

Los acrósticos de Vallejo

Enrique Ballón Aguirre
Université du Québec à Montréal

Desde el punto de vista de la percepción, toda lectura consiste en apreciar las instancias y los valores dominantes de un texto. Pero esta apreciación y, sobre todo, el paso de una instancia a otra, o de un valor a otro en la lectura, requiere del lector un “esfuerzo” para cruzar esos umbrales semánticos que ni el trabajo retórico, ni el estudio de los textos actual, ha llegado a clasificar en integridad. Sin embargo, cualquier lector es conciente de que tales umbrales constituyen una de las condiciones infaltables de la legibilidad de los textos.

El escritor, por su parte, puede acentuar o difuminar los linderos de legibilidad que propone al lector. Ello explica que una de las tareas asumidas, a ojos vista, por la escritura de nuestros días, haya consistido precisamente en tratar de borrar los recintos estereotipados de legibilidad literaria acumulados por los textos clásicos. Los poemas de César Vallejo, fundadores de la contemporaneidad literaria — *Trilce* y los textos posteriores — demuestran bien esa labor de aereación formal y de oxigenación semántica de los enunciados, labor dirigida, como en otros pocos casos, a hacer desaparecer las fronteras tradicionales entre, por ejemplo, el discurso de descripción y el discurso que describe¹.

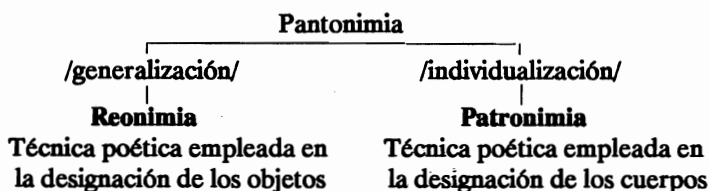
Ahora bien, dos de las formas más conocidas de descripción clásica, casi derogadas en la poesía actual, son la descripción espiritual (la etopeya) y física (la prosopografía) de un ser animado o ficticio, esto es, el llamado “retrato” y la aglomeración de figuras iconizadoras (la

1 Desde esta perspectiva, la poesía de Vallejo se acerca más a la escritura de Robbe-Grillet que a la de su contemporáneo Breton.

hipotiposis) insertas en un relato de acciones o en un diálogo, es decir, el "cuadro". Ambos, retratos y cuadros, solían ser proyectados en el discurso desde la instancia del enunciador o desde la perspectiva de un personaje identificado, entonces, con un nombre propio (sujeto ideológico) o sin él (sujeto doxológico: "se dice", el discurso impersonal, la preterición retórica, etc.).

La poesía de Vallejo abandona estas formas clásicas de descripción², pero conserva de ellas no obstante una brizna, el nombre propio. El patronímico no cumple allí, como podría suponerse, la función de "etiqueta" para designar a un personaje; se trata, en realidad, de marcar o señalar un crucero, una especie de centro capaz de recibir un conjunto de rasgos antropomorfos provenientes de diversos horizontes, pero sin llegar a constituir un cuerpo. Así, la inclusión del nombre propio "Lina Odena"³ no configura otra cosa que la reunión de ciertos semas nucleares tales como /onomástica/, /feminidad/, /singularidad/ y clasemas del tipo /heroicidad/, /sacrificio/, etc., garantizados por el contexto discursivo del poema.

De modo semejante, los nombres comunes figurados en esos poemas no remiten a la "totalidad" descriptiva del objeto designado permitida por la lengua, sino únicamente a algunos de sus rasgos discriminados (entresacados, si se quiere) por el discurso⁴. Esta función poética de selección significativa referida a los cuerpos y a los objetos puede ser llamada **pantonimia** y comprender la siguiente división:



2 Sobre el "retrato" en las crónicas de Vallejo, cf. Enrique Ballón Aguirre, *Poetología y escritura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, pp. 90-94, 106-118, 189-206.

3 En "Himno a los voluntarios de la República" de España, *aparta de mí este cállz*. Recordemos que los nombres propios no acceden al diccionario porque carecen de sememas generales; sólo admiten sememas dependientes de cada discurso que los enuncia.

4 La desambiguación normal de un discurso en un poema lírico, no recupera los sememas generales y comunes repertoriados en el diccionario. Cada poema reorganiza al interior del semema de un lexema nominal, la composición sémica, produciendo así un efecto de sentido "surreal" o "irreal".

Ya F. de Saussure, en su célebre estudio de las funciones del anagrama, sostiene que el nombre propio es una "palabra-manequín" susceptible de tomar la forma de un hipograma, si el discurso permite leer ese nombre bajo las otras palabras⁵. Basándose en dicha observación, algunos tratadistas posteriores sostienen que el nombre oculto, subterráneo, inaugura la vía de acceso al inconsciente del trabajo poético⁶. En todo caso sólo nos interesa destacar, para los fines propuestos, que este tipo de encodaje — una verdadera criptografía — **disimula** la coherencia particular creada por los rasgos semánticos alrededor del nombre propio en el poema.

Hasta donde llega nuestro conocimiento, la poesía de Vallejo es ajena a esas combinatorias formales anagramáticas e hipogramáticas. Más bien allí se encuentran abundantes ejemplos de **ostentación** del nombre propio, su mención directa y concreta, a fin de diagramar una reminiscencia (por ejemplo, *Idilio muerto*, *A mi hermano Miguel*, *Trilce III*, *XXII*, *XXXI*, *Alfonso: estás mirándome, lo veo...*, etc.), un panegírico (por ejemplo, *Himno a los voluntarios de la República*), una epístola (por ejemplo, *España, aparta de mí este cáliz*, VIII), etc. En lugar de esconder el nombre propio, estos poemas de Vallejo "muestran"⁷ al sujeto designado y hacen resaltar los rasgos semánticos elegidos, el haz de predicados que lo definen como sujeto poético intransferible. Tal es la función precisa atribuida al acróstico⁸, poema donde el nombre propio es la figura del discurso capaz de declinar la antropomorfización del sujeto.

Efectivamente, en los acrósticos, el nombre propio genera el texto

5 El anagrama comprende la palabra o secuencia de palabras obtenidas luego de la transposición completa de las letras de una palabra o de un sintagma (por ejemplo, "Salvador Dalí": "Avida Dollars"). Según F. de Saussure, el anagrama puede originar un hipograma si el texto distribuye las letras o sonidos de la palabra "sin conservar el orden en el tiempo que tienen los elementos" (cit. por Jean Starobinski, *Les Anagrammes de F. de Saussure*, Gallimard, Paris, 1969, p. 255).

