

Del inconveniente de haber nacido*

***Trilce* de César Vallejo. Los signos de una poética**

Eva VALCÁRCEL

Universidad de La Coruña

Trilce LXXIII «Absurdo, sólo tú eres puro» (1).

La realidad que Vallejo nos ofrece en *Trilce* está marcada por la perspectiva del creador. Su mirada no conforma y dibuja con exactitud ni precisión los contornos de un mundo, sino que nos ofrece el aliento de una objetualidad desdibujada, desintegrada premeditadamente. Se trata de una materia objetual que sufre los signos de la «desrealidad». Conoce el poeta la esquividad de las realidades múltiples y de naturaleza irrenunciable. Son las realidades que el creador se encuentra en momentos de excepción, y que

* Este título pertenece a un ensayo del filósofo rumano E. M. CIORAN, publicado en 1973 por Gallimard.

(1) *Ha triunfado otro ay. La verdad está allí.*

*Y quien tal actúa ¿no va a saber
amaestrar dicitigrados
para el ratón? Sí... No...*

*Ha triunfado otro ay y contra nadie.
Oh exósmosis del agua químicamente pura.
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.*

*Tengo pues derecho
a estar verde y contento y peligroso, y a ser
el cincel, miedo del bloque basto y vasto;
a meter la pata y a la risa.*

*Absurdo, sólo tú eres puro.
Absurdo, este exceso sólo ante ti se
suda de dorado placer.*

transmite sólo después de un gran esfuerzo, cuando ensaya la búsqueda de la Verdad Una. La Verdad no es sino el anhelo irrenunciable, pero improbable. Entonces, ¿para qué esa búsqueda, ese camino perdido ya para siempre? La respuesta se halla fuera del hombre y de la razón (2).

El intento de justificación de la creación poética constituye un apunte de teoría y se desprende, a modo de conclusión de un proceso, de la estrofa final de *Trilce LXXIII*:

«Absurdo, sólo tú eres, puro...»

Esta conclusión aparece después de un enfrentamiento con el proceso creativo. Ese proceso es interpretado como una lucha, también física, en la que se intercambian fluidos de una y otra orilla. En *Trilce*, la Verdad o su reflejo, se encuentra en esa orilla enfrentada y en el límite del cuerpo. Es así como el proceso poético de Vallejo adquiere signos de proceso místico (3), lo cual es coherente con su concepción de la poesía como reveladora de la forma y de un proceso de conocimiento. Esta aceptación del proceso creativo como una variante de la relación con lo divino, explica que nos hallemos ante el sustantivo *exósmosis*, que hace referencia a una corriente que se establece de dentro a fuera y por oposición necesaria. Implícitamente, en la *exósmosis* está contenida la alusión al proceso contrario, la *endósmosis*, puesto que, en realidad, es éste el instante de la creación o la comunicación con lo divino, en que dos líquidos de distinta densidad se hallan separados por una membrana (4).

(2) Cfr. VALENTE, J. A., «*Verbum Asconditum*», en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Madrid, 1991, pp. 202-220:

El deseo del místico postula un imposible como todo verdadero deseo: llegar a ser el otro de quien no tiene otro, del non aliud (...). Postula un imposible, decimos, la palabra del místico. Pero también decimos que tal es, y no otra, la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible, que lleva la palabra a su tensión máxima —arco infinitamente tendido que contiene, a un tiempo, su flecha y su blanco— al forzarla a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir».

(3) Cfr. LARREA, J., «*Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo*» en César Vallejo, ed. Julio Ortega, Taurus, El escritor y la crítica, Taurus, Madrid, 1975, pp. 119-152: «*Por mi parte entiendo que Vallejo era un místico tan sui géneris por lo cabal, que, llevándose a sí mismo la contraria parecía ser la personificación del antimisticismo (...). La necesidad poética de absoluto se había exaltado en él posiblemente a resultas de su formación religiosa (...). Debía ser (su absoluto) un absoluto real y no abstracto, que incluía también el orbe de las cosas físicas y materiales en una unidad omniabarcadora*».

(4) La membrana, en el límite de las dos orillas aparece reelaborada como símbolo en *Trilce LXVV*: «*Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana*».

