

ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE

CARACTEROLOGÍA POÉTICA DE UN BORRACHO ANDINO

POETICAL CHARACTEROLOGY OF AN ANDEAN DRUNK

PHYSIONOMIE / CARACTÉROLOGIE POÉTIQUE D'UN IVROGNE ANDIN

Resumen

La producción poética colonial andina (Perú, s. XVII) se inscribe dentro del barroco hispanoamericano. Dos poemas atribuidos a Juan del Valle y Caviedes (¿1645?-1698) retratan a un borracho de cuerpo entero, lo cual permite el estudio de los medios retóricos empleados en la constitución prosopográfica de cada uno de los poemas reunidos por ese tema común. Merced a los instrumentos descriptivos de la semántica interpretativa se compara los medios similares empleados en la prosopografía pictórica occidental (mise-en-abyme, metastabilidad y anamorfosis) a fin de mostrar la comunidad de procedimientos de significación entre textos e imágenes.

Palabras clave: Poética; barroco andino; prosopografía; metastabilidad pictórica.

Abstract

This article is about how the poetic colonial Andean production (Peru, XVII c.) falls within the Hispanic American baroque. There are two of the poems that have been attributed to Juan del Valle and Caviedes (1645?-1698) portrays an alcoholic's whole self, this allows the study of the rhetoric media implied in the prosopographic constitution of each of the poems assembled by this common theme. Due to the descriptive tools and the semantic interpretation that is used to compare the similar media used on the western pictorial prosopography of each (mise-en-abyme, metastability and anamorphosis) trying to show the community between texts and images.

Key words: Poetics; Andean baroque; prosopographic; pictorial metastability.

Résumé

La production poétique coloniale andine (le Pérou, le XVIIe siècle.) s'inscrit à l'intérieur du baroque hispano-américain. Deux poèmes attribués à Juan del Valle y Caviedes (1645 ?-1698) peignent la figure d'un ivrogne de corps entier, ce qui permet l'étude des moyens rhétoriques employés dans la constitution prosopographique de chacun des poèmes réunis par ce sujet commun. Grâce aux instruments descriptifs de la sémantique interprétative on compare les moyens similaires employés dans la prosopographie picturale occidentale (mise-en-abîme, métastabilité et anamorphose) afin de montrer l'ensemble de procédures de signification entre les textes et les images.

Mots clés: La poétique; le baroque andin; prosopographie; métastabilité picturale.

*Tomé un rasgo de aquí y otro de allá y de esos diversos rasgos que podían
convenir a una misma figura, hice pinturas verosímiles.*

J. de La Bruyère¹

A la par de los retratos de pordioseros e inválidos, los de los ebrios son privilegiados en la pintura de los siglos barrocos para alegorizar el motivo de Baco (Caravaggio, Velázquez...) y, sobre todo, para ilustrar las vivaces juergas populares flamencas, germanas e inglesas (Hals, Brouwer, Jordaens, Leyster, van Ostade, Teniers, Metsu, Terbrugghen, Steen, Hogarth...)² Con la prosa sucede ciertamente lo propio (Rabelais, la picaresca...) mas no así con la poesía poco dispuesta a bosquejar la figura del beodo.³ De ahí que en la lírica colonial andina los dos

1 Prefacio al *Discours de réception à l'Académie française* en 1693 (J.-M. Adam, 1993:30).

2 Como es bien conocido, esas alegres y regocijantes representaciones no son ajenas al ascenso de la burguesía holandesa en el siglo XVII ni a la filosofía vital de B. Spinoza (*Deus sive Natura*), ambas enfrentadas a los discursos ascéticos del calvinismo puritano, el judaísmo ortodoxo y las guerras de religión que por entonces habían diezmado Europa; pero también se encuentran prosopografías musicales de borrachos en un ambiente espiritualoso semejante -la embriaguez liberadora- recordadas en *Der Mond* (La Luna) de K.Orff a partir del relato No. 175 de los *Cuentos de niños y del hogar* de los hermanos Grimm, en el *Pierrot lunaire* (Pierrot lunar) de A. Shöenberg, etc.

3 Por ejemplo, las muy breves referencias en el poemita (un epigrama) de Sor Juana Inés de la Cruz (¿1651?-1695) titulado *En que descubre digna estirpe a un Borracho linajudo*: "Porque tu sangre se sepa,/ cuentas a todos, Alfeo,/ que eres de Reyes. Yo creo/ que eres de muy buena cepa;/ y que, pues a cuantos topas/ con esos Reyes enfadas,/ que, más que Reyes de Espadas,/

romances dedicados a evocar la estampa de un borracho atribuidos al poeta afincado en Nueva Castilla Juan del Valle y Caviedes (¿1645?-1698) se destaquen de inmediato por lo raro de su tema, tema que por lo demás no suele tener buena prensa.⁴ Es habitual, en efecto, leer reproches dirigidos contra el género *prosopografía literaria* (cuyo fin es, recordemos, capturar en escritura, en el texto, los atributos externos que tiene la persona en la realidad extradiscursiva, sobre todo si se retrata o pinta⁵ en escritura la figura de un epónimo) del que se suele decir que sólo logra captar un boceto imperfecto, poco exacto, inadecuado pues no llega a precisar toda la magnitud de lo percibido; para ello, se arguye igualmente, este tipo de descripción sigue un orden por lo común arbitrario y, en su desajuste, opta por echar mano de los estereotipos y lugares comunes.

Atendiendo a ese mismo criterio desacreditador sería dable argüir, ya en el caso de los poemas caviedanos mencionados, que si bien en ellos la enumeración de las propiedades y características externas particulares del borracho obedece al orden sagital de las figuras descritas, éstas se predisponen en un allí (*ille*) virtual y en un entonces (*hic*) inubicable; de hecho, esas figuras no captan la *naturaleza* de sus atributos «esenciales», «internos», propios de la *prosopopeya* (*quid est?: ¿qué ente es ese?*)⁶ sino solamente sus accidentes sensoriales, su caracterología «superficial», «externa», típicos de la *prosopografía* (*quis est?: ¿cómo es la*

debieron ser de copas" (1951:230) o en el de Pier de Ronsard (1524-1585) *Himno de oro* (*Hymne d'or*).

- 4 En el corpus caviedano se registran otros tres poemas complementarios que, sin ser prosopografías, tienen por tema la dipsomanía; son los titulados: *Al guardia de las tiendas de Lima que rodó por un techo y quedó enfermo*; *Memorial que dio un borracho gracioso al Señor Arzobispo, pidiéndole un vestido de los doce que da en el lavatorio de Jueves Santo, en este romance y Habiéndole vestido su excelencia ilustrísima, le dio este segundo memorial en agradecimiento* (1984:201-204;230-234).
- 5 R. Barthes (1973:45) advierte a este propósito que "el modelo (lejano) de la descripción no es el discurso oratorio (no se 'pinta' nada) sino una suerte de artefacto lexicográfico" que C. Lévi-Strauss (1962:21) llamaba "sombra que anticipa su cuerpo, ella es, en un sentido, completa como él, tan acabada y coherente en su inmaterialidad como el ser sólido que ella solamente prefigura" como de hecho ocurre con estos romances.
- 6 En el corpus caviedano se incluye la conocida *Carta* romanceada en la que se proyectan las prosopopeyas o personificaciones (metagoges) de Sor Juana Inés de la Cruz y la del propio destinador del poema; cf. E. Ballón Aguirre (2003:17-86).

aparición de ese borracho que se preciaba de poeta o la del borracho gracioso apodado *Piojito*?).⁷ En todo caso, mientras que los discursos inspirados por la razón y la reflexión abstractas se proponen obtener una definición estable, clasificatoria,⁸ de la noción de la persona, la simple enumeración de rasgos concretos –la deíctica del mostrar– propia de toda descripción de una figura en lengua o escritura es una distribución inestable y aleatoria, cosa que precisamente se aprecia en los esbozos del borracho dibujados por la escritura de cada uno de esos poemas.⁹

Reiteremos, entonces, que la prosopografía no entiende ni pretende calar en la esencia o sustancia (οὐσία) de los seres humanos que ensaya retratar sino que, simplemente, se propone transmitir al lector cierta experiencia de un mundo –el de la dipsomanía de alguien, en este caso– situado o bien temporalmente en el pasado (rememoración), el presente (actualización) o el futuro (premonición) o bien en un *hic et nunc* intemporal, es decir, sin pasado ni presente ni futuro en referencia al momento de escribir la prosopografía. A su vez, el sentido modal semisimbólico a transmitir –ora factual (mimético: el *realismo empírico*) ora posible (el *realismo admisible*) ora contrafactual (el *realismo trascendente*)– se localiza en un imaginario determinado, quiero decir, en un orbe figurativo verosímil para la impresión referencial o figuratividad extradiscursiva del lector que lo lee, que lo descifra. Todo ello interviene decididamente en la caracterología del borracho colonial andino (s. XVII), caracterología figurada en los mencionados poemas de nuestro *corpus de trabajo* donde nada ha sido denotado respecto de la aparición del «modelo» del beodo extratextual presupuesto (el ebrio *Piojito* o el vate borracho y fracasado) que nos será dable descodificar hoy con nuestros propios medios de lectura.

7 La caracterología se definirá así: conjunto de rasgos que constituyen el carácter físico de una persona real o imaginaria.

8 Este es el caso del esfuerzo poético fracasado por definir lo sublime amoroso en un célebre poema del mismo corpus caviedano: cf. E. Ballón Aguirre (en prensa).

9 Como veremos enseguida, en la cuarta copla del poema tutor y en la tercera del poema variante se enuncia la imposibilidad de alcanzar la descripción de lo que sucede con la borrachera “por adentro” del borracho.

Me propongo, en lo que sigue, describir la organización semántica y la relativización del sentido espacial de ambos poemas cuyos textos -tan icónicos como una tela de Arcimboldo (1527-1593)¹⁰ pero tan inestables como un *móvil* de Calder (1898-1976)- han sido compuestos a partir de los manuscritos atribuidos a Caviedes hoy conservados en los siguientes repositorios:¹¹

- I *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Duke*, Durham, Carolina del Norte. Signatura: 146, Colección peruana, número 913. fs. 174-175 y 206-207 v.
- III *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid. Signatura: Ms. 17.494. fs. 230-232 y 267 v.- 268 v.

Las ediciones que transcriben ambos poemas serán designadas con las siguientes siglas:

- VU: *Obras. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte*. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A., 1947, pp. 146-147; 157-159.
- R: *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107, 1984, nos. 89 (pp.259-260); 76 (pp. 236-237).
- C: *Obra Completa*. Edición y estudios de María Leticia Cáceres, A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco

¹⁰ En efecto, R. Barthes escribe: "Se diría que, como un poeta barroco, Arcimboldo aprovecha las 'curiosidades' de la lengua, juega con la sinonimia y la homonimia. Su pintura tiene un fondo lingual, su imaginación es propiamente poética: ella no crea los signos, los combina, los permuta, los desvía -lo que hace exactamente el obrero de la lengua" y, en relación a la inclusión de la percepción del lector dentro de la connotación misma de los significados, se "pasa virtualmente de una pintura newtoniana, fundada en la fijeza de los objetos representados, a un arte einsteniano, según el cual el desplazamiento del observador forma parte del estatuto de la obra" (2002:493-494;506).

¹¹ La numeración de los manuscritos y las siglas de las ediciones correspondientes han sido consignadas en E. Ballón Aguirre (2003:250-251). Advertimos que preservaremos en las notas los signos de puntuación controvertidos en dichas ediciones: somos conscientes del hecho de que en poesía, si se retiene o se elimina una coma, ello equivale en música a respetar o no un *fa sostenido*.

de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú/ 5, 1990, nos. 71 (pp. 423-424); 135 (pp. 579-581).

GA: *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1994, nos. 132 (pp. 297-299); 144 (pp. 334-336).

1. El corpus de trabajo

La lectura de las composiciones poéticas que se transcriben enseguida, nos llevó a preguntarnos si en realidad estábamos frente a dos poemas independientes, tal cual se les encuentra en los manuscritos y en las ediciones modernas, o en realidad sunexo temático establecía una dependencia textual entre ellos. A nuestro modo de ver, ya que las impresiones referenciales de uno de estos poemas modifican sus efectos de sentido en el otro y a la inversa, no se trata de dos versiones singulares sino de un *texto tutor* y su *variante* pues si bien ambos comparten una misma prosopografía –la figura esperpéntica del borracho como tipo costumbrista en la sociedad colonial andina–, la disposición de cada poema determina una relación de precedencia tutora y con ello el enfoque propio de la *mise en abyme* o procedimiento de repetición en espejo del sujeto descrito.¹² En este sentido, ambos romances pueden ser parangonados a partir del gran tema común que los congrega, la dipsomanía, tema que congrega este pequeño *corpus de trabajo*¹³ en tanto macro-categoría semántica dimensional.

12 Cf. R. Barthes (2003:232 n. 21).

13 La relación de regencia temática entre ambos poemas se hace patente, entre otras cosas, al mencionarse, de modo expreso en la décima copla de A y en la correspondiente novena de B, que tanto el borracho gracioso del *texto tutor* como el borracho pintado en el *texto variante* tienen por referencia los poetas; esta constatación nos ha permitido reordenar también la disposición de los repositorios y las ediciones modernas transponiendo, en A, la décimo séptima estrofa al lugar que le corresponde como décimo tercera.

A. Texto tutor: *Pintura de un borracho gracioso*

- A la copia se atienda,
que de *Piojito*¹⁴
en cueros va el retrato
por parecido.
- 5 Al óleo va y no al temple,
que es circunstancia¹⁵
si pinturas como éstas¹⁶
despinta el agua.
Él me da los colores
- 10 tan preparados,
que está rojo su rostro
de puro blanco.
El pelo, como es odre,¹⁷
trae por adentro,
- 15 por eso no copio
del lobo un pelo.
Es su frente preñada
de calabazo,
que es apodo que vino
- 20 propio a sus cascós.
Son sus cejas tan arcos
como su cuerpo,¹⁸
porque está de ordinario
un iris hecho.
- 25 Son sus ojos dormidos
por accidente,
si¹⁹ en mamando las niñas

14 En los manuscritos y las ediciones, en rectas.

15 C: circunstancia.

16 III: que pinturas.

17 R: odre ø,

18 R: .

19 C: que,

- luego se duermen.
Su nariz, chimenea
30 de humos de mosto,²⁰
sube el vino por ellas
lo vaporoso.
A sus mejillas nadie
llama carrillos,
35 porque éstos suben agua,
aquéllas²¹ vino.
Con su boca²² asustados
trae los poetas,
porque en bocas que chiflan²³
40 tienen su pena.
Como hipócrita²⁴ es siempre
cuellitorcido,²⁵
porque los odres andan
del modo mismo.
45 Por ropilla una cuba
al talle pone²⁶
y a sus muslos dos botas
en los calzones.
50 A podarle sus manos²⁷
fácil lo tengo,²⁸
si son hojas²⁹ de parra
con diez sarmientos.
Dos botillas por calzas

20 C: ;

21 VU: aquellos C: ,

22 R, C, GA: ,

23 C: ,

24 C: ,

25 VU: cuelli torcido, R: cuelli-torcido

26 R, C: ,

27 C: ,

28 C: ;

29 VU: ojas

- 55 trae en las piernas,
 porque en cosas de vino
 nunca anda a medias.
 Son sus pies³⁰ con que coma³¹
 dos cucharetas,³²
- 60 porque no ha de ser todo
 para que beba.
 El retrato propuesto
 va muy sucinto;³³
 no es pesado, si todo
- 65 queda embebido.
 Al más serio no dudo
 le causa risa,
 porque aun hasta en tenerla
 su copia brinda.

