

revista de lingüística y literatura

LEXIS

VOLUMEN XXX N° 1 2006

DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

La categorización contrastiva en una comedia caviedana

Enrique Ballón Aguirre
Arizona State University

En memoria de Guillermo Lohmann Villena

Todo es claro y todo es oscuro; pues el texto es eso: un prisma girando en la penumbra.

R. Barthes*

Un pensador sin paradojas es, como el amante sin pasión, una bella mediocridad.

S. Kierkegaard**

Cuatro de las cinco ediciones dedicadas a reproducir y establecer las versiones corregidas del conjunto de la obra poética atribuida al poeta Juan del Valle y Caviedes (1645–1698) y a otros autores anónimos o reconocidos,¹ incluyen tres piezas de teatro del subgénero *baile*, más comúnmente mentado como *sainete*.² Recordemos que lo propio de este

* R. Barthes, cit. M. Alphant y N. Léger (2002: 102).

**S. Kierkegaard, cit. F. Rastier (1996: 117).

¹ En función del intérprete y de la codificación, F. Schlegel y F. Schleiermacher ya enunciaron el principio que reúne el conjunto de textos: para ellos, todos los autores que han escrito en un mismo género deben ser considerados como un solo autor, cf. F. Rastier (2001: 93-94).

² L. J. Cisneros (1990: 208-210) hace notar que varios poemas atribuidos a Caviedes contienen “ritmo dramático” y concluye que este es “un ingrediente de la poética de Caviedes”.

tipo de piezas es su brevedad y su carácter jocoso popular debido a la función principal que cumplen: servir de entreacto en un drama de mayor envergadura.

A diferencia de la pieza mayor que acoge al baile, la acción en esta última comedia suele ser representada por medio de un relato versificado, danzas, canto y mímica, alcanzando también, en el *corpus* caviedano, el carácter entremesado de una pieza. Sin embargo, los tres bailes atribuidos a Caviedes, al carecer de discurso narrativo, están más cerca de los llamados géneros breves, como los gnómicos o paremiológicos, que de los dramas, tragedias o incluso de los cuentos y novelas que tienen un comienzo, un medio y un fin. De ello resulta que en estos bailes se trate de poner en escena las vicisitudes del afecto amoroso pero sin sustento narrativo y, en su lugar, se planteen razonamientos dialogados y versificados —muestras de poesía paródica o ligera— dirigidos a explorar la naturaleza pasional y controvertida del amor. Por eso, en una vía distinta de lo que pudiera esperarse de una comedia normativamente considerada en cuanto género, en los parlamentos de estas piezas no encontramos rastros de lexicalizaciones sintéticas propias de un relato de orden teatral sino lexicalizaciones analíticas portadoras de semas individualizados característicos de la poesía lírica parodiada (el romance), aspecto que también define este tipo de comedias barrocas y ciertamente las obritas mencionadas. Reducida la acción a acotaciones mínimas, los textos de tales comedias líricas se constituyen, ante todo, con diálogos versificados que además de sus isotopías específicas contienen categorizaciones opositivas en la artemática //sentimiento amoroso// de la que también participa buen número de poemas del *corpus* caviedano de referencia mediata.³

Después de Saussure es bien conocido que en general la significación se define interpretativamente como resultado de una categorización diferencial.⁴ En la evolución de la tradición escrita de occidente, los principios lógicos de la contrariedad y la contradicción encarnan explícitamente esa categorización mediante las figuras retóricas paradoja, oxímoron, inversión o quiasmo, adunaton, hipálage, paradiástole, antítesis, ceugma, silepsis, paronomasia, etc., figuras de la relación

³ Cf. E. Ballón Aguirre (2003: 170-171).

⁴ Cf. F. Rastier (2001a: 37).

estructural más simple, la *antonimia*, que en poesía llegan a ser una especie de lugar común, sobre todo en la poética barroca.⁵ De ahí que muchos de los poemas caviedanos sean una disposición práctica, una puesta en práctica del postulado teórico saussureano, pero en especial —como nos será dable constatar—, las comedias líricas atribuidas a Caviedes se textualizan mediante este tipo de isotopías encontradas, en el seno de lo que se conoce como semántica de la paradoja.⁶ Sin embargo, en estos poemas y comedias líricas no son frecuentes los nombres de los sentimientos asociados —de modo estereotipado (salvo en los tópicos generales o temas genéricos de estas piezas, *males de amor*, *juicios de amor*, *juegos de amor*)— a sus antónimos, como sí sucede muy a menudo en la novela;⁷ pero en el plano tópico (o sector social de la temática) los temas —que en la mayor parte no lexicalizan sentimientos— destacan oposiciones sémicas que serán registradas una a una, por ejemplo, el topos del estado corporal, tan corriente en los poemas caviedanos,⁸ comprende dos temas, Salud y Enfermedad, y como cada tema es una construcción y no un dato, ellos son lexicalizados aquí por *cura*, *enfermedad* en el v. 8, *remedios*, *ceguera* en el v. 13, etc. donde se oponen los temas o categorías sémicas /bienestar/ vs /indisposición/, /vigor/ vs /fatiga/, /recuperación/ vs /invidencia/, /lozanía/ vs /postración/, etc.

En cuanto a los temas genéricos y específicos, referidos allí a las vicisitudes médicas, judiciales y lúdicas en calidad de alegorías del afecto amoroso, podemos decir que establecen recorridos interpretativos que destacan los valores en oposición, dirigidos a plantear su presencia como //estados de ánimo//, dominio de la dimensión //amoríos// que en las tres piezas⁹ indexa la arhitemática //sentimiento amoroso//. Así, a diferencia de los discursos no literarios en que la relación entre la forma

⁵ Como indica F. Rastier (2001a: 164, 194): “todas esas figuras tienen en común el enfrentar, sea por conjunción sea por disjunción, unidades semánticas diversamente opuestas. Al romper especialmente las isotopías genéricas, ellas participan en la destrucción de la impresión de referencia empírica y favorecen la impresión de referencia a lo trascendente que busca tradicionalmente nuestra poesía lírica al menos hasta el surrealismo”.

⁶ Cf. F. Rastier (1996: 118; 2001a: 158 n. 3); F. Rastier *et alii* (1994: 72, n. 1).

⁷ F. Rastier (2001: 194 n. 3, 197) anota, citando a Bourion, por ejemplo, *enloquecido de alegría*, *alerrozar de amor*, *deseo pánico*, etc.

⁸ Cf. E. Ballón Aguirre (2003: 299-307); F. Rastier (1989: 63; 2001a: 194).

⁹ En las otras dos (*Baile entremezado del Amor alcalde* y *Baile del Amor tahúr*) se encuentran además los dominios //atributos//, //cortejo// y //sexualidad//.

y el fondo es unívoca, en estos discursos literarios las formas análogas se presentan sobre diferentes fondos semánticos que tienen, entre ellos, relaciones de jerarquía y dominación.

Al interior de esta combinatoria de entidades contrarias, el propósito semántico —hermenéutico material y diferencial— de nuestro estudio¹⁰ será describir las categorizaciones contrastivas y su disposición sistemática en una de dichas piezas,¹¹ contribuyendo de este modo al conocimiento de las normas idiolectales y de las temáticas líricas mayores del sistema genérico *barroco colonial andino*.¹²

1. Características generales de las comedias líricas caviedanas

Antes de proceder al análisis hermenéutico-crítico del texto de nuestro *corpus* de trabajo, veamos enseguida los rasgos que tienen en común las comedias líricas que constituyen el *corpus* de trabajo y el de referencia inmediata, comenzando por los títulos de las tres piezas. Estos títulos son enunciados de atribución comparables: *Baile cantado del Amor médico*, *Baile entremesado del Amor alcalde* y *Baile del Amor tahúr*. Las atri-

¹⁰Nuevamente, F. Rastier (2005b: 208 n. 2) señala que “el establecimiento del sentido es indisoluble del régimen hermenéutico que permite su producción. En otras palabras, para una hermenéutica crítica, poder leer equivale a poder justificar una o varias modalidades de lectura. La semántica de la interpretación no aspira a interpretar sino a cualificar los regímenes hermenéuticos. Así, define condiciones negativas a fin de reducir el espacio de incomprensión y cerner el enigma, sin pretender disiparlo. Como persigue la defensa de un principio de realidad filológica opuesto al principio del placer interpretativo, de algún modo participa de una deontología crítica del sentido.

¹¹F. Rastier (2005a: 184 n. 2) escribe finalmente que “en realidad, si bien es deseable que una teoría semántica no sea contradictoria, nada impone el hecho de que los textos que ella describe deban obedecer a la ley de la no contradicción. La semántica debe dar cuenta de los enunciados realmente producidos, incluso, según algunos, de los enunciados posibles. No debe en modo alguno descartar enunciados que no se encuadren en una lógica determinada, sea cual fuere”, a lo cual agrega (2005b: 23) que “al contrario de lo que pretenden las teorías irenistas de la comunicación, la interpretación no se limita exclusivamente a los pasajes o textos oscuros. Los textos claros en principio sencillamente ofrecen otro tipo de dificultades, con frecuencia tan difíciles de reconocer como de problematizar. La única certeza que podemos tener es que, antes que a una conciliadora validez comunicativa, todo escrito literario aspira a ser interpretado.”

¹²Cf. E. Ballón Aguirre (2003: 359-361). Recordemos que las clases de géneros y los géneros mismos varían según las épocas y los lugares; de ahí la necesidad de describir las características propias de este sistema genérico discursivo andino: poético, teatral, epistolar, oratorio, preceptivo, etc.

buciones (At.) o *topoi* atributivos registrados en los títulos, obedecen a la fórmula semántica $[X^*] \rightarrow [At.] \rightarrow [Y^*]$:¹³

[médicina] \rightarrow [At.] \rightarrow [Amor]

[alcaldía] \rightarrow [At.] \rightarrow [Amor]

[tahurería] \rightarrow [At.] \rightarrow [Amor]

En el primer baile, dos enunciados del texto permiten identificar el protagonismo del Amor gracias a sus predicados,¹⁴ la acotación sobre el “vestido de médico” y la mención del “acuchillado médico” (vs. 3 y 4). En la segunda pieza, la alusión en las acotaciones al arco de Cupido y el primer verso “hoy de Alcalde sale Amor” cumplen también ese rol de identificación protagónico pero cuando el arco se convierte en vara (v. 8 a 11), Cupido asume el rol de alcalde; finalmente, en el v. 100 el arco retorna a su función inicial para identificar a Cupido. En el tercer baile, la designación del Amor en su investidura de tahúr “fiel de bellezas” (v. 8) establece un correlato catafórico con el título para remarcar el papel de jugador fullero que presumiblemente se identifica con una de las personificaciones míticas greco-latinas del amor, Adonis.¹⁵

Una relación metafórica explícita de orden protagónico reúne, así, el Amor a sus oficios de médico, alcalde y tahúr con las isotopías temáticas principales, unas *comparantes* —lexicalizadas en los títulos con “amor” que identifica, resumiéndolas, las isotopías genéricas dimensionales //amoríos// de los Enfermos, Presos y Tahúres descritos en estas comedias líricas— y las otras *comparadas*, siendo estas últimas —lexicalizadas en esos mismos títulos con sus respectivas isotopías genéricas dimen-

¹³Esta fórmula ha sido ideada por J. Sowa, cf. F. Rastier (2001: 217). Sin embargo, dada la extensión de las comedias líricas a estudiar, las moléculas sémicas no serán registradas bajo este modelo, cf. E. Ballón Aguirre (2003: cap. 3).

¹⁴El Amor es un actor común a las tres piezas, dotado de una estabilidad relativa debido a que constituye una molécula sémica con estatuto de tipo y sus semas casuales, semas casuales en relación a los demás actores de cada pieza; cf. F. Rastier (1989: 72-73).

¹⁵El *topos* del Amor-arquero se convierte en *tipo* desde que se le identifica como Cupido (\approx deseo) (en semántica interpretativa, un tipo es una especie de *topos* cuya molécula sémica contiene un nombre propio y la tópica es un sector sociolectal de la temática); lo mismo sucede con el Amor tahúr que se convierte en tipo al ser identificado (implícitamente, en nuestra hipótesis) como Adonis (señor). En cambio el *topos* del Amor médico se convertiría en tipo sí, dado el caso, es identificado como Eros (amor carnal).

sionales //males//, //juicios// y //juegos//— las *isotopías dominantes* en cada pieza por separado. Por esta razón, las isotopías comparantes avanzan como bajo un continuo temático de las piezas donde la lexía *Amor*, a pesar de su caracterización muy amplia por la inmensa área semántica que ocupa en la lengua castellana y en las lenguas indoeuropeas, representa al «dios del amor» pero únicamente a través de las caracterizaciones profesionales que la predicán: los múltiples papeles y efectos pasionales asignados tradicionalmente al Amor quedan aquí limitados por las isotopías genéricas de las tres actividades sociales señaladas, medicina, alcaldía y tahurería. Sin embargo, este último universo de referencia es ampliamente compatible con el universo de referencia mayor que efectivamente lo incluye.

