

UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

**LA EMISIÓN ERÓTICA EN LA POESÍA
GRIEGA: UNA FAMILIA DE REDES DE
INTEGRACIÓN CONCEPTUAL DESDE LA
ANTIGÜEDAD HASTA EL SIGLO XX**

CRISTÓBAL PAGÁN CÁNOVAS
MURCIA 2009

**La emisión erótica en la poesía griega: una familia de
redes de integración conceptual desde la antigüedad hasta
el siglo xx**

Tesis doctoral realizada por D. Cristóbal Pagán Cánovas bajo la dirección de los Doctores Mariano Valverde Sánchez y Alicia Morales Ortiz, Profesores Titulares de Filología Griega de la Universidad de Murcia, para la obtención del grado de doctor.

Esta Tesis se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación 05675/PHCS/07, financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mis directores, Mariano Valverde y Alicia Morales, por una dedicación y cariño que sobrepasa con creces los límites de esta tesis y que ya se extiende a lo largo de muchos años. Las carencias de este trabajo son responsabilidad mía, pero las virtudes que pueda atesorar habrían sido considerablemente menores sin su ayuda y su atención constante.

Son varios los miembros de la “comunidad cognitiva” a los que debo agradecer su atención generosa y utilísima, dada la índole interdisciplinaria del presente trabajo. Aunque soy el único responsable de las opiniones aquí expresadas, estas estarían mucho peor fundamentadas sin su aportación. Javier Valenzuela no sólo ha ejercido de mentor y profesor de forma totalmente desinteresada, sino que ha conseguido que perciba una gran hospitalidad en la lingüística cognitiva, un ámbito hasta ahora alejado de mis estudios. Él sabe que mi agradecimiento no puede recogerse suficientemente en esta sucinta nota. Mark Turner me ha proporcionado, con abrumadora amabilidad, valiosísima ayuda sobre diversos aspectos de la Teoría de la Amalgama, además de repetidos ánimos, no menos valiosos. Todd Oakley ha revisado desinteresadamente algunas partes de mi trabajo, y me ha proporcionado preciosos consejos de diverso tipo. Las discusiones metodológicas con Dirk Geeraerts, también muy generoso con su tiempo, han tenido considerable influencia en algunos de mis puntos de vista, y han enriquecido mucho este trabajo. También han sido muy útil para este principiante las acogedoras conversaciones sobre metáfora e integración conceptual con Antonio Barcelona, Charles Forceville y Tony Veale.

Terminando por el comienzo, mi deuda es hasta el final con la persona que se empeñó en contagiarme su entusiasmo por el griego, Miguel Haro, y con Διονύσης Μάνεσης, quien me ayudó a descubrir la Grecia actual, a Ritsos, y otras grandes cosas, incluida una desbordante hospitalidad.

A mi madre

A Trini:

Να ο ήλιος που τρέχει

μέσα στα δάση.

Δεν έχουμε αργήσει.

(Ritsos)

ÍNDICE

CAPÍTULO 1: EL PROBLEMA DE LA METÁFORA (1)

0. La metáfora: la figuración como problema. (1)

1. La metáfora en Aristóteles y en la tradición aristotélica. (7)

1.1. La aparición del término μεταφορά. (7)

1.2. La definición aristotélica de μεταφορά. (10)

- *La definición* (10)
- *Los primeros tipos como metonimia* (12)
- *La sustitución* (12)
- *El carácter ornamental* (16)
- *La metáfora como desviación* (23)
- *La metáfora como transferencia* (28)
- *La semejanza* (29)
- *La verbalidad* (33)

1.3. La tradición retórica. (37)

2. La metáfora como problema desde Nietzsche a Ricoeur (40)

2.1. Nietzsche, Richards y Black, Ricoeur: la metáfora da nombre al problema del conocimiento. (40)

2.2. Principales problemas de la metáfora desde Nietzsche a Ricoeur. (45)

- *La definición* (46)
- *Metáfora y metonimia: el problema de la figuración* (51)
- *La sustitución* (54)
- *La desviación y el carácter ornamental* (54)
- *La metáfora como transferencia* (56)
- *La semejanza* (58)
- *La verbalidad* (60)

3. La Teoría Cognitiva de la Metáfora (60)

3.1. El “giro cognitivo” y la Teoría de la Metáfora Conceptual. (60)

- *Una teoría del entendimiento* (62)

- *Metáfora conceptual y metáfora lingüística* (67)
- *Los grandes sistemas metafóricos* (69)
- *La metonimia* (71)

3.2. La confrontación de la TCMM con Aristóteles. (72)

3.3. Problemas de la Teoría Cognitiva de la Metáfora. (75)

a) Problemas heredados por la TCMM (76)

- *Qué es metáfora: la dicotomía literalidad-figuración* (76)
- *Metáfora y metonimia* (85)
- *Sustitución, desviación y carácter ornamental* (86)
- *La transferencia metafórica como proyección conceptual. La verbalidad. La semejanza* (88)

b) Problemas creados por la TCMM (91)

- *La validación empírica* (91)
- *La noción de dominio* (92)
- *El significado emergente* (94)
- *La relación con el contexto y la comunicación* (95)
- *La base neural de la metáfora* (96)
- *La relación entre cognición y cultura* (97)

4. Recapitulación (98)

CAPÍTULO 2: LA AMALGAMA CONCEPTUAL Y LOS ESQUEMAS DE IMAGEN. METODOLOGÍA DE ESTA TESIS (103)

0. La amalgama conceptual, los esquemas de imagen y el estudio de las imágenes poéticas de emoción en el ámbito de la presente tesis. (103)

1. La teoría de la amalgama conceptual y el estudio de la figuración verbal. (106)

1.1. La teoría de los Espacios Mentales. (106)

1.2. La red de integración conceptual y la significación emergente. (111)

- *La red de espacios mentales* (111)
- *La significación emergente y la Teoría de la Metáfora Conceptual* (115)

- *La significación emergente y las teorías pragmáticas: la Teoría de la Relevancia* (120)
 - *Significación emergente y contexto: Gorgias y la golondrina* (123)
- 1.3. Operaciones, clasificación y principios de las redes de integración conceptual. (128)
- *Relaciones vitales. Principales operaciones de la amalgama. La simulación* (128)
 - *Tipos de redes de integración conceptual* (133)
 - *Objetivos y principios de la integración conceptual* (136)
- 1.4. Antecedentes y problemas la Teoría de la Amalgama Conceptual. (137)
- *Antecedentes de la Teoría de la Amalgama Conceptual* (137)
 - *Exigencias empíricas a la Teoría de la Amalgama Conceptual* (140)
- 1.5. La flexibilidad formal y la capacidad explicativa del modelo de red. (143)
- *La relación fuente-meta* (143)
 - *La multiplicidad de espacios* (143)
 - *La distribución del significado* (145)
 - *Análisis literario* (146)
- 1.6. La Teoría de la Amalgama y la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia: ¿especialización o incompatibilidad? (147)
- *Propuesta de especialización* (147)
 - *Principales argumentos de incompatibilidad* (149)
 - *El problema de los conceptos metafóricos* (152)
 - *La Teoría de la Amalgama como cambio de paradigma* (158)
- 2. Los esquemas de imagen.** (164)
- 2.1. La Cognición Corpórea y la Cognición Fundamentada. (164)
- 2.2. Los esquemas de imagen. (165)
- *Definición y principales características de los esquemas de imagen* (165)
 - *Aplicaciones de los esquemas de imagen* (170)

- *Catálogo de esquemas de imagen* (172)
- *Los esquemas de imagen en el modelo de red de la Teoría de la Amalgama* (173)

3. Metodología de esta tesis. (174)

- 3.1. El esquema de imagen EMISIÓN. (174)
- 3.2. La hipótesis del *enlace abierto*. (178)
- 3.3. La hipótesis del *vínculo genérico común*. (184)
- 3.4. Estudio cultural diacrónico de la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN. (196)

CAPÍTULO 3: EL ENAMORAMIENTO-EMISIÓN EN LA LÍRICA ARCAICA (201)

1. El patrón conceptual en los fragmentos líricos: algunas consideraciones metodológicas. (201)

2. La red enamoramiento-causalidad-emisión en la lírica arcaica. (207)

1.1. El ser amado como emisor: la luz y la mirada. (207)

- *Píndaro: rayos de la mirada de Teógeno* (208)
- *Alcman: luz de Ágido y mirar de Astimelesa* (215)
- *Safo: la luz de la luna en Lidia* (225)

1.2. El tercer emisor: la deidad. (230)

- *Arquíloco: niebla y tortura de los dioses* (232)
- *Teognis: Eros espermoforos* (240)
- *Safo: Eros como un viento sobre las encinas* (243)
- *Íbico: el Bóreas erótico* (245)
- *Anacreonte: la pelota de Eros* (253)

3. Recapitulación y conclusiones (262)

CAPÍTULO 4: LA GÉNESIS CULTURAL DE LAS FLECHAS DEL AMOR. ESTUDIO DIACRÓNICO DE UNA RED DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL (266)

1. Las flechas del amor como emisión erótica: una historia espacial. (266)

2. Teorías sobre la génesis de las flechas del amor. (271)

- 2.1. Propuestas de los estudios clásicos: Spatafora, Pace, etc. (271)
 - *La atribución a Eurípides* (272)
 - *La atribución a Anacreonte* (275)
 - *La falacia “filológica” y el cambio de estrategia de investigación* (278)
- 2.2. Una propuesta de la lingüística cognitiva: la metáfora de imagen. (280)
- 3. Las flechas y la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN (285)**
 - 3.1. Vuelta a la Muerte con la guadaña. (285)
 - 3.2. La amalgama de las flechas del amor. (291)
- 4. Principales ingredientes para la génesis cultural de las flechas del amor. (293)**
 - 4.1. El enlace abierto CAUSALIDAD-EMISIÓN y la red de tautología causal para el envío divino: las flechas de Apolo. (293)
 - 4.2. La analogía entre amor y enfermedad. (298)
 - 4.3. El vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN y la agresión erótica. (300)
- 5. Construcción del símbolo de las flechas como un proceso cultural diacrónico de amalgama conceptual. (303)**
 - 5.1. Los primeros documentos. (303)
 - *La lekythos del Kimbell Art Museum y el epíteto “señora de las flechas” en Píndaro* (303)
 - *Plegaria a Afrodita flechadora en la Medea de Eurípides* (305)
 - *Las flechas de Eros por primera vez en la Medea* (307)
 - *La subordinación de Eros a Afrodita en el Hipólito* (308)
 - 5.2. Apuntes sobre la evolución de las flechas del amor. (310)
 - *Los arcos dobles* (312)
 - *La flecha incendiaria* (314)
 - *Las flechas como atributo principal de Eros* (321)
- 6. Conclusiones (324)**

CAPÍTULO 5: LA RED ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN EN LA LÍRICA POPULAR NEOGRIEGA (328)

- 0. Sobre el estudio de motivos literarios en la lírica popular neogriega. (328)**
- 1. El amor como fuerza externa: la irradiación de luz. (332)**
 - 1.1. El cuerpo humano luminoso. (334)
 - *El tobillo de la Emiresa* (334)
 - *El baile de Zerbopoula* (341)
 - 1.2. Los astros y la emisión erótica. (343)
 - *La competición entre emisoras* (343)
 - *Belleza procedente del sol* (349)
- 2. El poder de la mirada. (352)**
 - 2.1. Los dardos de la mirada. (352)
 - 2.2. Otras emisiones mediante la mirada y el gesto. (356)
- 3. Conclusiones. (361)**

CAPÍTULO 6: LA IRRADIACIÓN DE LUZ CON SIGNIFICADO ERÓTICO EN *EAPINH SYMΦΩΝΙΑ* DE GIANNIS RITSOS (363)

- 1. El estudio de un grupo de amalgamas a lo largo de un poemario del siglo XX. (363)**
- 2. La emisión de luz erótica en *Εαρινή Συμφωνία*. (366)**
 - 2.1. Luz-oscuridad y lírica narrativa en *Εαρινή Συμφωνία*. (366)
 - 2.2. El enamoramiento y los primeros ejemplos de emisión erótica. (373)
 - *La luz y la llegada de la amada* (373)
 - *El poema III y la escena del portal de la luz* (374)
 - *Entrada de la amada y salida de los amantes hacia el sol* (389)
 - *La llegada a la luz* (396)
 - 2.3. La luz sostenida del amor y la amada luminosa. (398)
 - 2.4. Despedida y debilitación del resplandor. Sublimación del amor y apoteosis de la luz. (411)
- 3. Conclusiones. (420)**

CAPÍTULO 7: LA AMADA COMO EMISORA ERÓTICA EN LA POESÍA DE ODYSSEAS ELYTIS (422)

- 1. Ejemplos de la red AMOR-CAUSALIDAD-EMISIÓN a lo largo de la obra de Elytis. (422)**
- 2. Amalgamas de emisión erótica en la obra poética de Elytis. (423)**
 - 2.1. Emisión de luz: la amada luminosa. (423)

El sol de la mirada de Eóα (423)

El resplandor del baile de la bella (428)
 - 2.2. Emisión de olor: la amada aromática. (431)

Los marimachos durmientes (432)

La muchacha-delfín (435)

La muchacha en la ventana (438)

La mujer hermosa que huele a jardín (443)
- 3. Algunas conclusiones sobre el irracionalismo de Elytis y la “irracionalidad”. (445)**

CAPÍTULO 8: CONCLUSIONES (448)

- 1. Metáfora, integración conceptual y lenguaje figurado. (448)**
- 2. La red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. (452)**
- 3. Variación e invariancia en la familia de amalgamas. (459)**
- 4. Cultura, comunicación y cognición: apuntes metodológicos. (462)**
- 5. La amalgama conceptual en poética cognitiva y en la expresión y conceptualización de las emociones: presente y futuro. (465)**

CAPÍTULO 1

EL PROBLEMA DE LA METÁFORA

0. La metáfora: la figuración como problema.

Hace casi dos mil quinientos años Píndaro cantó, o hizo cantar¹, los siguientes versos en su *Encomio a Teóxeno de Tenedos*:

τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσων
μαρμαρυζοίσας δρακείς
ὄς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν
ψυχρᾷ φλογί...
(Snell y Maehler 123: 2-6)

pero quien al contemplar los rayos
centelleantes de los ojos de Teóxeno
no se ve sacudido por olas de deseo, de acero
o de hierro tiene forjado el negro corazón
con fría llama...²

No hay duda de que la emoción que aquí se describe es erótica (Hubbard 2002). Para el núcleo de la alabanza y, por tanto, de la composición, el poeta se ha centrado en la mirada del efebo. La misma intención muestra Odisseas Elytis en el poema *Eύα*, de su libro *Προσανατολισμοί [Orientaciones]* (1940), publicado unos dos mil cuatrocientos años después que el de Píndaro. En este poema también algunos de los versos centrales elogian la mirada:

¹ El contexto, más que coral, parece monódico, incluso simposíaco, aunque este tipo de distinciones están en cuestión desde hace tiempo, como puede verse en Davies 1988 y Lefkowitz 1988.

