necesario a una visión socialista. No es de sorprenderse que en *Poemas humanos* casi no se vislumbre la sociedad utópica ni que, dada su crítica a la "autoridad" paterna, su aproximación más cercana sea la 'madre' España" (Franco 1979: 63).

más que implican, que representan en abstracto en vez de figurar en concreto” (Ferrari 1986: 40). Y que este anhelo de lo “concreto” es también, sin duda, un concepto pertinente para entender su poesía; aunque refiriéndose sobre todo a los denominados “poemas de París”, Julio Ortega resume: “porque el mundo ha perdido su sustancia, su materialidad viva, alienados como estamos de la sabiduría de lo concreto” (1992: 5). Y que esto, a su vez, traducido a términos más amplios y contextuales nos haría leerlo como: “La famosa consigna fundadora de la fenomenología de Husserl que decía “a las cosas mismas” es el postulado filosófico de lo que buscaron el “vanguardismo” [...] Para los “vanguardistas” expresionistas y dadaístas citados [Gottfried Benn y Hugo Ball], esa filosofía que había hecho invivible al mundo era la sociedad burguesa, era el mundo de las máquinas. [...] La “realidad” “real”, esta tautología que buscaban, no era religiosa en el sentido confesional o eclesiástico, sino una radicalidad en el sentido de arraigo y raíz, de *religatio*, de “comunidad” (Gutiérrez Girardot 57). Hasta que, citando a este mismo estudioso, probablemente enmarquemos este “anhelo” en su dimensión filosófica mayor: “Una teología materialista, una mística sin Dios que, sin embargo, se fundan en la esperanza de la revelación y de la redención, es decir, en dos conceptos teológicos judeo-católicos, no implica una invitación a renovar y actualizar el dogma y el culto religiosos. Son, más bien, una respuesta peculiar al nihilismo que determina la filosofía y el pensamiento occidentales, al menos desde Hegel e indudablemente desde Nietzsche” (71).

Este esquema que vamos esbozando: la relación motivada entre los números el mar en *Trilce*, ilumina textos “difíciles” al interior del libro y que, en apariencia, no tienen ninguna relación con el agua o el mar. Así, por ejemplo, el poema XIV, que según Alberto Escobar “debe ser visto como un poema clave, sino del libro entero, sí cuando menos para iluminar la actitud del yo” (Ortega 1991: 91). Son 11 versos libres dispuestos a la manera de 4 estrofas, la primera y la última formada cada una por dos versos divididos por un espacio

simple; la otras dos estrofas constan de tres (vv. 3-5) y cuatro (vv. 6-9) versos, respectivamente. Existen dos registros muy marcados, uno, digamos, literario-abstracto y otro, coloquial-concreto; este último en la estrofa final: "Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles" ambos, paradójicamente, endecasílabos. El poema concluye con el sustantivo "soles" que guarda relación, evidente, en el astro rey y con la moneda oficial peruana (ahora, desde once años, nuevos soles). Veremos, en seguida, que la primera estrofa tiene también una implicación solar y, sobre todo, cada uno de los versos que presiden las estrofas segunda (v. 3) y tercera (v. 6). De antemano, podríamos decir que en este poema, muy semejante al LXIX, están presentes simultáneamente el mar y el Sol. Con este último, aunque tácito, como elemento agente; con un relieve o protagonismo mayor que en el poema LXIX. El Sol será equivalente al Dios padre que entreveíamos en nuestro análisis del poema V.

Según Espejo Asturrizaga, este poema fue escrito en Lima, probablemente, durante el verano de 1921 (114). Los dos primeros versos los podemos leer como el anuncio de la presentación de un espectáculo (externo), pero del que se va a conocer o ya se conocía, lamentablemente, su moraleja (correlato interno). "Cual mi explicación" (v. 1), lo podemos leer entonces: "Tal como me lo explico o tal como me lo explique"; es decir, existe de entrada una ambigüedad o simultaneidad de tiempos, típica de *Trilce*²⁹. En "Esto me lacera de tempranía" (v. 2), el adjetivo sustantivado, "tempranía", tiene por lo menos dos connotaciones importantes; en cuanto al espectáculo externo, es una marca temporal (temprano) que, figurativamente, está en lugar del sustantivo *sol*. En cuanto correlato interno de este espectáculo, asume el significado de 'lucidez prematura' y, de esta perspectiva, todo el segundo