B. Variante: *Pintura de un borracho que se preciaba de poeta*

- Segundo pincel, la pluma
 pintar pretendo la idea
 con tinta, un original
 a quien la tinta le adecua.
- 5 En blanco quiero dejar
 sus perfecciones, si aquestas³⁴
 dan en el blanco, dejando
 embebidas todas ellas.
- 10 Su pelo me está brindando
 a la pintura y lo hiciera,
 pero el pelo³⁵ su pellejo³⁶

30 R, C, GA: ,

31 C, GA: ,

32 VU: cucharetas o, GA: tragaderas

33 VU: suscinto,

34 R: aquéstas

35 VU, GA: pelo,

36 GA.: pellejo,

- lo tiene adentro y no afuera.
 Anda su espaciosa frente
 con evidentes sospechas
 15 de preñada³⁷ con un grande
 calabazo en la mollera.
 Con grande facilidad
 haré arcos³⁸ iris sus cejas,
 porque siempre ven sus ojos
 20 estos arcos en tormentas.³⁹
 Siempre los tiene dormidos,
 porque les da adormideras,
 conque arrullando las niñas,⁴⁰
 después de mamar,⁴¹ las echa.
 25 Su nariz es un embudo
 con que el cerebro se llena,
 a veces de esencias primas
 y otras de quintasesencias.⁴²
 A sus mejillas no llaman⁴³
 30 carrillos, pues suben⁴⁴ éstas⁴⁵
 colores puros y aquestos⁴⁶
 suben agua y no pureza.
 Porque es ingenio, su boca
 asusta a malos⁴⁷ poetas,
 35 porque siempre está chiflando⁴⁸
 aun en sus propias comedias.

37 R, VU, GA:.

38 GA: arco,

39 VU, GA: tormentas;

40 R: niñas ø; GA: arrullando las niñas,

41 R, VU, GA: mamar ø,

42 R, VU, GA: quinta esencias.

43 C: llamen,

44 R: saben,

45 GA.: ésas; saben estas,

46 R: aquístos,

47 R: asusta ø, VU: ajusta; GA: asusta malos,

48 III: porque él siempre está chiflando; R,VU,GA.: porque siempre está él chiflando.

- De hipócrita tiene el cuello
 porque pez con pez lo pega,
 cuellitorcido⁴⁹ como éstos,⁵⁰
 40 porque si no⁵¹ le⁵² saliera.
 El talle es de calabaza,
 aunque no es legumbre fresca,
 porque no es fría una cosa
 que de continuo calienta.
- 45 Sus palmas y dedos son
 hidalgos de buena cepa,
 pues son hojas y sarmientos
 lo que por manos nos muestra.
 Sus piernas y muslos son
 50 dos botas rotas y viejas,
 según se ve en las botanas
 de los calzones y medias.⁵³
 En los pies trae dos cucharas⁵⁴
 que le dio naturaleza
- 55 para que coma, pues⁵⁵ todo
 no ha de ser para que beba.

2. El parangón

un poeta dotado de genio puede, merced a un epíteto acertadamente elegido, hacer una descripción completa, o con una sola palabra pintar toda una escena.

H. Blair⁵⁶

49 R: cuelli-torcido

50 R: estos ø

51 R: ; VU: vino

52 C: se

53 VU: ;

54 GA: gargantas

55 R: ; VU: que

56 H. Blair (1830:55).

Se puede describir un sombrero en veinte páginas, una batalla en diez líneas.

P. Valéry⁵⁷

A simple vista y no obstante su diferente extensión, los dos poemas tienen una predisposición textual semejante: por un lado, ambos se inician con una introducción (y el primero además cuenta con una conclusión) que presenta el *motivo temático* o *leitmotiv*⁵⁸ figurativo y, por otro, en ambos continúa en estrofas paralelas la configuración del borracho pergeñado de cuerpo entero,⁵⁹ de la cabeza a los pies. Pero si también las dos composiciones obedecen a las mismas reglas retóricas del romance, debemos anotar una diferencia: los subtemas del *trasunto* y la *efigie* excluidos de B establecen en A, entre la primera estrofa y las dos últimas, una rección anafórica invertida como nos será dable observar en su momento.

Hecha esta salvedad, veamos la distribución temática indicada:

2.1 Exordio

2.1.1. Materiales e instrumentos

A	B
Al óleo va y no al temple, que es circunstancia si pinturas como éstas despinta el agua.	Segundo pincel, la pluma pintar pretendo la idea con tinta, un original a quien la tinta le adecua.

Las primeras cuartetas de A y B se inspiran, sin duda, del *Ut pictura poesis* de Horacio (1960:1081-1082) pero las comparaciones varían. Así, en el *poema tutor* A se compara los //materiales// más empleadas

⁵⁷ P. Valéry (1963:1325).

⁵⁸ En el sentido dado al término sobre todo por W. A. Mozart y R. Wagner: tema breve asociado a un personaje.

⁵⁹ Se trata del *cuerpo barroco* (biológico) del borracho no el *cuerpo romántico* (metafísico) que reemplaza al Espíritu Absoluto; cf. F. Rastier (2009:8).

por el pintor y se establece una oposición contradictoria entre ellas: el dominio de la //pintura// del borracho gracioso será “al óleo” lo que, por el contexto inmediato, implica el semema ‘durable’ antitético del semema ‘efímero’ correspondiente “al temple” que “despinta el agua”.⁶⁰ Sin embargo, como aquí las lexías <óleo> y <temple> se transfieren por metonimia, en tanto *comparantes* (o foro) al retrato del borracho gracioso, sus sememas se instalan precisamente en esa factura (“pinturas como éstas”), es decir, en referencia al *comparado presupuesto* (o tema), el dominio //escritura//, todo lo cual permite deducir una proporción sinecdótica que intercambia lo concreto por lo abstracto: en esta “circunstancia”,⁶¹ <óleo> y <temple> transfieren sus respectivos atributos de calidad opuesta –‘permanente’ vs ‘efímero’– para diferenciar metonímicamente dos tipos de //escritura//:

<óleo> : <temple> :: ‘escritura permanente’ : ‘escritura efímera’

Descartado el segundo término del primer miembro de la comparación (“no al temple”) y con él la ‘escritura efímera’, queda “al óleo” y su respectiva metonimia en el dominio de la //escritura//: el semema genérico ‘permanencia’ –más su sema inherente /persistencia/– con la que se «pintará» (describirá en escritura) al borracho gracioso apodado *Piojito*,⁶² tal cual lo precisa enseguida la segunda estrofa de A.

En cambio, en B la analogía compara los //instrumentos// y sus respectivos usuarios a partir de una equivalencia sinecdótica distinta (*pars pro toto*: el instrumento remite a quien lo usa) según la siguiente proporción:⁶³

60 Recordemos que la pintura al temple es “la que pinta con los colores *liquidados* con cola, goma o cosa semejante” (*Diccionario de Autoridades* (1732), en adelante DA), “preparada mezclando el pigmento con cola u otra materia glutinosa caliente y *agua*” (*Diccionario de Uso del español* de M. Moliner, en adelante *Moliner*) [el énfasis es nuestro]. El paradigma del taxema //materiales// de A comprende, además de <óleo> y <temple>, la <tinta> de la copla paralela en B y los <colores> que se menciona en la tercera estrofa de A.

61 En la época, <circunstancia> “se usa por calidad y requisito” (DA).

62 El DA trae como una acepción de <piojo> el tributo que daban “los impedidos que llamamos pobres y era que de tantos a tantos días eran obligados a dar a los Gobernadores de sus pueblos ciertos cañutos de piojos”.

63 Recordemos que, etimológicamente, analogía significa proporción.

<pincel> : <pluma> :: 'pintor' : 'poeta'

Como se ve, este *poema variante* B enuncia que el //material// empleado es explícitamente la "tinta" (//material// utilizado por el poeta enunciador en tanto sujeto del enunciado) y con él dicho enunciador se propone ("pretendo") aprovechar metonímicamente la 'fijeza' -semema que actualiza su sema inherente /concreción/ ("pintar")- de la //escritura// (categoría dominal indexada desde el circunloquio "un original⁶⁴/ a quien la tinta⁶⁵ le adecua") para su proyecto ("la idea") de retratar al borracho que se creía poeta.

2.1.2. Trasunto (1) y efigie (1)

A

A la copia se atienda,
que de *Piojito*
en cueros va el retrato
por parecido.

La segunda estrofa de A (sin correspondiente en B) comienza con la locución usual en los estrados judiciales «a la copia se atiende» para advertir que debe prestarse respeto y consideración "a la copia (...) en cueros va el retrato", copia escrita -semema 'apógrafo' que actualiza los semas inherentes /réplica/⁶⁶ y /desnudez/⁶⁷- del retrato del borracho gracioso apodado *Piojito* a ser descrito en las estrofas que siguen. Pero desde el punto de vista contextual <copia>

64 <Original> es, según el DA, "la primera escritura, composición o invención, que se hace o forma para que de ella se saquen las copias o modelos que se quiere". Precisamente la segunda y la última copla de A se refieren a dicha copia, como veremos de inmediato.

65 Abrines-Calvo (1994:297 n.2) indica que "tinta" sugiere "vino tinto".

66 El sema inherente /réplica/ del semema 'apógrafo' de <copia> se evidencia sobre todo en los derivados de este lexema como <acopiar> ("hacer descripción de alguna cosa que ha de entrar o introducirse en otra", DA), <acopio>, <acopiamiento>, etc.

67 En el poema *Memorial que dio un borracho gracioso...*, los versos 19-20 dicen: "que el portugués suplicante/ gusta más de andar en cueros" y en el romance *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...*, el verso 66: "y dio en vos que, como es cuero".

en razón de su polisemia preservada aquí por ese contexto, indexa en el taxema //trasunto// (1)

- a) *intratextual* y catafóricamente, al semema 'permanencia' de la estrofa inicial y, en segundo lugar, anafóricamente, al semema ' semejanza' de la lexía <parecido> (con el retrato de *Piojito*) por el hecho de compartir al sema inherente /calco/ e
- b) *intertextualmente*, desde este *poema tutor* A hacia "un original/ a quien la tinta le adecua" del *poema variante* B en cuyo dominio propio //representación// comparte ahora el semema 'imitación' y el sema inherente /adaptación/.⁶⁸

Ahora bien, la lexía <parecido> moviliza los estereotipos tradicionalmente adheridos a este dominio //representación// del borracho y entonces aquí, al concurrir en el taxema //efigie// (1), es anfibológica porque:

- a) *intratextual* y catafóricamente corresponde, dijimos, de modo complementario tanto a < copia> como a <retrato>, lexías cuyos semema compartido 'semejanza' actualiza el sema inherente /calcado/, pero además alude.
- b) *extratextualmente* a la impresión referencial del cuerpo ora material (de carne y hueso) ora imaginario de *Piojito*, mediante el nuevo sema inherente de 'semejanza', /similitud/⁶⁹ (entre dicha impresión referencial extratextual y su estampa «pintada», es decir, descrita en las estrofas que continúan a ésta).

Queda por apuntar, siempre en referencia a las dos primeras coplas del *poema tutor* A, la doble mención de la locución fijada «¡agua va!» muy usada en los siglos barrocos como una puesta en guardia inminente: "señal o palabra con que se avisa a los que pasan por la calle, que se arroja

68 Tal es el segundo significado de < copia> que incluye el DA, "pintura hecha a imitación de otra en todo rigor del Arte", y trae la expresión "ajustar la copia al original" [énfasis nuestro]; véase también en R el verso 17 del poema 244 epigrafeado A un pintor que retrataba a una dama y la miraba con antojos, p. 430. Este sentido se reitera en el verso 15 de A y, como veremos oportunamente, sobre todo en su estrofa final.

69 Es decir, el rasgo lexicográfico de la lexía <parecido> que trae el DA: "ser conforme según lo que se ve".

por las ventanas o canalones alguna inmundicia" (DA). Siguiendo, entonces, la rección semántica de esta conocida expresión-tipo «¡agua va!»⁷⁰ –que sintácticamente moldea en el primer verso la expresión “al óleo va”, en el sétimo “en cueros va” y en los versos 62 y 63 de la penúltima estrofa “el retrato propuesto/ va muy sucinto”–, se infiere el hecho de que bajo los tres dominios concurrentes //pintura//, //escritura// y //representación// que indexan la dimensión //cuadro// (escrito del borracho), analógica y metafóricamente se tira, lanza o deja caer en el papel de la < copia > mediante la escritura pictórica del poema, el <retrato> del ebrio *Piojito*, <retrato> cuya semia remite de suyo a los tres dominios anotados.

Ahora bien, por la intervención alusiva de la expresión-tipo «¡agua va!» se realiza el vertimiento contextual del semema traslaticio o figurado ‘inmundicia’ con, desde luego, sus semas inherentes /asquerosidad/, /nauseabundo/ y /repugnancia/. Debido a semejante traspaso los dos últimos semas inherentes del semema ‘inmundicia’ contaminan el semema ‘caricatura’ de <retrato> en calidad de semas aferentes⁷¹ mas no así el primero que, como veremos, obra allí en calidad de semema inherente. Efectivamente, el mote diminutivo <Piojito> comparte con «¡agua va!» el semema ‘caricatura’ pues <piojo> es definido como un /insecto/ cuyos atributos inherentes son /asquerosidad/, /molestia/ y la aferencia /suciedad/;⁷² pero como todo apodo implica el semema ‘caricatura’ con su semema inherente /burla/, traslaticiamente se aplica el sobrenombre <piojo> “a la persona *importuna* y *molesta* a quien no puede uno apartar de sí” (DA) [el énfasis es nuestro].

En resumen, el semema ‘inmundicia’ (semas inherentes /asquerosidad/ y /molestia/) proveniente de la lexía <Piojito> y el semema ‘caricatura’ (semas inherentes /burla/ y /molestia/) dependiente de la lexía <retrato>, indexan a la vez el dominio //representación//.

70 Esta expresión-tipo marca, además, una correlación isotópica con “despinta el *agua*” del cuarto verso.

71 Ello sucede también en el caso del mote que se suele dar al demonio: *espíritu inmundio*.

72 El DA dice de <piojo> que es un “insecto pequeño, *asqueroso* y *molesto* que regularmente se cria en el cuerpo del animal, del sudor o grasa, o por la *falta de limpieza*” [el énfasis es nuestro].

2.2. Prosopografía

2.2.1. El semblante

A

Él me da los colores
tan preparados,
que está rojo su rostro
de puro blanco.

B

En blanco quiero dejar
sus perfecciones, si aquestas
dan en el blanco, dejando
embebidas todas ellas.

La prosopografía en los dos poemas sigue, dijimos, un orden sagital y así se comienza por dibujar poética y alegóricamente el rostro de *Piojito*. En A, el enunciador toma del aspecto externo de *Piojito* (“Él me da”) los //materiales// de su ‘pigmentación’ -semas inherentes /coloramiento/ y /borrachera/ (“los colores/ tan preparados”)⁷³ - para describirlo pero con sustancias aparentemente paradójales e incluso antagónicas: “de puro blanco” su *semblante* “está rojo”.⁷⁴ Notemos, ante todo, en esta paradoja:

- a) que los dos prototipos de vino son precisamente el blanco y el rojo oscuro (o tinto) lo cual nos explica la presencia, en la lengua de época, de la locución «blanco y tinto» por la que, según el DA, “se entiende y dice del vino sin nombrarle”; e igualmente
- b) que la locución inversa «al rojo blanco» se aplica al estado de cualquier materia cuya incandescencia es tal que el color rojo se vuelve blanco. <Incandescente> es, a su turno, el superlativo de <encendido>, lexía ésta que adjetiva el rubor de la cara con un color rojo muy vivo por la afluencia de sangre en ella debido a los vapores del vino ingerido.

73 La tercera acepción de <emborrachar[se]> según el *Diccionario* de Moliner es “correr[se] los colores de alguna cosa, mezclando[se] unos con otros”. Una apostilla al calce: la colusión del vino, el alcohol y los colores es de actualidad, por ejemplo, en la revista *Nouvel Observateur* No. 2315 (19/3- 25/3 de 2009), p. 48, en el artículo titulado “Le vin nuit-il vraiment?” (¿El vino verdaderamente perjudica?) de G. Muteaud muestra la foto del rostro de una joven con los pómulos, ojos y parte de la nariz y frente fuertemente enrojecidos y amoratados por los golpes recibidos; lleva el siguiente título irónico: “L’alcool vous donne de belles couleurs” (El alcohol le da lindos colores).