El espacio para la reflexión es, en Vallejo, intelectual y corpóreo. Nos encontramos, utilizando términos trilceanos, en el *linde* o el *límite* (5), es decir, en el espacio de la frontera entre las dos orillas.

La aceptación del mensaje poético se da sin razones ni ambiciones: «*Oh exósmosis del agua químicamente pura*». Después de la aceptación de ese mensaje se descubre una parcela de conocimiento que se alcanzará sólo después del dolor de la búsqueda. Así se explica que los versos que inician las estrofas primera y segunda insistan en esa interjección que sirve para transmitir la aceptación resignada del dolor:

«*Ha triunfado otro ay*», «*Ha triunfado otro ay, y contra nadie*».

El poeta se refiere en los dos ejemplos a un viejo proceso, a un proceso iniciado y conocido. También se está refiriendo al antiguo dolor de la creación. Es por ello por lo que, ante nuestros ojos, ese proceso se nos muestra en la escritura en proceso de ser o de revelación. Esa es la razón de que en los versos aparece la misma denominación para el suspiro: «*otro ay*» y «*otro ay contra nadie*». En ningún momento nos es revelado el instante de la proximidad entre creador y dolor. En el texto no existen las alusiones al *ay originario*.

El proceso de acercamiento al conocimiento y a la creación, se revela, al menos, en tres estadios. El primero se obvia en el poema, sería sólo *el ay*. Después, una nueva fase de acercamiento y un incremento en el dolor y en la herida, se manifiesta en *otro hay*, finalmente, el tercer «*ay contra nadie*», sin ninguna dirección ni querencia marcada. Esta lucha creadora no tiene un oponente reconocible porque la búsqueda del objeto poético es una búsqueda con la misma posibilidad del objeto contenida en el lenguaje. La lucha prepara el camino para el aposentamiento del dios en un *hueco* creado a tal efecto. Ciertamente no hay nadie en contra, la razón es que nada es todavía, si acaso, existe un algo que aún no es *forma* sino *materia* de la posible encarnación poética

El proceso desvelado en este poema es el de la aproximación fatigosa a la creación, con todo lo que ello implica. Aproximación que es equivalente a *exudación* de esa Verdad desde el cuerpo:

«*Oh exósmosis del agua químicamente pura.*
Ah míos australes. Oh nuestros divinos.».

(5) Cfr. CATALAN, P., «*Para una topología de la poesía de César Vallejo*», en *César Vallejo: La escritura y lo real*, De la Torre ed., Madrid, 1988, pp. 102-117:
«*El hombre vive, habita y se interroga dentro de los límites del espacio general pero solamente lo puede hacer desde los límites protectores de los lugares en los cuales humanamente reside: «es el paso meridiano de las lindes a las Lindes».*».

En esta estrofa segunda y por medio del concepto de la exudación, el proceso individual del poeta se hace universal y se funde con las aguas profundas del Universo en ese intercambio de flujos o jugos. La universalización se manifiesta en el lenguaje del texto en el que, Vallejo, hace girar el adjetivo posesivo desde «*míos australes*» hasta «*nuestros divinos*». La información de ese proceso de universalización no se manifiesta sólo en los adjetivos, sino que, si nos detenemos en los sustantivos, observamos claramente ese deslizamiento sobrio y sutil pero muy iluminador, que nos revelan las formas menos significativas del sistema de la lengua.

Por otra parte, los sustantivos *australes* y *divinos* aluden en su relación a la oposición de contrarios, al polo terrestre y al celeste o sobrenatural.

La intencional fragmentación de este verso nos proporciona un indicio de movimiento encontrado, de lucha entre opuestos. El verso, fragmentado ortográficamente por la presencia del punto medial, dibuja la idea de la oscilación, del movimiento dramático, en el proceso de la creación, entre las dos orillas: la del *existir*, que corresponde al individuo y a su cotidianidad terrestre, y la otra orilla, la del *ser*, la verdadera vida y la creación que encuentra su espacio propio en regiones superiores y que participa de una esencia divina. La primera orilla corresponde a la primera parte del verso, —«*míos australes*» y la segunda orilla corresponde a la segunda parte del verso «*nuestros divinos*»—. Los primeros, firmemente apegados al austro, al polo o al hemisferio, los segundos, libres y solidarios.

