

n.º 28 †

**TINKUY**

Boletín de investigación y debate



## **Tinkuy**

Boletín de Investigación y Debate  
n.º 28  
2024  
ISSN 1913-0481

Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et de sciences  
Université de Montréal

**Correo electrónico:** revista.tinkuy@gmail.com  
**https://tinkuy.umontreal.ca/**

## **Fundador**

Juan Carlos Godenzzi

## **Director**

Manuel Zelada

## **Directora de redacción**

Berenice Zavaleta

## **Consejo consultivo (Université de Montréal)**

Anahí Alba de la Fuente  
Ana Belén Martín Sevillano  
Olga Nedvyga  
Enrique Pato

## **Diseño y Web**

Carolina Barbosa Luna  
Luis Fernando Rubio  
Berenice Zavaleta

## **Corrección y estilo**

Manuel Zelada  
Berenice Zavaleta  
Diana Grajales Bedoya  
Luis Fernando Rubio  
Priscila Machado

## **Traducción**

Berenice Zavaleta

## **Comité editorial**

Diana Grajales Bedoya  
Priscila Machado  
Luis Fernando Rubio  
Berenice Zavaleta  
Manuel Zelada

*El contenido de esta revista cuenta con una licencia de Creative Commons de “reconocimiento, no comercial”,  
Internacional 4.0 que puede consultarse en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>*





# Boletín de Investigación y Debate

n.º 28  
2024



**Contenido** *Contenu* *Contents*

**Artículos** *Articles* *Articles*

- 8**     **La narrativa conversacional en las festividades navideñas de los Andes Peruanos**  
*La narration conversationnelle dans les festivités de Noël des Andes péruviennes*  
*Conversational Narrative in the Christmas Festivities of the Peruvian Andes*  
Anthony Rancourt  
*Université de Montréal*
- 19**    **Las muchas caras del dios Illapa**  
*Les multiples visages du dieu Illapa*  
*The Many Faces of the God Illapa*  
Luis Millones  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
Renata Mayer  
*Sociedad Interdisciplinaria de Estudios Andinos*
- 42**    **Redemocratizar la ciudad por la metáfora. La París de un colectivo de escritores urbanos**  
*Redémocratiser la ville par la métaphore : le Paris d'un collectif d'écrivains urbains*  
*Redemocratizing the City by the Metaphor: The Paris of an Urban Writers' Collective*  
Carola Mick  
*Université de Paris - Ceped UMR 196*  
Iván Blas Hervias  
*Carpa Literaria*

- 61 **Reflejos tristes, triples y dulces en la poética de César Vallejo**  
*Reflets tristes, triples et doux dans la poétique de César Vallejo*  
*Sad, Triple, and Sweet Reflections in César Vallejo's Poetics*  
Máximo Hernán Mena  
*Universidad Nacional de Tucumán / INVELEC - CONITEC*

**Creación** *Création* *Creation*

- 80 **Nouvelle Carrefour**  
Iván Blás Hervias

**Reseña** *Revue* *Review*

- 95  
**Meune, Manuel, et al. « Montréal, 'ville-monde' : la multiformité linguistique vue par des locutrices et locuteurs ». Cahiers de Recherche, collection de Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate, no. 1, 2021, 100 págs.**  
Caroline Lafrenière  
*Université de Montréal*

## Reflejos tristes, triples y dulces en la poética de César Vallejo

Máximo Hernán Mena  
maxismena@gmail.com

*INVELEC-CONICET*

*Universidad Nacional de Tucumán, Argentina*

### *Resumen*

El escritor peruano César Vallejo (1892-1932) ha legado una de las obras más influyentes e innovadoras de la lírica en lengua española. En este sentido, sus libros *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos-Poemas en prosa* (1923-1937) pueden ser concebidos como una reflexión incesante sobre las posibilidades y limitaciones del lenguaje, y sobre los modos de reconfigurar los sentidos en torno a las ideas de lo sagrado, el vacío, la individualidad. En este artículo, la reflexión a partir del concepto de “sujeto imaginario” (Monteleone 2004; 2012) permite estudiar las posibilidades de la palabra poética para dar cuenta de sucesivas fragmentaciones de la subjetividad. Por otro lado, se abordan aquí también diversas modulaciones e intersecciones entre poesía y matemáticas en la obra de Vallejo, que permiten trabajar los conceptos de lo especular, la tristeza y la dulzura.

*Palabras claves:* César Vallejo, poesía latinoamericana, sujeto imaginario, especularidad, números.

Cómo citar (MLA): Mena, Máximo H. “Reflejos triples, tristes y dulces en la poética de César Vallejo”. *Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate*, n.º 28, 2024, págs. 61-78

ISSN 1913-0481



*Résumé*

L'écrivain péruvien César Vallejo (1892-1932) a légué l'une des œuvres les plus influentes et les plus novatrices de la poésie lyrique en langue espagnole. En ce sens, ses livres *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos-Poemas en prosa* (1923-1937), peuvent être conçus comme une réflexion incessante sur les possibilités et les limites du langage, et sur les moyens de reconfigurer les sens autour des idées de sacré, de vide, d'individualité. Dans cet article, la réflexion basée sur le concept de "sujet imaginaire" (Monteleone 2004; 2012), nous permet d'étudier les possibilités du mot poétique pour rendre compte des fragmentations successives de la subjectivité. D'autre part, diverses modulations et intersections entre la poésie et les mathématiques dans l'œuvre de Vallejo sont également traitées ici, ce qui nous permet de travailler sur les concepts de spéculaire, de tristesse et de douceur.

*Mots clés:* César Vallejo, poésie latinoaméricaine, sujet imaginaire, spécularité, nombres.

*Abstract*

The Peruvian writer César Vallejo (1892-1932) has bequeathed one of the most influential and innovative works of lyric poetry in Spanish language. In this sense, his books *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* (1922), *Poemas humanos-Poemas en prosa* (1923-1937), can be conceived as an incessant reflection on the possibilities and limitations of language, and on the ways to reconfigure the senses around the ideas of the sacred, emptiness, individuality. In this article, the reflection on the concept of "imaginary subject" (Monteleone 2004; 2012), allows us to study the possibilities of the poetic word to account for the successive fragmentations of subjectivity. On the other hand, here we also deal with various modulations and intersections between poetry and mathematics in Vallejo's work, which allow us to work on the concepts of the specular, sadness and sweetness.

*Keywords:* César Vallejo, latin american poetry, imaginary subject, specularity, figures.



Todo pertenece al mismo orden de cosas, pues tal es la unicidad de la percepción humana, la unicidad de la individualidad, la unicidad de la materia, sea lo que fuere la materia. El único número verdadero es el uno: los demás son mera repetición.

