

Lectura del tiempo en *Trilce*

No hay una "primer vez", sino siempre una "segunda"
Cesare Pavese, "Estado de gracia"

como si, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía
Trilce XLVII

Al hablar del tiempo en la poesía de Vallejo se ha mencionado con frecuencia el nivel conceptual. No faltan los comentarios sobre las *ideas*, si bien el enfoque ha sido excesivamente intuitivo y fenomenológico. Lo que nos hace falta es una valoración del papel del tiempo en la *lectura* de los poemas. O sea, una lectura del tiempo como lo que ya está en el poema, no precisamente como tema para ser extraído sino como principio de construcción; es decir, el tiempo en su acepción de ritmo. En este sentido, el ritmo pertenece tanto al significante como al significado y, más estrictamente, no permite una separación entre ellos. Es en *Trilce* donde el tiempo se convierte en un elemento crucial: por eso conviene tomarlo como punto de partida para una lectura del tiempo en su poesía.

Como premisa para una discusión del tiempo en Vallejo se suele distinguir (siguiendo, directamente o no, a Bergson y Husserl) entre el tiempo cósmico (o cronométrico) y el tiempo fenomenológico. Esta distinción se ha expresado de varias maneras, como el tiempo objetivo frente al subjetivo, el tiempo de reloj frente al tiempo biológico, etc. Américo Ferrari lo formula así: «Por una parte ...tenemos el tiempo trascendente, puro esquema móvil, hasta cierto punto independiente de la conciencia, y que pertenece a la región abstracta de los números y los nombres... El otro ...sería el tiempo inmanente al ser, pura duración sentida e inexpresable, por lo menos en términos de calendario o de reloj». ¹ Mi intención aquí es mostrar que la poesía de Vallejo pide una lectura más radical que la que ofrece esta distinción. ²

La distinción que mencionamos representa una formulación clásica del pensamiento intuicionista o fenomenológico. Pero en el caso de Vallejo no resulta muy apropiada. Ya en el poema «Absoluta», incluido en *Los heraldos negros*, tanto el tiempo «objetivo» como el «subjetivo» tienen la misma base en la división, en la no-unidad. La división (o diferenciación) se repite con mucha frecuencia en *Trilce* y son varias las palabras que la representan: *linde, lindero, frontera, sutura, hito, vera*, etc. Y en el poema 53 de *Trilce*, mientras todo lo demás se somete a la diferenciación y luego al cambio, sólo la división en sí misma (*la frontera*) permanece «inmutable, igual».

¹ Américo Ferrari, El universo poético de César Vallejo, Caracas (Monte Avila), 1974, p. 76.

² Sigo, en *líneas generales, las reflexiones sobre el tiempo de Jacques Derrida en De la Grammatologie*, París (Editions de Minuit), 1967.

Otra laguna en la tradición crítica de la obra de Vallejo sería lo poco que se ha estudiado la relación entre la conciencia del tiempo y su actitud hacia la prosodia. En *Time, Experience and Behaviour* J.E. Orme aclara la importancia fundamental que tiene para la conciencia del tiempo el ritmo percibido por el oído: «el oído es la principal modalidad sensorial para la percepción del cambio y del tiempo. El oído sólo sitúa vagamente los estímulos en el espacio, pero los sitúa con admirable precisión en el tiempo. Es por excelencia el sentido que distingue el tiempo, la sucesión, el ritmo y el compás». ³ En efecto, del mismo modo que Vallejo socava el concepto lineal del tiempo (en vez de volverlo meramente circular o de invertirlo), en su prosodia rompe las series rítmicas. Sin embargo, para romper los ritmos heredados, también necesita, hasta cierto punto, someterse a ellos. Por eso me parece que en su interesante trabajo sobre el tiempo en Vallejo, Saúl Yurkievich subraya demasiado el aspecto de la discontinuidad. ⁴ En lo prosódico, al igual que en lo semántico, *Trilce* se desplaza entre los dos extremos de la entropía: el orden o la continuidad excesivos y el desorden excesivo. En ninguno de los dos puede haber poema. Por eso es interesante que en la famosa carta a Orrego el problema de la libertad se exprese como ritmo: «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 libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo!» ⁵ [la cursiva es nuestra]. Al igual que en toda verdadera poesía, el ritmo está en la médula del arte de Vallejo: no como sílabas contadas para contener un significado, sino como parte del proceso de la producción del sentido. Por eso los ritmos modernistas de *Los heraldos negros* dan lugar a las nuevas estructuras rítmicas de *Trilce*. El riesgo que asume Vallejo en *Trilce*, propio del vanguardismo en su mejor sentido y de la tradición de la poesía moderna que se remonta por lo menos hasta Rimbaud, es el cultivo deliberado de la inseguridad.

