

En César Antonio Molina y Amalia Iglesias Serna, eds., *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*, Madrid: Huerga&Fierro, Colección La Rama Dorada, 9 y 10, 2006, págs. 175-185.

César Vallejo o el naufragio del lenguaje

Alejandra Aventín Fontana

La derrota que sufre el naturalismo a finales del siglo XIX tras comprobar la imposibilidad de reflejar la realidad tal y como es, o mejor dicho, tal y como nosotros la vemos, no hace sino revelar según Mainer la fragmentación de la realidadⁱ. De la relativa admisión de la fragmentación, el hombre moderno pasa rápidamente a vislumbrar la nada que no hace sino convertirse en habitante de lo cotidiano. Sin embargo, si bien es cierto que una enorme pléyade de artistas sucumbe al abrazo del nihilismo, al tiempo que otros lo ignoran como una víctima de la esquizofrenia ignora a las criaturas que su mente inventa, unos pocos optan por enfrentarse cara a cara con las tinieblas del desastre heredado.

Estas líneas relatan el caso de un poeta que sucumbió al dolor más absoluto al que puede sucumbir un ser de esta naturaleza: el naufragio del lenguaje. Vallejo pone en peligro al verbo poético y lo sacrifica en un intento por escuchar los ecos ontológicos que creía entrever en lo circundante. Frente al ritmo frenético que imponía el nuevo siglo, el peruano se aísla en el silencio más temido. Su deseo más íntimo no es otro que el de entablar una charla de ultratumba con el cadáver de un dios muerto que ha dejado un mundo entero a la deriva.

El panorama del que decide autoexiliarse es trepidante, falto de una individualidad que los tiempos han convertido en imposible. La poesía, antaño ámbito de busca de trascendencia, es hoy un desierto desolador. Paralelo al ritmo frenético de las ciudades, la realidad como los planos de cine, se fragmenta en finas capas que entremezclan espacios y tiempos. Los mitos no son posibles en este mundo de vértigos dominado a menudo por la angustia y el fango nihilista. Se impone el antihéroe. La palabra, desgastada moneda de cambio, pierde su valor, su poder y su magia, no sólo en el

ámbito de lo poético, sino de forma alarmante en los intercambios más rutinarios. La sincronía es para muchos un muro de piedra fría, una gélida y estática realidad que no permite mirar para atrás ni para delante.

Esta enajenación y escisión que desemboca en el desastre total de la autodinamitación del yo y la consiguiente petrificación y reducción de lo material, encuentran en la obra de César Vallejo su máxima expresión. Nos referimos a las prosas llamadas *Cuneiformes* que Vallejo incluyó en *Escalas melografiadas*. Y en especial, a la prosa o estampa "Muro occidental". Su valor reside en ser el máximo exponente del desastre del hombre moderno. Un desastre que planea como un eco hasta convertirse en grito inevitable y desolador. Nos referimos a *Los heraldos negros* y *Trilce*.

Los heraldos negros ve la luz en 1919, tres años antes que *Trilce* y cuatro antes que *Escalas melografiadas*. En este primer poemario pese a tener, tal y como señala la crítica, Antonio Ferrari, Ortega y José Miguel Oviedo entre otros, un claro tinte modernista muestra ya su lado más oscuro: el de esa grieta abierta entonces que ya ha comenzado a extenderse y a resquebrajarlo todo. Los versos de "Yeso", son heraldos portadores de ese estigma fatal, germen de la poética del silencio de "Muro occidental".

"Yeso"ⁱⁱⁱ comienza con lo que pareciera una petición, acaso un mandato, pero sobre todo una incontestable evidencia: "Silencio". El silencio que sirve de colcha al eco atronador que recorre este poemario de juventud, anuncia ya el interrogante del alma, la grieta y en definitiva, preludia la crisis con su color siempre oscuro que suele ser compañero de la noche. El silencio en *Los heraldos* y en "Yeso", esconde algo.

A continuación el poeta prosigue: "Aquí se ha hecho de noche.". El ocaso se extingue como su pasión: "y arde apenas, / como un mal kerosene, esta pasión. " y todo es llanto: "Aquí se está llorando a mil pupilas:". Nótese que el autor en su lamento se despersonaliza, efecto que consigue con el uso del "se" y la forma del verbo en tercera persona del singular. El poema está traspasado por una nostalgia asesina de aquel que conoce lo imposible de la unidad, presentada a través de la dolorosa anécdota del desamor. El fuego *vallejiano* es indicativo de una sequía y una sed absoluta, claro preludio de *Trilce*.