En lo que atañe a las funciones argumentativas —muy esquemáticas en estas comedias— así como a los motivos semánticos enunciados, tenemos las fórmulas casuísticas siguientes donde (Erg.) equivale a ergativo y (Ac.) a acusativo:¹⁶

[Amor] ← (Erg.) ← [Curaciones / Enfermedades] → (Ac.) → [Enfermos]

[Amor] ← (Erg.) ← [Absoluciones / Condenas] → (Ac.) → [Presos]

[Amor] ← (Erg.) ← [Ganancias / Pérdidas] → (Ac.) → [Tahúres]

Cinco Enfermos son los antagonistas en la primera comedia y los «males de amor» los identifica anafóricamente como tales; el Amor en su papel de médico se presta para curarlos (v. 1). En la segunda obrita, las cadenas (“grillos”, vs. 42, 52, 58; “hierros”, v. 52) y la “cárcel” (v. 16; “presos”, vs. 5, 20, 65, 77; “presas”, v. 17; “prisión”, v. 22; “prisionero”, v. 29; “prisiones”, v. 50) identifican a los «juicios de amor» y a los Presos que buscan la libertad que sólo Cupido —como alcalde de su prisión— puede otorgarles. Por último, en la tercera pieza se pone en escena los «juegos de amor» (v. 3) donde el Tahúr que pierde gana, paradoja enunciada en el antiguo apotegma «desgraciado en el juego, afortunado en amores» parafraseado en el texto de la comedia de la siguiente manera: “vengan con plata/ y el que no la perdiere [en el juego]/ pierda esperanzas [en el amor]” (vs. 5-7); “pues quien lo gana todo [en el juego]/ ni un pelo gana [en el amor]” (vs. 21-22). Los dos antago-

¹⁶Cf. E. Ballón Aguirre (2003: 150).

nistas o jugadores fulleros enfrentados al Amor en su papel protagónico de Tahúr rector (vs. 1, 8, 43, 64, 71, 73, 80, 83, 110, 114) e identificados por la baraja o naipes (vs. 84, 86, 94, 100, 101, 113), la taba (v. 74) y las pintas (vs. 63, 120), contradictoriamente deben tratar de perder en esas partidas a fin de ganarle al Amor. En cada caso, todos estos rasgos de identificación de los antagonistas son obligatorios de acuerdo a la norma social, lo que hace que los tres bailes se adhieran, además de su carácter festivo e irónico, al género de teatro didáctico y edificante. Sin embargo, al no preceder una de estas piezas a las otras,¹⁷ ninguna se constituye en parangón de las demás, circunstancia que —como en el presente caso— nos lleva a analizarlas independientemente.

Son los temas específicos —o los universales de método conocidos como moléculas sémicas—¹⁸ allí (re)presentados por dichas actividades sociales las que determinan, en el plano dialéctico y en primer lugar, a los actores de cada pieza en cuanto clases de actantes constituidas anafóricamente por sus acotaciones reiteradas, formas regulares que establecen las isotopías actoriales específicas.¹⁹ En cuanto a los antagonistas mismos, éstos se hallan asociados a universos análogos en cada comedia lírica y aparecen lexicalizados no por medio de nombres propios, como en las piezas corrientes, sino por sus actividades sociales (Enfermo 1º, Enfermo 2º, etc.; Preso 1º, Preso 2º, etc.; Tahúr 1º, Tahúr 2º) mediante los semas aferentes relativos al afecto amoroso que permiten distinguirlos unos de otros y constituir sus esferas interaccionales propias o, en este caso, funciones polémicas con sus correspondientes valencias controversiales (sus respectivos //amoríos//).²⁰ Se trata, desde este punto de vista, del protagonista y los antagonistas definidos como agonistas (o

¹⁷Cada edición ordena las piezas a su talante.

¹⁸En cambio, los semas específicos que componen estas moléculas son, en nuestro caso, unidades particulares de la lengua castellana; cf. F. Rastier (1989: 104).

¹⁹ Los semas específicos comunes a estos actores dan cuenta de la cohesión de la clase, por ejemplo, //enfermedades// y, de este modo, constituyen una molécula sémica. Ahora bien, las moléculas sémicas de cada actor de una clase “deben remitirse a los roles dialécticos propios de este actor (en una versión o en una variante dadas). Esta molécula se desarrolla en roles dialécticos en función de las coerciones que imponen el dominio y/o la dimensión semántica manifestada por la isotopía”, F. Rastier (1989: 219).

²⁰Como las atribuciones de los parlamentos a los actores varían según el códice y la edición, se ha optado por la versión manuscrita más adecuada según la coherencia isotópica que conviene a cada actor.

actantes narrativos pertenecientes al plano macrosemántico)²¹ constitutivos de una clase de actores caracterizados tanto según su tipo molecular sémico como el tipo de rol interaccionalmente indexado en mundos diferentes por cada pieza. Las modificaciones en las moléculas sémicas permiten, por su parte, observar los metamorfismos intertextuales. En este sentido, las valencias tanto del protagonista Amor como de los antagonistas que se le enfrentan en ellas,²² se indexan, a su vez, con isotopías genéricas y fondos perceptivos diferentes, dijimos, de orden alegórico; así, si la isotopía del Amor entra en relación alegórica con sus isotopías genéricas «profesionales» activas //medicina//, //alcaldía// y //tahurería//, los antagonistas lo harán con las distintas «índoles» pasivas que se les atribuye, los dominios //enfermedades//—//curaciones//, //condenas//—//absoluciones// y //pérdidas//—//ganancias//.

Se ha de contar aquí, además, con las menciones a los no-agonistas desprovistos de universos semánticos propios y que se encuentran en los sintagmas actoriales carentes de correferencia anafórica (por ejemplo, en esta primera comedia lírica, “venga quien”, vs. 5, 12, 17; “enfermen”, v. 11 “los ciegos”, v. 13, etc.), salvo el caso de la persona amada o ciertos actores correlativos que sólo tienen una correferencia anafórica preterida pero presupuesta: es el caso, en esta misma pieza, de “las niñas” (v. 15), “objeto de la vista” (v. 41) y “vi un no sé qué” (v. 75). Dichas menciones genéricas carecen, por su carácter no-agonístico, los atributos asociados para calificar al protagonista y sus antagonistas.

En cuanto al //sentimiento amoroso// actualizado en estas comedias por la isotopía comparante //amoríos// y su dominio //estados de ánimo// es, desde este punto de vista hermenéutico, uno de los sentimientos relacionales interpersonales de alianza²³ y por eso la evaluación del amor en ellas —su *tema comparante* articulado en los parlamentos cruzados entre el protagonista y sus antagonistas— se presenta ora en forma de los sememas ‘minusvalía’ (“desdén”), ‘atracción’ (“amor”), ‘celotipia’ (“celos”) o ‘abominación’ (“aborrecimiento”) —como ocurre con el *Baile*

²¹ Advertiremos que los grafos correspondientes al plano dialéctico no serán elaborados en esta ocasión, debido a que no se estudiará el proceso temporal ni las actualizaciones (cf. E. Ballón Aguirre 2006, I: 335-353).

²² Se trata de valencias casuales externas ya que se especifican en el tipo como atribuciones preferenciales.

²³ Cf. E. Ballón Aguirre (2003: 162).

cantado del Amor médico y el *Baile entremesado del Amor alcalde*—, ora con temas que, si bien se ubican bajo esa isotopía, no tienen lexicalización privilegiada,²⁴ cosa que sucede especialmente con los parlamentos del Enfermo rústico en el *Baile cantado del Amor médico* y en el texto del *Baile del Amor tahúr*.

Por esta razón y a diferencia de los poemas amorosos atribuidos a Caviedes donde se puede observar, por lo común, isotopías que se continúan unas a otras, en estas piezas las isotopías tanto genéricas como específicas no suelen ser continuadas sino entrecortadas ni tienen densidades semánticas semejantes. En el plano táctico de estos textos se observa, por ende, un amplio contrapear binario en el que varias isotopías antitéticas se entrecruzan, se superponen y se alternan, llegando en ciertos casos a producir ritmos semánticos que entrelazan las isotopías y la superposición de ritmos sémicos diferentes —la llamada polifonía semántica— ora los paralelismos positivos y negativos —el contrapunto semántico—²⁵ ora elipsis e interferencias lexicales herméticas —lo que se conoce como barroquismo— que sólo el discrimen filológico, retórico y semántico permite, plausiblemente, describir e interpretar.

En lo que toca a los sintagmas funcionales, ellos son, en los bailes, de orden dialogal no sólo por la naturaleza teatral «comedia lírica» que las define como género textual sino por las valencias mismas que, si bien en pocos casos llegan a enfrentarse al protagonista,²⁶ en la mayor parte son consensuales a partir del *dictum arrogans* propio del Amor que, como se dice en el vs. 15 y 99 del *Baile entremesado del Amor alcalde*, siendo el Amor (en la figura de Cupido) “legislador supremo” y “juez supremo”, no admite apelación posible. En cambio, los ritmos dialógicos marcados en estas piezas se destacan sobre todo por los cambios de los mundos de cada antagonista o, como decíamos, por sus //amoríos//, dentro del universo que les corresponde en cada caso: enfermedad, encarcelamiento o tahurería.

²⁴Cf. F. Rastier (2001a: 208).

²⁵Cf. F. Rastier (1989: 97-98, 101).

²⁶Por ejemplo, en el v. 100 del *Baile cantado del Amor médico*, el enfermo rústico expresa un enunciado contrario: “perdóneme que le atajo”; en el *Baile entremesado del Amor alcalde*, el cuarto preso en el v. 74 exclama “apelo, apelo” y en los vs. 96-97 “de su injusta sentencia/ digo que apelo” al /dictamen/ del Amor alcalde.

Nos encontramos, así, frente a secuencias de sintagmas consensuales pero desequilibrados: el Amor a través de sus adscripciones profesionales ostenta el universo modal factual y asertórico del /poder/ frente a sus interlocutores definidos por el universo modal contrafactual ora /no-poder/ curar de los males de amor, ora /no-poder/ librarse de la prisión amorosa que los somete²⁷ ora, finalmente, /no-poder/ ganar en la partida que propone el Amor donde, como se ha notado, el que gana pierde. En suma, la antítesis entre el actor Amor y los actores sincréticos dolientes, prisioneros y jugadores fulleros es el fondo actorial desde el cual se constituyen las formas semánticas de dominación y vasallaje.

2. El corpus de trabajo

El *corpus* de trabajo en esta ocasión se halla constituido por la comedia lírica titulada *Baile cantado del Amor médico*, pieza consignada en las ediciones de Rubén Vargas Ugarte S. J. (1947), en adelante **V-U**, Daniel Ready (1984), en adelante **R**, María Leticia Cáceres A. C. I. (1990), en adelante **C**, y Luis García-Abrines Calvo (1994), en adelante **G-A**. A continuación, se expondrá la versión que resulta del cotejo estabilizador entre dichas ediciones y en cuanto a los manuscritos originales, éstos han sido enumerados en E. Ballón Aguirre (2003a:251-252):

- I *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Duke*: f. 208 a 210.
 III. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid*: f. 268v. a 272.
 IX. *Manuscrito de la Biblioteca del Convento de los Padres Franciscanos de Ayacucho*: f. 49v. a 53.

BAILE CANTADO DEL AMOR MÉDICO

PERSONAS:

El Amor, cinco enfermos.

Sale el Amor, vestido de médico.

*AMOR cantando:*²⁸

A curar males de amor
 vengo por hacerles bien,

²⁷Salvo el caso del primer presidiario que obtiene la libertad en razón de su paradigmático amor discreto, los demás pierden sus causas.

²⁸Así en V-U, C y G-A. En R: (Sale el [Amor vestido de] medico cantando):

- que de enfermo acuchillado
médico he venido a²⁹ ser.
- 5 Venga quien³⁰
queriendo quisiere
dejar de querer.
La enfermedad y la cura
tan unas vienen a ser
- 10 que la medicina sirve
para que enfermen más bien.
Venga quien...³¹
Remedios para los ciegos
traigo bien contrarios, pues
- 15 en quitándose las niñas,
sanan que es cosa de ver.
Venga quien...

*Sale el ENFERMO 1º, cantando:*³²

- Señor Doctor, yo padezco³³
de un riguroso desdén,³⁴
- 20 de una voluntad³⁵ que helada,
a la mía la hace arder.
Y no sé³⁶
en dos albedríos³⁷
helar y encender.³⁸

*AMOR cantando:*³⁹

- 25 Esa es quartana de amor,
dilatado mal, porque es
la causa del enfriar,

²⁹IX, G-A: he llegado a.

³⁰IX: Venga quien está; C, G-A: Estribillo: Venga quien.

³¹En I, III, C; G-A transcribe el texto de los estribillos entre corchetes; en R no se intercalan ni se hace referencia a los estribillos.

³²V-U: (Sale el enfermo 1º); R: (Sale el primer enfermo); C: (Sale el enfermo primero) Primer enfermo cantando; G-A: Sale el enfermo 1º. Enfermo 1º cantando:

³³I, R: adolezco.

³⁴V-U: sin coma.

³⁵C: coma.

³⁶V-U: Estribillo: Yo no se; C, G-A: Estribillo: Y no sé,

³⁷V-U, C: en dos voluntades.

³⁸V-U: dar mi entender.

³⁹R: Amor médico cantando:

origen para el arder.
Póngase⁴⁰

30 en su fuego la nieve
de este⁴¹ desdén.

*Sale el ENFERMO 2º, cantando:*⁴²

Yo soy ciego del amor,⁴³
tan contrario a serlo, que⁴⁴
veo más cuando no miro,
35 y ciego en llegando a ver.
Dígame⁴⁵
¿qué remedio no visto
me aplicaré?

AMOR *cantando:*⁴⁶

40 Al que el mirar del ver priva⁴⁷
el remedio viene a ser,⁴⁸
que al objeto de la vista
mire mal y verá bien.
Porque el que⁴⁹
quiere ver cuanto quiere,⁵⁰
45 ciego se ve.

*Sale el ENFERMO 3º, cantando:*⁵¹

Yo adolezco de un alivio,⁵²
porque gozo un padecer
que con él no puedo estar

⁴⁰V-U, C, G-A: Estribillo: Póngase.

⁴¹I, R: ese.