74 La inferencia “si se es rojo, se es coloreado” ha sido estudiada por K. Fodor *et alii* (1980) como un *postulado de sentido*.

Dicho esto, la segunda cuarteta del *poema variante B* (correspondiente a la tercera estrofa de *A*) gira en torno a dos sinapsias enfocadas siempre desde la perspectiva del enunciador explícito del discurso (“quiero”):

- a) «Dejar en blanco», es decir, “dejar sin escribir alguna parte o cosa que debía estar escrita” (*DA*) y que aquí sería ocupada, en principio, por las “perfecciones” del borracho que se preciaba de poeta. Quizá no sea inútil recordar que por la lexía <perfecciones> se entiende las dotes, las virtudes de una persona. Al mencionar su significado sólo queremos precisar que como se omite la enumeración de esas «gracias», se evita esbozar el <retrato> de un ebrio epónimo: el ebrio pseudo-poeta del *poema variante B* no es un bebedor ejemplar;⁷⁵
- b) «Dar en el blanco» metafóricamente significa, siempre en nuestro caso, la posibilidad de acertar en la conjetura de esas “perfecciones”.⁷⁶ Por lo tanto, al haberse eliminado tal circunstancia (“en blanco quiero dejar/ sus perfecciones”), aun si se acertase con su esquicio (“si aquestas/ dan en el blanco”) se mantendría su virtualidad.

La breve excursión sincrónica por los predios de la lengua de época que acabamos de dar nos ha permitido constatar, en la figuración general de la faz del beodo *Piojito* del *poema tutor A*, la actualización del semema ‘encarnación’⁷⁷ y el sema inherente /vinosidad/; al contrario, en el *poema variante B* sólo se procura diseñar el bosquejo de un borracho corriente, banal, sin dotes especiales: es un simple un achispado.

75 Aquí estamos, de hecho, frente a un *quid pro quo* puesto que tratándose de las excelsas «calidades» de un borracho, esto es, de sus «imperfecciones» mayúsculas, de tomarse esas características de un ebrio ejemplar como modelo, éstas serían negativas por antonomasia. Véase a este respecto los vs. 56-57 del *poema tutor A* que parecen estar en contradicción con lo enunciado en los vs. 5-6 de esta estrofa.

76 En cambio, en la décimo séptima estrofa del romance *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...* se lee: “Al Virrey apuntó el tiro/ y dio en vos que, como es cuero,/ de puro dar en el blanco/ dio ahora en el blanco mismo” [el énfasis es nuestro].

77 El *DA* dice que, tratándose de pintura, <encarnar> es “dar el color de carne a las esculturas con la mistura que se llama encarnación”. <Encarnación> es ahí, complementariamente, la “tinta de albayalde rojo y aceite graso de linaza o de nueces, de color carne, para encarnar las figuras de escultura”.

Lo que podríamos llamar «su descriptura» se encargará, ella, de contener esas perfecciones (de facto, imperfecciones) mediocres a ser conjeturadas en potencia, es decir, “todas ellas” estarían envalijadas pero latentes (“dejando/ embebidas”). Notemos que “embebidas” es, en este contexto, una lexía anfibológica pues alude, por un lado, al semema ‘embobamiento’ y su sema inherente /agnosia/⁷⁸ y, por otro, al semema ‘impregnación’ y su sema inherente /vinosidad/⁷⁹.

De este modo las propiedades extradiscursivas del borracho que se preciaba de poeta alcanzan al propio discurso del enunciador que las poetiza.

2.2.2. El pelo

A

El pelo, como es odre,
trae por adentro,
y por eso no copio
del lobo un pelo.

B

Su pelo me está brindando
a la pintura y lo hiciera,
pero el pelo su pellejo
lo tiene adentro y no afuera.

El despiece o fragmentación en partes nominales del rostro de *Piojito*⁸⁰ comienza con su cabello y así la versión del *poema tutor A* plantea

78 Según el mismo DA, <emebecimiento> significa “enajenamiento y pasmo que padece el que se divierte y para tanto la consideración que no piensa en cosa alguna” y <emebecidamiento> “sin advertencia, con un género de pasmo y embobamiento, inadvertidamente”; en lo referente a <embobamiento> dice “suspensión y embeleso que causa la ignorancia en los pocos avisados”.

79 De <emebecer> el DA indica que es “atraer y recoger en sí alguna cosa líquida, como la esponja que chupa y recoge el agua u otro cualquier licor”.

80 C. Lévi-Strauss (1962:35,37) señala que como sucede con los objetos, “para conocer el [cuerpo] real en su totalidad, siempre tendemos a operar con sus partes; la resistencia que nos opone es resuelta dividiéndola [...]. Pero el modelo reducido posee un atributo suplementario: es construido «made man», hecho a mano. No es una simple proyección, un homólogo pasivo del [cuerpo], pues constituye una verdadera experiencia sobre el [cuerpo]”. De modo semejante al pintor, “siempre a medio camino entre el esquema y la anécdota, el genio del [poeta] consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir con su [pluma] un [cuerpo] que no existe como [cuerpo] y que sin embargo él sabe crear en su [escritura]: síntesis exactamente equilibrada de una o más estructuras artificiales y naturales, y de uno

su primera *propiedad* adjetival evaluativa, una equivalencia metonímica explícita: “pelo” ≈ “odre”. Aquí la analogía convierte la comparación en metáfora: el pelo no es *como* un odre, *es*, sin más, un odre: “la identidad de los dos objetos no se debe a la simultaneidad de la percepción sino a la rotación de la imagen presentada como reversible”;⁸¹ por ende, cabe preguntarnos: ¿cuál es el procedimiento de semejante reversibilidad? Ante todo <odre> es una bota, un tipo de recipiente, mejor, de cantimplora hecha de cuero de cabra o de otro animal para contener vino; paso seguido y por sinécdoque (*pars pro toto*) el pelaje que encubre pero deja entrever ese cuero del <odre> asume -merced al marcador de analogía “como es”- la referencia al objeto completo (“el pelo, como es odre”); luego, mediante una nueva sinécdoque semejante a la ya vista en la primera estrofa (el instrumento por su usuario), <odre> significa borracho;⁸² finalmente, el pelo que recubre el cuero del <odre> equivale por metonimia al <pelo> del cuero cabelludo de *Piojito* ‘borracho’ pues uno y otro, al contener el vino,⁸³ lo ocultan (“trae por adentro”: sememas ‘tapadura’ y ‘encubrimiento’, sema inherente /conservación/).

Prosigue la cadena de metonimias merced a una pseudo-causalidad (“por eso”) que, en este sintagma, constituye un verdadero paralogismo. ¿Cómo se produce este paralogismo? En primer lugar, “no copio” actualiza⁸⁴ el semema ‘contrahechura’ que el enunciador rechaza actualizar en su texto, mientras que la imagen que sigue “del lobo un pelo” remite de inmediato al discurso en lengua oral. Si en habla popular el refrán «del lobo un pelo [y éste de la frente]» enseña que de un tacaño o un avaro hay que tomar “lo que primero diere, aunque sea de poco precio y valor” (DA), en cambio el significado de <lobo> -determinado contextualmente siempre en habla corriente del s. XVII-

o muchos acontecimientos naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, luego también virtualmente por el [lector] que descubre la posibilidad, a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento”.

81 R. Barthes (2002:495).

82 <Odre> “se toma festivamente por borracho” (DA).

83 <Pelos> “se toma por el principio de la borrachera” (DA).

84 Por negación del semema ‘imitación’.

es “la embriaguez o borrachera y así se dice comunmente, «fulano cogió un lobo»” (DA).⁸⁵

El falso razonamiento ocurre, entonces, al colacionarse adrede en un mismo sintagma la abstención del enunciador (“no copio”: ‘contrahechura’) –opuesta contradictoriamente a lo que aconseja el refrán «del lobo un pelo» (aprovechar del cicatero lo que fuere)– con el sentido de <lobo> obligado por el contexto de la estrofa: el semema ‘borrachera’ y el sema inherente /trastorno/. Desde el punto de vista del enunciador el barroquismo surrealista de estos versos que dibujan en escritura al borracho gracioso *Piojito* –una suerte de Magritte cosido a mano– consiste, por lo tanto, en no captar ni un solo rasgo (“[ni] un pelo”: semema ‘nada’, sema inherente /inexistencia/)⁸⁶ de su misma borrachera pues a ésta, como al vino, la “trae por adentro” o sea, como se dijo, se registran nuevamente los sememas ‘tapadura’ y ‘encubrimiento’ que actualizan el sema inherente común /conservación/...

La estrofa paralela del *poema variante B* no llega a una paradoja estructural tan enredada pero apunta a la misma significación, con un reparo singular: en habla, en momentos de su escritura, la copla daba a entender, de facto, que el “pelo” del borracho que se pretendía poeta

85 El abanico de locuciones relativo a esta forma fijada comprende «pillar un lobo [o una zorra]», con el significado de emborracharse; o estas otras que significan dormir mientras dura la borrachera: «coger un lobo», «dormir la zorra», «desollar (o dormir) el lobo», etc. El romance *Al guardia de las tiendas de Lima que rodó por un techo y quedó enfermo* atribuido a Caviedes (1984:203) contiene dos estrofas que aprovechan estos sentidos: “La culpa la tiene el vallico/ que en el pan causa embriagos/ y añade a lobos bebidos/ segundos lobos cascados.// La verdad del caso ha sido./ si el suceso he de contarlo,/ pan por pan, vino por vino./ que iba de todo enlobado”. La alusión se repite en la quinta y décimo tercera estrofas del romance *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...*: “Dos gallinas me ofreció/ por paga, que no le acepto/ ni un pelo, aunque el refrán diga:/ del portugués lobo un pelo”; “Cuando por pastor debíais/ ser enemigo estupendo/ del portugués, que es gran lobo,/ lo amparáis como a corde-ro”. Respecto a la proporción fijada «pan por pan, vino por vino», ésta da a entender, según el DA, “que alguno ha dicho a otro alguna cosa llanamente, sin rodeos y con claridad”; ella ha sido traspuesta “vino a vino y el pan por pan” en la primera estrofa del romance *Quintillas en el certamen...* también atribuido a la pluma de Caviedes (1984:256).

86 Es la figura retórica llamada *antanaclase* ya que se repite la lexía <pelo> en la misma copla pero se le hace cambiar de sentido a la manera de Virgilio: “ausente [Dido], oye al ausente [Eneas] y ve al ausente [Eneas]” (1960:255).

era un estímulo⁸⁷ para que el enunciador lo fijase en escritura (“su pelo me está brindando/ a la pintura”), invitación a la que el enunciador se apresta a honrar (“y lo hiciera”) mas tropieza con un obstáculo: “el pelo su pellejo/ lo tiene adentro y no afuera” aseveración que actualiza, nuevamente, los sememas ‘tapadura’ y ‘encubrimiento’ que también ponen de relieve el sema inherente /conservación/. Como en la copla de A donde el enunciador se halla impedido de describir el vino y la borrachera interna de *Piojito* por no ser perceptibles, en esta copla de B, temáticamente correspondiente, lo que no se aprecia del cuerpo del borracho es el <pellejo>⁸⁸ de ese pelo a lo que se agrega el hecho de que <pellejo> era figurativamente, en ese entonces, el apelativo que se daba o bien al mismo borracho o bien al “cuero adobado y dispuesto para conducir cosas líquidas como vino” (DA), esto es, un parasinónimo de <odre> ya mencionado expresamente en el primer verso de la copla correspondiente de A: “el pelo, como es odre,/ trae por adentro”. Consecuentemente, en una y otra copla se actualiza la categoría semántica *inclusión* donde <pelo> desempeña el rol actancial activo de *incluyente* y <odre> - <pellejo> el rol actancial pasivo de *incluido*.

2.2.3. La frente

A	B
Es su frente preñada de calabazo, que es apodo que vino propio a sus cascós.	Anda su espaciosa frente con evidentes sospechas de preñada con un grande calabazo en la mollera.

87 ‘Convidaba’ e ‘incitaba’ son los únicos sememas de <brindar> registrados en el castellano de los siglos XVII y XVIII.

88 Por metonimia entre el sentido propio «cuero o piel del animal» y el sentido traslaticio «cuero cabelludo» del borracho. Nótese, además, que el <cuero> del borracho ha sido mencionado en el tercer verso de la segunda estrofa de A con el significado de /desnudez/: “en cueros va el retrato”. Por último, los versos 75-76 del romance *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...*, dicen: “el dar/ la vida es dar el pellejo”.

En ambas estrofas, aunque con formulación distinta, la apariencia convexa y redondeada de la frente lleva a adjetivarla con el semema 'gravidéz' que actualiza su sema inherente /encapsulamiento/. De este manera, como en el caso precedente, se actualiza la categoría semántica *inclusión* pero en ella <frente> desempeña el rol actancial activo de *encapsulante* mientras que en A y B <calabazo> tiene el rol pasivo de *encapsulado*.

Ahora bien, <calabazo> no aparece registrado ni en el *Tesoro* de Covarrubias ni en el *DA* pero según el *Diccionario Etimológico* de Corominas-Pascual el vocablo se encuentra en portugués desde el siglo XI y en castellano actual es una palabra derivada para designar el fruto de la calabaza.⁸⁹ Estas estrofas dan a entender, entonces, que tanto la frente de *Piojito* como la del borracho que se pretendía poeta se hallan 'grávidas' o embarazadas de <calabaza>, lexía esta última cuya semia -o volumen semántico léxico-definicional- alcanza "en frase y estilo tosco"⁹⁰ a <cabeza> (semema 'craneal') y <botija> (semema 'receptar', por vasija "que se hace de cierta especie de calabaza [...] y seca sirve para llevar vino", *DA*)⁹¹. En cuanto al fruto <calabazo>, éste hereda del

89 De ahí que en el citado poema romancado atribuido a *Caviedes Memorial que dio un borracho gracioso al Señor Arzobispo...*, dicho borracho sea "el portugués Juan González" (v. 1) y en el romance complementario *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...* se encuentra, en la última estrofa, el peruanismo <pot> como parasinónimo de <calabazo> para vino: "Dejo al portugués, porque/ de andar con él me recelo/ que aprenden a aullar mis musas/ a poto en Baco con versos". Por lo demás, J. A. Salas García (2008:51-54) en su estudio de los peruanismos de origen mochica hace una colusión por metonimia y préstamo entre <cojuditos> ≈ <calabazos pequeños> y <potos> ≈ <calabazos grandes>, proponiendo insertar el sintagma definitorio "vasija hecha de calabazo para beber chicha" como segunda acepción en la entrada <pot> del muy deficiente artículo del *DRAE*, debiendo ser, en nuestro criterio: "calabazo usado como recipiente para escanciar [en la acertada acepción de M. Moliner] líquidos fermentados". Es de extrañar que en ese trabajo de Salas García, notablemente empírico, intuitivo e inductivo, no se haya examinado al menos la categorización semántica inherente y aferente que se encuentra en los textos literarios coloniales pertinentes; por ejemplo, se incluye dos muestras de versificación popular no datadas y recogidas por Estaban [sic] Puig pero sin análisis ni comentario.

90 Aunque las últimas ediciones del *DRAE* no lo consignen, este sentido del *DA* se conserva hoy en el habla corriente del castellano andino.

91 Es de advertirse que a pesar de la omisión de <calabazo> en los repositorios mencionados, el campo léxico de <calabaza> en los siglos barrocos abunda en vocablos derivados que aluden al recipiente del vino, por ejemplo, éste de <calabaza vinatera> ("la que forma cintura en medio y sirve después de seca para llevar vino"), <calabacino> ("la calabaza que se lleva para vino o en que se lleva el vino"), <calabazada> ("las veces que se pone la calabaza en la boca para beber vino"), etc.

tipo <calabaza>⁹² tanto su sentido extensivo (“melón que es insípido y no tiene dulce alguno”) como metafórico (“poco juicio y asiento”, DA); por lo tanto, <calabazo> es legatario del paralexema <cabeza dura> que da lugar al sentido desvalorizador, siempre en el semema ‘gravedez’, actualizado por el segundo sema aferente (pero que actúa allí como inherente) /torpeza/⁹³ y, además, en el semema ‘botija’,⁹⁴ por el sema inherente /vinatera/ (o recipiente vinario).