La noche cae y con ella como un plomo pesado cae el frío manto del silencio porque Dios ha muerto. Vallejo se afana por señalar que él nació un día que "Dios estuvo enfermo"ⁱⁱⁱ. El Dios cristiano del que le hablara su madre es quien ahora falla y parece desvanecerse ante el sufrimiento inexplicable de sus hijos. Por eso Vallejo no duda en sentenciar que " Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como el odio de Dios"^{iv}. En otros fragmentos del poemario insiste en intentar mantener un diálogo o comunicarse con ese Dios en el que ya no cree. Parece estar entonces bastante seguro de que nadie lo escucha: "Dios mío si tú supieras ser hombre, / hoy supieras ser Dios" o "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él"^v. *Los heraldos negros* es el espacio escogido por Vallejo para declarar su orfandad de Padre.^{vi}

A cambio consolida la consagración y la sacralización del hogar y la madre como santuarios perpetuos de su andadura vital. La casa familiar de Santiago de Chuco vista a través de los recuerdos infantiles será a partir de entonces su residencia paradisíaca y su fuente de esperanza y dulzura^{vii}. La mirada tierna, el timbre de su voz y sus brazos fuertes convierten a la madre de Vallejo en aquella cuyas manos "planchaban en las tardes blancuras por venir"^{viii}. La grieta se completa con el resquebro entre dos tierras, que a partir de aquí inician andaduras independientes pero complementarias. Me refiero a la escisión entre tiempo subjetivo (memoria) y el tiempo objetivo o real del que habla Antonio Merino, con su consiguiente esquizofrenia.

La unidad es por muchos motivos imposible y muestra de ello es toda la simbología que sobre este tema desarrolla en torno a los guarismos, parte fundamental de su entramado tópico. Selena Millares explica que el cero se ha relaciona con la nada, el uno con la unidad imposible, la dualidad también imposible de la pareja con el dos o las paredes de la celda con el cuatro^{ix}, que en nuestra opinión como comentaremos al llegar a "Muro occidental" tienen que ver con los límites del conocimiento y del lenguaje del ser humano. No olvidemos sin embargo que Vallejo estuvo en la cárcel ciento veintidós días. Dice Juan Larrea de su amigo peruano: "En la celda Vallejo aprendió a estar en compañía y al mismo tiempo a estar solo; y supo que más allá de los muros continuaba el encierro"^x. Sucre insiste en que el cuatro expresa una permanente duplicidad, la contradicción y el choque de contrarios.^{xi}

Su estancia en la cárcel desata la crisis y el vacío de un hombre que lo cuestionaba todo.

De ese naufragio del lenguaje nacen algunos poemas de *Trilce* y *Cuneiformes* entre aquellas cuatro paredes. *Trilce* es a la vez triste y dulce. Triste era el presente para Vallejo, privado de su libertad y con su madre muerta hace relativamente poco. El poeta vive momentos amargos, de vértigo y desorientación que se tornan dulces al pensar en la figura materna, en su infancia y en las travesuras que compartía con sus hermanos. Dice el poeta de *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista; la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! Dios sabe cuanto 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 mi pobre ánima viva. ^{xii}

Trilce es ante todo un esfuerzo por escapar de la lógica del pensamiento establecido, que resulta insuficiente y hueca. El vacío de esta oquedad le lleva al peruano a realizar un desesperado salto a lo desconocido para recuperar una visión auténtica de la realidad. El Vallejo de *Trilce* es un equilibrista impetuoso, frenético y desquiciado que arriesga la vida del lenguaje. Su pulso contra ese misterioso cautiverio que vive como el hombre nihilista del siglo XX va de la mano de la libertad, única fuerza de acción que le lleva a las fronteras de la incomunicación. Es interesante tener presente que este poemario es publicado el mismo año que *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *Ulises* de James Joyce y *Desolación* de la Nobel Gabriela Mistral.