6 Es la hipótesis defendida, entre otros, por J. Kristeva y H. Meschonnic.

7 H. Meschonnic sostiene que "mostrar es el acto de significación que puede sustituirse al nombre propio; de ahí que el nombre propio desde la teología hasta la lógica proposicional sea un conservatorio" (*Le signe et le poème*, Gallimard, Paris, 1975, pp. 75-76).

8 El acróstico tradicional es un poema donde se puede leer el nombre del sujeto (del propio autor o de la persona a quien va dedicado el poema) en una o varias palabra(s) formada(s) por las iniciales de cada verso. Desde nuestro criterio, la función del acróstico abarca toda inclusión de un nombre propio en el texto del poema. Tal es el caso de los poemas de François Villon que incluyen su nombre al comienzo de los versos de la última estrofa (cf. B. Dupriez, *Gradus - Les procédés littéraires*, Paris, 1984, p. 24).

o, si se prefiere, la combinatoria del texto produce el nombre propio. En uno u otro sentido, lo cierto es que el acróstico presenta al sujeto del discurso, pero, a diferencia de la biografía o la autobiografía, en ningún momento el texto lírico es prisionero del alicate veridictorio (verdadero/falso) o la tenaza de la sanción (aprecio/desprecio)⁹. Se trata, mejor, de un realismo por referencia interna¹⁰ que otorga al sujeto nombrado un determinado volumen semántico.

Por lo tanto, el efecto de identidad diluida o enmascarada, característica del anagrama, toma un nuevo aspecto en el acróstico: no se trata más de un solipsismo del sujeto, sino de todo lo contrario, de una dislocación o, si se me permite, de la multiplicación de las identidades atribuidas al mismo sujeto por los discursos no poéticos. En cada acróstico, al destacarse el nombre propio con todas sus letras y en su coordinación normal, no se supone la univocidad o la presencia empírica del sujeto designado¹¹, sino el intratexto, un continuum referencial cuya estricta garantía es el poema.

En cambio, la reunión de varios acrósticos, que contienen la mención de un mismo nombre propio, justifica la construcción de un corpus y su **intertextualidad** respectiva. Ahí en el corpus, el nombre

9 M. Riffaterre escribe que los críticos biográficos “se sienten obligados a explicar la extrañeza del discurso fuera del contexto verbal, remitiéndose al carácter personal y a la singularidad de la experiencia del poeta. Su reduccionismo confunde unidad formal con acontecimiento histórico e incidente biográfico” (*Sémiotique de la poésie*, Seuil, Paris, 1983, p. 102). En esas críticas fáciles se olvida, ciertamente, que en poesía —según G. Lukacs— “todo se convierte en símbolo. Allí todo, como en música, sólo es lo que significa y sólo significa lo que es” (*L'âme et les formes*, Gallimard, Paris, 1974, p. 44).

10 El nombre propio “César Vallejo” en los poemas de Vallejo, funciona como un demostrativo cuya referencia es interna: la descripción co-referente de los atributos que se le confiere a cada poema. Para D. Bertrand, la referencia interna o referencialización “conciene al conjunto de procedimientos por los cuales el discurso se apoya sobre sí mismo, remite por medio de mecanismos variados a enunciados ya producidos, asegurándose así lo que se podría llamar su continuum referencial” (*L'espace et le sens*, Hadés-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, p. 31).

11 Recurrir a la referencia externa, por ejemplo, a las biografías de Vallejo y de Alfonso de Silva en relación al poema Alfonso: *estás mirándome, lo veo...*, no resuelve en modo alguno la interpretación del esquema simbólico-metafórico propuesto por ese poema. Ello permite constatar, con P.F. Strawson, que como en ningún otro tipo de discurso, en el poema lírico el nombre propio se halla “regido por convenciones ad-hoc para cada conjunto particular de aplicaciones de la palabra a una persona dada” (*Logico-Linguistic Papers*, Methuen & Co., Londres, 1971, p. 23). Al contrario, el discurso solipsista (lat. *sole ipsium*) sólo admite la “mismidad” o (ecceldad) reiterada del sujeto referido, como en este texto de Sophie Poldoski: “Me sitúo frente a personas que se encuentran frente a mí —no puedo ponerme de acuerdo con nadie— ni conmigo ni con yo— el habla es una histeria dependiente de la frustración que, por lo demás compensa” (cit. por Jeanne Demers y Line McMurray, *Le enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Québec, Editions du Préambule, 1986, p. 42).

propio, cual imán gramatical, atrae y asume los predicados que se le otorgan, esto es, los atributos reiterados o no de un acróstico a otro, formando una tupida red semántica cuya función primordial es afirmar y sostener la coherencia antropomórfica integral del sujeto predicado. Una vez sumados los calificativos, el nombre propio se convierte en **antropónimo** y funda los referentes internos que le otorgan su densidad semántica.

Llegamos así al objetivo central de nuestro trabajo: a partir del corpus constituido por los acrósticos que contienen el antropónimo "César Vallejo", examinaremos el conjunto de valores semánticos que lo predicán y su composición, a fin de conocer el sistema de referencias ideológicas que lo sustentan.

¿De qué manera se distribuyen en el texto los significados y sentidos atribuidos por el acróstico al nombre propio? Como acaba de indicarse, la antropomorfización del nombre propio, es decir, su conversión en antropónimo, procede por la regularización de las coordenadas semánticas singulares o generales inscritas en cada texto del corpus. Esas coordenadas tienen la tarea de determinar el "templum"¹² o diagrama de base en el cual se ordenan las categorías y figuras cuya función es condensar —"anclar" o, si se quiere, "amarrar"— los calificativos aplicados al sujeto. Por lo tanto, una vez establecida la sintaxis antropomorfa por la armazón predicativa, nos será dable explicar el "templum" como centro directriz de la organización semántica del acróstico. Veamos enseguida la primera muestra de ese corpus:

[LV]

SAMAIN diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almárgos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.

El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientos harneros, ecos, páginas vueltas, sarros, zumbidos de moscas

12 Entre los latinos "templum" significaba, fundamentalmente, "recinto o ámbito trazado en el aire por el bastón del augur como campo de observación con miras a la interpretación de los vaticinios". En sentido figurado, para Lucrecio "templum" es el "santuario del pensamiento". Preferimos emplear el término "templum" y no el paralexema "punto nunegocéntrico" que, como sabemos, designa únicamente el punto de intersección de una fecha, de un lugar y de una persona.

cuando hay muerto, y pena clara esponjosa y cierta esperanza.

