

TRISTAN CORBIÈRE Y EL JUEGO HIPERTEXTUAL EN “LES AMOURS JAUNES”

MARIE-CLAIRE DURAND GUIZIOU

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La lapidaria frase de Claude Duchet¹ (1971), “Il n’y a pas de textes purs” nos servirá de introducción al inagotable tema de la intertextualidad que nos proponemos ilustrar con el análisis de dos poemas del simbolista francés del siglo XIX, Tristan Corbière. Los poemas, como veremos, abren y cierran la antología *Les Amours Jaunes*² y ofrecen una singular construcción en espejo toda vez que el poeta echa mano de otro texto (fuente), o hipertexto según ha quedado acuñado en la terminología de Gérard Genette (1989:14-37), para llevar a cabo la operación de travestimiento interno³.

Algo más prolijo en su definición de la intertextualidad es el crítico y semiólogo Roland Barthes⁴ (1977:1015) quien señala que

[...] tout texte est un intertexte; d’autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.

Esta referencia a la descontextualización de la cita fuera de su texto original enlaza con la visión que ofrece Julia Kristeva⁵ (1978 :147) respecto a un fenómeno que la semióloga ha explorado en profundidad:

El Texto es [...] una productividad, lo que quiere decir, por una parte que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva) y, por otra parte, que es una permutación de textos, es decir en el espacio de un texto, varios enunciados, tomados de otros textos, se cruzan y se neutralizan.

Es precisamente ese *chassé-croisé* el que nos ha interesado en los poemas de Corbière y que nos proponemos comentar más adelante a la luz de las diferentes teorías citadas.

La crítica literaria y la literatura comparada se han esforzado en subrayar todo lo que una nueva producción literaria puede atesorar de adaptación, imitación y transformación respecto a obras anteriores. D.H. Pageaux⁶ (1989:140) en su artículo «De l'imagerie culturelle à l'imaginaire» señala que

L'imaginaire que nous découvrons est un lieu où triomphe l'intertextualité

y aclara que la imagen del Otro es la que sirve para escribir, pensar y soñar de forma diferente. De manera que, para D.H. Pageaux, la intertextualidad es un crisol de donde el escritor consigue extraer un nuevo imaginario, nutriéndose de otros (otras producciones) para plasmar mejor su propia originalidad.

Citaremos algunos ejemplos sacados de obras literarias muy conocidas, en las que el autor echa mano de varios tipos de adaptaciones, transformaciones, superposiciones, transgresiones, o parodias para brindar su propio texto. Así, dentro del campo literario francés, el célebre verso de Lamartine, *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* suena como un clásico de la poesía romántica del XIX. Convertido en cliché, bajo la pluma del dramaturgo Jean Giraudoux⁷ (1971:48) el verso, adaptado con mucha sutileza en *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, produce un cambio profundo de sentido, merced a la sustitución del prefijo (*dépeuplé/repeuplé*) -podríamos hablar incluso de una sola letra, *r* por *d*, que funciona como rasgo distintivo:

Un seul être vous manque et tout est **repeuplé** ⁸.

El sutil escapepo de la rima que orienta el sentido de todo el verso da muestra aquí de la hábil reescritura de Giraudoux quien al troncar el verso de Lamartine lleva a cabo un trabajo de sobreimpresión; el dramaturgo, conservando del lírico verso lamartiniano la patética alusión a la mujer ausente, aquí Hélène (Elena de Troya) le da la vuelta para conseguir el efecto contrario de jolgorio, mediante la parodia. La destreza del dramaturgo radica en gran parte en el uso de la paronomasia y de la antonimia marcadas por los dos participios morfológicamente próximos y semánticamente opuestos: «despoblado» y «repoblado». Es preciso recordar que en *La Guerre de Troie*, Giraudoux trata el tema de la separación de Hélène y Pâris -el troyano, hermano de Hector- poniendo de manifiesto la inconsistencia de Pâris para quien, perder a Hélène significa encontrar a otras tantas mujeres. La intencionalidad irónica de Giraudoux cobra toda su fuerza paródica con la doble lectura de los versos superpuestos.

Pierre Brunel⁹ (1989:36) cita como ejemplo de intertextualidad - donde se mezclan los códigos lingüísticos- el pastiche del famoso verso de Hamlet *Words, words, words* cuyo eco suena con su gran carga irónica en *Moralités Légendaires* de Jules Laforgue con la tripe evocación del parónimo «gusano» en inglés: *Worms, worms, worms*. El mismo Brunel nos recuerda la difícil tarea de desenmascarar las referencias intertextuales que subyacen en el poema "el Desdichado" que forma parte de *Les Chimères* de Gérard de Nerval, poema donde sólo el título figura en español, y del que citaremos únicamente la primera estrofa para aludir al complejo entramado que se perfila desde los cuatro primeros versos:

El desdichado
 Je suis le ténébreux, - le veuf - l'inconsolé,
 Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
 Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
 Porte le soleil noir de la mélancolie.