⁴²V-U, C, G-A: (*Sale el enfermo 2º*) Enfermo 2º cantando.; R: Enfermo 2:

⁴³I, R: Señor Doctor, yo estoy ciego. Nota de R sobre el manuscrito IX: "En boca del Enfermo 4 (versos 58a-58n) se intercalan los versos 31 a 44 correspondientes al Enfermo 2: 58a". V-U, G-A traen dicha intercalación y C repite la advertencia de R.

⁴⁴I, R: a estarlo, que; IX: a ser lo que; V-U: a serlo que,

⁴⁵V-U, C: Estribillo: Dígame; G-A: Dígame, pues,

⁴⁶R: Amor Médico:

⁴⁷III: mirar de ver.

⁴⁸C, G-A: sin coma.

⁴⁹V-U: Estribillo: Porque, el.; G-A: Porque así el que.

⁵⁰IX, V-U, G-A: ver lo que quiere.

⁵¹C: (*Sale el enfermo tercero*) Tercer enfermo cantando.; R: Enfermo 3; G-A: *Sale el enfermo tercero. Enfermo 3º cantando:*

⁵²C: sin coma.

50 y no puedo estar sin él.
Dígame,⁵³
¿cómo sin remediarme⁵⁴
me curaré?

AMOR *cantando*:⁵⁵

55 Complicaciones de amor⁵⁶
se han de curar al revés;⁵⁷
póngase el mal por remedio,
y estará con él sin él.
Para que⁵⁸
si es su mal el alivio⁵⁹
sane del bien.⁶⁰

Sale el ENFERMO 4º, cantando:⁶¹

60 Yo adolezco de unos celos,⁶²
hipocondría tan cruel⁶³
de amor,⁶⁴ si de imaginar⁶⁵
se origina el padecer.⁶⁶
Dígame⁶⁷
65 ¿si hay remedio en los males⁶⁸
que son sin ser?⁶⁹

⁵³V-U, C: Estribillo: Dígame; G-A: Dígame usted,

⁵⁴I, R: remediarme.

⁵⁵R: Amor Médico:

⁵⁶XI, V-U: Complicación y de amor.

⁵⁷V-U: se han de curar a la vez,

⁵⁸V-U, C: Estribillo: Para qué; G-A: Estribillo. Para que si.

⁵⁹IX, V-U: si del bien sana mal.

⁶⁰I: sane de el bien; IX, C: sane mal bien; V-U: sane mal "bien"; G-A: sane dél bien.

⁶¹C: (Sale el enfermo cuarto): Cuarto enfermo cantando;; R: Enfermo 4; G-A: Sale el enfermo cuarto. Enfermo 4º cantando:

⁶²Nota de R: "Los versos 59 a 72 se intercalan en el texto del MS H (IX) en boca del Enfermo 2, o sea 30a a 30n.". V-U trae esa intercalación.

⁶³I, R: hipocondría [-] cruel.

⁶⁴V-U: sin coma.

⁶⁵III: amor; que de.

⁶⁶IX, V-U: el placer.

⁶⁷G-A: Estribillo. Dígame si.

⁶⁸I, R: en dos males.

⁶⁹V-U, C: Estribillo y sin signos de interrogación.

AMOR *cantando*:⁷⁰

Si está achacoso de celos,⁷¹
 morirá vuesa merced,⁷²
 que son dos quererer juntos
 70 el quererse a sí también.⁷³
 Por que se ve
 que los celos son males
 de la altivez.

Sale el ENFERMO 5º, de rústico, cantando:⁷⁴

Yo tengo un cómo se llama⁷⁵
 75 después que vi un no sé qué,⁷⁶
 que me dio tal como dicen,⁷⁷
 que me cómo se llamé.⁷⁸
 Y sí⁷⁹ mi señor,⁸⁰
 ¿entiéndeme usted?⁸¹
 80 En fin, como digo⁸²
 ¿dájome entender?

AMOR *cantando*:⁸³

Ese mal, cómo se nombra,⁸⁴
 se ha de llamar llámase,⁸⁵
 en el pico⁸⁶ de la lengua

⁷⁰R: Amor Médico:

⁷¹IX, V-U, G-A: está tocado de.

⁷²V-U: vuesa merced; sin coma.

⁷³IX, V-U: quererse así también.

⁷⁴V-U, C: (Sale el 5º enfermo de rústico) Enfermo 5º cantando;; R: Enfermo 5: G-A: Sale el quinto enfermo, de rústico. Enfermo 5º cantando:

⁷⁵C: un como-se-llama; G-A: Yo tengo un ¿cómo se llama?

⁷⁶V-U: sin coma.

⁷⁷V-U: y me dio tal, como disen; C: y me dio un tal como dicen; G-A: y me dio un tal, como dicen,

⁷⁸V-U: como; C, G-A: que me como sellamé.

⁷⁹C, G-A: coma.

⁸⁰V-U: Estribillo: Y sí mi señor.

⁸¹V-U: entiéndeme Usted,

⁸²V-U: minúscula y sin coma; C: minúscula con coma.

⁸³R: Amor Médico:

⁸⁴IX: De mal; V-U: De mal como se nombra;; C, G-A: Ese mal, ¿cómo se nombra?

⁸⁵I, R: llámese; IX: sin punto y coma; V-U: llamar llamase; C: llamar, llámase; G-A: Se ha de llamar, llamasé;

⁸⁶V-U: Pico.

- 85 lo⁸⁷ tenía y se me fue.
¿Está usted conmigo?⁸⁸
¿parece a usted?⁸⁹
pues⁹⁰ eso y esotro,⁹¹
digo algo, ¿eh?⁹²
- ENFERMO 5 °, *cantando*:⁹³
- 90 Yo estoy como se llamado⁹⁴
desde que a verle llegué⁹⁵
con un aquél que me hace
salir fuera de mí⁹⁶ aquél.
Y si mi señor...⁹⁷
- AMOR *cantando*:⁹⁸
- 95 Póngase usted unos aquéllos
con que a otro enfermo curé,
que adoleció, no sé cómo,⁹⁹
de haber visto a no sé quién.
¿Está usted conmigo?...¹⁰⁰
- ENFERMO 5 °, *cantando*:¹⁰¹
- 100 Perdóneme que le atajo,¹⁰²
mi cómo le llaman es¹⁰³
como digo de mí,¹⁰⁴ cuento

⁸⁷I, R: le.

⁸⁸C, G-A: Estribillo: ¿Está usted conmigo?

⁸⁹V-U: Estribillo: ¿Está Usted conmigo/ paresele a Ud.?

⁹⁰G-A: Pues.

⁹¹I, R: es otro,

⁹²V-U: ¿digo algo eh?; G-A: Di-go-al-go,-¿eh?

⁹³V-U, R, G-A: Enfermo 5°:

⁹⁴I, R: Yo estoy lo se llamado; III: Yo estoy cómo se llamando; G-A: Yo estoy comose-llamado.

⁹⁵IX: desde que a verlo llegué; V-U: desde que a verlo llegué

⁹⁶I, R: mí.

⁹⁷I, R: ¿Y si mi señor está?; III: señor, está usted?; V-U, C, G-A: Estribillo: Y si mi señor, etc.

⁹⁸R: Amor Médico; G-A: Amor:

⁹⁹I, R: que adolecía no sé cómo

¹⁰⁰I, R: ¿Está usted conmigo? ¿Está?; V-U, C, G-A: Estribillo: Está Ud. conmigo, etc.

¹⁰¹V-U, R, C, G-A: Enfermo 5°:

¹⁰²V-U: sin coma.

¹⁰³V-U: mi como me llaman es; R: punto y coma; C: coma; G-A: mi ¿cómo le llaman? Es.

¹⁰⁴C, G-A: sin coma.

- en qué iba, que¹⁰⁵ me olvidé.¹⁰⁶
Y si mi señor ...¹⁰⁷
- AMOR *cantando*:¹⁰⁸
- 105 Al amor nadie le entiende,¹⁰⁹
porque su cautela es
no ser de nadie entendido
para dar más que entender.
- ENFERMO 1º, *cantando y bailando*:¹¹⁰
- 110 Que de su miel
el sabor sólo¹¹¹ sabe¹¹²
que no el saber.¹¹³
- ENFERMO 2º : No es sino almíbar.¹¹⁴
- ENFERMO 3º : No es sino hiel.
- ENFERMO 4º : El que endulza y amarga,
115 todo lo es.
- ENFERMO 5º : Ninguno lo sabe.¹¹⁵
- AMOR:¹¹⁶ Pues, ¿qué viene a ser?¹¹⁷
- ENFERMO 5º : Un cómo se llama¹¹⁸
que yo no lo sé.
- TODOS: 120 Pues¹¹⁹ no quiero,¹²⁰
no quiero, no quiero¹²¹
su mal por su bien.

¹⁰⁵ I, R: iba y qué; III: iba [-] qué.

¹⁰⁶ C: ¿en qué iba, que me olvidé?

¹⁰⁷ I, R: ¿Está usted conmigo? ¿Está?; III: ¿conmigo? [____]; IX: ¿Y si mi señor está?; V-U, C: Estribillo: Y si mi señor, etc.; G-A: Estribillo. Y si mi señor, etc..

¹⁰⁸ R: Amor Médico; C: Amor:

¹⁰⁹ I, R: nadie lo entiende,; C, G-A: sin coma.

¹¹⁰ R: Enfermo I:

¹¹¹ IX: el saber sólo; C: Todos: el sabor sólo.

¹¹² G-A: coma.

¹¹³ V-U: Todos: El saber sólo sabe/que no es saber.

¹¹⁴ III: sino admizcale.

¹¹⁵ I, R: No es amor como dicen.

¹¹⁶ V-U: Amor cantando; R: Amor Médico.

¹¹⁷ I, R: Diga, ¿cómo es?

¹¹⁸ I, R: Es un cómo le llamare,; C: Un como-se-llama.

¹¹⁹ I, R: coma.

¹²⁰ G-A: no quiero, no,

¹²¹ IX, C: no quiero, [____]; V-U: no quiero [____]; G-A: [____]

3. Examen hermenéutico

Buscaremos, a continuación, interpretar y explicar —término a término y paso a paso— el conjunto de transformaciones temáticas (cambios de isotopías) y dialécticas (cambios de secuencias textuales) en el texto de nuestro *corpus* de trabajo. Comencemos por constatar que en el baile cantado donde figura el Amor médico, son seis los actores anafóricos activados por enclaves semánticos organizados en dos tipos constitutivos de clases de actores, según el sistema deíctico de las personas en la lengua castellana. El protagonista¹²² se actualiza con enunciados que, no obstante sus muy diversas referencias, contienen semas aferentes que actúan como inherentes al remitir, sin duda, a la primera persona (“Amor vestido de médico”; “vengo”, v.2; “acuchillado médico”, vs. 3-4; “traigo”, v. 14; “Señor Doctor”, v. 18, etc.) mientras que los antagonistas lo harán mediante semas aferentes como la primera persona “yo” pero que igualmente actúan como inherentes al remitir a la segunda persona (primer Enfermo: “yo padezco”, v. 18, “la mía”, v. 21, “no sé”, v. 22, etc.; segundo Enfermo: “[Diga] me”, v. 36, 38; “Yo soy ciego”, v. 32; “veo más cuando no miro”, v. 34, etc.; tercer Enfermo: “Yo adolezco”, v. 46; “gozo”, v. 47; “no puedo”, vs. 48, 49, etc.; cuarto Enfermo: “Yo adolezco”, v. 60; “[Díga] me”, v. 64; “está”, v. 67; etc.; quinto Enfermo: “Yo tengo”, v. 74; “vi”, v. 75; “me”, vs. 76, 77, 79, 81, 92, 100, 103, etc.). Finalmente, quedan las menciones a la no-persona de los sintagmas actoriales carentes de correferencia anafórica (“venga quien”, vs. 5, 12, 17; “enfermen”, v. 11; “los ciegos”, v. 13, etc.) y no poseen atributos asociados para ser considerados como agonistas. A ellos se suma, como dijimos, las menciones oblicuas a la o las personas amadas (“las niñas” (v. 15), “objeto de la vista” (v. 41), “vi un no sé qué” (v. 75), etc.).

El interpretante codificado y reconocido en este baile está compuesto por la categoría temática //males de amor//, sintagma dimensional que contiene las dos isotopías genéricas de base, una comparante //amoríos// que, también se ha dicho, funciona a manera de bajo continuo de la pieza con su dominio //estados de ánimo// y sus propias moléculas sémicas; y otra comparada //males// que reúne, a su vez, las isotopías de los

¹²² Es decir, lo que en palabras del canónigo se llama “el señor del libro” en el *Quijote* (primera parte, cap. XLVII; cf. M. de Cervantes, 2004:490).

dominios en pugna, positiva //curaciones// y negativa //enfermedades// —fondos semánticos de las moléculas sémicas pertenecientes a dichos //males//—, bajo la figura del protagonista Amor en sus dos roles temáticos como /agente/, uno negativo de causa eficiente y material de las //enfermedades// y otro positivo de médico o concausa de las //curaciones//. Los antagonistas son los cinco Enfermos en su rol temático colectivo de ‘pacientes’, semema compartido que configura el dominio //enfermedades//.

En el análisis hermenéutico de las unidades estróficas ora simples ora dobles que coinciden con los parlamentos de los agonistas, son planteadas axiomáticamente como volúmenes semánticos relativamente independientes. Allí los sememas, distinguidos por un entrecomillado simple, serán actualizados según las necesidades de la descripción y los semas específicos pertenecientes a las respectivas moléculas sémicas serán registrados como semas entre barras inclinadas simples. Los semas genéricos serán considerados, a su vez, como inherentes y aferentes,¹²³ teniendo siempre en cuenta el contexto inmediato y mediato que les corresponde. Al insertarse las moléculas sémicas —también entre barras inclinadas simples— en los fondos semánticos constituidos por las isotopías genéricas dominantes —marcadas por barras inclinadas dobles—, se observará sobre todo la coherencia de los sentidos integradores del discurso en la pieza.