Consideremos ahora en detalle algunos poemas claves. «Absoluta», escrito en 1918, después de la muerte de la madre, constituye un puente entre los dos primeros libros. Se invoca la infinitud de Dios contra la finitud del tiempo y la muerte:

¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba? ⁶

Pero no se trata solamente de lo infinito contra lo finito. Para Vallejo, en esta etapa de su obra, lo infinito supone la unidad, que a su vez contrasta con las divisiones del tiempo y del espacio:

¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!
¡Un latido único de corazón;
un solo ritmo: Dios!

Lo que Vallejo todavía no comprende es que el ritmo único es una cárcel, una idea que sí se expresa en *Trilce* 2. No obstante, los límites (externos) se transforman, en

³ J. E. Orme, *Time, Experience and Behaviour*, Londres (Iliffe), 1969, p. 9.

⁴ Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona (Barral), 1973.

⁵ Citado por J. C. Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

⁶ La edición citada es la de Juan Larrea, Barcelona (Barral), 1978.

la sección que sigue, en *linderos* internos (o sea divisiones, que por eso son inevitables, irreductibles):

Y al encojarse de hombros los linderos
 en un bronco desdén irreductible,
 hay un riego de sierpes
 en la doncella plenitud del 1.
 ¡Una arruga, una sombra!

Aquí se sustituye la indiferencia burladora de la muerte, con que terminan otros poemas de la sección «Truenos» de *Heraldos*, por la de los *linderos*, portadores de las diferencias no reductibles. El tema de la pérdida de un paraíso unitario y puro reaparece con bastante frecuencia en *Trilce*, además de ser uno de los temas principales del cuento «Sabiduría». Lo que «Absoluta» añade al concepto de la entrada en el espacio y en el tiempo como pérdida del paraíso es la idea de lo plegado (*arruga*): como ausencia de unicidad y como versión del símbolo tradicional de la oscuridad. Así, las *sierpes* encerrarían varios sentidos: el conocimiento, la sexualidad, la división, lo plegado, el movimiento, el rimo.

El significado de los ocho primeros versos ahora queda claro. Comienzan con una imagen estática, «color de ropa antigua», asociada, desde luego, con la madre. Entonces entra el tiempo, mediante referencias al calendario y al crecimiento biológico. Pero inmediatamente la invasión de la imagen desde afuera (actitud melancólica) se ve sustituida por un proceso en que la imagen misma se convierte en tiempo y, según la expresión de Heidegger, «se temporaliza»:

Ahora que has anclado, oscura ropa,
 tornas rociada de un suntuoso olor
 a tiempo, a abreviación

El anclaje en el tiempo de la significación en un objeto por medio de la muerte, lleva paradójicamente a la división del significado.

«Absoluta» es uno de los últimos poemas que se incluyeron en *Heraldos*. El número 60, también escrito en 1918, es uno de los primeros poemas de *Trilce* y nos interesa aquí porque desarrolla el pensamiento trazado en «Absoluta». Comienza con el nacimiento y termina con la muerte, invocando la metafísica de la linealidad que luego Vallejo se empeña en dismantelar. Apenas iniciado se desarrolla una metáfora compleja en que el tiempo se presenta como plegado y dúplice:

Día que has sido puro, niño, inútil,
 que naciste desnudo, las leguas
 de tu marcha, van corriendo sobre
 tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
 que después deshiláchase
 en no se sabe qué últimos pañales.