Américo Ferrari afirma rotundamente que *Trilce* es una obra experiencial y no experimental. Es cierto que el poemario es experiencial, pero precisamente por eso es experimental. En Vallejo, los experimentos tienen una razón de ser que supera la vertiente más lúdica y deshumanizadora de la vanguardia. Vallejo experimenta porque cuestiona cada esquina de la realidad que le rodea y siente incluso que el lenguaje como parte integrante de un sistema lógico creado por el hombre y su manera de percibir dicha realidad esconde tras de sí una oquedad^{xiii}, una nada, que está y que retumba como

otro eco terrorífico por su condición secreta y hasta la fecha desconocida para el ser humano. Se trata de una situación caótica y temible pero sin embargo, tal y como explica Eduardo Neale Silva, Vallejo quiere "implicarse en el desequilibrio". Podemos concluir esta breve reflexión afirmando que el poeta César Vallejo lucha contra la alienación y para ello necesita según Ballón Aguirre "desalienar la palabra", que a su vez "se vuelve balbuceante, entrecortada, convulsionada por un dolor omnívoro"^{xiv}

Como ya hemos comentado anteriormente, *Cuneiformes* es escrito al tiempo que muchos de los poemas de *Trilce* y pertenecen a la que podríamos llamar su etapa carcelaria. Si bien es cierto que en el seno de este poemario se lidia una lucha contra la imposibilidad de reabsorber lo múltiple en uno, también lo es que en sus versos se evidencia el aparente fracaso de esta empresa sobrehumana. El fracaso del desdecir podría haber acabado en un eterno silencio o por el contrario, tal y como sucedió, en un paso más que refuerza el instinto de supervivencia del poeta. Sin embargo, hay tremendos instantes de sumersión en lo absurdo. El verbo poético se tensa hasta el límite y su mutilación salpica las páginas de este poemario. Llega un momento en que la alienación como una bomba atómica, lo alcanza todo. La petrificación y la cosificación niegan incluso la posible identificación del sujeto, que deja de serlo. No en vano, Vallejo es consciente desde el principio de lo arriesgado y de lo imposible de su empresa. En un poema publicado en La Coruña en 1923 con el nombre de "Trilce" el peruano habla de "un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos.". Todo gira en torno a un eje obsesivo que es la incertidumbre. La angustia constituye un movimiento circular que toca todas las imágenes poéticas.

Pues bien, es este momento crítico y punto de inflexión en *Trilce* en el que el desastre descarna la cotidianeidad y ha reducido al máximo hasta diluir el espacio y el tiempo en una misma dimensión, que más tarde será precariamente, pero al fin superado en el seno mismo de la obra; el que muestra y materializa "Muro occidental". Pero para poder entender el minimalismo de este microrrelato y su auténtica dimensión, las únicas herramientas que nos van a poder mostrar el complejo proceso que hay en *Cuneiformes* hasta llegar a "Muro occidental", sexta y última estampa de la serie son el espacio y el tiempo son una selecta minoría de elementos.

El espacio y el tiempo en *Cuneiformes* y en *Trilce* comparten la misma naturaleza. El poema II nos transmite muy bien la concepción temporal *vallejiana*. El protagonista del poema es un tiempo prolongado, estático, un presente estancado, que nos llega a través de las sucesivas repeticiones de diversos vocablos. El poeta repite primero la palabra "tiempo", más tarde la palabra "era", a continuación la palabra "mañana", para finalmente en el primer verso del último cuarteto proceder a la repetición de "nombre". Esta duplicidad de los mencionados vocablos se inscribe en un movimiento pendular que se traslada de un extremo a otro, de un contrario a otro.

El diseño visual del poema es una imagen celular que está reforzada por la estructura de la composición: cuatro cuartetos, con un primer verso conformado por una sola palabra que se repite dos veces y un cuarto verso que se reitera cuatro veces. Según José Miguel Oviedo, esta rigurosa estructura "sugiere una formulación o serie matemática: $2 \times 2 = 4$; $4 \times 4 = 16$ ".^{xv}

El valor del poema está en que a través de su fondo y de su forma, Vallejo nos hace sentir encerrados sin decírnoslo explícitamente. El tiempo es percibido por el sujeto y desde el sujeto que aparece en la última línea del poema. Ese "nombre", no es otro que el propio poeta que habita el tiempo o en el tiempo.

El espacio es sin duda, un eje íntimamente imbricado con lo temporal, como veíamos en el poema anterior. Ambos son dos planos sobre los que gravita esa fuerza pendular de angustia e incertidumbre. Si el poema II era importante para entender mejor el tiempo *vallejiano*, el poema XVIII además de mostrar algunos aspectos relativos al espacio, vuelve a confirmar la estrecha relación entre los dos planos. El poeta recurre a una técnica que se repite de forma constante en *Cuneiformes* y en especial en "Alfeízar": del espacio exterior se mueve al espacio interior. El resultado en este caso es la actualización de un recuerdo y no una anécdota como en "Alfeízar", lo cual implica un cruce entre el tiempo objetivo o cronométrico y el interior. Un recuerdo que no es otro que el de la madre y todo lo que a ella el poeta asocia. Vallejo la llama "Amorosa llavera de innumerables llaves" y "libertadora". En este sentido destaca el tema de la unidad que aparece cifrado en forma de guarismos. Una unidad imposible que queda plasmada en la imagen fantasmal proyectada por la voz del obsesivo poeta quien en un momento de delirio convierte dos de las cuatro paredes en madres ya muertas que llevan

de la mano un hijo cada una. Esto supone igualmente como deja traslucir la imagen, también un cruce de espacios: el exterior u objetivo y el interior o subjetivo. El hermanamiento entre lo espacial y lo temporal queda igualmente evidenciado en el poema cuando el poeta habla de "entre mi dónde y mi cuándo, / esta mayoría inválida del hombre."

