

NÚMEROS, TIEMPO Y ESPACIO EN LA SINTAXIS DEL POEMA “XVIII” DE *TRILCE*

M.^a de los Á. Adriana Ávila Figueroa
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Recibido: 09/02/2013 Aceptado: 26/04/2013

Introducción

En el poema “XVIII” de *Trilce*, César Vallejo construye una compleja sintaxis que nos lleva por distintas facetas del encierro y de lo laberíntico, mediante varias líneas temáticas que se entretajan formando diversas posibilidades de la prisión, del acoso existencial, de la orfandad y la desesperanza. A partir de aquí se vislumbran ciertas vías por las que el poema transita: la idea de los números, del individuo con respecto a su espacio-tiempo, y la misma construcción sintáctica.

Dichos caminos entretajan varios ejes de contenido: uno, donde los números pueden ser parte de una fórmula: “cuatro paredes”, “más dos que nunca”, “terciario brazo”; otro, que se refiere a un espacio físico: “las cuatro paredes de la celda”; uno más, el que muestra un espacio antropomorfizado: “criadero de nervios”; el que se refiere al ser en toda su esfera existencial: “yo”; y también el que proyecta lo intrincado del lenguaje. Así, César Vallejo nos muestra cómo la experiencia del encierro, de la clausura física, no es la única vivencia que puede aprisionar al sujeto, sino que el ser en la orfandad se convierte en una prisión; y entonces, bajo la combinación numérica, que el entramado de estos ejes se convierte en fórmula de prisión y libertad, y en un tiempo también ambiguo.

La relación entre entidades numéricas, espacio físico, cuerpo humano, sujeto(s) y tiempo y espacio absolutos dan la visión del universo carcelario, como lo muestra el siguiente esquema:

Número-espacio	Cuerpo	Sujeto(s)
cuatro paredes cuatro rincones cuatro paredes	cuatro extremidades	llavera y yo (más dos que nunca) dos madres
dos largas (paredes)	dos manos diestra (que hace por) ambas manos	niño yo
terciario	brazo	madre

Los números

Los números constituyen uno de los ejes sustanciales del poema. Es a partir de la serie numérica cuatro, dos, tres, uno como se conforma una estructura que propicia constantes desdoblamientos, pero estos, al parecer, siempre desembocan en un mismo centro, cerrado y sin salida. El hecho de contextualizar esta vivencia en función de caminos numéricos es ya parte del encierro, en virtud de que estos establecen una serie de relaciones ecuacionales de las que se está lejos de encontrar ese resultado claro, exacto y liberador.

En el poema, los números, como símbolos matemáticos nada más, no son todo. Lo que, en este caso, los hace plurisignificativos son esas coordenadas con las que se relacionan: espacio físico, el cuerpo como otra forma de espacio y el sujeto mismo en su esencia. Así, las unidades numéricas se van transformando, pero no sabemos si rigen o son regidas por las circunstancias, y es este mismo componente el que los diversifica y multiplica su sentido.

El número de versos que contiene cada estrofa también parece formar parte de lo intrincado del poema: hay dos primeras estrofas con tres versos, presencia de ese tres solidario, atado siempre a cuatro paredes; dos siguientes estrofas con seis versos, suma de cuatro (“cuatro paredes”) y dos estrofas (“más dos que nunca”), ambas inútiles para su sosiego; y la última con cinco, suma de dos y tres (“ambas manos” y “terciario brazo”).

La composición métrica aparentemente es irregular; sin embargo, podemos notar que hay tendencias: la primera estrofa es endecasílabo, pero en la segunda estrofa ya empieza a aparecer algo que es un fluir ascendente; en la tercera ocurre lo contrario, los

primeros tres versos van en descenso, luego procede una subida y otra vez el descenso hasta llegar a seis, que sería casi la mitad de la mayoría de los versos; en la cuarta estrofa se da la misma tendencia, pero en sentido de nuevo ascendente; para terminar con una quinta estrofa más accidentada, zigzagueante, que va de menos a más, luego menos, más y finalmente menos. Las cinco estrofas parecen tener como faro o punto de referencia el endecasílabo, pero en este caso, se vuelve dúctil y potencial de otras sonoridades.¹