²⁹ Meo Zilio puntualiza al respecto: "la temporalidad vallejiana se coloca en una línea de *continuo presente*, de estupor siempre actual, por lo que el pasado y el mismo futuro se hacen, ellos también, presentes y hasta se vuelven intercambiables" (Ferrari 1996: 636).

verso lo podríamos glosar: 'Esto [aquel espectáculo] del que soy prematuramente lúcido me hiere'. Esta segunda connotación es análoga o guarda un paralelo con "Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo", versos de "Piedra negra sobre una piedra blanca", en *Poemas póstumos*, que fueron una premonición o visión anticipada de la propia muerte del poeta.

Los versos 3 al 9 son propiamente el despliegue de ese espectáculo: la contemplación del mar y el sol, desde la playa. El modo mismo en que están distribuidos estos versos sobre el margen derecho nos invita a visualizar una resaca: movimiento en retroceso de las olas después que han llegado a la orilla; y en este sentido comprendemos el acierto del doble espacio entre los versos 2 y 10 de este poema, colaboran en el logro de aquél efecto visual. "Esa manera de caminar por la trapecios" (v. 3) no sería sino una imagen en la que el Sol recorre —iluminándolas— las olas del mar, y donde "trapecios" son icónicamente (como antes el número 77) esa marea o esas olas sobre las que aquel elemento agente, implícito en este verso, camina³⁰. En el poema LXIX ("Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes / docentes! Que inconsolable, qué atroz / estás en la febril solana") se encuentran también las imágenes que siguen (vv. 4 y 5), que son, desde nuestro punto de vista, estróficamente dependientes del verso anterior (véanse las sangrías al margen izquierdo). Así, "Esos corajosos brutos" ["los trapecios", las olas] se precipitan como si no

³⁰ Otro poeta peruano, Luis Hernández Camarero, retoma este mismo fresco para comunicarnos su poética, aunque de modo menos dramático: "Sin esperar quietamente a la belleza: / Llamándola, sí, en cambio. / Este ha de ser el secreto de mis cantos [...] la forma como el Sol compite / Verano tras Verano / Con las aguas" (534). Curioso hallazgo conceptual en un poeta que asimismo declara: "Al único que le permito hacerme llorar es a Vallejo en "di, mamá" (551).

Por otro lado, es importante señalar que en "Trilce, la mañana [por tanto el sol] no es un suceso cronológico, sino que está 'animada' [ejemplos en Trilce II, III, VI, VIII, XVII, XXIII, XLV, LXIII, LXIV y LXXVI] (Lema 242-244)

fueran de verdad [“como postizos”], como si no se fueran a hacer daño al chocar contra la arena o la piedra de la playa. “Esa goma [la fuerza gravitacional de la tierra] que pega el azogue al adentro [la cresta de las olas hacia fondo, hacia la misma masa marinal]” (v. 5); ya que el “azogue” es mercurio, y éste es blanco y líquido —e icónicamente análogo— a la espuma de las olas, sobre todo si es que está iluminado, como es el caso, por la luz solar. En estos dos últimos versos, entonces, y a pesar de la presencia implícita del Sol, el papel protagónico lo tiene el mar.

“Esas posaderas sentadas para arriba” (v. 6) abre la tercera estrofa y tiene como personaje principal nuevamente al sol. La redondez de unas nalgas, paródicas o burlonas, significativamente dibuja también el número 0; pero éste es ahora un círculo en lo alto, lugar prestigioso en *Trilce*, cuya luz —en relación a “posaderas”— es equivalente al “guano” del poema I, materia, asimismo, altamente positiva allí. Círculo de arriba, cíclico como el mar; paralelo a éste y significando cualitativamente otra cosa, a pesar de la ironía inherente al verso. Aparición, manifestación repentina, asombro que el yo poético evoca revelándonos complicidad o familiaridad con lo Otro (el Sol), trato campechano, humorada entre adolescentes: el astro rey mostrándole el trasero al mar, a la manera en que el yo poético, en otro texto, le iba “sacando la lengua a las más mudas equis” (LXXVI). Donde el gesto es lo más importante, no el acto en sí mismo (mostrar “las posaderas”); actitud que debemos rescatar y poner de relieve también en el v. 3, donde no se trata sólo del “caminar”, sino que se pone énfasis en el modo: “esa manera”. Tenemos, entonces, en lo alto, un 0 (el Sol) que es perpendicular respecto a otro (el mar cíclico o la tierra que rota, de la cual aquél es aquí su sinécdoque), en lo bajo; mas donde ambos espacios son independientes y cualitativamente distintos el uno del otro. Los versos N.^{os} 7, 8 y 9 alternativamente, y en conjunto, aluden al carácter circular, fatal, ineludible del mar; retoman —en la lógica que vamos encontrándole a este poema, y respecto a la estrofa anterior— el protagonismo de este último

