

Semántica e interpretación.

Tópicos del Seminario, 23.

Enero-junio 2010, pp. 141-190.

Fisonomía poética de un borracho andino

Enrique Ballón Aguirre

Institut Ferdinand de Saussure

Comité Scientifique

*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 Bruyère*

Los retratos de ebrios, al igual que los retratos de pordioseros e inválidos, fueron temas privilegiados en la pintura de los siglos barrocos, como una forma de representación alegórica del motivo de Baco. Ejemplo de esto son las obras de Caravaggio y Velázquez, entre otros artistas. Con ese recurso pictórico se ilustraban las vivaces juergas populares flamencas, germanas e inglesas (Hals, Brouwer, Jordaens, Leyster, van Ostade, Teniers, Metsu, Terbrugghen, Steen, Hogarth...).¹ Una situación parecida

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

¹ 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 espirituoso semejante —la embriaguez liberadora— rememoradas en *Der Mond* (La Luna) de K. Orff a partir del relato núm. 175 de los *Cuentos de niños y del hogar* de los hermanos

se suscita en la prosa (Rabelais, la picaresca...) mas no así con la poesía, que se muestra poco dispuesta a bosquejar la fisonomía del beodo.² De ahí que en la lírica colonial andina los dos romances dedicados a evocar la estampa de un borracho, atribuidos al poeta Juan del Valle y Caviedes (¿1645?-1698), se destaquen de inmediato por lo raro de su tema, que por lo demás no suele tener buena prensa.³ 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 pinta⁴ en escritura la figura de un epónimo) del que se suele decir que sólo logra captar un boceto imperfecto, poco exacto o inadecuado, pues no llega a precisar toda la magnitud de lo percibido; para tal efecto, este tipo de descripción sigue un orden comúnmente arbitrario y, en su desajuste, opta por recurrir a los estereotipos y lugares comunes.

Grimm y en el *Pierrot lunaire* (Pierrot lunar) de A. Shömborg, por citar algunos casos.

² 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, / debieron ser de copas" (1951: 230) o en el de Pier de Ronsard (1524-1585) *Himno de oro* (*Hymne d'or*).

³ 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).

⁴ 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.

Atendiendo a ese mismo criterio que no goza de buena estimación, sería dable argüir, 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?)⁵ sino solamente sus accidentes sensoriales, su caracterología «superficial», «externa», típicos de la *prosopografía* (*quis est?*: ¿cómo es la apariencia de ese borracho que se preciaba de poeta o la del borracho gracioso apodado *Piojito*?).⁶ En todo caso, mientras que los discursos inspirados por la razón y la reflexión abstractas se proponen obtener una definición estable, clasificatoria,⁷ 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, característica que precisamente se aprecia en los esbozos del borracho dibujados por la escritura de cada uno de esos poemas.⁸

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 —en este

⁵ 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 (cfr. E. Ballón Aguirre, 2003: 17-86).

⁶ La caracterología se definirá así: conjunto de rasgos que constituyen el carácter físico de una persona real o imaginaria.

⁷ Este es el caso del esfuerzo poético fracasado por definir lo sublime amoroso en un célebre poema del mismo *corpus* caviedano (cfr. E. Ballón Aguirre [en prensa]).

⁸ 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.

caso, del alcohólico— 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 por 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 esto interviene decididamente en la fisonomía del borracho colonial andino (s. xvii), fisonomía figurada en los mencionados poemas de nuestro *corpus* de trabajo donde nada ha sido denotado respecto de la apariencia 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.

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)⁹ 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:¹⁰

⁹ 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 conmoción 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).

¹⁰ 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

- 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 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 baires*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muir den. 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 estábamos frente a dos poemas independientes, tal cual se los encuentra en los manuscritos y en las ediciones modernas, o en realidad su nexo temático

dichas ediciones: somos conscientes del hecho de que en poesía, retener o eliminar una coma equivale en música a respetar o no un *fa sostenido*.

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 esto el enfoque propio de la *mise en abyme* o procedimiento de repetición en espejo del sujeto descrito.¹¹ En este sentido, ambos romances pueden ser parangonados a partir del gran tema común que los congrega, la dipsomanía, tema que aglutina este pequeño *corpus de trabajo*¹² en tanto macro-categoría semántica dimensional.

