

Diglosia poética: Vallejo / Verlaine

Enrique Ballón Aguirre
Institut Ferdinand de Saussure
Comité Scientifique

Desde hace mucho se ha notado que por muy profundo que sea el abismo que separa las lenguas, pueden llegar a parecerse si existe entre ellas una comunicación cultural.

L. Hjelmslev*

[...] una cultura solo puede ser caracterizada y encontrar su propio sentido en el corpus de otras culturas.

F. Rastier**

RESUMEN

La poesía de César Vallejo, al incorporar estrategias de expresión poética en las que se aleja de la “escritura monolingüe ideal” y hace intervenir diversos niveles de habla del castellano andino, es una clara muestra de una obra comprometida con el carácter plurilingüe de la sociedad en la que se inserta. Ahora bien, cuando Vallejo se traslada a París y cambia su entorno andino original por el del francés, solo algunas de las primeras innovaciones fueron mantenidas. En ese sentido, el objetivo del presente artículo es mostrar los modos en que se manifiesta el cambio de diglosia literaria castellano-quechua por la intervención del francés en la poesía vallejana a partir del análisis del poema sin título incluido en *Poemas humanos*.

Palabras clave: César Vallejo, Paul Verlaine, lengua francesa, diglosia

* Hjelmslev 1971: 102.

** Rastier 2013: 230.

ABSTRACT

Because the poetry of César Vallejo incorporates strategies poetic expression in which it moves away from the “ideal monolingual writing” and involves different levels of the Andean Castilian speech, It is a clear sign of a committed work with the multilingual character of the society in which it is inserted. Now, when Vallejo moved to Paris and changed its original Andean setting by the French, only some of the early innovations were kept. In that sense, the purpose of this article is to show the ways in which It is evidence the change of Castilian-Quechua literary diglossia by the intervention of French in Vallejo’s poetry from the analysis of the poem untitled included in *Poemas humanos*.

Keywords: César Vallejo, Paul Verlaine, French, diglossia

La poesía armonizada y comprometida con la índole plurilingüe de la sociedad multiétnica e intercultural peruana, como la de Juan del Valle y Caviedes o César Vallejo, al sustituir la «escritura monolingüe ideal» de la teoría literaria por una escritura en la que coexisten varias lenguas, no solo es claro testimonio de un locutor que vive en situación de plurilingüismo¹ sino que su texto muestra la elección de estrategias de expresión poética atinadamente distribuidas, haciendo intervenir allí varios niveles de locución del castellano andino y una (o más) lenguas ancestrales de la región.

Pronto, y no podía ser de otro modo, los estudiosos repararon en esa estrategia estilística en el léxico poético vallejano.² A modo

¹ En nuestra terminología, *plurilingüismo* coincide con lo que Rastier denomina *multilingüismo*: “la coexistencia de varias lenguas en el seno de un grupo social” (2013: 146, n. 1).

² Por ejemplo, A. Orrego menciona ya “la vernácula articulación verbal” de Vallejo, y J. C. Mariátegui indica que “en Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado” y entre otros rasgos destaca que en la poesía de Vallejo “lo fundamental, lo característico en su arte, es la nota india [...]. La palabra quechua, el giro vernáculo, no se injertan artificialmente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico” (1955: 231-232).

de simple recordación, enumeraré los trazos sintagmáticos que «irradian» la «fisonomía» de dichos versos:³

- ante todo, la introducción del habla coloquial del castellano andino en una versificación que obedece a los modos tradicionales de medir, rimar, ritmar y escandir los versos;⁴
- si consideramos que en el proceso de diglosia literaria escrita obra una situación de contacto interétnico en que dos culturas transfieren una a la otra sus valores semánticos gracias a la combinatoria de al menos dos lenguas, la diglosia literaria vallejana inicial es representada por la inserción poética de numerosas lexías del quechua tomadas del habla cotidiana de las sociedades andinas;⁵
- la sintaxis normativa del español estándar es deformada por los requerimientos de la enunciación poética tales como:⁶
 - las numerosas transgresiones de la «espacialización visual»⁷ pero sin llegar al caligrama,⁸ entre otras esta en que la cesura lineal —propia de los versos libres— es llevada al extremo (*Trilce*, XX):

³ B. Dupriez cita a P. Valéry a propósito de esa «irradiación»: “efectos psíquicos que producen las agrupaciones de palabras y fisonomías de palabras, independientemente de las relaciones sintácticas, y por las influencias recíprocas (es decir no sintácticas) circunvecinas” (1984: 265).

⁴ He aquí algunos ejemplos: “nada, nada”, “El hospicio es bonito, aquí no más!”, “Más acá, más acá!”, “No seas así!”, “Nadie iguala!”, “Qué frío hay... Jesús!”...

⁵ Se trata de *peregrinismos* (o *extrajerimos*), figura retórica definida por como “utilización de ciertos elementos lingüales prestados de una lengua extranjera, desde el punto de vista de las sonoridades, grafías, melodías de frase tanto de formas gramaticales como lexicales o sintácticas, incluso de significaciones o de connotaciones” (Dupriez 1984: 336). Estas son algunas lexías quechuas castellanizadas insertas en los versos de Vallejo: “Manco-Cápac”, “curacas”, “huaca”, “coraquenque”, “huaco”, “*tahuashando*”, “pallas”, “*huaino*”, “coricanchas”, entre otras.

⁶ Un ejemplo: “¿Qué se llama cuanto heriza nos?” en lugar de “¿Qué se llama cuanto nos eriza?” (*Trilce II*).

⁷ Son, dicen Delas y Filliolet, “marcas externas de poeticidad en que la percepción previa orienta la lectura” (1973: 182).

⁸ Salvo una excepción: los versos finales de *Trilce LXVIII*.

con un poquito de saliba⁹ y tierra,
 pero con un poquito,
 no má-
 .s.

- la repetición intensiva de las lexías;¹⁰
- en ciertos casos los blancos entre las lexías son suprimidos;¹¹
- la ortografía de algunas lexías es alterada; sin embargo, ello no implica su sustitución por nuevas reglas idiolectales de escritura poética;¹²
- algunas letras son repetidas más de dos veces o bien para imitar la pronunciación andina de esas lexías en la escritura o bien para remarcar sonidos inusitados, inexistentes en la lengua¹³ o bien, finalmente, para introducir neologismos sorprendentes;¹⁴
- la variación tipográfica como el empleo de capitales en versos completos (*Trilce*, I):¹⁵

Un poco más de consideración
 y el mantillo líquido, seis de la tarde

DE LOS MAS SOBERBIOS BEMOLES

⁹ La ortografía prescribe «saliva».

¹⁰ *H. N.*, *Las piedras*: “de las piedras / de las piedras, / de las piedras...”, *El palco estrecho*: “Más acá, más acá [...] Más acá, más acá! [...] Más acá, más acá; Avanza, avanza el pie [...] avanza, avanza el pie!”, *Trilce II*: “Tiempo Tiempo [,,,] Tiempo tiempo tiempo tiempo [...] Era Era [...] era era era era [...] Mañana Mañana [...] mañana mañana mañana mañana [...] Nombre Nombre [...] nombre nombre nombre nombrE”.

¹¹ Por ejemplo: “yanó”, “marmuerto”, “noser”, “talvez”, “Lomismo”.

¹² “Vusco” (busco), “volver” (volver), “revocados” (revocados), “áljidas” (álgidas), “bamos” (vamos).

¹³ Encontramos triplicaciones (*Trilce IX*: “volvver” en lugar de *volver*) y duplicaciones (*Trilce IV*: “hhazer” en lugar de *hacer*), aliteraciones (*Trilce V*: “y”), antimetátesis (*H. N. Bordas de hielo*: “Vengo a verte”; *La copa negra*: “Ascua astral”; *Nostalgias imperiales IV*: “La Ramada ha tallado”), etc.

¹⁴ *Trifurcas, espiritivas* (*Trilce IV*).

¹⁵ Otro ejemplo: *Trilce VI*. También mayúscula al final de la repetición de una lexía (*Trilce II*), cf. nota 10.