3.1. /Presentación/

En la estrofa inaugural, el Amor médico alude a la molécula sémica /convocación/ con el sema /presentación/ (“vengo”) bajo el signo positivo de la isotopía //curaciones// (“a curar”) dominante e indexada por el semema ‘bueno’ y su sema genérico inherente /beneficio/ (“hacerles bien”, “he venido a ser”), con lo cual se introduce, lexematizada, la dimensión //males de amor// y las isotopías genéricas de base de este texto:

A curar males de amor
vengo por hacerles bien,
que de enfermo acuchillado
médico he venido a ser.

¹²³ En este último caso, se trata de semisímbolos pues las lexías concernidas actualizan semas aferentes (connotativos) que funcionan como semas inherentes (denotativos); cf. E. Ballón Aguirre (2006: I, 227).

Al leer la estrofa precedente, advertimos ante todo que el adjetivo “acuchillado” califica ponderativamente a “médico” y no a “enfermo”, como podría suponerse por la cesura del verso entre este adjetivo y el nombre que lo califica. En efecto, “acuchillado médico” es una paráfrasis elíptica del refrán corriente en la época: «no hay mejor cirujano que el bien acuchillado»¹²⁴ (sema aferente: /optimar/).¹²⁵ Sin embargo, la mención general al “enfermo” actualiza el semema ‘paciente’ que introduce la isotopía //enfermedades//¹²⁶ como dominada, pero en el resto del texto será la isotopía genérica dominante; al mismo tiempo, ella reitera la indexación de la isotopía dimensional comparada //males//.

El Amor médico, enaltecido por la aferencia /optimar/, en el estribillo que sigue¹²⁷ /invita/ (“venga quien”)¹²⁸ a los que sufren los “males” provocados por él mismo:

5 Venga quien
 quiere quiere
 dejar de querer.

La isotopía de las //curaciones// se acoda mediante el enunciado disfórico “dejar de querer”,¹²⁹ donde se actualiza el semema ‘desamor’. En cambio, la isotopía comparante toma así la forma de /convocación/ a los enfermos que “quiere quiere[n]” abandonar los //estados de ánimo// y los //amoríos// que los aqueja; y el estribillo donde se enuncia se constituye —gracias a dos figuras muy socorridas por la poética barroca, la diáfora o dilogía y el isolexismo morfológico— merced al sintagma verbal que aprovecha la aliteración del verbo querer para

¹²⁴ Esa máxima enseña que “la experiencia pasiva tiene la mejor parte y es más oportuna para saber jugar los lances y tomar la resolución más conveniente en las ocasiones que piden madura determinación” (*DA*).

¹²⁵ Optimar es buscar la mejor manera de realizar una actividad (*DRAE*).

¹²⁶ Sobre la tensión semántica entre las categorías taxémicas //salud//, //enfermedad// y //agonía//, E. Ballón Aguirre (2003: 300-307).

¹²⁷ El primer verso del mismo estribillo, lo introduce y reitera en los vs. 12 y 17.

¹²⁸ A la /presentación/ de la primera persona (“vengo”), le sucede la /convocación/ a la tercera persona (“venga”): /presentación/ y /convocación/ son semas de la molécula sémica /anuncio/.

¹²⁹ En el mito de Apolo y Dafne, se trata de la flecha roma de plomo que “hace huir al amor” contraria a aquella de oro y afilada que “despierta al amor” (Ovidio, *Met.* I, v. 469); cf. E. Ballón Aguirre (2003: 129).

y que, como veremos, será recusada por todos los agonistas en el último verso de la pieza (v. 122).

3.3. /Sanativo/ - /desafecto/

La cuarta estrofa enuncia, presidida y dirigida por dicha paradoja, la molécula sémica /recetas/ indexada por los semas /remedios/, que identifica —declaradamente (“remedios [...] traigo”)— dicha molécula sémica, y /contrariedad/ (“bien contrarios”)¹³³ recomendada para sanar a los “ciegos”, semema ‘ceguera’ y sema genérico inherente /invidencia/ que remite al dominio //enfermedades//:

Remedios para los ciegos
traigo bien contrarios, pues
15 en quitándose las niñas,
sanan que es cosa de ver.

A diferencia del isolexismo morfológico donde se emplea la misma palabra pero con una acepción nueva, ahora se trata de una silepsis de sentido, figura retórica por la cual cierta lexía es empleada en dos sentidos a la vez, caso ilustrado con la lexía contrastiva “niñas” que activa, al mismo tiempo:

- ‘pupilas’ (de los ojos) —en sentido propio— y
- ‘trato afectuoso’ (a mujeres solteras de buena familia), en sentido figurado.¹³⁴

Así, la lexía compleja o paralexema “en quitándose” advierte un doble semema respecto al enunciado “sanan que es cosa de ver”:

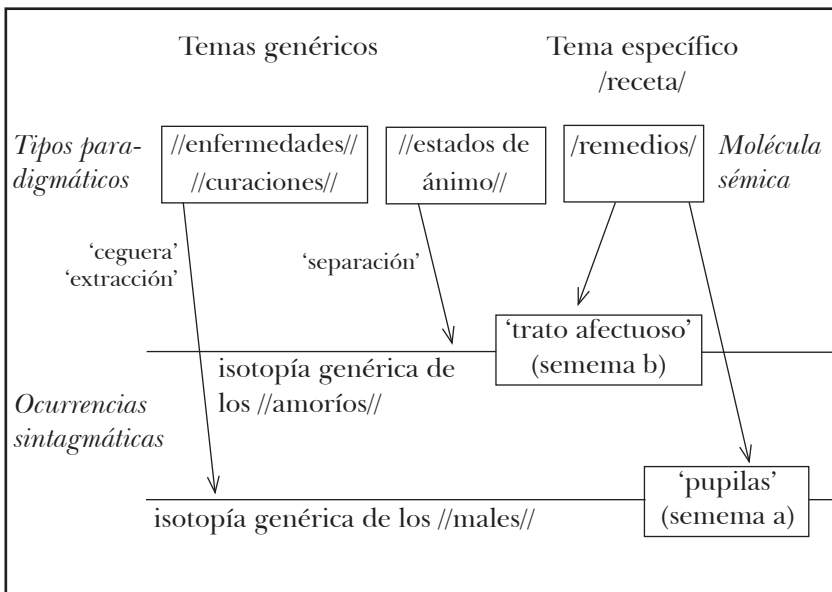
¹³³ En G-A se entiende que esta es una “alusión al principio de la medicina alopática, *contraria contrariis curantur*”.

¹³⁴ L. J. Cisneros (1990: 208) hace notar a este propósito las coplas del *corpus* cavediano de referencia mediata que consignan la misma silepsis de sentido:

A tus ojos quiero darles
un apodo,
aunque digas que a tu cara
doy enojos.
Como las más tus niñas
son, pues noto
que a tus niñas llamo niñas
de mis ojos.

- ‘extracción’ (en referencia a ‘pupilas’) que por el sema genérico inherente /sanativo/ (“sanan que es cosa de ver”) indexa el dominio //curaciones//; y
- ‘separación’ (en relación a ‘trato afectuoso’) que mediante el sema genérico inherente /desafecto/ reenvía al dominio //estados de ánimo//.

Dado que a partir de esta estrofa y las que anteceden se trata de esbozar el proyecto semántico general de la pieza donde el dominio //enfermedades// rige al dominio //curaciones//, he aquí su organización en forma de diagrama:



3.4. /Desprecio/ - /aprecio/

Los Enfermos, al ser actores portadores del dominio //enfermedades//, asumen directamente la isotopía dimensional //males//, por ejemplo, en la siguiente estrofa, con la intervención del primer Enfermo (“yo”) el semema ‘daño’ (“padezco”) y su sema genérico inherente /sufrimiento/ que indexa dicha dimensión:

20 Señor Doctor, yo padezco
 de un riguroso desdén,
 de una voluntad que helada,
 a la mía la hace arder.
 Y no sé
 en dos albedríos
 helar y encender.

En el parlamento transcrito, este Enfermo introduce, mediante un apóstrofe (“Señor Doctor”: sema /doctitud/), la molécula sémica de la /consulta/ al Amor médico y en ella explica su propia //enfermedad// con una clase particular de contraste, el semema ‘antonimia’ que induce el sema /indecisión/. En efecto, la molécula sémica /sensación/ reúne aquí dos semas contradictorios —negativo y positivo— a partir de la ‘antonimia’ entre /frío/ (“helada” – “helar”) y /calor/ (“arder” – “encender”) que se oponen en los últimos sintagmas de cada estrofa. La categoría relacional /actitud/¹³⁵ —común a dos “voluntad[es]” (“una”, “la mía”) y “dos albedríos”—, reparte dichos semas:

- el primero se asigna a un actor presupuesto pero preterido (la amada) marcado por el sema /desprecio/ (“voluntad... helada” – “albedrío... helado”) de la molécula sémica /desapego/, mientras que
- el segundo corresponde al primer Enfermo (“yo” – “mía”), el /aprecio/ (“voluntad... ardiente” – “albedrío... encendido”) de la molécula sémica /apego/.

La molécula sémica /sensación/ indexada por los semas metafóricos /frío/ y /calor/ se alía así estrechamente a las moléculas sémicas /desapego/ y /apego/ por sus semas correspondientes /desprecio/ y /aprecio/ (/desprecio/ → /frío/; /aprecio/ → /calor/) que, por lo visto, remiten al dominio //estado de ánimo// y también, metafórica y aferentemente, al dominio //enfermedad//. En cuanto al //mal// en sí, este es “un riguroso desdén” descrito por medio de la ‘minusvalía’ y /desestima/ de parte de la amada sobrentendida. /Desestima/ remite a la molécula sémica /desapego/ que implica el sema contrario /estima/ esta vez de parte

¹³⁵ /Actitud/ tiene el siguiente sentido figurado: disposición de ánimo de algún modo manifestada (*DRAE*).

del primer Enfermo hacia su amada. Finalmente, la actualización de la categoría relacional /actitud/, al reunir tanto /desprecio/-/desestima/ (/actitud negativa/) como /aprecio/-/estima/ (/actitud positiva/), produce una contraposición antitética cuyo *tropo* es una nueva paradoja —bajo el dominio modal del no-saber (/ignorancia/: “y no sé”)— planteada como incógnita a ser resuelta por el saber —/sapiencia/ (dominio //curación//)— del Amor médico.

En el parlamento del Amor médico, la molécula sémica /receta/ (“póngase”: sema /aplicación/) es precedida ahora por la molécula sémica /diagnóstico/ y el sema /denominación/ (“esa es cuartana de amor”) que lógicamente anteceden a la primera:

25 Esa es cuartana de amor,
dilatado mal, porque es
la causa del enfriar,
origen para el arder.

Encarrilado por la isotopía comparada //males//, el Amor médico enuncia una paradoja de la /sensación/. Se trata de cuartana en calidad de metáfora *in praesentia*: una dolencia caracterizada por calentura y por entrar con frío de cuatro en cuatro días. Por ende, la lexía cuartana actualiza un sema y una molécula sémica que remiten, respectivamente, a /diagnóstico/ y a //enfermedad//:

- el sema /indisposición/ (“dilatado mal”) y
- la molécula sémica /sensación/ indexada ahora por los semas contrarios /fiebre/ (“calentura”) y /enfriamiento/ (“frío”).

Pero como la impresión referencial enunciada es una “cuartana *de amor*”, en este //amorío// el dominio //estado de ánimo// es metafórico por la cuartana amorosa —“de amor”: semema ‘afección’ y sema /aprecio/ que indexa la molécula sémica /apego/ y dominio //estado de ánimo//— donde los semas /fiebre/ y /enfriamiento/ son puestos en una relación de causalidad metafórica (“la causa del enfriar” es el “origen para el arder”) sobre la contradicción de dos /actitudes/ constituidas por las moléculas sémicas /desapego/ (/fiebre/ → /desprecio/) y /apego/ (/enfriamiento/ → /aprecio/).

La solución de la paradoja planteada al Amor médico, la /receta/ esperada, es resuelta del siguiente modo:

Póngase
30 en su fuego la nieve
de este desdén.

Se trata de dos adunaton¹³⁶ en calidad de /remedios/, los semas:

- /inversión de sensaciones/ e
- /inversión de actitudes/,

semas donde ahora el //estado de ánimo// es actualizado en el v. 31 por ‘minusvalía’ y /desprecio/ —molécula sémica /desapego/— de la figura “desdén”. De esta manera, la isotopía específica de la /receta/ para obtener la //curación// del primer Enfermo es “póngase/ en su fuego la nieve/ de este desdén”, o sea que el /remedio/ consiste aquí en que dicho Enfermo debe tomar contradictoriamente la /sensación/ negativa (/enfriamiento/) y el /desapego/ (/desprecio/) para sí mismo —en vez de ser, como hasta ahora, la /sensación/ y /actitud/ propias del otro implícito, la amada—, logrando anular así, automáticamente, la /sensación/ (/fiebre/) y el /apego/ (/aprecio/) que configuran las marcas semánticas negativas de la /indecisión/ de este primer Enfermo en la inclinación que tiene por esa su amada.