(Nabokov 66)

Este epígrafe, extraído de la novela *La verdadera vida de Sebastian Knight*, nos introduce en lo profundo de la cuestión del uno, de lo único, del desdoblamiento del yo y de sus inevitables repeticiones. En este sentido, tanto Nabokov como el poeta peruano César Vallejo expresaron en sus obras<sup>1</sup> la inquietud frente a los espejos, las duplicaciones, y en torno a la conversión de los sujetos en sus dobles, sosias o *doppelgänger*. Por su parte, Vallejo reflexiona de manera más explícita la cuestión de los espejos en su narrativa, en textos como *Escalas melografiadas* o *Fabla salvaje*. Sin embargo, en su obra poética se hace presente este tópico a través de los desdoblamientos de los hombres y del mundo y, sobre todo, por la inserción de números en la creación del universo del poema para configurar suerte de operaciones algebraicas/poéticas que expresan una lengua en permanente expansión y dispersión.

Desde esta perspectiva, considerar el concepto de “sujeto imaginario”<sup>2</sup> –enunciado en el marco de un “imaginario poético”<sup>3</sup> particular– en la poesía de César Vallejo, tanto en *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Poemas en prosa* como en *Poemas humanos*,<sup>4</sup> es un sujeto multiplicado, expandido, enunciado a través de la notación numérica, pero fragmentado y en permanente disolución y recomposición. Por ello, el sujeto imaginario a considerar se encuentra en cambio constante, es reformulado en cada poema; sin embargo es posible identificar con cierta precisión, diferentes momentos en su conformación. Recorrer diferentes libros de Vallejo requiere necesariamente asumir la reescritura, el intento del poeta por reformular palabras y números; leer el recuento necesario y la verificación de las operaciones. Se puede afirmar entonces que la poética de Vallejo configura una operación en el lenguaje, en el preciso álgebra de las palabras.

Por lo tanto, en este artículo se propone un recorrido desde *Los heraldos negros* y *Trilce*, para abordar en cuestiones puntuales –reformulación de lo sagrado, la visión numérica de lo real, formas de lo especular, intersecciones entre creación y muerte– las dinámicas cambiantes del sujeto imaginario y de la poética en la obra de César Vallejo. Para establecer otras líneas de lectura, también se tendrán en cuenta textos narrativos del autor para proponer continuidades con imágenes desplegadas en la poesía.

---

1 Revisar también la novela *Desesperación* de Vladimir Nabokov (2019).

2 Concepto propuesto por Jorge Monteleone: “el sujeto imaginario de la enunciación lírica es la forma primordial del imaginario poético. El sujeto imaginario, que es un sujeto ficcional, se determina ante todo en la forma vacía del pronombre personal. La categoría de persona es una de las formas elementales de objetivación del sujeto imaginario” (Monteleone 2).

3 “El poema es, entonces, un *dispositivo* del imaginario poético. Pero el imaginario poético no debe entenderse como un origen ni una materia prima, ya que su aparición en el proceso interpretativo de la lectura es constantemente diferida (es decir, forma parte de un proceso cuya culminación está siempre más allá y no se presenta completamente dada desde su inicio) y reorganizada (es decir, se reformula constantemente en el transcurso mismo de su interpretación). La lectura interpretativa es, en consecuencia, una condición necesaria para la intelección de lo imaginario” (Monteleone 2).

4 Se deja para un futuro trabajo el estudio del poemario *España, aparta de mí este cáliz*, en relación con algunas de las líneas propuestas en el presente abordaje.

## 1. Grietas de lo sagrado

Los heraldos negros son los mensajeros enviados desde lo oscuro, aquellos a los que no podemos ver en la oscuridad. Son los mensajeros de la muerte que acuden para señalar una cita impostergable. Los poemas de *Los heraldos negros* –el primer libro de César Vallejo– están contruidos desde el profundo contraste entre luces y sombras. Al inaugurarse la lectura con un epígrafe del Evangelio, se establece un primer vínculo entre el sujeto imaginario y lo sagrado: “quien pueda entender que entienda”. Esta “Comunión” con lo sagrado es fundamental en este libro; aunque luego, poco a poco, en cada uno de los poemas, esta ligazón es reformulada, interrogada y se procede a realizar en cada poema una “Deshojación sagrada”, un cuestionamiento progresivo de presupuestos, una consideración del posible “odio” de Dios. Como en el otoño de la fe, las creencias se ponen en cuestión y el sujeto imaginario, frente a “la sed de lo infinito” (LHN 13),<sup>5</sup> debe *desclavarse* de la cruz para asumir su “carne nada” (LHN 33), su “noser antiguo” y “dulce noser” (LHN 13 y 63). Recibe entonces a los mensajeros de la nada, del vacío, de la muerte: “mi ser recibe vaga visita del Noser” (LHN 76). El sujeto imaginario se construye a partir de la tensión de los opuestos, de la confluencia entre la nada y el infinito sagrado.

La resurrección del lenguaje requiere necesariamente el entierro de la palabra, del cuerpo y del pasado. En el caso de esta obra de Vallejo, la escritura funciona como una forma de recuperar el pasado, la vida pretérita, pero también como rito de entierro para dar lugar a un lenguaje y un tiempo nuevo. Desde este punto de partida es posible leer la alegoría de los brazos abiertos en la cruz como dos caminos, como posibilidades que se abren ante los pasos. Allí, los pies negros, de la tierra –con tierra– son “dos heráldicas alondras que eternamente llegan de mi ayer” (LHN 13), como mensajeras del pasado. Entonces, la relación del sujeto imaginario con lo sagrado articula nuevos sentidos en relación –de acuerdo con lo que señala John Barrow en *El libro de la nada*– con lo cifrado, lo insignificante, aquello que no tiene nombre, lo desconocido, el vacío y la Nada. “La teología estuvo muy entrelazada con las complejidades de la Nada, para decidir si nosotros fuimos creados a partir de ella y si corremos o no el riesgo de volver de nuevo a su impío olvido” (Barrow 21).

Sin embargo, esta relación con lo sagrado también permite reflexionar sobre la individualidad y –al mismo tiempo– multiplicidad de la voz lírica. En este sentido, la duplicidad del sujeto imaginario está prefigurada desde los primeros poemas del libro y se produce en la separación, en el desmembramiento, que luego se podrá leer en la celda de *Trilce*, en la conversión en un tercio, en un tres. El individuo reconoce, en su supuesta unidad, la dualidad constituyente (indivi-*duo*). A partir de lo uno reconoce la división (in-*divid*-uo), la separación en dos o más partes que conviven y lo componen; el doble o el “doblez” es parte del uno. El uno es un comienzo, luego llega la posible “repetición” de los otros. En los poemas de Vallejo todo se desdobra, el individuo asume su duplicidad, sus dobleces, y a la vez esto lo conduce al reconocimiento de lo múltiple, de lo multidimensional. El sujeto imaginario ya no es uno, sino que es muchos. En este punto, se podría entender el quiebre efectuado por la obra de César Vallejo en contraste con la cosmovisión romántica, una estética por la que Vallejo demostró un profundo interés:

5 De ahora en adelante, para dar mayor fluidez a la lectura del artículo, se citarán las obras de César Vallejo del siguiente modo abreviado: *Los heraldos negros* (LHN), *Trilce* (T), *Escalas melografiadas* (EM), *Poemas en prosa* (PP), *Poemas humanos* (PH), *Fabla salvaje* (FS).