A. Texto tutor: Pintura de un borracho gracioso

A la copia se atienda,
que de *Piojito*¹³
en cueros va el retrato
por parecido.
5 Al óleo va y no al temple,
que es circunstancia¹⁴
si pinturas como éstas¹⁵
despinta el agua.

¹¹ Cfr. R. Barthes (2003: 232 n. 21).

¹² 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 decimoséptima estrofa al lugar que le corresponde como decimotercera.

¹³ En los manuscritos y las ediciones, en rectas.

¹⁴ C: circunstancia,

¹⁵ III: que pinturas.

- Él me da los colores
 10 tan preparados,
 que está rojo su rostro
 de puro blanco.
 El pelo, como es odre,¹⁶
 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,¹⁷
 porque está de ordinario
 un iris hecho.
 25 Son sus ojos dormidos
 por accidente,
 si¹⁸ en mamando las niñas
 luego se duermen.
 Su nariz, chimenea
 30 de humos de mosto,¹⁹
 sube el vino por ellas
 lo vaporoso.
 A sus mejillas nadie
 llama carrillos,
 35 porque éstos suben agua,
 aquéllas²⁰ vino.
 Con su boca²¹ asustados
 trae los poetas,
 porque en bocas que chiflan²²
 40 tienen su pena.

¹⁶ R: odre ø.

¹⁷ R: .

¹⁸ C: que

¹⁹ C: ;

²⁰ VU: aquellos C: ,

²¹ R, C, GA: ,

²² C: ,

- Como hipócrita²³ es siempre
 cuellitorcido,²⁴
 porque los odres andan
 del modo mismo.
- 45 Por ropilla una cuba
 al talle pone²⁵
 y a sus muslos dos botas
 en los calzones.
- 50 A podarle sus manos²⁶
 fácil lo tengo,²⁷
 si son hojas²⁸ de parra
 con diez sarmientos.
- 55 Dos botillas por calzas
 trae en las piernas,
 porque en cosas de vino
 nunca anda a medias.
- Son sus pies²⁹ con que coma³⁰
 dos cucharetas,³¹
- 60 porque no ha de ser todo
 para que beba.
- El retrato propuesto
 va muy sucinto,³²
 no es pesado, si todo
- 65 queda embebido.
- Al más serio no dudo
 le causa risa,
 porque aun hasta en tenerla
 su copia brinda.

²³ C: ,

²⁴ VU: cuelli torcido, R: cuelli-torcido.

²⁵ R, C: ,

²⁶ C: ,

²⁷ C: :

²⁸ VU: ojas

²⁹ R, C, GA: ,

³⁰ C, GA: ,

³¹ VU: cucharetas ø, GA: tragaderas

³² VU: suscinto

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 aquestas³³
 dan en el blanco, dejando
 embebidas todas ellas.
- 10 Su pelo me está brindando
 a la pintura y lo hiciera,
 pero el pelo³⁴ su pellejo³⁵
 lo tiene adentro y no afuera.
- 15 Anda su espaciosa frente
 con evidentes sospechas
 de preñada³⁶ con un grande
 calabazo en la mollera.
- 20 Con grande facilidad
 haré arcos³⁷ iris sus cejas,
 porque siempre ven sus ojos
 estos arcos en tormentas.³⁸
- 25 Siempre los tiene dormidos,
 porque les da adormideras,
 conquie arrullando las niñas,³⁹
 después de mamar,⁴⁰ las echa.
- Su nariz es un embudo
 con que el cerebro se llena,
 a veces de esencias primas
 y otras de quintasesencias.⁴¹

³³ R: aquíestas

³⁴ VU, GA: pelo,

³⁵ GA.: pellejo,

³⁶ R, VU, GA: ,

³⁷ GA: arco

³⁸ VU, GA: tormentas;

³⁹ R: niñas ø; GA: arrullando las niñas

⁴⁰ R, VU, GA: mamar ø

⁴¹ R, VU, GA: quinta esencias.