Es revelador que el verso siguiente se inicie espacialmente debajo del segmento segundo: «*nuestros divinos*». Quiere decir esto que se inicia en la esfera de lo universal, porque en ella se reconoce el poeta a sí mismo «*el derecho a estar verde y contento y peligroso*», o lo que es lo mismo, el derecho a la propia creación mediante la búsqueda de la verdadera vida por medio de la palabra.

El poema nunca ha terminado la duda de que la verdadera forma exista, constata, más bien, y desde el inicio que sí existe. La forma está en alguna parte pero es necesario jugar y sufrir para poder desvelarla, y su representación es dudosa y oscilante. Este proceso se descubre en el significado profundo de los versos-juego (6):

«...*amaestrar excelentes digitigrados*
para el ratón? Sí... No...?»

El poeta se reconoce su derecho a crear, a ser el *cinzel* que manipula la materia para dotarla de una forma que le proporcione un nombre y una

(6) El juego representa una lucha astuta entre el gato y el ratón. Los animales representan, humorísticamente, al objeto y al sujeto de la creación en medio del esfuerzo creativo.

misión en el universo. El poeta exige convertirse en el dios de su obra. Sus palabras refuerzan el sentido del camino trazado y construyen la confianza para sí mismo. Sus palabra son: «*Tengo derecho a ser cincel...*».

El cincel por sus características encierra una significación simbólica de carácter dual. En él está representado el trabajo y el dolor que ese trabajo produce en el bloque extenso e informe. En su actuación, el cincel regala una forma, pero se lleva el sufrimiento y la inocencia absurda del bloque *vasto-basto*.

El cincel, al igual que el mar, es un símbolo que ejecuta sus movimientos en un círculo contradictorio (7). Es activo con la materia pero pasivo con la mano, como el poeta que se deja transportar por un mensaje divino. De la misma manera que el escultor con sus manos y el cincel modifica la piedra, así el poeta con sus manos ejecuta la forma. Mediante la intervención del cincel y la mano, el escultor araña y viola la materia. El poeta desmembra el lenguaje para elaborar el poema.

Los elementos o los miembros disgregados se opondrán, y ese será el primer movimiento hacia la Verdad, la originaria operación del espíritu, que primero conoce y después desea, porque no puede la voluntad adelantarse al conocimiento. Primero, el poeta desmembra su materia en el proceso de la búsqueda, después, desea esa forma que le parece cercana, luego, lucha por conseguirla, y al final del proceso, le da nombre. El proceso es frecuentemente fallido, pero el poeta reclama su derecho a equivocarse, para volver a comenzar desde un principio:

«*Tengo derecho a estar verde y contento y peligroso*». En una primera lectura pensamos en la inmadurez como significado de *verde*, pero las culturas tradicionales le atribuyen otros valores que nos resultarán útiles para la comprensión del texto poético. El *verde* posee un carácter mágico y también místico que nos remite al vaso de cristal verde o de esmeralda que contiene la sangre de un dios encarnado, el Graal. El poeta que vive la verdadera vida, es también un recipiente que contiene, por su condición de iluminado y profeta, la capacidad de dar la forma a un mundo posible. Además, cromatológicamente, el verde ocupa un lugar privilegiado entre el azul y el amarillo, lo que hace de él un mediador entre dos mundos, el superior y el inferior. El azul, pues, el color más puro, contiene en su espacio una semilla celeste.

(7) El mar da la vida y la arrebatada. El mar en *Trilce LXIX*, por ejemplo, se revela como un monstruo inconsolable que moldea las formas con violencia:

«*¿Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes
docentes! Qué inconsolable, que atroz
estás en la febril solana*».