Las mitologías de propósito artístico, notablemente en la época romántica, se obsesionan con el tema del *omnium* (Coleridge) o con el del *magnus opus* en donde la totalidad y la perfección buscadas se revelan inaccesibles. En esta derrota, tanto la obra como su creador son destruidos. De nuevo, como contraste, existen estéticas de la variedad, de lo fragmentario, de lo deliberadamente provisional e incompleto (véase a Leonardo). Hemos visto ya que la modernidad con frecuencia prefiere el bosquejo al cuadro terminado, que se enorgullece del borrador caótico con correcciones. (Steiner 66)

El sujeto imaginario en *Los heraldos negros* procura una integración en la totalidad de lo uno sin conseguirlo. Desde el lugar de esa constatación, procura la dispersión en la totalidad y la reintegración en la totalidad del mundo sucede en la tumba: “cuando abra su gran O de burla el ataúd” (LHN 21). La “O” es el signo del asombro, de la sorpresa, de lo inesperado. Por ello, en las palabras que tienen su gran “O” –como el hueco, el vacío, la tumba cavada en las palabras–, en ese pozo transformado en “una gran pupila” (LHN 64), en un gran ojo que todo lo observa y del cual nada escapa, en esa tumba –al mismo tiempo circular y rectangular– se produce el enfrentamiento entre las piedras y el “barro triste”, el “pobre barro pensativo” (LHN 61, 67) del hombre que razona sobre su destino y reconoce su orfandad y desintegración en lo otro: “todos mis huesos son ajenos” (LHN 56). En este momento, el sujeto imaginario enfrentado a su desintegración total reconoce los “límites”, las “líneas”, lo que separa los espacios:

Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte?  
contra el límite, contra lo que acaba?

[...]

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno  
por todos!

[...]

Y al encogerse de hombros los linderos  
en un bronco desdén irreductible,  
hay un riego de sierpes  
en la doncella plenitud del 1.

¡Una arruga, una sombra!

(LHN 57)

La búsqueda indefectible de la unidad conduce a la certeza de que el único modo de lograrla es en el momento de la capitulación final. En la muerte el sujeto imaginario vuelve a ser uno con el lenguaje, pero también, desde el silencio. Desde aquí, el sujeto imaginario de Vallejo decide emprender por su cuenta “el paso meridiano de las lindes a las Lindes” (LHN 81) y, atravesado por esas “aguas encontradas” que no se encuentran jamás, luego de enfrentarse con los puños y las manos en un “pugilato de piedras” (LHN 65), se propone “rubricar las cuneiformes” (LHN 67), escribir las piedras de las palabras a través de los quiebres y ángulos, a través de incisiones en el lenguaje.<sup>6</sup> El sujeto imaginario expresa la ruptura: “Yo me partí de aurora” (LHN 58). Es el rompimiento, la división, pero también la partida, es una forma del viaje hacia la palabra. La aurora es el comienzo del día y el viaje es siempre un partir, un partirse, una partida, un “combate”, una lucha interminable e inpostergable: “Yo me partí de aurora. Y desde aquel combate, de noche entran dos sierpes

6 En un apartado posterior volveremos sobre esta interesante cuestión.

esclavas a mi vida” (LHN 58).

Luego del partir, de la partida, llegan las líneas curvas, las sierpes como un riego o como serpientes tentadoras que “arrugan” y dan sombras a la piel lozana del 1, de la unidad y de lo único. En la creación se asumen esas sierpes, esas curvas regadas, esas líneas que recorren e intentan doblegar el lenguaje y sus imágenes. Para reescribir el vacío y la unidad, lo único, lo irrepitible que se agrieta y se re-forma. Pero este periplo, este viaje también “es triste, es largo” (LHN 44). El sujeto imaginario acepta la imposibilidad de una génesis total y su yo asume que solo: “mido y lloro una frágil creación” (LHN 73). La poesía habita en el lenguaje de una frágil creación.

El sujeto imaginario se arroja en busca de la unidad con lo divino, pero esa integración es imposible porque en el lenguaje se comienzan a vislumbrar las grietas de los sentidos. La palabra entonces deja de ser una herramienta para transformarse en un origen. El intento por religarse con lo divino le señala al sujeto imaginario vallejiiano que la única unidad reside en la tumba, en la muerte de las formas, de los cuerpos y de las palabras pretéritas. Por ello el sujeto imaginario de la obra de Vallejo, no concibe al mundo y la vida como un lugar de gozo ni como un mar de lágrimas, sino como espacio entre el dolor y el placer.

## 2. Lo *sindulce* de la tristeza

¿Qué es lo dulce? ¿Qué es la tristeza para el sujeto imaginario en los poemas de César Vallejo? Lo primero dulce es el hogar y luego la lengua concebida como un hogar en “Babel”, uno de los poemas más breves de la obra de Vallejo, que funciona como clave para pensar la explosión, la dispersión del lenguaje realizada desde allí:

Dulce hogar sin estilo, fabricado  
de un solo golpe y de una sola pieza  
de cera tornasol. Y en el hogar  
ella daña y arregla; a veces dice:  
‘El hospicio es bonito: aquí no más!’  
¡Y otras veces se pone a llorar!  
(LHN 24)

El hogar es dulce, el comienzo es dulce, pero está hecho desde una unidad de impacto. El golpe ha hecho un todo, una sola pieza que, además, está construida con una cera que parece cambiar de color. El golpe no desarma, sino que arma un todo, un bloque compacto. Pero allí, la lengua rompe las palabras y las vuelve a componer, no se contenta con este habitar sino que desea ir más allá; de lo dulce se llega a la tristeza porque es necesario eludir el *non plus ultra* e iniciar la travesía. En el viaje de “Romería”, el siguiente poema<sup>7</sup> de *Los heraldos negros*, se encuentra el primer acercamiento a los nuevos sentidos de lo dulce y lo triste:

7 Es notorio que la sucesión de los poemas, su supuesto orden, tiene casi una explícita intención de re-escritura o de re-lectura ya que varios de los poemas de la obra de Vallejo funcionan en duplicidad y reformulan, recomponen o profundizan los sentidos de los anteriores. Se pueden mencionar el caso de “Babel” y de “Romería” y de “Los pasos lejanos” y “A mi hermano Miguel”, entre otros.