² A menos que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

Ένα μυστικό

Πλυμένο κι απλωμένο στη ματιά που θέλγει

Στη ματιά σου ή στο ύψος του ήλιου της

Όλος μου ο βίος γίνεται μια λέξη

Un secreto

Lavado y tendido en la mirada que hechiza

En tu mirada o en la altura de su sol

Toda mi vida se convierte en una palabra

El presente estudio se va a preguntar, entre otras cosas, por qué dos poetas griegos, separados por tantos siglos, eligen imágenes tan parecidas para encomiar la mirada del ser amado. ¿Cuál es el significado de esta luz, de estos rayos (ἀκτῖναι) que salen de la mirada de Teóxeno, de ese sol en su cénit (στο ύψος του ήλιου της) de la mirada de Eva? ¿Cómo hemos de interpretar estos versos? ¿Hemos de imaginar que el muchacho de Tenedos, o la misteriosa mujer de *Orientaciones*, poseían en efecto la facultad de alumbrar con los ojos? ¿Esta última lectura resulta válida, sostenible? Claramente no. Esta es la respuesta de gran parte de la crítica literaria de cualquier época. No debemos interpretar que el poeta se refiere a una persona que efectivamente irradia luz por los ojos, a la manera de un héroe de cómic, porque eso sería entender esta luz de modo *literal*. Considerarla como verdadera luz sería un error, porque se trata de una *metáfora*. El poema no se refiere a unos rayos ni a un sol reales, sino a otra cosa: al poder que la mirada de estos seres ejerce sobre el hablante – sobre cualquiera con un corazón humano, en el caso de Píndaro.

En cuanto a la coincidencia entre ambos poetas – siempre según esta misma línea teórica –, tiene dos explicaciones posibles más allá de la mera casualidad: intertextualidad o universalidad del tema. En el primer caso, Elytis se sirve como modelo, consciente o inconscientemente, del texto clásico y de la

tradición de la que este arrancó, o de algún otro texto o textos herederos del de Píndaro. Si por cualquier razón esta primera explicación no resulta plausible, entonces habremos de deducir que hemos dado con un universal literario, un tópico o tema que se repite *ex novo* en distintos periodos de la literatura griega, probablemente también en muchas otras culturas, tal vez incluso en todas. La tradición retórica y literaria los llamaría *topoi* o lugares comunes (e. g. Curtius 1948), arquetipos (e. g. Campbell 1949, Frye 1957, especialmente el ensayo 3), o sencillamente universales de la literatura (e. g. Hogan 1997, véase su bibliografía).

En la metáfora y en la intertextualidad o universalidad literaria acabaría el análisis de, como hemos dicho, gran parte de la tradición crítica. Por el contrario, para otro tipo de teoría literaria, la metáfora, la intertextualidad y la universalidad constituyen problemas de gran magnitud y, más que una respuesta, producen muchas más preguntas, y más complejas, que las que pretendían contestar. Volvamos a nuestros ejemplos. Hemos dicho que, según el funcionamiento de esta metáfora, la luz no puede de ninguna manera entenderse de modo literal. La luz que sale del ser amado ha de interpretarse como su belleza, su poder de seducción, su capacidad de enamorar, nunca como referencia a una luz como la que incide sobre el papel e ilumina este texto, permitiendo al lector leer. Veamos otro pasaje, este de la lírica popular neogriega, recogido por N. G. Politis, el fundador de los estudios de folclore en Grecia:

Κάποια Εμίρισσα, κάποια κυρά μεγάλη,
Αραθύμησε κατ' στο γιαλό να πλύνη,
Με τις δούλες της και με τις σκλάβες ούλες.
Πλέναν κι' άπλωναν και με τον άμμο παίζαν.
Κι' ακριοφύσησε γλυκός βοριάς αέρας,
κι αντισήκωσε το γυροφούστανό της,
κι αντιφάνηκε το ποδοστράγαλό της.
Έλαμψ' ο γιαλός, λάμψαν τα περιγιάλια.
(Politis 97, 1-8)

Una emiresa, una gran señora,
tuvo el capricho de bajar a lavar a la playa,
con sus sirvientas y sus esclavas todas.
Lavaban y tendían y jugaban con la arena.
Y sopló de repente un dulce viento del norte,
y le levantó el borde de la enagua,
y se le vio el tobillo.
Brilló la playa, brillaron las costas.

Parece claro que debemos entender el brillar del paisaje circundante como la consecuencia de que el tobillo de la dama haya quedado al descubierto. Su tobillo reluce y resplandece todo en derredor. Comenzamos a tener dificultades para abstraernos de las cualidades lumínicas de esta luz, y considerarla sólo *metafóricamente*. ¿Cómo hemos de entender la afirmación de que brilla la playa? Nuevamente, aunque no exenta de alguna tensión conceptual, cierta tradición crítica nos daría una interpretación puramente metafórica: la luz es la belleza de la emiresa, que a su vez hace más bella a la playa. Nada resplandece aquí *literalmente*. Además, este texto nos apoya para identificar definitivamente el tópico literario: la belleza del ser amado como luz. Ambos conceptos se parecen por sus connotaciones positivas. No es imposible que haya entre estos poemas algún caso de intertextualidad, pero probablemente el tópico es un buen candidato para universal literario, susceptible de aparecer en cualquier tradición cultural. Queda por tanto explicada la metáfora y su recurrencia.

Sin embargo, la canción prosigue:

Κάτεργο περνά, χρυσοπαλαμισμένο,
μ' άρμενα κουπιά και μ' άξια παλληκάρια.
Σκούζει ο ναύκληρος, λέει των παλληκαριώνε.
«Λάμνετε παιδιά, λάμνετε παλληκάρια,
Να προφτάσουμε κείνο που λάμπει ομπρός μας
(Politis 97, 9-13)

Pasa un buque de guerra, calafateado de oro,
con aparejos, remos y con mozos garridos.
Grita el comandante, dice a los buenos mozos.
“Bogad muchachos, bogad buenos mozos,
que alcancemos aquello que brilla allí delante...”

Lo exclusivamente figurativo de esta luz resulta ya insostenible. Además del narrador, la ve el capitán del buque, la ven los marineros; no puede ser el crítico el único que no la vea. ¿Cuál es entonces la explicación? ¿Realismo mágico? Puede ser un problema emplear tal concepto (Roh 1925, Usler Pietri 1948) para el análisis de una canción medieval griega de tradición oral. En cualquier caso, ¿cómo explicar el realismo mágico? ¿Puede esta luz significar luz y algo bien distinto, al mismo tiempo? ¿Qué clase de metáfora es esta?

El presente estudio pretende dar una explicación unitaria al modo en que se producen y se entienden gran variedad de textos literarios griegos, que presentan problemas similares a los que acabamos de ver. Más aún, dentro del mismo esquema que las anteriores englobaremos imágenes tan dispares como un juego de pelota, un viento capaz de azotarnos por dentro, un aroma o una gota de agua. La asociación se basará no sólo en elementos literarios, sino también en algo de lo mucho que hemos aprendido en las últimas décadas sobre cognición, sobre psicología de las emociones, sobre el proceso de significación, incluso, en menor medida, sobre neurociencia.

Para ello tendremos que comenzar nuestra investigación donde otros la dejan. Lo que en muchos enfoques de teoría literaria es un cómodo recurso, una solución, será para nosotros un problema. En este caso, nos hallamos ante la cuestión del lenguaje figurado, o mejor dicho, de la figuración en el lenguaje. Lejos de ser un asunto meramente retórico, la figuración adquiere los primeros tintes filosóficos en Aristóteles, probablemente incluso antes. A lo largo de la historia, con altibajos según las épocas – ahora vivimos una de apogeo – irá incorporándose a nuevos foros intelectuales: desde su centralidad en la indagación sobre lo literario rebasará incluso el marco de lo lingüístico y se convertirá en uno de los temas fundamentales de la teoría del conocimiento, de la filosofía (de la del

lenguaje y de la general), de la psicología, y, en términos más recientes – y más extraños para los familiarizados con los inicios poéticos del problema – de la ciencia cognitiva y hasta de la investigación sobre el cerebro.

Aunque este es un estudio eminentemente práctico, un “trabajo de campo” de crítica de textos, resulta imposible sustraerse al desafío teórico de la simbolización en el lenguaje y en el pensamiento, de la dicotomía entre figuración y literalidad. Dado el estado de la cuestión, para articular una metodología medianamente válida es imprescindible una reflexión de calado sobre este problema, que se ha convertido en crítico – en el primitivo sentido discernidor de la palabra griega – para fenómenos intelectuales tan dispares como la filosofía postmoderna, más o menos enraizada en Nietzsche o Derrida, la pragmática fundada por Grice, Austin, Searle y otros, o la lingüística cognitiva de Lakoff, Langacker, Fillmore, etc. Si para muchos intelectuales de las más variadas procedencias y trayectorias la figuración ha llegado a ser cuestión emblemática, caben pocas dudas de que el emblema de la figuración, la categoría que las reflexiones – especialmente en los últimos dos o tres siglos – han situado en el centro del debate, es la metáfora (Genette 1982: 104-113, Fahnestock 1999: 4-6, Eco 1983: 217). En el momento de comenzar cualquier estudio que, como este, se pregunte por cómo se conciben y se representan emociones en la poesía mediante lenguaje figurado, el enfoque que se dé a la cuestión metafórica resulta fundamental. Para bien o, muy posiblemente, para mal, la metáfora es, de principio, el gran problema.

Este capítulo pretende examinar el problema de la metáfora, detectar sus principales dificultades, y adoptar una postura consecuente sobre él. La finalidad de la indagación es acercarnos a un método de análisis que resulte válido para interpretar y seleccionar los textos objeto de este estudio, a saber, un corpus de imágenes de la poesía griega que expresa aspectos clave de la experiencia amorosa siguiendo un mismo patrón. Dicho patrón no responde, como ya intuimos en los ejemplos vistos arriba, a una identidad de estructura formal, sino a un mismo esquema conceptual, de significado. Por tanto, resulta imprescindible disponer de una teoría de la significación adecuada. Para ello habremos de internarnos en la contienda sobre la metáfora y, en los dos capítulos siguientes, en

otras lides parcialmente derivadas de ella. La inmensidad bibliográfica (e. g. Shibles 1971, Noppen 1985 y 1990, Rohrer 1997a, John Benjamins 1990-2008) y la gran variedad de enfoques, muchos de ellos aparentemente alejadísimos del campo de las Humanidades, al menos en el sentido tradicional del término, incitan sin duda al desaliento. No obstante, el filólogo griego cuenta con un punto de partida, con un leño al que agarrarse al adentrarse en la tormenta metafórica. Como tantas otras cuestiones que nos siguen preocupando, el problema de la metáfora arranca, irremediablemente, de Aristóteles.

1. La metáfora en Aristóteles y en la tradición aristotélica.

1.1. La aparición del término μεταφορά.

Pocos términos a lo largo de la historia han tenido tanto éxito como este “traslado” o “transferencia”, esta μεταφορά, y pocas definiciones científicas o filosóficas han sido escrutadas más repetidamente que la de Aristóteles para la metáfora, muy especialmente en las últimas décadas (Gibbs 1994: 211, Kirby 1997: 517-518). Tampoco aquí escaparemos a este escrutinio, pero antes es conveniente hacer una precisión fundamental para algunos de los argumentos de esta tesis. Los argumentos son dos: primero, que no sólo nos debe importar la definición en sí que Aristóteles nos da, sino también, y mucho, su ámbito de aplicación; segundo, que la tradición nos ha transmitido una idea de la metáfora, supuestamente de cuño aristotélico, que no se corresponde con la de Aristóteles exactamente, sino más bien, en muchos aspectos, con la recibida por el filósofo de manos de la oratoria de su época, y que al menos parcialmente se cuestiona en la *Poética* y en la *Retórica*. Para todo ello tiene importancia saber que la metáfora es una categoría ya presente anteriormente en la reflexión sobre la literatura. La definición que ha ocupado a los teóricos durante estos siglos sí es de Aristóteles; el término, en cambio, no. La primera aparición atestiguada de μεταφορά como sustantivo se da en un pasaje de Isócrates sobre los κόσμοι, u ornamentos del discurso, con toda probabilidad escrito cuando Aristóteles era niño (las itálicas son mías):

Τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς πολλοὶ δέδονται κόσμοι· καὶ γὰρ πλησιάζοντας τοὺς θεοὺς τοῖς ἀνθρώποις οἷόν τ' αὐτοῖς ποιῆσαι καὶ διαλεγομένους καὶ συναγωνιζομένους οἷς ἂν βουληθῶσιν, καὶ περὶ τούτων δηλῶσαι μὴ μόνον τοῖς τεταγμένοις ὀνόμασιν, ἀλλὰ τὰ μὲν ξένοις, τὰ δὲ καινοῖς, τὰ δὲ *μεταφοραῖς*, καὶ μηδὲν παραλιπεῖν, ἀλλὰ πᾶσιν τοῖς εἶδεσιν διαποικίλαι τὴν ποίησιν· τοῖς δὲ περὶ τοὺς λόγους οὐδὲν ἔξεστιν τῶν τοιούτων, ἀλλ' ἀποτόμως καὶ τῶν ὀνομάτων τοῖς πολιτικοῖς μόνον καὶ τῶν ἐνθυμημάτων τοῖς περὶ αὐτὰς τὰς πράξεις ἀναγκαῖόν ἐστιν χρῆσθαι.