Un enfermo lee La Prensa, como en facistol.
Otro está tendido palpitante, longirrostro,
cerca a estarlo sepulto.
Y yo advierto un hombro está en su sitio
todavía y casi queda listo tras de este, el otro lado.

Ya la tarde pasó diez y seis veces por el subsuelo empatrullado
y se está casi ausente
en el número de madera amarilla
de la cama que está desocupada tanto tiempo
allá.....
enfrente.

Estos versos libres y de prosa poética carecen de título: "LV" es una simple señal numérica para ubicar el poema en el poemario *Trilce*; sin embargo, la disposición gráfica de los versos desempeña el rol de "enfocar" la línea de mira temporal y espacial desde el segundo y el cuarto apartado. Efectivamente, ahí se encuentra el mecanismo que pone de manifiesto la estructura semántica de la enunciación, gracias al desembragador conocido como enunciación enunciada o referida:

- "Vallejo dice hoy la Muerte está soldando..."
- "Y yo advierto un hombro está en su sitio..."

todo lo cual se formula del siguiente modo:

$$PEE = [e \cap O_1 (S \cap O_2)]$$

donde:

- PEE: Proceso de la Enunciación Enunciada.
- e: Enunciador.
- \cap : Signo de conjunción semántica.
- O₁: Objeto de la enunciación, los enunciados "Vallejo dice hoy la Muerte está soldando..."; "Y yo advierto un hombro está en su sitio...".
- S: Sujeto del enunciado, "yo", "Vallejo".
- O₂: Predicados del enunciado, "dice hoy la Muerte está soldando..."; "advierto un hombro está en su sitio...".

Si según la teoría de la comunicación (R. Jakobson) hablar es ante todo localizarse, aquí contamos con dos enunciados de estado donde el enunciador se constituye reiteradamente como **observador**, es decir, como **punctum** o punto de mira desde el cual se diagraman la temporalización y la espacialización de todo el texto. Pero dado que el

texto enuncia dos nombre propios — “Samain” y “Vallejo” —, ¿por qué hemos presupuesto que ese “yo” encarna en el texto al segundo y no al primero? La razón está en el presente del indicativo que predica a los dos deícticos:

“yo advierto” ≈ “Vallejo dice”

opuestos al otro deíctico predicado por la acronía característica del condicional:

“Samain diría”

La denominación propia “Vallejo” crea, por su parte, una alternativa frente al pronombre “yo”, pero afirma la misma entidad enunciativa como hemos visto, estableciéndose así la equivalencia:

$$\frac{\text{“Vallejo”}}{\text{“yo”}} \approx \frac{/ego/}{/eco/}$$

El pronombre no produce ninguna distanciaci3n frente al nombre propio y tampoco se confunde con 3l: “Vallejo” designa al enunciadador del discurso, mientras que “yo”, al sujeto del enunciado (/ego/ → /eco/). Se trata, en suma, de un primer tipo de sincretismo nominal, el sujeto sincr3tico que habla que enuncia (O₁).

A partir, entonces, del sujeto “Vallejo” antropomorizado con los rasgos definitorios /decir/ y /advertir/, la funci3n de la temporalizaci3n justifica el establecimiento de la primera l3nea de recci3n semántica del texto. Y a rengl3n seguido constatamos el surgimiento de la segunda l3nea de recci3n, espacial esta vez, al marcarse el primer top3nimo: “est3 en su sitio” = /situar/. De esta manera, las coordenadas espacio-temporales determinan la antropomorfizi3n del sujeto y del texto en general que dispone —mejor, abaliza— las respectivas categorizaciones: cron3nimos, top3nimos y cronotopos¹³.

Veamos ahora el sistema de referencias intratextual. El modo indicativo determina la categor3a capital de la temporalizaci3n, la /concomitancia/ y sus respectivas figuras cronol3gicas (“hoy”, “el mi3rcoles... se abre”, “un enfermo lee”, “ya la tarde pas3”, etc.), as3 como tambi3n la principal categor3a de la espacializaci3n, la /localizaci3n/ y sus figuras topol3gicas, que son de dos 3rdenes:

13 Respecto a los cronotopos cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 235 y sig.

topicales, pues emplazan la instancia del observador “Vallejo” como “recinto de seguridad” del sujeto lírico (“Vallejo dice”, “yo advierto”) y **heterotópicas**, dado que señalan los lugares en la instancia observada y descrita (“la Muerte está soldando...”, “un enfermo lee La Prensa...”, “otro está tendido...”, “un hombro está en su sitio...”, etc.). La reunión de las dos categorías /concomitancia/ y /localización/ en las figuras **cronotópicas** (el verbo sustantivo “estar”, la figura “la tarde”, etc.) hace que ellas operen como índices de tiempo y espacio a la vez. Por medio de todo este sistema de figurativización textual, la espacio-temporalización del poema es presentada como un **espectáculo**.

Agreguemos a esto el hecho de que las figuras temporales productoras del “tiempo configurante”, distribuyen en el texto la secuencia de “intervalos” (cronografía) y el efecto de sentido “transcurso del tiempo”, esto es, el **calendario** de instantes fijados por el mismo discurso; en cambio, las figuras espaciales se encargan de describir los “lugares” (topografía) que producen el efecto de sentido “disposición del espacio”, es decir, el **plano** de ubicación cuya referencia es siempre interna. Pero puesto que ambos dispositivos — el calendario y el plano — son configuraciones que dependen de la percepción categorial del mundo (el “miércoles” es un día de la semana; “La Prensa” fue un diario peruano vigente en el presente de la enunciación textual, etc.), ellas articulan las referencias espacio-temporales internas con las figuras del mundo.

La serie de “intervalos” que constituyen la /concomitancia/ (el “ahora” de la enunciación), se organizan — gracias a los respectivos cronónimos — en acontecimientos:

- **incoativos** (“la Muerte está soldando...”, “el miércoles... se abre...”);
- **durativos** (“un enfermo lee La Prensa... Otro está tendido...”);
- **terminativos** (“Ya la tarde pasó diez y seis veces...”);

enunciados temporales que, en resumen, tienen por función enunciar **una estadía**; por otro lado, la categoría de la /localización/ se distribuye en un conjunto de “lugares” (el “allí” de la enunciación) repartidos por el observador en dos series de topónimos:

- **somáticos** (“hebra de cabello”, “cubeta de un frontal”, “uñas

destronadas”, “uña de alcanfor”, “sarros”, “enfermo”, “palpitante, longirrostro”, “un hombro está en su sitio/ todavía y casi queda listo tras de este, el otro lado”);

- **ambientales** (“subsuelo empatrullado”, “el número de madera amarilla/ de la cama que está desocupada tanto tiempo/ allá...../ enfrente”), que enuncian cierto tipo especial de establecimiento, **un hospital**¹⁴.