La *doblez*, que reemplaza a la pureza mítica del nacimiento, viene a ser tanto lo plegado como lo doble y la duplicidad. El movimiento del tiempo, en vez de definirse por lo que incluye y excluye, no tiene ni interior ni exterior; solamente se pliega sobre sí mismo. Tampoco las doce *extremidades*, que recuerdan los doce meses, permiten una percepción lineal. La muerte, invocada por la metáfora tradicional del destino co-

mo hilo, se define como un retorno al desamparo del nacimiento, pero con la concepción del origen como pureza (o viceversa) destrozada.

El lugar desde donde habla el poema se presenta como una *sutura*: un corte que también sirve para unir o viceversa.

esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRA!

La división que produce el placer es múltiple: constituye 1 la reproducción biológica como unión-división, 2 el placer sexual como lo que tiene lugar sin amor y con la enajenación de los participantes, y 3 el nacimiento como un origen personal no deseado. Las dislocaciones múltiples pueden leerse como una imagen del tiempo presente y el énfasis gráfico de las mayúsculas en *DestieRRA* produce en el nivel semántico no la intensificación (resultado normal del uso de las mayúsculas) sino la desarticulación.

Como frecuentemente han señalado los críticos, Vallejo siempre tiende a cambiar el orden normal del tiempo, anteponiendo el futuro al pasado, etc. Sin embargo, si el presente todavía se concibe como un punto en una línea, las inversiones no pueden desafiar la linealidad. Lo original en Vallejo es la manera en que funcionan las inversiones: por ser mutuamente contradictorias desmantelan el concepto básico del presente. Son un tema básico de *Trilce* 61. Este poema, como anota Larrea, «se escribió en la cárcel de Trujillo, reviviendo el poeta la emoción que le acongojó al llegar una noche del mes de mayo a la casa paterna, ...cuando todos sus habitantes dormían».⁷ Pueden distinguirse dentro del poema cuatro momentos temporales: 1 el momento de escribir el poema, dentro de la cárcel en Trujillo; 2 un viaje a la casa paterna, previo a 1, cuyo final fue el descubrimiento de que toda la familia dormía; 3 un momento, previo a 2, cuando todavía vivía en la casa paterna con la familia; 4 el momento con que termina el poema y que amalgama 1 y 2, en un plano de una parte imaginario y de otra real, cuando todos los miembros de la familia están muertos. La ubicación de 2 como futuro a 1 (notablemente en el primer verso, al decir «Esta noche descien-do...») sugiere que 1, el presente, ya había ocurrido. Más tarde, en los versos «Espero, espero, el corazón / un huevo en su movimiento, que se obstruye», 1 pasa a ser previo a 2 y a 3, dada la connotación de estar esperando nacer en el pasado —el único futuro siendo aquí el pasado. Simultáneamente, *se obstruye* sugiere el no poder salir del pasado. El momento 4, que abarca los últimos cinco versos, puede leerse como una amarga referencia a la idea de la muerte como resolución: «todo está muy bien». Pero también estos versos connotan una concepción opuesta: que la muerte precedió al momento 2 (el viaje a la casa) y, por el trastocamiento general de los tiempos, que también precedió al momento 3 (la niñez) —como sucede en el caso de «A mi hermano Miguel» y *Trilce* 3.

Lo que tenemos no son, pues, momentos separados, que pueden reordenarse según una escala lineal. Hay una versión anterior del poema que lleva el título «La espera»: Esta versión se construye sobre la simple ausencia y no rompe los moldes de la elegía convencional. El tiempo consiste en momentos plenos, separados y ordenados lineal-

⁷ Juan Larrea, Vallejo: Poesía, Barcelona (Barral), 1978, p. 511.

mente. La versión final presenta una subversiva simultaneidad de tiempos: excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado. El perspectivismo se hace imposible, por no existir ningún punto de origen. El yo del poema no vuelve a un pasado para mirar hacia adelante al presente: habla siempre desde un presente, pero un presente dividido.