(*Enágoras* 9-10)

Pues a los poetas se les conceden muchos ornamentos del lenguaje: representar a los dioses como cercanos a los hombres, conversando y luchando junto a quien quieran, y expresarse acerca de ellos no sólo con el lenguaje cotidiano, sino también con términos extranjeros, con neologismos, con *metáforas*, sin que tengan que omitir nada, sino con elementos de todo tipo introducir variedad en la composición. A los prosistas en cambio ninguna de estas licencias se les permite, sino que están obligados a emplear estrictamente, de las palabras, sólo las usuales en la ciudad, y de las ideas, las relevantes para el asunto en cuestión.

Dos conclusiones importantes se desprenden del análisis del término *μεταφορά* en este autor. La primera, que para Isócrates, y podemos sospechar que también para el ámbito de la retórica al que pertenecía, este término no tiene exactamente el mismo significado que para nosotros, ni tampoco el mismo que para Aristóteles. Aristóteles no incluye la *metáfora* en los *κόσμοι*, y los menciona por separado, como categorías distintas. Isócrates restringe el uso de la *metáfora* y

de los otros κόσμοι a la poesía, mientras que, al mismo tiempo, hace uso en su prosa de figuras que hoy consideraríamos metáforas. Esto invita a pensar que con el término μεταφορά designa metáforas de especial elaboración formal (Kirby 1997: 526) o que no es consciente de que su propia prosa las incluye, lo cual parece más improbable tratándose de un especialista.

La segunda conclusión es que la concepción de la metáfora como elemento ornamental y restringido a la poesía no nace en Aristóteles, quien más bien ofrece una versión extendida de la figura, cercana a los procedimientos de la moderna semiótica (Kirby 1997: 528). Además de Isócrates, probablemente ya la *Ortoepeia* de Protágoras, en pleno siglo V, trabajaba con la misma distinción entre el sentido propio de las palabras y la metáfora (Kennedy 1994: 26). La retórica posterior había de inclinarse por el parecer de los sofistas, con alguna notable excepción como la de Cicerón en *De Oratore* III 28, donde, en contra de Isócrates, toma partido por la metáfora aristotélica, omnipresente en el hablar de todos (*Retórica* 1404b 34), incluido el surgido de las situaciones cotidianas (Stanford 1936: 36). En realidad, diríase que Aristóteles, como hemos apuntado, quiere matizar, y en bastantes puntos contradecir, las ideas que sobre la metáfora circulaban entre muchos de sus contemporáneos³. Platón ni siquiera había intentado una teoría de la metáfora, a pesar de encontrarse entre los que mejor la han manejado en la historia de la filosofía (Kirby 1997: 528-531, Bobes Naves 2004: 23-24, Louis 1945). Aristóteles parece, por tanto, haber tenido por sí mismo la iniciativa de darle importancia y tratamiento semántico a esta figura, aunque en ningún modo con tanta profusión y profundidad como teorías más modernas. La lingüística cognitiva, especialmente por el influjo de la obra de George Lakoff, ha hecho de la metáfora uno de sus principales campos de estudio. Lakoff y sus seguidores más cercanos a menudo enfatizan su reacción contra Aristóteles, pero tienden a olvidar las precisiones que acabamos de hacer, y critican la μεταφορά aristotélica, como veremos, por algunos aspectos que le son ajenos⁴.

³ Sobre los antecedentes platónicos y sofísticos de la *Poética* véase López Eire 2002: 136-138.

⁴ Kirby 1997 y Vega Rodríguez 2004, que irán siendo citados, tienen opiniones parecidas a la que acabo de expresar.

1.2. La definición aristotélica de metáfora.

La definición

Copiemos, una vez más en la historia de la Teoría Literaria, la célebre definición de *Poética* 1457b:

μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἶον νηὺς δέ μοι ἦδ' ἔστηκεν· τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν ἐστάναι τι. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος ἢ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν· τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστὶν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ' εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἶον χαλκῶ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας καὶ τεμῶν ταναήκει χαλκῶ· ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστὶν. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστὶ. λέγω δὲ οἶον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως· ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου.

(Aristóteles: *Poética* 1457b, 6-25)

La metáfora es la traslación de un vocablo ajeno o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde la especie a la especie o en virtud de una relación analógica.

Digo del género a la especie, como, por ejemplo, “he aquí mi nave parada”, ya que “estar anclada” es una determinada forma de “estar parada”. Desde la especie al género: “Pues en verdad Odiseo diez mil hazañas tiene realizadas”, ya que “diez mil” es mucho, y esa voz la emplea el poeta aquí en lugar de la palabra “muchas”. De la especie a la especie: como, por ejemplo, “con el bronce su vida habiendo agotado hasta el fondo” o bien “habiendo cortado su vena con el bronce de alargado filo”, ya que ambas voces, “agotar” y “cortar” son dos determinadas maneras de “quitar”

Llamo “relación analógica” cuando el segundo miembro de una proporción guarda con el primero similar relación a la del cuarto con el tercero. En tal caso, pues, se podrá decir el cuarto término en vez del segundo y el segundo en vez del cuarto. Y algunas veces los que eso hacen añaden el término al que se refiere el sustituido. Quiero decir, por ejemplo: similar proporción guardan la “copa” con “Dioniso” y el “escudo” con “Ares”. Se podrá decir, pues, de la “copa” que es el “escudo” de Dioniso y del escudo que es la “copa” de Ares. O bien la “vejez” con la “vida” y la “tarde” con el “día”. Por consiguiente, el poeta podrá decir que la “tarde” es la “vejez del día”, o, como Empédocles, que la “vejez” es la “tarde de la vida” o el “ocaso de la vida”.

(Traducción de Antonio López Eire 2002: 85-87)

En *Retórica* 1405a, 3-6, Aristóteles remite a esta misma definición de la *Poética*, por lo que hemos de deducir que se aplica a ambas obras, lo cual es notable dadas sus diferencias (Díaz Tejera 1995: 303). Precisamente el haber unido lo retórico y el parecido lógico, la persuasión y la argumentación (*Retórica* I 1355b 11), es el gran mérito de esta retórica filosófica de Aristóteles (Ricoeur 1975: 17, Díaz Tejera 1995: 306). No obstante, la metáfora desempeña un papel más importante en la *Poética*, porque va ligada al concepto central, la μίμησις

(Díaz Tejera 1983 y 1992), y se la presenta como elemento liberador del poder de la ficción para redescubrir la realidad (Ricoeur 1975: 11), para abordar el mundo de una forma distinta, que implique nuevo y más hondo conocimiento, μάθησις.

Los primeros tipos como metonimia

Salta a la vista que el texto de Aristóteles está incluyendo en el fenómeno μεταφορά varias operaciones. No resulta difícil identificar los primeros tres tipos con los términos *metonimia* o *sinécdoque* (Ricoeur 1975: 30-33, Díaz Tejera 1995: 314), ni tampoco se nos oculta que Aristóteles parece dar mayor atención a la metáfora por analogía (Stanford 1936: 10-11), a la única que nosotros llamaríamos propiamente metáfora (Bobes Naves 2004: 170), y así seguirá siendo hasta hoy. Esta preeminencia se confirma en *Retórica* 1411a-b. Según Umberto Eco (1983: 232), los tres primeros tipos explican cómo se produce y se entiende la metáfora, mientras que el cuarto trata de lo que la metáfora nos permite conocer. Aunque no intentaré sacar la metáfora aristotélica del ámbito verbal al que la circunscribió su autor, esta reflexión de Eco es importante, porque nos hace ver que el filósofo considera que está tratando también con un mecanismo de cognición. En cuanto a la metonimia, desde el comienzo aparece unida a la metáfora hasta el punto de que llegarán a ser consideradas como los dos tipos de figuración por excelencia, incluso los únicos. En el siglo XX, tanto el Groupe μ de Lieja (Groupe μ 1970) como importantes autores de la lingüística cognitiva (e. g. Ruiz de Mendoza 1998, Barcelona 2000) consideran la metonimia como una operación básica, que puede ser el origen de la metáfora⁵, acercándose de nuevo a la visión unitaria de ambas recogida por la definición de la *Poética*.

La sustitución

Tanto las tres primeras operaciones como la cuarta, la analogía, parecen implicar una idea de sustitución (Díaz Tejera 1995: 310, Vega Rodríguez 2004: 111). Diríase que siempre existe un término “literal” que puede ocupar el lugar del figurado. Este carácter sustitutivo de la metáfora la aboca, en principio, a

⁵ Interesante es la opinión de Paul Ricoeur al respecto: “La réduction de la métaphore à la métonymie est fruit de ce mélange inégal entre théorie des opérations et théorie des champs sémiologiques, auquel manque un moment proprement sémiotique” (Ricoeur 1975: 245).

desempeñar un papel ornamental, vacío de contenido, que se le atribuirá a menudo en la retórica clásica y que va íntimamente ligado a la noción de desviación (Ricoeur 1975: 30), que trato más abajo. La sustitución nos puede llevar a ver la metáfora aristotélica como un juego de intercambio entre copas y escudos, a reducirla a un ornato como los que trataba Isócrates. Y hay que confesar que el mismo Aristóteles nos lo pone bastante fácil con su frase “καὶ ἐνίστε προσιθέασιν ἀνθ’ οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστι”, que ciertamente parece referirse a una sustitución, y con su tratamiento de los casos de analogía, rozando lo silogístico, el mero intercambio formal. Sin embargo, la interpretación sustitutiva de la metáfora aristotélica no es unánime:

In the case of Aristotle's theory of metaphor, it seems to me very difficult to regard it as a substitutional theory: the transfer from genus to species still involves a generic connotation, and the transfer from species to species is realised through the corresponding genus. In the same way, the transfer on the basis of analogy (involving the proportion $A : B :: C : D$) presupposes something more than a mere substitution, not only because of the reversibility (see *Rhetoric* 1407a), but also because of the cognitive background involved in metaphorical processes (*Rhetoric* 1410b 17-20, 1411a, 1411b 1-21). This cognitive background is constituted by Aristotle's theory of *mimesis*.

(Swiggers 1984: 43)

Recogemos aquí estas dos ideas, que nos serán útiles más adelante. La primera es la reversibilidad que, sin necesidad de acudir al pasaje de la *Retórica* que menciona Swiggers, queda patente en la misma cita de la *Poética* que estamos analizando. Aristóteles intercambia los términos de sus analogías, porque sus correspondencias tienen *el mismo valor conceptual*⁶. Se suele hacer poco hincapié

⁶ Henle 1958 llama la atención sobre esto. Contra él, Beardsley 1962: 297 afirma que esta analogía proporcional de la *Poética* no es metáfora, aunque admite que Aristóteles no las consideraba muy

en esto. Como ya he dicho, estoy de acuerdo con la preeminencia de lo verbal en la μεταφορά, pero la reversibilidad confirma que Aristóteles también le concede rango cognitivo. La metáfora por analogía no se refiere sólo a palabras sacadas de su lugar para ocupar el de otras, sino también a proporciones entre estructuras mentales. Es más, la *Poética* nos dice que, para comprender la metáfora por analogía, debemos tener en cuenta todos los elementos de la proporción, explícitos o no, y ser conscientes de que la relación es bidireccional: al decir que la vejez es la tarde de la vida comprendemos las relaciones vejez-vida y tarde-día, y entendemos que aquí el significado de “tarde” no es simplemente el que la palabra pueda tener “fuera de contexto” – si existen tales significados –, sino que está también condicionado por el entramado de correspondencias en que se sitúa esta expresión metafórica. Es decir, que no sólo *tarde* modifica *vejez* como predicado más o menos novedoso, sino que las relaciones entre los cuatro términos hacen que también *vejez* modifique *tarde*, al encuadrarla en el sistema. Este texto de la *Poética* deja claro que, para Aristóteles, la metáfora por analogía implica al menos cuatro términos, y que las correspondencias entre ellos pueden dar lugar a distintas expresiones, distintos significados, y en ambos sentidos. Esto se corresponde con presupuestos básicos de la Teoría de la Interacción de Max Black, luego parcialmente recogidos por la Teoría de la Amalgama Conceptual de Gilles Fauconnier y Mark Turner. Sin embargo, en ningún lugar he hallado una referencia al origen de esta idea en Aristóteles.