Por eso la intencionalidad del enunciador, al incluir su apellido “Vallejo” como referente nominal clave, es clara: se trata de fijar la instancia del **observador exteroceptivo** desde la cual se describa la instancia espacio-temporal (la estadía, el hospital) que, a modo de anáfora, le sirva de predicación y de esa manera le permita simbolizar —por medio de las metáforas asidas al eje espacio-temporal (“donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia...”, etc.)— el estado de **disforia** que, por retroefecto, embarga su propia competencia con un “ánimo patético”: **contemplar** (lat. **contemplari**, de **con-templum**) la enfermedad y la agonía como trastrueque de la **vida en muerte**¹⁵. Tal es, pues, el “templum” de este texto: la **contemplación pesarosa** ocurrida durante la estadía —o la jornada, si se prefiere— pasada en un hospital.

El segundo acróstico pertenece al poemario **Poemas en prosa** y se titula **Voy a hablar de la esperanza**, título que anuncia una expansión **eufórica** en el texto. Sin embargo, no sucede así dado que el discurso gira en torno de algunos valores semánticos que enuncian precisamente, como en el acróstico anterior, un sentido contradictorio: la **disforia generalizada**. He aquí el texto:

VOY A HABLAR DE LA ESPERANZA

YO NO SUFRO este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este

14 El “hospital” es definido en sentido normativo como “establecimiento público donde se recibe y trata a **enfermos**, heridos y mujeres en cinta sin recursos, para curarlos durante **un tiempo limitado**” (los subrayados son nuestros); el término admite además el sentido figurado “símbolo de la miseria y de la pobreza” (Dic. Robert).

15 A la manera de los pintores románticos atraídos por el motivo del óbito, (los “trépas” de Greuze, Delacroix, Millet, etc.), Vallejo “pinta” la enfermedad, la agonía y el deceso. La analogía no es descabellada si se piensa que la articulación del emplazamiento del observador frente a la escena escrita o pintada, es el mismo (espacio tópico/espacio heterotópico).

dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también lo sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual. Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Miro el dolor del hambriento y veo que su hambre anda tan lejos de mi sufrimiento, que de quedarme ayuno hasta morir, saldría siempre de mi tumba una brizna de yerba al menos. Lo mismo el enamorado. ¡Qué sangre la suya más engendrada, para la mía sin fuente ni consumo!

Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

A la simple lectura podemos constatar que la oposición categorial **euforia/disforia** inaugura el sistema de contradicciones y contrariedades paradigmáticas que, debido a la expansión catafórica del texto respecto al título (una sola frase), inclina la densidad semántica sobre el término negativo originando inevitablemente la disforia generalizada que acabo de señalar.

Esta sobrecarga radical, repercute en la serie de oposiciones semánticas contrarias que proliferan en el texto, a partir de las siguientes categorías:

- /evaluación/ : positivo/negativo
- /verticalidad/ : abajo/arriba
- /orientación/ : norte/sur
- /causalidad/ : causa/efecto
- /existencia/ : vida/muerte
- /producción/ : fuente/consumo
- /parentesco/ : padres/hijos
- /iluminación/ : luz/sombra
- /cosmología/ : anochecer/amanecer.

El conjunto de términos manifestados o presupuestos en esas

oposiciones heteróclitas, vale decir, pertenecientes a campos semánticos no relacionados entre sí, impide la constitución de un marco espacio-temporal definido. El andamio categorial expone una especie de laberinto semántico que niega la organización de un programa narrativo cualquiera; es más, sólo en el tercer párrafo encontramos el esbozo desleído de cierta transformación narrativa. Los enunciados fijan insistentemente un mismo estado y lo reiteran a la manera de cierto mecanismo de relojería sintáctica, elaborado expresamente para hacer de la temporalidad lo mismo que — se dice — hacía Heráclito de la música: un “devenir puro”.

La temporalidad es dada a leer en este texto como una duración sin traba, un estado continuo, perenne e inmutable. Un continuum que no admite segmentación alguna y enuncia por fuerza el tiempo ucrónico¹⁶, ucronía cuyo transcurso es notado sólo por la repetición del tópico elegido a intervalos regulares: “Hoy sufro”, “Yo no sufro”, “Yo no me duelo”, “Si no me llamase”, “Si no fuese”, etc.¹⁷. La reiteración, que marca un compás sin contrapunto, afecta de modo similar a la espacialidad: si bien se enuncian los términos que componen las categorías de la /verticalidad/ y la /orientación/, no llegan a figurativizar los “lugares” respectivos. Al laberinto temporal le sucede, pues, el monobloque o ausencia de toda subdivisión espacial: el espacio es único, sin marcas graduales o escalares. Es el espacio mítico utópico donde el sufrimiento dolorido establece su morada. Pero al negarse la definición de ese mismo sufrimiento doloroso, incluso por comparación (el enunciadore “César Vallejo” frente a los sujetos “hambriento” y “enamorado”), el espacio es introyectivo en relación a la competencia del enunciadore y, por lo tanto, **indecidible**.

El sujeto sincrético, por su parte, integra como en el acróstico anterior las dos instancias de proferición en una sola entidad, pero con una diferencia: el sujeto no habla de un suceder externo (la **contemplación pesarosa**), sino de un acontecer en él mismo (/ego/ → /eco/) cuya dimensión espacio-temporal es **dispersa**¹⁸. En este acróstico, el enunciadore es un auto-observador de su propia actividad psíquica, mejor dicho, el texto es un monólogo interior enunciado por

16 El tiempo ucrónico es una temporalidad que excede las segmentaciones cronológicas corrientes.

17 Se trata, en realidad, de una parástasis o acumulación de frases que retoman el mismo pensamiento.

18 Cf. M. Arrivé-J.C. Coquet (Directores), *Sémiotique en Jeu - A partir et autour de Poëuvre d' A.J. Greimas*, Hadés-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1987, p. 8.

el **observador interoceptivo**¹⁹ de cierto humor o “disposición afectiva de base” al **soportar una sensación penosa**, sensación que no puede ser manifestada, según el discurso, por ninguna figura del mundo (en efecto, no encontramos una sola figura relativa a las manifestaciones exteriores de esa categoría: grito, crispación, gemido, mueca, alarido, lágrima, queja, suspiro...). Ella sólo puede ser enunciada —y por cierto, lo es en este caso— si se introduce en el discurso lo que L. Wittgenstein llama “lenguaje privado”.