3.5. /Invidencia/ - /visión/

Una vez resuelto el caso del primer Enfermo, el diálogo entre el Amor médico y el segundo Enfermo reitera la composición semántica ya vista (“yo soy ciego”, catáfora del v. 13: semema ‘ceguera’ y sema genérico inherente /invidencia/). En la segunda /consulta/, esta vez enunciada como una contrariedad proporcional e invertida (“tan contrario a serlo”), se actualiza una //enfermedad// de “amor” —‘afección’ y /aprecio/ que remiten a /apego/, //estado de ánimo// y //amorío//— distinta pero que efectivamente se propone como una contradicción obvia en enunciados que se autoanulan (vs. 34 y 35)

Yo soy ciego del amor,
tan contrario a serlo, que
veo más cuando no miro,
35 y ciego en llegando a ver.

¹³⁶En la primera, se trata de una adunaton positiva e inversa, por ejemplo, a la de Théophile de Viau “el fuego arde en la nieve” (cf. R. Barthes 1971: 122).

Esta copla, constatamos, enfrenta dos sememas con sus respectivos semas genéricos inherentes y contradictorios, ambos pertenecientes a la isotopía comparada //mal//:

- ‘ceguera’ (“ciego en llegando a ver”), sema genérico inherente /invidencia/ que indexa al dominio //enfermedad// y
- ‘mirada’ (“veo más cuando no miro”), sema genérico inherente /visión/ que remite al dominio //curación//,

semas imbricados por la siguiente proporción:

‘ceguera’ : ‘mirada’ :: ‘mirada’ : ‘ceguera’

No obstante, como se dijo, la aporía de la contradicción es propuesta, metafóricamente, como una propiedad del dominio //estado de ánimo// y de la isotopía comparante //amorío// (“del amor”), aporía que retóricamente da lugar al oxímoron y a la adunaton, hipérboles imposibles a fuerza de contradicción y exageración: ‘mirada’ (“veo”) → /desprecio/ (“cuando no miro”); /invidencia/ (“ciego”) → /aprecio/ (“en llegando a ver”).

Enseguida y en contestación a la /consulta/ del segundo Enfermo, se enuncia el /diagnóstico/ (sema /causalidad/: “al que [...] viene a ser”) y la /receta/ (sema /remedio/: “el remedio”) del Amor médico:

40 Al que el mirar del ver priva
 el remedio viene a ser,
 que al objeto de la vista
 mire mal y verá bien.

A partir de la isotopía específica del /diagnóstico/ sobre los dos términos enunciados como contrarios —pero en realidad contradictorios— ‘visión’ y ‘ceguera’ (“el mirar del ver priva”: semas genéricos inherentes contradictorios /visión/ e /invidencia/), el Amor se dispone a desanudar la colusión de las dos ideas opuestas e irreconciliables con la /receta/ consiguiente. El /remedio/ consiste en trastocar, en forma de /antítesis/, no al objetivo o blanco de la visión del segundo Enfermo —la amada (“objeto de la vista”)— sino sus propias /actitudes/, cambiando el /apego/ por el /desapego/ frente a la amada mediante una proposición causal: si la observa con abyección (“mire mal” ≈ no la ame: ‘desamor’,

sema /desprecio/) la verá acertadamente quien así la mire (“verá bien” ≈ quedará en situación ‘indemne’, sema /indiferencia/). En otras palabras, el trazo de la línea isotópica //estado de ánimo// muestra que la molécula sémica /desapego/ reúne los semas negativos /desprecio/ e /indiferencia/, pero como este segundo Enfermo en vez de padecer por estos semas negativos sufre, al revés, por su propio /aprecio/, la //curación// la obtendrá merced al reemplazo del sema /aprecio/ por los semas /desprecio/ e /indiferencia/; de ahí que, en este caso, la isotopía específica de la /receta/ proponga como /remedio/ de nuevo el sema:

· /inversión de actitudes/ (“al objeto de la vista/ mire mal y verá bien”).

El Amor médico prosigue, mediante una diáfora, su razonamiento y justificación de la /receta/ prescrita para el //amorío// del segundo Enfermo:

Porque el que
quiere ver cuanto quiere,
45 ciego se ve.

A diferencia del isolexismo morfológico del verbo querer (vs. 5 a 7: “*queriendo quisiere/* dejar de *querer*”) ya visto en sus dos sememas, ‘desear’ y ‘amar’, aquí se trata de la lexía “quiere” repetida pero en cada caso con su respectivo semema:

Sememas:	‘desear’	‘amar’
Lexías:	“quiere ver cuanto quiere”	

Esta diáfora introduce la alianza de dos ideas contrarias: el oxímoron propio de la ‘ceguera’ (“ciego se ve”) del que ‘desea’ ver lo que¹³⁷ ‘ama’. En resumen, el semema ‘ceguera’ (“ciego del amor”) que mediante el sema genérico inherente /invidencia/ remite a su //enfermedad//, es la condición *sine qua non* del semema ‘mirada’ (“quiere ver”), su //curación// y, en consecuencia, en la relación jerárquica de precedencia, el primer dominio se impone sobre el segundo.

¹³⁷ Nótese que las versiones de V-A y G-A cambian “ver cuanto quiere” por “ver lo que quiere”.

3.6. /Placer/ - /desplacer/

Algo semejante ocurre también con el tercer Enfermo que /consulta/¹³⁸ al Amor médico su //mal de amor// especial, una /alternativa/ —irresoluble por contradictoria— entre una isotopía genérica y dos isotopías específicas unidas, estas últimas, bajo la molécula sémica /sensación/ y la categoría relacional /actitud/, pertenecientes, como sabemos, a las isotopías //mal// y //amorío//. He aquí los versos concernidos:

Yo adolezco de un alivio,
 porque gozo un padecer
 que con él no puedo estar
 y no puedo estar sin él.

La primera, una isotopía genérica del enunciado “adolezco de un alivio”, es bifronte al ser descrita por:

- ‘daño’ (“adolezco”) que por su sema genérico inherente /dolor/¹³⁹ remite a //enfermedad//, contrapuesto a
- ‘mitigación’ (“alivio”) que gracias al sema genérico inherente /disminución/ reenvía a //curación//.

La segunda isotopía, específica, igualmente bifronte, depende —al contrario— de la aporía de todo ‘masoquismo’ (“gozo un padecer”) semema que remite a dos semas imbricados uno en el otro dentro de la molécula sémica /sensación/ la cual, como sabemos, reenvía, a su vez, al dominio //enfermedad//:

- /placer/ (“gozo”) que se opone contradictoriamente a su atributo
- /desplacer/ (“padecer”).

Siempre regidos por el dominio //enfermedad//, los dos últimos versos de la estrofa enuncian, en cambio, la categoría relacional /actitud/ y sus moléculas sémicas /desapego/ y /apego/ indexadas por los semas de dos sememas contradictorios:

¹³⁸ La /consulta/ del tercer Enfermo se actualiza en el v. 50 con el sema /interpelación/.

¹³⁹ Las lexías “adolezco” y “padecer” son parasinónimas; de allí el semema común ‘daño’ y la parasinonimia entre los semas /dolor/ y /sufrimiento/.

- ‘repulsa’ (“con él no puedo estar”), sema /denegación/¹⁴⁰ y
- ‘añoranza’ (“no puedo estar sin él”),¹⁴¹ sema /nostalgia/

imbricados éstos en un mismo //estado de ánimo//. De todo ello resulta una conmutación de isotopías tanto genéricas como específicas por la correlación contradictoria entre los semas genéricos y los semas específicos mencionados:

/dolor/ : /desplacer/ : /denegación/ :: /disminución/ : /placer/ : /nostalgia/

La contradicción enunciada por el tercer Enfermo termina con una vuelta más a la tuerca retórica, la /consulta/ (“dígame”: sema: /interpelación/) al Amor para que éste resuelva la paradoja consistente en obtener la //curación// del ‘masoquismo’ sin la prescripción de la /receta/ y del /remedio/ consiguientes:

50 Dígame,
¿cómo sin remediarme
me curaré?

Haciendo caso omiso de este pedido del tercer Enfermo, el Amor médico procede a precisar el /diagnóstico/ e introduce, por una parte, al sema /dificultades/ (“complicaciones”) y, gracias al semema ‘afección’ (“de amor”) y al sema /aprecio/ de la molécula sémica /apego/, el dominio //estado de ánimo// de la isotopía comparante //amorío//; por otra parte, indexa la isotopía comparada //mal// que destaca la antilogía (“curar al revés”) propia de la /receta/ que ha venido siendo aplicada a los anteriores Enfermos. El /remedio/ es, en principio, aquel empleado con el segundo Enfermo (v. 42) pero ahora se enuncia en forma incongruente al aliarse los semas genéricos inherentes /sufrimiento/-/dolor/ (“póngase el mal”: ‘malaestanza’) que indexa //enfermedad// y /sanativo/ (“por remedio”: ‘reparativo’) que remite a //curación//:

Complicaciones de amor
se han de curar al revés;
55 póngase el mal por remedio,

¹⁴⁰Según el *DA*, ‘repulsa’ significa denegación de lo que se pide.

¹⁴¹Catafóricamente, /repulsa/ establece una coherencia isotópica con /frío/ y /añoranza/ con /calor/.

estará con él sin él.
 Para que
 si es su mal el alivio
 sane del bien.

Estos versos enuncian lo que en retórica se conoce como alianza de sintagmas adyacentes y coordinados. Se trata, en efecto, de dos aserciones sucesivas e invertidas pero no incompatibles pues ambas se alían por un oxímoron: “con él sin él”. A partir de la dimensión //males de amor// y de las moléculas sémicas /apego/ y /desapego/, el tercer Enfermo no puede estar *sin* ese mal (/nostalgia/), a lo cual el Amor médico le /receta/ que lo reemplace por el /remedio/ de no poder estar *con* dicho mal (/denegación/); en otros términos, la //curación// se logrará por la actualización del sema

· /inversión de actitudes/,

sólo que en este caso no se trata de sentirlos y experimentarlos a la vez e inversamente sino de reemplazar el primer afecto por el segundo.

El razonamiento por contradicción es el siguiente: si el “mal” (//enfermedad//) que padece o adolece —‘malaestanza’: /sufrimiento/-/dolor/— el tercer Enfermo es su propio “alivio” —‘mitigación’: /disminución/—, debe “san[ar] del bien”, es decir, paradójicamente, debe lograr la //curación// de ese “mal-alivio” anulando el /beneficio/ —sema genérico inherente del semema ‘bueno’— de la /disminución/ de la //enfermedad//, y aceptando (“póngase”) en su lugar el /sufrimiento/-/dolor/ (“el mal [de amor]”) como /sanativo/ (“por remedio”). En resumen, nuevamente la triaca como metáfora *in absentia* del /remedio/ maligno y el dominio predominante //enfermedad//.

3.7. /Recelo/ - /atracción/

A diferencia de los pesares de amor sufridos por los tres primeros Enfermos, el cuarto Enfermo /consulta/, a manera de /queja/, su sentir: “yo adolezco” (‘daño’, sema genérico inherente /dolor/ que remite a //enfermedad//) “unos celos”,¹⁴² figura esta última que actualiza, por el semema ‘celotipia’ y sus semas contrarios /recelo/ (molécula sémica /desapego/)

¹⁴²Esta pasión ha sido extensamente estudiada desde el punto de vista semiótico por A. J. Greimas y J. Fontanille (1994).

y /atracción/ (molécula sémica /apego/), el dominio //estado de ánimo// de la isotopía comparante //amorío// (“de amor”). Se actualiza, de inmediato, el semema ‘abatimiento excesivo’ (“hipocondría tan cruel”) originado en el imaginario cuyos semas genéricos inherentes /ilusión/ y /sufrimiento/ (“si de imaginar/ se origina el padecer”)¹⁴³ indexan el dominio //enfermedad// y la respectiva isotopía comparada //mal//:

- 60 Yo adolezco de unos celos,
 hipocondría tan cruel
 de amor, si de imaginar
 se origina el padecer.
 Dígame
- 5 ¿si hay remedio en los males
 que son sin ser?

Nos encontramos, en la /consulta/ del cuarto Enfermo (“dígame/ ¿si hay remedio”: semema /interpelación/), frente a la pasión de los celos definida como experiencia del espejismo sentimental, //mal// ilusivo (“en los males”) que acarrea un defecto de razonamiento al oponer dos semas genéricos inherentes y contradictorios actualizados en el semema ‘existencia’: /realización/ (“son”) vs /virtualización/ (“sin ser”). En este caso la proporción implicada es

/realización/ : /sufrimiento/ :: /virtualización/ : (¿/recuperación/?)

que el Amor médico caracteriza en su /diagnóstico/ (“si está achacoso”: semema /indisposición/), del siguiente modo:

- Si está achacoso de celos,
 morirá vuesa merced,
 que son dos querer juntos
 el quererse a sí también.
- 70 Por que se ve

¹⁴³ Para R. Barthes (1971: 75, 68) “el imaginario puede ser concebido como un conjunto de representaciones interiores (es su sentido corriente) o como el campo de retirada de una imagen [...] o incluso como el desconocimiento que el sujeto tiene de sí mismo en el momento en que asume decir y llenar su yo [...] La imagen es, en efecto, por naturaleza, déctica, ella designa pero no define; hay siempre en ella un residuo de contingencia que sólo puede ser señalado con el dedo. Semiológicamente, la imagen lleva siempre más lejos que el significado, hacia la pura materialidad del referente”.

que los celos son males
de la altivez.

Ahora la isotopía //enfermedad// (“achacoso”) ligada a “celos”, es regida por la isotopía comparante //amorío// y el dominio //estado de ánimo//. En efecto, los “celos” son redefinidos por el Amor médico quien advierte allí un doble “querer” (“son dos querer juntos”) lexía que es aquí portadora del semema ‘amar’ repetido pero diferenciado por los siguientes semas genéricos inherentes:

- afecto intenso a otro, semema ‘apasionamiento’, sema genérico inherente /otredad/¹⁴⁴ que indexa la isotopía comparante //amorío//, y
- afecto exagerado de sí mismo o de la propia personalidad (“el querer a sí también”) cuyo semema ‘egotismo’ contiene los semas genéricos inherentes /mismidad/ y /soberbia/ (“altivez”) que reenvían, en cambio, a la isotopía comparada //mal// (“que los celos son males/ de la altivez”).