La segunda idea que recogemos de Swiggers es que la teoría mimética y el tratamiento que Aristóteles da en general a los fenómenos poéticos y retóricos se encuadran en un marco cognitivo, conceptual, de indagación sobre la mente humana. Es vital precisar el ámbito de aplicación de la teoría aristotélica, porque la confusión sobre ello ha provocado tanto su rechazo como la importación forzada de sus categorías, especialmente la metáfora, a teorías en las que podrían hallarse fuera de lugar. Aristóteles no es un retórico ni un maestro de retórica. No está ofreciendo un tratado meramente técnico dirigido al ejercicio de estas

diferentes. Beardsley cuestiona la reversibilidad afirmando que “este hombre es un león” no es equivalente a “este león es un hombre”; es decir, que la transferencia de propiedades es distinta en cada caso. Sin embargo, Aristóteles no afirma que “la vejez es la tarde de la vida” y “la tarde es la vejez del día” dicen lo mismo, sino más bien que ambas son posibilidades de igual rango, ofrecidas por las proporciones de la analogía.

profesiones, en su época bien consideradas y lucrativas (Kennedy 1994: 64-80). Su reflexión es filosófica: pretende comprender los mecanismos fundamentales del discurso y ligarlos a categorías mentales como el razonamiento, la similitud, la analogía, e incluso a las emociones. Por tanto, etiquetar su metáfora como “no cognitiva” sencillamente no se corresponde con la realidad, con lo observable a partir de cualquier mínimo pasaje, como la definición de la *Poética* que nos ocupa.

Dicho esto, la *Poética*, el marco fundamental de definición y de aplicación de la μεταφορά, tampoco es ni filosofía del lenguaje, ni lingüística modernamente entendida, ni mucho menos una teoría del conocimiento⁷. El enfoque práctico del arte verbal no ha desaparecido en absoluto. El que Aristóteles no sea un mero maestro de retórica no significa que sus preocupaciones sean diametralmente opuestas. La *Poética* sigue teniendo como asuntos fundamentales cuestiones tales como qué hace mejor o peor a una obra literaria, cuáles son las diferencias entre los géneros, cuáles son los mecanismos más adecuados para imitar la realidad, para modificarla aprendiendo, para transmitir emoción y purificar las pasiones, para deleitar. El enfoque de Aristóteles no es sólo teórico, sino teórico-práctico: quiere desentrañar los procedimientos lingüísticos más efectivos, sin olvidar que los fines que estos persiguen están inseparablemente unidos a la estructura del pensamiento humano, al proceder cognitivo de quienes participan en el intercambio verbal. Este aspecto “psicológico” de la retórica aristotélica es posible porque ni Aristóteles ni su tiempo hacen un corte insalvable entre concepto y palabra (Stanford 1936: 17-18), al contrario que las más recientes corrientes filosóficas y lingüísticas de índole formalista. Por esto resulta un tanto paradójico que la lingüística cognitiva considere tan a menudo que se está oponiendo fundamentalmente a Aristóteles, el cual tiende a coincidir – aunque a veces de forma difusa – con esta escuela en un aspecto tan básico como la relación entre lenguaje y pensamiento. Sencillamente, la metáfora en la *Poética* tiene otro ámbito de aplicación, mucho más encaminado a una práctica cultural que a

⁷ Según, por ejemplo, la descripción de Grube (1958: xviii) o de López Eire (2002: 6), la *Poética* son unas notas o apuntes para ser usadas en clase, más que para la publicación. Aunque no probablemente no estuviera pensada para el gran público, la cohesión argumental e intelectual de la *Poética* sí nos indican que se trataba de una obra compuesta de forma cuidadosa, que no debe ser tomada como un mero esbozo.

descubrir la esencia del lenguaje. En ese ámbito, la noción de sustitución, de variación sobre lo esperado o lo usual, tiene perfecto sentido, porque tiene utilidad. Veremos que, por el contrario, la sustitución metafórica no parece una categoría válida para una teoría de la significación. Pero no olvidemos que el situar a la metáfora en el centro de la discusión sobre el lenguaje y el pensamiento no es achacable a Aristóteles.

El carácter ornamental

Si se considera la metáfora como sustitución de un término propio por otro ajeno, dos consecuencias parecen derivarse automáticamente: se trata de un adorno, sin más significado relevante que el del término sustituido, e implica una desviación, pues los términos que participan en el proceso se usan fuera de los lugares que les corresponden. Por consiguiente, se da por sentado que la metáfora aristotélica es un elemento ornamental y un alejamiento de la “realidad objetiva” a la que se refieren las palabras. Puede, sin embargo, que estas conclusiones no deban alcanzarse demasiado apresuradamente. Veamos la primera.

Cierta interpretación de la sustitución nos lleva a una versión empobrecedora de la metáfora: la metáfora parafraseable. Esta concepción del lenguaje figurado se opone a ideologías individualistas, como la del romanticismo, para el cual cada metáfora es única e irrepetible, no parafraseable en lenguaje literal (Stockwell 2002: 106)⁸. Podríamos decir que esta es la visión más “retórica” de la figuración, tal como resume Hiraga (2005: 23):

A metaphor is regarded as a substitution of words, as completely paraphrasable into a non-metaphorical expression by means of an analogy between the substitution word and the word being substituted. Hence, a metaphor is assumed to

⁸ Una vez más, ni la interpretación se deriva necesariamente de la metáfora aristotélica, ni deja de ser un anacronismo criticar a Aristóteles a partir de ella. Resulta dilucidadora la reflexión al respecto de Vega Rodríguez: “Adjudicar a Aristóteles una transgresión de los principios del holismo semántico, sería tanto como reprochar a los atomistas de la Antigüedad no haber incorporado la distinción partícula-onda en su teoría. Por otro lado, de acuerdo con el holismo semántico, cualquier alteración en un nodo semántico repercute en toda la red semántica. Entonces, puede argumentarse que no es posible ninguna paráfrasis completa de los textos sean o no metafóricos. Por lo tanto, la parafrasabilidad no tiene que ver directamente con la metáfora” (Vega Rodríguez 2004: 57).

be an ornament of language which conveys no new information.

Si el proceso consiste en sustituir un término propio por otro ajeno, siempre se puede deshacer la sustitución. Habrá, pues, en todos los casos, una expresión literal que diga “lo mismo” que la metafórica. La metáfora, por tanto, no tiene valor informativo, sino ornamental: se diluye en el juego lingüístico (Ricoeur 1975: 30, 57). Según este razonamiento, (1) y (2) *denotan* lo mismo, tienen el mismo contenido, son intercambiables:

(1) La tarde de la vida.

(2) La vejez.

Hiraga, en el lugar que acabamos de citar, da por sentado que esta postura arranca de Aristóteles. Pero, ¿es esto en realidad lo que propone la *Poética*? Su tratamiento más bien silogístico de la metáfora por analogía es en gran parte responsable de la interpretación sustitutiva. La relación entre copa-Dioniso y escudo-Ares es de equivalencia, y los términos equivalentes pueden sustituirse. Caben pocas dudas de que a esto se refiere Aristóteles. Aquí, sin embargo, en los términos de la analogía, acaba la equivalencia: no continúa en la subsiguiente expresión metafórica. La proporción no se reduce a números, y por tanto la expresión metafórica no equivale a la literal. Aristóteles sí nos dice que (1) sustituye a (2) en una oración figurativa, pero no que (1) = (2), es decir, (1) y (2) están proporcionados, pero *no son absolutamente intercambiables*, no tienen el mismo valor informativo, el mismo significado. Esto se comprueba directamente en sus mismos ejemplos de la construcción X es la Y de Z. Si YZ no añade información a X, no habrá diferencia de contenido entre (3) y (4), y será válida una frase como (5):

(3) La vejez es la tarde de la vida.

(4) La vejez es la vejez.

(5) *Falleció a los 99 años, de extrema tarde de la vida.

Es obvio que sí hay diferencia de significado, y no hay razón para pensar que Aristóteles propone lo contrario. Dada una proporción de cuatro términos, establece posibilidades de asociación, pero en ningún momento dice que el sustituto significa exactamente lo mismo que el sustituido. Precisamente, como leemos en *Poética* 1457b, es frecuente mencionar la X en una construcción asociativa XYZ como (3), y es así porque hacerlo no neutraliza la expresión, sino que la realza, resaltando las correspondencias, sin convertirla de ninguna manera en una tautología como (4). Sustituto y sustituido son compatibles en una “definición metafórica” porque son análogos, no iguales. Del mismo modo, queda claro que el “adorno metafórico” añade información, que *no es lo mismo* que su correspondiente, puesto que sólo puede sustituir al término literal en determinados contextos, mientras que en otros resulta inaceptable, como se ve en (5). Añádase a todo ello que, si la metáfora tuviera un mero valor ornamental, no tendría sentido asignarle valores relacionados con el conocimiento, con la μάθησις, ni postular que metaforizar bien es privilegio de mentes especialmente dotadas, cosas todas que dice Aristóteles, como veremos. En el libro III de la *Retórica* la metáfora y otras figuras están consideradas como combinaciones útiles de forma y función, o como verbalizaciones de patrones de argumentación o de pensamiento, pero no como adornos (Fahnestock 1999: 26).

En realidad, esto no es más que sentido común. Nuestra experiencia cotidiana nos dice que una sustitución implica tanto la permanencia de algunas características de lo sustituido como, inevitablemente, cambios. Sucede incluso en las equivalencias más estrechas. Un entrenador sustituye a un jugador por otro. Aunque ambos puedan estar especializados en la misma función, es lo nuevo, los cambios que el sustituto puede traer a la misma situación, lo que el entrenador busca. Cuando sustituimos un objeto viejo por uno nuevo, uno sucio por uno limpio, aunque ambos sean idénticos en todo lo demás, es la intención de cambio lo que motiva la sustitución. Para cualquier ser humano, incluido Aristóteles, una sustitución implica, con toda seguridad, cambio; tan sólo después, como segundo paso, se confirma o se desmiente si el sustituto cumple en todo, en parte, o no cumple la función del sustituido. Si esto sucede con equivalencias tan estrechas

como objetos idénticos o especialistas en la misma función, cómo no se dará al asociar términos pertenecientes a dominios dispares, como *vejez* y *tarde*, y tanto más en el ámbito de la expresión verbal, donde cada pequeña variación, cada elección de un vocablo por otro, cuenta, puede marcar grandes diferencias. No me parece probable que Aristóteles pasara todo esto por alto, ni veo indicios en su definición de metáfora de que lo hiciera.

Podemos comprobar que una teoría de la sustitución no implica que la metáfora sea igual a su paráfrasis mediante un ejemplo mucho más rotundo. En Escandinavia, desde el siglo IX d. C., los escaldos, poetas cortesanos cuya condición social guardaba parecido con la de un Píndaro, desarrollaron una poesía de complejidad metafórica creciente. Cuando en el siglo XIII la cristianización puso en peligro la profesión escáldica, el poeta, historiador y político Snorri Sturluson compuso la *Edda Menor*, o *Edda en prosa*, con tintes de manual de poética. En la obra *Skáldskaparmal*, perteneciente a esta *Edda Menor*, Sturluson recopila con dedicación, preservándolo para la posteridad, el repertorio de los *kenningar*, las metáforas con que los poetas escandinavos “adornaban” sus composiciones. En realidad, dichas metáforas eran obligatorias, una marca de estilo más que meros ornamentos. Aunque siempre existe un término “literal” al que el *kenning* se refiere, como *aire* para “casa de los pájaros”, está muy claro en Sturluson que la metáfora no dice lo mismo que el término al que sustituye. Y ello a pesar de que en esta poesía resulta indispensable conocer las equivalencias convencionales, o de lo contrario las composiciones se volverán herméticas para el oyente. Sturluson recoge todos esos *kenningar* como un gran tesoro cultural y expresivo, como un elemento esencial del arte escáldico. En el capítulo I del *Skáldskaparmal* el dios Bragi, hijo de Odín y patrón de los bardos, afirma que los elementos de la poesía son dos: “la metáfora y el metro”.

Snorri Sturluson es “sustitutivo” de forma mucho más explícita que Aristóteles, puesto que nos ofrece un prolijo catálogo de expresiones metafóricas y los términos literales a los que se refieren. Sin embargo, en ningún momento postula por ello que la metáfora no aporte información nueva, que no tenga valor más allá del adorno. Lo comenta espléndidamente Jorge Luis Borges (Borges 1978: 101):

Paul Groussac, en 1918, cerró un estudio sobre Gracián, “famoso catedrático del conceptismo”, con estas palabras: “Suele hallarse en los templos indianos cofres de sándalo y de laca, delicadamente taraceados, con triple y cuádruple fondo de complejas cerraduras: el curioso que logra abrirlas una tras otra, penetrando hasta el misterioso escondrijo central, encuentra una hoja seca, una pizca de polvo...” El ebanista indiano podría contestar que lo esencial no es la pizca de polvo, sino la complejidad del cofre; el poeta islandés, que lo esencial no es la idea de cuervo, sino la imagen “cisne rojo”. Hay un agrado en las metáforas que no hay en las palabras directas; decir la sangre no es decir la ola de la espada.