En lo que concierne al mundo de la forma, el verde es el color de las aguas regeneradoras, el color del despertar a la forma desde el fondo indiferenciado del caos primordial. Significa la esencia, tradicionalmente representada por el fuego. *Estar verde* significa vivir realmente en el texto valle-jiano. La evidencia de esta afirmación nos la proporcionan los mismos versos de *Trilce LXXV*:

«Triste destino el no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás»

El absurdo puro es el instante en que son posibles todas las formas, una vez superada la «desrepresentación» del bloque informe, después de la sustitución del lenguaje utilitario por otro nuevo y libre: el poético (8). Para Vallejo, el absurdo significa pureza y libertad o la representación deseada del cincel.

El gran juego de la creación, el trabajo del cincel y su resultado forma parte de una *situación límite*. El absurdo o el silencio final supera los bordes o los límites de la representación, está fuera de las fronteras, significa un exceso y un esfuerzo real que se manifiesta en la imagen del sudor corporal:

*«...este exceso sólo ante tí se
suda de dorado placer»*

El absurdo poético no es un absurdo del desconcierto sino que es un absurdo ganado con el sudor del cuerpo, representa un nuevo orden, una página blanca y previa a la obra.

En este instante místico, nos encontramos una vez más ante el fenómeno de la exudación y el intercambio de fluidos porque *«se suda de dorado placer»*. A la *«exósmosis del agua químicamente pura»* del verso seis, corresponde ahora el momento conseguido de permeabilización del cuerpo. Es éste un instante de placer no gratuito y sí conseguido con esfuerzo. Aquí se percibe la posibilidad de la verdadera obra, en una situación de abandono de la razón y de entrega corpórea, como en la tradición mística. Los fluidos del cuerpo han traspasado sus fronteras. El acto continúa pero ahora el signo del trabajo, por su posibilidad creadora, es el del placer, mientras que en las dos estrofas anteriores el signo del trabajo en proceso de realización, era el dolor.

(8) Cfr. VALENTE, *op. cit.*, p. 203. Cita a Maurice Blanchot: *«Yo diría contra Wittgenstein (al menos tal y como se lo entiende superficialmente) que es en lo que no se puede decir donde encuentra, precisamente la escritura su riqueza y su necesidad»*.

El sudor del creador liberado de la realidad y del lenguaje se experimenta como un enorme gozo, «*dorado*» o largamente intuido. Es conocido el valor que el sudor posee como elemento creador, hasta tal punto que, en muchas culturas, el hombre ha sido creado después de una gran exudación protagonizada por el dios. Por otra parte, es innegable el matiz místico que este símbolo posee en el contexto del proceso creador interpretado en *Trilce*.

Entre la virtudes místicas: ascensión, vuelo mágico, dominio del fuego, insensibilidad al calor, encontramos una referencia al *calor místico* que se incrementa mediante el procedimiento del baño de vapor y que hace igualmente soportable el frío extremo como la llama. Esa es la condición de una virtud que facilita la superación de la condición humana e indaga del otro lado de la muerte. El sudor anticipa el ejercicio de la entrega que nos hace pensar en el significado de las palabras pronunciadas durante la Última Cena: «*Esta es mi sangre*»; no olvidemos que Cristo sudará sangre durante la oración en Getsemaní (9).

Trilce LXXV. «Estáis muertos».

Este poema gira en torno a un deseo de concreción de la verdadera esencia del hombre, que en el proceso de la creación se afirmaría en el momento de la consecución de la forma. *Forma y forma poética* se funden. Vida es creación y aprehensión de la forma.

La membrana (10) que impide el acceso a la forma subraya el valor

(9) *San Lucas, XXII, 39.*

(10) Cfr. *Trilce LXIII, «Oh exósmosis del agua...»*
El texto íntegro de *Trilce LXXV* es el siguiente:

«*Estáis muertos.*

Que extraña manera de estarse muertos. Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos.

Flotáis nadamente detrás de aquea membrana que péndula del zenit al nadir, viene y va de crepúsculo a crepúsculo, vibrando ante la sonora caja de una herida que a vosotros no os duele. Os digo pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte.

Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto. Sólo cuando las aguas se quebrantan en los bordes enfrentados, y se doblan y doblan, entonces os transfiguráis y creyendo morir, percibís la sexta cuerda de una herida que ya no es vuestra.