Pero la estructura versal no es la única composición numérica. Se habla del 'cuatro': "cuatro paredes de la celda / albicantes"; "cuatro rincones", "hasta qué hora son cuatro estas paredes"; luego del dos: "más dos que nunca", "dos largas", "ambas manos"; también aparece lo plural: "las innumerables llaves"; y el tres: "terciario brazo". Así se establece un orden de equivalencias entre lo numérico, lo material y la vivencia humana, cuyo recorrido va primero de números pares a números impares. Como si la paridad y la no paridad tuvieran por sí mismas también un significado: lo par se multiplica, lo non, complejiza. Ser non es ser lo no compartido, lo individual; ser dos puede ser la solidaridad, la multiplicación o lo interminable.

Pero, al mismo tiempo, lo par también limita volviéndose paradoja. De ahí que el cuatro describa el mismo espacio, un cuarto es un cuadrado, algo que se cierra limitado simétricamente y que por esto mismo se vuelve múltiple; en este espacio, los rincones son cuatro y poseen la capacidad de arrancar las extremidades por cada uno de sus cuatro ángulos, el número de veces que estas, una vez arrancadas, volvieran a crecer, porque el hecho de que sean siempre cuatro está motivado por un trastocamiento del tiempo: "si vieras hasta qué hora son cuatro estas paredes".

Oh las cuatro paredes de la celda.
 Ah las cuatro paredes albicantes
 que sin remedio dan al mismo número.
 Criadero de nervios, mala brecha,
 por sus cuatro rincones cómo arranca
 las diarias aherrojadas extremidades.
 (vv. 1-6)

1 Esta es la estructura estrófica del poema:

1º	2ª	3ª	4ª	5ª
1-11	4-10	6-14	12-9	18-9
2-11	5-11	7-11	13-10	19-12
3-11	6-12	8-10	14-11	20-11
		9-13(14)	15-9	21-13
		10-9	16-10	21-11
		11-6	17-10	

El sufrimiento del encierro se reduce y también se multiplica. De tal suerte que solamente la “amorosa llavera” tiene la posibilidad de afrontar esta situación. Para todas las veces que el cuatro siga siendo cuatro habrá una llave. Así que pareciera que los números pares estuvieran más ligados a la idea de espacio que constriñe: el dos es “las dos largas paredes”, es la mitad, y al mismo tiempo es el cuadrado cortado, abierto y posiblemente liberador.

Y es también la unión del yo y la libertadora: son “los dos, más dos que nunca” lo que sitúa del otro lado de la experiencia: ya no es lo aherrojado, sino lo amoroso, madre o pareja. Aquí ese dos numérico, deshumanizado, vuelve a dar cabida a lo humano; de tal suerte que la aritmética se convierte en un proceso amatorio.

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!
(vv. 7-112)

Y solo queda el terciario brazo, un tres que no se sabe dónde está, ése al que hay que buscar. El que permanece en el sitio intermedio, ni encierra ni libera, es aquél que suspende todo el proceso. Un tres que rompe las series pares que hasta su llegada han regido el poema, un número subvertidor.

Y solo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de un terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi donde y mi cuando,²
esta mayoría inválida de hombre.
(vv. 19-23)

Sin embargo, el acto de nombrar no es la única forma de concebir las cosas, lo no nombrado también es. Dentro de todo orden, por caótico que pueda resultar,

2 Según Julio Ortega, la primera y la segunda edición no acentúan dónde ni cuándo. Aunque otras ediciones (Moncloa, Larrea, Ferrari) prefieren restituir los acentos, Ortega opta por seguir la lección autorial, pues supone que sugiere una prosodia más oral y sustantivación de los términos.

siempre va a estar el otro lado, lo no dicho. Ahí también se hallan los números, en la ambigüedad de un vacío ocupado. Lo único que hay en la primera estrofa son cuatro paredes, y dentro de esas cuatro paredes, el vacío: cero que es nada pero también lo potencial, ausencia y todo.