Con el paratexto¹⁰ español «El desdichado», Nerval hace una primera llamada de atención pues el resto del poema transcurre en francés. Pero también nos invita a otra lectura que recoge la referencia al *Ivanhoe* de Walter Scott, obra en la que un misterioso caballero aparece en un torneo sin más

armas que su escudo -roble desarraigado- donde aparece la divisa: "desdichado". En cuanto a la alusión intertextual al *soleil noir de la mélancolie* hay que buscarla en el romanticismo alemán sin perder de vista que «la mélancolie» evoca además el famoso grabado «Melancolía» de Durero (artista alemán del siglo XVI) cuya imagen obsesionaba a Nerval. En este caso vemos que los hilos intertextuales se entrecruzan a diferentes niveles y obligan a ahondar en las propias vivencias del escritor para buscar algunas claves de significación textual.

Por otra parte, si muchos autores reconocen públicamente su deuda con obras anteriores, otros prefieren dejar al lector el placer de desentrañar el enredo intertextual. Henry Miller no ha dudado en reconocer lo que su *Tropic of Cancer* debía al novelista francés Céline, autor de *Voyage au bout de la nuit*, especialmente en el uso magistral que el francés hace del lenguaje hablado, coloquial. La admiración de Miller por Proust se convirtió casi en una enfermedad. Lo confesaba, en 1932, en una carta a Anaïs Nin, expresando así su tormento:

Proust me monte à la tête... Je ne puis seulement me retenir de souligner chaque ligne. Cet homme semble prendre mes pensées sur mes lèvres, me voler mes propres expériences, mes sensations, réflexions, introspections, soupçons, tristesses, tortures, etc.

Resulta, por tanto, clarísima la presencia de una intertextualidad en cuanto al contenido subyacente en una obra literaria pero también en cuanto expresa una forma, una estructura, un estilo particular. Así sucede con el monólogo interior tan característico de las obras de Joyce, V. Woolf o Faulkner, monólogo forjado, años antes por E. Dujardin en su obra *Les Lauriers sont coupés*; o la "composition by field" de los Black Mountain Poets norteamericanos, Olson y Duncan, que recogen dicha estética del poeta francés Pierre Reverdy.

Si, como aludíamos al principio, Claude Duchet ha podido afirmar "Il n'y a pas de textes purs", el controvertido poeta Lautréamont, autor de *Les chants de Maldoror* va aún más lejos al declarar que el plagio es necesario.

Ahora bien, ¿cuál es el papel, la participación o la aportación del lector dentro del juego intertextual?

No se puede menospreciar ese papel, dado que, sin lector, la comunicación no existe y el libro pierde su objetivo primero, el de comunicar algo.

Si el lector es capaz de discernir, aprehender y relacionar todas las alusiones intertextuales latentes en la obra literaria, su lectura resultará enormemente enriquecida. Como recuerda Umberto Eco¹¹ (1990), el escritor, consciente de la dificultad, se encarga siempre de dejar unas pistas, unos indicios por mínimos que sean, para facilitar al lector la tarea de desenmarañar el ovillo intertextual. Dicho ejercicio requiere no obstante una cultura ingente, dado que la estela intertextual puede ser casi infinita. Aquí entraría también en juego la capacidad interpretativa de cada lector y ésta difiere según el contexto etnográfico del individuo. Bien es verdad que en *S/Z* Roland Barthes¹² (1970) habla de lectura plural afirmando que dos lectores no harán jamás una lectura idéntica de una misma obra (aun estando ambos imbuidos por una misma cultura), ello enlaza con el comentario de Paul Valéry¹³ (1949):

Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens¹⁴.

Los dos poemas que hemos elegido para poner de manifiesto el fenómeno de la intertextualidad, pertenecen a la obra poética de Tristan Corbière (1845-1875) *Les Amours Jaunes* (1963), poeta simbolista francés, bretón por más señas, de los llamados menores, y «maldito» por incomprendido durante su corta vida literaria.

Nuestro análisis consiste en el cotejo de dichos poemas, el primero y el último de la obra, con una fábula de La Fontaine¹⁵ (siglo XVII) titulada «La cigale et la fourmi» (también primera fábula del libro) con el fin de señalar la presencia de una hipertextualidad, siguiendo siempre la terminología acuñada por G. Genette (*op. cit.*:14-19).