En A la colusión de <calabazo> y <vino> se confirma igualmente

- a) cuando en el tercer verso de la copla de este *poema tutor* <vino> remite anfibológicamente, al mismo tiempo, a la tercera persona del presente del verbo venir -semema ‘aproximación’- y al licor de uva (calabazo “es apodo que vino”) cuyo semema ‘imbibición’ actualiza el sema inherente /envinamiento/⁹⁵
- b) sentido que se complementa, siempre en A, con el nuevo sobrenombre de *Piojito*, <calabazo>, pues al hablarse de “propio a sus cascos” se actualiza el semema ‘badea’ cuyo sentido metafórico es “persona inútil y que se cansa luego o cosa sin provecho ni sustancia”. Esto último por dos razones, porque en la época se denomina <casco> al “hueso cóncavo que cubre la cabeza y contiene dentro de sí los sesos y el cerebro” y porque la sinapsia <cascos de calabaza> significaba “los pedazos de calabaza que se ponen en las heridas de la cabeza” y además “porque la cabeza queda débil y flaca, metafóricamente llaman cascos de calabaza a los que tienen poco juicio y asiento” (DA),⁹⁶ lo cual redundante en el sema /torpeza/ ya advertido.

92 Heredado por defecto ya que dicho tipo no se halla manifestado en estas estrofas, aunque sí lo será más adelante en el v. 41 de B.

93 Es decir, duro de mollera: persona insípida, obstinada y “ruda para aprender”.

94 Así, en la mítica indoeuropea “el objeto mágico, un calabazo, por ejemplo, no es un bien en sí sino un proveedor de bienes ya que al llenarse ofrece bebida inagotable” (A. J. Greimas, 1973:14), característica que se encuentra reiterada en el episodio evangélico de las bodas de Caná (Juan, 2, 7 y sig.).

95 En el sentido de <envinado>, “cosa que participa en alguna manera del vino” (DA).

96 Un sentido semejante aún pervive tanto con <calabaza> y <calabacín>, lextas que remiten a una persona torpe, inepta y muy ignorante, como con la locución fijada «más soso que la calabaza» alusiva a la persona sin gracia. No está demás anotar que hoy el vocablo <abombado> significa, de un lado, convexo, lo cual remite a “frente preñada” del primer verso y, del otro, significa tonto, falto de inteligencia lo cual alude a <calabaza> y su fruto el <calabazo> del segundo verso.

En cambio, en los dos versos finales del *poema variante B* se lee que hay “evidentes sospechas” -semema ‘conjetura’- de que la “espaciosa frente” del borracho que se pretendía poeta se halle desceñida pero encinta “con un grande/ calabazo en la mollera”, o sea en “la parte más alta del casco de la cabeza” (DA), todo lo cual actualiza en el semema ‘conjeturar’ el sema aferente que también obra como inherente /inepcia/.⁹⁷

2.2.4. Las cejas

A

Son sus cejas tan arcos
como su cuerpo,
porque está de ordinario
un iris hecho.

B

Con grande facilidad
haré arcos iris sus cejas,
porque siempre ven sus ojos
estos arcos en tormentas.

La acostumbrada equivalencia metafórica reversible cejas \approx arcos (A) y arcos iris \approx cejas (B) al referirse a las damas en la poesía cortés⁹⁸ es utilizada aquí para metaforizar sarcásticamente las cejas del borracho. Esta ironía se magnifica de inmediato con dos comparaciones figurativas extremas, en la primera, del *poema tutor A*, el foro o comparante “arcos” precede a la marca de analogía (“como”) que induce una imagen sorprendentemente hiperbólica en calidad de tema o comparado: la gran encorvadura que abarca todo el arqueado “cuerpo” de *Piojito* (semema ‘deformidad’, sema inherente /tullidez/). La pseudo-causalidad (“porque”) de semejante deducción lleva a una depreciación superlativa ya que da a entender que el estado normal de su cuerpo entero, al hallarse afectado (“está de ordinario”) por las bebidas espirituosas, se inclina a la manera del espectro solar: semema ‘irisación’, sema inherente /curvatura/.⁹⁹

97 Los semas /torpeza/ e /inepcia/ aparecen igualmente presupuestos en el artículo definitorio de <emborracharse> del DA: “tomarse del vino o de otro género de los que suelen causar la embriaguez, quedando sin tino y sin el uso libre y racional de las potencias” [el énfasis es nuestro].

98 En el DA consta que <arcos> “llaman los poetas [a] las cejas de las damas, porque siendo arqueadas agracian y hermocean la frente”.

99 De modo similar, en las *Metamorfosis*: “Iris se viste con su velo de mil colores y, haciendo resplandecer en el cielo la curva de su arco, se dirige, para ejecutar la orden, hacia la morada real que disimula una nube”, Ovidio (1992:327) [el énfasis es nuestro].

En cambio, en el *poema variante B* el enunciador menciona su propia facilidad de palabra, una elocuencia desenvuelta (“con grande facilidad/ haré”), para enunciar un lugar común, la pseudo-causalidad (“porque”) que enyuga la analogía metafórica entre “arcos iris” y “cejas”: los ojos del borracho que se suponía poeta entreven el mundo a través de dichos arcos-cejas con la visión deformada por el aturdimiento (“en tormentas”) de la embriaguez –semema ‘turbación’, sema inherente / obnubilación/–, ironía comparada, *mutatis mutandis*, a los episodios de la mítica greco-romana en que el arco iris es producto de la distorsión de la luz solar al atravesar las nubes y la lluvia en una tempestad.¹⁰⁰

2.2.5 Los ojos

A

Son sus ojos dormidos
por accidente,
si en mamando las niñas
luego se duermen.

B

Siempre los tiene dormidos,
porque les da adormideras,
conque arrullando las niñas,
después de mamar, la echa.

El motivo temático de ambas coplas es el tópico del sueño del borracho y la resaca consiguiente, cliché resumido por la locución «dormir uno el vino» que equivale a dormir mientras dura la borrachera o

¹⁰⁰ Como se ha visto en la nota anterior, la personificación mitológica de este meteoro fue la diosa Iris, mensajera de los dioses y especialmente de Juno: en el diluvio según las mismas *Metamorfosis*: “la mensajera de Juno, revestida de diversos colores, Iris, aspira las aguas aportando un alimento a las nubes”, Ovidio (1992:52), o el famoso pasaje de la *Eneida* en que Juno envía a Iris para aliviar la agonía de la suicida Dido y le ordena “soltar de los miembros aquella alma [Dido] en afán de desatarse [...] Iris, pues, volando por el cielo con sus azafranadas alas frescas de rocío y desplegando enfrente del sol mil variados colores, posa su vuelo y se detiene sobre su cabeza. ‘Yo, por mandamiento de Juno, ofrezco a Plutón este cabello fatal y de este cuerpo te desligo’. Así dice, y con su diestra corta el cabello y a seguida disipase todo el calor, y la vida desvanécese en los vientos”, Virgilio (1960:275-276). Advertimos, sin embargo, que en la misma época de redacción de estos poemas satíricos atribuidos a Caviedes, en la gran ópera trágica *Dido and Aeneas* (1689) de Purcell-Tate, Iris es reemplazada por amorcillos “que aparecen en lo alto de las nubes y despliegan una lluvia de rosas” sobre la tumba de Dido, texto sin duda inspirado en este pasaje de las *Metamorfosis*: “Juno da vuelta, llena de alegría, pero antes de que entre en el cielo, Iris, hija de Thomas, echa sobre ella una rosácea agua lustral” (Ibid., p. 150).

después de ella. Es más, ese mismo sueño se enuncia –formal y retóricamente– en la estrofa de A con un isolexismo (“sus ojos dormidos”; “luego se duermen”) que encuentra su contrapeso en la paronomasia de la segunda (“dormidos”; “adormideras”), e incluso en las dos estrofas el tema compartido “sus ojos” –explícito en A pero implícito en B por remisión catafórica (“los”) al tercer verso de la estrofa precedente– aceptada como foro una lexía ambigua: “las niñas”. En efecto, a la anfibología de <niñas>

- a) ora pupilas entornadas (“ojos dormidos”; “los tiene dormidos”),¹⁰¹
- b) ora criaturas (“mamando las niñas”; “arrullando las niñas”) que absorben la leche materna y una vez ahítas, embotadas “luego se duermen” (A) o “las echa” (B), en otras palabras, las acuesta,¹⁰²

se agrega, en ambas estrofas, una nueva anfibología, la de <mamando> (A) y <mamar> (B) (semema ‘succionar’, sema inherente /ingestión/) que se refiere, a la vez, al acto de tomar la leche (semema ‘lactancia’ del dominio //alimentación//) y, en sentido vulgar, a tomar licor, a emborracharse¹⁰³ (semema ‘libación’ y sema inherente /dormitivo/, pertenecientes al dominio //alcoholismo//), con todo lo cual se actualizan, siempre en las dos coplas, el semema ‘somnia’ y el sema inherente /cruda/.

101 Al contrario del tópico de los «ojos cerrados» por el sueño (por ejemplo, entre muchos otros, *Primer Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz), el muy socorrido tópico de los «ojos abiertos» en cuanto «espejos del alma» es un lugar común ideográfico de la poesía, la pintura, la estatuaría y la fotografía tanto en occidente como en el arte oriental, por ejemplo, cuando R. Barthes (2009:118,179; 1970:134-138) se refiere o bien en el dibujo de los “rostros chinos: la decisión de principiar por el ojo” o bien a la presión del pincel en el trazo del “ojo japonés” (“debajo de los párpados de porcelana, una larga gota negra: la Noche del Tintero de que hablaba Mallarmé”) y al contrario de la estereotipia indoeuropea: “los ojos y no la mirada, la ranura y no el alma”.

102 En la polisemia de <echar> se encuentran los significados de acostar o recogerse («echarse a dormir») como verter y las locución fijadas «echar por lo ojos», «echar de beber» o «echarse a pechos» (beber licor sin tasa ni medida) y «echar un trago» (“modo de hablar vulgar con que la gente baja y del pueblo significa beber vino”, DA).

103 Como se ve, <mamar> y <embriagarse> comparten un mismo campo léxico con las lexías (que aquí obran como semas) <succionar>, <absorber>, <beber>, <imbibición>, <chupar>, <sorber>, <mamujar>, etc. Este significado se conserva en la primera copla del *Memorial que dio un borracho gracioso...*: “El portugués Juan González,/ pobre antiguo, solariego/ que aunque actualmente *mama/* es añejo y tras añejo” [el énfasis es nuestro].

Queda por examinar un detalle en los segundos versos de cada estrofa. Allí, en A, los ojos de *Piojito* concilian el sueño accidentalmente por efecto de haber ingerido licor, esto es, sin quererlo ni preverlo, a la manera del sueño que sobreviene inopinadamente a las criaturas luego de lactar. En cambio, en B los ojos del borracho que se jactaba de poeta permanecen dormidos “porque les da adormideras”, una metonimia causal entre el sueño (efecto) y las plantas somníferas llamadas adormideras (causa),¹⁰⁴ con lo cual se instauran en ambos casos el semema ‘sopor’ y el sema inherente /temulencia/.

2.2.6. La nariz

A	B
Su nariz, chimenea de humos de mosto, sube el vino por ellas lo vaporoso.	Su nariz es un embudo conque el cerebro se llena, a veces de esencias primas y otras de quintasesencias.

Identifican a la *nariz* dos *apositiones* o caracterizaciones de un sustantivo por un sustantivo que le sigue, la primera en referencia a *Piojito* (“nariz” ↔ “chimenea”) y la segunda al ebrio que se creía poeta (“nariz” ↔ “embudo”). En las dos estrofas el efecto de sentido proviene de la figura retórica *anominación de imágenes* que evoca el semema ‘inhalar’:

- a) en A la embriaguez donde las *narices* equivalen, metafóricamente y por *aposition*, a una “chimenea” –del dominio de los //artefactos//– en la cual “sube” el vaho que se levanta del vino fermentado (“humos de mosto”),¹⁰⁵ se actualiza en ‘inhalar’ el sema inherente /sufumigación/;

¹⁰⁴ Recordemos que de las <adormideras> se extrae el opio y el diacodión o meconio; ello explica la representación clásica del dios del sueño Morfeo cargado de adormideras y pomos de mandrágoras.

¹⁰⁵ “Humo. Se llama por extensión el vapor que exhala cualquier cosa que se fermenta” (DA).

b) en B la *aposisición* identifica metafóricamente la *nariz* del borracho que presumía de vate con un embudo –también del dominio de los //artefactos//– mediante el cual se vierten en su cerebro ocasionalmente (“a veces”) “esencias primas” –coyuntura léxica a ser interpretada con el significado de época: lo primario esencial, el primer canto canónico del día– a lo que en oportunidades diferentes (“y otras”) se contrapone adversativamente el zumo alquitarado del vino, sus “quintasesencias”,¹⁰⁶ todo lo cual infiere ahora en ‘inhalar’ los semas inherentes /sustancialidad/ y /ofuscación/.

De esta manera, el cerebro del beodo lírida se sahuma, a través de su nariz, ora con el incienso ceremonial que acompaña el canto religioso ora con la esiedad del vino.

2.2.7. Las mejillas

A

A sus mejillas
llama carrillos,
éstos suben agua,
aquéllas vino.

B

A sus mejillas no llaman
carrillos, pues suben éstas
colores puros y aquestos
suben agua y no pureza.

En este par de estrofas la yuxtaposición sinonímica instala una alegoría. Las <mejillas> y los <carrillos> designan, de hecho, a los pómulos, pero mientras *mejilla* es una palabra monosémica bien sabemos que <carrillo> admite, además, el significado de polea para sacar agua de los pozos. Si esto es así, por extensión metonímica los <carrillos> del rostro son sudaderos o sea “lugar[es] por donde se rezuma el agua a gotas” (DA). Esta doble función significativa de <carrillos> a la vez que evita el pleonasma permite el desliz del sentido pero, curiosamente, sus

106 En el DA se da el nombre de <quintaesencia> “lo más puro y acrisolado de las cosas y comúnmente se llaman así las sustancias apuradas mediante el calor y el fuego como *quinta esencia del vino*” [el énfasis es nuestro].

efectos son contrarios: en A es positivo al plantear una nueva homología a partir de la acción modalizadora de *hacer subir*:¹⁰⁷

<mejillas> : <carrillos> :: vino : agua

pero en B es negativo al enunciar la antilogía “a sus mejillas *no llaman/carrillos*”. El contrasentido se da al oponerse, inusualmente, en “suben”, ‘pureza’ (“colores puros”) vs. ‘líquido’ (“agua”), todo a partir de la negación del sintagma coloquial «agua pura» (incolora) con su opuesto «agua impura», es decir, aguachirle o agua sucia: el sudor ahora definido como “serosidad que sale del cuerpo [...] por los poros en forma de unas gotas que se ven y perciben claramente” (DA):

<mejillas> : <carrillos> :: colores puros ≠ sudor

Así, mientras los carrillos suben sudor las mejillas del borracho se encienden con “colores puros” o sea con arreboles inmaculados,¹⁰⁸ estableciendo un acodo isotópico con los colores de los arcos iris (producidos, como se sabe, por la luz solar al atravesar el agua pura de la lluvia)¹⁰⁹ mencionados al diseñar las *cejas*. En resumen, los sintagmas positivos de ambas estrofas actualizan el semema ‘ascensión’ pero mientras los de la estrofa de A infieren el sema inherente /vinosidad/ los de la estrofa de B inducen el sema inherente /cromatismo/.