Las palabras, entonces, se convierten en testimonio gráfico: cuatro rincones y lo no dicho, la experiencia silente y la identidad perdida. Números y palabras nos vuelven la mirada hacia un sujeto equis cuyo ideograma está en esas cuatro extremidades oprimidas, torturadas por esos cuatro ángulos. En este encierro, lo único que hay es un espacio y un cuerpo, no hay voz, no hay mirada, no hay tacto; es la despersonalización total del sujeto. El individuo en cautiverio es un ente equis, el símbolo en una ecuación donde se puede tener cualquier valor, y que acaso deriva en un número, una presencia sorda alejada de todo vínculo. Precisamente aquí está la experiencia carcelaria y del encierro, acompañada tan solo de la asignación de identidad otorgada únicamente por un número.

Más adelante aparece una nueva presencia que, por una especie de encanto amoroso, le da voz a un “otro”. Hay una “amorosa llavera” y un yo, que no es lo mismo que decir dos, porque dos son más de uno de la misma especie; aquí se trata de dos unos, uno libertadora y uno encerrado: uno adentro y otro afuera. Y, por otro lado, también un otro en un distinto plano temporal, de tal forma que la experiencia individual ocurre también en el desdoblamiento del propio ser: un niño que se encuentra ya no con esa otredad, sino con dos; dos esta vez de la misma clase: dos paredes que son dos madres.

Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.

(vv. 13-18)

Aquí está la presencia de ese uno que juega con nuestro entender porque se enfrenta el otro: un hombre frente a un niño que podrían ser uno solo en un desdoblamiento existencial, en su propia alteridad. Son y no son del mismo tipo, se cuentan aparte y como unidad; pero solamente uno de ellos parte gracias a un dos, a ese cuatro-cuadro abierto “madres que ya muertas llevan por bromurados declives a un niño de la mano cada una”.

Al final solo queda el otro con un solo brazo, el que busca a un impar tres que también es unidad, “el terciario brazo” es forzosamente otro. Este uno es el que permanece y que a su vez abre, corta por la mitad un dos en la encrucijada del tiempo: niño y hombre en la orfandad; y del espacio: fuera y adentro. Los números son algo más que lo dicho, son un juego de voces que crea resonancias. Una voz nombra los números y las otras, las presencias y las ausencias.

Tiempo y espacio

El encierro y la libertad suspendida, ambas ideas están íntimamente ligadas a los conceptos de espacio y tiempo: es un encierro que no acaba y una libertad que no llega, es la suspensión de la marcha del tiempo, el andar de los instantes que también está aprisionado.

El poema inicia con una imagen estática: “cuatro paredes”, espacio que, por cerrado, se vislumbra oscuro y, sin embargo, hay una oposición —que es la que agranda la angustia—, las paredes son blancas e irremediamente cuatro; blancas quizá como espejos, de tal manera que se corre el riesgo de estar en un espacio repetido como lo es el mismo ritmo “cuatro”, monótono; se trata, entonces, de líneas que se cierran sin posibilidad de que haya una puerta, una salida. Tal parece que aquí no ocurriera nada, el tiempo puede ser un instante detenido o una marcha presurosa.

Así que estamos ante el espacio del que no se puede salir, por repetido; cualquier lugar de esa habitación en el que nos parásemos nos daría la misma visión: una pared cerrada y una entidad dentro de esas paredes gira, como en un círculo, para ser siempre lo mismo. Como ocurre en otros poemas de *Trilce*, el entorno físico se halla en el inventario de paradojas y contradicciones aparentes; lo cerrado y lo abierto tienen la misma dimensión, y es la conciencia de esto, precisamente, lo más torturante.

Este sitio siempre se describe igual, el mismo espacio cerrado y hondo, “mala brecha”, donde hierven los nervios, donde se forman aquellos impulsos que no son sino un dolor físico convertido en angustia existencial. Los cuatro rincones, los cuatro ángulos —ritmo siempre igual— del cuarto se posesionan de las cuatro extremidades aprisionadas; entonces se da lugar al proceso: los espacios materiales se apoderan de los espacios corporales, la cárcel no es solo el cuarto, es también el cuerpo, cuatro extremidades “aherrojadas”. Y ese agujero es el que arranca las cuatro extremidades oprimidas, cuatro paredes que son brazos y piernas que también, irremediable e inútilmente, suman cuatro.

