

La *Tetraktys* pitagórica en *Trilce*, de César Vallejo

ALFREDO ROSAS-MARTÍNEZ *

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

César Vallejo

Resumen: En el presente artículo se ponen de manifiesto las relaciones entre *Trilce*, poemario de César Vallejo, y el pensamiento pitagórico de la *Tetraktys*, donde se observa un movimiento dialógico que va del concepto de Armonía al de armonía, como si se tratara de un rito de paso. Las implicaciones estéticas de este cambio son ejemplificadas con pinturas de Corot y Juan Gris. El análisis permite llegar a la conclusión de que *Trilce* contiene una poética de la resurrección.

Palabras clave: poesía; análisis literario; literatura latinoamericana; pintura

Pythagorean *Tetraktys* in *Trilce*, by César Vallejo

Abstract: In this article we highlight the rapports between César Vallejo's poem *Trilce*, and pythagorean *Tetraktys*, where we observe a dialogical movement going from the concept of Harmony to that of harmony, just as if it was a rite of passage. Esthetical implications of this change are exemplified by Corot and Juan Gris' paintings. This analysis allows us to conclude that *Trilce* contains a poetic of resurrection.

Keywords: poetry; literary analysis; Latin American literature; painting

* Universidad Autónoma del Estado de México, México.

Correo-e: alfredorosasm@yahoo.com.mx

Recibido: 10 de abril de 2014

Aceptado: 13 de junio de 2014

INTRODUCCIÓN

Cuando leemos *Trilce*, es inevitable que llamen nuestra atención algunos versos con expresiones extrañas: “el cuarto ángulo del círculo”, “la seguridad dupla de la Armonía” (con A mayúscula), “¿No subimos acaso para abajo?”, “pues para dar armonía” (con a minúscula), “Cómo siempre asoma el guarismo / bajo la línea de todo avatar”, “el viejo inminente, pitagórico!”... También llama la atención que los poemas estén ordenados con números romanos: números que son letras; letras que son números.

En este trabajo me interesa, por una parte, poner de manifiesto que estas expresiones están en relación con el pensamiento pitagórico a propósito del ritmo y la Armonía. Por otra, me propongo mostrar cómo el poemario de César Vallejo transita, en un movimiento dialéctico, del concepto de ‘Armonía’ al de ‘armonía’, como si fuera un rito de paso. Asimismo, expondré la poética de Vallejo en *Trilce* como una poética de la resurrección.

POESÍA Y PINTURA

Para explicar los aspectos mencionados es necesario relacionar y comparar la poesía con la pintura. En particular, un cuadro de Camille Corot y algunos de Juan Gris con los poemas de *Trilce*. En el cuadro *Gitana con mandolina*¹, de Corot (siglo XIX) se ve la imagen de una mujer tocando un instrumento musical. Podemos destacar el colorido y la fineza del vestuario de la mujer, su arreglo personal, su perfil, su belleza, su postura, la clase social a la que podría pertenecer; también podemos admirar su instrumento

musical y la forma en que lo pulsa, etcétera. Se trata de una pintura clásica, en la cual lo más importante es la imagen clara y precisa que, en un momento dado, puede remitir a un referente concreto de la realidad. Abstrayendo algunos elementos es posible apreciar el aspecto geométrico de la composición pictórica. El cuerpo de la mujer al centro del cuadro forma la figura de un triángulo; asimismo, tanto a su derecha como a su izquierda se dibujan sendos triángulos.

En *Mujer con mandolina (después de Corot)*², de Juan Gris (siglo XX), sucede lo contrario. Lo primero que salta a la vista en este cuadro es el aspecto geométrico: líneas rectas y curvas, triángulos, cuadrados, círculos, rectángulos. En íntima relación con las figuras geométricas están los colores utilizados en el cuadro. Y, con un poco de esfuerzo, se puede distinguir la imagen de la figura femenina y la del instrumento que pulsa. En este caso, lo menos importante es la posible relación con un referente de la realidad.