Nos encontramos así ante una muestra de “discurso privado” que enuncia una pasión intransferible, ligada íntimamente a “la percepción que tiene el hombre de su propio cuerpo”²⁰. El observador interoceptivo “César Vallejo” articula los dos términos de la categoría indicada, /sufrimiento/ y /dolor/, a fin de fundar el “templum”²¹ propio de este texto, un soliloquio limpio de figuras, la estricta descripción endofásica del sufrimiento doloroso.

Ni físico ni moral²², ni activo ni pasivo, el “templum” de la sensación penosa es descrito como la quintaesencia misma del acto de permitir y tolerar la impresión **neutra**, pero intensa, del sufrimiento doloroso, el **soportar íntimo**. El acróstico resume (y resume) esa sensación obsesiva, impuesta sin descanso, incesantemente, el acto de vigilia que reconoce el estado del sufrimiento doloroso en la competencia anegada del enunciadador “César Vallejo”.

Examinemos a continuación nuestra tercera muestra, uno de los poemas más recitados de Vallejo, el acróstico **Piedra negra sobre una piedra blanca**, trigésimo segundo poema de *Poemas humanos*:

PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA

ME MORIRE en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.

19 La constitución de la instancia del observador como *punctum* desde el cual se enfoca la descripción de la categoría tímica /sufrimiento doloroso/, obedece a la mención de la relación de identidad explícita en el texto: “Yo” = “César Vallejo” (“Yo no sufro este dolor como César Vallejo”; “Si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor”).

20 A. J. Greimas-J. Courtés, *Semlógica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982, art. *Tímica (categoría)*, cf. art. *Interoceptividad*.

21 Por ellos se justifica la presencia autónoma, en el texto, de “una dimensión tímica” (cf. A.J. Greimas, “De la nostalgie - Etude de Sémantique lexicale”, en *Actes Sémiotiques - Bulletin*, Vol. XI, No. 39, Paris, septembre 1986, p. 8).

22 Tampoco encontramos en el texto las figuras del dolor moral: aflicción, amargura, angustia, desagrado, pesadumbre, quebranto, compunción, tristeza, consternación, pena, arrepentimiento, contrición, desconsuelo, descontento, desesperación, desamparo, etc.

Me moriré en París —y no me corro—
talvez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

Este poema ha sido compuesto a partir de la expresión empleada originalmente en lengua francesa que manifiesta uno de los sentidos del lexema "marcar": "marcar un día con una piedra blanca o negra" ("marquer un jour d'une pierre blanche ou noire"). El diccionario **Robert** trae el artículo definitorio de tal locución:

"Marcar con un guijarro, con una piedra blanca", se dice de un acontecimiento feliz o de un día fasto, memorable. Se dice "marcar con una piedra negra" al referirse a una catástrofe, a un día nefasto²³.

La acepción ha sido también repertoriada por la lengua española en el **Diccionario de uso del español** de María Moliner:

"Señalar con piedra blanca". Frase que se emplea con referencia a fechas u ocasiones en que ocurre algún suceso feliz digno de recordarse; "Señalar con piedra negra" (no frec.). Puede decirse, por oposición a la frase anterior, con referencia a fechas desgraciadas.

Por lo visto, el título del poema **Piedra negra sobre una piedra blanca** contiene ya la filiación espacio-temporal que luego desarrolla el

23 En prosa ya aparece registrado este sentido por François Rabelais (1494-1553) en su *Gargantua*, cap. 10 (*Oeuvres complètes*, Seuil, Paris, 1973, p. 69: "au temps passé, les Thraces et Crètes signoient les jours bien fortunez et joyeux de pierrez blanchez, les tristes et defourtunez de noires". Su contemporáneo Clément Marot (1495-1544) lo incluye por vez primera en poesía:

Voici le jour lamentable sur terre,
Le jour qu'on doit marquer de noire pierre.

(Traduct. III)

En nuestro siglo ha sido consignado con relativa frecuencia en literatura por ejemplo, por Anatole France ("Il me traita d'excellence, dit qu'il marquerait ce jour d'une caillou blanc et me fit asseoir", *Crime S. Bonnard II*, p. 316) y Pierre Reverdy (sobre todo en el poemario *Pierres blanches*, publicado en 1930; cf. M. Callot, *L'horison de Reverdy*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1981, J. Schroeder, *Reverdy Twayne*, Boston, 1981), escritores leídos y citados varias veces por Vallejo en sus *Crónicas*.

texto del poema a manera de catáfora. Allí la categoría /proxémica/, es decir, aquella categoría que se ocupa de las "disposiciones de los sujetos y de los objetos en el espacio"²⁴, coordina conjuntamente las figuras que representan los "lapsos" temporales y las referencias espaciales de orden externo, los "lugares" marcados y distribuidos por un nuevo eje semántico **episódico**²⁵ que intersecta estas dos coordenadas:

- /prospectividad/ : "Me moriré en París con aguacero"
- /retrospectividad/ : "un día del cual tengo ya el recuerdo"

La intersección de ambas direcciones prefigura, de hecho, un **determinismo** temporal episódico en doble sentido, hacia el futuro la primera ("Jueves será"), hacia el presente ("porque hoy, jueves") y el pasado ("un día del cual tengo ya el recuerdo") la segunda. Esta estrategia enunciativa se correlaciona con la /propioceptividad/, categoría que reúne los términos **interoceptividad/exteroceptividad** ya encontrados de manera separada en sendos casos anteriores. Aquí el observador es **propioceptivo**²⁶, pues por una parte las figuras atañen a la descripción de la reminiscencia indicada, la auto-percepción somática ("los húmeros me he puesto a la mala") y la introspección simple ("me he vuelto, con todo mi camino, a verme solo"), mientras que por la otra parte las figuras describen la observación del **tormento físico** ("le pegaban todos", "le daban duro con un palo y duro/ también con una sogá") infringido al sujeto "César Vallejo" a partir de la línea de mira de un supuesto observador externo. Pero como en las primeras estrofas ese observador propioceptivo es enunciado en la primera persona ("me") y en las dos finales con la tercera persona ("le"), se produce el fenómeno discursivo que L. Spitzer llama **desindividualización**²⁷; se trata, entonces, de la introducción en el

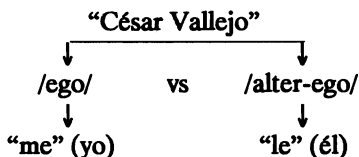
24 Greimas-Courtés, *Ibid.*, art. **Proxémica**.