El primer toque de intertextualidad lo hallamos en el propio nombre de Tristan que el poeta ha elegido como seudónimo de Édouard Joachim (pero ha conservado su apellido). Corbière, en un arranque de romanticismo quiso autoasignarse un nombre mítico, recreándose así durante su corta vida (murió a los treinta años) en el mito del famoso y triste héroe de la leyenda bretona. Siguiendo a Philippe Lane¹⁶ (1992:45), recordaremos que la elección de un seudónimo es un elemento paratextual importante a tener en cuenta para la interpretación de un texto¹⁷.

Marcelle, la musa a quien Corbière dedica los dos poemas es tan rubia como Isolda y la dolorosa pasión a la que alude el poeta no deja de evocar los amores trágicos de Tristan e Isolda. Al igual que en el trágico desenlace de la leyenda celta, Corbière concluye su libro de poemas con una nota derrotista pero con ironía, lo que nos permite hablar de autoparodia:

D'avoir fait - Oh! pas exprès!
Son honteux monstre de livre.¹⁸

Por otra parte, Corbière introduce asimismo el tema del embrujo pero sin hablar de filtro sino de ebriedad «Muse presque bue» (P.II.v.3), y consigue forzar así el juego anagramático entre «livre» (el libro del poeta, su creación poética) y «ivre» (ebrio) para expresar la pasión del poeta por su musa, su inspiración, dado que «ivre» está contenido en «livre».

La misma dedicatoria a Marcelle, como epígrafe de ambos poemas merece también un comentario. Para Genette¹⁹ (1987:145)

L'épigrave est [...] la citation par excellence, celle qui figure en exergue du livre, la quintessence de l'ouvrage.

No olvidemos que uno de los poemas es poema liminar de manera que la dedicatoria puede interpretarse como para el libro entero, máxime si comprobamos que cierra también el libro (último poema). Recuerda además Genette (*Ibidem*) que

épigraphier est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur.

No se puede obviar el valor simbólico de la cita liminar, del epígrafe que orienta la temática de ambos poemas de Corbière, pues «À Marcelle» se refiere a la vez a la musa y a la mujer amada que se confunden en ambos poemas. Con ello, Corbière anticipa y predice su frustrada trayectoria poética al hablar de su «honteux monstre de livre » que no tendrá aceptación ante el público de su época, evocándose así la gran pasión destructora de la musa, su inspiración poética.

La disposición original del poema introductor de la obra (al que llamaremos P.I.) y el poema que cierra *Les Amours Jaunes* (al que llamaremos P.II) nos remite a la noción de "texte clos" tal y como ha sido recogido por

Julia Kristeva en *Semiótica I* (1989). Siguiendo a Genette, el primer poema (P.I.) es hipertexto de otro texto de La Fontaine, a saber la primera fábula del «Recueil». Esta fábula se convierte en el hipotexto del poema citado (P.I.) que a su vez aparece –en *Les Amours Jaunes*– como el hipotexto del último poema (P.II), pues éste es el contratexto de P.I. tanto en el contenido como en el tono. En efecto, comprobamos que, en ambos poemas, se pasa de una situación alegre donde la musa es muy complaciente al principio, a una situación invertida, de frustraciones, arrepentimientos y perdones al final. ¿Cómo no ver en esta construcción hipertextual y antitética la inapelable sensación de incomprensión reservada por el público al "poète maudit" que sólo contó con el reconocimiento de Verlaine ?

Con el análisis intertextual de los dos poemas de Corbière y de la fábula de La Fontaine, nos ceñiremos en primer lugar a los aspectos externos de dicha intertextualidad para luego estudiar los aspectos internos de la misma.

Una primera lectura de los dos poemas nos permite descubrir que tanto en la forma como en el contenido (parcialmente) están presentes la fábula, o hipotexto de La Fontaine. No obstante, la temática de los poemas se centra en la amada musa, Marcelle, identificada con la vocación poética del autor y que sirve de hilo conductor a pesar de las transformaciones que se operan del P.I. al P.II. Recordemos que "La cigale et la fourmi" aparecía también como liminar en la antología de La Fontaine al igual que nuestro P.I. en *Les Amours Jaunes*. Es sabido que el fabulista francés se inspiró a su vez de Esopo pero que, al no conocer el griego, La Fontaine leyó a Esopo a través de traducciones latinas.

Estamos por tanto en presencia de una architextualidad que se constituye diacrónicamente dado que el género de la fábula, recogido por Corbière, procede de Esopo a través de La Fontaine por mimesis.