Una tesis similar defendió Milman Parry para la metáfora homérica (Parry 1933). No obstante, esta idea de que la sustitución no implica necesariamente un estricto carácter ornamental no parece haber tenido demasiado éxito entre los intérpretes de Aristóteles. Se tiende a identificar la metáfora aristotélica con el adorno hueco, con los cofres indianos que Paul Groussac asociaba con Gracián. Andrew Ortony, en el prólogo a *Metaphor and Thought*, uno de los libros sobre la metáfora más influyentes en las últimas décadas, da por sentada esta interpretación de Aristóteles, sin que lo contradiga ninguno de los numerosos y prestigiosos contribuyentes al volumen:

As to their use, he believed that it was primarily ornamental. In the *Topica* he argued that it is necessary to be wary of the ambiguity and obscurity inherent in metaphors, which often masquerade as definitions. He urged that a clear distinction be made between genuine definitions and metaphors. (Ortony 1993: 3)

Junto a la idea de que la sustitución implica adorno con valor informativo cero, esta que expone Ortony es la otra gran baza a favor del carácter ornamental de la metáfora aristotélica. Efectivamente, en varios lugares (claramente en *Retórica* III 1407b 29) Aristóteles insiste en que para la argumentación hay que utilizar moderadamente y con cuidado recursos como la metáfora. Esto lleva habitualmente a interpretar que, para Aristóteles:

si lo fundamental en la retórica es la argumentación, la metáfora es periférica, es un adorno y por tanto debe ser utilizada con moderación para no desfigurar el razonamiento de las pruebas arrancadas de los hechos. Esta conclusión la ratifica el propio Aristóteles cuando dice que hay que cuidarse del tono poético cuando se expone con metáforas y epítetos.

(Díaz Tejera 1995: 306)

Esta interpretación, unida al “objetivismo” de la filosofía aristotélica, lleva a la conclusión de que, para Aristóteles, “el lenguaje es un modo de describir la realidad pero no de cambiarla. Por eso, en los discursos rigurosos no debe hacerse uso de la metáfora”. (Vega Rodríguez 2004: 59). Sin embargo, del mismo modo que no dice que la sustitución implique una metáfora vacía de contenido, Aristóteles tampoco afirma que el valor ornamental de la metáfora la invalide para usos que no sean poéticos. Puede parecer que lo sugiere, por sus prevenciones sobre la incorporación de elementos poéticos al discurso riguroso, pero no lo dice explícitamente, lo cual por otra parte habría sido sencillo. Una vez más hemos de preguntarnos: ¿es imprescindible interpretar, en esta ocasión por la diferencia que hace en su uso, que Aristóteles concibe la metáfora como mero adorno?

Es inevitable recordar en este punto el pasaje del *Evágoras* de Isócrates citado más arriba. En él sí se dice claramente que la metáfora es un κόσμος, un adorno, y que su uso en la prosa, es decir, en el lenguaje argumentativo y expositivo, está vedado. Aquí la metáfora, o lo que Isócrates entendía por metáfora, es patrimonio exclusivo de los poetas. No, en cambio, para Aristóteles,

el cual afirma que todo el mundo conduce habitualmente sus conversaciones con metáforas: πάντες γὰρ μεταφοραῖς διαλέγονται (*Retórica* 1404b 34). Quizás por esto, Aristóteles no veda estrictamente el uso de la metáfora fuera de la poesía, la alaba como indicadora de inteligencia y de originalidad, y afirma que nos sirve para distinguir analogías, para ver las semejanzas (*Poética* 1459a 5-8)⁹. No prohíbe, pero previene, y desde su punto de vista teórico-práctico, del cual se esperan tales recomendaciones, no carece de razón. Que a la metáfora se le pueden dar diferentes usos, empleándola con distintas intenciones en textos poéticos, científicos, filosóficos, o en el lenguaje cotidiano, es algo que no niega ni la lingüística cognitiva ni ningún otro enfoque moderno. Aristóteles simplemente advierte de que la acumulación de metáforas poco convencionales, buscando la originalidad o la belleza, puede confundir cuando es deseable ser preciso en la argumentación¹⁰. Hermógenes de Tarso habría de hacer una advertencia parecida siglos después, probablemente siguiendo esta línea aristotélica (*Sobre las formas* 248).

A Aristóteles también le debió de preocupar, cómo no, el peligro de que el discurso filosófico se convierta en un sistema metafórico de significación exclusivamente endógena, problema que suscitó suspicacias en Hegel – quien lo advirtió en su *Estética* – o Heidegger, entre otros, y que Derrida expuso con toda crudeza en su “*Mythologie Blanche*” (Derrida 1971). Paul Ricoeur había de responder a este problema proponiendo la metáfora viva, generadora de nuevos conceptos, usada con moderación en el estilo y como recurso cognitivo al servicio de la analogía (Ricoeur 1975: 323-399)¹¹. Como se puede ver, este último planteamiento no queda tan lejos de Aristóteles, después de todo. El problema no

⁹ El que metaforizar sea una actividad cotidiana no implica que todos tengan la misma competencia, y es por tanto compatible con la “marca de genio”, la εὐφυΐας σημεῖον de *Poética* 1459a (Fauconnier y Turner 2002: 17). Metaforiza bien el que se ha ejercitado y, sobre todo, el que posee esa cualidad naturalmente (Vega Rodríguez 2004: 117). Esto también parece compatible con los postulados cognitivistas (Mahon 1999).

¹⁰ Sin embargo, Hawkes 1989: 6 ss., y con él Vega Rodríguez 2004: 57, achaca esta actitud a la división disciplinar entre retórica, poética y dialéctica, situando por tanto a Aristóteles en la misma posición de Isócrates, a pesar de su pasaje sobre la cotidianeidad de la metáfora. Parece al menos discutible considerar a la poética como una disciplina tan estructurada como las demás, a partir del breve tratado que es la *Poética* de Aristóteles. Sin menoscabo de su calidad y de su buena trabazón intelectual, la extensión y el detalle con que en esta obra se trata la metáfora invita a conducirnos con cautela a la hora de sacar conclusiones de gran envergadura.

¹¹ Las posturas de Aristóteles, Derrida y Ricoeur pueden verse confrontadas en Bobes Naves 2004: 22-30.

es tanto la metáfora en sí como el uso que de ella se haga. Decir que tanto Homero como Newton utilizan metáforas no implica afirmar que utilicen las mismas ni de la misma manera. Por tanto, es perfectamente compatible con lo anterior afirmar que si Newton usa la metáfora del mismo modo que Homero fracasará en sus propósitos, sin que ello implique ni que la metáfora es un mero adorno, ni que el uso que Homero le da es inferior, sino diferente, al de Newton.

De lo que leemos en Aristóteles sobre la metáfora no se desprende que la considere exclusivamente un adorno, meramente sustitutivo y sin significado relevante. Quien defienda esto está postulando una contradicción entre esa concepción y las mencionadas ideas de que la metáfora es prueba de inteligencia, se usa cotidianamente y contribuye a adquirir conocimientos nuevos detectando analogías. Estas últimas nociones, al contrario que el valor semántico cero y el carácter meramente ornamental, sí se hallan claramente expresadas en la *Poética* y en la *Retórica*. Si se tiene en cuenta el ámbito de aplicación de la metáfora aristotélica, que es teórico-práctico, se pueden explicar los pasajes que han dado lugar a la interpretación ornamental sin incurrir en incompatibilidades con el lado “cognitivo” de la metáfora aristotélica. En todo caso, el peso de la prueba debe recaer en los que proponen que aquí a Aristóteles le falta coherencia, basándose además en argumentos que el filósofo no ha dejado explícitos.

La metáfora como desviación

Vayamos ahora a la segunda consecuencia que teóricamente se deriva de la sustitución. Si un término ocupa el lugar de otro, quiere decir que abandona el suyo propio. Este uso se aparta, podríamos decir, de lo “natural”, y supone una *desviación* del proceso de significación normal de esa palabra. Aristóteles propugna, por tanto, que el lenguaje figurado es lenguaje desviado. Esto implica una conciencia nítida de la dicotomía entre lo figurativo y lo literal, de la posibilidad de expresarse de uno u otro modo, y por tanto de la existencia en todos los casos de una alternativa literal, supuestamente de “mayor precisión”. Viramos de nuevo hacia la especialización sin matices que proponía Isócrates, al prohibir la salida de la metáfora del lenguaje poético. Sin embargo, hemos visto que, si bien Isócrates fue seguido casi en bloque por la tradición retórica, no le secundó

Aristóteles, que simplemente aconseja elegir bien el estilo, pues es consciente de que hablamos habitualmente con metáforas. No está nada claro, como hemos visto, que la sustitución aristotélica conlleve un valor estrictamente ornamental para la metáfora, y desde luego no existe un texto que lo confirme. En lo que se refiere a la otra consecuencia directa de la sustitución metafórica, la teoría del lenguaje figurado como desviación, ¿estamos seguros de que Aristóteles nos dice exactamente lo siguiente?:

metaphor is viewed as deviant from literal usage because it involves the transfer of a name to some object to which that name does not properly belong. *Aristotle said Diction becomes distinguished and non-prosaic by the use of unfamiliar terms, i.e., strange words, metaphors, lengthened forms, and everything that deviates from ordinary modes of speech (Poetics, 1458a)*
(Gibbs 1994: 210)

Cito de *The Poetics of Mind* por lo representativa que es esta obra dentro de la lingüística cognitiva, y porque contiene probablemente la compilación de teorías “no cognitivas” sobre la metáfora más completa dentro de ese ámbito. Esta *desviación*, tan común en las interpretaciones, se basa en la misma metáfora con que se define la metáfora, es decir, en la *epífora*, la idea de traslado: ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ es la definición de la *Poética*. Ahora bien, creo que Gibbs (1994: 210ss.), como tantos otros, se precipita en dos puntos: primero, al introducir el concepto de lo literal como opuesto a lo figurado, que es familiar para nosotros pero que no aparece planteado de esa forma en Aristóteles; segundo, al dar por sentado que un traslado implica necesariamente desviación, o al menos desviación tal como se entiende bajo el influjo de la dicotomía literalidad-figuración. Creo que estamos tocando aquí uno de los puntos vitales del problema de la metáfora, en Aristóteles y fuera de él.

Gibbs, y cualquier otro que interprete que la metáfora aristotélica se opone a un sentido literal, se apoya en *Poética* 1458a 23, donde Aristóteles se refiere a la

figura como un elemento más *παρὰ τὸ κύριον*, parafraseado por Gibbs como *that deviates from ordinary modes of speech*. De igual manera, podemos ir a *Poética* 1458b 3, donde se dice *παρὰ τὸ εἰωθός*, “al margen de lo acostumbrado”. El verbo *deviate* es una contribución del traductor, no está en el texto. La pregunta es: en el caso de que esté hablando de desviación, ¿está Aristóteles hablando de la misma desviación que nosotros? La literalidad a la que alude Gibbs en sus trabajos es más bien la del Groupe μ, la de la filosofía del lenguaje, la de la teoría del significado. Implica que cada vocablo tiene un referente extralingüístico que le es propio, y la figuración consistiría en cambiar esa referencia, por lo que estaría justificado verla como una práctica semántica desviada, tal vez secundaria. La lingüística cognitiva reacciona contra esto haciendo ver que esa práctica no sólo no es secundaria, sino vital para la mente humana, y que por tanto toda esa concepción es errónea. No obstante, antes de enfrentarse a Aristóteles, hay que asegurarse de que se situó en las posiciones que se atacan.

Nuestro concepto de lo *literal* se apoya en la *letra*, en lo fijado, en la idea de ajustarse a un sentido propio de la palabra, de ceñirse a lo que un texto teóricamente significa en cualquier circunstancia, sin variaciones. Es un término metalingüístico, y subyace a él una determinada teoría, ya sea popular o científica, de la significación, del contexto. No es esto a lo que se refieren ni *τὸ κύριον*, ni *τὸ εἰωθός*. El primero indica autoridad, el segundo costumbre. Recordemos que Aristóteles no está haciendo psicología ni lingüística, sino retórica, y con un importante componente práctico. Ofrece recomendaciones para que el discurso cautive la atención, saliéndose de lo cotidiano, de lo “autorizado” por los hábitos lingüísticos. Lo que se sugiere en *Poética* 1458a-b es sencillamente emplear recursos retóricos que conviertan lo dicho en inusual y, por tanto, atractivo; eso sí, con la prevención de no emplear el arsenal completo, o la alocución se volverá ininteligible. Al interpretar todo esto en un plano exclusivamente teórico, de filosofía del lenguaje, se llega a que cada palabra tiene un significado fijo del que se aparta por la metáfora, que por tanto es una desviación ornamental, sin el valor informativo y sin la precisión de lo literal. Pero esto es lo mismo que hacer participar a Aristóteles en una discusión de pragmática lingüística en pleno siglo XX. Aristóteles no dice que la metáfora se desvíe del significado propio de un

término, sino que sirve para apartarse de lo ordinario. Está hablando del efecto de lo nuevo sobre el oyente, no de semántica ni de los procesos cognitivos tras ella. Si interpretamos *Poética* 1458a-b en un plano práctico, de sentido común, será difícil no estar de acuerdo: es de esperar que “el ocaso de la vida” atraiga más la atención que “vejez”.

Aristóteles no llega a lo metafórico a partir de lo literal. De esta misma opinión es Vega Rodríguez (2004: 228-230), quien, sin embargo, no niega que “la *μεταφορά* implica cierto desvío, es una alteración del discurso” (2004: 230). De acuerdo, si dejamos claro que ese desvío es con respecto a lo usual, a una forma de expresión más llana o más directa, no a lo *literal* como modo de significación primario o fundamental, descontextualizado, tal como lo entiende un psicólogo como Gibbs, o un lingüista como Lakoff, o un filósofo del lenguaje como Recanati. Si asumimos este ámbito de aplicación de la metáfora aristotélica, desaparece la tensión conceptual a que la teníamos sometida, y que amenazaba con cuestionar la coherencia de la *Poética* y la *Retórica* en este asunto. El paso desde la desviación del uso habitual a la desviación de un significado *original*, *verdadero*, *propio*, es una barrera que cruza la tradición retórica – es posible que ya la hubiera franqueado en tiempos de Isócrates –, pero no Aristóteles:

Est-ce à dire que, pour qu'il y ait écart et emprunt, l'usage ordinaire doive être «propre», au sens de primitif, originaire, natif? De l'idée d'usage ordinaire à celle de sens propre, il n'y a qu'un pas qui décide de l'opposition devenue traditionnelle du *figuré* au *propre*; ce pas, la rhétorique ultérieure le franchira; mais rien n'indique qu'Aristote l'ait lui-même franchi.