2.2.8. La boca

A	B
Con su boca asustados trac los poetas, porque en bocas que chiflan tienen su pena.	Porque es ingenio, su boca asusta a malos poetas, porque siempre está chiflando aun en sus propias comedias.

107 Es el mismo efecto de las llamadas <aguas vivas> que suben con las grandes crecientes del mar en equinoccios y plenilunios.

108 Según el DA <arrebol> es el “color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol” y <color> “se llama por analogía el *arrebol* con que las mujeres pálidas ponen rojas las *mejillas*” [el énfasis es nuestro].

109 En el DA se consigna el dicho «*arreboles a la mañana a la noche son con agua, y arreboles a la noche a la mañana son con sol*» [el énfasis es nuestro].

En ambas cuartetas se hace presente la figura retórica llamada *aplicación metonímica* pero con un cambio de enfoque,

- En A: “con su boca asustados” por “en bocas que chiflan”;
- En B: “su boca asusta” por “siempre está chiflando”.

La referencia a la elocuencia por efecto del vino (*ad vinum disertum*) es, pues, similar, aunque con un leve cambio de matiz entre “poetas” (semema ‘poetar’, sema inherente /poetria/) de A y “malos poetas” (semema ‘coplonería’, sema inherente /desacreditación/) de B. Sin embargo, es en <chiflar> donde la ambigüedad por anfibología resalta notablemente hasta constituir una silepsis de sentido metafórica: en A *Piojito* <chifla>, es decir, en sentido figurado, ingiere con tal rapidez y sin medida tanto vino¹¹⁰ que “asustados trae los poetas” pues estos lo que más temen (“tienen su pena”) son, en sentido propio, las “bocas que chiflan” o sea a quienes los silban haciéndoles mofa. Por lo tanto, el semema atinente es ‘inebriar’ con su sema inherente /escarmiento/.

La copla de B alude de inmediato al beodo que se preciaba de poeta, calificándolo ahora de “ingenio”. Como *Piojito* en A, el vate fallido y ebrio de B asusta a sus colegas versificadores del gremio literario al <chiflar> –en sentido figurado, embriagarse– tan exagerada e inconcientemente que, modificado el contexto por la silepsis de sentido, “siempre está chiflando” –en sentido propio: pitando, abucheando– hasta “sus propias comedias”. Se trata, desde luego, de una auto-censura hiperbólica puesto que al destacarse en primer plano el semema ‘auto-crítica’ y el sema inherente /auto-desacreditación/ la rechifla a sus pares en el oficio se hace, por contraefecto, desmesurado (semema ‘incriminación’, sema inherente /vituperio/), causando terror pánico entre los aedas. Por lo tanto, en este último sentido de B el semema es el mismo que en A, ‘inebriar’, pero el sema inherente que actualiza es /zaherimiento/.

¹¹⁰ El DA nos dice que <chiflar> “se toma muy comúnmente por beber, y con particularidad vino, con presteza y en gran cantidad”.

2.2.9. El cuello

A

Como hipócrita es siempre
cuellitorcido,
porque los odres andan
del modo mismo.

B

De hipócrita tiene el cuello
porque pez con pez lo pega,
cuellitorcido como éstos,
porque si no le saliera.

Nuestro borracho es apostrofado al unísono en las dos coplas de “hipócrita” por remisión a su *cuello*. La etimología de <hipócrita>¹¹¹ sólo tiene que ver en el castellano de la época y en el de hoy con el significado de actor pues, desde siempre, <hipócrita> es un término monosémico que nombra a aquel que finge y representa lo que no es. Ahora bien, en el *poema tutor A* se afirma que *Piojito* padece por ser “cuellitorcido”¹¹² y como <torcido> es un adjetivo que se aplica a las personas de conducta o intención sinuosa, <hipócrita> y <torcido> forman una mancuerna léxica que justifica su alianza semántica al compartir el semema ‘tortuosidad’ y el sema inherente /impostura/; de esta manera la figura del borracho gracioso, por su cuello torcido y desviado comportamiento, es metonímicamente asimilada al gollete de “los odres”¹¹³ que “andan/del modo mismo”, todo lo cual determina una rección catafórica respecto al décimo tercer verso de este mismo *poema tutor*, “el pelo, como es odre”.

Fuera del mencionado apóstrofe de “hipócrita” y su metaforización mediante el cuello torcido, fenómeno discursivo compartido por ambas cuartetas, en el *poema variante B* tenemos además un razonamiento por silogismo: “porque pez con pez lo pega”. Ante todo “pez con pez” es una fra-

111 <Hipócrita> proviene del gr. ὑπο-κρίτης, «lo que está de este lado de la crisis: intérprete de un sueño, de una visión, actor».

112 <Cuellitorcido> es un neologismo idiolectal construido a partir de otras formas léxicas sociolocalmente admitidas: <cuelllicorto>, <cuellidegollado>, <cuellierguido> y <cuellilargo>. Recordemos que ya Horacio defendía la creación de neologismos: *licuit semperque licebit, signatum praesente nota producere nomen* (siempre estuvo permitido) y siempre lo estará crear palabras con la inflexión del momento actual). Como constata H. Suhamy “el enriquecimiento de la lengua por la poesía figura entre las preocupaciones mayores de los escritores de los siglos XVI y XVII” (1991:28).

113 En la nota 78 se deja constancia de la colusión léxica entre <odre> y <borracho>.

se adverbial que se refiere a los objetos totalmente desocupados, vacantes, por ejemplo, según el DA, “están así los *pellejos* cuando están vacíos”; luego, como el cuello del borracho que fungía de poeta tampoco es derecho y, por torcido, sin volumen, sus paredes se pegan entre ellas, lo que remite a la imagen “cuellitorcido como éstos”, es decir, como los <pellejos>,¹¹⁴ y a inferir el semema ‘vacuidad’ y su sema inherente /farsantería/. El razonamiento que sigue evoca finalmente la posibilidad *a contrario*: si no fuese así, dicho cuello “le saliera”, suposición que invoca de inmediato la expresión «sacar el pes-cuezo»¹¹⁵ que metafóricamente “se toma por la altanería, vanidad o soberbia” (DA), serie de caracterizaciones que, desde luego, son a descartar al no condecir ninguna con la figuración de este beodo.¹¹⁶

2.2.10. El talle

A

Por ropilla una cuba
al talle pone

B

El talle es de calabaza,
aunque no es legumbre fresca,

114 Con ello tenemos una referencia catafórica al v. 11 y a sus nociones lexicográficas mencionadas oportunamente, “borracho” y “cuero adobado y dispuesto para conducir cosas líquidas como vino” (DA), noción esta última opuesta contradictoriamente, según el contexto dado por la frase adverbial «pez con pez», a la expresión familiar «no caber en el pellejo» que significa “estar muy gordo” (DA).

115 Barthes (2002:505) hace notar que “el sentido nace de una combinatoria de elementos insignificantes (los fonemas, las líneas); pero no es suficiente combinar esos elementos en un primer grado para agotar la creación del sentido: lo que ha sido agregado forma agregados que pueden combinarse de nuevo entre ellos, una segunda, una tercera vez”. Así, la analogía fonética del primer étimo <pes> [de <pescuezo>] || <pez> nos lleva a inferir la figura retórica llamada *anominación de imagen* y si bien el sentido primordial de <pescuezo> se refiere al cuello del animal, en el habla popular y por extensión, como en este caso, significa comúnmente ‘cuello de las personas’, sentido que se aprovecha bien en la décimo sexta estrofa del romance *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...*: “De puro seco tenía/ pegado por el *pescuezo*/ su *odre*, que remojado,/ anda con el agua a pleito” [el énfasis es nuestro].

116 Es de notar el empleo de la conjunción de causalidad <porque> en el primer y tercer verso de la estrofa precedente y en el segundo y cuarto verso de esta estrofa. El uso muy repetitivo de dicha conjunción en los textos de nuestro corpus de trabajo (siete veces en cada romance) si bien no llega a constituir un pleonasma puede ser tomado como una negligencia, y ciertamente lo es; no obstante, la duplicación de <porque> en estas estrofas de B no constituye una batología sino una anáfora de razonamiento.

y a sus muslos dos botas porque no es fría una cosa
en los calzones. que de continuo calienta.

En el poema tutor A, a diferencia de las coplas precedentes que cumplen con prosopografiar el cuerpo de Píoquito desnudo (“en cueros va el retrato”, v. 3), ahora el *talle* es sustituido por su “ropilla” (vestido pobre y de poca estima), “ropilla” que, a su turno, es reemplazada metafóricamente por “una cuba” con que él mismo se malcubre, prenda contrastante con los “calzones” y las “botas” que, denotativamente, visten sus muslos. Pues bien, como en el caso del pelo-odre, en la analogía propuesta para ropilla-cuba la imagen lograda es igualmente reversible. Sin embargo, aquí <cuba> actualiza dos significados a la vez: el sentido propio, tonel o barril que contiene mosto para hacer vino y figurativamente (por semejanza) uno de los apelativos que se da a los borrachos.¹¹⁷ Esta nueva silepsis de sentido se acrecienta con el juego de significados de <bota>, vocablo que también actualiza tanto su sentido etimológico (del lat. *buttis*, odre) de recipiente para vino hecho de *cuero* en forma de pernil¹¹⁸ como su significado posterior (del fr. *botte*), calzado de *cuero* que cubre desde el pie hasta por encima de las rodillas.¹¹⁹ Todo ello configura el semema ‘vinificación’¹²⁰ y su sema aferente /indigencia/ que, en este contexto, obra como sema inherente.

La copla del poema variante B mantiene, en cambio, la figuración del cuerpo en cueros del borracho que presumía de poeta. Si en la cuarta estrofa se nos decía que su *frente* se hallaba “preñada con un grande/calabazo en la mollera”, ahora es el *talle* el que “es de calabaza”. Pero ¿qué tiene que ver la identificación <talle> || <calabaza> con el hecho de que esta última “legumbre” no sea ni fresca ni fría, atributos que, en principio, le confiere desde siempre el llamado «sentimiento lingüísti-

117 La monserga de época «cada cuba huele al vino que contiene» tomada del dicho lat. *hoc, quale redolet, cuppa vinum continet*, enseña que cada quien muestra sus costumbres y la educación que ha recibido sin necesidad de declararlo.

118 Este es el tercer semema isotopante de la serie que acoda los versos 13 y 43.

119 La isotopía del *cuero* es socorrida en los dos poemas, en A desde “en cueros” del v. 3 hasta los útiles de *cuero* como <odre> y <botas>; en B el <pellejo> y el *cuero* cabelludo presupuesto en el v. 11.

120 <Vinificación> significa fermentación del mosto en una cuba y su transformación en vino.

co» de los hablantes castellanos: “es la calabaza fría y húmeda en el exceso segundo” (DA)¹²¹ En la copla, la calificación a esta “legumbre” con la virtud inversa del ‘calentamiento’ y su sema inherente /ardimiento/ (por la remisión a <aguardiente>: “de continuo calienta”)¹²² se explica a partir de la afirmación de que la materia del *talle* del borracho es de calabaza: de facto, al compartir el *talle* y la calabaza la forma de recipiente, y al contener el *talle* el vino (aguardiente) ingerido por el borracho, una de cuyas propiedades es precisamente calentar el cuerpo... y el alma,¹²³ se infiere que la calabaza participa de esa propiedad y, con ello, su seme- ma ‘caldoso’¹²⁴ y el sema inherente /calecer/.

2.2.11. Las manos

A

A podarle sus manos
fácil lo tengo,
si son hojas de parra
con diez sarmientos.

B

Sus palmas y dedos son
hidalgos de buena cepa,
pues son hojas y sarmientos
lo que por manos nos muestra.

121 Nótese además la comparación usual con las legumbres en general: «fresco como una lechuga». Traigamos a colación, por otro lado, el hecho de que uno de los significados de <fresco> en la época nos dice que “se llama [así] al que es abultado de carnes y es blanco y colorado y no de facciones delicadas” (DA) [el énfasis es nuestro], noción que al mismo tiempo que coincide, en cierto modo, con el retrato de nuestro borracho “embebido”, de inmediato se liga isotópicamente con la segunda estrofa de esta variante. No obstante debemos advertir que mientras allí <blanco> actualiza el semema ‘omisión’ (“en blanco quiero dejar”) ahora, merced a <fresco>, se actualiza el significado propio ‘color’ atribuido a <blanco> en lengua cotidiana ya que en colorimetría <blanco> es simplemente la ausencia de color o color cero.

122 Para el DA, <aguardiente> “es la que por artificio se saca del vino, de sus heces, del trigo y de otras cosas. Llámase así este licor porque es claro como el agua y porque *arde* echado en el fuego” [el énfasis es nuestro].

123 Por ejemplo, esta muestra que trae el DA: “me hallo con un *calenturón* temerario, atribuyéndolo al vino que en su presencia había bebido” o la expresión actual que incluye Moliner, “el vino *calentó* (o *caldeó*) los ánimos” [el énfasis es nuestro].

124 Ello en relación con la locución «estar hecho un *caldo*» que “se dice de las bebidas que se hacen para tomar frías y están calientes al tiempo de beberlas, las cuales, por no tener la sazón y punto conveniente de frialdad, se dice que están como el *caldo*, esto es, *calientes*” (DA) [el énfasis es nuestro].

El enunciador reaparece nuevamente en el *poema tutor A* al desembragarse extrañamente como <podador> en su propio enunciado (“lo tengo”). Las acciones de pintar y retratar al ebrio *Piojito* dan paso aquí a una sorprendente «agresión» sobre su cuerpo, siempre dentro del campo semántico de las bebidas espirituosas: se trata de “podarle sus manos”, aprovechando que el verbo <podar> –semema ‘cerceamiento’¹²⁵– se aplica en lengua sobre todo a las viñas como consta del resto de la estrofa donde se actualiza el sema aferente que se desempeña como inherente, /vendimiarse/:¹²⁶ el tema <manos> es identificado metafóricamente (merced a la marca de analogía “si son”) con el foro y así sus palmas se convierten en dos “hojas de parra” y los dedos en los vástagos del racimo de uva, “diez sarmientos” cortados.

Algo semejante ocurre con la copla paralela del *poema variante B* y el borracho que se preciaba de bardo. Allí, el tema “sus palmas y dedos” recibe una comparación subordinada: su primer foro indica que “son hidalgos” dándose a entender irónicamente la baja alcurnia que los adorna, a lo que se agrega “de buena cepa” en que <cepa> antepone su sentido traslaticio de ‘linaje’, en una primera instancia, a ‘tronco’ de cualquier planta y, en segunda instancia, al foro donde se precisa dicha <cepa> como ‘tronco de vid’: “son hojas y sarmientos”. En esta copla se sustituye, entonces, la lexía <podar> de A por la lexía <mostrar> (“lo que por manos nos muestra”) que supone el semema ‘ostensión’ y el sema inherente /abolengo vinífero/.

2.2.12. Las piernas

A	B
Dos botellas por calzas trae en las piernas,	Sus piernas y muslos son dos botas rotas y viejas,

125 Parece que el cerceamiento de las manos no ha sido una práctica punitiva occidental (cf. M. Foucault, 1975); en cambio, este castigo junto con los entorpecimientos de vivos, la pinchadura de los ojos y el encierro con escorpiones fue práctica común entre los tibetanos antes y durante la opresión de Kuomintang (cf. R. Barthes, 2009:179).

126 Para el DA <vendimiarse> “metafóricamente vale disfrutar o aprovecharse de una cosa especialmente cuando es con violencia o injusticia” [el énfasis es mío].

porque en cosas de vino según se ve en las botanas
nunca anda a medias. de los calzones y medias.