Sin embargo, no es solo el espacio físico el que comprime y hostiga, sino también el tiempo “hasta qué hora son cuatro estas paredes” parece bosquejar que esa simbiosis espacio-temporal diluye el instante real: la cronología natural se ha detenido, el tiempo ya no es sino el “yo” y “las cuatro paredes”. Entonces, si el tiempo es ese instante detenido y eterno es por obra del espacio: siempre cuatro es siempre el mismo número, tiempo que no acaba ni comienza; por tanto se vislumbra la eternidad como estancamiento, la prisión y el nunca frente a la libertad: absolutos que se disocian.

Y es en este momento dramático cuando tendría que aparecer la “amorosa llavera” en un “si estuvieras aquí”, pues solo estos dos podrían contra las horas y las paredes, puesto que conformarían el tiempo de la posibilidad: “seríamos”.

Luego la línea climática desciende y se vuelve casi al primer verso, otra vez “las cuatro paredes”, el mismo espacio en un tiempo que ya no es el de lo probable, sino una especie de paréntesis, un “entre tanto” que se permite “esta noche”. Una parte de las paredes duele: “las dos largas”, dos madres ya muertas cuya acción se describe con un verbo de movimiento en presente “llevan”, por rojizos o tal vez sedantes declives, a un niño.

Esto nos lleva a ver que el encierro está ligado a la idea de madre y de tierra, las cuatro paredes recuerdan lo profundo; los “bromurados declives”, ese tono rojizo oscuro puede ser la matriz o también la tierra. Ambas (‘ese dos’) remiten a dos momentos fundamentales: nacimiento y muerte, como si se estuviera en medio de esos dos límites. Pero de nuevo aparece la paradoja, porque en ese girar del tiempo, en ese ciclo lo que hay es lo inverso, del hombre se pasa al niño, como un recuerdo: el niño sale o regresa a la tierra, si sale de la madre es porque nace, si regresa es porque muere de alguna forma. Son lo opuesto: el hombre, tiempo recorrido, y el infante, principio; el que sabe —y lo que sabe es su propia orfandad—, de cara a la inocencia. Esta será expulsada, los que quedan adentro son aquellos que por obra del tiempo preguntan encerrados en ese cerco.

El encierro trasciende esas cuatro paredes, puede ser que el niño regrese a su muerte o que la inocencia se haya muerto para dejar en la completa soledad al hombre. Será este el que tiene ahora que salir aunque a su vez tendrá que morir de alguna manera.

El espacio aprisiona el cuerpo y este, a su vez, clausura la conciencia; en este proceso la dimensión espacial también cambia: ya no se ve a los lados, hacia las paredes, ya no se trata de los cuatro puntos cardinales, ahora queda el arriba y el abajo. Miramos ese cerco desde arriba, desde donde se asoma la diestra “que hace por ambas manos”. Y de abajo hacia arriba “en busca de terciario brazo”. El

encierro se hace durativo y permanente: “me voy quedando”, “en busca”. El brazo ha de pupilar, mirar o cuidar a ese hombre niño, con esa mayoría inválida, lo hará en el tiempo y en el espacio, sea cual sea.

El laberinto de las palabras

La sintaxis, el juego de palabras y el ritmo aportan al poema también el sentido de encierro. La construcción gramatical de la primera estrofa es lineal, al igual que el espacio de “las cuatro paredes”, todo gira en torno a este mismo núcleo de significado material, lo único que hay alrededor son modificadores: “de la celda”, “albicantes”, “que sin remedio dan al mismo número”, así este cuarto cerrado también se construye con las palabras.