La situación no es casual. El método de Juan Gris va de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular. El pintor español hace uso de lo que él llamaba “los elementos del espíritu” y de la imaginación: las figuras geométricas, el número (armonía) y los colores. Sobre su propio método, Gris declaró lo siguiente:

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne hace un cilindro de una botella: yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro yo hago una determinada botella. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella, por eso compongo con abstracciones (colores) y decido cuándo estos colores se hacen objetos. Por ejemplo, compongo con blanco y negro y decido cuándo este blanco se hace un papel y este negro una sombra: quiero decir que arreglo el blanco para convertirlo en papel y el negro para convertirlo en sombra. Esta pintura es a la otra lo que la poesía es a la prosa (citado en Kahnweiler, 1971: 325).

1 La obra puede consultarse en el enlace http://masp.art.br/maso22010/acervo_detailheobra.php?id=983.

2 La obra puede consultarse en el enlace [http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F).

La relación de la pintura con la poesía no es gratuita, en realidad es más cercana y más íntima de lo que suele admitirse. En el caso que nos ocupa, podría decirse que el cuadro de Corot se corresponde con *Los heraldos negros*. En los poemas de este libro se puede encontrar cierta claridad y accesibilidad de las formas y del lenguaje poético en lo que respecta a un sentido como referente de la realidad. No obstante su complejidad, las diversas interpretaciones a que da lugar *Los heraldos negros* permiten acceder a un sentido profundo o, en su defecto, a una diversidad de sentidos.

Por el contrario, el cuadro *Mujer con mandolina (después de Corot)* se corresponde más bien con *Trilce*. Lo que Juan Gris realizó en su pintura cubista, César Vallejo lo llevó a cabo en su poesía. En los cuadros cubistas de Gris prevalecen los colores y las figuras geométricas sobre los objetos de la realidad, los cuales apenas se distinguen, como si estuvieran naciendo de dichas figuras. En *Trilce* predominan las expresiones extrañas, la violación a las reglas ortográficas, los juegos de palabras, las imágenes desconcertantes, los versos insolubles, los espacios en blanco; no así la referencialidad y el significado, incluso el sentido, los cuales aparecen escamoteados, como si los aspectos semántico y semiótico estuvieran siendo dados a luz por primera vez.

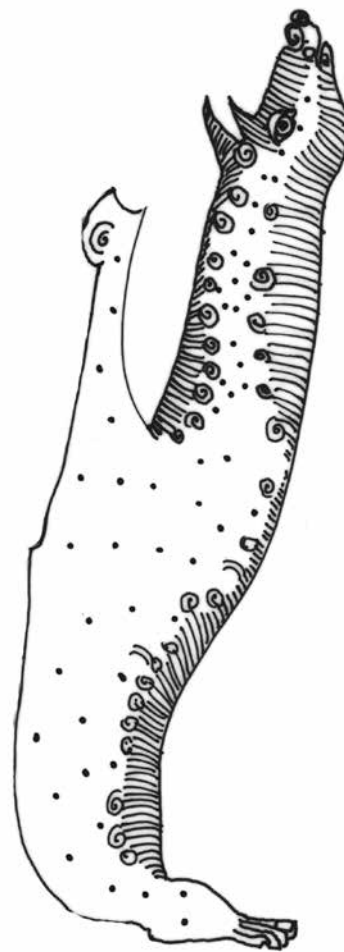
La relación entre el poeta César Vallejo y el pintor Juan Gris tampoco es gratuita ni forzada. Cuando un poeta escribe sobre otro escritor, se revela a sí mismo, decía T. S. Eliot. En este caso, se trata de un poeta que se muestra a sí mismo al escribir sobre un pintor. A propósito del pensamiento pitagórico, hay una afinidad sorprendente entre el poeta peruano y el pintor español. Cuando César Vallejo estuvo en Europa, escribió una crónica sobre algunas pinturas de Juan Gris, a quien llamó “el Pitágoras de la pintura”:

Gris, desde sus primeras pinturas, muestra un riguroso sentimiento matemático, contra la celestinesca metafísica del arte. Gris pinta en números. Sus lienzos son verdaderas creaciones de tercer

grado, resueltas magistralmente [...] Gris predica y realiza un conocimiento concienzudo y científico de la pintura [...] Gris se ajusta siempre, como los Papas santos ermitaños, a los números severos y apostólicos (Vallejo, 1996: 143-144).