- la supresión sistemática de los signos de puntuación iniciales en los sintagmas interrogativos y admirativos;
- en un caso (*Trilce* XIII) el verso calificador y paradójico (o antilogía) es gráficamente invertido en el verso siguiente, redoblando así el sentido de alianza de las lexías contradictorias (oxímoron o antonimia) por el nuevo grafismo admirativo separado ahora por un blanco:¹⁶

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.
¡Odumodneurtse!

- numerosos regionalismos son combinados con neologismos.¹⁷

Ahora bien, al llegar Vallejo a París en 1923 y, con ello, cambiar su entorno andino original por el mundo francés, solo algunas de sus primeras innovaciones fueron mantenidas. En todo caso como haría notar años después el crítico y periodista español A. Ballesteros de Martos con motivo de la publicación del libro *Rusia en 1931. Meditaciones al pie del Kremlin*, la escritura castellana de Vallejo se vio “constantemente resentida por la prosa francesa” (*El Sol*, Madrid, 29 de julio de 1931). Sin discutir lo bien o mal fundado de este juicio, en lo que sigue mostraremos la segunda manera de poetizar de Vallejo definida por su estancia en el suelo galo¹⁸ y, con ello, el cambio radical de la diglosia literaria castellano-quechua por la intervención de la lengua francesa en su poesía. Nuestro corpus de

¹⁶ Se encuentra también en S. Mallarmé: *Oh tonnerre muet!* (¡Oh trueno mudo!) y R. Barthes: «Bizarre contradiction: c’est un éclair qui flotte» (Extraña contradicción: es un relámpago que flota) (1980: 87).

¹⁷ Ejemplos: “aquenando”, “caja de Tayanga”, “humanicida”, “mómico”, “bizantinado”, “yaravi”, “dondonea”, “llama”, “quenas”, “multicencia”.

¹⁸ En este mismo poemario se encuentran otros ejemplos del aprovechamiento de locuciones fijadas del habla coloquial francesa, como las siguientes: “Yo todavía / compro ‘du vin, du lait, comptant les sous’” [...] En la ‘boîte de nuit’, donde tocabas tangos” (*Alfonso, estás mirándome, lo veo*); “¡Amada en la figura de tu cola irreparable, / amada que yo amara con fósforos floridos, / quand on a la vie et la jeunesse, / c’est déjà tellement!” (¡Dulzura por dulzura corazón!).

3 ¡C'est Septembre attiédi, por ti, Febrero!²²
 4 Es como si me hubieran puesto aretes.

5 Paris, y 4, y 5, y la ansiedad²³
 6 colgada, en el calor, de mi hecho muerto.²⁴
 7 ¡C'est Paris, reine du monde!²⁵
 8 Es como si se hubieran orinado.

9 Hojas amargas de mensual tamaño
 10 y hojas del Luxemburgo polvorosas.
 11 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!²⁶
 12 Es como si se hubieran dado vuelta.

13 Calor, París, Otoño, ¡cuánto estío²⁷
 14 en medio del calor y de la urbe!
 15 ¡C'est la vie, mort de la Mort!²⁸
 16 Es como si contaran mis pisadas.

²² Añadido [a lápiz] el signo de exclamación inicial «¡» delante de “C'est”.

²³ “Paris. y 4. y 5.”: los puntos seguidos son corregidos [a lápiz] por comas; se tacha de y una palabra manuscrita añadida a lápiz es ilegible: se le cambia [a lápiz] por “y la”. En “ansia”, «a» es cambiada por «e» y se añade [a lápiz] «dad»; ~~seca~~, [seca,] tachada [a lápiz].

²⁴ Nube y nubes [nube y nubes] es un sintagma [a lápiz] cambiado por “mi hecho”; palabra ilegible tachada [a lápiz] y añadida [a lápiz] la palabra “muerto”. El sintagma *Nubes y nubes* o *nube de verano* lleva el sentido de confusión, manchas o zona borrosa en algo transparente; también acumulación de gran número de desgracias o acontecimientos penosos y no importa algo que oscurece una cosa o impide verla con claridad.

²⁵ Agregado [a lápiz] el puntema (cf. nota 82) o signo de puntuación admirativo «¡» delante de “C'est”. Sello de goma añadido [tinta]: *propiedad de* y en una línea intermediaria CESAR VALLEJO.

²⁶ Como en el caso anterior, se añade [a lápiz] el puntema de admiración «¡» delante de “C'est”.

²⁷ *Calor. Paris. otoño.*; se cambia [a lápiz] los puntos por coma; la «i» de “Paris” es acentuada «í» [a lápiz] según la ortografía de la lengua castellana; la minúscula «o» de “otoño” cambia [a lápiz] por la mayúscula «O»; “Cuánto” es precedido por una barra inclinada «/» (no retenida por las ediciones del poema) y se añade [a lápiz] el puntema de exclamación inicial «¡»; «C» mayúscula de “Cuánto” es modificada [a lápiz] por «c» minúscula.

²⁸ Agregado [a lápiz] el puntema de admiración inicial «¡» delante de “C'est”.

- 17 ¡Es como si me hubieran puesto aretes!²⁹
 18 ¡Es como si se hubieran orinado!³⁰
 19 ¡Es como si te hubieras dado vuelta!³¹
 20 ¡Es como si contaran mis pisadas!³²

Cabe reparar, ante todo, que como este poema no lleva título, en las publicaciones donde ha sido recogido³³ se le cataloga con el sintagma de su primer verso: *Calor, cansado voy con mi oro, a donde*. Por lo tanto, se trata de una *epanalepsis* o *geminación*, figura retórica empleada por los editores para indexar los numerosos poemas de *Poemas humanos* de la misma condición.

Enseguida describiremos la cohesión semántica del poema partiendo de los dos factores esenciales del componente temático, la red isotópica y alotópica de los enunciados y las moléculas sémicas de los actores que allí se encuentran. Así, la estrofa inicial presenta el tema, la idea esencial o forma estructurante del poema: se trata de un acontecimiento que debido a la propagación de comparaciones sucesivas y disimilares será objeto de predicaciones metafóricas (no por analogías seguidas, sino por dislocación comparativa) en las estrofas subsiguientes. ¿Cuál es ese acontecimiento que constituirá el *leitmotiv* implícito en el resto del poema? Empecemos por notar que el primer verso tiene una característica particular: contra la norma de escritura castellana del adverbializador relativo “adonde”, aquí la preposición “a” es separada del adverbio propiamente dicho “donde”.³⁴

²⁹ El verso inicial de la estrofa ha sido tachado [a máquina] *Es como si se hubieran ori* [Es como si se hubieran ori]. Delante de “Es” añadido [a lápiz] el puntema de exclamación inicial «¡».

³⁰ Agregado [a lápiz] el puntema de admiración inicial «¡» delante de “Es”.

³¹ Agregado [a lápiz] el puntema de admiración inicial «¡» delante de “Es”.

³² Agregado [a lápiz] el puntema de admiración inicial «¡» delante de “Es”. Cinco líneas debajo y fuera del margen: 4 *Set[iembre]. 1937*.

³³ El poema no ha sido publicado solo, es decir, fuera de un poemario o una antología, y con razón: como lo demuestra la crítica literaria, no se le entiende.

³⁴ La separación de la letra «a» es lo contrario de una *prótesis* o adición de una letra al comienzo de una palabra sin cambiar su valor. En el resto del poema se encuentran otros rasgos gráficos a resaltar:

– en los versos diglósicos hispano-franceses de este poema (3, 7, 10 y 15) aparece el empleo del signo de admiración inicial «¡» delante del francés “C’est”. Ahora

Advirtamos que por lo general la principal función gramatical de la preposición «a» como complemento directo en el discurso es expresar la dirección señalada por el predicado; la cesura produce, entonces, un efecto de sentido enfático sobre el lugar inubicable en que “mi enemigo”³⁵ “acaba”³⁶ hace un momento “de quererme”³⁷. Dicho esto, el narrador “cansado” y acalorado (“Calor”) dirige sus pasos (“voy”, sema inherente /caminante/)³⁸ hacia ese *hic et nunc* portando

bien, sabemos que ese signo normativo de la escritura castellana no existe en la escritura francesa;