(Ricoeur 1975: 30)

¿Qué hay entonces de la sustitución, de la transferencia, de la alteridad? Todas son innegables en la definición *ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά*. ¿Es necesario aceptar una explicación como la siguiente?:

Para expresarlo con una imagen, es como si tuviéramos dos compartimentos, el género y la especie, y el proceso metafórico consistiera en sacar una palabra de un compartimento y colocarla en el otro.

(Díaz Tejera 1995: 310)

Nuevamente, es necesario reflexionar sobre la experiencia cotidiana: ¿un traslado tiene por fuerza que implicar desviación? ¿Siempre que algo o alguien cambia de lugar significa que está abandonando la posición que le es propia por otra que le es ajena? Lo que nos dice Aristóteles es que un vocablo se ve sustituido por otro distinto, mucho menos predecible en ese lugar, ya que esta palabra que lo sustituye se traslada desde un ámbito de uso diferente, que no coincide con el del término sustituido¹². Esto no tiene por qué implicar dicotomía entre compartimentos separados, entre lo sustancial y lo ornamental, sino sencillamente elección entre distintas posibilidades expresivas, todas ellas significativas:

the mechanism of substitution can be retained, so long as it means reaching into the same bag for different choices, not into an opposite sort of bag.

(Fahnestock 1999: 23)

“La metáfora es una desviación ornamental de lo literal” no es una definición de Aristóteles. “La metáfora es un traslado de una palabra de un ámbito de uso a otro (entre géneros, especies, o elementos de una analogía)”, sí. Y precisamente esta traslación, esta alteridad, es uno de los aspectos más interesantes, como veremos a continuación.

¹² No significa esto que la desviación en términos de uso no comporte problemas, entre otras cosas porque, como demuestra la lingüística cognitiva y, según hemos visto, ya afirmaba Aristóteles, la metáfora es de uso cotidiano, y por tanto no siempre es fácil determinar si, en un determinado contexto, el vocablo “literal” es más habitual que el “metafórico” (Fahnestock 1999: 15-16).

La metáfora como transferencia

Del mismo modo que al definir el silogismo usando el *λόγος*, con su definición *metafórica* de la metáfora en términos de movimiento (Ricoeur 1975: 24-25, Turner 1987: 18, Díaz Tejera 1995: 309), usando la *ἐπιφορά*, Aristóteles roza la tautología (Kirby 1997: 532). El término *μεταφορά* ha mantenido un significado de transferencia hasta hoy. Sigue llamando la atención del visitante extranjero ver esta palabra rotulada en los camiones de mudanzas griegos (Deutscher 2005: 17). Curiosamente, este uso actual nos da un ejemplo de traslado, no como desviación desde lo propio a lo ajeno, sino como aplicación, conservando funciones similares, desde lo acostumbrado a lo nuevo.

Esta idea de movimiento está íntimamente relacionada con la creatividad, con el arte como actividad modificadora (Díaz Tejera 1995: 307). Es un intento de describir la capacidad de alterar la realidad tal como la conocemos, de verla de otro modo, de dotar a las palabras de significados nuevos, de entender unas cosas a través de otras. Pensemos en lo que significa introducir la traslación en el estudio del discurso. La metáfora por analogía de Aristóteles implica estructuras conceptuales complejas, en las cuales los elementos se relacionan de acuerdo, no con la realidad objetiva e inamovible, sino con conocimientos culturales, enciclopédicos: copa-Dioniso, escudo-Ares. Al metaforizar, al decir “la copa es el escudo de Dioniso”, la palabra no se restringe a un significado individual, sino que da acceso a todas las relaciones de proporción, e insta a comprender la analogía teniendo en cuenta los miembros no verbalizados (“Ares”). Es más, llevar a cabo todo esto, metaforizar, percibir la semejanza, es para Aristóteles también una habilidad del pensamiento, no sólo un fenómeno lingüístico. Estos principios léxicos, basados en el conocimiento de esquemas enciclopédicos, están en la base de, por ejemplo, la semántica de marcos, la *frame semantics*, de Charles Fillmore (Fillmore 1976). Del mismo modo, si consideramos la *ἐπιφορά* como una aplicación de términos en un sistema de proporciones analógicas, se acerca a las proyecciones metafóricas de la Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson (Lakoff y Johnson 1980, Lakoff 1993). La *proyección* no lleva implícita menos idea de movimiento que la *epífora*.

La transferencia de significado que se produce por la metáfora crea una nueva coherencia, unas nuevas relaciones entre términos antes alejados categorialmente. Los pormenores de esta innovación no son fáciles de describir, y en ello naufragan muchas teorías (Ricoeur 1978b: 147). Aristóteles identifica la semejanza como elemento conductor de la transferencia metafórica, del proceso analógico. La semejanza crea las condiciones para la traslación, para la *epífora*. La influencia de esta reflexión habrá de ser enorme, hasta el punto de que sigue condicionando nuestra forma de ver la metáfora y la asociación de conceptos.

La semejanza

Hay que distinguir entre semejanza y analogía. En otros ámbitos, Aristóteles puede darle a esta última un tratamiento estrictamente restringido a la lógica formal, y por tanto con poca utilidad para el estudio de la significación (Stanford 1936: 12). Es más, puesto que Aristóteles no nos ofrece una teoría acabada de la figuración (Fahnestock 1999: 26-27), y sí una lógica, es natural que en su obra el espacio dedicado a la analogía formal, al silogismo, sea muchísimo mayor que el concedido a la metáfora (Vega Rodríguez 2004: 111). No es la metáfora un instrumento que Aristóteles considere definitivo – ni siquiera el silogismo lo es (Fauconnier y Turner 2002: 9) – para explicar el conocimiento, la significación, ni la percepción o creación de semejanzas, al contrario que buena parte de la lingüística cognitiva (Lakoff y Johnson 1980, especialmente el capítulo 22).

En la *μεταφορά*, según se ha interpretado, la semejanza¹³ es más bien lo que permite establecer la analogía, y lanzar así el proceso metafórico (Vega Rodríguez 2004: 108). Contra esta idea ha reaccionado la Teoría de la Metáfora Conceptual, objetando que la similitud no es objetiva, perteneciente a cualidades esenciales de objetos reales, sino que se crea, por medio de la metáfora (Lakoff y Johnson 1987: 152-155), a partir de propiedades salientes impuestas por la proyección conceptual (Turner 1987: 16-18) o de correspondencias en la experiencia (Lakoff y Johnson 1980, capítulos 18 y 22). La diferencia con la

¹³ Sigue siendo una referencia fundamental sobre la semejanza en la metáfora, aristotélica y posterior, el sexto estudio de *La métaphore vive* de Paul Ricoeur, titulado *Le travail de la ressemblance* (Ricoeur 1975: 221-272).

metáfora aristotélica es que esta última se basa en propiedades notables compartidas (*shared salient properties*), es decir, en una similitud previa que la metáfora incita a reconocer, no a crear (Turner 1987: 16-18, Vega Rodríguez 2004: 58). La implicación última es que la cognición no funciona con sistemas eminentemente estáticos y objetivos como las categorías aristotélicas o las ideas platónicas, sino de un modo dinámico, en que las experiencias, las condiciones sociales y culturales dan forma a las categorías, que a su vez se influyen mutuamente mediante procesos de proyección conceptual, como la misma metáfora (Lakoff 1987, Lakoff y Johnson 1999).

La interpretación de que para Aristóteles la semejanza es algo objetivo y motiva la metáfora se apoya fundamentalmente en *Poética* 1459a 5-8, texto al que ya aludimos:

πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφύιας τε σημεῖόν ἐστι· τὸ γὰρ εὔ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν.

Pero con mucho lo más importante es la aptitud para la metáfora, pues esto es lo único que no se puede tomar de otro y es señal de genio, pues metaforizar [trasladar] bien es ver la semejanza

La conclusión que mayoritariamente ha sacado el siglo XX es que para Aristóteles la esencia de la metáfora es la comparación (Gibbs 1994: 210, Ortony 1993: 3), basada en similitudes objetivas, y con escaso valor cognitivo. De este modo se llega incluso a definirla como un símil abreviado¹⁴. Nuevamente, la conclusión parece precipitada. A primera vista, la semejanza parece mucho más definida en la comparación que en la metáfora (Bobes Naves 2004: 171-175).

¹⁴ Esta identificación se halla por doquier, tanto en el ámbito de la Filología Clásica (e. g. Díaz Tejera 1995: 316), como fuera de ella (Turner 1991: 144). Sin embargo, en *Retórica* 1412b 32 y 1413a 13 puede comprobarse que, una vez más, la idea pertenece a la tradición posterior, y no al propio Aristóteles, que afirma más bien lo contrario (Vega Rodríguez 2004: 58-59, Kirby 1997: 521-522). Sigue siendo útil sobre este asunto, y en general sobre el problema del símil y la comparación en la Antigüedad, McCall 1969.

Ante todo, hay que preguntarse por la clase de semejanzas a que se refiere el texto aristotélico:

To see what? The likeness between things, or the subtle network of proportions between cultural units (...)? To this question Aristotle gives no answer, as was only appropriate for one who had identified the modes of being of Being (the categories) with the modes of being of language.

(Eco 1983: 235)

¿Por qué se interpreta el ver las correspondencias copa-Dioniso con escudo-Ares como una percepción de cualidades estrictamente objetivas, entre cosas reales e independientes de lo humano? ¿No puede de igual manera verse la semejanza aristotélica como algo parecido a las *correlations in experience* de Lakoff y Johnson (1980: 152)? Umberto Eco nos dice que Aristóteles no nos da una respuesta clara en uno u otro sentido. Tiene razón, y ello debería bastar para no oponer de principio la metáfora aristotélica a la metáfora cognitiva. No obstante, tenemos indicios en los textos de Aristóteles que, como mínimo, apuntan a la importancia de lo cultural y lo cognitivo, no precisamente a lo contrario.

En primer lugar, resulta mucho más coherente interpretar el ejemplo, mitológico y no “objetivo”, copa-Dioniso / escudo-Ares como la “subtle network of proportions between cultural units”, la sutil red de proporciones entre unidades culturales que menciona Eco. En cuanto a que la percepción de semejanzas es un proceso activo, con valor cognitivo, los indicios se multiplican. Está el valor para el aprendizaje que se da a la metáfora – haciendo hincapié en la innovación – en *Retórica* 1410b 14-25. Por otra parte, en *Tópicos* 1.18, 108b 7-14, se afirma que observar parecidos es fundamental para el razonamiento y para articular la percepción (Kirby 1997: 537)¹⁵. Pero probablemente lo más clarificador es

¹⁵ Kirby 1997: 546 se apoya en esta idea, tratada también en *Retórica* 1412a, para equiparar filosofía y retórica en Aristóteles, y defender lo semiótico de la metáfora aristotélica. Aunque sí es cierto que Aristóteles da a la percepción de semejanzas un valor cognitivo, cabe preguntarse si no es excesiva esa equiparación entre analogía y metáfora. Estas categorías son más bien *análogas*, no iguales, y aunque realizan funciones similares, sus ámbitos no dejan de ser muy distintos. La

examinar el pasaje clave de *Poética* 1459a 5-8 citado arriba, en que Aristóteles alaba la aptitud para la metáfora como signo de genio, como una facultad de la inteligencia que no puede adquirirse de otros. Queda patente el valor cognitivo que se da aquí al establecimiento de las semejanzas. Consideremos además que se habla de metaforizar, de trasladar (μεταφέρειν), es decir, de la metáfora como una acción, no como una simple detección, una percepción pasiva. El verbo θεωρεῖν también implica un proceso activo: es *ver* sacando conclusiones, *ver* relacionado con *saber* – una asociación posiblemente universal – y acompañado de atención y de reflexión. A veces está cerca del verbo inglés *watch*; a veces de nuestro *observar*. A partir de tales significados acabará adquiriendo su sentido conceptual el sustantivo θεωρία.

Una vez más hemos de recordar el ámbito de aplicación de la metáfora aristotélica. Su propósito no es desentrañar el conocimiento humano, sino identificar prácticas retóricas y poéticas eficientes, eso sí, relacionando la actividad lingüística con el pensamiento. Dialogando en sosegados paseos por el Liceo, Aristóteles no podía tener acceso a la metodología de la psicología empírica ni al trabajo de campo antropológico, que dieron lugar a la teoría prototípica de la categorización formulada por Eleanor Rosch (Rosch 1977, 1978). Sin embargo, todo indica que sí supo ver la importancia cognitiva de establecer afinidades entre los conceptos, y cómo tales procesos influyen en nuestra percepción y clasificación de la realidad. Para Aristóteles, la semejanza no es algo que se percibe inevitable y automáticamente: observarla es una acción y una habilidad, una marca de inteligencia que diferencia entre individuos. Conlleva capacidad de abstracción. En la *Poética*, en la *Retórica* y en otros lugares se aprecia esta destreza no con instrumentos científicos inimaginables entonces, pero sí con gran fuerza intuitiva, al modo de Nietzsche en *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida* (1874), donde el pensamiento se cifra en la capacidad de olvido, de abstracción de lo no fundamental. La misma reflexión aparece en el famoso relato de Borges, *Funes el memorioso*, en que el personaje, después de caer de un caballo, aprecia y recuerda

verbalidad y el objetivo de deleitar que tiene la metáfora la diferencian de mecanismos de razonamiento estrictamente filosóficos o lógicos.

hasta los más ínfimos detalles de todas las cosas, volviéndose incapaz de identificar semejanzas, y por tanto de pensar:

era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez. (...) Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.