25 Sobre la /proxémica/ **episódica** cabe indicar que San Agustín en sus **Confesiones** (Libro XI) considera un triple presente: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas futuras y presente del presente, donde intervienen los fenómenos de memoria y de previsión (cf. A. Rey, *Théories du signe et du sens*, Klincksieck, Paris, 1973, pp. 63-70). Según P. Ricoeur, esta concepción del tiempo "permite liberarnos de la presuposición de la existencia de un tiempo que sería sólo cronológico" ("Rencontre entre A.J. Greimas et P. Ricoeur", en *Arrivé-Coquet*, op. cit., p. 294). La espacialización en el discurso obedece a la misma organización: un espacio que no es únicamente topológico.

26 La propioceptividad alude a connotaciones psicológicas, mientras que la categoría tímica lo hace a connotaciones psicofisiológicas, cf. Greimas-Courtés, *Ibid.*, art. **Propioceptividad**.

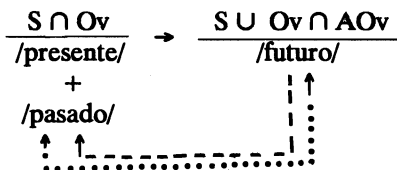
27 L. Spitzer, *Etudes de style*, Gallimard, Paris, 1970, p. 209 y sig.

discurso de un segundo tipo de sincretismo, el **sincretismo por enálage**, donde el sujeto sincrético se dirige a “otro”, que resulta siendo “él mismo” (“me” (yo) – “le” (él), cuya referencia es el nombre propio “César Vallejo”:



El /ego/ de las dos primeras estrofas se transforma en /alter-ego/ en las dos últimas. Semejante trastocamiento, cuyo pivote es la denominación propia “César Vallejo”, no afecta a la identidad unitaria del sujeto ya que el enálage garantiza, precisamente, la coherencia del acróstico. Dicha coherencia se redobla bajo la tutela de la **disforia** (“me” → “muerte”; “le” → “tormento físico”), que en este poema configura otro centro semántico, el “templum” (u hornacina)²⁸ de este nuevo fenómeno subjetivo: el **presentimiento premonitorio**²⁸.

Por la coordinada semántica del /presentimiento/ la remisión del valor “muerte” es proyectada desde el futuro hacia el pasado y luego al presente, como se ha constatado (una auténtica **evocación**). En dirección contraria, la /premonición / obra desde el presente de la enunciación textual (“porque hoy, jueves, que proso/ estos versos”) y el pasado (“César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada...”) hacia el futuro (“Jueves será”). En este doble juego se produce el intercambio entre la /vida/ y la /muerte/ ahora como objeto de valor y anti-objeto de valor respectivamente (el segundo presupone lógicamente el primero en la reción semántica), todo según el esquema:



²⁸ **Presentimiento**: “fenómeno subjetivo interpretado como conocimiento intuitivo y vago de un acontecimiento que no puede ser conocido por un medio natural”; **Premonición**: “advertencia inexplicable que se impone en la conciencia y hace conocer un acontecimiento por adelantado o a distancia”. Dic. Robert.

donde:

- S: Sujeto sincrético "César Vallejo"
- \cap Signo de conjunción semántica
- \cup Signo de disjunción semántica
- Ov: Objeto de valor /vida/
- AOv: Anti-Objeto de valor /muerte/
- \longrightarrow : Signo de transferencia semántica
- \dashrightarrow : Efecto de sentido /presentimiento/
- $\cdots\rightarrow$: Efecto de sentido /premonición/

El simulacro cognoscitivo (la pseudo-profecía), que representa la separación del sujeto sincrético del objeto de valor con el cual se hallaba y aún se halla unido, en el presente de la enunciación, recala en una serie de figuras lírico-románticas ("París", "soledad", "lluvia" ("aguacero"), "otoño", "recuerdo", "huesos", "camino(s)") cuyo rol es representar, sin dudas, la nostalgia y la melancolía.

La nostalgia, definida como "estado de decaimiento y de languidez causados al echar de menos (o extrañar) obsesivamente el lugar donde se ha vivido largo tiempo" (Dic. Robert) y la melancolía como "estado de abatimiento, de tristeza, acompañado de reflexiones ensoñadoras" (Dic. Robert) son los itinerarios reflexivos, la rutina — la misma ruta — de la deambulación en redondo a que se libra el sujeto sincrético "César Vallejo", convertido ahora, gracias a la eficacia metafórica y metonímica de esas figuras, en sujeto lírico, sujeto de papel en que la escritura es, ciertamente, la huella de su voz.

A partir de las mismas figuras, pero tomadas como vectores sensoriales y afectivos, el nombre propio "César Vallejo" es el sujeto que profiere o dicta la ilusión referencial sobre su propia consunción. La economía poética de las asociaciones figurativas, diseña vigorosamente la interpretación del destino personal ("le pegaban/todos sin que él les haga nada") y prevé la dimensión teleológica de la existencia. A la manera de Asmodeo, el demonio que levanta los techos de las casas para observar la conducta de los hombres, el sujeto lírico colocado en la instancia ectópica (del "más allá" o de "ultratumba") levanta, por así decirlo, su "techo vital" y descubre anticipadamente el sistema de las relaciones sociales y el régimen simbólico que le ha sido impuesto como enigma existencial.

El poema titulado "En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi

muerte...”, también de **Poemas humanos**, es el último acróstico de nuestro corpus:

EN SUMA, NO POSEO PARA EXPRESAR MI VIDA
SINO MI MUERTE.

EN SUMA, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte.

Y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano con mi sombra.

Y, al descender del acto venerable y del otro gemido, me reposo pensando en la marcha impertérrita del tiempo.

¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es tan sencillo? ¿Para qué la cadena, si existe el hierro por sí solo?

César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, sólo saben de ti por tu garganta.

César Vallejo, póstrate, por eso, con indistinto orgullo, con tálamo de ornamentales áspides y exagonales ecos.