Según la copla de A, las *piernas* de *Piojito* visten “por calzas” un par de “botillas”: <botilla> es el diminutivo de <bota> pero en sincronía de época significaba también “bota pequeña de vino hecha de pellejo” (semema ‘vinolencia’). Enseguida se promueve un doble juego de palabras:

- a) metonímico pues “botillas” remite a <calzas>, palabra ya para ese entonces de poco uso remplazada por su parasinónimo <medias> del cuarto verso, y
- b) como *Piojito* usa dos botillas (“trae en las piernas”) se articula una causalidad (“porque en cosas de vino/ nunca anda a medias”) para enfatizar que tratándose de vino *Piojito* no deja las cosas sin terminar o completar: es un borracho cabal, lo cual resalta el sema inherente /integridad/ en el semema ‘vinolencia’.¹²⁷

La estrofa paralela de B emplea otra metonimia donde se toma el contenido (las “piernas y muslos” del borracho)¹²⁸ por el continente (“dos botas rotas y viejas”), figura retórica a la que sigue un razonamiento perceptivo (“según se ve”) explicado mediante la sinécdoque: “en las botanas/ de los calzones y medias”. Por esta segunda figura, los andrajosos “calzones y medias” del borracho pseudo-aravico¹²⁹ se remiendan con <botanas> o parches utilizados para reparar los odres,¹³⁰ reforzándose de este modo su figuración por el vino que consume, o sea el semema ‘vinolencia’, al que ahora se adjunta el semema ‘pobreza’ en el que se marca el sema inherente /descosadura/.

127 Como advirtiéramos, ello entra, en cierto modo, en contradicción con la copla del poema variante B concerniente al *semblante*.

128 Notemos que en esta copla se mencionan las <piernas> y los <muslos> ya consignados en A –las primeras en el segundo verso de la copla paralela a esta de B y los segundos en el tercer verso de la estrofa dedicada a describir el *talle*, siempre en A– pero haciendo cambiar su sentido: se trata de la figura retórica conocida como *antanaclase*.

129 <Aravico> es un peruanismo que en castellano andino significa ‘poeta’ (DRAE).

130 Este es, ahora en B, un nuevo eslabón en la cadena isotópica iniciada en el v. 1 de la estrofa dedicada al *pelo* en A.

2.2.13. Los pies

A	B
<p>Son sus pies con que coma dos cucharetas, porque no ha de ser todo para que beba.</p>	<p>En los pies trae dos cucharas que le dio naturaleza para que coma, pues todo no ha de ser para que beba.</p>

En los primeros versos de ambas cuartetas, dos metáforas relacionan los elementos comparados para describir los *pies* del borracho:¹³¹ en A se les hace equivaler a dos <cucharetas> y puesto que este vocablo no es sólo un diminutivo despectivo sino un parasinónimo de comer a cucharadas (*DA*), dicho modo de comer es equiparado metonímicamente con el acto de caminar bamboleándose paso a paso propio de los beodos;¹³² en cambio, en B se aprovecha el parecido entre, por una parte, el empeine y el pie y, por la otra, el mango y la concavidad de la <cuchara>.

Los versos complementarios mencionan el oficio de los pies ∅ cucharetas/cucharas que a diferencia de todo el resto de su cuerpo, adaptado para libar, le sirven al borracho, en sentido restringido, para consumir los alimentos consistentes. En resumen, en A y en B se actualiza el semema 'mantenimiento' y -por oposición al sema inherente /liquidez/ de "para que beba"- el sema inherente /solidez/ ("con que coma"; "para que coma").

¹³¹ El *DA* trae dos significados correlacionados entre <pie> y el campo semántico de las bebidas: "parte más espesa y densa de cualquier licor que se asienta y pega en el fondo del vaso" y "montón redondo de uvas que se forma en el lagar después de pisadas para exprimir las y apretarlas con la viga".

¹³² Advertimos que la edición caviedana del profesor de Yale University García-Abrines Calvo, tan llena de interpretaciones aberrantes y sin reparar que el movimiento es el rasgo semántico que sustenta la metáfora reemplaza, de buenas a primeras y sin otra razón que su capricho, <cucharetas> por <tragaderas>, término absolutamente tautológico respecto a los dos versos que siguen.

2.3. Colofón

2.3.1. Efigie (2)

A

El retrato propuesto
va muy sucinto;
no es pesado, si todo
queda embebido.

En la primera estrofa del *poema tutor* A se anunciaba el esbozo de *Piojito* que ahora, una vez concluido, se constata que resultó en <retrato> muy “sucinto” y “no es pesado” pues “queda embebido”. En la correlación entre el exordio y este colofón advirtamos primeramente la presencia de una especie de «puente isotópico» por el taxema común //efigie// y la anáfora merced a “va” (por impronta legada de la expresión-tipo “¡agua va!”) que permite leer todo el <retrato> de *Piojito*, de arriba abajo, como la //representación//, a la vez, de una ‘inmundicia’ (semas inherentes /asquerosidad/ y /molestia/) y una ‘caricatura’ (semas inherentes /burla/ y /molestia/); en segundo lugar, el mismo lexema <retrato> de esta penúltima estrofa, justifica inferir la actualización de dos sememas, ‘resumen’ con su semema inherente /concisión/ (“muy sucinto”) y ‘levedad’ con su semema inherente /ligereza/, al que se suma, a modo precisamente de cierre integrador, el semema ‘impregnación’ con su semema inherente /vinoso/ (“todo/ queda embebido”), categorías semánticas que igualmente remiten al octavo verso del *poema variante* B.

2.3.2. Trasunto (2)

A

Al más serio no dudo
le causa risa,
porque aun hasta en tenerla
su copia brinda.

El último verso de la estrofa que culmina el colofón (“su copia brinda”) establece, siempre en este *poema tutor* A, un acodo isotópico dentro del taxema //trasunto//, afirmativo con el primer verso de la segunda copla del exordio (“a la copia se atienda”) y negativo con el tercero de la cuarta (“no copio/ del lobo un pelo”). Por esta doble cataforización se actualiza el semema ‘apógrafo’ y el sema inherente /réplica/ en la lexía <copia> de la presente estrofa; pero además la impresión referencial de esta copla se desprende de la seguridad que dice tener el enunciador-autor (“no dudo”) de que al enunciatario-lector más adusto o circunspecto (“al más serio”) “su copia” [del borracho *Piojito*] lo mueva a risa (“hasta en tenerla”), en otras palabras, el hecho de que la mencionada <copia> cause risa al enunciatario-lector se debe no sólo a que esa lexía porta el semema ‘apógrafo’ y su sema inherente /réplica/ sino que, en su calidad de sustantivo, <copia> es adjetivado con el verbo anfibológico <brindar> que porta, a su turno, los sememas ‘obsequiar’ y ‘celebración’, este último con sus semas inherentes /beber/ y /agasajar/.¹³³ Todo ello da a entender, finalmente, que el enunciador, al haber compendiado el retrato de *Piojito* (“su copia”), invita al enunciatario-lector a imitarlo celebrando (bebiendo y agasajándose) con él.

* * *

A fin de concretar la interpretación semiolingüística de nuestro corpus de trabajo, recapitulemos los datos semánticos obtenidos para extraer el efecto de sentido general proporcionado por el *poema tutor* A y el *poema variante* B. En primer lugar tenemos el diagrama que compendia la enunciación hecha por el enunciador del arte poético o poetología,¹³⁴ teoría explícita de la poética que luego será llevada a la práctica al trazarse el boceto del ebrio en esos dos poemas, su *prosopografía literaria*. Como sabemos, la teoría explícita de dicha poética ha sido planteada en las estrofas del exordio y el colofón mediante las tres categorías genéricas dominales //pintura//, //escritura// y //representación// que ahí

133 Es el mismo sentido que se conserva en los versos que concluyen el romance *Memorial que dio un boracho gracioso...*: “la gracia que no ha tenido/ en el brindis de estos versos”.

134 Cf. E. Ballón Aguirre (1985:11-29;254-276).

caracterizan la categoría genérica dimensional que engloba la poetología cristalizada en ambos poemas: el //cuadro literario// (o hipotiposis) donde se plasmará luego el retrato del borracho.

Los rasgos semánticos caracterizadores de la dimensión semántica //cuadro literario// son organizados en el siguiente esquema:

Diagrama 1

Macrogenéricas	Temas específicos	Temas genéricos		
	Isotopías específicas	Isotopías microgenéricas	Isotopías	Isotopías mesogenéricas
Sememas	Semas inherentes	Taxemas	Dominios	Dimensión
'permanencia'	/persistencia/	//materiales//	//pintura//	//Cuadro literario// (borracho)
'fijeza'	/concreción/	//instrumentos// //material//	//escritura//	
'apógrafo'	/réplica/ /desnudez/	//trasunto// (1)	//representación//	
'semejanza'	/calcado/ /similitud/	//efigie// (1)		
'imitación'	/adaptación/			
'inmundicia'	/asquerosidad/ /molestia/			
'caricatura'	/burla/ /molestia/			
'resumen'	/concisión/	//efigie// (2)		
'levedad'	/ligereza/			
'impregnación'	/vinoso/			
'apógrafo'	/réplica/	//trasunto// (2)		
'celebración'	/beber/ /agasajar/			

Muy distinta es la figura del beodo propiamente dicha, construida por la *prosopografía literaria*, que indexa categoría genérica dimensional // dipsomanía//. Tengamos en cuenta, ante todo, que un actor discursivo como el borracho esbozado en estos poemas es, por principio, una unidad de sentido que se compone de una *molécula sémica* a la que se le asocia un conjunto de roles actanciales. Sin embargo, puesto que no se trata de esbozar aquí el perfil somático de un actor en una epopeya (*ancilla narrationis*) sino que éste sólo se halla prefigurado en los romances pareados, es designado con dos «anclajes» sintagmáticos que proyectan la función semántica referencial hacia una categoría social identitaria relativamente concreta, o bien con el epíteto «borracho gracioso» y el sobrenombre <Piojito> o bien con el epíteto «borracho que se preciaba de poeta». En los dos casos la única categoría social que comprende la *molécula sémica* identitaria de dicho actor es el rol actancial correspondiente al sujeto *dipsomaniaco* o *dipsómano* (borracho, bébedo, ebrio, etc.).¹³⁵

Una vez hecha esta precisión, enseguida tenemos los rubros de descripción corporal del *dipsomaniaco* mediante el conjunto de *semas genéricos isotopantes* que reúnen, cada uno y agrupados por sus respectivas clases, los sememas enumerados¹³⁶ por orden de aparición:

Semas genéricos isotopantes:

- /semblante/: 'pigmentación', 'encarnación', 'embobamiento', 'impregnación';
- /pelo/: 'tapadura' (2), 'encubrimiento' (2), 'borracho', 'nada';
- /frente/: 'gravidez', 'craneal', 'receptar', 'imbibición', 'conjeturar';
- /cejas/: 'deformidad', 'irisación', 'turbación';

135 En ese orbe semántico, la otra gran dimensión está constituida por los derivados castellanos del gr. οἶνος y de su correspondiente lat. *vinum* como <enología> (elaboración de los vinos), <enópota> (el que bebe (πίνα) mucho vino), <enófilo> (aficionado del vino), <enilismo> (alcoholismo por acción tóxica), <enófobo> (enemigo del vino), <enícola> (que se ocupa del comercio del vino), <enosotero> (preparación que se mezcla con el vino para salvarlo (σωτήρ) de la acidez), <enosimania>, etc.

136 Advirtamos que toda enumeración es el grado cero de la descripción elemental.

- /ojos/: 'libación', 'somnolencia', 'sopor', 'succionar';
- /nariz/: 'inhalar';
- /mejillas/: 'ascensión';
- /boca/: 'poetar', 'coplonería', 'inebriar' (2), 'auto-crítica', 'incriminación';
- /cuello/: 'tortuosidad', 'vacuidad';
- /talle/: 'vinificación', 'calentamiento', 'caldoso';
- /piernas/: 'vinolencia' (2), 'pobreza';
- /pies/: 'mantenimiento'.

Las categorías microgenéricas que permiten agrupar estos mismos sememas son los siguientes:

Taxemas:

- //acción//: 'tapadura' (2), 'encubrimiento' (2), 'succionar', 'inhalar', 'ascensión', 'mantenimiento'.
- //alteración//: 'deformidad', 'tortuosidad'.
- //embriaguez//: 'borracho', 'craneal', 'receptar', 'imbibición', 'libación', 'inebriar', 'vinificación', 'calentamiento', 'caldoso', 'vinolencia'.
- //estados de ánimo//: 'turbación'.
- //estados de la materia//: 'pigmentación', 'encarnación', 'impregnación', 'irisación'.
- //inconciencia//: 'embozamiento', 'somnolencia', 'sopor'.
- //insustancialidad//: 'nada', 'conjeturar', 'vacuidad'.
- //poética//: 'poetar', 'coplonería', 'auto-crítica', 'incriminación' (2).
- //situación//: 'gravidez', 'pobreza'.

En lo referente a los semas inherentes repertoriados que constituyen la competencia del actor-sujeto *dipsomaniaco* en forma de *molécula sémica*, son:

Molécula sémica:

- /coloramiento/, /borrachera/ (✓papalina), /agnosia/, /vinosidad/ (3), /conservación/ (2), /trastorno/, /inexistencia/, /encapsulamiento/, /torpeza/ (2), /vinatera/, /envinamiento/, /inepcia/, /tullidez/, /curvatura/, /obnubilación/, /dormitivo/, /cruda/, /temulencia/, /ingestión/, /sufumigación/, /sustancialidad/, /ofuscación/, /cromatismo/, /poetria/, /auto-desacreditación/, /escarmiento/, /zaherimiento/, /impostura/, /farsanteria/, /indigencia/, /ardimiento/, /calecer/, /integridad/, /descosadura/, /liquidez/, /solidez/.

Finalmente resumiremos las operaciones semánticas de vertimiento (flechas dirigidas hacia abajo) e indexación (flechas dirigidas hacia arriba) a partir de las dos grandes ocurrencias sintagmáticas en ambos poemas, la isotopía macrogenéricas //cuadro literario// y //dipsomanía//, del siguiente modo:

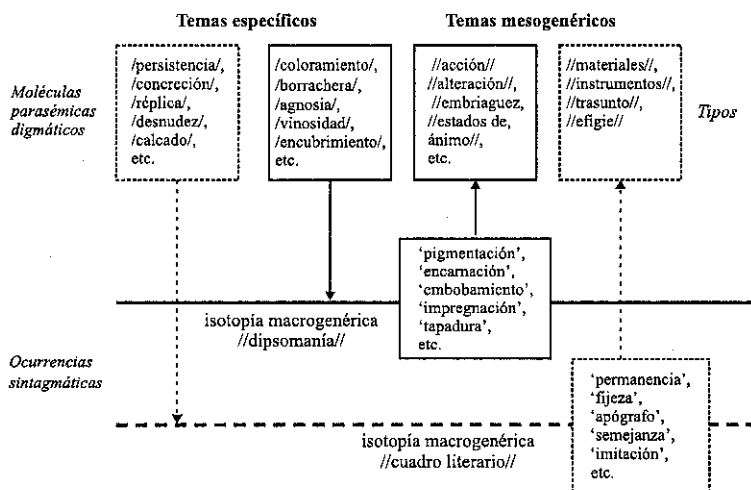


Diagrama 2

3. La metastabilidad en la poética barroca andina

¿cómo el código verbal asimila el código visual?...
 ¿a qué distancia el escritor debe ajustar su mirada
 sobre lo real?... ¿cómo prevé conciliar [la descrip-
 ción] y la visión?

R. Barthes¹³⁷

la buena mirada es una mirada que bizquea...