- la figura de elocución castellana *estribillo* (*epiforo*: cf. P. Verlaine los poemas *Marco* y *L'ami de la nature* (1962: 86-87; 127-128)) se compone de dos versos al final de las cuatro primeras estrofas (v. 3-4, 7-8, 11-12, 15-16): “C’est” de los versos primeros es traducido por “Es como si” en los segundos. Esta figura corresponde, en consecuencia, al *refrain* francés, pero a diferencia del *refrain* en que todas las lexías del primer verso son repetidas en el segundo (*couplet*, es decir, la *rima kyrielle* que señala un *refrain* en una *chanson*; cf. nota 60), aquí la *prótesis* no cambia (*leitmotiv* o tema: “Es como si”) pero sí la *apódosis*. No obstante estos cambios hay una recuperación del entorno gramatical (forma y función);
- puede notarse igualmente que los versos finales de las cuatro primeras estrofas (v. 4, 8, 12, 16) son reproducidos anafóricamente de forma serial y en paralelo (*coupling*) en la quinta estrofa que cierra el poema a manera de *apódosis* general. Pero debe tenerse en cuenta que aquí ellos han sido transformados en sintagmas exclamativos, cosa contraria al uso habitual de Vallejo que acostumbra a suprimir ese signo de apertura (tal cual la escritura francesa corriente) en los versos de sus primeros poemarios;
- por último, las dos primeras veces que se menciona el topónimo “Paris” (v. 5 y 7), es escrito siguiendo la ortografía del francés, pero la tercera lleva (v. 13) el acento sobre la vocal «í» (“París”) siguiendo la norma de acentuación de la escritura castellana (esta diferencia de acentuación no es seguida por los editores de las poesías de Vallejo; ellos «corrigen» la escritura del poema y acentúan todas las veces que aparece el nombre de la capital francesa, arruinando así la intencionalidad diglósica franco-hispana del enunciador).

³⁵ Bien sabemos que “mi” es un apócope de «mío», adjetivo y pronombre posesivo de la primera persona.

³⁶ Recordemos que el verbo intransitivo y pronominal «acabar» significa extinguirse o morir algo.

³⁷ Aquí el sufijo “me” es un pronombre personal, acusativo de la primera persona (pronombre pleonástico de «mi» que se repite en los versos 4 y 6), objeto o complemento directo del verbo «querer».

³⁸ Es una alusión directa al verso 13 de la *Chanson d'automne* de *Poèmes saturniens* de P. Verlaine: “Et je m'en vais” (1962: 73).

su “oro”,³⁹ una ofrenda de valor inestimable (metafóricamente “oro” recibe el sema aferente /amistad/)⁴⁰ llevada a la manera de un presente a ser depositado en una tumba, es decir, al lugar en que el narrador ha sido desamparado por su ahora “enemigo”.⁴¹ De allí nace, observa F. Rastier, la “extraña diátesis”, o sea el sistema de las voces del verbo que obra en *Es como si me hubieran puesto aretes* (v. 4): en este sintagma que cierra la estrofa y determina su sentido, se trata antes de una pasividad que de una reflexividad pues al «ponerle» los “aretes” (/joyas/) se inicia la /feminización-contaminación/ del narrador que luego proseguirá con “Paris” (figura femenina: “reine du monde”) y “urbe”, topónimo acodado en los versos 5, 7 y 13. Si bien, como se verá más adelante (v. 8-18, 11 y 6-15), la ‘liquidez’⁴² forma parte de la transformación feminizante (feminización-contaminación) del narrador, ella capta *la* “muerte” pero no la lexía masculina *el* “calor” (v. 1, 6, 14).⁴³ En efecto, aquí se produce una asimilación semántica: el semema común a los versos 1 y 4 es ‘llevar’, pero si el sema específico del primero es /metal precioso/ el del segundo es /joya/.⁴⁴

³⁹ Precisemos que el refrán castellano «al enemigo que huye puente de plata» corresponde en francés al refrán à l'ennemi qui fuit, faites un pont d'or. Entre las numerosas menciones al «oro» en los versos vallejianos, en el poema *Himno a los voluntarios de la República* del poemario *España, aparta de mí este cáliz* de 1937 se encuentran las siguientes: “todo / en el mundo será de oro súbito / y el oro / fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre, / y el oro mismo será entonces de oro!”.

⁴⁰ En este verso, la lexía *oro* es empleada tanto en sentido propio como figurado, o sea que presenta una silepsis de sentido tal cual lo hace P. Verlaine en los *Poèmes saturniens*: *Melancholia* (*toits en or*), *Nevermore* (I : *sa voix d'or vivant* ; II : *tes autels d'or faux*), *Vœu* (*l'or des cheveux*), *Lassitude* (*ton cher cœur d'or*), *Grotesques* (*l'or de leurs regards*), *Monsieur Prudhomme* (*l'astre d'or*), *Sub urbe* (*l'or dilaté d'un ciel sans bornes*), *César Borgia* (*l'or somptueux d'un soir*), *La mort de Philippe II* (*des rideaux de drap d'or roides*) y *Épilogue III* (*cieux d'or*) (1962: 61, 62, 63, 68, 77, 80, 81, 88, 95).

⁴¹ El *Diccionario de uso del español* (DUE) consigna la locución «romper la amistad» que es definida como “dejar violenta o bruscamente de ser amigos”, equivalente a «enemistarse».

⁴² En relación con los v. 8 y 18 “Es como si se hubieran orinado” y el v. 11 “¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!”.

⁴³ En el caso del francés alcanzaría al cognado de esta lexía que, en esa lengua, es femenina: *la chaleur*.

⁴⁴ El sema específico e inherente /metal precioso/ y el sema aferente (metafórico) /amistad/ de “oro”, son asimilados en el v. 4 por el sema /joya/: *arete* es una lexía

El sintagma “Es como si” contiene una comparación explícita paralela a la comparación implícita del francés “C’est” en el cuarto verso.⁴⁵ Si en el primer verso teníamos que hacía “calor” durante el acontecimiento descrito, ahora el clima⁴⁶ es localizado por el verso diglósico “¡C’est Septembre attiédi, por ti, Febrero!” (“Es Setiembre entibiado, por ti, Febrero”). Nótese por lo pronto que este verso es un eco de los versos “*par un beau jour de septembre attiédi*”⁴⁷ y “*C’est par un ciel d’automne attiédi*”⁴⁸ de P. Verlaine. Remarquemos enseguida que “Septembre” y “Febrero” son personificaciones (por las mayúsculas), esto es, *sinécdoques* y *prosopopeyas* a la vez,⁴⁹ mientras que “por ti” hace obrar a un ser inanimado como si fuese un agente o una causa, lo que permite leer «Febrero, por tu causa Septiembre es “attiédi” (entibiado)». En consecuencia, el calor del verano que habitualmente termina en Europa el 21 de septiembre, es contradicho allí por el frío propio del mes de febrero:⁵⁰ estamos frente a una alotopía mesogenérica y heteroposicional ya que los dos grados de //temperatura// contradictorios son combinados en

monosémica diminutiva de *aro* (anillo) y “aretes” son, sabemos, pequeños aros que se utilizan como pendientes generalmente en oro.

⁴⁵ Notemos que las *prótasis* “C’est” y “Es como si” se repiten en las tres estrofas siguientes; “Es como si” en los cuatro versos de la última estrofa. “Como” es ciertamente un adverbio relativo intercalado entre el verbo y su complemento que equivale, en un sintagma hipotético como este, a *parecido, casi o más o menos*. Su función de partícula conjuntiva es establecer la comparación de igualdad y, entonces, precede los ejemplos que completan la expresión (*apódosis*: en este caso, “me hubieran puesto aretes”). Advertimos que tres versos de la cuarta estrofa del poema *Art poétique* de Verlaine llevan la *prótasis* “C’est” (1962: 326).

⁴⁶ F. Braudel escribe: “el clima [es], evidentemente, el factor esencial de una ecología del hombre” (1969: 159).

⁴⁷ Verso final del poema *A une femme* del poemario *Poèmes saturniens* (1962: 64).

⁴⁸ Verso 11 del poema *Art Poétique* del poemario *Sonnets et autres vers* (1962: 326).

⁴⁹ Se produce la *sinécdoque* porque se toma un nombre común como si fuese un nombre propio; además, ya que se atribuye a esos meses acciones o cualidades de personas, tenemos que también son *prosopopeyas*. Es el mismo procedimiento utilizado por Verlaine en varios poemas desde el *Prologue* de los *Poèmes saturniens* hasta el *Art Poétique* donde se encuentra: *Impair, Indécis, Précis, Nuance, Couleur, Pointe, Esprit, Rire y Rime* (1962: 58-60, 326-327).