La sensación de un presente que carece de unicidad y de plenitud se desarrolla en *Trilce* 33, especialmente en el repetido verso final, donde se constituye el presente desde el futuro de un pasado que «ya se ha ido». El poema desmitifica la idea de que volviendo lo suficiente al pasado, el individuo queda libre, falacia que nace del mito del tiempo como serie lineal única. El poema se abre con la conciencia del tiempo como melancolía, asociada, como es típico en Vallejo, con la lluvia. El deseo de encontrar un *afuera* se ve frustrado por el presente implícito de *vengo*, que habla de un origen o un destino externo a sí mismo, que existe antes de la libertad deseada («Como si nada hubiese ocurrido, haría / la cuenta de que vengo todavía».)

En su segunda sección el poema cumple el deseo de vaciar el presente y, por un acto de contemplación (el vaciamiento aquí va asociado con la filosofía oriental), descubrir un tiempo personal trascendente. Pero éste se revela, en los versos claves del poema, como un tiempo dividido y discordante:

traza de haber tenido
por las narices
a dos badajos inacordes del tiempo
en una misma campana.

Escobar interpreta a los *badajos* como referencia al pasado y al no-pasado o al pasado y al futuro;⁸ lo limitado de esta lectura es que restaura la linealidad. Ferrari, en el párrafo arriba citado, considera que se refieren al tiempo cronológico y a la duración personal. Pero la división se presenta entre el ahora y el no-ahora (o el aquí y el no-aquí) y tanto si nos remontamos al pasado como si vaciamos el presente, sigue habiendo un tiempo doble, constituido por «lo que ha llegado y ya se ha ido» —lo ya previo y la acción de nombrarlo, dividida de lo que nombra.

Del mismo modo que las vedas se ven como textos sagrados que tejen el tiempo («la fibra védica»), los *dos badajos* tejen un texto con el sonido, suministrando una analogía de la composición de *Trilce*. La metáfora que articulan constata que cualquier libertad fuera del ritmo de la diferenciación es un mito. «Por las narices», que sugiere el anillo en el hocico del toro, enfatiza la no-libertad del lugar donde se encuentra el yo; *traza*, galicismo por signo o vestigio, tiene connotaciones escriturales; *inacordes* es igualmente una palabra clave: Husserl, en *La fenomenología de la conciencia interior del tiempo*, señala que para que los tonos separados lleguen a ser una melodía, éstos deben persistir en la conciencia. Por otra parte, esto no quiere decir que se retengan sin modificarse, ya que en tal caso el resultado sería un acorde o, más probablemente, una disonancia. Es por esta modificación al retenerse que producen una melodía. Por eso, lo inacorde

⁸ Alberto Escobar, *Cómo leer a Vallejo*, Lima (P. L. Villanueva), 1973, p. 132.

del poema de Vallejo puede leerse como el rechazo de las armonías de la poesía tradicional (ver *Trilce* 36) debido al rechazo de un presente armonioso. Y a la vez habría una retención del pasado sin modificarlo, produciendo disonancia en vez de melodía: la melodía —o ideología— de la jerarquía temporal se destroza con la negativa a subordinar los momentos anteriores a los posteriores de la serie. Esto se ejemplifica en «A mi hermano Miguel», y *Trilce* 3 y 23 donde un pasado que se hace presente interrumpe cualquier posibilidad de un presente pleno.

Una vez que el tiempo está dividido, desaparece la separación entre el tiempo fenomenológico y el tiempo externo o cronométrico, porque el tiempo siempre está fuera de sí mismo: los espacios que constituyen las series del tiempo cronométrico, o simplemente las series de los números, llegan a ser equivalentes a los vacíos o divisiones dentro del tiempo del yo. Esto queda claro en el poema 47, otro que tiene el nacimiento como tema. Se quebranta el concepto del nacimiento como origen o cierre, sobre todo en los siguientes versos:

Los párpados cerrados, como si, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía.

El poema cuestiona la concepción lockeana del tiempo subjetivo, según la cual éste depende de la sucesión de sensaciones: tener los ojos cerrados no impide que haya tiempo. Lo que persiste, indicado aquí por la palabra *todavía*, es el tiempo; al igual que en *Trilce* 36, lo permanente es lo inarmónico, lo no cerrado («todavía / perenne imperfección»). El nacimiento no puede cerrar el proceso, ya que el tiempo no cesa porque uno nazca ni empieza cuando uno nace. Es interesante el parecido entre la expresión vallejana «siempre todavía» y el concepto recurrente de Heidegger y Derrida de lo «siempre ya». El poema termina con una vuelta hacia atrás, a lo que ya existe: «Y siendo ya la 1». O sea, el tiempo siempre está ya, como una serie (la 1 implica todos los números), o como un ritmo que precede.