R. Barthes¹³⁸

La cultura de diccionario (una enciclopedia de ideas retóricas y filológicas) no basta, ciertamente, para dar cuenta del procedimiento de caracterología alegórica y emblemática utilizada al diseñar la silueta poética de este borracho colonial novocastellano. Es preciso, a nuestro modo de ver, abordar además en los dos poemas pareados el esquicio del borracho como criptograma o icono verbal y en él la cultura de valores pictóricos articulada por el léxico y los epítetos, en otras palabras, interpretar ambos textos como lo que son: partituras poéticas de imágenes espaciales. Desde este nuevo punto de vista, su estatuto es sin duda de orden *metastable* entendiendo por esta palabra (tomada de la *Gestaltpsychologie*) la reversibilidad constante de sus lexías y sintagmas cuando son objeto de una lectura e interpretación icónica y emblemática comparada.¹³⁹

Tomando, entonces, ahora la vía de la percepción espacial diremos que en la prosopografía estudiada no se trata sólo de una extravagante acrobacia retórica -un quiasmo caricaturesco, sistemático y generalizado- como podría pensarse a primera vista, sino que allí se plantea la reversibilidad de los diseños poéticos del borracho, a mitad linguales a mitad imágenes, para finalmente armar un imaginario

137 R. Barthes (2009a:30, 35,37).

138 R. Barthes (2009b:196).

139 Véase al respecto el importante libro de J. Pascual Buxó (2002) y en él el cap. III dedicado a la poesía emblemática en la Nueva España.

fantástico a partir de lo cotidiano.¹⁴⁰ Se tratará, desde esta perspectiva, de observar el sistema de transposiciones y sustituciones anamórficas, sistema comparable al utilizado en las artes gráficas donde se aprovecha ampliamente, entre otros fenómenos perceptivos metastables, los tópicos (*topoi*) espaciales distribuidos de la siguiente manera:

3.1. Cambio de focalización semántica simple

Por este cambio de focalización semántica simple si bien se altera la dirección del diseño en el espacio no se modifica su significación de base.¹⁴¹ Hemos visto que en la descripción del *semblante* del borracho, en el poema tutor A se actualizan los sememas 'pigmentación' y 'encarnación' con los respectivos semas inherentes /coloramiento/, /borrachera/ y /vinosidad/ mientras que en el poema variante B se encuentran los sememas 'embobamiento' e 'impregnación' con, respectivamente, los semas inherentes /agnosia/ y /vinosidad/. Entonces, al pasar de una estrofa a la otra, ambas imbricadas por el mismo tema del *semblante*, se nota un leve cambio de la percepción que no reforma la significación allí establecida. Algo semejante sucede también con las cuartetos dedicadas a diseñar la boca del beodo:

A	B
Con su boca asustados trae los poetas, porque en bocas que chiflan tienen su pena.	Porque es ingenio, su boca asusta a malos poetas, porque siempre está chiflando aun en sus propias comedias.

Aunque en estas coplas el semema común 'inebriar' convoca dos semas inherentes semánticamente emparentados /escarmiento/ y /zaheri-

¹⁴⁰ Cf. R. Barthes (2002:505).

¹⁴¹ Por ejemplo, la variación de significación según la distancia que se tome frente a la calavera en la parte central inferior del célebre óleo "Los embajadores" (1533) de Hans Holbein el Joven, "Vexierbild" (Cuadro misterioso) de Erhard Schön (1535), la intervención de un espejo para leer la escritura de Da Vinci o de grandes anamorfosis como el "Retrato de un hombre ante una balastrada" de Johann Köning (1630), etc.

miento/, el enfoque semántico varía mínimamente de “los poetas” –semema ‘mélcos’– a los “malos poetas” –semema ‘poetastros’– y la mofa ‘genérica’ (“en bocas que chiflan”) se traslada a la burla ‘personal’ (“chiflando/aun en sus propias comedias”). Se trata así de un cambio de enfoque simple a partir de la misma significación; por lo tanto, es el tipo de metastable que encontramos en la alteración de dirección que sufre cualquier figura cuando se transpone su lado izquierdo por su lado derecho o a la inversa¹⁴² como sucede con el cubo llamado «de Necker» (Figura 1) el cual, una vez desplazado su enfoque, no deja de ser un cubo:

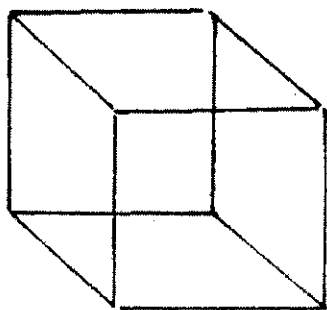


Figura 1

A diferencia de este primer ejemplo, aquellos metastables en los que el cambio de focalización implica necesariamente una transferencia de sentido (*metábola*) en la cosa observada son muy numerosos y variados. Advertiremos, sin embargo, que ni en las dos figuraciones del borracho ni entre las lexías que las componen encontramos un *enantiosema* u *oposición de contradicción extrema* entre los significados al interior de una misma semia, cosa que sucede, por ejemplo, en la lexía <sacerdote> cuyo radical latino <sacer> significa ‘bendito’ y ‘maldito’ a la vez.¹⁴³ En

¹⁴² Es el caso de la reversión de la izquierda a la derecha de los paisajes flamencos estudiados en el primer capítulo de *Conceptos fundamentales de la historia del arte* de H. Wölfflin, la placa fotográfica en uno y otro sentido de un motivo del friso de la puerta lateral derecha de la catedral de la andina ciudad de Puno reproducida en la portada de la primera edición de *Lingüística quechua* de R. Cerrón-Palomino (1987), etc.

¹⁴³ Cf. E. Ballón-Aguirre (2006:198).

cambio, en estos retratos caviedanos del borracho se dan constantemente relaciones de contrariedad cuyo grado de complejidad es variable, relaciones que, como se sabe, permiten la presencia simultánea de dos significados distintos pertenecientes a diferentes taxemas, campos, dominios o dimensiones semánticos. Veamos enseguida los casos de metastabilidad por significación contraria que conciernen a los dos poemas examinados y su correspondencia, por analogía espacial, con las graficaciones que les son atinentes.

3.2. Cambio de focalización semántica contraria 1

El primer caso de metastabilidad por significación contraria atañe, por ejemplo, a las estrofas dedicadas allí a prefigurar los *pies*:

A	B
<p>Son sus pies con que coma dos cucharetas, porque no ha de ser todo para que beba.</p>	<p>En los pies trae dos cucharas que le dio naturaleza para que coma, pues todo no ha de ser para que beba.</p>

De las lexías <cucharetas> - <cucharas> se infiere el semema 'mantenimiento' y en él los semas inherentes /liquidez/ vs /solidez/. Esta oposición contraria es susceptible de ser comparada con el metastable anónimo (Figura 2) en que las lexías <dama> - <damisela> indexan el semema 'mujer' que pone en juego, a su vez, los semas inherentes /vejez/ y /juventud/ del campo semántico de las //edades//. Helo aquí:



Figura 2

3.3. Cambio de focalización semántica contraria 2

Nuestra castística prosigue con el efecto metastable en las estrofas dedicadas a describir los ojos (2.2.5) del borracho en A y B:

A

Son sus ojos dormidos
por accidente,
si en mamando las niñas
luego se duermen.

B

Siempre los tiene dormidos,
porque les da adormideras,
conque arrullando las niñas,
después de mamar, las echa.

Notemos que en la comunidad temática de estas coplas los sememas 'libación' (sema inherente /dormitivo/), 'somnolencia' (sema inherente /cruda/) y 'sopor' (sema inherente /temulencia/) funcionan como *contrahaz* o fondo semántico común (una especie de pantalla semántica de fondo) donde sobresale -en calidad de resalto contrastante- el *haz* constituido, ora en <mamando> de A ora en <mamar> de B, por el semema 'succionar' que convoca y enfrenta a los semas inherentes /

ingestión/ (en “las niñas”) y /libación/ (en el borracho), lo cual produce la impresión referencial y el efecto de sentido metastable característicos de la graficación de la copa «de Rubin» (Figura 3).

La disposición paralela de los *ojos* a ambos lados de la nariz del borracho es, de hecho, análoga a la colocación de las siluetas de los dos rostros perfilados en un fondo negro común, ambos constituidos y separados al mismo tiempo por el borde de la copa donde se oponen *haz* (diseño de la copa) vs *contrahaz* (siluetas de los dos rostros enfrentados). He aquí reproducido este conocido diseño:

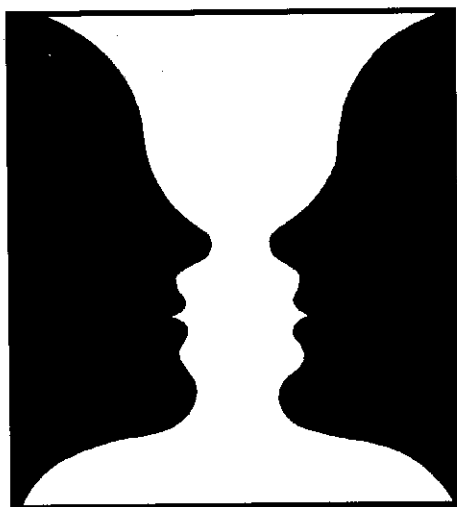


Figura 3

3.4. Cambio de focalización semántica contraria 3

El tercer caso de polisemia metastable por contrariedad lo hallamos en la representación configurada por las dos estrofas dedicadas a esbozar el *pelo* del beodo donde, como allí se muestra, los sememas ‘rapadura’ y ‘encubrimiento’ actualizan el sema inherente /conservación/,

el semema 'borracho' su sema inherente /trastorno/ y el semema 'nada' el sema inherente /inexistencia/. Hemos advertido que este juego semántico termina por actualizar la categoría *inclusión* en que se opone el rol actancial activo /incluyente/ de *encubridor* y el rol actancial pasivo /incluido/ de *encubierto*.

Algo parecido ocurre con las coplas de A y B dedicadas a pintar la *frente* del borracho:

A

Es su frente preñada
de calabazo,
que es apodo que vino
propio a sus cascos.

B

Anda su espaciosa frente
con evidentes sospechas
de preñada con un grande
calabazo en la mollera.

En ellas se constata fácilmente que para calificar a *la frente* se actualizan el semema 'gravidez' y su sema inherente /encapsulamiento/. El estudio de ambas coplas nos revela también que allí se concretan los sememas 'craneal' y 'receptar' con sus semas inherentes /torpeza/ e /inepcia/ y, por otro lado, los sememas 'imbibición' y 'conjeturar' con sus semas inherentes /vinatera/ y /envinamiento/.¹⁴⁴ Como en el caso de *pelo*, todo ello actualiza, dijimos, la categoría opositiva *inclusión* y en ella los términos encontrados *encapsulante* (/incluyente/) vs. *encapsulado* (/incluido/).

Este mismo procedimiento utilizado pictóricamente a la manera de impresión referencial de orden visual es una constante, por ejemplo, en la pintura surrealista (desde los lienzos de H. Bosch hasta los de Dalí, Magritte, Chirico o Delvaux) donde se suele plasmar la copresencia de dos figuras absolutamente contrastantes para la visión pero concurrentes por sus significados pero también en música (el contrapunto y la polifonía) en que dos armonías musicales disociadas concurren durante la percepción auditiva. Ello puede ser observado en el grabado de Charles Gilbert titulado *Todo es vanidad* (comienzos del siglo XIX) (Figura

144 Por el contexto, en <vino> se descarta el semema 'aproximarse'.

4) donde se representa la oposición *inclusión* por medio de la 'calavera' como término /incluyente/ y 'dama' término /incluido/:

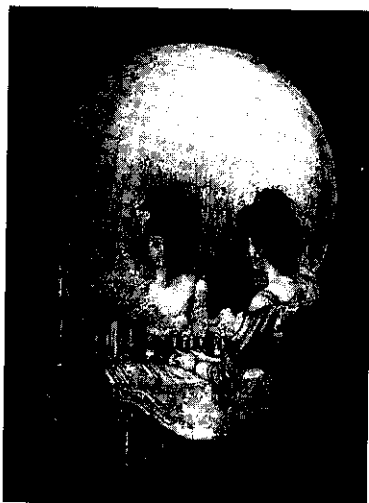


Figura 4

3.5. Cambio de focalización semántica contraria 4

Un nuevo caso de contraste semántico aparece gracias a la *aposisición alusiva* en que se sustituye, por ejemplo, el tema (o comparado) *nariz* por los foros (o comparantes) *chimenea* y *embudo*:

A

Su nariz, chimenea
de humos de mosto,
sube el vino por ellas
lo vaporoso.

B

Su nariz es un embudo
conque el cerebro se llena,
a veces de esencias primas
y otras de quintasesencias.

Como aquí los comparantes <chimenea> y <embudo> son dos objetos distintos que representan, respectivamente, la *nariz* de *Piojito* y la del bébedo que fungía de poeta (una auténtica «somatización» de

objetos caseros),¹⁴⁵ en dichas lexías, a pesar de compartir el mismo semema 'inhalar', se da una notable divergencia de percepción por variación contraria del enfoque compartido al interior del dominio de los //artefactos// activando así, para la primera copla, el sema inherente /sufumigación/ y para la segunda los semas inherentes /sustancialidad/ y /ofuscación/.

Se trata, entonces, del mismo fenómeno metafórico registrado en los lienzos visionarios de Arcimboldo¹⁴⁶ donde también se emplea la gran figura retórica de la *aposición* (entre los griegos, *ἐπεξήγησις*) para aludir emblemática y alegóricamente a *Las estaciones* mediante bustos contruidos con vegetales (legumbres, frutas, árboles, etc.). Allí, por ejemplo, la *nariz* en la faz de *El invierno* es representada por un muñón de rama seca, en el rostro de *El verano* es un cohombro o pepino, en *El otoño* una pera madura y en *La primavera* una tierno calabacín de color amarillo pálido. Por lo tanto, en esas pinturas la //vegetalidad// es el dominio del que se extraen las analogías mediante impresiones referenciales alusivas, por ejemplo, en *El otoño*: cabellos ↔ vides y pampanos, ojo ↔ ciruela, oreja ↔ hongo, mejilla ↔ manzana, etc. Semejante fenómeno de transposición objetual es reiterado en los poemas de nuestro *corpus* que registran emparejamientos vegetales como estos: frente ↔ calabazo, ojos ↔ adormideras, talle ↔ calabaza, manos ↔ sarmientos, palmas y dedos ↔ hojas y sarmientos.

He aquí la reproducción del lienzo de Arcimboldo titulado *El otoño* (Figura 5) conservado hoy en el Museo del Louvre que coincidentemente configura también a un ebrio¹⁴⁷ cuyo "grande / calabazo" representa, metafórica y simbólicamente, la *mollera* como lo anuncia el verso 16 del *poema variante B* e igualmente el *talle* está graficado no por las tablas de

145 En esta poética no es válida la inversa, quiero decir, una cosificación de los apéndices corporales: no encontramos una sola metáfora en la que la chimenea o el embudo sean una nariz. Aquí y en el corpus de referencia caviedano siempre se trata de metáforas unidireccionales.

146 Cf. F.M. Ricci (1978).

147 R. Barthes (2002:508) ve en este monstruoso retrato alegórico "una adición de tumores: el rostro es turgente, hinchado, vinoso; es un inmenso órgano inflamado cuya sangre, marrón-ocre, lo hace ver como un desollado".

una cerca sino por los listones de madera de un barril o una cuba¹⁴⁸ tal cual se menciona en los versos 45-46 del *poema tutor A*:



Figura 5

3.6. Cambio de focalización semántica contraria 5

Muy otra es la situación de los metastables donde la contrariedad de los significados, si bien difieren en el plano genérico del taxema, pertenecen a una misma *molécula sémica* como sucede, por ejemplo, en las estrofas que desarrollan el tema de las *mejillas* cuyas estrofas actualizan el semema 'ascensión' pero mientras la primera permite inferir en él el sema inherente /vinosidad/ la segunda actualiza el sema inherente /cromatismo/. Algo más complejo y decisivo es el caso del *cuello* que a pesar de todo concuerda con el mismo efecto de sentido. Ahí, al sema inherente /impostura/ que se le encuentra tanto en la copla de A como en la de B, se le suma el sema inherente /farsantería/ de B,

148 Nótese las incisiones para los sunchos o abrazaderas de metal características de los toneles.

ambos pertenecientes a la *molécula sémica* del *engaño*; pero ahí mismo el semema 'tortuosidad' (del taxema //incorrección//) compartido por A y B no tiene nada que ver con el semema 'vacuidad' (del taxema //insustancialidad//) de B:

A

Como hipócrita es siempre
cuellitorcido,
porque los odres andan
del modo mismo.