⁵⁰ Los dos primeros versos de un poema del mismo poemario *Poemas humanos* dicen: “¡De puro calor tengo frío, / hermana Envidia!”, y también en el quinto verso del poema *Esto...* se encuentra el oxímoron “frío incendio”.

el mes de setiembre (*attiédi*),⁵¹ mes intermedio entre el /calor/ del verano y el /frío/ del invierno;⁵² además, en el castellano coloquial «tibio» se aplica para significar cierta enemistad en las relaciones interpersonales y en francés cotidiano la expresión «*attiédissement de l'amitié*» pone justamente en correlación el 'enfriamiento' de la simpatía, de la confianza y de la estima por alguien.

Por último, en las moléculas sémicas de los actores de esta estrofa encontramos las siguientes identificaciones *personales*: quien determina la *zona identitaria* del poema es el narrador (YO) cuya molécula sémica actualiza los semas específicos inherentes /caminante/ y /agotado/ y los semas específicos aferentes /adornado/ y /feminizado/. En cambio, las identificaciones que localizan la *zona distal* de la estrofa —definida por la ausencia de interlocución—⁵³ son el “enemigo” (ÉL) que actualiza el sema específico inherente /abandonista/ y el actor colectivo innominado (ELLOS) que concreta el sema específico aferente /adornante/.

El contenido de esta primera estrofa induce, en tanto presupuesto de inteligibilidad, el campo asociativo de las isotopías y alotopías tutoras (globales) a describir más adelante.

La segunda estrofa se rige por las isotopías //mundo humano// y //espacio cívico// indexadas por la //ciudad// de “Paris” (topónimo mencionado dos veces en escritura francesa, v. 5 y 7). Es en esta //ciudad// que el narrador resiente la “ansiedad⁵⁴/ colgada, en el calor, de mi hecho muerto”, enunciado que contiene el sema inherente /inquietud/. Encontramos de inmediato dos conexiones isotópicas con la primera estrofa: el hecho supuesto que el narrador ‘porta’ los aretes pendientes de sus orejas hace juego con el semema

⁵¹ Recordemos que la fecha al pie del poema es 4 de setiembre de 1937.

⁵² Desde ese punto de vista, la lexía francesa “*attiédie*” puede ser concebida como un *enantiosema* (gr. *εναντιος*, oponer una fuerza a otra fuerza; *σημα*, señal, marca).

⁵³ Cf. F. Rastier (2011: 96, n. 1).

⁵⁴ Se entiende por *ansiedad* un estado de desasosiego, inquietud o zozobra del ánimo; temor, preocupación e impaciencia por algo que ha sucedido. También malestar físico muy intenso que no supone ningún dolor determinado.

‘abandonado’ (“colgada”),⁵⁵ es decir, la /congoja/ por la desolación y desamparo del narrador al haber sido «dejado colgado»⁵⁶ por su ahora “enemigo” que no lo aprecia más (“de mi hecho muerto”)⁵⁷; y una segunda isotopía, más explícita, entre el “calor” y la ‘cañícula’ septembrina de ‘Paris’,⁵⁸ el /agobio/. Al contrario, las conjunciones de coordinación (*polisíndeton*) “y 4, y 5” actualizan el semema ‘avejentado’ (cuadringentenario) que contiene los semas específicos inherente /enumerado/ y aferente /añoso/ (el poeta);⁵⁹ además, por ambos semas comparte metafóricamente el sintagma del decimo-sexto verso: “Es como si contaran mis pisadas”. De este modo, se establece una isotopía anafórico-catafórica entre el verso 5 y el verso 16, ahora a leerse: “Es como si *contaran* mis *años*”.

El séptimo verso “¡C’est Paris, reine du monde!” permite interpretar la calificación de “Paris” con el semema ‘feminidad’ y los semas aferentes /grandeza/ y /excelencia/ (“reine du monde”), pero ese verso es, en realidad, una reminiscencia flagrante del epíteto de Verlaine “*Ou dans tes bras fardés, Paris, reine du monde!*”⁶⁰ que

⁵⁵ La lexía *colgada* significa una cosa sujeta por alguna parte sin punto de apoyo en su base, de tal suerte que puede moverse u oscilar. En tanto participio adjetivo, *colgada* significa quedarse esperando algo con lo que se contaba y que por fin no llega o no se cumple.

⁵⁶ Las expresiones «colgarse», «colgar a alguien» y «dejar colgado» significan, respectivamente, ahorcarse, ahorcar a alguien y dejar en vilo o sin apoyo. Por extensión, «colgar» significa ‘endilgar’, es decir, atribuir a alguien un hecho o una conducta generalmente difamatorios y sin fundamento.

⁵⁷ El sintagma “mi hecho muerto” se colaciona metafóricamente al menos con dos locuciones muy comunes: «hecho consumado», algo plenamente realizado, y «ya está hecho», conformidad con algo no logrado o que no ha resultado bien pero que ya no tiene remedio («ni qué hacer»).

⁵⁸ El semema ‘cañícula’ es lexicalizado por Verlaine en el verso 44 de su poema *En patinant* de *Fêtes galantes* (1962: 113).

⁵⁹ R. González Vigil infiere la edad del poeta a partir de la fecha puesta al pie del poema: 45 años (1991: 579). Verlaine utiliza un procedimiento de /enumeración/ similar (*Do, mi, sol, la, si*) dos veces en el poema *Sur l’herbe* y una vez en *Colombine* del poemario *Fêtes galantes* (1962: 108, 119).

⁶⁰ Horacio, *Epístola* VI: “Roma, reina del mundo” (1960: 990). Es el verso 102 del poema *Nocturne parisien* de *Poèmes saturniens* de 1866 de Verlaine (1962: 86). A cotejar igualmente con el mismo sentido de los semas, esta vez inherentes, /mistificación/ (del semema ‘engaño’) y /decepción/ del *refrain* burlón de *Ça c’est Paris*, gran éxito de Joséphine Baker y Mistinguett en 1926, cuyos versos son los

concreta los semas aferentes /mistificación/ y /decepción/, esto es, una reversión confirmada por el doble signo de exclamación del verso vallejiano, como veremos luego. A partir de esta conexión intertextual encontramos una asimilación semántica entre, de un lado, “Paris” del quinto verso —la //ciudad// enertada, entumecida por la disforia de la ‘canícula’ y de la /aflicción/ que agobian al narrador— y “Paris” del sétimo verso que actualiza un ‘engaño’.

Siguiendo ahora las determinaciones del contexto, la asimilación de este calambur es propagada en el octavo verso “Es como si se hubieran orinado”.⁶¹ En tal caso, la *prótasis* “Es como si” determina la impresión referencial chocarrera y divertida de la apódosis que asimila, por una parte, “Paris” /calurosa/ y la «orina» que es /caliente/

siguientes: “(refrain) Paris... reine du monde / Paris... c’est une blonde / La nez retroussé, l’air moqueur / Les yeux toujours rieurs / Tous ceux qui te connaissent / Grisés par tes caresses / S’en vont mais reviennt toujours / Paris... à tes amours ! / 1 / La p’tit’ femme de Paris / Malgré ce qu’on en dit / A les mêmes attraits / Que les autres oui, mais / Ell’ possède à ravir / La manière d’ s’en servir / Elle a perfectionné / La façon de s’ donner / Ça, c’est Paris ! / Ça, c’est Paris ! / (au refrain). / 2 / Ce n’est pas la beauté / Dans un peplum drapé / Ell’ s’habille d’un rien / Mais ce rien lui va bien. / Quand elle a dix-sept ans, / C’est un bouton d’printemps, / Mais l’bouton s’ouvrira / Et tout l’monde s’écriera... / (au refrain). / 3 / Elle a des boniments / Tout à fait surprenants : / Vous lui dit’s : Ma mignon’ / Viens danser l’charleston. / Quand elle est dans vos bras, / Ell’ vous murmur’ tout bas : / Qu’est-c’qu’y a sous ton veston ? / Dis-le moi, Charles, est-c’t’on. / (au refrain) / 4 / Mesdam’s, quand vos maris / Vienn’nt visiter Paris, / Laissez les venir seuls, / Vous tromper tant qu’ils veul’nt / Lorsqu’ils vous reviendront, / J’vous promets qu’ils sauront / Ce qu’un homm’ doit savoir / Pour bien faire son devoir”.