- A sus mejillas no llaman⁴²
 30 carrillos, pues suben⁴³ éstas⁴⁴
 colores puros y aquestos⁴⁵
 suben agua y no pureza.
 Porque es ingenio, su boca
 asusta a malos⁴⁶ poetas,
 35 porque siempre está chiflando⁴⁷
 aun en sus propias comedias.
 De hipócrita tiene el cuello
 porque pez con pez lo pega,
 cuellitorcido⁴⁸ como éstos,⁴⁹
 40 porque si no⁵⁰ le⁵¹ 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.⁵²

⁴² C: llamen

⁴³ R: saben

⁴⁴ GA.: ésas; saben estas

⁴⁵ R: aquéstos,

⁴⁶ R: asusta ø, VU: ajusta; GA: asusta malos

⁴⁷ III: porque él siempre está chiflando; R,VU,GA.: porque siempre está él chiflando

⁴⁸ R: cuelli-torcido

⁴⁹ R: estos ø

⁵⁰ R: , VU.: vino

⁵¹ C: se

⁵² VU: ;

En los pies trae dos cucharas⁵³
 que le dio naturaleza
 55 para que coma, pues⁵⁴ 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. Blair*

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

P. Valéry**

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*⁵⁵ figurativo y, por otro, en ambos continúa en estrofas paralelas la configuración del borracho pergeñado de cuerpo entero,⁵⁶ 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

⁵³ GA: gargantas

⁵⁴ R: ,; VU: que

* H. Blair (1830: 55).

** P. Valéry (1963: 1325).

⁵⁵ En el sentido dado al término, sobre todo por W. A. Mozart y R. Wagner: tema breve asociado a un personaje.

⁵⁶ Se trata del *cuerpo barroco* (biológico) del borracho no el *cuerpo romántico* (metafísico) que reemplaza al Espíritu Absoluto (Cfr. F. Rastier, 2009: 8).

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, en el *Ut pictura poesis* de Horacio (1960: 1081-1082), pero las comparaciones varían. Así, en el *poema tutor* A se compara los //materiales// más empleados 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”.⁵⁷ 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

⁵⁷ 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.

lo concreto por lo abstracto: en esta “circunstancia”,⁵⁸ <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*,⁵⁹ 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:⁶⁰

<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 original”⁶¹ / a quien

⁵⁸ En la época, <circunstancia> “se usa por calidad y requisito” (DA).

⁵⁹ 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”.

⁶⁰ Recordemos que, etimológicamente, analogía significa proporción.

⁶¹ <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.

la tinta⁶² 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 las tribunas judiciales «a la copia se atienda» 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/⁶³ y /desnudez//—⁶⁴ del retrato del borracho gracioso apodado *Piojito* a ser descrito en las estrofas que siguen. Pero desde el punto de vista contextual <copia>, 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

⁶² Abrines-Calvo (1994: 297 n. 2) indica que “tinta” sugiere “vino tinto”.

⁶³ 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.

⁶⁴ 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”.

- 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/.⁶⁵

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 <copiar> 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/⁶⁶ (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 por las ventanas o canalones alguna inmundicia” (DA). Siguiendo, entonces, la rección semántica de esta conocida expresión-tipo «¡agua

⁶⁵ Tal es el segundo significado de <copiar> 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 dedicado *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.

⁶⁶ Es decir, el rasgo lexicográfico de la lexía <parecido> que trae el DA: “ser conforme según lo que se ve”.

va!»⁶⁷ —que sintácticamente moldea en el primer verso la expresión “al óleo va”, en el séptimo “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 aferentes,⁶⁸ mas no así el primero que, como veremos, obra allí en calidad de sema 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/;⁶⁹ pero como todo apodo implica el semema ‘caricatura’ con su sema inherente //burla//, traslaticamente se aplica el sobrenombre <piojo> a la “persona *im-portuna* 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

⁶⁷ Esta expresión-tipo marca, además, una correlación isotópica con “despinta el agua” del cuarto verso.

⁶⁸ Esto sucede también en el caso del mote que se suele dar al demonio: *espíritu inmundo*.

⁶⁹ El DA dice de <piojo> que es un “*insecto* pequeño, *asqueroso* y *molesto* que regularmente se cría en el cuerpo del animal, del sudor o grasa, o por la *falta de limpieza*” [el énfasis es nuestro].