Pasamos juntos. El sueño  
 lame nuestros pies qué dulce;  
 y todo se desplaza en pálidas  
 renunciaciones sin dulce.  
 (LHN 25)

La renuncia, el acabamiento conduce a lo “sin dulce”. Eso es la pérdida, la detención, casi el vacío. Esa renuncia conlleva el dolor del infinito, el corte sangrante de la lastimadura por lo perdido. Luego, el ritual de la rutina se transforma en “todo rituario/ pero menos dulce” (LHN 27). Junto con lo dulce reside lo triste, porque el “sinsabor” (LHN 81) es la tristeza, la ausencia de una sensación reveladora, la amargura de lo que se acaba. Tristeza y dulzor son los dos lados, las dos pesas en una engañosa balanza, móvil e inestable: “yo no sé porque fui triste... tan triste...!” con el contrapeso de “y te fui dulce!” (LHN 30). La amargura, o esta entrada en el caos, es una caída en el sueño que acerca a lo dulce. La imagen de un sueño que *seca* lo amargo conduce a lo dulce,<sup>8</sup> se transforma en la muerte que recorre los poemas del libro:

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;  
 se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;  
 [...]
 Y en una sepultura  
 los dos nos dormiremos  
 (LHN 28)

Porque “dulce es la tumba” y “dulce es la sombra, donde todos se unen/ en una cita universal de amor” (LHN 64), y acaso porque “la dulzura dio para toda la mortaja” (T 104). Por ello, la muerte es el lado dulce de la tumba, pero lo es también el amor, ese otro lado de la muerte, de la tumba. Sin embargo, el amor también es un lugar en el que se reúnen los cuerpos, allí se encuentran, más allá de lo amargo y del *sinsabor*, una madre y un padre con la voz de un posible hijo:

Mi padre duerme. Su semblante augusto  
 figura un apacible corazón;  
 está ahora tan dulce...  
 si hay algo en él de amargo, seré yo.  
 [...]
 Y mi madre pasea allá en los huertos,  
 saboreando un sabor ya sin sabor,  
 Está ahora tan suave,<sup>9</sup>  
 tan ala, tan salida, tan amor.  
 (LHN 77)

<sup>8</sup> Es posible reconstruir la dialéctica de lo dulce y de lo triste también en otros poemas de *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Poemas humanos*, que no fueron mencionados en este artículo.

<sup>9</sup> Según el diccionario latino, dos de los sugerentes significados de la palabra latina *dulcis-e* son: “suave, querido (*dulcissime frater*, hermano muy amado)” (VOX 152).

A continuación del poema de “Los pasos lejanos” se erige “A mi hermano Miguel” que suma a la llegada nostálgica de los padres y del hogar, la *aparición* triste del hermano: “Miguel, tu te escondiste/ una noche de agosto, al alborar; pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste” (LHN 78). Por intermedio del amor, se recupera otra presencia frente a la tristeza, que parece siempre ser tres veces *triste* porque “lagrimales trifurcas” (T 19); los lagrimales multiplican en tres la tristeza, la llevan por tres caminos diferentes (*bifurcación-trifurcación*), hacia tres lugares, la dispersan y la pierden y, al mismo tiempo, representan la batalla (*trifulca*) del hombre, la pelea ante la pérdida: “los tres ligados por un género triste de tristeza” (PP 12). Lo triste es también un género, una tela que recubre los cuerpos y la memoria, frente a esto, el sujeto imaginario, a través de la escritura, desdobra y duplica los rostros en el poema, con una operación matemática o con el uso del sutil espejo de las palabras, que redobla el esfuerzo y propone dobles como presencias inolvidables.

En la poética de César Vallejo, la constatación de la fragilidad de la vida y de la palabra conlleva la tristeza, pero no como un estado inmóvil o estéril, sino como una mirada profunda que todo lo resignifica, que multiplica como un reproche y replica como un grito. Lo dulce puede llegar para atenuar un poco la tristeza pero es también parte de ella, adquiere su sentido y poderío por su intermedio. Por ello es que el motivo de la tristeza no solo puede ser reconstruido desde el título de *Trilce* sino que también recorre gran parte de la poética vallejana. La dulce tristeza no expone inerme al sujeto imaginario sino que le brinda un punto de fuga para nombrar y contar el mundo.

### 3. Números para las presencias

John Barrow destaca que “los números son la mayor experiencia compartida de la humanidad” e intentos por representar el todo y la nada, la multiplicidad y el “círculo pequeño” del vacío (Barrow 29). Por su parte, Ludwig Wittgenstein inicia el *Cuaderno azul* con la pregunta sobre “¿Qué es el significado de una palabra?” y se interroga, por ejemplo, sobre “¿qué es el número uno?”. Wittgenstein se enfrenta a la dificultad para definir palabras como “uno”, “número”, “no” (Wittgenstein 27).

Para entender cómo funcionan los *números*, el *uno* y el *no* en las dinámicas del sujeto imaginario de la poética de César Vallejo es preciso recorrer y reflexionar a partir de las imágenes de sus poemas. El número en la poesía de Vallejo es un objeto, y más que eso, es una forma, una presencia develada en el mundo, una cifra enigmática que revela lo humano y lo divino. En este sentido, la relación entre lo sagrado y el álgebra de las palabras de Vallejo se comprende mejor si, como afirma Barrow, “Dios era muchas cosas, pero indudablemente era también un geómetra” (Barrow 174). De este modo Vallejo se convierte también en un *pequeño dios*, que recrea y vuelve a contar el mundo, ya no desde el “Lomo de las sagradas escrituras”, sino desde signos y números: “La creada voz rebélase” (T 20). Porque las cifras son señales de otras facetas, de otros ángulos, de una mirada que busca captar las cosas (y la vida) desde diversos perfiles; captar el movimiento constante, la duración, el tiempo.

No será lo que aún no haya venido, sino  
 lo que ha llegado y ya se ha ido,  
 sino lo que ha llegado y ya se ha ido.  
 (T 53)

Los números anuncian la visión nueva frente a la imposición de “Lomismo” (T 16), pero también el fracaso de la enumeración, de la mera serie de cosas. Permiten nombrar pero también dan cuenta de un artificio. La introducción de los números conduce a la “intromisión” de la *mathesis*, de las matemáticas, en los poemas, de aquella “proposición racional de la belleza perfecta” (Steiner 67). Entonces, la poética de César Vallejo está atravesada por un impulso de artista que “continúa explorando las paradojas de la Nada” (Barrow 18) o por “la fascinación por las matemáticas” que, desde Platón, “ha sido perenne en las artes” (Steiner 67). Por ello, en la poesía de Vallejo, las matemáticas y su universo simbólico se hacen presentes a partir de múltiples y recurrentes signos.<sup>10</sup> De acuerdo a lo expuesto, el universo simbólico tomado de las matemáticas y de la ciencia, y desplegado o “duplicado” en la poética de Vallejo, no se reduce meramente a los números. Sin embargo, se podría pensar en el “uno” como un comienzo, que luego hace presente la posible “repetición” de los otros. Todo se desdobra, el individuo reconoce su duplicidad, y ya no es uno, sino que es muchos, que se transforman en dos, en tres, en cuatro, y luego, finalmente –como en un regreso– de nuevo, en un uno, para comenzar todo otra vez.