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo

del proceso de la endósmosis, e impide que los líquidos de diferente densidad se mezclen. Eso explica la imagen de los hombres flotando detrás de una membrana que les impide tocar la verdadera vida, ser, encarnar una forma:

*«Flotáis nadamente detrás de aquesa membrana
que péndula del zenit al nadir...»*

La membrana posee la misma función restrictiva que el azogue en un espejo. Si es traspasada nos transporta al espacio de la esencia en el que las densidades se mezclan, como el azogue que oculta un espejo y que lo convierte en símbolo de la verdadera vida (11).

En el poema, la indecisión en la manifestación de la forma o la esencia está explicitada por la selección verbal:

flotáis, viene y va, péndula, vibrando

Todas esas formas transmiten una única sensación de movimiento repetitivo y no progresivo que se vuelve sobre sí mismo eternamente.

Vallejo establece en sus textos reiteradamente la igualdad siguiente: creación es dolor o esfuerzo o vida.

Para el que comprende el verdadero sentido de la vida, ésta se revela como un dolor, para el que no ha descubierto jamás la verdadera vida tampoco existe el dolor:

*«...ante la sonora caja
de una herida que a vosotros no os duele».*

Para el poeta es inevitable, y hasta deseable, la herida en la búsqueda de la esencia, por consiguiente también lo es la herida de la creación.

El texto alude al ritmo *«sonora caja»*, *«sexta cuerda»* y a la posibilidad de la armonía, simbolizando la posibilidad de la palabra o la forma.

La aproximación a la creación como representación de la verdadera vida incluye un signo clave para la interpretación de la teoría de la forma con-

*fuísteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres
de una vida que nunca fue. Triste destino. El no
haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca,
sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades.
Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser
cadáveres de una vida que todavía no han vivido.
Ellos murieron siempre de vida.
Estáis muertos».*

(11) Julio Ortega incluye en su edición de *Trilce (Cátedra, 1991)* una aportación de Ibérico que se refiere a la posibilidad de entender el simbolismo del espejo en términos órficos.

tenida en *Trilce*, el símbolo es *el espejo*. Este poema contiene una afirmación central para la explicación de la experiencia poética vallejana:

«...que la vida está en el espejo, y que vosotros
sois el original, la muerte».

El poeta alude de este modo a la existencia del «*Basto-vasto bloque*» que será tallado con la ayuda del cincel. También alude a la materia informe escondida dentro de las aguas del indiferenciado fondo y al paso del otro lado de la muerte. Existe una relación entre las aguas terrestres y el espejo, ambos elementos son el soporte de un reflejo más valioso que el objeto reflejado. Las aguas reflejan la estructura celeste, espacio de la verdadera vida. El espejo refleja la verdad contenida en el corazón o en la conciencia.

La verdad reflejada por el espejo es de un orden superior porque el espejo es un instrumento de la iluminación, de la sabiduría y del conocimiento. El reflejo de la inteligencia celeste y de la palabra celeste hace aparecer al espejo como un signo de la manifestación del dios o de la inteligencia creadora. El símbolo del intelecto divino o poético que refleja su manifestación.

La característica esencial del espejo, su capacidad reflejante, nos invita a una reflexión acerca de la imagen especular, esa imagen está invertida. El espejo refleja los objetos sin ser afectado por ellos, por ello está cerca de la perfección que posee lo inmóvil o lo inmutable, según la tradición clásica. Recordemos que una parte de la filosofía platónica considera la idea del alma como un espejo con dos caras, una vuelta hacia el cuerpo, inferior y otra vuelta hacia el espíritu, superior.

No podemos eludir la evidente relación entre espejo, cristal y vidrio que está presente en la poesía de Vallejo y a la que nos referiremos a lo largo de estas páginas.

Es importante en este poema señalar el simbolismo del agua «*cuyos bordes se enfrentan*» (12) en el momento en que se percibe la sexta cuerda mediante la cual tomamos conciencia del tiempo. La sexta cuerda de la caja musical ya no nos pertenece, es la cuerda que anuncia el tránsito, el final de nuestro tiempo.