Semejante coyuntura de afectos, si no es una contradicción en los términos es, en el parlamento del Amor médico, la reafirmación de su /diagnóstico/ (“por que se ve”): una auténtica /disociación/ para la cual no hay /receta/ ni /remedio/ alguno, otra antilogía que en este caso sólo encuentra solución en la categoría contraria a la ‘existencia’, el semema ‘muerte pronosticada’ del cuarto Enfermo (“morirá vuesa merced”) y el

¹⁴⁴ Empleo en esta descripción hermenéutica el neologismo *otredad* (de *otro*, lexía comprendida por el *DRAE* como parasinónimo de otro) opuesto a *mismidad* (lexía definida por el *DRAE* como condición de ser uno mismo, aquello por lo cual se es uno mismo e identidad personal). No utilizo el término complejo corriente en los estudios semióticos *propioceptividad* (recordemos que según A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 324) éste es un término complejo que “sirve para clasificar el conjunto de las categorías sémicas que denota el semantismo resultante de la percepción que el hombre tiene de su propio cuerpo” y se divide en *interceptivo*/*exteroceptivo*). F. Rastier (1989: 242 n. 39) en su estudio del poema *Salut* de S. Mallarmé advierte que las aleaciones antropos/cosmos (Grupo μ), *interceptividad* / *exteroceptividad* (Greimas), *noológico/cosmológico* (Ampère) y *espiritualidad* / *materialidad* (filosofía) son impostaciones de la oposición semántica entre *temático* (isotopía antropos – *interceptiva* o *noológica*) y *figurativo* (isotopía cosmos – *exteroceptiva* o *cosmológica*) y, como sucede con el texto caviedano examinado, “en lo que concierne a las isotopías genéricas de ese tipo, una clasificación a priori no parece viable, pues los dominios semánticos que los inducen están ligados a una sociedad determinada y son susceptibles de ser modificados —incluso creados— idiolectalmente.”

sema genérico inherente /anulación/ que reenvía al dominio //enfermedad// ya indicado.

3.8. /Inefabilidad/ - /efabilidad/

Contrapuesto a la «claridad» sintagmática y hermenéutica del discurso de los cuatro Enfermos precedentes, el quinto Enfermo sale a escena representado “un rústico” desmemoriado, un hombre de campo conmovido a tal punto por el //estado de ánimo// que lo aqueja, que enuncia su /consulta/ en medio de una /confusión/ sintagmática notable y, con ello, la «oscuridad» hermenéutica de la pieza. En efecto, a diferencia de los parlamentos de los Enfermos anteriores cuyos //amoríos// pertenecen ora a mundos posibles que comprenden modalidades factibles o asertóricas, los parlamentos del Enfermo rústico constituyen un mundo que comporta las modalidades de lo imposible o, por lo menos, de lo irreal; por ejemplo, esta primera estrofa que le concierne:

Yo tengo un cómo se llama
75 después que vi un no sé qué,
que me dio tal como dicen,
que me cómo se llamé.

A diferencia de la manera tradicional empleada por las piezas teatrales que introducen al actor encargado de representar al campesino palurdo, aquí los parlamentos del quinto Enfermo no imitan, en realidad, el habla tosca o rural («motosa», se dice en la sociedad andina)¹⁴⁵ propia del campesinado andino colonial, sus modismos, iletrismos e idiomatismos (o idiotismos),¹⁴⁶ sino que prefiguran el habla castellana de una persona disléxico que emplearía no-palabras (o lo que en psicología se conoce como *logatomos*) insertas en enunciados agramaticales.

Siendo la agramaticalidad y el empleo de no-palabras fenómenos morfológicos y sintácticos atribuidos tradicionalmente a la lengua oral, ¿cómo describirlos en escritura? Admitamos, ante todo, que tratándose de enunciados escritos, son *series de enunciados atestados per se* que deben

¹⁴⁵Véase R. Cerrón-Palomino (2003: 37-64). Agradezco a M. J. Rodilla su amable intervención sobre este tópico durante la exposición oral del texto.

¹⁴⁶El iletrismo y el idiomatismo son dos de las muchas acusaciones hechas a la citada *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú* del yamque Juan de Santa Cruz Pachacuti Salca Maihua, como lo advierte C. Aranibar (1995).

ser admitidos y descritos como tales.¹⁴⁷ Observemos ahora que si este fenómeno puede ser pensado aquí o bien bajo una perspectiva diglósica —como un habla inferior frente a las hablas superiores y normativas del Amor médico y los demás Enfermos—¹⁴⁸ o bien concebido retóricamente bajo el régimen de la hipálage¹⁴⁹ que, como sabemos, liga entre sí palabras que ni sintáctica ni semánticamente se adecuan (Lausberg) —comprendiendo allí la paronomasia simple (la leve modificación de una palabra repetida, por ejemplo, “llama” / “llamé”)—, en realidad se trata de un fenómeno mucho más complejo, la *agramaticalidad escrita*,

¹⁴⁷Cf. F. Rastier (2001a: 105 n. 3).

¹⁴⁸L. J. Calvet (1996: 53) anota que la «pronunciación de campesinos» “es típica del desprecio social que se puede tener frente a los rurales”, como ocurre con el muy conocido ejemplo, en el *Quijote*, de la parodia del castellano de los vascos en el episodio del vizcaíno y su “mala lengua castellana y peor vizcaína” (Primera parte, cap. VIII; cf. M. de Cervantes 2004: 81). Respecto de la diglosia en la sociedad andina entendida como correlación no estrictamente isomórfica entre los estratos socioeconómicos y las situaciones de interferencia lingüística, véase E. Ballón Aguirre (2006, I: cap. I). El *corpus* caviedano de referencia incluye algunas muestras de diglosia andina estudiadas por J. L. Rivarola (1990: 183-191). A fin de dar una idea sobre la escritura diglósica andina colonial, a comparar con los parlamentos del Enfermo rústico, transcribo un breve ejemplo, poco conocido, la *cachua* anónima *Niño il mejor* del Códice de Martínez de Compañón (1789), cf. A. Tello (1998: 22):

Niño il mejor que hey logrado,
 alma mía mi sonqito
 por lo mucho que te quiero
 mis amores te hey trajido.
 ¡Ay, Jisós, qué lindo
 mi niño lo está!
 ¡Ay, Jisós, mi Padre,
 mi Dios, achalay!

W. Oesterreicher (2002:363) sostiene que “es evidente, por ejemplo, que las sátiras del poeta Juan del Valle Caviedes (s. XVII) y la prosa del novelista José María Arguedas (s. XX) en el Perú no reproducen una variante específica del español andino de manera exacta, sino que se trata solo de estilizaciones ficcionales y artísticas”. Desde luego, jamás una escritura literaria diglósica —en cuanto parodia de la diglosia oral— intenta reproducir fielmente el habla popular. Además, Oesterreicher no se percató que sólo son tres las composiciones caviedanas confirmadas, el resto son anónimas y pertenecen de pleno derecho a la literatura popular colonial peruana en cuanto «oralidad elaborada»; cf. E. Ballón Aguirre (2006: I, 96 n. 39). Finalmente, cabe recordar que los casos más notables de diglosia andina colonial son la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Huamán Poma de Ayala y la *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú* de Juan de Santa Cruz Pachacuti Salca Maihua.

¹⁴⁹Cf. F. Rastier (2001b y c).

agramaticalidad cuyo plano semántico constituye una verdadera cadena anisotópica¹⁵⁰ que lucha por hacer manifiesto, es decir, expresable —/efable/ (marcado aquí por ausencia)—, el sinsentido de lo sublime amoroso.

Dicha cadena anisotópica se constituye, en esta estrofa y en las que siguen, por la imposibilidad de comprender en la lectura inmediata los sintagmas y la constitución de los sememas (el hermetismo textual) a pesar de ser, en principio, descifrables —por separado— en el plano gráfico. Se trata, pues, de «pasajes oscuros» a ser dilucidados, mejor, interpretados, merced a la presunción de los rasgos semánticos ya actualizados —por lo tanto, accesibles y no contradictorios— mediante los *topoi* (axiomas normativos) del mismo texto.¹⁵¹

Indiquemos, en primer lugar, que al no ser posible actualizar en dichos «pasajes oscuros» —que, reiteramos, no transcriben ni recrean el balbuceo rústico atribuido a los campesinos peruanos «motosos» en la época—¹⁵² sememas lexicalizables dentro de la norma gramatical escrita o hablada de la lengua castellana, salvo el semema ‘amnesia’ que repetidas veces indexa el sema específico inherente /desmemoria/ y la molécula sémica /inefabilidad/¹⁵³ (“después que vi un no sé qué”),¹⁵⁴ sólo se encuentra allí *semas específicos aferentes que obran como inherentes* al remitir

¹⁵⁰ En semántica interpretativa y diferencial, se conoce como anisotopía (relativamente a una isotopía) el caso de un semema desprovisto del sema isotopante y de todo sema incompatible con él (cf. F. Rastier, 1989: 277). Aquí los enunciados son sintácticamente incorrectos y semánticamente insuficientes.

¹⁵¹ Cf. F. Rastier (2001a: 118-119).

¹⁵² El *DA* sólo trae el adjetivo ‘balbuciente’: “el que es tartamudo, torpe de la lengua, que no articula ni pronuncia las palabras con perfección ya sea por defecto de la naturaleza o de la edad o por causa de enfermedad o turbación”; el *DRAE* dice, por su parte, que ‘balbucir’ es “hablar o leer con pronunciación dificultosa, tarda y vacilante, trastocando a veces las letras o las sílabas”.

¹⁵³ Se trata, ciertamente, de un tema sin lexicalización privilegiada. De ahí que ‘inefabilidad’ nos sirva para nominar esta molécula sémica sólo de modo alternativo: es un vocablo que proviene del gr. ἀφθεγγτος (mudo, silencioso) y del lat. *ineffabilitas* que, según el *DA*, es “la repugnancia a ser explicada una cosa o de hablar con propiedad de ella o que excede nuestra capacidad”; ‘inefable’, proviene del lat. *ineffabilis* y es “lo que es incapaz de que se explique o que se hable de ello con propiedad”; como se sabe, ‘inefable’ se opone a ‘efable’ del lat. *effabilis*: “arte o facultad de expresar debidamente lo que se quiere” (*DRAE*).

¹⁵⁴ Sí, como indica F. Rastier (2001a: 161) “la metáfora llamada *in absentia* se reduce a una conexión simbólica que debe ser identificada por las conjeturas concordantes sobre el discurso, el tipo de obra, el género del texto y la jerarquización idiolectal de las isotopías”, en nuestro caso se trata de una expresión o frase proverbial frecuente en el s. XVII que significa *un algo especial pero inexpressable* y semánticamente constituye un *topos* explícito

a dicha /inefabilidad/ o molécula sémica que indexa, a su vez, el sinsentido del //estado de ánimo// y la isotopía comparante del //amorío// utópico particular (mas no singular) asignado al rústico quinto Enfermo.

La escritura castellana calculadamente descuidada, compuesta entonces por enunciados disléxicos —incoherentes desde la normativa gra-

en correspondencia, por ejemplo, con la metábola por adición repetitiva de los célebres versos de San Juan de la Cruz:

[...] y déjame muriendo
un no sé qué que queda balbuciendo.

o con varios sintagmas del *Quijote*, segunda parte, cap. VIII: “¡Oh envidia, raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes! Todos los vicios, Sancho, traen *un no sé qué* de deleite consigo, pero el de la envidia no trae sino disgustos, rencores y rabias” (M. de Cervantes, 2004: 603); cap. XXIV: “todavía llevan *un no sé qué* los de las armas o los de las letras” (739); cap. XXV: “puesto que me ha de quedar *un no sé qué* de escrúpulo” (749) o cap. XXXII: “Pero no puedo dejar de formar un escrúpulo y tener *un no sé qué* de ojeriza” (801).

Desde este punto de vista, el sintagma “después que vi *un no sé qué*” puesto en boca del rústico quinto Enfermo, es un enunciado testimonial que codea —*mutatis mutandis*— a los enunciados de quienes también F. Rastier (2005b: 116) llama “místicos del lenguaje” y según G. Scholem: “los místicos descubren en el lenguaje una dignidad, una dimensión immanente o, como se diría hoy, una estructura que no está destinada a comunicar lo que puede serlo, sino por el contrario, y en ello reside la gran paradoja de cualquier simbolismo, que se destina a la comunicación de algo incommunicable desprovisto de expresión, que incluso si pudiera hallarla, en cualquier caso carecería de significación y sentido comunicable”. Rastier comenta, entre otras cosas, que “confrontado a lo irrepresentable de la experiencia y lo increíble immanente al lenguaje, el testimonio no puede ser ni documento ni obra. Nuestros místicos del lenguaje, no obstante, parecen confundir lo incommunicable con lo incommunicado: lo que el testimonio no dice no puede compararse con lo que el lenguaje no puede decir. Designar lo que no está al alcance del Logos conduciría inevitablemente a una postura extática”, postura que caracterizará precisamente el diálogo entre el Enfermo rústico y el Amor médico. Desde este punto de vista, el ‘balbucir’ del Enfermo rústico sería un testimonio —burlón e irónico— contrapuesto al testimonio sublimado de la lírica mística, como consta también de los versos anónimos que precedieron la publicación en *El Investigador* del 7 de enero de 1814 de *Defensa que hace un pedo al ventoso* (las itálicas son nuestras; cf. E. Ballón Aguirre (2003: 372):

A los místicos doctores
 indígenas de Pataz
 y de Tarma la cerril.
 Consagran los Editores
 el tiro de esmeril
 que dispara por detrás.

