

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 tríllica, *University of Wisconsin Press*, 1975, pp. 230-231.

¹² Ferrari, Id., p. 236.