LOS NÚMEROS EN LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO

Los números también son importantes en la poesía de César Vallejo; en *Trilce* aparecen con mayor énfasis el interés, la pasión y la obsesión del poeta peruano por los números. Algunos críticos, entre ellos Neale-Silva (1975) y Guillermo Sucre (1985),



Fusión corporal (2001), detalle. Tinta sobre papel: José Edgar Miranda-Ortiz.

han destacado dicha importancia en relación con el número 3; mientras que Pedro Granados (2004) lo ha hecho con los números 0 y 8, por mencionar algunos ejemplos.

Por mi parte, considero que el número más importante para Vallejo es el 10. Si el poeta no lo menciona con frecuencia es porque dicho número subyace en la palabra poética de sus versos. Para explicar esta situación, es necesario destacar el aspecto hermético (ocultista y esotérico) del pensamiento pitagórico en *Trilce*. En dicho aspecto es fundamental la *Tetraktys* pitagórica, la cual consiste en la representación mediante puntos y en forma triangular de los cuatro primeros números, y que da por resultado el número 10: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ (Guénon 1988: 94).³

Como la suma de los cuatro primeros números enteros da por resultado el número perfecto y armónico, el 10, se dice que el 'cuaternario'⁴ contiene todos los números ya que comprende al denario. En este sentido, toda la manifestación está involucrada en el cuaternario, o al contrario, el cuaternario constituye la base completa del desarrollo de la manifestación. En el *Tao Te King* se lee: "uno produjo dos,

3 En el pensamiento pitagórico, el número 1 era llamado mónada debido a que era considerado manantial infinito de donde surgen todos los seres. Para el pitagórico Filolao, "el uno es el padre de los seres, padre y demiurgo del mundo, artífice de la permanencia de las cosas" (González, 2007: 93). A su vez, el uno se manifiesta como 2, al cual Pitágoras llama díada. Es el símbolo del principio femenino por ser la causa de la generación; también es símbolo del enfrentamiento de contrarios. La relación y la suma entre estos dos números dan lugar al 3. Es la tríada que nace de la acción de la mónada sobre la díada. Simboliza lo que tiene principio, medio y fin. También es símbolo del tiempo (trinidad) porque comprende el pasado, el presente y el futuro. El conjunto formado por dichos números da lugar al número 4, el 'cuaternario'. Este número es considerado como ley universal o destino inexorable una vez que se ha iniciado la numeración. Estos números se relacionan con el espacio. El 1 corresponde al punto; el dos, a la línea; el tres, a la superficie; el cuatro, al volumen: "Los cuerpos materiales son una expresión del número 4, puesto que este número resulta, como un cuarto término, de tres clases de elementos constitutivos: puntos, líneas y superficies" (Copleston, 2011: 34-35).

4 Véase nota anterior.

dos produjo tres, tres produjo todos los números" (citado en Guénon, 1988: 94). A la suma de los cuatro primeros números (10), Filolao la llama 'década', en cuanto 'receptora' de lo infinito (citado en Poratti *et al.*, 1980: 109). Esto quiere decir que llegar al número 10 significa retornar al cero y a la unidad para volver a empezar la serie numérica de manera infinita: $0 + 1 + 2 + 3 + 4 = 10 = 0$ y 1; por tanto, 11, 12, 13... es proyectar la numeración hasta el infinito.

La *Tetraktys* pitagórica subyace en varios poemas de *Trilce*. A partir de los números (y de la alusión a ellos) que aparecen en la superficie del lenguaje poético de algunos poemas se puede llegar al número de la Armonía (el 10), que se halla encubierto en dicho lenguaje. Por el momento no me interesa interpretar tales poemas, sino mostrar cómo el lenguaje poético alude, oculta y, al mismo tiempo, revela su relación con los números de la *Tetraktys*.⁵

V

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los dos cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso.

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.

5 He elegido para comentar los poemas en los que aparecen con mayor claridad los números de la *Tetraktys*; por esta razón altero el orden en el que dichos poemas se recogen en la obra. En el quinto poema están mencionados los números; en el segundo, hay que deducirlos de las palabras y los versos.

de palabras (trifurcas: tres + trifurcado + trifulcas); 6) los tres versos de la última estrofa; 7) una síntesis poética compuesta por tres partes separadas por la misma cantidad puntos (Calor. Ovario. Casi transparencia), y finalmente, 8) el empleo de tres palabras en cada una de las tres declaraciones finales (Neale-Silva, 1975: 246).