Sobre las opiniones encontradas del misticismo en la obra atribuida a Caviedes, *Ibid.*, pp. 224 n. 23. En fin, extrapolando a esta pieza el comentario original de Rastier (*Ibid.*, pp. 183-184) sobre la obra en prosa y poesía de Primo Levi, los parlamentos de los cuatro primeros Enfermos explicarían “lo que no es posible comprender” del amor, mientras que el parlamento del Enfermo rústico “comprende lo que no admite explicación” de esa afección.

matical—,¹⁵⁵ procede, en primer lugar, por sustantivar al sintagma idiomático normalizado «cómo se llama», anteponiéndole el artículo “un”.¹⁵⁶ En la nota que trae al respecto, la Madre M. L. Cáceres (1990:756 n. 1) explica atinadamente la sinapsia «cómo se llama» y dice que es la “expresión con que se designa a una persona, cosa o acción sin acertar a llamarla por su nombre en el momento en que nos estamos refiriendo a ella”. Si describimos ahora las clases gramaticales de ese sintagma idiomático así nominalizado,¹⁵⁷ encontraremos que al adverbio interrogativo de modo “cómo” le sigue “se”, proclítico de “llama” y forma reflexiva del pronombre personal de tercera persona que define la oración impersonal y de pasiva; en cuanto a “llama”, esta palabra corresponde simplemente a la tercera persona en el presente del indicativo del verbo *llamar*. El sintagma idiomático «cómo se llama» es, consecuentemente, en castellano general y de acuerdo a la noción mencionada, una muletilla sustitutiva de la lexía “olvido” cuyo semema ‘amnesia’ y sema /desmemoria/ remiten, se dijo, a la molécula sémica /inefabilidad/.

Ahora bien, ¿qué es lo que no puede recordar este Enfermo? Se trata, se ha dicho, de haber visto (“después que vi”) “un no sé qué”, es decir, el semema ‘un algo especial e inexpresable’ del cual únicamente queda el sema específico aferente /impresión anímica/ que ciertamente indexa la misma molécula sémica.

A partir de la locución descrita, dentro de la misma estrofa, en el v. 77, “llama” se convierte en “llamé” (pretérito indefinido) que en este contexto y normativamente sólo admite la forma reflexiva de la primera persona *me* (dativo o acusativo del pronombre personal de primera persona singular que en esta versión no forma enclítico) ya enunciada en el v. 76 y en el primer miembro del v. 77: en efecto, donde la norma gramatical indicaría, en principio, el sintagma admisible en el plano sintáctico —aunque relativamente admisible en el plano semántico—

¹⁵⁵ F. Rastier (2001a: 75,104) constata que como función constitutiva, “la gramaticalidad procede por decisiones de agramaticalidad”.

¹⁵⁶ La función del artículo indeterminado “un” es enfatizar, como se sabe, que el nombre que sigue ha de considerarse en todas sus cualidades más características.

¹⁵⁷ Las ediciones de la madre Cáceres y de García-Abrines al entreguionar (“cómo-se-llama”) o aglutinar (“cómosellamé”) el sintagma, enfatizan única y exageradamente esa propiedad nominal.

“cómo *me* llamé”,¹⁵⁸ el sintagma del texto enuncia “cómo *se* llamé”.¹⁵⁹ Tal es el primer enunciado agramatical puesto en boca del Enfermo rústico que así revela su torpeza sintáctica (sema /ineptitud/). En cuanto a la anfibología señalada, su efecto de sentido inevitable es la /incomprensión/ de toda la estrofa.

Una vez planteada la isotopía de la molécula sémica /inefabilidad/, por medio de los semas /desmemoria/, /impresión anímica/, /ineptitud/ e /incomprensión/, el estribillo que sigue remarca la perturbación provocada por la anfibología, mediante interrogaciones que dejan entrever un sema distinto de los anteriores pero perteneciente también a la molécula sémica /inefabilidad/, lo /ininteligible/:

Y si mi señor,
¿entiéndeme usted?
80 En fin, como digo
¿déjome entender?

La isotopía comparante //amorío// —no olvidemos que se trata del //mal de amor// del Enfermo rústico— es así enunciada por presuposición contextual. En esta copla los sintagmas “¿entiéndeme usted?” y “¿déjome entender?” constituyen un quiasmo antitético —entre la primera y segunda persona— que pone de relieve la idea principal indicada: el torpe quinto Enfermo expresa al Amor médico lo /ininteligible/ que caracteriza la /inefabilidad/ de su //estado de ánimo// particular.¹⁶⁰ El Amor médico contesta la monserga con otra semejante donde se destaca el intercambio de propiedades (la hipótesis) ahora en el discurso de este actor:

Ese mal, cómo se nombra,
se ha de llamar llámase;
en el pico de la lengua
85 lo tenía y se me fue.

En el /diagnóstico/ del Amor médico (“ese mal”: sema /constatación/), la isotopía comparada //mal// se liga a la isotopía comparante

¹⁵⁸ En una graduación semántica de la gramaticalidad de este sintagma, la interrogación “¿cómo *te* llamé?” tendría un mayor grado de aceptabilidad.

¹⁵⁹ Si, en cambio, se modifica el verbo, el sintagma gramatical se convertiría en pretérito indefinido: “cómo *se* llamó”.

¹⁶⁰ El primer verso “y si mi señor” redundante en el estribillo de los v. 94 y 104, repitiéndose así dos veces más el sema /ininteligible/.

//amorío// merced al sema /innominable/ (“cómo se nombra”) que indexa, al mismo tiempo, la molécula sémica /inefabilidad/. El enigma del nombre es resuelto (la /receta/: sema /denominación/) con una hipálage, la transformación simple del proclítico en enclítico: “se ha de llamar llámase”; pero como el *designatum* de “llámase” en la misma estrofa “se [le] fue” —reiteración de ‘amnesia’ y /desmemoria/ como acodo sémico específico de la isotopía /inefabilidad/—, lo único que queda es la mención (“llámase”) de lo ignoto, de lo desconocido: la asemantividad de ese “mal”. Sin embargo, en los versos 84 y 85 el Amor trata de hacer explícito nuevamente el sentido de «cómo se llama» con un sintagma idiomático equivalente (“en el pico de la lengua/ lo tenía” ≈ «tener algo en la punta de la lengua») que actualiza por tercera vez al semema ‘amnesia’ y al sema /desmemoria/: su efecto es siempre dejar oculto el objeto señalado, una entidad cuya referencia se presume pero no se descubre.

A continuación aparece otro estribillo en que el Amor médico replica a su interlocutor, el quinto Enfermo, con interrogaciones paralelas (“¿está usted conmigo?/ ¿párecele a usted?”) que introducen el sema /incomunicación/:¹⁶¹

¿Está usted conmigo?
 ¿párecele a usted?
 pues eso y esotro,
 digo algo, ¿he?

Siendo “eso” y “esotro” pronombres demostrativos, deben referirse —catafóricamente— el primero a “cómo se llama” y el segundo a “cómo se llamé”. En consecuencia, “digo algo, ¿he?” remite a “llámase”. Otra vez el objeto referido permanece enigmático,¹⁶² sólo que ahora es el contexto quien trae a cuenta la isotopía de la molécula sémica /inefabilidad/: el “llámase” desconocido plantea el sema /indecible/ (aquello que no tiene denominación propia). Este sema /indecible/, si bien indexa de inmediato /inefabilidad/, remite igualmente, en última instancia, a la lexicalización de la dimensión //males de amor// cuya forma léxica no es una lexía simple sino una lexía compleja, un paralexema idiomático.

¹⁶¹ El estribillo y el sema /incomunicación/ son reiterados en el v. 99.

¹⁶² El texto de esta estrofa es una referencia expletiva de orden atópico, cf. E. Ballón Aguirre (2006, I: 2.1.2.1.2.4).

Interviene enseguida el Enfermo rústico con una estrofa cuyos términos, al prefigurar el sema /indescifrable/, ahondan la experiencia del sinsentido de la /inefabilidad/:

90 Yo estoy como se llamado
desde que a verle llegué
con un aquél que me hace
salir fuera de mi aquél.

En el v. 90 el Enfermo rústico se desembraga y actualiza directamente por medio de la enunciación enunciada “yo estoy”, pero su predicado es todavía más incongruente que los anteriores (“como se llamado”) donde la norma emplearía el sintagma *yo he sido llamado. Se trata de una distorsión sintáctica que crea otra anfibología gramatical a partir de “se” proclítico, antepuesto al participio “llamado”. Esta falta de congruencia gramatical es la que actualiza, hemos dicho, el sema /indescifrable/ del objeto referido en el discurso del rústico.

En los versos siguientes, este mismo quinto Enfermo dice haber llegado a /consultar/ (“desde que a verle llegué”: /proceder/) al Amor médico lo /inconcebible/ que, como tal, carece de nombre (“un aquél que me hace/ salir fuera de mi aquél”) y donde el primer “aquél” sustituye lo que el Amor denominaba “llámase”. Efectivamente, “aquél” designa en el v. 92, de manera informal, cierto atractivo o interés no aclarado que, como en el caso de “llámase”, tampoco descubre su referencia: se trata, entonces, de la prefiguración de los semas /inconcebible/ e /impronunciabile/ que remiten, como los anteriores, a la molécula sémica /inefabilidad/.

De todo ello resulta una enunciación inextricable, plena de sentidos contrastivos, por ejemplo, el verso siguiente 93, plantea una diáfora con el primer “aquél” pero con un matiz de significación un tanto distinto: no se trata de “aquél” —sema genérico inherente /otredad/— que redenomina a “llámase” sino de un “aquél” —sema genérico inherente /mismidad/— que remite al propio enunciador (“salir fuera de *mi* aquél”). Así, el propósito es designar tanto el vacío significativo del objeto-otro enunciado (“llámase” – “aquél”) como del objeto-mismo —ahora /indeclarable/— propio del fuero interno del enunciador (“mi aquél”).

Ante esta serie de enunciados controvertidos, la /receta/ que finalmente extiende el Amor médico al Enfermo rústico, es la siguiente /ordenanza/:

95 Póngase usted unos aquéllos
 con que a otro enfermo curé,
 que adoleció, no sé cómo,
 de haber visto a no sé quién.

Para que el rústico sane de la /inefabilidad/ de su //mal de amor//, el /remedio/ consiste en “pon[erse] unos aquellos” (sema /aplicación/), por decirlo de algún modo, un *emplasto* de lo /innominable/ e /impronunciabile/. Por cierto, “aquellos” en cuanto plural de “aquél”, se refiere esta vez, con reticencia, a algo que no se quiere nombrar (sema /innominable/) y a algo implícito pero nunca manifestado (sema /impronunciabile/). Tanto “aquél” como “aquellos” son voces que se emplean para expresar una cualidad que no se quiere o no se acierta a decir y por eso asumen —actualizándolo— el sema compartido /inexpresable/.

Vista ahora desde la perspectiva retórica, la estrofa constituye una ananacrase pues el Amor médico retoma las palabras del quinto Enfermo dándoles un carácter insignificante —el vacío significativo— del que obtiene ventaja: la /receta/ efectiva (“con que a otro enfermo curé,/ que adoleció, no sé cómo,/ de haber visto a no sé quien”: /reiteración/) prefigura los semas /inenarrable/ e /incognoscible/, por lo menos. Este colmo de parlotío —/inexpresable/ - /inenarrable/ - /incognoscible/— se constituye merced a la figura retórica adunaton, una hipérbole, decíamos, cuya exageración es tal que impide cualquier posibilidad de comprensión plausible.

Pero el Enfermo rústico remarca otra vez —forma típica de la acumulación retórica— su incompetencia sintáctica y ante la imperiosa necesidad de encontrar algún sentido a su enigma, replica su /consulta/ con un apostrofe que corta adrede el discurso del Amor médico (“perdóneme que le atajo”: /interrupción/):

100 Perdóneme que le atajo,
 mi cómo le llaman es
 como digo de mí, cuento
 en qué iba, que me olvidé.

No obstante la transposición de términos, el verso 101 establece con el verso 74 una catáfora: “mi cómo le llaman es” → “Yo tengo un cómo se llama”. En el primer sintagma el pronombre personal “le” es complemento directo de “lo”; pues bien, cuando ocurre dicho fenómeno gramatical, “le” se transforma en “se” y precede a “lo”, una equivalencia

plena entre “se” (v. 74) y “le” (v. 101). En cuanto al enunciado “como digo de mí” es un acodo isotópico del sema genérico inherente /mismidad/ (v. 70) y el enunciado “cuento/ en qué iba, que me olvidé” actualiza, en el plano figurativo y por cuarta vez, el semema ‘amnesia’ y el sema /desmemoria/.

La última intervención del Amor médico respecto a la //enfermedad// del inepto Enfermo rústico, se da en forma de apotegma que presenta una contradicción como característica típica ya no sólo del //estado de ánimo// y del //amorío// enigmático de este quinto Enfermo, sino del //sentimiento amoroso// en general:

105 Al amor nadie le entiende,
 porque su cautela es
 no ser de nadie entendido
 para dar más que entender.

En el primer verso de esta estrofa se actualizan el semema ‘afección’ y el sema /aprecio/ (“al amor”), prefigurándose a continuación, una vez más, el sema /incomprensión/ (“nadie le entiende”) de la molécula sémica /inefabilidad/ pero, como se advirtió, en este caso indexa directamente a la isotopía archemática //sentimiento amoroso//. En el verso 106 el término “cautela” significa astucia, maña y sutileza para engañar usando de medios o palabras ambiguas y difíciles de conocer —semema ‘trapacería’—, a modo de introducción de la lítote de los versos 107 y 108 que enuncian:

- el sema reiterado /incognoscible/ (“no ser de nadie entendido”) indexatorio de /inefabilidad/ y,
- en calidad de paradoja, el sema /cognoscible/ (“para dar más que entender”) que remite a /diagnóstico/.