A partir de las sucesiones se procede a la invención de los números. Al inicio de todo, está el contar: “Haga la cuenta de mi vida o haga la cuenta de no haber aún nacido” (T 53). La cuenta, el enumerar, el contar, es para el sujeto imaginario de Vallejo, preguntarse por dónde está el comienzo, el inicio, desde dónde parte el recuento de una poética; en ese instante, “como siempre asoma el guarismo” (T 25). Y en la poesía de Vallejo, uno de los *guarismos* fundamentales que aparece es el tres,<sup>11</sup> ya mezclado desde *Los heraldos negros* con lo triste, se anuncia como una partícula en el nombre del libro *Trilce* y recorre los versos de los *Poemas humanos*: “son tres Tresses paralelos/ (...) en marcha 3 3 3” (PH 31). También en los “nombres” de los poemas que componen este libro de Vallejo: nombres que son números romanos, números que son, al mismo tiempo, letras (Rosas Martínez 26). En este sentido, Alfredo Rosas Martínez traza numerosas relaciones entre la *Trekatys* pitagórica y *Trilce*. Según este autor, de acuerdo al pensamiento pitagórico, los cuatro primeros números contenían a todos los demás:

1- *Mónada*. Manantial infinito desde el que emergía todo lo demás. 2- *Diada*. Símbolo de lo femenino, de la

10 En la poética de César Vallejo se pueden identificar numerosas marcas y presencias del universo matemático, algebraico y físico: paralela, línea, binómico, aristas, multiplicando, multiplicador, dos, cuadrado, infinito, caos, guarismo, cubicado, equis, Newton, trapecios, cifra, nivel, numeradores, más, menos, mitad, ángulo, círculo, recta, compás, unidad, *Eureka*, poliédrico, armonía, simetría, impar, cuerpo, pitagórico, cuadrangular, ápices, condensación, esfera, centro, centrífuga, péndulos, bases, cúspides, dimensiones, entre otras. La presente enumeración no pretende ser absoluta ni total.

11 La raíz latina nos conduce a *triciens* (treinta veces), *tricorpor-oris* (tres cuerpos), *triduum-i* (tres días), *triens-tis* (un tercio, una tercera parte), *trifariam* (en tres lugares, de tres lados), *trifidus-a-um* (partido en tres, que tiene tres lenguas), *triformis-e* (triple: la triple diosa, a la vez Diana, la Luna y Hécate; o el triple mundo, aire, tierra, mar). La diosa Diana requiere una mención aparte ya que era nombrada también como *Trivia-ae* (diosa de las encrucijadas), ya que *trivium-ii* denominaba a una encrucijada de tres caminos (VOX 520-522). Los ejemplos mencionados nos permiten pensar la resignificación constante de la partícula “tri”, que puede aludir a las formas, al tiempo, al espacio y a los nombres.

generación y del enfrentamiento de los contrarios. 3- *Tríada*. Lo que tiene principio, medio y final. Símbolo del tiempo (pasado, presente, futuro). 4- *Cuaternario*. Ley universal o destino inexorable una vez que se ha iniciado la numeración. Los cuatro números se relacionan con el espacio ya que el 1 corresponde al punto, el 2 a la línea, el 3 a la superficie y el 4 al volumen. (Rosas Martínez 28)

La relación con el pensamiento pitagórico y su dinámica, permite reflexionar sobre los cambios anunciados por los números y las cifras en el sujeto imaginario de los poemas de Vallejo: “En *Trilce* pareciera como si los números estuvieran en el momento de parir las palabras y sus posibles significados o niveles de sentido” (Rosas Martínez 31). En esos desplazamientos constantes se anuncia el tiempo, el intento por captar la duración y huir de la inmediatez. A través de los cambios y reformulaciones de los números se manifiesta la dialéctica constante del yo que no alcanza la totalidad, la unidad ni lo uno, y que se despliega, se redobra y se duplica en una voz “rebelada” y no revelada por lo sagrado:

La creada voz rebélase y no quiere  
ser malla, ni amor.  
Los novios sean novios en eternidad.  
Pues no deis 1, que resonará al infinito.  
Y no deis 0, que callará tanto,  
hasta despertar y poner de pie al 1.  
(T 20)

El sujeto imaginario multiplica la palabra, la reúne y la dispersa. Dispone una metamorfosis y se “rebela” en la creación, no se resigna a contener sino que quiere renombrar, recontar. Ni el uno ni el cero son posibles; es necesaria la matemática de los dos, de los tres y de los cuatro. Frente al 0 devorador, a la “O” absorbente, que toma todo como un agujero negro –frente al hueco de la tumba en *Los heraldos negros*, al “estruendo mudo”, al infinito, al espacio absoluto como un silencio irrompible–, se erige el sujeto imaginario como “heraldo de los génesis” (T 67), como un trueno que quiebra los silencios de la “calva unidad” (T 93): “el número representa la imposibilidad de reposar en la unidad” (Ferrari 32). Un desplazamiento que ya se podía leer anunciado desde *Los heraldos negros*, como en los versos de “Absoluta”: “Mas ¿no puedes, Señor, contra la muerte,/ contra el límite, contra lo que acaba?” (LHN 57). Ese Dios imprecado, siguiendo la lógica de las duplicaciones que recorre los poemas, también pareciera estar doblegado (*Di-os*). Los números, los términos algebraicos y las alusiones a formas y trazos geométricos proclaman el deseo del todo, pero, al mismo tiempo, la imposible integración del sujeto imaginario en la unidad. Por lo tanto, se asume la potencia de lo innumerable, lo incontable, lo “inacabable” en los “innumerables nudos/latientes de encrucijada” (T 96). Frente a esta unicidad, el sujeto imaginario se convierte en el escultor que trama otros cuerpos, en el “cincel”, en el “miedo del bloque basto y vasto” (T 105). Este quiebre conlleva una necesaria ruptura de la “Armonía”, de la “simetría”<sup>12</sup> en el mundo poético y en la palabra:

12 “Hasta aquí hemos hablado de la simetría entendida como la armonía de las proporciones, el equilibrio de la forma, la belleza. Desde el punto de vista científico y matemático, estos son *resultados estéticos* de la simetría. La simetría en sí se define mediante operaciones geométricas: decimos que una cosa es simétrica si, después de *actuar* sobre ella queda igual que antes” (Rosenvasser Feher 29). Si tomamos el sentido que nos aporta este párrafo, podríamos afirmar que al sujeto imaginario de la poesía de Vallejo le interesa actuar, intervenir sobre las armonías y simetrías supuestas del lenguaje para revelar la belleza del caos y de las rupturas.



Rehusad, y vosotros, a posar las plantas  
 en la seguridad dupla de la Armonía.  
 Rehusad la simetría a buen seguro  
 Intervenid en el conflicto  
 (T 57)

Desde la “Duda”, el sujeto imaginario asume la “fatalidad de la Armonía” (T 79), lo inaccesible de aquellas “inarmónicas Armonías incognoscibles” (EM “Más allá de la vida y la muerte”). La música<sup>13</sup> de los poemas se rompe y se vuelve a rearmar con otras lógicas, y el “son” –que remite al verbo del ser– se fragmenta en el “són” tripartito, en el “són de no ser escuchado” (T 20). Sonidos y estruendos del silencio, que se “redoblan” y se invierten (desde el “nos” de la primera persona del plural) hacia el “nós musgosos arrecidos” (T 91) de la negación antigua que aún contiene algo del “noser”.