Además, los números 3 y 4 están mencionados en la tercera estrofa: “Toda la canción / cuadrada en tres silencios”. Intento una posible explicación de estos versos: la canción es el poema; cuadrada porque consta de cuatro estrofas; los tres silencios se refieren a los espacios en blanco que aparecen en las estrofas primera, segunda y cuarta. No se trata de espacios interestróficos, sino de espacios que se encuentran dentro de las estrofas mencionadas. Una vez más, $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ remite a la *Tetraktys* pitagórica.

En el poema II de *Trilce* descubrimos la *Tetraktys* pitagórica de manera sorprendente:

II

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

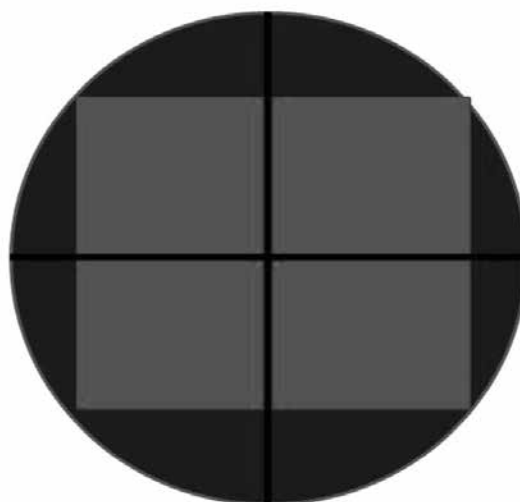
¿Qué se llama cuanto nos heriza nos?

Se llama Lomismo que padece

nombre nombre nombre nombrE (Vallejo, 1993: 48).

A simple vista, sin leerlo, es el poema más regular y armónico de todo el libro; el patrón rítmico que lo rige se repite cuatro veces: un verso suelto y una estrofa de tres versos. Y, precisamente, el número 1 está aludido en el primer verso único: “Tiempo Tiempo”. El número 2 está aludido por las dos palabras que constituyen este verso. El número 3 está implícito en los tres versos de la segunda estrofa. El número 4 subyace a las expresiones que constituyen el último verso de dicha estrofa: “tiempo tiempo tiempo tiempo”. El mismo patrón rige el resto del poema.

En el poema II aparece cuatro veces la *Tetraktys* pitagórica. La explicación es la siguiente: en el pensamiento pitagórico los números se corresponden con las figuras geométricas. El ‘esquema’ general de la manifestación que supone el número 4 se manifiesta también en forma la del círculo dividido en cuatro partes iguales por una cruz formada de dos diámetros perpendiculares. Justamente, esta figura expresa la relación entre el cuaternario y el denario, como se ilustra en la figura.



La perfección y la armonía del número 10 de cada estrofa del poema se corresponden con la perfección y la armonía de la circunferencia; el 4 de las cuatro

estrofas corresponde al cuadrado; juntos forman lo que se conoce como la 'circulatura del cuadrante' (cuando es la cruz en movimiento la que genera la circunferencia: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$) o la 'cuadratura del círculo' (cuando a partir de la circunferencia se construyen los diámetros: $10 = 1 + 2 + 3 + 4$).

Regreso a la relación entre la poesía de César Vallejo y la pintura de Juan Gris para reafirmar la idea ya mencionada: en la obra de ambos artistas lo que importa más es lo que ocultan las obras de arte. Los poemas de *Trilce* se parecen al cuadro *Frutero y periódico*⁶ de Juan Gris. En este cuadro también podemos identificar los números de la *Tetraktys* pitagórica en relación con las figuras geométricas. En la pintura pueden distinguirse el punto como número 1, la figura de la botella al centro dividida en dos partes iguales (2), diversos triángulos (3), el cuadrado que enmarca las figuras (4). En este cuadro de Juan Gris pareciera que los elementos del espíritu (colores y figuras geométricas) estuvieran en el momento de parir a los objetos de la realidad (un fragmento de periódico, el detalle de mesa de madera, un frutero). En el caso de *Trilce*, pareciera que lo más importante no es "lo que dicen los versos", sino lo que está debajo de ellos. De manera análoga, en *Trilce* pareciera como si los números estuvieran en el momento de parir las palabras y sus posibles significados o niveles de sentido.