Ambos enunciados hiperbólicos presuponen, entre ellos, el semema ‘explicación’ (“porque”) del dominio //curación//. Parafraseando esta última organización semántica, diremos que la ‘trapacería’ del “amor” consiste en ‘explicarse’ dando —nada menos— lo /incognoscible/ por /cognoscible/ hiperbólicos.

Más adelante, al final de la pieza, el Enfermo rústico termina por afirmar el no-saber en qué consiste el amor (“ninguno lo sabe”) —sema /incognoscible/— y ante la pregunta del protagonista Amor médico

“pues, ¿qué viene a ser?” —sema /indescifrable/— la contestación “un cómo se llama/ que yo no lo sé” reintroduce el tropo de la composición antitética con el semema ‘amnesia’ y los semas combinados /desmemoria/ e /incognoscible/:

ENFERMO 5º:	Ninguno lo sabe.
AMOR:	Pues, ¿qué viene a ser?
ENFERMO 5º:	Un cómo se llama que yo no lo sé.

En suma, la serie semántica acodada sobre todo por el sema /desmemoria/ del semema ‘amnesia’, al que se le añaden los otros semas específicos aferentes pero que, advertimos, obran como inherentes —/impresión anímica/, /ineptitud/, /incomprensión/, /ininteligible/, /innominable/, /incomunicación/, /indecible/, /indescifrable/, /inconcebible/, /impronunciable/, /indeclarable/, /inexpresable/, /inenarrable/ e /incognoscible/—, son rasgos caracterizadores de la molécula sémica /inefabilidad/ que lucha por hacer /efable/, sin lograrlo, su emotividad particular: así, no le queda otra que “trazar el contorno de lo que se le escapa”¹⁶³. De esta manera, /inefabilidad/ indexa, en primer lugar, la isotopía genérica dimensional de los parlamentos de este Enfermo rústico, el sinsentido, el hermetismo del //amorío// que lo consume y, en segundo lugar, la categoría aritmética //sentimiento amoroso//.

3.9. /Sabroso/ - /acibarado/

El v. 109 consigna la segunda entrada del primer Enfermo. Allí se insiste en la modalidad del no-saber (/incognoscible/), pero esta vez en correlación a sabor. De hecho, como saber y sabor tienen por raíz el mismo verbo latino *sapere*, nos encontramos frente a una disimilación de sentido pero esta vez de orden radical:

Que de su miel
110 el sabor sólo sabe
que no el saber.

¹⁶³F. Rastier (2005b:116-117), al tratar enunciados testimoniales comparables —siempre *mutatis mutandis*— a los puestos en boca del rústico quinto Enfermo, describe bien el esfuerzo cavediano por dar forma literaria a esa experiencia de lo *inefable*: “la función del testimonio no consiste en decir lo irrepresentable, sino en llevarlo al conocimiento según una razón que sabe trazar el contorno de lo que se le escapa”.

Según este último terceto, la silepsis de sentido se forma a partir de “sabe”, vocablo perteneciente a la no persona en el presente del indicativo común a los verbos sabor y saber; pero el semema ‘cenestesia’ (“que de su miel el sabor”)¹⁶⁴ del primero se limita a su sema /sapidez/ (“sabe”) y por lo tanto queda /incognoscible/ (“que no el saber”) respecto a ese sabor: lo /incognoscible/ (de la /sapidez/) que ciertamente indexa la isotopía /inefabilidad/.¹⁶⁵ La isotopía específica de /sapidez/ se extiende en el argumento paradójico de los demás Enfermos, mas ahora indexando la molécula sémica /sensación/:

ENFERMO 2º:	No es sino almíbar.
ENFERMO 3º:	No es sino hiel.
ENFERMO 4º:	El que endulza y amarga,
115	todo lo es.

Efectivamente, en los enunciados transcritos se renueva la antonimia metafórica, esta vez entre “almíbar” – “endulza” lexías que activan el sema /sabroso/, acodo semántico de /calor/; y “hiel” – “amarga” que activan, por su sema /acibarado/, el acodo semántico de /frío/ y la isotopía dominal contradictoria //enfermedades//. Es, entonces, el sema /sapidez/ el que remite a la molécula sémica /sensación/, advertida positiva y negativamente, la que compone la relación antitética entre los semas /sabroso/ y /acibarado/, los cuales mantienen, a su vez, una conexión temática de coherencia con los semas /aprecio/ – /desprecio/ anotados en el parlamento inicial del segundo Enfermo. Sin embargo, a diferencia de las moléculas sémicas /apego/ y /desapego/ que reciben estos dos últimos semas, la isotopía /sapidez/ es regida por el semema óptimo del verbo modal ser, la ‘omnipotencia’ (“todo lo es”) y su sema /totalidad/. Los //estados de ánimo// del amor en general (“el que”) son así

¹⁶⁴ Recordemos que la lexía cenestesia se define como “sensación general de la existencia y del estado del propio cuerpo, independientemente de los sentidos externos y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los diferentes órganos y singularmente los abdominales y torácicos” (*DRAE*).

¹⁶⁵ La insistencia del sema /incognoscible/ en el recinto semántico de los //males de amor// es un *tópico* muy socorrido en la poética barroca; por ejemplo, estos versos incluidos en el *Quijote* (Primera parte, cap. XXIII; cf. M. de Cervantes, 2004: 214):

Presto habré de morir; que es lo más cierto:
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina.

comparados al sabor ('cenestesia': "endulza y amarga"), haciendo que los //amoríos// adquieran todas las propiedades contradictorias de este último: la /sapidez/ se constituye en la comparación metafórica por antonomasia del //sentimiento amoroso//.

3.10. *Conclusión: /maleficio/ - /beneficio/*

La estrofa final, cantada por todos los agonistas de esta pieza, asume la relación antitética de los semas genéricos inherentes /maleficio/ ("su mal": 'malo') que indexa el dominio //enfermedades// y /beneficio/ ("su bien": 'bueno'), acodo cierre de los vs. 2 y 4 de la primera estrofa que indexa, como entonces, el dominio //curaciones//:

120 Pues no quiero,
 no quiero, no quiero
 su mal por su bien.

Pero el sintagma rector es "no quiero" cuyo semema 'aversión' indexa el sema /repugnancia/ en la molécula sémica /desapego/ y el dominio //estados de ánimo//, acodo isotópico del v. 48. La estrofa muestra, de hecho, una reduplicación ("no quiero,/ no quiero, no quiero") de 'aversión' y /repugnancia/, redoblamiento por el que se insiste en una oposición definida a la /receta/ prescrita por el Amor médico a los Enfermos primero (vs. 29 y 30), segundo (v. 42) y tercero (v. 55, 58 y 59), ya que según lo anunciado en la tercera estrofa el /remedio/ general para los //males de amor// es "la medicina [que] sirve/ para que enfermen más bien" (vs. 10 y 11). Se trata así de un mereomorfismo definido, en semántica interpretativa, como relaciones entre partes del texto que presentan de manera compacta y local las formas amplificadas en otros lugares de manera global y difusa.¹⁶⁶ En conclusión, se rechaza enérgicamente las //curaciones// que suponen la aceptación de las //enfermedades// de amor ("su mal por su bien"), paradoja que prácticamente caracteriza todo el discurso del Amor en su investidura de médico.

¹⁶⁶Cf. F. Rastier (2001a: 46).

4. Coda

Notemos, para terminar nuestra descripción semántica, que las figuras lexicales o lexías de esta pequeña pieza son agrupadas en oposiciones como *ceguera vs visión*; *gozo vs padecer*; *celos vs altivez*, *olvido vs recuerdo*. Como nos ha sido permitido confirmar, el dominio o fondo semántico //estados de ánimo// que regula toda la pieza se da, bajo la isotopía comparante //amoríos//, de manera relativamente estable por sus sememas y semas; en cambio, los dominios //enfermedades// y //curaciones// de la isotopía comparada //males// se manifiestan en forma emparejada pero antitética. Cada uno de estos últimos dominios congrega sus respectivas lexías de distinto origen, dando lugar a homologías de taxemas no seriados léxicamente aunque estables, por ejemplo, en las primeras cuartetas, bajo el tema recurrente //enfermedades//, *enfermo*, *enfermen*, *ciegos*, *padecer*, *voluntad helada*, *voluntad [ardiente]*, *helar* y *encender*, *cuartana*, *dilatado mal*, etc. En cambio, bajo la categoría temática recurrente //curaciones// encontramos lexías de diferente origen como *curación*, *cura*, *dejar de querer*, *medicina*, *remedios*, *quitar las niñas*, *sanar*, *mir[ar] mal* y *ver[Ø] bien*, etc. Adviértase que las lexías así agrupadas pueden conformar haces de isotopías específicas (por ejemplo, para la primera molécula sémica, las isotopías específicas: *enfermo – enfermen – padecer*, etc., *voluntad – albedrío*, etc.; para la segunda, las isotopías específicas: *curación – cura – sanar*, etc.; *medicina – remedios – póngase*, etc.), pero pueden o no establecer relaciones metafóricas con su respectiva categoría temática, por ejemplo, “*cegar*”, una forma de invalidez (dominio //soma//), o “*helar*”, una forma de solidificación (dominio //física//), no son metáforas de la //enfermedad//, como “*quitar las niñas*” (dominios //soma// y //social//, a la vez) o “*mirar mal y ver bien*” (dominio //percepción moral//) tampoco son metáforas de la //curación//; no obstante, todas tienen en común el hecho de indexar tanto la dimensión //males de amor// como la arquetípica //sentimiento amoroso//, fondo semántico general, común y unívoco de los tres bailes atribuidos a Caviedes.

Sólo resta remarcar que como cada género es relativo a una cultura,¹⁶⁷ el género *barroco colonial andino* al que pertenece la comedia

¹⁶⁷ Cf. F. Rastier (1989: 108).

lírca temáticamente descrita y sus normas sobre todo sociolectales e idiolectales dominantes (por ejemplo, los enunciados agramaticales), muestra, de un lado, su ahormación común a las formas escénicas y de versificación características de la comedia lírica castellana vigente en la península en el siglo XVII pero, de otro lado, la categorización semántica contrastiva (isotopías dimensionales, dominios y moléculas sémicas) vigente en los sociolectos peruanos de época y, ciertamente, el trasunto idiolectal que se hace cargo de ellos. No está demás hacer hincapié en el hecho de que son estos últimos rasgos los que permiten caracterizar la doxa contemporánea del *barroco colonial andino* en materia de sentimientos amorosos, frente al barroco europeo y sus formas tradicionales de poetizarlos y teatralizarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alphant, Marianne y Léger, Nathalie (dirs.)
2002 *R / B*. París: Seuil – Centre Pompidou – Imec.
- Araníbar, Carlos
1995 “Presentación”. En Juan de Santa Cruz Pachacuti Salca Maihua. *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú*. Lima: Fondo de Cultura Económica, XI-LXXV.
- Ballón Aguirre, Enrique
2003 *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
2006 *Tradición oral peruana – Literaturas ancestrales y populares*. Vols. I y II. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Barthes, Roland
1971 *Sade, Fourier, Loyola*. París: Editions du Seuil.
- Calvet, Louis-Jean
1996 *La sociolinguistique*. París: Presses Universitaires de France.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo
2003 *Castellano andino (aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú – GTZ Cooperación Técnica Alemana.
- Cervantes, Miguel de.
[1605]2004 *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española.
- Cisneros, Luis Jaime
1990 “Estudio crítico”. En Juan del Valle y Caviedes. *Obra Completa*. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú 5, 91-210.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés
1982 *Semiótica – Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Greimas, Algirdas Julien y Jacques Fontanille
1994 *Semiótica de las pasiones – De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo XXI Editores.

Oesterreicher, Wulf.

- 2002 “Autonomización del texto y recontextualización. Dos problemas fundamentales en las ciencias del texto”. En E. Hopkins Rodríguez (ed). *Homenaje. Luis Jaime Cisneros I*. Lima: PUCP, 343-387.

Parret, Herman

- 1976 *Les passions – Essai sur la mise en discours de la subjectivité*. Bruselas: Pierre Mardaga, Editeur.

Rastier, François

- 1989 *Sens et textualité*. París: Hachette.
- 1996 “Chamfort : le sens du paradoxe”. R. Landheer y P.J. Smith (eds.). *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. París: Droz, 117-147.
- 2001a *Arts et sciences du texte*. París: Presses Universitaires de France.
- 2001b “Indecidable hypallage”. *Langue Française*, 111-124.
- 2001c “L’hypallage et Borges”. *Variaciones Borges*, 11, 3-33.
- 2005a *Semántica interpretativa*. México: Siglo XXI Editores.
- 2005b *Ulises en Auschwitz. Primo Levi el sobreviviente*. Barcelona: Reverso Ediciones S. L.

Rastier, François, M. Cavazza y A. Abeillé

- 1994 *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*. París: Masson.

Rivarola, José Luis

- 1990 *La formación lingüística de Hispanoamérica*. Lima: PUCP.

Tello, Aurelio

- 1998 *Antología del Barroco musical Peruano – Siglos XVII – XVIII*. Lima: UPC.

Valle y Caviedes, Juan del

- 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.