⁶¹ Este sintagma, a primera vista extravagante, puede referirse a los urinarios públicos de París en la época; de hecho, M. Proust se refiere ellos como lugares de encuentro de la comunidad homosexual. En todo caso, este verso se opone decididamente a la recomendación de Verlaine en su *Art poétique*: “Fuis du plus loin la Pointe assassine, / L’Esprit cruel et le Rire impur, / Qui font pleurer les yeux de l’Azur, / Et tout cet ail de basse cuisine !” (1962: 327). Pero es el mismo Verlaine quien toma distancia de su *Art poétique*; en 1890 escribe: “n’allez pas prendre au pied de la lettre mon « Art poétique » de *Jadis et naguère*, qui n’est qu’une chanson, après tout, -JE N’AURAIT PAS FAIT DE THÉORIE. C’est peut-être naïf, ce que dis là, mais la naïveté me paraît être un des plus chers attributs du poète, dont il doit se prévaloir à défaut d’autres” (1972: 722-723) y R. Ferreres reproduce la respuesta de Verlaine a Ch. Morice quien lo acusaba de hermetismo y de despreciar la rima: “Nous sommes d’accord au fond, car je résume ainsi le débat: rimes irréprochables, français correct, et surtout de bons vers, n’importe à quelle sauce” (1975: 70, n. 1).

y, de otra parte, su disimilación con lo /entibiado/ de esta misma «orina» una vez que ha sido vertida —isotopía de la /liquidez/— «sin percatarse». Todo ello determina una impresión referencial, esta vez en relación al tercer verso: la ‘canícula’ del mes “attiédi” de Septiembre y el ‘frío’ de Febrero en París, con lo cual esos valores semánticos comparten el sema genérico //temperatura//.

Las moléculas sémicas de los actores en esta estrofa son, en la *zona identitaria* ocupada por el narrador, los semas específicos /inquieto/, /acongojado/, /agobiado/, /enumerado/ y /añoso/; y en la *zona distal* del actor colectivo innominado, los semas específicos /descontrolados/ y /ridículos/.

La tercera estrofa introduce una disimilación semántica o dilogía⁶² entre las impresiones referenciales de “Hojas amargas de mensual tamaño” del noveno verso y las de “hojas del Luxemburgo polvorosas” del décimo verso. Los contextos inmediatos de la recurrencia lexical de “hojas”⁶³ promueven conexiones simbólicas entre dos determinaciones disociadoras:

- de un lado, el sintagma “Hojas [...] de mensual tamaño” actualiza el semema ‘calendario’ (hojas de igual porte) mientras que el adjetivo “amargas” concreta el sema aferente /resentimiento/⁶⁴ y genérico //abatimiento// que indexa las isotopías taxémicas ‘postración’ y dominal //estado de ánimo//. Al contrario, “mensual” remite a los meses de “Septiembre” y “Febrero” disímiles por su //temperatura//;
- de otro lado, las hojas del paseo o jardín de “Luxemburgo” son “polvorosas” en el presente de la enunciación debido a la ‘sequedad’ del verano que no termina; en consecuencia el

⁶² En francés «diaphorie».

⁶³ Recordemos que el célebre poema *Chanson d'automne (Poèmes saturniens)* de Verlaine termina con el verso “feuille morte” (hoja muerta) (1962: 73).

⁶⁴ La lexía “amargas” remite a la impresión referencial afectiva de los sentimientos de pena, tristeza o dolor, pero particularmente frustración y desilusión ante una muestra de ingratitud y de falta de afecto. Bien sabemos que este adjetivo se aplica corrientemente en expresiones tales como «amarga desilusión», «amargo desengaño» o «amarga experiencia» y que la expresión muy usual «quedarse amargado» significa quedarse resentido, estar apenado por una decepción y falta de estima.

sintagma “hojas del Luxemburgo polvorosas”, con el sema específico aferente /marchitez/, apunta mediante el sema genérico //temperatura// la isotopía dominal //espacio atmosférico//.

Los dos versos siguientes indexan también las mismas isotopías genéricas, pero en el undécimo verso ‘canícula’ de “C’est l’été” es la causa presumida (“por ti”) del ‘frío’ del “invierno”,⁶⁵ estación calificada “de alta pleura”. Pues bien, como se sabe “pleura” es —en cuanto enfermedad (pleuresía)— una acumulación de líquido (caliente) en la pleura,⁶⁶ isotopía de la /liquidez/ proveniente del octavo verso. Pero aquí hay todavía una doble isotopía local retórica de repercusiones contextuales: las *antimetátesis* por *aliteración*.⁶⁷ La primera es de orden mimético,⁶⁸ sugerida por la correspondencia con la “alta fiebre” (isotopía ‘canícula’) de las graves enfermedades sufridas por Vallejo durante su permanencia en París;⁶⁹ la segunda es más bien tentadora: una estrecha relación sonora y gráfica (según el contenido) etimológicamente fundada en la *paronomasia* pleura / pleur (llanto), es decir, en nuestro poema, entre el castellano «pleura» y el francés *pleura-l* (pleurítico), *pleura-nt* (lloroso, doliente), *pleura-rd* (llorón o plañidero), *pleur-er* (llorar), *pleur-eur(euse)* (llor-ón-osa), etc. En efecto, esta es una remisión directa al duodécimo verso del poema *Chanson d’automne* de Verlaine: “Et je pleure” (1962: 72).⁷⁰

⁶⁵ Verlaine hace una referencia a los “noirs hivers” en el poema *Vœux* y a *l’après hiver* en *Sub urbe* siempre de *Poèmes saturniens* (1962: 62).

⁶⁶ *Pleura* es ciertamente el nombre del conjunto de membranas que recubren los pulmones y la cavidad torácica correspondiente. Desde este punto de vista, *pleura* puede ser tomada como una impresión referencial metafórica alusiva, a la vez, a las hojas del calendario y a las cortezas de los árboles del jardín de Luxemburgo.

⁶⁷ La aliteración es muy empleada por Verlaine.

⁶⁸ El modo y la proyección mimética corresponden, en semántica interpretativa, a los efectos de sentido, a la impresión referencial y a la cultura general: biográfica, histórica, de erudición, etc.

⁶⁹ Desde este punto de vista, en la expresión “de alta pleura”, “alta” puede inducir sea «enfermedad aguda» sea «dar de alta» (el médico considera que el enfermo está curado y lo autoriza a abandonar el centro hospitalario).

⁷⁰ Este poema menciona las lexías “otoño” (*automne*) y “hoja muerta” (*feuille morte*). En la entrevista hecha por J. Huret a Verlaine en 1891, el poeta declara: “Le

Hay una alianza de ideas entre los sememas —isotopías locales y contextuales— de la ‘enfermedad’ (“de alta pleura” ≈ pleuresía),⁷¹ del ‘dolor’ y ‘pesadumbre’, sema específico inherente /aflicción/ e isotopia ‘desamparo’ en *pleurer*,⁷² a lo que se suma nuevamente la isotopía de la /licuación/ (*pleur* ≈ llanto).

El duodécimo verso “Es como si se hubieran dado vuelta” suscita la pregunta ¿quiénes son aquellos o aquellas que “se hubieran dado vuelta”? Se puede responder que, desde la perspectiva de la impresión referencial de las isotopías específicas de esta estrofa, ellos / ellas son, en una primera instancia, las “hojas amargas de mensual tamaño”, vale decir, las hojas del calendario que son vueltas al revés cuando cambia el mes; y, en segunda instancia, las “hojas del Luxemburgo” cubiertas de polvo que, por lo tanto, parecen ya sea mostrar su cara inversa ya sea, metafóricamente, estar cubiertas de nieve (polvo ≈ nieve: “invierno de alta pleura”). No todo termina allí. Debemos notar igualmente que al duodécimo verso pertenece la impresión referencial de la isotopía gobernada por la *prótesis* “Es como si” compartida con las isotopías dominales del cuarto y octavo versos; pero, si se toman en secuencia las *apódosis* de dichos versos cuarto “[ellos] me hubieran puesto aretes” y octavo “[ellos] se hubieran orinado”, esta del duodécimo verso “[ellos] se hubieran dado vuelta” es una especie de acto conclusivo: una vez cumplidas esas dos tareas, ellos habrían tornado las espaldas al narrador.