Burbujas en la tina (2000), detalle. Tinta sobre papel: José Edgar Miranda-Ortiz.

6 La obra puede consultarse en el enlace <http://www.reacademiaabellasartessanfernando.com/eo/museo/obras-destacados>.

El poema X es un homenaje a la *Tetraktys* pitagórica. En este texto se menciona por única vez el número 10, y aparece el número 9 como múltiplo del 3. Número 1: "monodáctilo"; 2: "Dos quedan por lo menos todavía en pañales"; 3: "Y los tres meses de ausencia"; 4: "mitrado [3] monodáctilo [$3 + 1 = 4$]", y "Cómo detrás desahucian juntas / de contrarios" [dos juntas de contrarios = 4]; 9: "Y los nueve de gestación"; 10: "diez de dulce", y "Se remolca diez meses hacia la decena, / hacia otro más allá". Ya indiqué arriba que partir del número 1 y llegar al número 10 implica regresar al 1 y al 0.

En este poema, Vallejo alude al principio y al final de esta operación en el primer verso: "Prístina y última piedra de infundada / ventura". Asimismo, en el poema V el poeta alude al final que vuelve al principio: "finales que comienzan". No es casual que en el poema X aparezcan los versos más claros y contundentes respecto a la importancia de los números en relación con el destino y el avatar del individuo:

Cómo el destino,
mitrado monodáctilo, ríe.

Cómo detrás desahucian juntas
de contrarios. Cómo siempre asoma el guarismo
bajo la línea de todo avatar (Vallejo, 1993: 75).

Según Eduardo Neale-Silva, este poema demuestra que César Vallejo, aun cuando estaba entusiasmado con el pensamiento pitagórico, no veía "una armonía numérica" en el mundo: "El número era para él [Vallejo] un trasunto más de la transitoriedad del ser, la proliferación sin fin, y el fundamento de la dualidad par-impar" (Neale-Silva, 1975: 191).

CUESTIONAMIENTO DE LA ARMONÍA

La presencia de los números pitagóricos en *Trilce* posee un carácter ambiguo y dialéctico. Por un

lado, subyace como representante de la Armonía de manera innegable a algunos poemas del libro; por otro, dicha Armonía es cuestionada, puesta en crisis e ironizada para llegar, finalmente, al concepto de armonía como poética del libro.

En el poema XXXVI hay un abierto e implacable cuestionamiento a la Armonía, y es donde mejor se revela lo dicho por Neale-Silva. En la primera estrofa prevalece el sentido de la negatividad. Si se trata de que dos entidades se ensarten por el ojo de una aguja, en su intento simultáneo quedan enfren-tadas; por tanto, el “a las ganadas” termina sien-do una pérdida de ambas entidades. Asimismo, “el cuarto ángulo del círculo” casi queda amoniacado; es decir, mareado, disminuido (ya sabemos, por el comentario al poema II, que la circulatura del cua-drado o la cuadratura del círculo permiten afirmar que el círculo posee ángulos). Finalmente, el macho se continúa en hembra a partir de unos senos proba-bles y, precisamente, a partir “de cuanto no florece”.

En la segunda estrofa rige el sentido de la inmi-nencia (“vísperas inmortales”, “del paréntesis”). El símbolo es la Venus de Milo. Como carece de bra-zos, “manqueas, pululando / entrañada en los bra-zos plenarios / de la existencia, / de esta existencia que todaviiza / perenne de imperfección”. Asimis-mo, se menciona un cercenado e increado brazo que se revuelve y trata de “encodarse”. Los dos brazos de la existencia imperfecta y este cercenado brazo que trata de encodarse constituyen la inmi-nencia del tercer brazo; en cuestión de números, del número tres.

En la tercera estrofa aparece en plenitud el cues-tionamiento de la Armonía:

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja! (Vallejo, 1993: 177-178).

En esta estrofa se retoma la idea de la primera: las dos entidades que pugnan por ensartarse por el ojo de una aguja son dos puntas que dan lugar a un conflicto, pues cada una de ellas pelea por ensar-tarse. En cuestión de números, el 1 se enfrenta con el 2. Por tanto, el último verso, “¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!”, remite al número 3. La mónada como esencia y la díada como facul-tad generadora se corresponden con el ternario que representa el mundo real; es decir, el cuaternario.