Según Américo Ferrari^{xvi} los poemas de *Trilce* se encuentran inscritos dentro de una dinámica general que oscila y se desplaza de lo centrífugo a lo centrípeto y viceversa. *Escalas melografiadas* y en especial *Cuneiformes* pueden y han de adscribirse al mismo ritmo autónomo como en breve veremos.

Según el diccionario de la RAE, la palabra *escalas* significa "una sucesión de cosas distintas pero de la misma especie". La palabra *melografiadas* remite a la música. De esta manera, el libro puede constituir un conjunto de formas distintas de asomarse a la realidad, que no son sino uno de los relatos que constituyen la obra. Una mención especial requiere *Cuneiformes*, sección compuesta por seis prosas o estampas, así llamadas por López Alfonso. La suma de las seis prosas apenas ocupa un número de páginas similar al que posee cualquiera de los relatos que integran el libro.

Esta anomalía nos puede llevar a pensar que las seis piezas "Muro noroeste", "Muro antártico", "Muro este", "Muro dobleancho", "Alfeízar" y "Muro occidental" de *Cuneiformes* constituyen un todo. Efectivamente se trata de un camino a la deconstrucción y consecuentemente a la poética de silencio que culmina en "Muro occidental", para volver a retomar el proceso en "Muro noroeste" una y otra vez, ya que se trata de una estructura circular. Esta circularidad que no en vano tiene que ver con la repetición de un mismo compás hasta conformar una melodía que puede sonar eternamente. Eso es, una escala melografiada descendente. Se trata de una progresión que muy bien podríamos asemejar a un embudo cuyo perímetro es circular. Éste se estrecha en un punto para ir a desembocar en un enclave: "Muro occidental".

Dentro de la mencionada circularidad, dicho embudo como si de una función matemática se tratara, se repite una y otra vez. Una geografía sin nombre, casi sin espacio ni tiempo en la que el ser no es. El final es el silencio obligado de la petrificación, o el grito tan escalofriante y totalizador que disuelve las fronteras entre el

sonido y su ausencia total. En este contexto, las coordenadas espacio-temporales constituyen los ejes principales sobre los que se sustenta este ejercicio de equilibrio que termina una y otra vez al parecer, en un suicidio interior; no sabemos si voluntario o no.

"Vallejo aparece ante nuestros ojos proyectado hacia sí mismo: las cosas y los seres de sus creaciones son actantes de un gran drama introspectivo". Es el drama de quien detrás de lo inmediato adivina la existencia de un mundo de lo suprasensible que se afana por alcanzar pero sin éxito^{xvii}. Es el drama del hombre moderno y su desastre absoluto: el fracaso de la razón y de la palabra. Más allá de esta amarga revelación y descubrimiento, sólo existe la vida como un continuo exilio. Vallejo se siente exiliado del vientre materno que no es otro que el hogar familiar. Es ahí donde él sitúa la única trascendencia posible. En un contexto como el descrito, la identidad es un enigma, algo imposible. El mito y la utopía parecen haber sido desterrados por la prolongada mueca de lo cotidiano.

El ritmo de *Cuneiformes* viene dado por el movimiento centrífugo que tiende a la homogeneidad^{xviii} representado por "Muro noroeste", "Muro antártico", "Muro este", "Muro dobleancho" y "Alfeizar", que finalmente se concreta en "Muro occidental" en cuyo seno se esconde el motor responsable del movimiento centrípeto que tiende a la heterogeneidad; a una irremediable explosión tras un instante dentro del ciclo de un prolongado silencio. La dinámica es muy parecida a la del llamado *Big Bang*. Tras una condensación absoluta, forzada pero irremediable, la explosión y el consiguiente movimiento centrípeto que la acompañan y generan el proceso, culminan donde empezaran. Se consigue así la circularidad de la que hablábamos.