elemento. En la contemplación de la playa el yo poético corrobora, gráficamente, la imposibilidad de ser: "Ese no puede ser, sido"; es decir, de modo figurado, las crestas de las olas y sus espumas inevitablemente regresan a la superficie y al fondo marinos. Es el conocido juego de ejes, vertical-horizontal, la dinámica de la X actuando otra vez en este poema.

Entre los versos finales, 10 y 11, el primero de éstos es una constatación que puede funcionar como una pregunta, de este modo se le podría glosar: 'Pero ¿para qué he venido de Trujillo a Lima? si ya sé, ya sabía, lo que iba a encontrar' (ambigüedad temporal, esta vez por el uso del presente perfecto "he venido", análoga a la de la primera estrofa). Es, por un lado, el correlato interno del paisaje marino, de su circularidad en la intimidad del yo poético; pero, también, la experiencia palpable de la zozobra en este paisaje que se ha transfigurado o desplazado a las calles de Lima: la parte (el mar implícito en el v. 6) ha revelado el todo (la tierra); se ha desnudado la sinécdoque. "Pero gano un sueldo de cinco soles" (v. 11), una vez yuxtapuesto el campo semántico 'moneda' a este verso, intensifica aquella zozobra por la referencia a lo mísero del "sueldo"³¹; y, asimismo, torna relevante la relación anagramática de las palabras suelo y "suel(d)o". Mas, en esta aparente inversión del significado positivo del Sol (amigo del yo poético que vela por él desde lo alto) se mantiene la connotación original. Entonces, la proliferación del astro rey en "cinco soles", en vez de ilustrar necesariamente la aguda miseria del yo poético, puede estar —a otro nivel— revelándonos todo lo contrario: la multiplicación e intensificación del apoyo solar hacia aquél; no de otra manera podemos entender la elección de la conjunción adversativa "Pero", entre los versos 10 y 11, en vez del lógico empleo de la conjunción copulativa Y: "Pero he venido de Trujillo a Lima. / Pero gano un sueldo de cinco soles". La conjunción adversativa al inicio del último verso nos brinda la pauta, por definición, de que

³¹ Este "sueldo" puede ser un tropo o poseer un valor literal (Ortega 1991: 93).

estamos ante “un concepto que se contrapone a otro diverso o ampliativo del anterior” (*Diccionario de la Real Academia Española*). Por lo tanto, si bien es cierto que el verso 11, por un lado, subraya la ubicación del yo poético de lleno en el plano horizontal, recibiendo un salario ridículo y harto afrentoso; por otro lado, y a pesar de ubicarse en el plano horizontal (léase circular o marino), experimenta una plenitud que le viene de lo alto, gana ya no uno —como el que contempla al comienzo del poema iluminando el mar— sino ahora nada menos que “cinco soles”, poderosísima manifestación de estos dios tutelar frente al caos.

En este sentido, además, los versos 7, 8 y 9 podemos leerlos como el positivo testimonio, por parte del yo poético, del “absurdo” (v. 8), como una promesa que se le cumplió, como un clímax análogo, por ejemplo, al de la experiencia mística occidental: “Ese no puede ser, sido. / Absurdo. / Demencia”; y, por último, en este sentido también, el verso número 2 de Trilce XIV: “Esto me lacera de tempranía” guardaría estrecha relación semántica con un “muero porque no muero” (San Juan de la Cruz), “¡Oh muerte que das vida!” (Fray Luis de León) o algún otro oxímoron frecuentísimo en la literatura asceticomística, cuando se describe el éxtasis o la “noche de los sentidos” (Marchese y Forradellas 304).