Una vez discutidos estos puntos sobre las estructuras conceptuales del tiempo en *Trilce*, se pueden extraer algunas implicaciones para una interpretación de la prosodia. Una lectura del poema 53 nos ayudará a entrar en materia. Coyné considera que se trata de una búsqueda de «una salida siempre negada».⁹ Pero aunque se trate, como otras veces, de la libertad, el poema depende de la aceptación de que no existe un afuera, reconocimiento que aquí se articula a través de lo temporal, mientras que el poema 58 («En la celda...») descubre la ausencia de un afuera en términos espaciales.

El poema comienza con la equivalencia entre once espacios y doce números, lo cual parece llevar al infinito, a lo que no tiene frontera. Luego lo aparentemente abierto de las series numerales se enfrenta violentamente («cabezazo brutal») con lo cerrado de los 360 grados del círculo. Pero la tercera sección demuestra que el espaciamento continúa, aun dentro de lo cerrado: persiste la no-identidad de los objetos en el espacio y el tiempo, «las dos piedras que no alcanzan a ocupar / una misma posada a un mismo tiempo». La diferencia, entonces, puede llevar tanto a lo cerrado como a lo abierto: de algún modo, precede a ellos. Cuando la frontera se convierte en batuta, ya hemos

⁹ André Coyné, César Vallejo y su obra poética, Lima (Editorial Letras Peruanas), 1958, p. 118.

pasado del círculo a la diferencia misma como paradigma de lo que no tiene afuera. La batuta, que es lo único que permanece idéntico, produce el ritmo, la diferencia, la realidad. Desde luego, si sólo hubiese identidad, no habría ritmo: noción que se nos comunica con el esquema espondaico de *dós piedras* y reflejada en *quién cláma* y en *póder sér*. Incluso los grupos de sílabas más diferenciadas, repetidos, sugieren lo estático y cerrado:

Vuelve la *frontéra a probár*
 las dos piedras que no *alcánzan a ocupár*
 una misma posada a un mismo tiempo.

La identidad rítmica de las dos frases subrayadas choca con el empuje semántico, que va en la dirección opuesta, hacia la diferenciación. *Mismo tiempo* hace coincidir lo semántico y lo rítmico, al igual que el tercer verso, «de dos en dos las once veces». Esto nos permite distinguir otro nivel de la primera sección: lo aparentemente infinito resulta monótono, vacío. El ritmo en este caso es trocaico, ritmo que suele utilizar Vallejo para encarnar la repetición vacía y monótona, como en el verso de Trilce 2, «Tiempo tiempo tiempo tiempo.»

Para resumir lo dicho hasta ahora: hay tres etapas de pensamiento en el poema, 1 la multiplicación sin límite de los espacios; 2 los espacios cerrados dentro del círculo; 3 el espaciamento mismo, anterior tanto a lo abierto como a lo cerrado. Cumplida la tercera etapa, los polos de la semejanza y la desemejanza (de la producción del sentido) se dan en el nivel del ritmo. De ninguna manera se trata de la imitación rítmica de un significado ya dado.

Aparte del verso espondaico y trocaico, el otro eje prosódico de *Trilce* es un ritmo dactílico, más flexible y melódico. Lo podemos encontrar en el primero de los tres versos que constituyen la médula del poema:

La *frontéra*, la ambulánte batúta, que sígue
 inmutáble, iguál, sólo
 más élla a cáda esguínce en alto.