En suma, en la *zona distal* de la tercera estrofa se encuentran únicamente los semas específicos /indiferentes/ y /desinteresados/

symbolisme?... comprend pas... Ça doit être un mot allemand... hein? Qu’est-ce que ça peut bien vouloir dire? Moi d’ailleurs, je m’en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n’est pas du symbole”. (1972: 1134-1135). Desde el punto de vista retórico, la *antimetátesis* (aproximación de dos palabras que solo difieren por la composición de algunas letras) se compara ora con la *paronomasia* (aproximación de palabras cuyo sonido es más o menos parecido, pero cuyo sentido es diferente) ora con la *epizeuxis* o *contra-pleonismo voluntario* (llamada, recuerdo o evocación por medio de una alusión sonora, del lexema principal de la aserción).

⁷¹ La palabra *pleura* proviene del gr. *πλευρά* (costilla, costilla del hombre), pero *pleuresía* proviene del francés medieval (s. XIII) *pleurésie*.

⁷² En castellano ‘congoja’ (*llorar, llorón, lloroso, plañidero, triste*, etc.).

pertencientes a la molécula sémica compartida por el actor colectivo (ELLOS) que “se hubieran dado vuelta”.

En la cuarta estrofa el semema ‘canícula’ insiste enfáticamente no solo por la repetición de la lexía “calor” sino, sobre todo, porque el “estío”⁷³ permanece instalado “en medio del calor y de la urbe”.⁷⁴ Envuelta —más bien sofocada— por la alta //temperatura//, la //ciudad// de “París” (ahora en castellano) sobrevive a duras penas en la estación intermediaria que es el “Otoño”.⁷⁵ Así, en la serie “Calor, París, Otoño” esta última estación remite a los versos tercero y octavo que comparten los sememas homoposicionales ‘canícula’ y ‘frío’, ciertamente indexados por el sema genérico //temperatura//.

El decimoquinto verso “¡C’est la vie, mort de la Mort!” dispone una *parataxis*⁷⁶ y enuncia, por su comparación implícita con los versos decimotercero y decimocuarto, una aserción mimética en paralelo debido a los semas aferentes del castellano y francés coloquiales atribuidos a //temperatura//, pero esta vez del cuerpo humano: la “vida” es asimilada a la /calidez/ mientras que la /frialdad/ es atribuida

⁷³ La palabra *estío*, del lat. *aestivum* (*tempus*), es empleada hoy únicamente en el lenguaje poético como parasinónimo de *verano*. Su derivado *estuosa*, tomado del lat. *aestuōsus* (calurosa), es aprovechado por Vallejo en el primer verso de *Trilce XXIII*. Corominas y Pascual afirman que desde la edad media se usa la palabra *estío* “como única denominación popular de la estación más calurosa del año” y también que Cervantes distingue, en lugar de cuatro estaciones, cinco estaciones: “la primavera sigue al verano, al verano el estío, al estío el otoño, y al otoño el invierno, y al invierno la primavera y así torna a andarse el tiempo” (*Don Quijote II, LIII*) (1980: II, 790). Además, una nota a la edición del *Quijote* por la RAE indica que esta es “la división tradicional del año agrícola en cinco estaciones, con el *estío* entre el *verano* y el *otoño*” (2004: 953, n. 3).

⁷⁴ La lexía *urbe*, sabemos, significa ciudad grande e importante. En el poema en prosa *El buen sentido* (*Le bon sens*) Vallejo escribe en referencia a su madre: “- Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande”. Si bien en la lengua francesa no se encuentra un cognado directo de esa palabra, Verlaine la menciona en el título en lat. *Sub urbe* de *Poèmes saturniens* (1962: 79).

⁷⁵ Fuera de la doble mención de esta estación en *Chanson d’automne*, Verlaine se refiere a ella en *Nevermore* (1962: 79, 61).

⁷⁶ El mismo procedimiento es empleado por Vallejo, por ejemplo, en el poema *Los nueve monstruos* de *Poemas humanos*: “Jamás, señor ministro de salud, fue la salud / más mortal / y la migraña extrajo tánta frente de la frente!”.

a la “muerte”. Al contrario, el sintagma paradójico y anfibológico que aquí define la “vida” como “muerte de la Muerte” remite, en una primera lectura, a “mi hecho muerto” del sexto verso, isotopía local que permite interpretar “muerte” como /aflicción/, sema específico inherente de ‘desasosiego’ (“ansiedad”, v. 5) y ‘abandono’ (el “hecho muerto”: “acaba mi enemigo de quererme”, v. 2) en relación a “la Muerte”.⁷⁷ Una segunda lectura permite focalizar el sintagma “muerte de la Muerte” bajo el aspecto de una asimetría no incoherente, es decir, bajo la tutela sea del *anacoluto* sea del *isolexismo sintáctico*: el nombre común *muerte* es retomado en el mismo sintagma pero como nombre propio, *Muerte*.⁷⁸ Dicho esto, si la muerte es la cesación de la vida, la “muerte de la Muerte” sería la cesación de la “Muerte”, lo que equivale a la continuación de la vida.⁷⁹ En este sentido, “muerte” (en minúscula) es una *antifrasis* porque esta lexía actualiza el semema ‘vida’ contrario al que le es atribuido en la lengua coloquial.

Hemos indicado que el decimosexto verso “Es como si contaran mis pisadas”⁸⁰ mantiene una relación isotópica con el sintagma “Paris, y 4, y 5” del quinto verso, desde el momento en que los dos sintagmas actualizan los semas inherente /enumerado/ y aferente /añoso/. Entonces, dado que la primera y la cuarta estrofas se hallan informadas por la isotopía de la ‘canícula’, nos autoriza a interpretar el enunciado elíptico “Paris, y 4, y 5” como el andar cansino de la vida —«paso tras paso» metaforizado «año tras año»— del narrador quien, apesadumbrado con la ruptura de la amistad, deambula por la //ciudad// bajo el inusitado calor del otoño, estación que, sin embargo, anuncia la proximidad del invierno y de la muerte.⁸¹

⁷⁷ Se encuentran igualmente ciertas isotopías transtextuales con numerosas alusiones al campo semántico de la «muerte» en *Poèmes saturniens* de Verlaine.

⁷⁸ Este es el procedimiento poético del v. 3: la *sinécdoque* y la *prosopopeya* aludidas en la nota 49.

⁷⁹ La alianza de lexías (aproximación de dos lexías —“muerte” y “Muerte”— cuyo sentido se opone en contexto) implica el argumento *en contrario* (*eniantosis*); cf. nota 52.

⁸⁰ Este verso determina una isotopía intertextual con el poema *Trilce* de 1923 y el poema en prosa *Nómina de huesos*.

⁸¹ La correspondencia entre el otoño y el invierno es aprovechada por Verlaine en las cuatro últimas estrofas de *En patinant* del poemario *Fêtes galantes* (1962: 113).

El mismo verso decimosexto pone en correlación la *zona distal* (“Es como si contaran”: ELLOS) y la *zona identitaria* (“mis pisadas”: YO). La molécula sémica del actor colectivo innominado conlleva los semas específicos /vigilantes/ y /contadores/ mientras que la del narrador contiene los semas igualmente específicos /vigilado/ y /caminante/.