Pero ¿cuál va a ser la transformación llevada a cabo por Corbière en su proceso creativo? ¿Acaso pretende escribir fábulas? Los demás poemas del libro nos confirman que ésa no es la intención. Sólo los dos poemas señalados (P.I. y P.II) se presentan como un pastiche de la fábula primera de La Fontaine. La explicación de la elección del género la hallamos en la

intencionalidad moral que contiene toda fábula. Este género, que tuvo también sus horas felices en España con las aportaciones del Arcipreste de Hita, de Don Juan Manuel y posteriormente con Samaniego e Iriarte, es una forma que se presta para denunciar, parodiar los defectos humanos a través de situaciones del mundo animal. Corbière, al echar mano de ese género, nos informa implícitamente de su intención. Con este primer plagio genérico sigue la usanza de mezclar el mundo animal con el mundo humano, dejando traslucir progresivamente la degradación y el travestimiento que conviene a la intencionalidad de su poesía.

Los títulos de los dos poemas "Le poète et la cigale" (P.I.), y "La cigale et le poète" (P.II) anuncian, a través de una disposición en forma de quiasmo, la transgresión que se opera a partir del primer hipotexto de La Fontaine en los dos poemas de Corbière.

Del hipotexto (de La Fontaine), Corbière mantiene una serie de elementos formales y de contenido: el género ya aludido, los versos heptasílabos, la construcciones morfosintácticas, los tiempos verbales, el protagonista animal -la cigarra- la situación de penuria, así como versos íntegra o parcialmente escogidos del fabulista.

A continuación procederemos al cotejo de los versos del poema I. (hipertexto) y de la fábula de La Fontaine en su función de hipotexto, para descubrir el pastiche intencionado de Corbière y proponer nuestra interpretación:

| Corbière (hipertexto) | La Fontaine (hipotexto) |
|--------------------------------|--------------------------------|
| Un poète ayant rimé P.I v.1 | |
| Le poète ayant chanté P.II v.1 | La cigale ayant chanté LF v.1 |

Corbière utiliza el V.1 de la fábula siguiendo la misma construcción morfosintáctica en ambos poemas e introduciendo solamente la variante del sujeto que pasa de animal (cigarra) a humano (poeta)

Cabe señalar por otra parte el mínimo pero significativo cambio del determinante « un » que alude a un poeta indeterminado (P.I.), a la determinación en P.II donde Corbière se descubre como El poeta.

| | |
|-------------------------------|------------------------------|
| ... dépourvue (muse) P.I. v.3 | ...dépourvue (cigale) LF v.3 |
|-------------------------------|------------------------------|

Aquí, el adjetivo-participio «dépourvue» (despojada) es idéntico en ambos textos pero el sujeto ha sufrido un cambio. Mediante la transgresión, *musa* y *cigarra* se confunden. Por un lado la *cigarra*, tras haber disfrutado durante el verano, se encuentra sin recursos para pasar el invierno, por otro lado, el poeta que ha cantado, rimado (durante mucho tiempo), se halla de repente falto de inspiración. Interesa resaltar la cuádruple ocurrencia del verbo «*rimer*» que se declina incluso una quinta vez en el único verso destacado por el poeta con mayúscula –IMPRIMÉ– de donde extraemos *impRIMÉ*²⁰. Haciendo un habil uso del poliptoton, Corbière expresa en el primer poema el esfuerzo de la labor creativa del poeta para constatarlo mejor con la situación de desencanto patente en P.II, donde «*rimé*» desaparece dejando un vacío que el poeta expresará sutilmente codificado en su verso 14 y que comentaremos más adelante.

El poeta no puede vivir sin escribir, sin *musa* (mundo etéreo, intelectual) y la *cigarra* no puede sobrevivir sin alimentarse (mundo terrenal).

Pas le plus petit morceau P.I. v.5

De vers...ou de vermisseau P.I v.6

Pas un seul petit morceau v.5

De mouche ou de vermisseau v.6

En estos versos, el poeta se distancia algo más de su hipertexto. Vemos cómo introduce los elementos paródicos a través del calambur forjado a partir de un término polisémico «*vers*» y de un diminutivo «*vermisseau*», palabras ambas de la misma familia, que requieren por parte del lector una doble interpretación dado el juego homófono que subyace en «*vers*» (versos y gusanos).