El enfrentamiento de las dos puntas que se dis-putan el salto por el ojo de la aguja en este texto remite directamente a “las juntas de contrarios” mencionada en el poema X, y a “todas las contras” mencionadas en el LIV:

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

A veces doyme contra todas contras,
y por ratos soy el alto más negro de los ápices
en la fatalidad de la Armonía. (p. 253).

En estos versos se cuestiona el número 4 (“forado cua-drangular”) y el número 2 (“doyme contra todas las contras”). En *Trilce* es constante el enfrentamiento de contrarios. Ello se debe a que el libro está basa-do en una perspectiva dialéctica. En una plática con su esposa Georgette, César Vallejo dice: “Pasamos a la dialéctica en general. Aludo a *Trilce* y su eje dialéctico de orden matemático -1-2-0- “Escalas”: o instrumento y conocimiento: el rigor dialéctico del mundo objetivo y subjetivo. Su grandeza y su mise-ria o impotencia” (Vallejo, 1977: 90).

La última estrofa del poema LIV, no obstante, apunta hacia un futuro en el que habrán de supe-rarse estas situaciones contrarias (el “Forajido tor-mento” que entra y sale “por un mismo forado cuadrangular”): “Pero un día no podrás entrar / ni salir, con el puñado de tierra / que te echaré a los ojos, forajido!”.

El enfrentamiento con el “forajido tormento” y la superación de esta idea tienen lugar en el siguiente poema:

LXXVII

Graniza tánto, como para que yo recuerde
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella, o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
Temo me quede con algún flanco seco;
temo que ella se vaya, sin haberme probado
en las sequías de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,
hay siempre que subir inunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?

Canta, lluvia, en la costa aún sin mar! (Vallejo, 1993: 356).

Aunque de manera un poco forzada, en este poema aparecen los números propios de la Armonía en relación con la *Tetraktys* pitagórica. El número 1 corresponde al sujeto lírico (“como para que yo recuerde”); el número 2 está implícito a propósito del arriba y el abajo (“hay siempre que subir inunca bajar!”); el 3 se refiere a la temporalidad: presente (“graniza tanto”), pasado (“como para que yo recuerde”), futuro (“y acreciente las perlas”).⁷ El número 4 aparece en la mención de los cuatro

7 No hay que olvidar que en el poema II Vallejo escribe: “Era Era [...] Piensa el presente guárdame para / mañana mañana mañana mañana”, y en el poema LXIV menciona “las tres tardas dimensiones” del tiempo: “Hoy Mañana Ayer”.

elementos de la naturaleza: aire (“tempestad”), tierra (“me enterrasen”), agua (“mojado en el agua”), fuego (“que surtiera de todos los fuegos”). Una vez más: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.

De esta lluvia, de esta tempestad, pueden resultar dos situaciones contrarias: 1) que la lluvia se seque y, en consecuencia, el sujeto lírico “quede con algún flanco seco” sin haber sido probado por ella “en las sequías de increíbles cuerdas vocales”; 2) que al sujeto lírico le fuese dado “caer ahora para ella, o que me enterrasen / mojado en el agua / que surtiera de todos los fuegos”. En este caso, la crítica está de acuerdo con que la lluvia es símbolo de la inspiración o de la creación poética. Lo interesante es que ahora ya no se busca la Armonía, sino la armonía. Para acceder a la armonía, con minúscula, es necesaria la reconciliación de los contrarios que rigen la dialéctica de *Trilce*. Dicha reconciliación se da por medio de la paradoja “hay siempre que subir inunca bajar! / ¿No subimos acaso para abajo?”. La paradoja remite a un aspecto de la poética de *Trilce* casi nunca mencionado por la crítica: el pensamiento hermético ocultista. A lo largo del libro aparecen varias alusiones a la alquimia (“Pristina y última piedra”, “los dos tomos de la Obra”, “áljidas pruebas espiritivas”, “rompe a Crisol”). En la tradición hermética, como pensamiento teórico que complementa el aspecto práctico de la alquimia, es importante *La tabla de la esmeralda*, en la cual se lee: “En verdad, ciertamente y sin duda: Lo de abajo es igual a lo de arriba, y lo de arriba, igual a lo de abajo, para obrar los milagros de una cosa” (Hermes Trismegisto, citado en Burckhardt, 1976: 237). Como el pensamiento hermético se refiere a lo inefable, sólo puede accederse a esto último por medio de la paradoja: subir para abajo.