Por otro lado, pensamos, no es una mera casualidad que en el poema inmediatamente anterior (XIII) se conjuguen en el sol —implícito nuevamente en este texto— similares características positivas. En “Pienso en tu sexo /.../ ante el ijar maduro del día” (vv. 1 y 3), ya no es la mañana o el amanecer (la “tempranía” del XIV), sino un sol “maduro” el que acompaña la felicidad del yo poético: “Palpo el botón de dicha, está en sazón” (v. 4). “Sexo” o “botón”, entonces, otro círculo (0) que, asimismo como el sol, nos permite acceder a otra dimensión. Y que siendo DOS (el sol y el “botón”), por la correlación de semejanza, se tornan equivalentes; es decir, UNO. Y a este UNO, que en realidad son DOS, corresponde la misma alabanza del final del poema: “Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. /

Oh estruendo mudo. / ¡Odumodneurtse!” (vv. 14-16); y es más, al “sol” y al “botón” corresponden cada una de las caras del espejo (vv. 15 y 16), ambos son el mismo personaje, finalmente —pareciera decirnos el yo poético de Vallejo— el mismo Dios tutelar, aunque discreto, permanentemente presente en nuestra vida.

CONCLUSIÓN PRELIMINAR

Es evidente que aún quedan por analizar poemas importantes de *Trilce* y por indagar aún más en la pertinencia del esquema lógico postulado aquí. Pero, a pesar del escaso corpus trabajado, creemos que hemos brindado suficientes atisbos sobre la productividad de nuestra propuesta. Fundamentalmente nos hemos avocado a la adecuación de una lógica radial —no binaria que es, por ejemplo, el sustento de la estilística cuantitativa de Meo Zilio (Ferrari 1996: 641)— y metamorfoseante para entender el cambio y proliferación numérica en este poemario. De este modo, hemos encontrado una relación bastante motivada entre los números y el mar. Como se recordará, partimos de la observación de un detalle tan elemental como la exclusión del cero entre los guarismos estudiados por la crítica; al menos, de aquel número considerado icono y símbolo del mar.

Nada se puede decir de manera terminante en cuanto a la poesía de Vallejo, y menos respecto a *Trilce*. Hasta los repertorios o proporciones de la estilística cuantitativa, aparentemente tan objetivos, pueden variar —aumentar o disminuir— según adoptemos una perspectiva analógica y dinámica en el análisis del texto. Mucho menos sostenible es cualquier otro enfoque autoritario, tal como lo ilustra —aunque breve— nuestra explícita polémica con la crítica en varios pasajes de este mismo trabajo.

Lo que nosotros hemos intentado, creemos, es un acercamiento filológico, pero, digámoslo así, tridimensional; es decir,

que toma en cuenta el desplazamiento, la inversión y la metamorfosis de sus unidades, no sólo el oxímoron; en este caso específicamente de algunas de ellas, los números en relación con el mar.

Trilce está en función del 0, por tanto de Ovidio, del mar, del viaje mítico; mas, también, en función de otro periplo, esta vez hacia lo alto: Cristo, el Sol o el “absurdo”; ambos vectores (T) describiendo su movimiento distintivo y, al mismo tiempo, imbricados e incluso fusionados como en el girar de la Cruz de San Andrés (X). Efectivamente, tal como anticipábamos en la Introducción, el mar es el relato en *Trilce*, y los números los personajes de esta epopeya; aunque existen ciertos números, más bien “masas” —cual la “lluvia” o el “guano”— que no forman parte ya de este relato —de la Cruz de San Andrés—, sino de otra epopeya: virtual, alternativa, podríamos decir utópica. Esta es la síntesis de nuestra conclusión preliminar.

BIBLIOGRAFÍA

Abril, Xavier

1963 *César Vallejo o la Teoría poética*. Madrid: Taurus.

Alegría, Fernando

1966 “César Vallejo: Las máscaras mestizas”. *Nuevo Mundo*, 3.

Azouri, Chauki

1995 *El psicoanálisis*. Madrid: Acento Editorial.

Bachelard, Gastón

1995 *El agua y los sueños*. México: FCE.

Bueno, Raúl

1996 “Sobre la heterogeneidad literaria y cultural en América Latina” en *Asedios a la heterogeneidad cultural*. USA: AIP.