La segunda estrofa es paralela a la primera, posee un núcleo “criadero” con sus respectivos modificadores “de nervios” junto a “mala brecha”; ambos nombres o ambos atributos uno del otro vuelven compleja la lectura del poema y, en contraste con la estrofa anterior, ya no se trata de un sustantivo concreto y material. Y todo se va haciendo más complicado, como si ese “criadero de nervios” fuese también un criadero de frases, cuya ruta no es recta sino un entramado de terminales que siguen su propio camino. A diferencia de la primera estrofa, donde la estructura y el significado nos plantean algo lineal y estático: “Ah, las cuatro paredes albicantes / que sin remedio dan al mismo número”, imagen congelada, fotografía donde la condición de las cosas es estar, aquí la descripción adquiere movimiento justamente con un verbo catastrófico: “arranca”, que exige un tipo de sujeto animado, no obstante el sujeto del poema es un inanimado, son los cuatro rincones que subordinan y torturan lo humano arrancando las extremidades.

En otras palabras, estas paredes que solo eran un espacio físico empiezan a moverse también en su estructura sintáctica. El *locus* transformado en espacio corporal integra el verbo “arranca” que se acompaña de un complemento circunstancial, introducido por una preposición que también subraya movimiento: “por”. Este complemento circunstancial inicia el verso, de este modo se focaliza “los cuatro rincones”, como en el primero y segundo versos “las cuatro paredes”, pero introducido por la preposición que subraya el significado de movimiento del verbo “arranca” que puede ser sacar de raíz algo, quitarlo con violencia o emprender la marcha, iniciar el funcionamiento de algo: ya no son solo las cuatro paredes, ahora es “por los cuatro rincones” que este criadero de nervios actúa. El cuatro ahora también participa del movimiento: rincones y extremidades son uno solo.

Luego, en la siguiente estrofa, hay un ella y un yo con el que se formaría un nosotros invencible, un dos, un no estar solo, un no estar preso; pero no hay un

resultado para la libertad, todo se queda en dos órbitas de la posibilidad, subjuntivo y pospretérito que no crean una instancia verbal sólida.

Vamos del espacio físico al espacio corporal hasta llegar al ser encarcelado; la operación se complejiza conforme lo hace la sintaxis. La “amorosa llavera” es el tú de las dos oraciones subordinadas adverbiales condicionales “si estuvieras aquí, si vieras hasta / qué hora son cuatro estas paredes” (v. 8-9) que implican una causa, un porqué, pero como hipótesis necesaria para que se realice la acción.

Si vemos con detenimiento la primera relación hipotáctica, esta quedaría así: “si estuvieras aquí (prótasis), contra ella seríamos los dos más dos que nunca” (apódosis) y esto se prueba porque hay implícita una causa que se ve en la siguiente operación: ‘contra ella seríamos dos porque tú estás aquí’. Sin embargo, la segunda oración introducida con el ‘si’ parece no llevarnos a su apódosis, es decir, no tenemos claro cuál es el elemento que antecede ‘[...] porque ves hasta que hora son cuatro estas paredes.

Considero que podemos hacer varias lecturas: en primer lugar, podría ser que se tratara solo de una expresión sin respuesta o, mejor dicho, donde la respuesta queda en un silencio al que el interlocutor, el lector, le da significado; otra de ellas es que la apódosis está en las dos primeras estrofas: “las cuatro paredes dan al mismo número y arrancan las aherrojadas extremidades porque (tú ves hasta qué hora son cuatro estas paredes) son eternas”. La posibilidad de que el décimo verso responda a la prótasis aunque solo es una hipótesis, puede ser planteada: “seríamos dos porque (ves hasta qué hora son cuatro estas paredes), son eternas”. De relacionarse con este verso, entonces también se podría dar la lectura de que se trata de una causa contraria, una concesiva, que sería: “Aunque vieras hasta que horas son cuatro estas paredes, seríamos los dos más dos que nunca”, es decir, ser dos aun cuando el tiempo se vislumbra invencible. Y nos queda el último verso que bien podría ser otra apódosis “Y ni llorarías si seríamos (fuéramos) dos”. De tal forma que la lectura no se concreta, se manifiesta con sentidos solo esbozados que no alcanzan a consumarse, todo se suspende en otra forma de prisión.

Parece haber un juego complejo en las oraciones que operan simultáneamente como prótasis y como apódosis, y donde no es clara la relación entre una y otra. Esto ocurre precisamente cuando nos referimos al espacio del ser, a la falta de libertad; junto con la clausura, hay obstáculos, al igual que en la sintaxis, esa condición que podría llevar a una salida, finalmente resulta confusa y laberíntica; de ahí que la combinación “libertadora” y “yo” no dé resultado, puesto que las innumerables llaves son también, si no innumerables, sí muy variadas combinaciones sintácticas que no nos dan la salida.