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

2.2. Prosopografía

2.2.1. El semblante

A	B
Él me da los colores tan preparados, que está rojo su rostro de puro blanco.	En blanco quiero dejar sus perfecciones, si aquestas dan en el blanco, dejando embebidas todas ellas.

En ambos poemas, la prosopografía 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”)—⁷⁰ para describirlo, pero con sustancias aparentemente paradójales e incluso antagónicas: “de puro blanco” su *semblante* “está rojo”.⁷¹ 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»

⁷⁰ 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* núm. 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 muy 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).

⁷¹ La inferencia “si se es rojo, se es coloreado” ha sido estudiada por K. Fodor *et alii* (1980) como un *postulado de sentido*.

- por la que, según el *DA*, “se entiende y dice del vino sin nombrarlo”; 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 causado por la afluencia de sangre en ella debido a los vapores del vino ingerido.

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 o 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;⁷²
- b) «dar en el blanco» metafóricamente significa, siempre en nuestro caso, la posibilidad de acertar en la conjetura de esas “perfecciones”.⁷³ Por lo tanto, al haberse eliminado

⁷² Aquí estamos, de hecho, frente a un *quid pro quo* puesto que tratándose de las excelsas «cualidades» 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.

⁷³ En cambio, en la decimoséptima estrofa del romance *Habiéndole vestido su Excelencia Ilustrísima...* se lee: “Al Virrey apuntó el tiro / y dio en vos que,

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 dominios de la lengua de época que acabamos de ofrecer nos ha permitido constatar, en la figuración general de la faz del beodo *Piojito* del *poema tutor* A, la actualización del semema ‘encarnación’⁷⁴ 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. Lo que podríamos llamar «su descriptura» se encargará de contener esas perfecciones (de facto, imperfecciones) mediocres por ser imaginadas 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/⁷⁵ y, por otro, al semema ‘impregnación’ y su sema inherente /vinosidad/.⁷⁶

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

como es cuero, / de puro *dar en el blanco* / dio ahora *en el blanco mesmo*” [el énfasis es nuestro].

⁷⁴ 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”.

⁷⁵ Según el mismo *DA*, <embebecimiento> significa “enajenamiento y pasmo que padece el que se divierte y para tanto la consideración que no piensa en cosa alguna” y <embebecidamente>, “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”.

⁷⁶ De <embeber> 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”.

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*⁷⁷ comienza con su cabello y así la versión del *poema tutor* A plantea 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”;⁷⁸ 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”—

⁷⁷ 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 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”.

⁷⁸ R. Barthes (2002: 495).

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;⁷⁹ 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,⁸⁰ 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 paralogsismo. ¿Cómo se produce este paralogsismo? En primer lugar, “no copio” actualiza⁸¹ 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 el 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. XVIII— es “la embriaguez o borrachera y así se dice comunmente, «fulano cogió un lobo»” (DA).⁸²

⁷⁹ <Odre> “se toma festivamente por borracho” (DA).

⁸⁰ <Pelos> “se toma por el principio de la borrachera” (DA).

⁸¹ Por negación del semema ‘imitación’.

⁸² 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 decimotercera 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 debáis / ser enemigo estupendo / del portugués, que es gran lobo, / lo amparáis como a

El falso razonamiento ocurre, entonces, al confrontarse 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/)⁸³ de su misma borrachera pues a ésta, como al vino, la “trae por adentro” es decir, como ya expresamos, 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 el habla, en momentos de su escritura, la copla daba a entender, de facto, que el “pelo” del borracho que se pretendía poeta era un estímulo⁸⁴ 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

cordero”. 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).

⁸³ 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).

⁸⁴ ‘Convidaba’ e ‘incitaba’ son los únicos sememas de <brindar> registrados en el castellano de los siglos xvii y xviii.

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>⁸⁵ 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 parásinónimo 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 cascos.	Anda su espaciosa frente con evidentes sospechas de preñada con un grande calabazo en la mollera.