En el poema LXXVII hay otra paradoja hermética: “o que me enterrasen / mojado en el agua / que surtiera de todos los fuegos”. ¿Cómo se relacionan y se reconcilian el agua y el fuego? Por una parte, “como redentor, el filósofo [alquimista] realiza el viaje al infierno. El fuego oculto constituye la oposición interior a la fría humedad del mar” (Jung,

2002: 400); por otra, “el caos es una masa confusa de la cual surge la piedra [filosofal] [...]. El agua hylica contiene un fuego elemental oculto” (Ripley, citado en Jung, 2002: 283).

La paradoja hermética determina la poética y el ritmo en *Trilce* en relación con la ‘armonía’. El número de estrofas y versos, los espacios en blanco, las repeticiones de palabras, así sean incoherentes o arbitrarias o con faltas de ortografía, sustituyen al número de sílabas y a los acentos rítmicos de la poesía tradicional. Al respecto, la observación de Julio Ortega es fundamental:

Ese movimiento del lenguaje entre fragmentos, ese contrapunto de espacios simétricos, analógicos y antitéticos, se desplaza como una exploratoria que presenta evidencias, coteja pruebas, ensaya hipótesis, deduce conclusiones. Ese proceso a veces incisivo y conclusivo como un teorema que se demuestra a sí mismo, es lo que sustrae la referencialidad como si prescindiese de lo obvio y buscara lo esencial; y siendo un movimiento incisivo, que literalmente corta y recorta dentro del lenguaje, como si salvara los puentes de las conexiones gramaticalmente estables y seguras, este ritmo revela la conciencia del poema, su lucidez dramática (Ortega, 1993: 10).

LA POÉTICA DE LA RESURRECCIÓN

Trilce es un rito de paso que va de la Armonía pitagórica a la armonía del caos del mundo y de la realidad. Todo rito de paso supone una superación de lo anterior y una perspectiva hacia el futuro. Para una tradición reciente (Heidegger), el lenguaje de la poesía es la casa del Ser; para Julio Ortega, *Trilce* está entre los pocos libros “que no se conforman con que el lenguaje sea la casa del ser. Este lenguaje es, más bien, la intemperie del ser, su nueva huella” (Ortega, 1993: 23); según Saúl Yurkievich, en *Trilce* “Vallejo experimenta por doquier la energía disolvente, la naturaleza separativa, disgregadora

de la duración. La única evidencia, la única firmeza está al final del existir y es suprema negación, eterna oscuridad: la muerte” (Yurkiévich, 2002: 73). Por mi parte, considero que la ironización y la destrucción de los elementos de la Armonía pitagórica para acceder a la armonía poética permiten afirmar —en una sorprendente afinidad con el pensamiento de Lezama Lima— que se trata, más bien, de un libro o de un poesía para la resurrección que se vale de la imagen poética regida por la paradoja para reconciliar los contrarios de la dialéctica. Como si el poeta hubiera tenido que experimentar una muerte simbólica para finalmente renacer en el caos propio de la armonía poética. En efecto, “la realidad aparece en *Trilce* como una diversa y compleja serie de contradicciones y paradojas y, además, como una modificación incesante que siempre sugiere el recomienzo, el inicio” (Ortega, 1993: 126).

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que este poemario posee una estructura circular. En el primer poema, el acto de la defecación ha sido señalado como el tema principal (Ortega, 1993), y las correspondencias metafóricas o metonímicas entre la defecación y el alumbramiento son innegables. La relación entre heces y oro es una polaridad simbólica que puede “sumar la tensión de materia y palabra tanto como los extremos del cuerpo; y sobre esa ambivalencia parece construirse la serie de oposiciones de la armazón antitética [...] que subyace al libro” (Ortega, 1993: 46). En la alquimia se plantea que el elemento que da inicio al proceso alquímico podría vincularse con lo más despreciable, como pueden ser las heces humanas, que se asocian, por su color, al oro. Ésta es una forma de llegar a lo más valioso a partir de lo más despreciable: subir para abajo. Como alquimista trabajando en su hornillo de atanor a partir de las “áljidas pruebas espirituivas”, el poeta trabaja y transforma el lenguaje poético subiendo para abajo para lograr la armonía entre el caos, la imperfección del mundo y de la realidad.