Sin embargo lo que nos interesa de este ciclo es "Muro occidental" y la progresión del mencionado proceso en *Cuneiformes* que de forma gradual vemos en las distintas estampas que son sus antesalas y configuran los contextos siempre contruidos sobre una arquitectura que tiene dos ejes principales: el espacio y el tiempo. Se trata de una estructura global que recuerda mucho al cubismo sintético, incluso a un caleidoscopio, tal y como afirma Neale Silva. Efectivamente se trata de un caleidoscopio constituido por distintos cristales que a medida que llegamos a "Muro occidental" se han ido cayendo hasta ofrecer una visión lamentable: un suelo rebotante de esquirlas y trozos de

crystal que con su reflejo ciegan al protagonista, o no protagonista, contribuyendo a su inmovilidad.

De esta manera, en cada una de las estampas se crea un contexto o una carga simbólica determinada definitiva, que luego se vuelca en cada una de las seis palabras que da sentido a las distintas partes de "Muro occidental": "Aquella barba a la altura de la tercera moldura"^{xix}. Éstas pasan entonces a acumular una considerable carga semántica y connotativa que en breve analizaremos. La meta es la caída y consiguiente disolución de la conciencia, del mito que deriva en la ya mencionada petrificación de protagonista: la enajenación absoluta.

En "Muro noroeste", primera estampa de *Cuneiformes*, Vallejo nos imbuye en disquisiciones de diverso tipo sobre el sentimiento de culpa. En el relato incluye una protesta contra las aberraciones que comete la justicia en manos del hombre. El hablante se proyecta primero hacia objetos y personas para más tarde entregarse a la meditación. Esto es, pasa de la anécdota al raciocinio y del espacio exterior al espacio interior.

En "Muro antártico", ya encontramos notables acrobacias en lo espacial y lo temporal. El relato comienza con un sueño incestuoso, una pesadilla simbólica y finalmente una escena protoerótica. La dimensión de lo onírico se entremezcla con la fantasía, alterando totalmente el tiempo cronométrico. El espacio referencial carcelario queda totalmente disuelto. "Muro antártico" pone de manifiesto la animalidad del ser humano. El principio del relato nos dice: "El deseo nos imanta"^{xx}. El eterno tema de la imposible unidad queda proyectado en esta ocasión a través de lo que Coyné ha denominado la trinidad femenina: la hermana y la amante que en el anhelo por la fusión se confunden, y la madre que es recordada en "Muro antártico". Vallejo evoca igualmente un tiempo anterior a la caída, previo incluso al que suele ser su espacio paradisiaco por excelencia: la infancia. Me refiero a un momento anterior al nacimiento cuando la unidad era posible porque el amor era total y absoluto: "Ambos nos hemos querido ¿no recuerdas? Cuando aun el minuto no se había hecho vida para nosotros"^{xxi}.

La tercera estampa "Muro este" constituye otro de los pasos o las estaciones del inevitable *viacrucis vallejiano* que tal y como señala Antonio Merino posee una estrecha relación con *Trilce XLII*^{xxii}. Si "Muro noroeste" pone de manifiesto el

sentimiento de culpabilidad y "Muro antártico" la vecindad entre el hombre y la bestia, "Muro este" nos presenta la mutilación representada por los cuatro tiros que disparan al protagonista. El primero quema. Los otros tres, "tres sonidos solos", "trágicos y treses"^{xxiii} son descritos por la víctima que se mueve en los márgenes del agonismo. El tiempo parece congelarse y reducirse al interminable viaje protagonizado por las balas. El espacio no es si no la distancia entre la bala y el cuerpo del individuo. Para López Alfonso, "Muro este" es una poetización de la derrota temporal y la consiguiente rendición del poeta. La doble firma podría ser otro síntoma de la esquizofrenia del narrador.

López Alfonso explica en su estudio sobre *Escalas melografiadas* que en *Cuneiformes* la presencia de objetos y del compañero de la celda, sirven para subrayar el espacio. Sin embargo, en "Muro dobleancho" la presencia del compañero de celda tocando un triste yaraví no tiene esta función. El narrador descentra la atención con el examen del otro presidiario. De esta manera, se olvida de sí mismo, apenas percibimos su presencia física. Es tan sólo una conciencia que más que juzgar, narra débilmente poniendo en evidencia el poder del azar. Esta máscara que utiliza el narrador o protagonista que viene de la mano de un impulso de emisión de juicios tiene mucho que ver con la dicotomía de juzgar por haber sido juzgado o por juzgar tan *kafkiana*. Se repite el movimiento que veíamos en "Muro noroeste": el narrador se mueve del exterior al interior. Además ambas estampas tratan el tema de la justicia.