En ambas estrofas, aunque con formulación distinta, la apariencia convexa y redondeada de la frente lleva a adjetivarla con el semema ‘gravidez’ 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 *encap-*

⁸⁵ 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”.

sulante, 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.⁸⁶ 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 <calabazo>, lexía esta última cuya semia —o volumen semántico léxico-definicional— alcanza “en frase y estilo toscos”⁸⁷ 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*).⁸⁸ En cuanto al fruto

⁸⁶ De ahí que en el citado poema romanceado atribuido a Caviades, *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 <poto> 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 <poto> 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.

⁸⁷ Aunque las últimas ediciones del *DRAE* no lo consignan, este sentido del *DA* se conserva hoy en el habla corriente del castellano andino.

⁸⁸ 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 secar para llevar vino”), <calabacino> (“la calabaza que se lleva para vino o en que se

«calabazo», éste hereda del tipo «calabaza»⁸⁹ 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 ‘gravidéz’, actualizado por el segundo sema aferente (pero que actúa allí como inherente) /torpeza/⁹⁰ y, además, en el semema ‘botija’,⁹¹ 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/⁹²
- b) sentido que se complementa, siempre en A, con el nuevo sobrenombre de *Piojito*, <calabazo>, pues al hablarse de “propio a sus cascós” 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

lleva el vino”), <calabazada> (“las veces que se pone la calabaza en la boca para beber vino”), etc.

⁸⁹ Heredado por defecto ya que dicho tipo no se encuentra manifestado en estas estrofas, aunque sí lo será más adelante en el v. 41 de B.

⁹⁰ Es decir, duro de mollera: persona insípida, obstinada y “ruda para aprender”.

⁹¹ 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.).

⁹² En el sentido de <envinado>, “cosa que participa en alguna manera del vino” (*DA*).

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),⁹³ lo cual redunda en el sema /torpeza/ ya advertido.

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/.⁹⁴

2.2.4. Las cejas

A	B
Son sus cejas tan arcos como su cuerpo, porque está de ordinario sus ojos un iris hecho.	Con grande facilidad haré arcos iris sus cejas, porque siempre ven 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

⁹³ Un sentido semejante aún pervive tanto con <calabaza> y <calabacín>, lexías 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, falta de inteligencia, lo cual alude a <calabaza> y su fruto el <calabazo> del segundo verso.

⁹⁴ 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].

poesía cortés⁹⁵ 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/.⁹⁶

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.⁹⁷

⁹⁵ En el *DA* consta que <arcos> “llaman los poetas [a] las cejas de las damas, porque siendo arqueadas agracian y hermean la frente”.

⁹⁶ 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].

⁹⁷ 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

2.2.5. Los ojos

A	B
Son sus ojos dormidos por accidente, si en mamando las niñas luego se duermen.	Siempre los tiene dormidos, porque les da adormideras, conque arrullando las niñas, después de mamar, las 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 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— acepta como foro una lexía ambigua: “las niñas”. En efecto, a la anfibología de <niñas>.

- a) ora pupilas entornadas (“ojos dormidos”; “los tiene dormidos”),⁹⁸

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 enseguida disípase todo el calor, y la vida desvanécese en los vientos”, Virgilio (1960: 275-276). Advirtamos, 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” (p. 150).

⁹⁸ Al contrario del tópico de los «ojos cerrados» por el sueño (por ejemplo, entre muchos otros, *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz), el muy

- 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,⁹⁹

se agrega, en ambas estrofas, una nueva anfibología, la de <mando> (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 emborracharse¹⁰⁰ (semema ‘libación’ y sema inherente /dormitivo/, pertenecientes al dominio //alcoholismo//), con todo lo cual se actualizan, siempre en las dos coplas, el semema ‘somnolencia’ y el sema inherente /cruda/.

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

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”.

⁹⁹ En la polisemia de <echa> se encuentran los significados de acostar o recogerse «echarse a dormir» como verter y las locuciones fijadas «echa por lo ojos», «echa de beber» o «echarse a pechos» (beber licor sin tasa ni medida) y «echa un trago» (“modo de hablar vulgar con que la gente baja y del pueblo significa beber vino”, *DA*).

¹⁰⁰ 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].

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),¹⁰¹ 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 con que el cerebro se llena a veces de esencias primas y otras de quintaesencias.