El rito de paso que supone lo anterior está en íntima relación con el alma. En el pensamiento pitagórico era esencial la idea de la salvación del alma. Para

César Vallejo también es importante esta situación. En la primera versión del poema II, en la última estrofa decía: “Qué se llama cuanto hoy eriza el alma?” (Vallejo, 1921: 8). En *Trilce*, César Vallejo experimenta la salvación de su alma ironizando y destruyendo la Armonía para afinar los pies en la armonía de la poesía. Desde esta perspectiva cobra pleno sentido la carta que el poeta peruano escribió a su amigo Antenor Orrego, a propósito de la publicación de *Trilce* y de la salvación de su alma (‘ánima’):

[...]asumo toda la responsabilidad de su estética [...] Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística [...] ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva (Vallejo, citado en Mariátegui, 1976: 259-260).

Y vaya que su ánima siguió viva o revivió. El poema LXXVII es una poética y una profética. Una vez superado el umbral del rito de paso, en lugar de posar los pies en “la seguridad dupla de la Armonía” pitagórica, habrá de posarlos en el caos de la realidad del mundo de la armonía del lenguaje poético. Una vez cruzado el umbral, ya vendrán *Poemas humanos*, ya vendrá *España, aparta de mí este cáliz*. Por ahora, “Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando. / Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano” (Vallejo, 1993: 43).LC

REFERENCIAS

- Aristóteles (2000), “Los pitagóricos y su doctrina de los números”, en *Metafísica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 130-134.
- Burckhardt, Titus (1976), *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona, Plaza y Janés Editores.
- Copleston, Frederick (2011), “La sociedad pitagórica”, en *Historia de la filosofía*. Tomo I. De la Grecia antigua al mundo cristiano, Barcelona, Ariel, pp. 30-36.
- González Urbaneja, Pedro Miguel (2007), *Pitágoras. El filósofo del número*, México, Nivola.

- Granados, Pedro (2004), *Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Guénon, René (1988), *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba.
- Jung, C. G. (2002), *Psicología y alquimia*, México, Editorial Tomo.
- Mariátegui, José Carlos (1976), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Crítica.
- Neale-Silva, Eduardo (1975), “Pitagorismo: esencia e imagen” en *César Vallejo en su fase trágica*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 507-529.
- Ortega, Julio (1993), “Introducción”, en *Trilce*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas.
- Poratti, Armando et al. (eds.) (1985), *Los filósofos presocráticos*, vol.III, Madrid, Greda.
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1971), *Juan Gris. Vida y pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- Sucre, Guillermo (1985), “Vallejo: inocencia y utopía”, en *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, FCE, pp. 113-139.
- Vallejo, César (1921), [Trilce II], *Bohemia: arte, letras, frivolidades*, núm. 1, Lima, 15 de junio, p. 8.
- Vallejo, César (1977), “Del Carnet de 1936/37 (1938)?”, en *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional. Obras completas de César Vallejo, seguido de Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, por Georgette de Vallejo, vol 3, Barcelona, Editorial Laia.
- Vallejo, César (1993), *Trilce*, Madrid, Cátedra, col. Letras Hispánicas.
- Vallejo, César (1996), *Crónicas de poeta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, col. La expresión americana.
- Yurkiévich, Saúl (2002), “César Vallejo”, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona Edhasa, pp. 18-73.

ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ: Profesor-investigador adscrito a la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1). Ha publicado los libros: *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, UNAM, 1999; *El sensual mordisco del demonio. La presencia del bien y el mal en la poesía de Gilberto Owen*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2005. Ha publicado artículos en revistas especializadas como: *Literatura Mexicana* del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM; *Semiosis*, de la Universidad Veracruzana; *Contribuciones desde Coatepec*, de la Universidad Autónoma del Estado de México, entre otras.