Tomar conciencia del tiempo. Este deseo está intencionalmente explicitado en el ritmo del poema y también en la estructura conceptual, como

(12) Véase el comentario de *Trilce LXIX* en VALCÁRCEL, E., «*Trilce XLV y LXIX. Lectura de dos poemas de mar*», en *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, número 12, Madrid, 1990, pp. 125-133.

se desprende de un acercamiento semántico al texto:

flotar, péndula, viene y va, os transfiguráis, se doblan y se doblan zenit, nadir, crepúsculo a crepúsculo, espejo, onda, las aguas se quebrantan, los bordes se enfrentan.

La expresión del tiempo inmóvil nos sumerge en la idea de que el destino transcurre, como el tiempo, inexorablemente, pero sin prisa y sin excesivo dramatismo.

Analicemos el concepto de la *verticalidad* contenido en la relación establecida entre cenit y nadir. Esa relación implica una concepción espacial del tiempo en la que está implícito el modo de operar de un espejo. El cenit es la cumbre del hemicycle evolutivo y, en consecuencia, el inicio del declive y punto de partida del hemicycle involutivo. El cenit es el camino derecho opuesto al nadir en el que la vertical se eleva desde el lugar del observador, traspasa la esfera celeste por encima del horizonte. El nadir es su punto opuesto en el cielo, colocado directamente al término de una línea vertical que parte de los pies del observador y taladra la tierra y se prolonga hacia el infinito.

El tiempo aparece representado por el movimiento circular y no progresivo, *del cenit al nadir*, y por la configuración gráfica de la verticalidad (13). El paso al cenit significa el paso de la vida en el tiempo a la vida en la eternidad, inmóvil e inmutable, de lo finito a lo infinito conseguido en el instante formal o especular. Por el contrario, el paso al nadir, el punto más bajo de la curva involutiva, marcará la inmersión más profunda en la materia más densa que es corpórea, humana y finita, es «el original, la muerte».

El movimiento progresivo que percibimos en las imágenes del poema nos transmite una interpretación de la existencia temporal de los hombres como un flujo continuado de cadenas de cuerpos que nacen y mueren o viven y trascienden.

Cristal, espejo, vidrio. Trilce LXVII, XXXVIII y LIX.

El cristal es un embrión. Su transparencia no favorece la imagen. El

(13) La idea de repetición sin fin en el tiempo, se representa tradicionalmente, por una rueda, de la cual, la tierra es el centro, el nadir es el punto inferior y el cenit el superior. Esa rueda representa la circularidad eterna.

cristal se comporta como una membrana (14), interponiéndose. En *Trilce*

(14) Reproducimos sólo los fragmentos significativos, en el ámbito de la simbología propuesta, de los poemas.

Trilce LXVII

«(...)

*Cuando enmarcado de trisado anélido, cuadro
que faltó en ese sitio para donde
pensamos que vendría el gran espejo ausente.
Amor, éste es el cuadro que faltó.*

(...)

*Cuánta madre quedábase adentrada
siempre, en tenaz atavío de carbón, cuando
el cuadro faltaba, y para lo que crecería
al pie de árdua quebrada mujer.*

*Así yo me decía: Si vendrá aquél espejo
que de tan esperado, ya pasa de cristal.
Me acababa la vida ¿para qué?*

Me acababa la vida para alzarnos

sólo de espejo a espejo».

Trilce XXXVIII

*«Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.*

Este cristal es pan no venido todavía.

*Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.*

*Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivam de brindarse.*

(...)

*Este cristal ha pasado de animal,
y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.*

Déjenlo solo no más».

Trilce LIX

«(...)

*Pacífico inmóvil, vidrio, preñado
de todos los posibles.*

Andes frío, inhumanable, puro.

Acaso. Acaso.

*Gira la esfera en el pedernal del tiempo,
y se afila,
y se afila hasta querer perderse;
gira forjando, ante los desertados flancos,
aquel punto tan espantablemente conocido,
porque él ha gestado, vuelta
y vuelta
el corralito consabido.*

*Centrifuga que sí, que sí,
que sí,*

que sí, que sí, que sí, que sí: NO!

*Y me retiro hasta azular, y retrayéndome
endurezco, hasta apretarme el alma!».*

LXVII, ese cristal, por amor, se convertirá tal vez en espejo. El cristal posibilita la generación del Uno desde el otro de sí. Este es el último sentido de este texto que tiene como tema al otro y al hijo o la generación del otro de sí con la mediación del cristal o la membrana, la madre.