El poema avanza y la sintaxis, de pronto, pierde la complejidad de la tercera estrofa, para volverse una línea continua, un algo que lleva a otro consecutivamente evocando la primera estrofa: paredes que son dos largas, que son dos madres que llevan a un niño. La acción de las dos madres ya muertas se describe con un verbo de movimiento en presente “*llevan* por bromurados” —rojizos o tal vez sedantes declives— a un niño. La estructura argumental de esta parte se distingue también del resto porque sus elementos oracionales, sujeto y complemento, son entidades humanas: madres, libertadora y niño.

Finalmente, el yo se queda solo en el cautiverio de la espera. La conjunción copulativa y añade un matiz de énfasis a esta soledad: “y solo yo me voy quedando”. La escena gravita en un marco circunstancial (“y”, “en alto”, “en busca”, “con la diestra”, “entre mi donde y mi cuando”) que agrava la angustia de este tiempo detenido.

De un lado, el ser que es sacado, “un niño”, y del otro, el sujeto lógico “me” quien pareciera que observa “Y solo yo *me* voy quedando”, pero no participa más que en el dolor que se produce. Un juego de oposiciones: un él afuera y un yo cercado: un niño en movimiento y un hombre con “esta mayoría inválida” adentro, no solo de la prisión, sino también de su “donde” y su “cuando”.

La diestra busca el brazo quizá de un tercero (otro ‘uno’, pero no el del yo ni el de la madre) en esa prisión que ya no es ni pared ni cuerpo, sino tiempo y espacio absolutos: donde y cuando. Así, espacio y tiempo también se proyectan como coordenadas en el poema. El donde-espacio es la prisión, los números, el cuerpo del yo, el cuerpo de la madre; el sujeto. Este, donde no opera solo, requiere de cuando-tiempo, el instante mismo de la enunciación del poema, el cuando de la infancia, el del encierro y el de la “mayoría inválida de hombre”.

Espacio y tiempo no son imprecisos, se trata de “**mi** donde y **mi** cuando” un posesivo que es la única ancla de la pertenencia a la existencia. Carecen de acento porque son más que una interrogación indirecta; afirman, comprometen, no se trata solo de una operación gramatical; enfatizan su significado como tiempo y espacio del poema.

Así, “entre” es ese puente que no se cruza, que no alcanza a unir en uno solo la existencia —tiempo de vida y espacio de la libertad—, la vivencia completa, lo que el encierro le ha quitado al hombre. En vez de esto solo queda el individuo como número, no hay identidad, se le arrebató su tiempo y su espacio vividos. Todo se intenta borrar; no hay edad, ni cronología, no hay joven ni viejo, únicamente se es ‘otro’.

Conclusión

El poema “XVIII” de *Trilce* es la experiencia de la clausura y el encierro de un cuerpo no solo en una dimensión espacial y material; lo es también en lo existencial, todo ello expresado en un imbricado código numérico y lingüístico.

En este marco se puede hablar de una triada cuyos ejes conforman relaciones complementarias: los números, el espacio y el tiempo y la sintaxis. Así, la noción de unidad poética se otorga gracias a la totalidad de procesos estilísticos en el poema.

Los mecanismos para el encierro son muchos y, obviamente, están en relación directa con los que se requieren para su reconocimiento y su libertad; sin embargo, para tal resultado, solo la más precisa combinación numérica abriría esas puertas; se requiere escuchar los números con la misma atención con que se lee la sintaxis más compleja. La relación tiempo-espacio se constituye en condena y liberación, y será este ámbito y su configuración matemática lo que transforme el encierro en experiencia liberadora

Bibliografía citada

- Ortega, Julio (ed.). (1974). *César Vallejo*. Madrid: Taurus.
- Vallejo, César. (1989). *Obra poética*. Américo Ferrari (coord.). México: Crítica. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (colección Archivos, 4).
- . *Trilce*. (1991). Julio Ortega (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).