La voz del yo –una de las modulaciones del sujeto imaginario que se multiplica permanentemente– “desde una hamaca, desde un siglo de duda” (LHN 57) expone la incerteza como piedra de toque y apoyo. Desde allí, la caída en el caos se convierte en una afirmación a partir de la negación primordial y, después de las siete afirmaciones consecutivas, llega el no: “que sí, que sí: NO!” (T 86). La palabra se inicia con la negación, con la negación tres veces repetida. De esa negación surge una confirmación, desde la sucesión se afirma el lenguaje poético. Por ello, numerar es una forma de dar entidad a las sucesiones o repeticiones, en el lenguaje y en el mundo, frente a lo sagrado: “es posible me juzguen pedro” (T 38), “la mano negativa de Pedro” (T 41). El número tres confluye con las negaciones de la palabra, de Pedro, de la piedra; las tres negaciones en los orígenes, en los comienzos, en la articulación de los primeros sonidos, de los sonidos iniciáticos, fundantes, primordiales. Al respecto de la negación, la siguiente cita es esclarecedora:

Una sentencia, una definición, nombrar, son negaciones positivas: “Esto no es aquello”. El estatus “de lo que no es” implica, en primer lugar, la innombrable inconmensurabilidad de las alternativas. [...] La envidiable fuerza y la, al mismo tiempo, debilidad inherente a todo sistema matemático, lógico y científico, en tanto axiomático, reside en convertir en error “lo que no es”, todo lo que resulta irreconciliable con el conjunto de axiomas. El “pensamiento natural”, y si se permite tal expresión, el lenguaje natural, no relega necesariamente lo negado, lo “no aquello” a la categoría de error. Las definiciones, denominaciones, percepciones, demarcaciones son perpetuamente revisitadas; son incesantemente metamórficas. [...] La negación es el vasto almacén de las posibilidades aún no percibidas, inútiles, no declaradas (veremos que existen nexos entre “invención” e “inventario”. El privilegio vital de la conciencia y del discurso no formales, no matemáticos o no meta-matemáticos consiste precisamente en mantener el “no eso”, lo negado, al alcance, y preservar la “alteridad” para usos y referencias futuros. Tal como insiste Hegel, el pensamiento humano, cuando intenta atrapar creativamente al ser, progresa mediante la negación de la negación. (Steiner 133)

La negación y la duda se encarnan en un “asterisco” que enmienda (T 38), o en la enigmática “Equis” que recorre los poemas y que puede reemplazar y absorber todo. Desde “la humana ecuación” (LHN 70), el sujeto imaginario intenta sacar “la lengua a las más mudas equis”, convertirlas en palabras, por lo que se mueve

---

13 En este punto es preciso mencionar las relaciones trazadas por diferentes autores entre la música y las matemáticas (Steiner 2011).

hacia la “Equis, disertada” (T 26), que habla la palabra y la convierte en una deserción, una fuga constante hacia el enigma: “la gran equis encantada que es la existencia” (EM “Mirtho”). Por ello, en una continuación del movimiento iniciado frente a lo sagrado, ahora la duda es transformada en negación, en palabra que afirma la “Incertidumbre” –dos veces nombrada en “XII”–. Esta palabra es una interpelación en la pregunta: “¿Qué dice ahora Newton?” (T 27). La pregunta y la provocación del sujeto imaginario duplicado y desintegrado se inserta en la atmósfera de la época durante las primeras décadas del siglo XX:

A este clima de dislocación cultural y social, de “relatividad”, en el sentido técnico, einsteniano del término, pero también de “relatividad” de valores estéticos y morales, se debe una buena parte de la teoría atómica, del principio de incertidumbre y del principio de complementariedad, desarrollados todos ellos a increíble velocidad entre los años 1920 y 1930. Precisamente es difícil de imaginar que el principio de incertidumbre pudiera haber sido planteado antes del derrumbamiento de la confianza y del determinismo racional en los asuntos humanos provocado por la catástrofe de 1914-1918. [...] Al igual que en la propia civilización occidental, cierto caos había surgido de nuevo. (Steiner 221)

El sujeto imaginario acepta el caos como punto fundante, pone en juego la ruptura de las simetrías<sup>14</sup> y la incertidumbre se inserta como un “principio de fuga” en el poema y en el lenguaje: “*Trilce* invita al lector a aceptar que el sentido no cesa de desplazarse y por lo tanto desdecirse” (Waldegaray 2002). Podemos afirmar ahora que, en la poesía de Vallejo, los números operan en el álgebra de las palabras para recrear, operar sobre el mundo. Para contar y recuperar los diferentes rostros, tiempos, vidas del sujeto que yace encerrado en la prisión del lenguaje. La paradoja consiste en que lo que encierra al sujeto es lo que le permite fugarse y, desde allí, nombrar todo de nuevo. Los numerosos “Treses” de la poesía de Vallejo nos revelan que el sujeto imaginario nunca está solo consigo mismo.

#### 4. Reclusión y lucha en un cuadrilátero

El sujeto imaginario se encuentra encerrado entre cuatro paredes, en un cuadrado inexpugnable, una experiencia que se puede reconstruir desde la experiencia biográfica de César Vallejo, cuando permanece en prisión más de cien días en un calabozo de Trujillo. En sintonía con los sucesos, el sujeto imaginario quiere luchar para salir y convertir el espacio en un cuadrilátero para dar pelea como en pugilato de piedras, “volvver de golpe el golpe” (T 24), como en el boxeo, entrar en el intercambio del golpe por golpe para forzar una definición. Pero los vértices atrapan y aprietan al sujeto imaginario. Con las cuatro extremidades, los brazos y las piernas estirados, intenta resistir la presión pero no puede sostener los ángulos en su lugar y su cuerpo pasa a formar parte de los equiláteros de cada rincón.

Oh las cuatro paredes de la celda.  
Ah las cuatro paredes albicante  
que sin remedio dan al mismo número.  
Criadero de nervios, mala brecha,  
por sus cuatro rincones cómo arranca  
las diarias aherrojadas extremidades

14 “A medida que pasa el tiempo y el universo se enfría, la simetría va rompiéndose. Cuando hablamos de *simetría rota* queremos decir que una simetría cesa de existir” (Rosenvasser Feher 155).

(T 33)

Sus extremidades ahora forman parte de los muros, se pegan en ellos, pasan a “revocar” la piedra. Y en esos momentos, el sujeto imaginario asume que es posible también revocar el mandato de una condena y *re-bocar* las palabras atrapadas fuera del poema. Se produce una reclusión en el lenguaje, se busca un encierro para poder salir. Los números aparecen en la reclusión, son como ganchos o recursos para llegar hacia otras épocas o lugares. El tiempo que se sucede es una temporalidad de esperas, y el sujeto es como un enfermo encerrado que aguarda y escribe sentado “las tranquilas misturas” (T 25) en las frases. Sin embargo, de esas mezclas surgen otras palabras, por lo tanto, otros tiempos para el escape, y en ese encierro, los números también se transforman en monedas, en dinero, en el sustento para la vida.