Echando mano de la polisemia -favorecida en lengua francesa por las numerosas palabras monosilábicas- Corbière asocia los «*versos*» a unos «*gusanos*» con lo que abre paralelamente los campos semánticos de la alimentación (animal) y de la muerte para el ser humano, acaso aludiendo también al carácter efímero de la posteridad del poeta. El enfrentamiento de voces se inicia por tanto con este verso 6 (P.I.) al contraponer -en el nivel semántico- la univocidad del monosémico «*vermisseau*» (pequeño gusano) al ambivalente «*vers*» (gusanos/versos). Si nos fijamos en el nivel formal, comprobamos que la singular estructura del verso 6 (*De vers ou de vermisseau*)

au) contribuye también a reforzar la polarización entre las dos únicas voces de verso separadas por unos puntos suspensivos, y cuya distribución en cada extremo del verso está dictada por una figura retórica (la epanalepsis). El poeta, al asociar sus versos con unos gusanos, activa paralelamente la temática del bien y del mal (bueno/malo) que, como veremos, está recogida, sobre todo, en P.II. Con ello, Corbière, al señalar su degradación de humano a animal nos revela su certero juego paródico que le lleva al autoescarnio.

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Il alla crier famine</i> P.I. v.7 | <i>Elle alla crier famine</i> LF v.8 |
| Chez une blonde voisine P.I. v.7 | Chez la fourmi sa voisine LF v. 9 |

Vemos en estos versos que las únicas variantes aportadas por Corbière radican en la transformación de los pronombres personales (cuyos referentes son el poeta y la cigarra), y la sustitución de « la fourmi » por « une blonde voisine ». La rubia vecina hace referencia a Marcelle, musa a la que van dedicados los poemas. La casi identidad sintáctica, morfológica y léxica de estos dos versos, desde el hipotexto al hipertexto lleva al lector a confundir « blonde voisine » con « fourmi sa voisine » de La Fontaine. Aquí la transgresión se lleva a cabo por el proceso de asociación y analogía y la degradación de humano a animal se hace patente no sólo en el poeta sino también en Marcelle. Por otra parte, el referente « hormiga » alude además irónicamente a la avaricia denunciada por el fabulista, por lo que Corbière aprovecha para identificar la musa a la hormiga mediante este defecto.

Vemos a continuación que el poeta, al autoasignarse el verso completo de La Fontaine, juega con la ambigüedad del pronombre personal complemento «la» que, en la fábula, se refiere a la hormiga y en el poema I, a la musa.

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| La priant de lui prêter P.I. v.9 | La priant de lui prêter LF v.9 |
|----------------------------------|--------------------------------|

Identidad de versos que acuentúa cada vez más la analogía con el mundo animal. En los versos siguientes el poeta solicitará de su musa la autorización para rimar o escribir versos con su nombre. El mundo del poeta se identifica cada vez más con el mundo animal. Tanto la cigarra que pide para sobrevivir como el poeta que mendiga ante su musa, están en situaciones límite. La necesidad de inspiración (de tener a una musa) va asociada a la necesidad vital y existencial del poeta.

| | |
|---|---------------------------------------|
| Oh! Je vous paierai, Marcelle P.I. v.12 | Je vous paierai, lui dit-elle LF v.12 |
| Avant l'août, foi d'animal P.I v.13 | Avant l'août, foi d'animal LF v.13 |
| Intérêt et principal P.I. v.14 | Intérêt et principal LFv.14 |

Nuevamente hallamos tres versos plagiados de La Fontaine con la única variante de "Marcelle" por "lui dit-elle" en v.12. Y una vez más, la referencia al mundo animal queda señalada mediante la expresión « foi d'animal » que resulta grotesca en el poema de Corbière.

Los versos 13-14 de La Fontaine requieren una explicación dado que se inscriben en un contexto cultural singular propia del pueblo galo. Tristan Corbière aprovecha aquí para hacer un guiño a la memoria colectiva de su país. Los versos 13-14-15 de la fábula hacen referencia a una transacción entre dos personas, en la que el deudor hace constar sus buenas intenciones de devolver toda la deuda contraída, con « capital e intereses », en la fecha fijada. Con ello, Corbière consigue un "tour de force" al insertar dicha expresión en un contexto nuevo. En efecto, la transcodificación que se opera provoca la risa cuando se lee "foi d'animal" (promesa de animal) dado que el trato ha de llevarse a cabo entre la musa y el poeta, es decir entre seres humanos. La transgresión que empezó al principio del poema culmina en esta irónica profesión de fe -como garantía- que resta seriedad a la promesa del poeta, ¿de qué promesa se trata? de la que le hace a su musa (Marcelle) de devolverle su nombre (aquí el término « petit nom », por « prénom » recoge el tono afectivo) cuando haya recobrado toda su inspiración poética. La deuda que va a contraer el poeta con la musa no pertenecen al mundo de las transacciones comerciales sino a esferas más platónicas. De ahí el tono burlesco que subyace en los tres versos citados.