Restitúyete al corpóreo panal, a la beldad; aroma los florecidos corchos, cierra ambas grutas al sañudo antropoide; repara, en fin, tu antipático venado; tente pena.

¡Que no hay cosa más densa que el odio en voz pasiva, ni más mísera ubre que el amor!

¡Que ya no puedo andar, sino en dos harpas!

¡Que ya no me conoces, sino porque te sigo instrumental, prolijamente!

¡Que ya no doy gusanos, sino breves!

¡Que ya te implico tanto, que medio que te afilas!

¡Que ya llevo unas tímidas legumbres y otras bravas!

Pues el afecto que quíebrase de noche en mis bronquios, lo trajeron de día ocultos deanes y, si amanezco pálido, es por mi obra; y, si anochezco rojo, por mi obrero. Ello explica, igualmente, estos cansancios míos y estos despojos, mis famosos tños. Ello explica, en fin, esta lágrima que brindo por la dicha de los hombres.

¡César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre!

¡Vistosa y perra suerte!

¡César Vallejo, te odio con ternura!

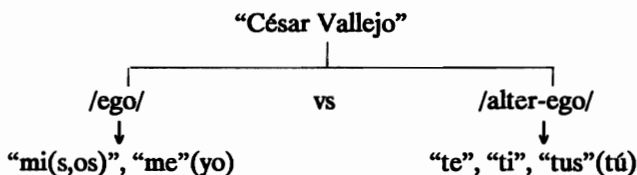
El acróstico final, a diferencia de los anteriores, se compone de enunciados donde la enunciación se dirige en muchos sentidos, una especie de **deflagración enunciativa**. La ruptura de las articulaciones semánticas alternadas es sistemática y la encontramos a lo largo de todo el poema, por ejemplo, en la primera secuencia:

— La **alegoría**: “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte.”

— La **alucinación ensoñadora**: “y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano, con mi sombra.”

- La **compensación apacible**: “Y, al descender del acto venerable y del otro gemido, me reposo pensando en la marcha impertérrita del tiempo.”
- La **aserción interrogativa parcial**: “¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es tan sencillo? ¿Para qué la cadena, si existe el hierro por sí solo?, etc.

El procedimiento de **disociación** atestado desde la poesía medieval²⁹, sirve al sujeto sincrético y observador propioceptivo “yo” (“poseo”, “ando”...) para organizar las instancias enunciativas: la instancia de referencia central del /ego/ enunciador y aquella otra que cumple la función de alteridad “tú” (“amas”, “escribes” ...), siempre a partir del **punctum** “César Vallejo”:



Una vez ubicadas esas dos instancias, se inicia el **diálogo implícito** (o diálogo interior) que hace de este acróstico un **poema-conversación exhortativo**: se emplea abundantemente el apóstrofe a través del rol fáctico de los verbos en imperativo, “pórtate”, “restitúyete”, “repara”, “tente pena”. El **diálogo de exposición** utiliza, por su lado, el razonamiento causal (“Ello explica...”) y el razonamiento entimemático (“César Vallejo, parece/ mentira que así tarden tus parientes,/ sabiendo que ando...”).

Por lo demás, la función emotiva o expresiva aparece gracias a otra variedad de la aserción, la concatenación anafórica de las exclamaciones negativas y la enumeración distributiva de orden semántico, sin gradación: “¡Que no hay cosa más densa...!”, “¡Que ya no puedo andar...!”, “¡Que ya no me conoces...!”, etc. Esta serie de aserciones negativas se escalona como una remotivación enfática y continua, pero heteróclita de modo parecido a lo ya visto en el segundo acróstico. Además, la serie de antilogias explícitas abarca el poema entero:

- “mi vida” / “mi muerte”

29 Cf. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seul, Paris, 1972, p. 141 y sig.

- "gorrión" / "bloque"
- "acto" / "reposo"
- "odio" / "voz pasiva"
- "tímidas" / "bravas"
- "noche" / "día"
- "pálido" / "rojo"
- "amanezco" / "anochezco"
- "ando" / "yaces"
- "cautivo" / "libre"
- "vistosa [suerte]" / "perra suerte"

Las oposiciones repertoriadas llegan, incluso, a tomar la forma de la antimetátesis, es decir, de la aproximación de dos palabras que sólo difieren por el cambio o añadido de algunas letras, por ejemplo, "obra"/"obrero", y del oxímoron como sucede en el torniquete semántico final: "¡Cesar Vallejo, te odio con ternura!". Frente a este cúmulo de oposiciones se plantea el grado cero de la temporalidad por las formas reflexivas ("me duermo mano a mano con mi sombra"; "me reposo pensando en la marcha impertérrita del tiempo") y algunas figuras cosmológicas simples ("noche", "día", "amanezco", "anochezco"); lo mismo en cuanto al grado cero de la espacialidad, representada sólo por ciertas figuras mínimas de orden somático ("amar", "escribir", "oír", "garganta", "postrarse", "corpóreo panal", "bronquios", "palidez", "cansancio", "lágrima"). El grado cero denuncia así una espacio-temporalidad diluida.

Ahora bien, dado que la dimensión espacio-temporal se recluye en un segundo plano por las disociaciones enumeradas, es la **alianza de sentimientos contrarios** la que ocupa el "templum" de este acróstico originando allí un género especial de discurso, el **autismo**³⁰ definido como la actitud que consiste en considerar una multiplicidad de campos semánticos desde un punto de vista estrictamente personal. Sin embargo, esta clase de expresión íntima, no debe ser confundida con la manifestación del egoísmo ingenuo que coloca por delante a la propia persona; en este poema, el dialogismo y las antilogías reseñadas mitigan todo exceso posible en ese sentido.

Si por una parte la aglomeración de imágenes convoca una gavilla de sentimientos contrarios (lo cual provoca la apariencia de "delirio

30 Cf. B. Dupriez, op. cit., pp. 85-86.

personal”), por la otra, la “incoherencia singular” se resuelve por medio del **acento afectivo** que humedece la escritura dialógica: las cualidades opuestas dejan, desde este punto de vista, de ser incompatibles y convergen al predicar la competencia del sujeto sincrético. ¿Qué función semántica cumple, entonces, la **alianza de sentimientos contrarios** como “templum” de este texto? Una función triple: suprimir, primero, el riesgo de las tautologías (no se trata de un discurso “a una voz” —el ergotismo— sino a dos veces —la desindividualización); eliminar, luego, la tentación de la apología personal y, finalmente, evitar la depreciación superlativa.