Tengo ahora 70 soles peruanos.  
 Cojo la penúltima moneda, la que sue-  
 na 69 veces púnicas.  
 [...]
   
 Y así se multiplica y espejea impertérrita  
 en todos los demás piñones.  
 Ella vibrando y forcejeando,  
 [...]
   
 acaba por ser todos los guarismos,  
 la vida entera.

(T 71)

Los números son signos diferidos, señalan otras cosas, representan ese otro mundo que puede ser alcanzado con ellos; los números se convierten en dinero. El dinero se multiplica y se comporta como un espejo aparente. En esta multiplicación interminable se producen múltiples reflexiones, las monedas giran y, en el contacto con las otras monedas, ponen en movimiento los otros piñones, el engranaje que no se detiene. Los números se convierten en monedas, en Soles, en dinero, y al final, en la vida misma. En el siguiente poema, el sujeto imaginario anuncia la ajenidad consigo mismo: “He olvidado de quién seré” (T 73). Porque los lunes son los días en los que se reinicia la ajenidad y el sujeto busca reconocerse como un individuo, como un 1, aunque solo sea para permanecer, para gozar de la presencia. Luego de dejar las ropas e ingresar en los mecanismos, “no Hay nadie” (T 72), todos se convierten en un mismo caldo donde cada hombre se mezcla y se confunde y pasa a formar parte de una totalidad disgregante. No parece casual que este poema suceda al poema en el que se menciona el dinero y los números convertidos en dinero: como si fueran el caldo de una materia prima.

La celda es lo sólido, el lugar en el que los espacios se mueven y se achican. Los rincones se acercan, “se acurrucan” (T 84) como los órganos en el interior del cuerpo que intenta escapar. Habría que preguntarse: ¿hay un cuerpo en el interior de la celda? O ¿es precisamente ese cuerpo, la corporeidad de la celda? ¿Las cuatro paredes son las cuatro extremidades? ¿Los “tres treses paralelos” que desfilan son las tres cabezas del Cancerbero que vigila?

El cancerbero cuatro veces  
 al día maneja su candado, abriéndonos  
 cerrándonos los esternones  
 [...]
 a la pista de lo que hablo,  
 lo que como,  
 lo que sueño.  
 Quiere el corvino ya no hayan adentros,  
 y cómo nos duele esto que quiere el cancerbero.  
 Por un sistema de relojería, juega  
 el viejo inminente, pitagórico!  
 (T 74)

La palabra latina *carcer-eris* designa a la cárcel, a la prisión, pero también el “punto de salida, principio (*a carceribus ad calcem*, desde el principio hasta el fin)” (VOX 66-67). El Cancerbero, cuatro veces juega, como buen viejo pitagórico que prosigue sin pausa y cada día desde la “mónada” hacia el “cuaternario”. El perro que reside en las puertas, protege una entrada, la entrada al infierno, a las tierras de Hades. Es el perro que se asegura que la entrada no sea una salida, que no deja entrar a los vivos ni salir a los muertos.

Si el Infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; también es natural que a ese perro lo imaginen atroz. [...]

Sacar al Cancebero a la luz del día fue el último de los trabajos de Hércules. Un escritor inglés del siglo XVIII, Zachary Grey, interpreta así la aventura:

“Este perro con Tres Cabezas denota el pasado, el presente y el porvenir, que reciben y, como quien dice, devoran todas las cosas”. (Borges 57)

La esfera gira y el sujeto está atrapado como un punto en el centro, en esos giros forja y gesta otros espacios, para acelerar este movimiento centrífugo y escapar como un “forajido”. Sin embargo, todos los cuerpos están “vallados por los muros de piedra, invulnerables, implacables, absolutos, eternos” (EM “Liberación”).

Por ello, para el sujeto imaginario de Vallejo, la palabra es la salida a la condena cúbica, a la prisión de los tres Treses. Como Atlas, debe llevar el peso del lenguaje en la “humana tristeza de sus hombros”, en los *trapecios* incansables de la escritura. Así como en un principio la relación con lo sagrado podía significar una instancia de liberación que, finalmente, no se produce, ahora el instante de mayor encierro entre cuatro paredes, convertido en un número, en un cuerpo que se confunde con la piedra y las rejas, es el momento de liberación poética del lenguaje. Así la poesía es el punto de fuga que le permite trazar una perspectiva frente al mundo, más allá de los límites de un cuerpo aherrojado.

## 5. Regresos en la música del relato

La palabra “melografía” aparece ya en el poema “XXXVII” de *Trilce*: “la melografía de su bailar de

juncia” (T 59). La “melografía” es la escritura de la música con el ser, con el compás del cuerpo: un modo de poner el cuerpo en un movimiento cadencioso y bello. Poner en diálogo la poética de César Vallejo con la escritura en prosa de las *Escalas melografiadas* permite aquí, puntualizar brevemente otros aspectos del sujeto imaginario. Este libro de narrativa, al igual que *Trilce*, está atravesado por el espacio de la celda y se divide en dos partes llamadas “Cuneiformes” y “Coro de vientos”, que contienen seis relatos cada una. La primera parte alude al objeto sobre el cual se escribe o a la escritura cuneiforme en sí, a la “escritura sobre las piedras” que recuerda a las litografías de Paul Celan destacadas por George Steiner y que, en el caso de la escritura de Vallejo, mantiene las mismas implicaciones respecto a su legibilidad:

El “lenguaje de las piedras”, “celanismo” crucial, posee ahora una verdad silenciosa, negada a la palabrería humana. Es uno de los indicios premonitorios de una posible epifanía. [...] Hasta que se entienda, el poema absoluto implica un aplazamiento de todo sentido asegurado, de un orden de inteligibilidad que pueda, aunque sea de manera vacilante, ser metafraseado o parafraseado (Steiner 210).