Los últimos versos merecen asimismo un comentario:

| | |
|--|---|
| Rimez mon nom... vous plaise ! P.I. v.19 | Vous chantez, j'en suis fort aise Qu'il LFv.21 |
| Et moi j'en serai fort aise v.20 Voyons : chantez maintenant v.21 | Et bien dansez maintenant LF v. 22 |

En el primer poema de Corbière la musa « heureuse » invita al poeta a cantar versos, mientras que la hormiga de La Fontaine fustigaba la cigarra por

haber cantado y la despreciaba mandándola bailar. Corbière que conserva únicamente del hipertexto la estructura y algunas expresiones arcaicas como « être fort aise » (alegrarse mucho) que hace eco al verso 17, Votre muse est bien heureuse..., deja entrever el tono optimista en su primer poema, reservándose el final de la fábula para parodiarlo en el poema II que cierra Les Amours Jaunes.

Pasamos a continuación a analizar la intertextualidad restringida, procediendo a cotejar los dos poemas de Corbière P.I. y P.II. y destacando las variantes.

Si la dedicatoria a la musa Marcelle aparece en los dos poemas (pero no en el hipotexto de La Fontaine), la variante entre P.I. y P.II. queda señalada en forma de quiasmo en el título de ambos poemas. En efecto, los mismos protagonistas aparecen en el título pero con el orden invertido, advirtiéndonos el poeta con este primer indicio, de la transformación o cambio de actitud de la musa que, después de haber aceptado con agrado al poeta, acaba reprobándole y rechazándole.

El análisis de los versos siguientes :

...muse presque nue v.4. P.I.

...muse presque bue v.3. P.II

nos muestra que el uso de la paronomasia creada con la mera sustitución de una letra, «nue/bue» (desnuda/bebida) provoca una ambigüedad deseada que el lector debe resolver. En P.I., el poeta está buscando inspiración «muse presque nue» ; pero «nue» alude también a la desnudez de la musa que es idealizada en P.I., mientras que en el P.II., la musa aparece ebria, «bue», ya no puede mantenerse en pie, «Rouler en bas de sa nue» v.4 P.II. y su belleza se ha desvanecido.

La trágica transformación estaba ya anticipada en los versos 2 de ambos poemas: como ya señalada anteriormente, en P.I. «IMPRIMÉ » aparecía en mayúsculas, el poeta entusiasta mostraba cierto optimismo al encontrar a la musa feliz y al poder rimar; en P.II, el poeta reconoce su desencanto. El deterioro de la situación queda expresado con el adjetivo «déchanté». Esa degradación irá perfilándose cada vez más, verso tras verso en P.II.

IMPRIMÉ v.2. P.I.
Déchanté v.2. P.II ²¹

Comprobamos que el poeta prescinde del calificativo "rubio" y menciona a "la vecina" a secas v.8. Por otra parte, el poeta ya no va «chez» (a casa de ella), sino que pegará su triste rostro a los cristales de su casa para pedirle perdón por haber escrito « su desvergonzado y monstruoso libro». Se ha operado una transformación en el ánimo del poeta. La musa ya no es inspiración sino fracaso poético. Estamos ante una forma de travestimiento que se anticipada en los primeros versos de ambos poemas

Un poète ayant rimé v.1 P.I.
Le poète ayant chanté v.1. P.II

El paso de la generalización a la determinación respecto a los artículos confirma dicha transformación y el cambio de «rimé» a «chanté» expresa el anticipa el triste desenlace pues «chanté» recuerda al lector al gran desaire que recibe la cigarra de La Fontaine al final de la fábula, por haber cantado. De manera que el poeta se siente rechazado y humillado. Comprobamos también en la comparación de los últimos versos de P.I y P.II que el tiempo verbal del verbo «chanter» recoge esa misma transformación degradante. De la invitación expresada mediante el imperativo «chantez maintenant, se pasa al subjuntivo «chantiez» -C'est tout comme si vous chantiez, maintenant ! ²² donde el punto exclamativo recoge la ironía mordaz de la musa que acaba anulando totalmente al poeta. Tres ocurrencias declinan el verbo «chanter» con su contrario «déchanté» en el poema II: «chanté/déchanté/chantiez» y actúan como contrapunto de la serie «rimé» observada en P.I. confirmando la degradación de la situación en el último poema. Si nos fijamos en el semantismo del poema II, comprobamos que la presencia de voces como « bien » y su antónimo « mal » corresponde a una distribución perfectamente estudiada en la segunda mitad del P.II donde alternan v.12 bien- v.13 mal- v.14-n/mal- v.15 bien- v.16 bien- v. 17 pas parfait. Profundizando algo más en nuestra lectura podemos descubrir, en el verso 14, una clave para entender el poema. En efecto, «Écrivain public banal!» es una invectiva vejatoria lanza por la musa que banaliza así la labor del poeta. Comprobamos, por otra parte,