Difícil y peligrosa coyuntura ésta que mantiene, en todo momento, la tensión evaluativa entre términos contrarios referidos a un solo sujeto. El estatuto subjetivo del acróstico no ignora las expresiones pasionales, como hemos tenido la oportunidad de notarlo; no niega las diferencias, sino que otorga a cada una su densidad poética y nada más que ella. Tal es el control concreto, el ascetismo inventivo ejercido por el poeta al elegir las potencialidades significantes del nombre propio.

Al iniciar esta rápida excursión — a campo traviesa — nos propusimos averiguar cómo se constituía, en los acrósticos del corpus elegido, el sistema de referencias ideológicas que predicán el antropónimo “César Vallejo”.

Pues bien, la primera constatación salta a los ojos: el nombre propio “César Vallejo” inserto en los poemas examinados saca a orear, es decir, pone en evidencia las aporías que surgen al intentar constituir una definición patronímica por la **unidad individual**. Múltiples, complejos, heterogéneos, los predicados activan — sacan a la intemperie — la polivalencia significativa de la figuras poéticas, sustrayendo al sujeto del enunciado de toda institucionalización. El sujeto nombrado, la denominación propia “César Vallejo”, no es en estos acrósticos una **insignia** sino el receptáculo de un conjunto de valores, esto es, un verdadero **emblema poético**.

Ni panegíricos ni blasones³¹, en los acrósticos el enunciador diseña un área de evaluación poética, una esfera intencional (el “templum”) donde las figuras elegidas llenan el vacío conceptual del nombre propio. En estos poemas, por eso, no se intenta responder a las preguntas

31 El **panegírico** es, como se sabe, un discurso de elogio a una institución, un hombre, una obra; el **blasón**, en poesía, es también el elogio de una persona.

¿Quién es “César Vallejo”? o ¿En qué consiste la persona que lleva ese apelativo?³², sino fundar una paradoja poética: la disolución de cualquier permanencia o cristalización ontológica “individual”, a través de la crítica implícita a una identidad estricta y excluyente que “haría del sujeto la repetición de una misma esencia idéntica”³³. Las diferentes asignaciones discursivas que rodean la denominación “César Vallejo” demuestran, a las claras, que la **objetividad** de ese sujeto nombrado depende de los valores semánticos incluidos en cada acróstico y así, de un acróstico a otro, cada compilación de figuras fuerza la dispersión semántica e impulsa la deriva del sujeto.

Efectivamente, la constitución del sujeto sincrético procede por la clase de proferición que lo determina, sea por un dispositivo intrareferencial (/ego/→ /eco/), sea autoreferencial (/ego/← /eco/) sea, finalmente, interpersonal (/ego/→ /alter-ego/). En los dos primeros casos se da la oposición **inversión/reversión** de la instancia de proferición (o enunciación); en el tercero el **trueque/trastrueque** de la misma instancia.

Algo similar ocurre con el emplazamiento del enfoque enunciativo (o “punctum”): a un observador exteroceptivo planteado en el primer acróstico, le sucede otro interoceptivo en el segundo, para convertirse en el tercero y cuarto en un observador propioceptivo sometido al juego de la **concordancia/discordancia** aplicado al sistema de las personas gramaticales.

La temporalización y la espacialización — los dos carriles maestros del efecto de sentido “realidad” — carecen en el corpus de un régimen unitario. Los paradigmas categoriales que definen la espacio-temporalización de los poemas (**concentración/difusión; continuidad/discontinuidad**) no se corresponden, como se ve en seguida:

- **Primer acróstico** : espacio-temporalidad **espectacular**:
concentración – continuidad.
- **Segundo acróstico** : espacio-temporalidad **dispersa**:
difusión – continuidad.
- **Tercer acróstico** : espacio-temporalidad **episódica**:
concentración – discontinuidad.

32 Cf. I. Meyerson (Director), *Problèmes de la personne*, Mouton & Co., Paris, 1973.

33 P. Ricoeur, “Ce qui me préoccupe depuis 30 ans”, en *Esprit*, Paris, août-septembre, 1986.

- **Cuarto acróstico** : espacio-temporalidad **diluida**:
difusión - discontinuidad.

Agreguemos a todo esto el hecho de que la espacio-temporalidad del tercer acróstico recibe la orientación bi-direccional de la categoría **decronología/anticipación**³⁴, ampliamente explicada.

De esta manera, cada acróstico concreto selecciona y explota los valores semánticos **axiológicos**. Son las redes de relaciones y operaciones discursivas, sectorizadas en forma de “templum”, las que transforman dichos valores en valores **ideológicos**. En efecto, las proyecciones cognoscitivas de cada uno de esos “templum” aparecen como variables y combinaciones de variables de una misma disposición anímica, la **disforia**, constituyéndose así en el corpus cuatro estratos ideológicos independientes pero homogéneos:

- la contemplación pesarosa;
- la sensación penosa;
- el presentimiento premonitorio;
- la alianza de sentimientos.

Preguntémosnos ahora sobre la competencia —en sentido lingüístico— del enunciador César Vallejo. ¿Cómo se encuentra en los textos estudiados? Ella se presenta como un esfuerzo de **distanciación** dirigido a reemplazar en el patrónimo los semas definitorios /individualidad/ y /particularidad/ (la **desindividualización**) por los semas definitorios de la antroponimia /singularidad/ y /universalidad/. Este proceder, el arte de producir un simulacro poético para reemplazar la patronimia por la antroponimia, recibe su respaldo poetológico. Vallejo en *Contra el secreto profesional*³⁵, escribe:

- ¿Es mejor decir yo? O mejor decir **El hombre** como sujeto de la emoción — lírica y épica. Desde luego, más profundo y poético, es decir yo — tomado naturalmente como símbolo de todos.

Vallejo mismo explica e interpreta así la función de sus acrósticos: empleando la metonimia extrema del discurso poético, la **antonomasia** (“yo”, “tu”, “él” = “todos”), transforma su emblema personal

34 La **decronología** es una reactualización que describe, en el desarrollo de la secuencia discursiva, un retorno hacia atrás; la **anticipación** describe, en el mismo desarrollo, una escena que tiene lugar sólo más tarde en la secuencia “normal” de la narración.

35 Mosca Azul Editores, Lima, 1973, p. 100.

(individual) y poético (“yo” ≈ “César Vallejo”) en un **emblema político**, el emblema que resume el pensamiento proletario de inspiración marxista: en cada hombre padece una parte del todo, la humanidad.