Identifican a la *nariz* dos *aposiciones* 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 *aposición*, a una “chimenea” —del dominio de los //artefactos//— en la cual “sube” el vaho que se levanta del vino fermentado (“humos de mosto”),¹⁰² se actualiza en ‘inhalar’ el sema inherente /sufumigación/;
- b) en B la *aposición* 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

¹⁰¹ 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.

¹⁰² “Humo. Se llama por extensión el vapor que exhala cualquier cosa que se fermenta” (DA).

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”,¹⁰³ 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 eseidad del vino.

2.2.7. Las mejillas

A

A sus mejillas
llama carrillos,
porque 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 efectos son contrarios: en A es positivo al plantear una nueva homología a partir de la acción modalizadora de *hacer subir*.¹⁰⁴

¹⁰³ 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].

¹⁰⁴ Es el mismo efecto de las llamadas <aguas vivas> que suben con las grandes crecientes del mar en equinoccios y plenilunios.

<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, inusitadamente, 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 “se-rosidad 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 arboles inmaculados,¹⁰⁵ 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)¹⁰⁶ 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

Con su boca asustados
trae los poetas,
porque en bocas que chiflan
tienen su pena.

B

Porque es ingenio, su boca
asusta a malos poetas,
porque siempre está chiflando
aun en sus propias comedias.

¹⁰⁵ Según el DA, <arbol> es el “color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol” y <color> “se llama por analogía el *arbol* con que las mujeres pálidas ponen rojas las *mejillas*” [el énfasis es nuestro].

¹⁰⁶ En el DA se consigna el dicho «*arboles* a la mañana a la noche son con agua, y *arboles* a la noche a la mañana son con sol» [énfasis 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 disert*) es, pues, similar, aunque con un leve cambio de matiz entre “poetas” (semema ‘poetar’, sema inherente /poetria/) de A y “malos poemas” (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 mesura tanto vino¹⁰⁷ que “asustados trae los poemas”, 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/.

¹⁰⁷ 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	B
Como hipócrita es siempre cuellitorcido, porque los odres andan del modo mismo.	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>¹⁰⁸ sólo tiene relación, 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”¹⁰⁹ 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”¹¹⁰ 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”.

¹⁰⁸ <Hipócrita> proviene del griego ὑπο-κριτής, “lo que está de este lado de la crisis”: intérprete de un sueño, de una visión, actor.

¹⁰⁹ <Cuellitorcido> es un neologismo idiolectal construido a partir de otras formas léxicas sociolectalmente admitidas: <cuellitorcido>, <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).

¹¹⁰ En la nota 78 se deja constancia de la colusión léxica entre <odre> y <borracho>.

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 frase 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>,¹¹¹ 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»¹¹² que metafóricamente “se toma por la altanería, vanidad o soberbia” (*DA*), serie de caracterizaciones que, desde luego, son descartables al no convenir ninguna con la figuración de este beodo.¹¹³

¹¹¹ 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*).

¹¹² 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].

¹¹³ 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

2.2.10. El talle

A	B
Por ropilla una cuba al talle pone y a sus muslos dos botas en los calzones.	El talle es de calabaza, aunque no es legumbre fresca, porque no es fría una cosa que de continuo calienta.

En el *poema tutor* A, a diferencia de las coplas precedentes que cumplen con prosopografiar el cuerpo de *Piojito* 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.¹¹⁴ 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 pernil¹¹⁵ como su significado posterior (del fr. *botte*), calzado de *cuero* que cubre desde el pie

estrofa. El uso reiterativo de dicha conjunción en los textos de nuestro *corpus* de trabajo (siete veces en cada romance) si bien no llega a constituir un pleonismo 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.

¹¹⁴ La monserga de época «cada cuba huele al vino que contiene» tomada del dicho lat. *hoc, quale redolet, cuppa vinum contines*, enseña que cada quien muestra sus costumbres y la educación que ha recibido sin necesidad de declararlo.

¹¹⁵ Este es el tercer semema isotopante de la serie que acoda los versos 13 y 43.

hasta por encima de las rodillas.¹¹⁶ Todo esto configura el semema ‘vinificación’¹¹⁷ 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 lingüístico» de los hablantes castellanos: “es la calabaza fría y húmeda en el exceso segundo” (DA)?¹¹⁸ 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”)¹¹⁹ 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

¹¹⁶ 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.