El cristal es el más amplio y bello ejemplo, por su transparencia, de la fusión de los contrarios, lo matérico y lo transparente en un sólo objeto. La fusión de los contrarios, en el contexto del poema está representada por la unión fecunda entre hombre y mujer. El embrión del diamante es, en el mundo mineralógico, el cristal. En el poema, como el cristal que nace de la roca madre, el feto posee también un grado mínimo de maduración.

En *Trilce XXXVIII* encontramos nuevamente el símbolo del cristal como posibilidad o potencialidad que sí existe pero que necesita de un instrumento para la manifestación. El cristal está esperando al creador, un ser que posibilitará la entrada en un mundo nuevo y hará posible la sustitución de un orden viejo por un nuevo orden:

*«Ese cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía».*

En la segunda estrofa, el poeta se refiere al comportamiento del cristal y al comportamiento de la palabra poética. El símbolo del *cristal-pan* es utilizado para explicar las posibilidades de lenguaje poético, que se desliga de las potencialidades para dar origen al nuevo orden y se convierte así en el alimento del alma. El pan es el alimento eucarístico por excelencia, el pan o la palabra misma:

*«Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse».*

El cristal, como membrana separadora y unificadora de los dos mundos, matérico y celeste, absorbe la personalidad del poeta, intermediario o membrana entre los dos universos y ser capaz de dar nombre a un orden poético nuevo, a un orden esencial, alimento del alma, simbolizado por el pan en el que se convierte el cristal cuando, finalmente, *«es venido»*.

El poema *LIX* nos acerca a un símbolo nuevo: el vidrio.

Desde la primera estrofa, el poema nos transmite la sensación de un movimiento vertiginoso pero circular, por lo tanto ese movimiento se anula a sí mismo *«como un centro en su girar»*, en su continua y circular reiteración.

«*Pacífico inmóvil, vidrio preñado/ de todos los posibles*». El agua del mar —Océano Pacífico— está considerada como el espacio de las potencialidades infinitas, como las aguas primordiales e indiferenciadas. En este ejemplo de cristalidad, el objeto natural de la ilusión, el cristal, es sustituido por el objeto creado de la ilusión: el vidrio. Este nuevo elemento posee parte de las características del cristal, como la dureza, la fragilidad o la transparencia, pero el vidrio es un elemento creado por el hombre, no creado por la naturaleza.

Tres movimientos se funden en este texto: vertical, «*Andes frío...*», horizontal, «*Pacífico inmóvil*» y circularidad, «*el corralito consabido*» o el círculo mundano singular o el vientre refugiador de la madre.

Existe una fuerza centrífuga que aleja al ser de su centro anhelado. El esfuerzo por volver al centro es representado en el texto por el verbo azular.

El ser del creador lucha por un centro suyo, propio y salvador. Según el poeta, el sufrimiento del creador se manifiesta por su enfrentamiento con el mundo terrenal que «*gira en el pedernal del tiempo*». La lucha contra el tiempo resulta desesperanzadora, y se manifiesta en esa idea del pedernal que, implícitamente, nos transmite la significación de su dureza suma y silícea, que se afila y se desgasta pero es más fuerte que los demás elementos, y reduce el mundo del individuo, en su transcurrir, a un «*corralito consabido*».

El mundo material, alejado del verdadero centro esencial del individuo, se constituye como una prisión abandonada a la acción devastadora del tiempo circular que gira y gira, como la tierra «*esfera*» para acercarse al punto final de la muerte.

El hombre se ve desplazado y alejado de la posibilidad de la esencia por la acción de una fuerza centrífuga. Por ello, el individuo, se reduce a su mundo propio, creado y conceptual. Y para vencer en esa lucha con el *pedernal del tiempo*, ha de construirse su propio centro, *azul* o desmaterializado. Su nuevo centro que el poema *LXXIII* denominaba como «*ab-surdo*», es un centro refugio del creador vuelto circularmente hacia sí mismo: *anverso y reverso en una sola cara*.