La última estrofa es una recapitulación del poema por seriación anafórica de los versos finales (4, 8, 12 y 16) de cada una de las estrofas precedentes, todos formados con la *prótasis* “Es como si”. Pero ya hemos hecho notar que en esta quinta estrofa esos cuatro versos son repetidos y enmarcados entre los puntemas⁸² de admiración de apertura y cierre propios de la escritura castellana. Estos puntemas generalmente se utilizan para subrayar una insistencia emocional o patética, mas aquí, al contrario de lo que podría esperarse, transforman los sintagmas originales hasta invertir su sentido. Efectivamente, si las *apódosis* de esos cuatro versos eran la expresión del énfasis *aseverativo* que las precedía (“Es”), y ellas mismas eran afirmaciones condicionales elípticas referidas a la aspiración de alguien que obra o habla comparativamente (“como si”), es decir, *como si efectivamente hubiese sucedido* lo que se manifiesta en cada *apódosis*, dichos sintagmas reiterados ahora en la quinta estrofa, al recibir el énfasis admirativo terminan por tener una significación irónica opuesta, una especie de auto-escarnio: *eso que anteriormente se dice no es absolutamente verdad*.⁸³ Es una manera extremadamente condensada, elíptica, de hacer que la *prótasis* “Es como si” no equivalga más al francés “C’est” de los versos 3, 7, 11

⁸² Precisemos que los *puntemas* son los signos de puntuación que se emplean en escritura para marcar los límites entre los constituyentes de la frase compleja o de las frases que constituyen un discurso, las coordinaciones o subordinaciones entre las proposiciones y también para transcribir las entonaciones, por ejemplo, el punto, los puntos seguidos, los dos puntos, las interrogaciones y admiraciones de apertura y cierre, la coma, el punto y coma, los paréntesis, los asteriscos, etc.

⁸³ El DÚE lo explica del siguiente modo: “¡Como si...! Expresión de énfasis con que se inicia una exclamación a propósito de una pretensión de alguien que obra o habla como si ocurriera lo que se expresa en la exclamación, *lo cual dista mucho de ser verdad*: ‘¡Como si supiera él algo de eso!’” [las *italicas* son nuestras].

y 15 que los anteceden, sino a *quand même!*, *même si* ou *quand bien même* (¡vaya!, en el sentido de burla o broma,⁸⁴ ¡vamos!, como enfado o protesta, ¡lo que faltaba!, *aun cuando* o *incluso si*), una manera radical —sin matices— de desdeñarse sarcásticamente el propio poema, contraviniendo así, sin más, el dictado de Verlaine en su *Art poétique*:

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.⁸⁵

La acumulación heteroposicional de los versos enfáticos e irónicos que en la quinta estrofa contravienen las serias aserciones que enunciaban,⁸⁶ torna alrededor de las isotopías y alotopías mesogenéricas de los //estados de ánimo//; ellas tienen aquí un rasero común, el tema desarrollado en la primera estrofa: la penosa marcha del narrador hacia el sitio en que ocurrió la ruptura de la amistad. Las comparaciones de los versos decimoséptimo y decimoctavo, hemos dicho, son burlescas (tal vez *adunaton*) que se localizan en la *zona distal* de lo extraño; el verso siguiente decimonoveno sustituye, al contrario, la *zona distal* original del duodécimo verso por la *zona identitaria* de coincidencia interlocutiva entre YO / TÚ “¡Es como si *te hubieras* dado vuelta!”, sintagma a interpretar «¡es como si tú supieras algo de lo que pasó!». En resumen, la tercera persona plural marcada en el

⁸⁴ El DUE constata también que ¡vaya! es una exclamación con que se expresan variadas impresiones como desagrado, disgusto o fastidio, desengaño o desilusión, queja o protesta.

⁸⁵ En su *Critique des Poèmes saturniens* de 1890, Verlaine sostiene, en referencia a dichos versos, haber cambiado su criterio: “En quoi j’ai changé partiellement. La sincérité, et, à ses fins, l’impression du moment suivie à la lettre sont ma règle préférée aujourd’hui. Je dis préférée, car rien d’absolu. Tout vraiment est, doit être nuance” (1972: 720).

⁸⁶ Esta acumulación es llamada *parastase* por Dupriez, *rumination mentale* por Marchais (Dupriez 1984: 327) y *expolition* por Morier (1961: 169-170). Se observa un procedimiento parecido en el poema de Vallejo ya citado *Los nueve monstruos*: “Y el mueble tuvo en su cajón, dolor, / el corazón, en su cajón, dolor, / la lagartija, en su cajón, dolor. [...] y esta oreja da nueve campanadas a la hora / del rayo, y nueve carcajadas / a la hora del trigo, y nueve sonos hembras / a la hora del llanto, y nueve cánticos / a la hora del hambre y nueve truenos / y nueve látigos, menos un grito”.

duodécimo verso por su ausencia de interlocución (ELLOS) es reemplazada por la segunda persona del décimonoveno verso (que contiene el sema específico /despreocupado/), en otras palabras, se trata del cambio de un ser innominado y abstracto por la indexación de una persona «real» (TÚ),⁸⁷ el lector, quien se hubiera «volteado», que habría dado la espalda a los enredos y embrollos del narrador.

Queda por describir semánticamente el vigésimo verso que reproduce el décimosexto verso pero aquí con los signos de admiración «¡Es como si contaran mis pisadas!», sintagma a interpretar «¡Aun cuando se diga que se contaran mis pisadas!» (metafóricamente: «se contaran mis años»). Este verso condensa, entonces, a modo de un torniquete, las isotopías dimensionales //mundo natural// y //mundo humano// pero bajo un giro inusitado, la burla del tema que cruza el poema entero predispuerto contra los actores interlocutivo «tú» y no interlocutivo «ellos».

Finalmente, en esta quinta estrofa tenemos la ocurrencia de las dos *zonas* del estrato semiótico del entorno humano desarrolladas en el poema: primeramente la «desarticulación» personal YO / TÚ: “me” (v. 4 y 17) – “mis” (v. 16) / “tú -as” (v. 19); y luego la «desarticulación» de extrañeza *distal* ELLOS: «ellos» “-ieran” (v. 4, 8, 12, 17, 18 y 20). A partir del fenómeno de reversión semántica descrito, los semas específicos de las moléculas sémicas de los actores «tú» y «ellos» de esos últimos versos reproducidos de las estrofas precedentes, son puestos en duda. En resumidas cuentas, los dos actores ignoran lo que le sucedió al narrador.⁸⁸

Recapitemos. Hemos partido del principio que en razón de su recurrencia, las isotopías genéricas, en particular mesogenéricas (dominios), y los semas de las isotopías específicas, son los factores esenciales que explican la coherencia del poema.⁸⁹

⁸⁷ Se trataría, desde el punto de vista retórico, de una *simédoque* (la parte por el todo, lo abstracto por lo concreto): “tú” sería la parte reificada, concreta, de un abstracto «ellos» innominado.

⁸⁸ En el s. XIX, era la figura retórica denominada *patética* que consistía en negar la posibilidad de realizar algo, pero, para resolver el inconveniente, era necesario que sucediera otra cosa más difícil todavía.

⁸⁹ Cf. F. Rastier (1989: 57, 58).

He aquí los haces de isotopías y alotopías genéricas del texto:

Lexías de apoyo textual	Isotopías y alotopías genéricas		
	Microgenéricas	Mesogenéricas	Macrogenéricas
	Taxemas	Dominios	Dimensiones
<i>calor</i> (v. 1, 6, 13, 14) <i>polvorosas</i> (v. 10) été (v. 11) <i>estío</i> (v. 13)	//temperatura// 'canícula' 'sequedad'	//espacio atmosférico//	//mundo natural//
<i>Septembre attiédi</i> (v. 3) <i>Otoño</i> (v. 13)	'temperado'		
<i>Febrero</i> (v. 3) <i>invierno</i> (v. 11)	'frío'		
<i>Paris</i> (v. 5, 7) París (v. 13) <i>urbe</i> (v. 14)	//ciudad// 'población'	//espacio cívico//	//mundo humano//
<i>Luxemburgo</i> (v. 10)	'jardín'		
<i>cansado</i> (v. 1)	//abatimiento// 'fatiga'	//estados de ánimo//	
<i>acaba [...] de quererme</i> (v. 2)	'abandono'		
<i>dado vuelta</i> (v. 12, 19)			
<i>amargas</i> (v. 9)	'postración'		
<i>ansiedad</i> (v. 5) <i>hecho muerto</i> (v. 6) <i>y 4, y 5</i> (v. 5), <i>contaran</i> <i>mis pisadas</i> (v. 16)	'desasosiego' 'resentimiento' 'avejentado'		
<i>aretes</i> (v. 4, 17) <i>Paris, reine</i> (v. 5, 7) París (v. 13)	// desvirilización// 'feminidad'	//somatización//	
<i>orinado</i> (v. 8, 18) <i>alta pleura</i> (v. 11) [<i>pleurer</i>]	'liquidez' 'enfermedad' ['desamparo']		