¹¹⁷ <Vinificación> significa fermentación del mosto en una cuba y su transformación en vino.

¹¹⁸ 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.

¹¹⁹ 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].

cuyas propiedades es precisamente calentar el cuerpo... y el alma,¹²⁰ se infiere que la calabaza participa de esa propiedad y, con esto, su semema ‘caldoso’¹²¹ y el sema inherente /calecer/.

2.2.11. Las manos

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 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 ‘cercenamiento’—¹²² 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/:¹²³ el tema <manos> es identificado

¹²⁰ 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].

¹²¹ Esto 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].

¹²² Parece que el cercenamiento de las manos no ha sido una práctica punitiva occidental (cfr. M. Foucault, 1975); en cambio, este castigo junto con los entierros 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 (cfr. R. Barthes, 2009: 179).

¹²³ Para el DA, <vendimiarse> “metafóricamente vale disfrutar o aprovecharse de una cosa especialmente cuando es con *violencia* o injusticia” [el énfasis es nuestro].

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 botillas por calzas trae en las piernas, porque en cosas de vino nunca anda a medias.	Sus piernas y muslos son dos botas rotas y viejas, según se ve en las botanas 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:

- metonímico, pues “botillas” remite a <calzas>, palabra ya para ese entonces de poco uso remplazada por su parásinónimo <medias> del cuarto verso, y
- 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’.¹²⁴

La estrofa paralela de B emplea otra metonimia donde se toma el contenido (las “piernas y muslos” del borracho)¹²⁵ 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-aravico¹²⁶ se remiendan con <botanas> o parches utilizados para reparar los odres,¹²⁷ 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 /descoadura/.

2.2.13. Los pies

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

¹²⁴ Como advirtiéramos, esto entra, en cierto modo, en contradicción con la copla del poema variante B concerniente al *semblante*.

¹²⁵ 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*.

¹²⁶ <Aravico> es un peruanismo que en castellano andino significa ‘poeta’ (DRAE).

¹²⁷ 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.

En los primeros versos de ambas cuartetos, dos metáforas relacionan los elementos comparados para describir los *pies* del borracho:¹²⁸ 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;¹²⁹ 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”).

2.3. Colofón

2.3.1. Efigie (2)

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

¹²⁸ 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 exprimirlas y apretarlas con la viga”.

¹²⁹ Advirtamos 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.

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 sema inherente /concisión/ (“muy sucinto”) y ‘levedad’ con su sema inherente /ligereza/, al que se suma, a modo precisamente de cierre integrador, el semema ‘impregnación’ con su sema 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/.¹³⁰ Todo esto 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,¹³¹ teoría explícita de la poética que luego será llevada a la práctica al trazarse el boceto del ebrio en esos dos poemas, su *protopografía 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 dominantes //pintura//, //escritura// y //representación// que ahí caracterizan la cate-

¹³⁰ Es el mismo sentido que se conserva en los versos que concluyen el romance *Memorial que dio un borracho gracioso...*: “la gracia que no ha tenido / en el brindis de estos versos”.

¹³¹ Cfr. E. Ballón Aguirre (1985: 11-29; 254-276).

ría 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:

	Temas específicos	Temas genéricos		
	Isotopías específicas	Isotopías microgenéricas	Isotopías mesogenéricas	Isotopías macrogenéricas
Sememas	<i>Semas inherentes</i>	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/			

Diagrama 1

Muy distinta es la figura del beodo propiamente dicha, construida por la *prosopografía literaria*, que indexa la 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, bebedor, ebrio, etc.).¹³²

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 enumerados¹³³ por orden de aparición:

- ***Semas genéricos isotopantes:***
- /semblante/: ‘pigmentación’, ‘encarnación’, ‘embobamiento’, ‘impregnación’;

¹³² 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 (πίνω) 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.

¹³³ Advirtamos que toda enumeración es el grado cero de la descripción elemental.