Aristóteles no nos dice: “las semejanzas objetivas entre las cosas permiten la metáfora”, sino “metaforizar es una habilidad discursiva fundamental que consiste en saber ver las semejanzas, en saber establecer analogías”¹⁶.

La verbalidad

La inclusión del término ὄνομα en la definición de la metáfora le da un carácter verbal, ligado al sustantivo. Lo nominal implícito en ὄνομα permite relacionar esta definición con el sustancialismo aristotélico (Vega Rodríguez 2004: 57). Es natural que el pensamiento subyacente a la *Poética* quede integrado en el sistema filosófico de Aristóteles. Del mismo modo, esta obra se ajusta también al principio epistemológico de que lo preexistente está en la base del

¹⁶ Aristóteles es tal vez demasiado breve en su tratamiento de la metáfora para que podamos estudiar convenientemente su distinción entre metáfora y metaforizar. No obstante, el hecho de que diferencie producto y proceso resulta muy significativo. Metaforizar parece más bien la acción cognitiva, la relacionada con la percepción de semejanzas (Vega Rodríguez 2004: 114-115), mientras que metáfora es el resultado en el lenguaje de dicha acción. Esta distinción, muy importante en el siglo XX, recuerda a la de Lakoff y Johnson entre metáfora conceptual y lingüística, de que se hablará más abajo. En todo caso, confiere a la metáfora aristotélica la condición de acción de un sujeto pensante, de proceso mental y no sólo verbal.

conocimiento (Paul 1988), y en general es coherente con la ontología aristotélica (Husain 2002), en la cual la analogía desempeña un papel importante¹⁷.

Ahora bien, aunque ὄνομα confiere preeminencia al nombre, siempre fundamental en la concepción lingüística de la Grecia clásica (Odgen y Richards 1923: 30-37), puede también referirse a adjetivos (Kirby 1997: 533) y en general a todos los segmentos significativos de la frase, incluido el verbo (Díaz Tejera 1995: 308), por lo que en la definición aristotélica suele traducirse por *palabra*¹⁸. En todo caso, lo principal es que Aristóteles vinculó la metáfora a lo verbal (Shibles 1971: 115), lo cual había de orientar durante siglos el estudio poético y retórico de este fenómeno hacia una teoría de los tropos o figuras del lenguaje, supuestamente contenida *in nuce* en esta definición de la *Poética* (Ricoeur 1975: 23).

Probablemente lo que más se le ha criticado a la metáfora aristotélica en el siglo XX es esta restricción a la palabra. Por ejemplo, Stanford (1936: 8) considera que Aristóteles se basa en una concepción errónea de la palabra como unidad principal del discurso, en lugar de la frase. Esta expansión desde el vocablo aislado a la oración como unidad significativa mínima cimenta el planteamiento de Paul Ricoeur, quien también critica a Aristóteles por lo mismo (Ricoeur 1975: 63, 67). Por supuesto, la crítica de la “metáfora lingüística” aristotélica es uno de los puntos de partida para la Teoría de la Metáfora Conceptual de la lingüística cognitiva (Gibbs 1994: 210; Lakoff y Johnson 1999: 383). Según estos últimos autores, Aristóteles es incapaz de traspasar el límite de lo lingüístico y llegar a lo conceptual, a lo cognitivo y prelingüístico. Curiosamente, la Teoría Cognitiva distingue a menudo dos metáforas, la lingüística y la conceptual, separando así el pensamiento de su verbalización. Hemos de suponer que la metáfora lingüística, estrictamente verbal, se asemeja a

¹⁷ Paul Ricoeur, en el capítulo 8 de *La métaphore vive* (Ricoeur 1975: 323-399), ofrece un tratamiento pormenorizado, que ya es una referencia clásica para este tema, del papel de la analogía en la ontología y en la metafísica, dedicando especial atención a Aristóteles.

¹⁸ Derrida, que dedica considerable atención a la metáfora en su libro *Marges de la philosophie* (Derrida 1972: 274-292), entiende este ὄνομα como una categoría que engloba todo lo nominalizable (Derrida 1972: 277-278), y Swiggers añade que esto implica abstraerse de la temporalidad como si esta estuviera fuera del alcance de la metáfora (Swiggers 1984: 42). Ricoeur afirma que la λέξις aristotélica está centrada en el ὄνομα (Ricoeur 1975: 67). El concepto de ὄνομα, tanto lingüístico como filosófico, lo tratan Robins 1951: 19-22 y 1966.

la de Aristóteles. Como ya hemos dicho, Aristóteles no hacía un corte tan claro en esta cuestión, lo cual no es lo mismo que ceñirse estrictamente a la verbalidad.

En todo caso, está claro que para Aristóteles la metáfora es un fenómeno de la palabra, del vocablo concreto, ya sea en su vertiente morfológica o en la estilística (Swiggers 1984: 40-42). La cuestión es si esto implica necesariamente los defectos que se le achacan. En las páginas precedentes se han ido dando diversas pruebas de que Aristóteles no es estrictamente formalista ni léxico, no analiza el uso lingüístico sin referencias a la mente. Tacharlo de no cognitivo no está justificado. Recordemos que su ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά no es una isla, sino que pertenece al conjunto de correspondencias de una analogía, e implica relaciones conceptuales. En cuanto a la atención a la palabra concreta, recordemos que la “desviación”, lo inhabitual y llamativo desde el punto de vista del uso, se concentra en un vocablo sustituto, no en la frase entera, aunque para teorías modernas los efectos predicativos o semánticos impregnen el nivel oracional o incluso el textual.

Nuevamente el problema es que estamos perdiendo de vista la perspectiva de Aristóteles. Ambas críticas, la de la restricción al vocablo como unidad lingüística y la de falta de generalización conceptual, intentan arrancar a la metáfora aristotélica de su ámbito de aplicación teórico-práctico. ¿Es lícito demandarle a Aristóteles que desvincule su metáfora del ὄνομα? Rotundamente no. El fenómeno que Aristóteles analiza es un fenómeno de la palabra. Aristóteles no se sirve de la metáfora para lo mismo que sus críticos, porque para Aristóteles, más que científico, el término es técnico. Y técnicamente la μεταφορά está llena de sentido, y de utilidad.

Pensemos un momento en quiénes son los que censuran la verbalidad de la definición aristotélica: lingüistas, filósofos, psicólogos... teóricos todos. Es evidente que la μεταφορά propuesta por la *Poética* y la *Retórica* presenta enormes problemas para edificar a partir de ella una teoría del significado, del lenguaje, del pensamiento. Tal vez precisamente por eso no es Aristóteles quien se basa en la metáfora para formular tal teoría. Veamos por un momento su ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά desde el punto de vista del poeta, del retórico, del involucrado en la práctica reflexiva del lenguaje. En el ámbito estilístico, la metáfora de

Aristóteles adquiere realidad, utilidad y significación. Esto ocurre porque, para el autor de poemas, obras teatrales, discursos, etc., enfocar la atención en el vocablo concreto, individual, tiene un valor que no comparte quien busca generalizaciones. Si preguntamos al técnico, expresarse bien reside, mucho más que en la predicación oracional o en generalizaciones conceptuales, en la elección cuidadosa de cada palabra:

y destes son los que dizen que no hablo en romance, porque piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conoscen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juyzio, así en lo que se dize, como en la manera como se dize; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que conuienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a vezes las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que, no solamente digan con claridad lo que se pretende dezir, sino también con armonía y dulçura.

(Fray Luis de León, *Nombres*, libro III, “Dedicatoria”)

Para el que pesa, mide y compone las palabras con un fin retórico o poético, la metáfora es la traslación de un vocablo desde su empleo típico a otro distinto, que habitualmente pertenece a un término sustituido, integrando a ambos en una analogía en la que se incluyen sus significados usuales. Estos significados vienen siempre definidos por el uso, *quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi* (Horacio, *Ars Poetica* 72); es decir, el criterio es qué resulta habitual y qué inesperado para aquellos a quienes se dirige quien quiere hablar, no sólo con claridad, “sino también con armonía y dulzura”. Recordando nuestros ejemplos al principio del capítulo, el proceso consiste en decir *luz* o *rayos* en un contexto distinto, de modo que, sin dejar de significar *luz* y *rayos*, digan también algo más, en virtud de relaciones analógicas que se pueden inferir a partir de este uso menos convencional, y así alcancen valores próximos – pero no iguales, porque no dejo de decir *luz* o *rayos* – a *belleza*, *atractivo*, *fama*, *pasión*, etc. Esta definición “restrictiva” de la metáfora le podía ser útil a un Fray Luis de León, unos mil

novecientos años después de Aristóteles, y hoy día sigue siéndolo para cualquier escritor¹⁹. Es un término técnico que no busca tanto la verdad científica como la utilidad práctica. Está por ver si el enriquecimiento de la metáfora con nuevos valores psicológicos, filosóficos, cognitivos, etc., alcanza mayor precisión científica y es más útil para quienes pensamos sobre la significación después de Aristóteles.

1.3. La tradición retórica.

La metáfora nos llega por dos vías: la filosófica y la retórica. En la filosófica queda subsumida en la analogía (Vega Rodríguez 2004: 26), mientras que en la retórica se incorpora a las categorías de la figuración, que ocuparán durante siglos a una interminable lista de tratados²⁰, principalmente encaminados a la instrucción práctica (Fahnestock 1999: 8-11). Desde los conservados de la Antigüedad como la *Rhetorica ad Herennium* o la *Institutio oratoria* de Quintiliano, hasta los manuales renacentistas o barrocos, es muy difícil encontrar dos catálogos de figuras que coincidan exactamente. Ello es probablemente debido a su vocación de codificar, en un repertorio unificado, formas lingüísticas y actos de habla o funciones discursivas (Fahnestock 1999: 14).

Aunque, como hemos venido defendiendo, la tradición retórica a menudo malinterpreta a Aristóteles en puntos cruciales sobre la metáfora, no hay duda de que la definición de la *Poética* y el tratamiento ulterior de la *Retórica* son sus referencias fundamentales, y lo seguirán siendo en muchos casos hasta hoy, aunque sea para reaccionar contra ellas, al igual que tantos otros aspectos de estas dos obras (Stanford 1936: 12, Paul 1988, Cooper 1963, López Eire 2002: 15-16, Kirby 1997: 518-520). La ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά se seguirá repitiendo casi sin variación hasta el siglo XVIII (Bobes Naves 2004: 58), y a partir de ahí será ocasionalmente cuestionada. Si ha sido o no superada, está por ver: Umberto Eco

¹⁹ Lo es, por ejemplo, para Susan Sontag (1978 y 1989).

²⁰ Imposible examinarlos aquí. Puede verse un buen panorama en Bobes Naves 2004: 58-89. Lo importante es que siguen todos la teoría de la mimesis, tienden a ser normativos y prácticos y, hasta el siglo XVIII, ni pierden de vista la *Poética* de Aristóteles ni innovan esencialmente sobre su metáfora. La influencia de la *Retórica* parece haber sido considerablemente menor, debido a su naturaleza y a las vicisitudes de su transmisión (Kennedy 1994: 62-63).

afirma que, de las miles de páginas escritas sobre la metáfora, pocas añaden algo esencial a Aristóteles (Eco 1983: 217-218), probablemente porque su definición en términos de una proporción analógica es digna de un genio, un verdadero εὐφυΐας σημεῖον, que da con la clave del fenómeno verbal (Eco 1983: 226).

Vista desde la perspectiva actual, la metáfora de la tradición retórica sigue “adoleciendo” de exceso de verbalidad, aunque ya hemos visto las razones que hacen válida la restricción al ὄνομα por parte de Aristóteles. No obstante, para la semántica, la semiótica y otras disciplinas del significado que han experimentado un gran desarrollo en el último siglo, resulta un tanto decepcionante que durante dos mil años prácticamente ningún estudioso fuera capaz de trascender el ὄνομα aristotélico. Hermógenes de Tarso, ya en época de Marco Aurelio, llamó τροπή a la que él alude como *metáfora* de los gramáticos:

Τροπή δέ ἐστι τὸ μὴ ἐξ ὑποκειμένου πράγματος
ἀλλοτρίου δὲ σημαντικὸν ὄνομα θεῖναι κοινὸν εἶναι
δυνάμενον καὶ τοῦ ὑποκειμένου καὶ τοῦ ἔξωθεν
ἐμφαινομένου, ὃ καλεῖται καὶ μεταφορὰ παρὰ τοῖς
γραμματικοῖς...

(Περὶ τῶν ἐξ ὑπολήψεως προσιμίων 4.10)

Tropé es emplear una palabra cuyo significado proviene no del asunto en cuestión sino de otro, porque puede aplicarse en común tanto al asunto en cuestión como a uno traído a colación desde otro lugar. Se la llama metáfora entre los gramáticos...

Al separar ὄνομα y σημαντικὸν, la definición de Hermógenes parece superar el vocablo e intuir la significación como un proceso dinámico (Díaz

Tejera 1995: 312, Stanford 1936: 15-18), pero su tratamiento es escueto y el éxito de su obra limitado²¹.