El patrón dactílico se detiene bruscamente con las dos sílabas acentuadas *iguál, sólo*, que presentan la identidad como un amortiguamiento del ritmo. La frase más oscilante, «la ambulante batuta», presenta el movimiento de la batuta, que tiene la misma cadencia que *la frontera* del verso once («Vuelve la frontera a probar»). En el tercer verso, el ritmo dactílico degenera en la repetición y la monotonía trocaicas. Por eso, *Trilce*, más que arrítmico, como lo ha llamado Ibérico,¹⁰ es antirrepetitivo, revelando las varias formas de lo cerrado que produce la repetición. Así el poema 2 presenta la repetición como forma de encarcelamiento (o viceversa). Si la división, o el espaciamento, es una batuta cuyos «esguinces» o movimientos producen el espacio y el tiempo, entonces siempre estamos ya dentro del ritmo. Si el ritmo único viene a ser la unidad absoluta de Dios («Absoluta»), sin embargo la diferenciación no nos protege necesariamente del encarcelamiento de la repetición. Así es como podríamos interpretar, desde este

¹⁰ Mariano Ibérico, «El tiempo y la muerte», en Angel Flores, Aproximaciones a César Vallejo, Nueva York (Las Américas), 1971, II, p. 100.

punto de vista, el «libertinaje» a que se refiere la carta a Orrego: representa una libertad no genuina porque significa la sumisión a otra expresión, no reconocida, del control. O sea, la diferencia podría obedecer a una relación repetida. Por eso el poeta siempre debe estar atento a la innovación. En las palabras de Ezra Pound: «make it new».

Otro aspecto de *Trilce* 53 es que los límites están en el interior mismo del lenguaje («hasta la boca») y, por tanto, del pensamiento y del poema. Sin embargo Neale-Silva habla de «la imperfección del hombre» representada por «las barreras del pensamiento»,¹¹ ubicando su lectura *fuera* del poema. Y en un nivel más amplio Ferrari define el principio central de la poética de *Trilce* como «la imposibilidad de conceptualizar, de expresar de una manera adecuada lo esencial que se esquivo siempre».¹² Por otra parte Jean Franco y Alberto Escobar tienden a colocar los poemas fuera de sí mismos cuando los dividen entre un naturalismo de escenario inmediato y una alegoría de ideas. Todas estas lecturas tienen en común la colocación del sentido fuera del ritmo de la diferenciación y la repetición, lo cual, esperamos haber demostrado, resulta contrario a la poética de *Trilce*.

De todos los poemas de *Trilce*, el número 2 es el que más obviamente llama la atención al tiempo. Ya se ha escrito bastante sobre las ideas que entran en juego en el poema; más bien se necesita prestar la atención al tiempo como lo que produce el sentido. Otro rasgo distingue este poema de los demás: formalmente, es el más elaborado, en cuanto a la prosodia repetitiva y a las repeticiones y simetrías más generales. Pero la repetición no consigue el acostumbrado efecto retórico de la intensificación; reflejando la poética del libro en total, este poema revela que la forma regular, lejos de contener una plenitud (como lo quisiera el conservadurismo) se convierte simultáneamente en cárcel y vaciamiento. Así, el tercer verso («Bomba aburrída del cuartel achica») se desplaza de lo dactílico a lo trocaico, *achicando* literalmente el contenido del tiempo; y lo trocaico es lo que más se repite (en los versos cinco, ocho, trece y quince —*mañana*, apropiadamente, se exceptúa—). A despecho de las simetrías múltiples, éstas no garantizan la significancia; el poema produce la impresión de espacios vacíos más que de plenitud. Esto se debe a los espacios visuales y auditivos, a los saltos semánticos de una sección a otra, y al efecto vaciador de los sustantivos repetidos. Este se resume en los tres últimos versos:

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

La *h* silenciosa, ausente del sonido, multiplica el significado, parodiando así el supuesto efecto de anclaje producido por un nombre propio. La parodia continúa con *Lomismo*, que marca el hecho de que no existe sustantivo —excepto *Dios*— que nombre un presente absoluto. Y culmina en *nombrE*, en que la ineficacia de la mayúscula se combina con la repetición para demostrar que, cuando se nombran las cosas, el tiempo ya está allí.

William Rowe

¹¹ Eduardo Neale-Silva, César Vallejo en su fase trílca, *University of Wisconsin Press*, 1975, pp. 230-231.

¹² Ferrari, Id., p. 236.