B

De hipócrita tiene el cuello
porque pez con pez lo pega,
cuellitorcido como éstos,
porque si no le saliera.

Estamos así frente a una direccionalidad semántica contraria particular que puede ser ilustrada con el desplazamiento de la visión derecha/izquierda característica de la tradicional representación del doble rostro de Jano. Tal es igualmente el caso del metastable conejo-pato de Jastrow (Figura 6) donde la *molécula sémica* de la *animalidad* que congrega semas inherentes como /zoología/ o /domesticidad/ se manifiesta por el semema 'roedor' (del taxema //mamífero//) que no tiene ninguna relación con el semema 'ave' (del taxema //palmípedo//), curiosamente orientados de modo opuesto nada menos que por el *cuello torcido*:

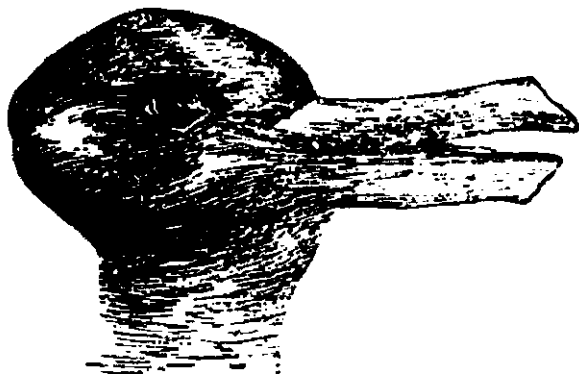


Figura 6

3.7. Cambio de focalización semántica contraria 6

Un nuevo caso de metastabilidad se produce en las estrofas dedicadas a poetizar las *manos*, cuyo tenor es el siguiente:

A	B
A podarle sus manos fácil lo tengo, si son hojas de parra con diez sarmientos.	Sus palmas y dedos son hidalgos de buena cepa, pues son hojas y sarmientos lo que por manos nos muestra.

El tema de las *manos* es metaforizado de consuno por el foro que actualiza el comparante 'viña', pero el sentido de esta comunidad temática y metafórica es notablemente dividido, de un lado, por el lexema <podar> con su semema 'cercenamiento' y su sema aferente, pero que actúa como inherente, /vendimiariar/; de otro lado, el lexema <mostrar> con su semema 'ostensión' e igualmente su sema aferente /abolengo vinífero/ que funciona como inherente.

Este procedimiento poético es similar al metastable pictórico utilizado en el cuadro del mexicano Octavio Ocampo *Forever always* (Figura 7) cuyo semema 'vejez' -simbolizado por los arcos apoyados al centro de la pintura en un esplendente pilar-cáliz (de Rubin) lleno de la «ambrosía de la vida»¹⁴⁹ - es compartido por los dos rostros dibujados: el de la izquierda actualiza en el foro <charro> del tema canas-cejas-ojos-nariz-mejillas-boca-mentón-cuello, el semema 'charreada' y en él su sema inherente /disipación/; al contrario el rostro de la derecha activa, en el foro <adelita> del tema paralelo correspondiente, el semema 'sostenimiento' (con su sema inherente /carguío/) activado por las vasijas caseras y el mantel de lino que metaforiza su encanecido cabello.

¹⁴⁹ El cáliz se repite como metastable de una balaustrada en el listado del sarape del anciano, a diferencia de los rombos en el sarape de la anciana.



Figura 7

3.8. Cambio de focalización semántica contraria 7

Al estudiar las coplas de A y B dedicadas a las *cejas* hemos notado la diametral oposición semántica entre una y otra, ya que la primera convoca dos sememas, 'deformidad' que pone de relieve el sema inherente /tullidez/ y 'dipsomanía' que indexa el sema inherente /entumecimiento/; en cambio, la segunda sólo permite inferir el semema 'turbación' donde se colige el sema inherente /obnubilación/. Pero además, al mencionar el caso de la *aposición alusiva* hemos hecho una breve referencia al *talle* del borracho, coincidentemente pintado en el lienzo de Arcimboldo. Sin embargo, las estrofas que desarrollan la pintura del *talle*, a pesar de coparticipar en su tema, como sucede en el caso de las *cejas*, dichas estrofas divergen plenamente una de la otra por la índole incongruente de sus foros:

A

Por ropilla una cuba
al talle pone
y a sus muslos dos botas
en los calzones.

B

El talle es de calabaza,
aunque no es legumbre fresca,
porque no es fría una cosa
que de continuo calienta.

Como nos ha sido dable demostrar, el foro de A prefigura el semema 'vinificación' y su sema inherente /indigencia/ en tanto que el foro de B lo hace de manera diametralmente diferente con los sememas 'calentamiento' y 'caldoso' a los que se suma sus semas inherentes /ardimiento/ y /calecer/. Ahora bien, se habrá notado que en A la descripción del *talle* traslapa a las extremidades inferiores del borracho cuando se menciona "sus muslos dos botas/ en los calzones". Precisemos así que este traslapo conlleva un procedimiento semejante en las coplas dedicadas al tema *piernas*: allí, en A el foro actualiza el semema 'vinolencia' que destaca el sema inherente /integridad/ mientras que en B, al tiempo que se reitera el semema 'vinolencia' se instala una contrariedad plena de sentido al actualizarse el semema 'pobreza' en que sobresale el sema inherente /descosadura/.

Los tres casos (*cejas*, *talle* y *piernas*) nos indican que el cambio de enfoque decidido sobre un mismo tema y que, en consecuencia, implica una alteración capital, precisa de una deformación semántica de envergadura como sucede, por ejemplo, con el siguiente diseño anónimo (Figura 8) donde a pesar de perfilarse los rasgos semánticos pertenecientes al tema *matrimonio*, para que aparezcan sus respectivos foros contrarios 'estado de soltera' (*descriptio puellae*), sema inherente /lozanía/, y 'estado de casada' (*uxorem adjungere*), sema inherente /decrepitud/, se requiere que, una vez enfocado y fijado el primer estado, para obtener la percepción del segundo estado y su fijación debe volcarse, es decir, darse la vuelta completa al dibujo:

ANTES DEL MATRIMONIO



DESPUÉS DEL MATRIMONIO

(dé vuelta al dibujo)

Figura 8

3.9. Cambio de focalización semántica contraria 8

Nuestra serie de contrariedades metastables concluye con la graficación de la disparidad de los significados del foro tanto en las dos coplas introductorias de A y una de B (exordio) como en las dos conclusivas de A (colofón) cuyo tema general es el *cuadro* escrito del borracho con sus sub-temas *pintura*, *escritura* y *representación*.

Ya se hizo notar que el efecto de sentido inmediato en este cambio particular de focalización semántica «vertical» contraria es que, dada su comunidad temática (el *cuadro*), se produce una impresión referencial por la cual -en el *poema tutor A*- el colofón se pliega metastablemente

sobre el exordio. Pero antes de observar este fenómeno de recursividad y retorno indefinidos (una cadena sin fin) recordemos que en las coplas de dicho *poema tutor A* y en el *poema variante B* se desarrolla el sub-tema de la *pintura* y la *escritura* en calidad de dominios (pues se trata de «pintar con palabras») y así en la primera copla se indexa el semema 'permanencia' y su sema inherente /persistencia/ a la par que en la segunda se actualiza el semema 'fijeza' que privilegia su sema inherente /concreción/. Como se constata, tanto en el plano semémico como en el plano sémico se produce un paralelismo estricto: los sememas 'permanencia' y 'fijeza' pertenecen al taxema //perduración// y los semas inherentes /persistencia/ y /concreción/ concurren en la *molécula sémica* de la *ejecución*.

Observemos ahora la correlación de ese verdadero «trenzado» semántico que es la recursividad temática entre el exordio y el colofón del *poema tutor A*. La segunda estrofa contiene el complejo sub-tema *representación* que de inmediato actualiza el dominio //trasunto// (1) y en él el semema 'apógrafo' y su sema inherente /réplica/, a lo que se agrega ya en el dominio //efigie// (1), por una parte, el semema 'semejanza' con sus respectivos semas inherentes /calcado/ y /similitud/ y, por la otra, el semema 'imitación' con su sema inherente /adaptación/. Dicho esto, hemos advertido que expresiones tales como "en cueros va" (verso 3) y "al óleo va" (verso 5) del exordio, corresponden isotópicamente (una anáfora) con ese sub-tema //efigie// (2) ("el retrato propuesto/ va muy sucinto", versos 62-63) del colofón, todo gracias a su incidencia (mediante la expresión-tipo «¡agua va!») en la constitución de los sememas 'inmundicia' (semas inherentes /asquerosidad/ y /molestia/) y 'caricatura' (semas inherentes /burla/ y /molestia/). Hemos señalado también que en el taxema //efigie// (2) se acentúa el efecto de sentido completo y acabado por la concurrencia de tres sememas: 'resumen' (sema inherente /concisión/), 'levedad' (sema inherente /ligereza/) e 'impregnación' (sema inherente /vinoso/). Por último, se redondea este efecto de sentido con la última estrofa dedicada al sub-tema //trasunto// (2): en primer lugar, al coordinar su referencia intratextual afirmativa con

el primer verso de la segunda estrofa por medio del semema 'apógrafo' y su sema inherente /réplica/, y, en segundo lugar, al actualizar para sí un auténtico epílogo, el semema 'celebración' con sus semas inherentes /beber/ y /agasajar/.

La serie de correspondencias que se tejen entre el exordio y el colofón que, como se dijo, termina por volcar metastablemente al último sobre el primero, concuerda sin dudas con la figuración contraria pero solidaria de la siguiente pintura anónima (Figura 9) que, en principio, «graficaría» los procedimientos retóricos y semánticos metastables semejantes, *mutatis mutandis*, a los utilizados en el *cuadro literario* que pinta al borracho caviedano:

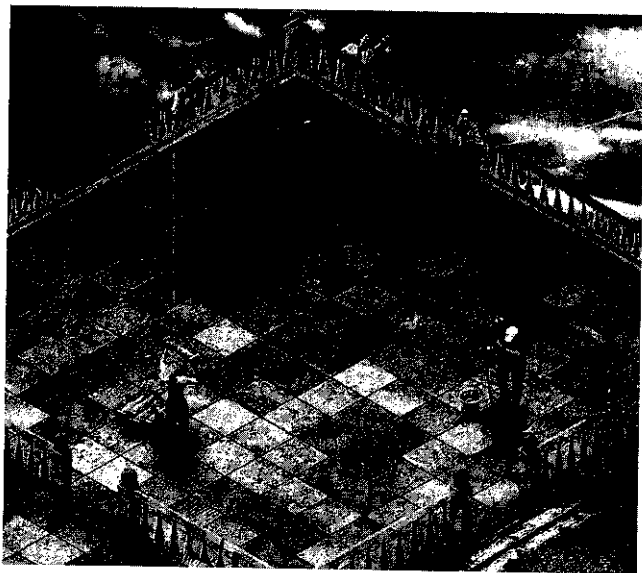


Figura 9

4. Caracterología barroca del borracho

La noción de identidad es un simple límite teórico al que no corresponde ninguna experiencia real.

C. Lévi-Strauss¹⁵⁰

Hagamos hincapié, una vez más, en el hecho de que el conjunto de rasgos semánticos que constituyen la caracterología barroca del beodo en los dos poemas caviedanos de nuestro *corpus de trabajo* ha permitido entrever la participación de sintagmas retóricos de orden metastable. Ahí, el *principio de identidad* que ordinariamente nos proporcionan los sentidos de la vista, el oído, etc. para asegurar la impresión referencial de estabilidad (siempre relativa pero indispensable) de las imágenes de los seres que conforman la realidad física, es transgredido y desestabilizado intratextualmente, es decir, en el propio texto. En efecto, en el texto nos encontramos ante un mundo de analogías virtuales peculiares –imprevistas e irreductibles mas no caóticas– y para comprender este singular efecto de sentido inestable fue preciso optar por un *principio de diferencia* cuyo objetivo era la reconstrucción interpretativa, sistemática y suficiente, de esa nueva identidad intratextual.

Resolver en la medida de nuestro saber-hacer el perfil de dicha identidad intratextual fue, desde luego, nuestro primer afán analítico. Pero, además, en este orden de cosas hay otro ángulo de la cuestión que debió ser atendido: la intertextualidad artística. En efecto, la *potencialidad* de los valores semánticos inestables de toda obra de arte auténtica repercute en otras semejantes por encima de las influencias, los epígonos, las escuelas, etc. e incluso los géneros, los lugares y los tiempos o los soportes materiales de cada arte. El fenómeno intertextual y coparticipativo que E. Souriau llamara, en su momento, la «correspondencia de las artes», hoy no puede limitarse más a “una confrontación de los gustos, los estilos, las funciones artísticas en diversos pueblos o en dis-

150 C. Lévi-Strauss (1977:332).

tintas épocas históricas, o en diferentes grupos sociales” (1965:15) como él proponía en ese entonces. Actualmente la «correspondencia de las artes» debe atender ante todo el estudio de los fenómenos intertextuales que pertinentemente atañen a la intratextualidad de cada obra como, por ejemplo en nuestro caso, la *mise en abyme*, la metastabilidad y la anamorfosis; tal ha sido el propósito complementario de nuestro estudio.

Bibliografía

- ADAM, Jean-Michel (1993). *La description*. París: Presses Universitaires de France.
- BALLÓN AGUIRRE, Enrique (1985). *Poetología y escritura. Las crónicas de César Vallejo*. México: UNAM.
- _____. (2003). *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*. México: UNAM.
- _____. 2006. *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares I*. Lima: PUCP.
- _____. 2008. “De la sublimación amorosa” (en prensa).
- BARTHES, Roland (1970). *L'empire des signes*. Ginebra: Albert Skira, éditeur.
- _____. 1973. *Le plaisir du texte*. París: Seuil.
- _____. 2002. *Oeuvres complètes V. 1977-1980*. París: Éditions du Seuil.
- _____. 2009a. *Questions*. París: Éditions Manucius.
- _____. 2009b. *Carnets du voyage en Chine*. París: Christian Bourgois-IMEC.
- BLAIR, Hugh (1830). *Cours de rhétorique et des belles-lettres III*. París: Ledentu libraire.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo (1987). *Lingüística quechua*. Cuzco: CERA “Bartolomé de Las Casas”.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL José A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.

- FODOR, J. A., GARRETT M., WALKER E. y PARKES C. (1980). "Against definitions". *Cognition* 8, 263-367.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973). "Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur". *Langages* 31, 13-35.
- HORACIO FLACO, Quinto (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). *La pensée sauvage*. París: Plon.
- _____. 1977. *L'identité. Séminaire interdisciplinaire*. París: Bernard Grasset.
- OVIDIO NASON, Publio (1992). *Les Métamorphoses*. París: Éditions Gallimard.
- PASCUAL BUXÓ, José (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispánica*. México: UNAM.
- RASTIER, François (1989). *Sens et textualité*. París: Hachette.
- _____. 2009. "Euménides et pompiérisme - Refus d'interpréter". *Témoigner* 103 [original del autor].
- RICCI, F.-M. (1978). *Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien*. Milán: F.-M. Ricci ed.
- SALAS GARCÍA, José Antonio (2008). "Peruanismos de origen mochica". *Boletín de la APL* 45, 31-58.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras completas I. Lírica personal*. México: FCE.
- SUHAMY, Henri (1991). *La poétique*. París: Presses Universitaires de France.
- VALÉRY, Paul (1963). *Oeuvres complètes II*. París: Pléiade.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan. *Obras. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte*. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A.
- _____. 1984. *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107.

_____. 1990. *Obra Completa*. Edición y estudios de María Leticia Cáceres, A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú/ 5.

_____. 1994. *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

SOURIAU, Etienne (1965). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México: FCE.

VIRGILIO MARON, Publio (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Correspondencia:

Enrique Ballón-Aguirre

Institut Ferdinand de Saussure

Comité Scientifique

Correo electrónico: eballon@cox.net