En "Alféizar", la desmembración psicológica marca el inicio del proceso de petrificación. El protagonista está "cárdeno", esto es, de color morado, como el hombre cuando muere asfixiado o aquel que sufre gangrena que le impide el movimiento. De la gangrena pasamos a su confesión de "Estoy viejo"; queda así indicada la degradación, para finalmente declarar lo que ya esperábamos: "Estoy muerto". El poeta no es más que un cadáver entonces, memoria o delirio agonizante en estado puro que confunde y mezcla espacios y tiempos que le llevan a proyectar en la celda una regresión vivencial: los desayunos en la casa de Santiago de Chuco. Aquella fortaleza en la que el tiempo no existe; sólo las travesuras y la voz de la madre. La mano ahora inerte del poeta vuelve a ser la del niño que robaba el azúcar y comía "un bizcocho entero"^{xxiv}.

"Muro occidental" es una narración breve, podría incluso ser un verso al más puro estilo *trilceano*. Algo que por otra no debería sorprendernos si tenemos en cuenta que Vallejo no "establecía diferencias radicales entre prosa y poesía"^{xxv}. El ensamblaje y el sentido de cada una de las partes de esta estampa deriva como bien hemos señalado de otros textos. Sin esos contexto evidentemente la relación de "Muro occidental" con las demás prosas, resultaría compleja y tal vez absurda, como absurdo es lo que vive el protagonista que no es ni está^{xxvi}. Nótese que el enunciado no tiene verbo lo cual es un claro indicativo de la petrificación a la que nos hemos referido. Vallejo no supo distinguir entre el hombre y el poeta y por consiguiente, entre el hombre y la palabra.

Lo hueco se escucha tras el eco de ese silencio absoluto, más allá de lo centrípeto del momento fruto de esa quietud estremecedora; esa uniformidad del apenas no espacio y por supuesto del no tiempo, entendidos estos como realidades objetivas. Esto es, el tiempo cronométrico y el espacio exterior. El tiempo real ha quedado suspendido y absorbido por la nada que como en la fábula de Michael Ende *La historia interminable*, arrasa con todo lo relativo a esta coordenada. Ni siquiera existe la fantasía, lo onírico y mucho menos los paradisiacos recuerdos de la infancia. La razón es clara: si el protagonista no es ni está, tampoco tiene conciencia de ser.

López Alfonso afirma que la barba remite a la idea de tiempo^{xxvii}. No olvidemos por otro lado que la barba normalmente coincide con la forma de una espiral o de un embudo que a su vez se parece a la estructura de *Cuneiformes*. Una barba que como tal apunta inevitablemente al suelo. Además el "Muro occidental" es por donde se pone el sol, por donde se extingue la llama del sol al caer la noche. La barba indica ese inevitable ocaso del no ser de esta estampa que ha visto en episodios anteriores como se iniciaba un proceso de alienación que aquí alcanza su apogeo.

Vallejo va construyendo una serie de muros de piedra fríos, inertes hasta llegar al encajonamiento absoluto y perfecto de "Muro occidental" y que le sirve para proyectarse en "Alfeízar" como memoria en estado puro.

Hemos mencionado en reiteradas ocasiones la carga semántica y simbólica de cada una de las partes de "Muro occidental" derivada de la ya descrita estructura de la estampa,

apoyándonos en la idea de López Alfonso, quien señala la necesidad de un contexto para leer "Aquella barba a la altura de la tercera moldura."

Este carácter simbólico o poético de cada una de las palabras que conforman el cuento es fruto de un movimiento pendular, que es producto de ese continuo choque entre contrarios que encontramos constantemente el Vallejo. Nótese que cada palabra entraña un significado apenas aprehensible, pero sí perceptible. Se trata de símbolos en su mayoría.

La presencia del deíctico "Aquella" deja en evidencia la indeterminación y la lejanía de ese no ser protagonista. No es esta "barba", ni esa "barba" sino "Aquella". Tampoco es una barba. El protagonista ha quedado reducido a una simple barba. Una barba que si es cierto que remite a la idea de tiempo, pudiera acaso referirse a todo ese tiempo, a toda esa Historia, que el hombre lleva encerrado en esa cárcel, ahora claustrofóbica y suspendida entre espacios y tiempos, entre el ser y el no ser, entre la vida y la muerte. El protagonista se ve y es visto fuera de sí en un estado de dejadez absoluta e inevitable; de ahí la frialdad y también la simplicidad con la que su yo enajenado se refiere a sí mismo.