- /pelo/: ‘tapadura’ (2), ‘encubrimiento’ (2), ‘borracho’, ‘nada’;
- /frente/: ‘gravidez’, ‘craneal’, ‘receptar’, ‘imbibición’, ‘conjeturar’;
- /cejas/: ‘deformidad’, ‘irisación’, ‘turbación’;
- /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//: ‘embobamiento’, ‘somnolencia’, ‘sopor’.
- //insustancialidad//: ‘nada’, ‘conjeturar’, ‘vacuidad’.
- //poética//: ‘poetar’, ‘coplonería’, ‘auto-crítica’, ‘incriminación’ (2).
- //situación//: ‘gravidez’, ‘pobreza’.

En lo referente a los semas inherentes incluidos en el repertorio 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/, /poetría/, /auto-desacreditación/, /escarmiento/, /zaherimiento/, /impostura/, /farsantería/, /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 macrogenérica //cuadro literario// y //dipsomanía//, del siguiente modo:

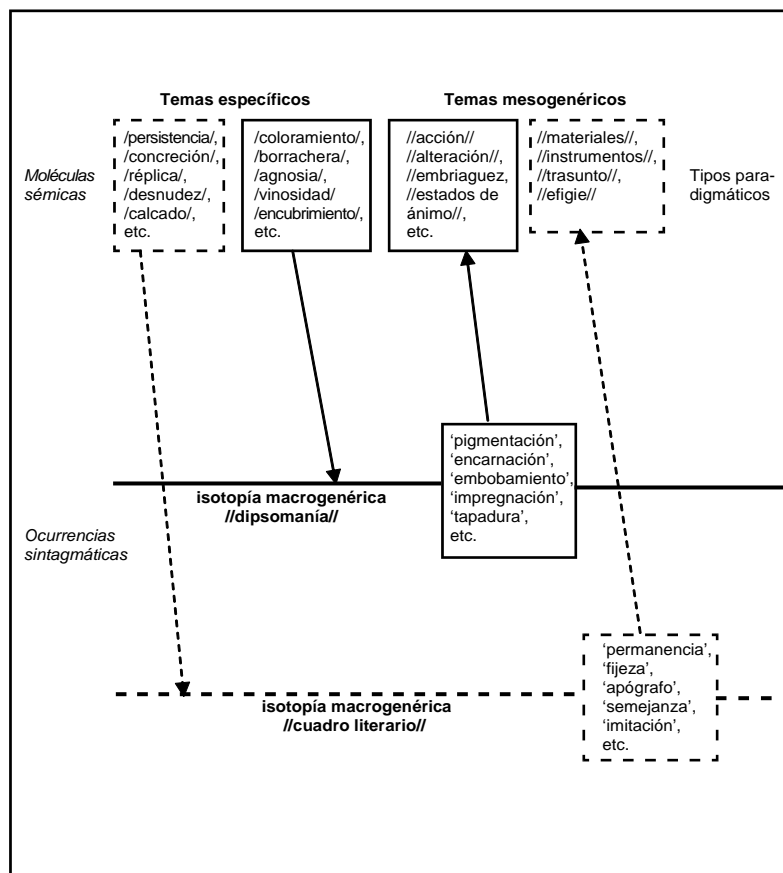


Diagrama 2

Referencias

- 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 correspondientes 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.
- _____ (2009). *Carnets du voyage en Chine*. París: Christian Bourgois- IMEC.
- BLAIR, Hugh (1830). *Cours de rhétorique et des belles-lettres III*. París : Ledentu libraire.
- COROMINAS, Joan y Pascual, José A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1951). *Obras completas I. Lírica personal*. México: FCE.
- 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.
- OVIDIO Nason, Publio (1992). *Les Métamorphoses*. París : Éditions Gallimard.
- RASTIER, François (1989). *Sens et textualité*. París : Hachette.
- _____ (2009). « Euménides et pompiérisme—Refus d’interpréter ». *Témoigner* 103 [original del autor].

- SALAS García, José Antonio (2008). "Peruanismos de origen mochica". *Boletín de la APL* 45, 31-58.
- SUHAMY, Henri (1991). *La poétique*. París : Presses Universitaires de France.
- VALÉRY, Paul (1963). *Oeuvres complètes* II. París : Pléiade.
- VALLE y Caviedes, Juan (1947). *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.
- VIRGILIO Marón, Publio (1960). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.