Esta celda narrada en “Cuneiformes” posee cinco muros y un “alféizar”, una entrada simbólica, por lo que la entrada está entre los muros. Llamativa es esta celda que tiene cinco muros y que en su “alféizar” yace la entrada del día, el comienzo de la jornada igual a todas las otras. El alféizar es el recuerdo del pasado, la memoria de los hechos acaecidos y del tiempo perdido. Finalmente, el último relato de esta sección se llama “Muro occidental”, y solo contiene diez palabras. Acaso, este muro, sea un vistazo desde adentro. El lugar del crepúsculo, del ocaso, por donde se esconde el sol. Varios de los relatos de este libro de Vallejo, hacen mención a la música, y la segunda sección se titula justamente “Coro de vientos”, en los que un prisionero silba un huayno, o como en el relato titulado –paradójicamente– “Liberación”, un recluso y el narrador oyen el Himno nacional del Perú que anuncia “somos libres”, mientras los personajes conversan en los talleres de la imprenta de la cárcel. Reaparecen en los relatos numerosas imágenes de los libros de poemas: la figura de una araña como un enigma multiplicado, del mismo modo que en el poema “La araña” de *Los heraldos negros*; la celda como lugar de multiplicación de los días y los cuerpos; las duplicaciones del sujeto imaginario; la tumba transfigurada ahora en un calabozo; la muerte en vida y la muerte viva;<sup>15</sup> la disgregación *cabista* de los hombres en ángulos y figuras geométricas; la alienación de los reclusos, el enloquecimiento y la conversión de la realidad en números; la duplicidad del amado y de la amada; el símbolo de los dados tallados y de la cera; la figura de un espejo que repite y oculta.

Desde este breve recorrido, se puede apreciar como la obra de Vallejo se encuentra tensionada y atravesada por líneas constantes que permiten recrear el mundo de este complejo sujeto imaginario. Números, palabras y música son los recursos que emplea el sujeto imaginario vallejiano para llevar a cabo su evasión y construir el espacio y tiempo hacia el que huye.

## 6. Reflejos para huir del cristal

Los espejos en sus reflexiones, duplican, replican, como sucede en el paisaje de los sueños de Balta, en *Fabla salvaje* de Vallejo, que se transforma en: “un espejo inconmensurable, infinito, como un océano

15 El relato “Más allá de la vida y la muerte” genera resonancias respecto a las novelas *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro.

inmóvil, sin límites” (FS 47). Como dos aguas que se reúnen y acceden a la transformación del sujeto: “Solo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados y se doblan y doblan, y entonces os transfiguráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda que ya no es vuestra” (T 107). El espejo es una muerte que se lleva lo vivo, la figuración de lo vivo y que mantiene el simulacro de lo ausente, del vacío: “la vida está en el espejo”. En el mundo queda un doble, una presencia que reemplaza y ocupa el mundo como el cuerpo original, así, Balta piensa que Adelaida, su mujer ha caído en el engaño: “¡Adelaida ama al otro! ¡Al del espejo! ¡Sí! ¡Oh cruel revelación! ¡Oh tremenda certidumbre!” (FS 55). Pero por otro lado, también el mundo asesta sus golpes sobre el cuerpo y los cristales destruyendo, por momentos, los espejismos:

Un hombre pasa con un pan al hombro  
 ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?  
 (PH 117)

La imagen de un espejo recorre la obra de César Vallejo, una particularidad compartida con libros de Jorge Luis Borges y Vladimir Nabokov. Así, dos espejos enfrentados repiten, infinitamente el espacio, desde el sujeto imaginario que parte de la unidad sagrada para duplicarse sin pausa, que luego se fragmenta en miles de figuras y de formas geométricas, hasta la desintegración exacerbada, innumerable e inacabable, para provocar la profusión cambiante, metamórfica, de las palabras y de los sentidos.

Como se pudo apreciar a lo largo de este trabajo, esa primera instancia de relación y vinculación con la sacralidad conduce al sujeto imaginario vallejiano al reconocimiento de la finitud y de la imposible integración con el mundo y con Dios. Solo con la muerte puede el poeta reunirse consigo mismo. Es en la pérdida, en el vacío de una “o” muda, de un cero impertérrito, que el poeta consigue rebelarse con su voz. En esa rebelión, en esa lucha con el lenguaje/contra el lenguaje, el álgebra poético de los números permite al sujeto imaginario nombrar las repeticiones de los días sin fin en prisión, la deshumanización de los cuerpos, el vacío de los espacios y de los tiempos: todo se multiplica y reaparece. Por ello, a través de su lenguaje poético, Vallejo consigue quebrar la especularidad de los sentidos y revelar nuevas imágenes y sonidos. Como si, a la manera del verso “¡Odumodneurtse!”, Vallejo nos gritara en silencio y pusiera las palabras –y a nosotros mismos– frente a un espejo para leer y mirar de verdad. Por ello, casi no existen certidumbres en la poética de César Vallejo, solo la lucha contra los sentidos petrificados: el espejo de las palabras, convertido en un prisma, se enfrenta al mundo, y se agrieta con el silencio y las piedras arrojadas de la escritura.

## 6. Referencias

- Ávila Figueroa, Adriana. “Números, tiempo y espacio en la sintaxis del poema ‘XVIII’ de Trilce”. *Lingüística y literatura*, no. 63, 2013, págs. 327-337.
- Barrow, John D. *El libro de la nada*. Crítica, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Emecé, 2005.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*. Monteávila Editores, 1974.
- Monteleone, Jorge. “El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950”. *Pasajes/ Passages/ Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert*, editado por Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen, y Gunnar Nilson. Universidad de Sevilla/ Universität zu Köln/ Universidad de Cádiz, 2004, págs. 539-550.
- Monteleone, Jorge. “El que muere es el poeta”. *Radar libros – Diario Página/12*, domingo 20 de mayo, 2012, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/subnotas/4671-557-2012-05-20.html>
- Nabokov, Vladimir. *La verdadera vida de Sebastian Knight*. Anagrama, 1988.
- Nabokov, Vladimir. *Desesperación*. Anagrama, 2019.
- Rosas Martínez, Alfredo. “La Tetraktys pitagórica en Trilce, de César Vallejo”. *La Colmena*, no. 83, 2014, págs. 25-36.
- Rosenvasser Feher, Elsa. *Simetría: izquierda y derecha, antes y después, chico y grande en el mundo*. Siglo XXI, 2009.
- Soní Soto, Araceli. “César Vallejo y la Vanguardia literaria”. *Argumentos*, vol. 20, no. 55, 2007, págs. 185-207.
- Soní Soto, Araceli. “César Vallejo y la metapoética sobre la muerte. Trilce y el poema ‘LV’”. *Casa del tiempo*, vol. 1, no. 5-6. 2008, págs. 49-55.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Siruela, 2011.
- Vallejo, César. *Poesía completa 1. Los heraldos negros - Trilce*. Losada/ La Página, 2006.
- Vallejo, César. *Trilce*. Losada, 1999.
- Vallejo, César. *Escalas melografiadas*. Talleres Tipográficos de la Penitenciaría de Lima, 1923.
- Vallejo, César. *Poemas humanos. (Poemas en prosa)*. Losada, 1997.
- Vallejo, César. *El tungsteno y otros relatos. (Fable salvaje)*. RyR, 2011.
- VOX. *Diccionario Vox Latín-Español/Español-Latín*. Vox Spes Editorial, 2005.
- Waldegaray, Marta. “Materialidad lingüística y humanidad del lenguaje en César Vallejo (análisis de dos poemas de Trilce)”. *Especulo. Revista de Estudios literarios*, no. 20, 2002, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/vallejo.html>

Wittgenstein, Ludwig. Los cuadernos azul y marrón. Tecnos, 1968.