Al decir "al nivel de" se le da un valor locativo al ser petrificado reducido a una barba, como si de una cosa se tratara. El número tres como ya sabemos para César Vallejo tiene un sentido negativo, la generación sin sentido, la armonía imposible tal y como nos cuenta Antonio Merino^{xxviii}. Sin embargo, la moldura es una medida como otra cualquiera. Otra referencia a lo material para situar al protagonista de nuevo como si de un objeto se tratara. Un objeto apenas identificable por sí mismo que ha de ser definido en contraposición con otras cosas para poder ser identificado. Una negación total y otra muestra evidente de la falta de identidad. Pero la moldura es también esas señales terribles que el *seudopersonaje* de *Cuneiformes* ha modelado a medida que veía que su libertad, sólo le traía una verdad repleta de nuevos muros y nuevas cárceles: la verdad del hombre moderno.

El protagonista queda así desdibujado, reducido, desdoblado en varios planos de forma ilógica. "Muro occidental" está construido con las matemáticas del caos. Esa es la matemática y la lógica o ilógica que regían la vida de su protagonista que es el antihéroe

o el héroe trágico por excelencia según Kierkegaard: aquel que "renuncia a sí mismo a fin de poder expresar lo universal"^{xxix}. Y no hay nada más universal en esta época que expresar la muerte de Dios y la caída al parecer irreversible de los mitos.

"Muro occidental" está construido desde una poética de urgencia. La de quien quiere saber cueste lo que cueste. La poética del interrogante, que esconde detrás de su arquitectura, de sus juegos, de sus balbuceos y de su camino que roza la obligada melodía del silencio pendular de la existencia, una mordaza injustificada: la de saberse exiliado pero, ¿por qué? Éste exilio es el desastre en Vallejo, que alcanza en *Cuneiformes* una única solución: la poética del silencio.

NOTAS:

ⁱ ANTONIO MERINO, "Introducción", en César Vallejo, *Narrativa completa*, Madrid, Akal, 1996: 46.

ⁱⁱ CÉSAR VALLEJO, *Obra poética completa* (ed. Américo Ferrari), Madrid, Alianza: 79.

ⁱⁱⁱ *Ibid.*: 114.

^{iv} *Ibid.*: 59.

^v *Ibid.*: 105.

^{vi} La opinión aquí expresada es superficial y podría ser matizada. Sin embargo, este trabajo no versa sobre la religiosidad en César Vallejo. Hemos querido mencionar el tema de la orfandad en Vallejo por ser consecuentes con la línea del análisis escogida, que es la de proponer a César Vallejo y "Muro occidental" como máximo exponente del desastre, fruto de la crisis del hombre moderno. Sobre el Dios *vallejiano* y su sentir religioso existe hoy una gran polémica y una amplia bibliografía: Juan Larrea, James Bauknecht, James Higgins, Cintio Vitier o Ramón Xirau, son autores de brillantes estudios sobre el tema.

^{vii} El hogar y la figura de la madre en Vallejo pasan de ser refugio idílico a auténtico mito cuya arquitectura nada tiene que envidiar a la de los constructos míticos creados por los autores del *boom*. Me refiero a la Comala de Juan Rulfo o al Macondo de Gabriel García Márquez. En este sentido podemos verlo un precursor. Queda por decir que esta mitificación se produce a lo largo de toda su trayectoria poética. En *Los heraldos negros* y en *Trilce* se encuentra la semilla de este proceso.

^{viii} *Ibid.*: 91.

^{ix} SELENA MILLARES, "La palabra despojada de César Vallejo", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995: 202.

^x FRANCISCO J. LÓPEZ ALFONSO, *César Vallejo. Las trazas del narrador*, València, Universitat, Facultat de Filologia, 1995: 57.

^{xi} GUILLERMO SUCRE, 1968, "La nostalgia de la inocencia", en *César Vallejo* (ed. José Ortega), Madrid, Taurus, 1975: 139.

^{xii} IRENE GARCÍA DE LA VEGA, *Trilce*, Perú, Universidad Pontificia Católica de Perú, 1971: 125.

^{xiii} Dice el poeta en "Espergesia" de *Los heraldos negros*: "Hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar: / el claustro de un silencio / que habló a flor de fuego." En CÉSAR VALLEJO, 2000: 115.

^{xiv} SELENA MILLARES, 1995: 237.

^{xv} JOSÉ MIGUEL OVIEDO, "Vallejo entre la agonía y la esperanza", en *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza, 2001: 331.