- Caviglia, John
1972 "Un punto entre cero; el tema del tiempo en *Trilce*". *Revista Iberoamericana*. 80.
- Cerna-Bazán, José
1997 "Aldeano, heraldo, testados: migraciones del sujeto en la poesía de César Vallejo". *RCLL*. 46: 67-87.
- Cirlot, J. E.
1991 *A dictionary of symbols*. New York: Dorset Press.
- Coyné, André
1955 "Trilce y los límites de la poesía". *Letras* (Lima): 54/55.
1958 *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras peruanas.
- Chocano, J. S.
1972 *Antología poética*. Lima: Editorial Universo.
- Eliade, Mircea
1952 *Images et symboles*. París.
- Escobar, Alberto
1984 *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.
- Espejo A., Juan
1965 *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Fernández, José
1980 "El lenguaje aritmético en Trilce". *Socialismo y participación*. (Lima): 11.
- Ferrari, Américo
1968 *Prólogo a César Vallejo. Obra poética completa*. Lima: Moncloa.

- Franco, Jean
 1978 "La desautorización de la voz poética en dos poemas de Vallejo" en *Actas del Coloquio Internacional Freie Universität Berlin*. (Berlin): 7-9.
- 1975 *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*. Barcelona: Ariel.
- Granados, Pedro
 1994 "El mar como tema estructurante de la Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora". *Lexis* (Lima): XVIII.
- Gutierrez Girardot, R.
 1993 "César Vallejo y Walter Benjamín". *Cuadernos hispanoamericanos*. (Madrid): 520.
- Guzmán, Jorge
 1990 *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hernández, Luis
 1983 *Obra poética completa*. Lima: Punto y trama.
- Iberico, Mariano
 1971 "El tiempo" en *Aproximaciones a César Vallejo*. Angel Flores (comp.) I. New York: Las Américas.
- Kristeva, Julia
 1997 *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Avila.
- Larrea, Juan
 1962 "Vallejo en la crisis de nuestro tiempo y Significado conjunto de la obra de César Vallejo". *Aula Vallejo* (Córdoba): 2-4.

- Lema, Miguel
1991 "Trilce: en el sendero del meditar inka". Tesis (Ph. D.) University of Wisconsin-Madison.
- Lienhard, Martin
1990 "La "andinización" del vanguardismo urbano" en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: Colección Archivos.
- Marchese, A y Forradellas, J.
1986 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martos, M. y Villanueva E.
1989 *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores.
- Meo Zilio, G.
[1960] 1996 "El lenguaje poético de César Vallejo desde *Heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, visto a la luz de los resultados computacionales (Materiales para un estudio de lingüística cuantitativa)" en *César Vallejo. Obra poética*. Américo Ferrari (ed.). 2 ed. Madrid: FCE.
Neale-Silva, Eduardo
1975 *César Vallejo en su fase tríllica*. Madrid: University of Wisconsin Press.
Ortega, Julio
1992 "Cien años de Vallejo". *Inti* (USA): 36.
1991 *Trilce*. Julio Ortega (ed.) Madrid: Cátedra.
1986 *La teoría poética de César Vallejo*. USA: Del Sol Editores.
- Ostrov, Andrea
1994 "Trilce del otro lado del espejo (Lectura de un texto ilegible)". *Revista Interamericana de bibliografía*. XLIV.

Pacheco, Carlos

- 1992 *La comarca oral*. Caracas: Ediciones de la casa Bello.

Real Academia Española

- 1992 *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

Rivers, Elias

- 1979 *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

Rouillón, José Luis

- 1990 "La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas" en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: Colección Archivos.

Rowe, William

- 1988 "Lectura del tiempo en Trilce". *Cuadernos hispanoamericanos*. (Madrid): 454-455.

Vallejo, César

- 1996 *Obra poética*. Américo Ferrari (coord.) Madrid: FCE

Wilson, Jason

- 1988 "César Vallejo y la lectura metódica". *Hispanérica* 50.

Yurkievich, Saúl

- 1966 "En torno a Trilce". *Revista peruana de cultura* (Lima): 9-10.
1992 "César Vallejo: la vigencia del rechazo". *Inti* (USA): 36.