Y las gavillas isotópicas específicas del texto:

	Isotopías específicas («desarticulaciones» personales)	
<i>Zona identitaria</i>	YO	TÚ
Moléculas sémicas	/caminante/*, /agotado/, /adornado/, /feminizado/, /inquieto/, /acongojado/, /agobiado/, /enumerado/*, /añoso/*, /vigilado/	/despreocupado/
<i>Zona distal</i>	ÉL	ELLOS
Moléculas sémicas	/abandonista/	/adornantes/**, /descontrolados/**, /ridículos/**, /indiferentes/**, /desinteresados/**, /vigilantes/**, /contadores/**

* Actualizado dos veces

** Actualizado dos veces, la primera en un sentido determinado por la norma, la segunda en un sentido obtuso

Queda por puntualizar algunas notas sobre el empleo de las lenguas castellana y francesa en la composición del poema. Ante todo, cabe recordar los signos de admiración de apertura y cierre de los sintagmas castellanos aplicados a los versos franceses. Esta es una licencia poética para imprimir, a esos versos de la quinta estrofa, un énfasis suplementario irreproducible por la puntuación ortográfica de la escritura francesa. Insistimos, además, sobre la función enfática de esos signos ortográficos dobles: es una estrategia poética para cambiar el sentido positivo de los enunciados castellanos al final de cada estrofa.⁹⁰ Acumulados en la quinta estrofa,

⁹⁰ A notar que esos versos reproducen anafóricamente la *prótasis* “Es como si” tal cual la vieja balada francesa (aprovechada también por Verlaine), pero la *apódosis*

ellos denuncian —paródicamente— la impostura de su contenido afirmativo original.

La escritura francesa de “Paris” se opone a su escritura en lengua castellana: “París”. Las dos formas indexan la isotopía mesogenérica //espacio cívico//, pero la primera, empleada dos veces en la segunda estrofa, hace juego con la isotopía mesogenérica //estados de ánimo//;⁹¹ al contrario, la forma castellana acentuada aparece en la cuarta estrofa en que se lexicaliza también “urbe”: la isotopía de la pareja “Paris-París” y “urbe” es //espacio atmosférico//.⁹²

Por otra parte, los dos versos diglósicos se intercalan con los dos versos en francés:

- 3 ¡C'est Septembre attiédi, por ti. Febrero!
 7 ¡C'est Paris reine du monde!
 11 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!
 15 ¡C'est la vie, mort de la Mort!

La *prótesis anafórica* común “C'est” se empareja en principio, en cada caso, con la respectiva *prótesis* castellana “Es como si” de los versos 4, 8, 12 y 16. Comparemos las *apódosis* de los versos que van por pares:

- 3 ¡C'est Septembre attiédi, por ti. Febrero!
 11 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!

Aquí hay un paralelismo semántico estricto entre los dos miembros de cada enunciado:

varía de uno a otro; véase igualmente el poema verlainiano *L'ami de la nature* (1962: 127-128; 632-634).

⁹¹ A comparar, por ejemplo, con el sintagma escandido entre los versos 13 y 14, “¡cuánto estío / en medio del calor y de la urbe!”, que no tiene la función de repetición.

⁹² Son igualmente isotopías entrelazadas: //espacio cívico// se lexicaliza con “Paris-París” y //espacio atmosférico// con “calor” (dos veces), “Otoño” y “estío”.

<i>agente</i> (en castellano)	<i>relación de causalidad</i>	<i>paciente</i> (en francés)
Febrero invierno de alta pleura	por ti por ti	Septembre attiédi l'été
'frío'		'canícula'

Tal no es el caso de los versos en francés que presentan calambures acentuados por los signos de admiración tomados del castellano y que desde el punto de vista de F. Rastier, expuesto al estudiar la primera estrofa, aunque sea “un poco embarazoso”, permiten “asimilar el castellano a la virilidad y el francés a la feminización”:⁹³

7 ¡C'est Paris reine du monde!
15 ¡C'est la vie, mort de la Mort!

A primera vista ambos versos enuncian perífrasis herméticas que se esclarecen, la del séptimo verso gracias al ‘engaño’ enunciado en el verso verlainiano original así como en la canción de Baker-Mistinguette,⁹⁴ y la del decimoquinto verso por el equívoco —homófono pero no homógrafo— de la *parataxis* entre “muerte” y “Muerte” en que “muerte” es una *antífrasis* que actualiza el semema ‘vida’.

El eco sonoro y gráfico puede igualmente sobrepasar una lengua y encontrar correspondencias en la otra. Al menos este es el caso de la *antimetátesis* entre el castellano “pleura” y el francés *pleural*, *pleura-nt*, *pleura-rd*, *pleur-er*, *pleur-eur(euse)*, etc. y de “alta pleura” – “fiebre alta” (*haute fièvre*) en que se encuentra, reiteramos, una aproximación de las isotopías locales de la ‘enfermedad’ (“de alta pleura” ≈ pleuresía), del ‘dolor’ y ‘pesadumbre’ (isotopía del ‘desamparo’ en *pleurer*).

Para no concluir, diremos que si el poeta nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) escribió que “el español de los franceses daría asunto para curiosas citas, desde Rabelais hasta Maurice Barrés,

⁹³ Comunicación personal.

⁹⁴ Véase la nota 60.

pasando por Victor Hugo y Verlaine”,⁹⁵ a la inversa, el francés de los castellanos andinos citado por Vallejo en el poema que acabamos de estudiar, es un homenaje alegórico —*apocalíptico* y contrario (una tomadura de pelo)⁹⁶— al célebre *Art poétique* de Paul Verlaine.⁹⁷

Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland

1980 *La chambre claire. Notes sur la photographie*. París: Cahiers du cinéma. Gallimard-Seuil.

BRAUDEL, Pierre

1969 *Ecrits sur l'histoire*. París: Flammarion.

CERVANTES, Miguel de

2004 *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: RAE.

COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL

1980 *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.

DELAS, Daniel y Jacques FILLIOLET

1973 *Linguistique et poétique*. París: Larousse.

DUPRIEZ, Bernard

1984 *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. París: Union Générale d'Éditions.

FERRARI, Américo y Georgette VALLEJO

1967 *César Vallejo*. París: Éditions Seghers.

⁹⁵ R. Ferreres (1975: 11).

⁹⁶ La alegoría llamada *apocalíptica* es una imagen literaria en la que el *foro* (el poema de Vallejo) es aplicado al *tema* (los poemas de Verlaine) no globalmente como ocurre en la metáfora o la comparación figurativa, sino por personificación y conservación de ciertos elementos y donde, como en nuestro caso, el *foro* revela realidades presentes pero escondidas. Dupriez anota que “la alegoría y la forma de relato (pasado simple) con desarrollo explícito de la enunciación (llegando a veces hasta el diálogo con el lector) se dirigen a conferir al contenido fantasmagórico un estatuto de realidad y de verdad. La apocalipsis tiende a unir dos efectos contrarios” (1984: 29, 61).

⁹⁷ P. Verlaine (1962: 326-327).

- FERRERES, Rafael
1975 *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Editorial Gredos.
- HELMSLEV, Louis
1971 *Essais linguistiques*. París: Les Éditions de Minuit.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
1955 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S. A.
- MOLINER, María
2001 *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos.
- MORIER, Henri
1961 *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: Presses Universitaires de France.
- RASTIER, François
1989 *Sens et textualité*. París: Hachette.
2011 *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*. París: Honoré Champion Éditeur.
2013 *Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managérielle*. París: Presses Universitaires de France.
- VALLEJO, César
1968 *Obra poética completa*. Edición de Georgette Vallejo et Abelardo Oquendo. Lima: Francisco Moncloa Editores.
1979 *Obra poética completa*. Edición de Enrique Ballón Aguirre. Caracas: Biblioteca Ayacucho 58.
1991 *Obras completas*. Edición de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú 6.
- VERLAINE, Paul
1962 *Œuvres poétiques complètes*. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
1972 *Œuvres en prose complètes*. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- VIRGILIO MARON, Publio y Quinto Horacio Flacco
1960 *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.

Fecha de recepción: 16 de febrero, 2015

Fecha de aceptación: 18 de mayo, 2015