^{xvi} AMÉRICO FERRARI, "Presentación", de César Vallejo, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2000: 21.

^{xvii} EDUARDO NEALE SILVA, *César Vallejo, cuentista*, Barcelona, Salvat, 1987: 46.

^{xviii} Entendemos por homogeneidad en este contexto, la realidad monótona que se repite una y otra vez y a la *convencional* forma de percibir los sentidos.

^{xix} Véase CÉSAR VALLEJO, 1996: 97.

^{xx} *Ibid.*: 93.

^{xxi} *Ibid.*: 94.

^{xxii} *Ibid.*: 94. Si bien es cierto que en este contexto lo carnal e instintivo le sirven al peruano para subrayar el tema de la animalidad del hombre, no podemos dejar de mencionar la gran carga de culpabilidad asociada con lo sexual en Vallejo. Como muy bien explica James Bauknecht, esto se debe a la educación católica que el poeta recibió.

^{xxiii} *Ibid.*: 95.

^{xxiv} *Ibid.*: 96-97.

^{xxv} Véase EDUARDO NEALE SILVA, 1987: 15.

^{xxvi} Éste no ser ya está presente en *Los heraldos negros* en estados febriles como el que vive el protagonista de "Muro occidental". En "Encaje de fiebre" dice Vallejo: "y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser"; CÉSAR VALLEJO, 2000: 1.

^{xxvii} FRANCISCO J. LÓPEZ ALFONSO, 1995: 76. Si en Baudelaire "El tiempo se come la vida" o es "Negro asesino de la Vida y del Arte" (Baudelaire, 1997: 21), en Vallejo tan siquiera esta situación es ya posible, porque el peruano agota aquí cualquier vía, incluso las abiertas por los malditos. El tiempo pasa a ser insoportable.

^{xxviii} CÉSAR VALLEJO, 1996: 24.

^{xxix} *Ibid.*: 15.

BIBLIOGRAFÍA:

BALLÓN AGUIERRE, Enrique, *Poetología y escritura: las crónicas de César Vallejo*, México, UAM, 1985.

COYNÉ, André, 1969, "César Vallejo, vida y obra", en Ortega, Julio (ed.), 1975, *César Vallejo*, Madrid, Taurus: 17-60.

COYNÉ, André, 1971, "Vallejo y el surrealismo", en *Aula Vallejo* (dir. Juan Larrea), Argentina, Universidad de Córdoba: 171- 183.

DE LA VEGA GARCÍA, Irene, *Trilce*, Perú, Pontificia Universidad Católica de Perú, 1982.

ENZENSBERGER, Hans M., 1960, "Vallejo: víctima de sus presentimientos", en Ortega, Julio (ed.), 1975, *César Vallejo*, Madrid, Taurus: 65-75.

FERNÁNDEZ, Teodosio, 1987, "El caso de César Vallejo" en *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus: 43- 48.

HART LONDON, 1987, Stephen *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Londres, Tamesis Books Limited, Castalia.

LARREA, Juan 1962, "Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo", en Ortega, Julio (ed.), 1975, *César Vallejo*, Madrid, Taurus: 119-152.

_____, *Al amor de Vallejo*, Valencia, Pre-textos, 1980.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco J., 1995, *César Vallejo. Las trazas del narrador*, València, Universitat, Facultad de Filología.

MERTON, Thomas, 1963, "César Vallejo" en Ortega, Julio (ed.), 1975, *César Vallejo*, Madrid, Taurus: 15-16.

MILLARES, 1995, "La palabra despojada de César Vallejo", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: 200-203.

NEALE SILVA, Eduardo, *César Vallejo, cuentista*, Barcelona, Salvat, 1987.

OVIEDO, José Miguel, 2001, "Vallejo entre la agonía y la esperanza", en *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza: 348- 377

PAZ, Octavio, 1998, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

SUCRE, Guillermo, 1968, "La nostalgia de la inocencia", en Ortega, Julio (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1975: 417-434.

VALLEJO, César, *Obras completas 2*, Barcelona, Editorial Laia, Ediciones de Bolsillo, 1976.

_____, 1976, *Obras completas 3*, Barcelona, Editorial Laia, Ediciones de Bolsillo.

_____, 1991, *Trilce* (ed. Víctor de Lama), Madrid, Castalia.

_____, 1996, *Narrativa completa* (ed. Antonio Merino), Madrid, Akal, Nuevos Clásicos.

_____, 1996, *Antología poética*, Madrid, Austral.

_____, 2000, *Obra poética completa* (pról. Américo Ferrari), Madrid, Alianza Literaria.