que el término «écrivain» (sin acento agudo en el poema debido a la mayúscula inicial) contiene el adjetivo «ivre» (ebrio)- palabra clave de este poema II y al que hicimos referencia anteriormente; pero también leemos la voz «vain » (vano) que hace eco a «banal». Mediante el juego anagramático, el término «écrivain» que designa al poeta deja aparecer tres palabras claves: «ivre», «vain» y «cain». La noción del mal a la que acabamos de aludir está inscrita en la propia palabra que designa al escritor, «Cain». El poeta, malo, ebrío, vacío, está derrotado. Con este final patético Corbière confiesa con tono paródico lo que él anticipa como su fracaso poético.

La doble lectura que hemos llevado a cabo a lo largo de este análisis se ve confirmada por la presencia de una pluralidad de voces plasmada en los deícticos. Se puede confirmar que tanto Marcelle como el poeta están fuera del texto en la primera parte de ambos poemas, pues la referencia se hace en tercera persona y con estilo indirecto (il-lui-son-sa). En la segunda parte, los mismos personajes participan en el texto, el estilo directo recoge la forma dialógica je/vous e incluso el on -del que mucho se podría comentar por ser una tercera persona identificable con el “je” del poeta- por lo que estamos ante el fenómeno de metalepsis que menciona Genette ²³ (1972 :243) en Figures III.

Desde nuestro objetivo inicial de reparar en las relaciones ínter- e hipertextuales que recorren los poemas de Corbière, creemos haber demostrado que éstas se manifiestan claramente –siempre a la luz del hipertexto de La Fontaine- en el juego polifónico que se descubre en la parodia, el pastiche y el travestimiento, desde los paratextos (títulos en forma de quiasmos) hasta el último verso -contrapunto del primero- pasando por el seudónimo de Tristán y la dedicatoria a la bella rubia Marcelle, espejismo de la mítica Isolda. Esta pequeña contribución es también una invitación hacer una lectura íntegra de Les Amours Jaunes, más allá de los dos poemas contemplados, a fin de desmentir la irrisión de la que hace gala su autor, redimiendo al poeta que el propio Verlaine reconoció como uno de los mejores simbolistas franceses de su época.

ANNEXES: TEXTES

Fábula de La Fontaine

La Cigale et la Fourmi.

La cigale, ayant chanté
 Tout l'été,
 Se trouva fort dépourvue
 Quand la bise fut venue :
 5 Pas un seul petit morceau
 De mouche ou de vermisseau.
 Elle alla crier famine
 Chez la fourmi sa voisine,
 La priant de lui prêter
 10 Quelque grain pour subsister
 Jusqu'à la saison nouvelle.
 " Je vous paierai, lui dit-elle,
 Avant l'ôû, foi d'animal,
 Intérêt et principal."
 15 La fourmi n'est pas prêteuse :
 C'est la son moindre défaut.
 Que faisiez-vous au temps chaud?
 Dit-elle à cette emprunteuse.
 " Nuit et jour, à tout venant
 20 Je chantais. Ne vous déplaie. "
 " Vous chantiez ? J'en suis fort aise
 Eh bien dansez maintenant. "

PI. A

LE POÈTE ET LA CIGALE

Un poète ayant rimé,
 IMPRIMÉ
 Vit sa Muse dépourvue
 De marraine et presque nue :
 5 Pas le plus petit morceau
 De vers... ou de vermisseau.
 Il alla crier famine
 Chez une blonde voisine,
 La priant de lui prêter
 10 Son petit nom pour rimer.
 (C'était une rime en elle)
 - Oh ! je vous païrai, Marcelle,
 Avant l'août, foi d'animal !
 Intérêt et principal.
 15 C'est son plus joli défaut :
 - Quoi : c'est tout ce qu'il vous faut ?
 Votre Muse est bien heureuse...
 Nuit et jour, à tout venant,
 Rimez mon nom... Qu'il vous plaise !
 20 Et moi j'en serai fort aise.

Voyons : chantez maintenant.

A MARCELLE

P.II LA CIGALE ET LE POÈTE

La poète ayant chanté,
 Déchanté,
 Vit sa Muse, presque bue,
 Rouler en bas de sa nue
 5 De carton, sur des lambeaux
 De papiers et d'oripeaux.
 Il alla coller sa mine
 Aux carreaux de sa voisine,
 Pour lui peindre ses regrets
 10 D'avoir fait - oh! pas exprès! -
 Son honteux monstre de livre! ...

 - Mais: vous étiez donc bien ivre ?
 - Ivre de vous! ... Est-ce mal ?
 - Ecrivain public banal !
 15 Qui pouvait si bien le dire ...
 Et, si bien, ne pas l'écrire !
 - J'y pensais, en revenant ...
 On n'est pas parfait, Marcelle ...
 - Oh! - c'est tout comme, dit-elle,
 20 Si vous chantiez, maintenant !

BIBLIOGRAFIA

- COMPAGNON, ANTOINE. (1979) *La Seconde Main*, Aux Éditions du Seuil, Paris.
- CORBIÈRE, TRISTAN. (1963) *Les Amours Jaunes*, Ed. *Les Chefs-d'Oeuvre Classiques et Modernes*, Paris.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Aux Éditions du Seuil, Paris.
- GENETTE, GÉRARD (1987) *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.
- GENETTE, GÉRARD (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid., trad. de C. Fernández Prieto. (Título original : *Palempsestes*, Aux éd. du Seuil, Paris, 1962).
- GUILLÉN, CLAUDIO (1985) : *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona.
- LANE, PHILIPPE. (1992) *La périphérie du texte*, Nathan, Collection *Fac Linguistique*, Paris.
- LA FONTAINE, JEAN (1961): *Fables*, Nouvelle édition par R. Radouant, *Classiques Hachette*, Paris.
- REYES, G. (1985) : *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Barcelona, *Crítica*.
- ROUGEMONT, DENIS DE. (1972): *L'Amour et l'Occident. (Le mythe de Tristan)*, Plon, Paris.

NOTAS

- 1 Duchet, Claude. (1971) "Pour une sociologie ou une variationsur un incipit", in *Littérature* nº1.
- 2 Corbière, Tristan. (1963) *Les Amours Jaunes*, éd. *Les Chefs-d'oeuvre Classiques et Modernes*, Paris.
- 3 Genette, Gérard. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
Genette aclara, al hablar de hipertextualidad: "Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario". Así, para Genette, el "hipertexto" es todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple, indirecto o imitación.
Respecto al travestimiento, Genette habla de transformación estilística con función degradante, (ibid.) p.14 ,17 y 37 respectivamente.
- 4 Barthes, Roland (1977) "Théorie du texte", *Encyclopaedia Universalis*, p. 1015.
- 5 Kristeva, Julia (1978) *Semiótica I*, ed. .Fundamentos, Madrid.
- 6 Pageaux, D.H. (1989) "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", in *Précis de Littérature comparée*, Pierre Brunel & Yves Chevreil, dir., PUF, Paris.
- 7 Giraudoux, Jean. (1971) *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, *Nouveaux Classiques Larousse*, Paris.
- 8 El subrayado es nuestro en "dépeuplé/repeuplé"
- 9 Véase Pierre Brunel, "Le fait comparatiste", in *Précis...* (1989), opus. cit. p.45.
- 10 Es decir el título según la terminología de Genette (ibid.:11)

- 11 Eco, Umberto. (1990) *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris.
- 12 Barthes, Roland (1970) *S/Z*, Aux Éditions du Seuil, Paris.
- 13 Valéry, Paul. (1949) *Variété III*, éd. Gallimard, Coll. Blanche, Paris.
- 14 Léase a este respecto el trabajo de Jorge Vega y Vega sobre el entimema y su aplicación a la ficción en *L'Enthymème. Histoire et actualité de l'inférence du discours*, PUL, 2000, Lyon.
- 15 La Fontaine de, Jean. (1961) *Fables*. Nouvelles édition par Radouant, Classique Hachette, Paris.
- 16 Lane, Philippe. (1992) *La périphérie du texte*, Nathan, Paris.
- 17 Véase también G. Genette quien señala que el pseudónimo o heterónimo pueden estar ligado a la práctica del pastiche o tener interferencia en ella, *Palimpsestos*, (1989:158).
- 18 La ironía aflora merced al registro de lengua que contrasta en los dos versos citados. Por un lado, "D'avoir fait – Oh! pas exprès!" recoge la expresión familiar y a menudo infantil "ne pas faire exprès" (no hacerlo adrede) que refuerzan las exclamaciones y el uso de la yuxtaposición propia del lenguaje oral familiar, por otra lado "son honteux monstre de livre" aparece como un verso elaborado con efectos estilístico a nivel fonético.
- 19 Genette, Gérard. (1989) *Palimpsestos*, op.cit.
- 20 El subrayado es nuestro.
- 21 El subrayado es nuestro.
- 22 La locución francesa "C'est comme si on chantait" significa "no valer nada, no tener efecto". Con esta respuesta, la musa anula completamente al poeta.
- 23 "Entiendo por metalepsis toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática, como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes. G. Genette *Figure III*, p. 243.