Desde la Antigüedad esta tradición comenzará a preguntarse por el concepto de figuración, y a consecuencia de ello a plantearse la dicotomía entre lo literal y lo metafórico, la cual ha llegado hasta el presente. En los comienzos de la ilustración será la metáfora la perdedora, puesto que se llevará al extremo la prevención de Aristóteles de limitar su uso en busca de la precisión, y se llegará a la posición isocrática de prohibirla fuera de la poesía (Vega Rodríguez 2004: 34-35). Insisto en que esta postura radical, contra la que reaccionarán el Romanticismo y algunas teorías modernas defendiendo el valor cognitivo de la metáfora, no es la de Aristóteles, que fue mucho más moderado y que no planteó el conflicto literalidad-figuración. La confrontación extrema entre estos dos polos lleva a la concepción de la metáfora como desviación absoluta, dentro de una teoría de la significación que toma lo literal como punto de partida. La cuestión a la que la retórica no contesta es qué es literal, qué no es figura. Al respecto, Paul Ricoeur se pregunta: “la rhétorique classique n’est-elle pas morte, entre autres faiblesses mortelles, d’avoir laissé sans réponse cette question préalable?” Y, sin embargo, Quintiliano, en los mismos inicios de esta tradición, vislumbra una salida de la dicotomía: “Quare illo intellectu priore et communi nihil non figuratum est” (*Institutio oratoria* IX, 1, 12). Al afirmar que todo es lenguaje figurado, en el primitivo sentido de la palabra *figura* como “postura”, porque siempre hay que adoptar alguna postura, y no hay postura cero, la metáfora tiene la posibilidad de salir de la desviación ornamental. Sin embargo, la ocasión no fue aprovechada (Fahnestock 1999: 9), y en este y en el próximo capítulo veremos cuánta energía se le había de dedicar a este dilema²².

²¹ Aunque probablemente mayor de lo que se suele creer, como muestra Patterson 1970. Véase también la discusión sobre este pasaje de Hermógenes en Patillon 1988: 314-319.

²² Turner 1998 ofrece un panorama escueto pero completo, partiendo desde los presupuestos de la retórica clásica más aristotélica, es decir, más tendente a reconocer la figuración como hecho cotidiano, seguido de la exposición de su teoría de la amalgama conceptual como propuesta de solución. Una versión resumida, con menos incidencia en la tradición clásica, es Turner 2005b.

2. La metáfora como problema desde Nietzsche a Ricoeur.

2.1. Nietzsche, Richards y Black, Ricoeur: la metáfora da nombre al problema del conocimiento.

Después de siglos entre la multitud de las figuras, la metáfora (Eco 1983), acompañada del razonamiento analógico en general (Fauconnier y Turner 2002: 14-15), ha vuelto al centro de la escena. La idea de que el conocimiento y el lenguaje son esencialmente metafóricos²³ fue presentada en sociedad para la filosofía contemporánea por Nietzsche. En *Verdad y mentira en sentido extramoral* (1873) afirma, por ejemplo, que el creador del lenguaje...

se limita a designar las relaciones de las cosas con respecto a los hombres y para expresarlas apela a las metáforas más audaces. ¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora.

(Traducción de Luis M. Valdés y Teresa Orduña)

Esta descripción del proceso de simbolización guarda un interesante parecido con la que es “una de las primeras formulaciones de teoría semiótica en la literatura occidental” (Kirby 1997: 535):

Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ. καὶ ὥσπερ οὐδὲ γράμματα πᾶσι τὰ αὐτά, οὐδὲ φωναὶ αἱ αὐταί· ὧν μέντοι ταῦτα σημεῖα πρώτων, ταῦτα πᾶσι παθήματα τῆς ψυχῆς, καὶ ὧν ταῦτα ὁμοιώματα πράγματα ἤδη ταῦτα.

(Aristóteles, *De Interpretatione* 1, 16a3-8)

²³ Con antecedentes en Heráclito y Vico según Kirby 1997: 517.

Los sonidos del habla son símbolos de experiencias en la psique, y las marcas escritas símbolos de los sonidos del habla. Y del mismo modo que las letras no son para todos las mismas, tampoco lo son las palabras habladas; mas aquello de lo que estas son signo en primer lugar, esas experiencias de la psique, son las mismas para todos, y aquello de lo que estas son imagen y semejanza, las cosas, también son las mismas.

Por supuesto, Nietzsche sólo está de acuerdo hasta llegar a los *παθήματα τῆς ψυχῆς*, que él, más fisiológico aquí que Aristóteles, califica de impulsos nerviosos. Al pasar de la mente a las cosas, se plantea el gran conflicto de la teoría del conocimiento:

Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas. (...) las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal. No sabemos todavía de dónde procede el impulso hacia la verdad, pues hasta ahora solamente hemos prestado atención al compromiso que la sociedad establece para existir: ser veraz, es decir, utilizar las metáforas usuales.

(Traducción de Luis M. Valdés y Teresa Orduña)

Es curioso cómo la dicotomía literalidad-figuración, o realidad-representación, está vigorosamente presente en este texto de Nietzsche, mucho más de lo que jamás pretendió postular Aristóteles para su *μεταφορά*. Este conflicto, y con él la imposibilidad de conocer la realidad en sí, se transmite a

Derrida y al *postmodernismo* en general, lo cual llevará, en ocasiones, a un relativismo que recuerda a los excesos de la sofística. Sin embargo, téngase en cuenta para la discusión futura que, si se acepta la naturaleza metafórica del conocimiento, el lenguaje humano no puede producir significación literal en el sentido estricto, porque esto sería incompatible con nuestra forma de intelección, dada nuestra incapacidad de conocer las cosas en sí, los *πράγματα* de Aristóteles. Sobre el tema que nos ocupa, la pregunta ahora sería: si no se admite que haya literalidad absoluta desde la que trasladar los símbolos, puesto que son siempre producto del hombre y de sus circunstancias, ¿resulta conveniente emplear el término *metáfora* para referirse a los procesos de representación descritos por Nietzsche? ¿No estará Nietzsche introduciendo una vez más una nomenclatura sacada de su bagaje helenista, como en el caso de lo apolíneo y lo dionisiaco, rica en implicaciones culturales pero problemática para el tratamiento de una cuestión filosófica o científica? Recordemos de nuevo que Aristóteles no pretende abordar problemas generales como el significado o el conocimiento por medio de la *μεταφορά*, y no la usa para su “formulación de la teoría semiótica” en *De Interpretatione*.

La metáfora nietzscheana toma una cuestión clave de la filosofía, la reformula y la introduce de lleno en el siglo veinte²⁴. Sería inacabable entrar aquí en detalles sobre las indagaciones acerca de la metáfora en el último siglo y medio²⁵, sobre todo en las suscitadas por el paso dado por Nietzsche. No obstante, dos corrientes merecen destacarse en el siglo XX antes de la lingüística cognitiva, por su trascendencia y por su innovación respecto a la tradición retórica: la teoría de la interacción, de la escuela anglosajona, y la metáfora viva, de la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur.

La Teoría de la Interacción se basa en la noción de tensión entre *tenor* y *vehículo* metafóricos de I. A. Richards (Richards 1936), y fue desarrollada por el

²⁴ La metáfora en Nietzsche representa más que lo recogido en *Verdad y mentira en sentido extramoral*: impregna su estilo y su concepción del lenguaje y del conocimiento. El problema de la “metáfora de la metáfora”, es decir, del carácter metafórico de la definición de metáfora, tampoco le es ajeno. La referencia clásica para todas estas cuestiones a lo largo de la obra nietzscheana sigue siendo Kofman 1972.

²⁵ Existen panoramas bastante completos, como el que ofrece Stanford 1936: 86-105, hasta los años treinta del siglo veinte, o los ya citados de Bobes Naves 2004: 39-115 (desde el siglo XVIII), Eco 1983 (discutiendo autores de diversas épocas) y Gibbs 1994: 210ss. (especialmente pormenorizado para la segunda mitad del siglo XX).

filósofo Max Black (Black 1962, 1979). Postulados básicos de Richards y Black son que la metáfora tiene valor cognitivo, que es una herramienta de conocimiento (analizado y apoyado por Ricoeur 1975: 87-105), y que trasciende el valor de la palabra, es decir, es un fenómeno discursivo (Ferrari 2002: 64). Estos autores toman de Nietzsche el valor de la metáfora como mecanismo cognoscitivo, pero no adoptan su pesimismo nihilista. La interacción entre los términos de la metáfora produce una nueva significación, modificándolos a ambos. Ya hemos visto que esto no es tan incompatible con Aristóteles. Tampoco, *grosso modo*, con la metáfora de Ricoeur.

Paul Ricoeur, ya citado en numerosas ocasiones, es la principal referencia para la metáfora en el pensamiento del siglo XX, por el valor que le otorga como proceso semántico básico, por la importancia que le concede en su filosofía hermenéutica, y por la extensión y profundidad con que la trata, a través de una detallada discusión con casi todas las teorías anteriores de relevancia, en su obra *La métaphore vive*²⁶. En este libro Ricoeur da prioridad a la distinción entre “metáforas muertas”, ya asentadas en la polisemia léxica, y “metáforas vivas”, innovaciones semánticas, emergentes en el lenguaje. Estas últimas son heurísticas, y su valor cognoscitivo lleva a Ricoeur a situar la “verdad metafórica” como uno de los conceptos esenciales de su filosofía, paso que, como hemos visto, Aristóteles no se atrevió a dar, a pesar de reconocer que la metáfora es una herramienta muy valiosa para el pensamiento. Ricoeur, además, saca la discusión del ámbito de la palabra, de la desviación nominal, y lo lleva al del enunciado, postulando, junto con otras teorías semánticas, que la metáfora es una predicación impertinente. La semejanza en la metáfora es entonces una categoría lógica resultante de la tensión entre la lejanía conceptual y el posterior acercamiento de los elementos participantes, lo cual produce la imagen poética. La metáfora viva se construye, por así decirlo, sobre las ruinas de la significación literal del enunciado, que queda suspendida para un determinado contexto.

Suscita admiración cómo se acercó José Ortega y Gasset a los postulados básicos de ambas teorías, tanto la de la interacción como a la metáfora viva. Lo hizo casi un cuarto de siglo antes que Richards, y con más de medio siglo de

²⁶ Incluyendo la metáfora de Nietzsche y su herencia (1975: 357, 364).

anticipación a Black y Ricoeur, en su breve “Ensayo de estética a manera de prólogo”, prefacio al libro de poemas de J. Moreno Villa, *El pasajero* (Ortega y Gasset 1914). Ortega afirma que la aniquilación de la referencia real de la palabra es el paso previo indispensable para establecer una nueva relación entre dos términos más allá de sus semejanzas objetivas. También incide en que la transferencia de significado en la metáfora es siempre mutua, posibilitando de este modo que veamos una cosa a través de la otra, que vivamos ejecutivamente en la nueva identidad creada, en la nueva verdad metafórica, como la llamaría Ricoeur. La gran coincidencia con el pensador francés, que no cita a Ortega, se debe probablemente al trasfondo fenomenológico que comparten ambos filósofos, y a que los dos tienen en cuenta la visión aristotélica del metaforizar como acción cognitiva, la cual produce un nuevo objeto conceptual, operación en la que son equiparables la ciencia y la poesía²⁷. En esta habilidad Aristóteles vio, como ya hemos comentado, una marca de genio, una facultad intelectual fundamental.

A riesgo de simplificar en exceso, podemos resumir los principales aspectos de la metáfora que enfatizan Aristóteles, los interaccionistas – y, junto con ellos, semiólogos y semánticos continentales – y Ricoeur, con el cuadro tomado de Silva Ochoa (en prensa), con pequeñas modificaciones²⁸.

Ya hemos visto que, en realidad, son muchas las características compartidas por los tres enfoques, por ejemplo: la predicación no pertinente es también punto de partida de Ricoeur, para Aristóteles la metáfora tiene también valor heurístico, etc. Tampoco debemos olvidar que la metáfora aristotélica, tal como hemos dicho, se aparta en puntos decisivos tanto de la tradición retórica previa a Aristóteles como de la posterior.

²⁷ Para una comparación detallada entre Ortega y Ricoeur véase Domingo Moratalla 2003.

²⁸ También es útil el resumen de Ferrari 2002: 62-66.

<i>Tradición filosófica</i>	“Retórica”	Semiótica y semántica	Hermenéutica
<i>Partidarios de dicha tradición</i>	Aristóteles, Pierre Fontanier	Autores anglosajones, estructuralismo francés	Paul Ricoeur
<i>Nivel de análisis</i>	La palabra	La frase, considerada como la unidad de significación	El discurso, la enunciación
<i>Criterio de análisis</i>	La forma y el significado léxico	El sentido	La referencia
<i>Fundamento de la teoría de la metáfora</i>	La transferencia (el distanciamiento afecta a la significación de la palabra)	La tensión (el distanciamiento, mediante una atribución insólita, afecta la predicación)	La denotación (se crea un nuevo objeto de significación, y unas nuevas relaciones de predicación)
<i>La metáfora es concebida como...</i>	Desplazamiento y extensión de sentido	Predicación no pertinente	Instrumento heurístico de redescipción

2.2. Principales problemas de la metáfora desde Nietzsche a Ricoeur.

On ne saurait mieux dire que les dichotomies saussuriennes créent autant de problèmes qu'elles en résolvent.

Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (1975): 158.

Aristóteles definió la metáfora como una traslación de significado, resultado de una facultad intelectual, del metaforizar, y de su correspondiente acción cognitiva, consistente en observar semejanzas y establecer analogías. Aunque la metáfora aristotélica es un proceso verbal, perteneciente al ámbito

estilístico de la literatura y de la retórica, abarca asimismo el lenguaje cotidiano, y tiene valor cognitivo, es consecuencia de una operación mental básica. Hemos visto que la magnificación de este último aspecto, y el uso de la metáfora como categoría fundamental para comprender el pensamiento y el conocimiento, tienen su punto de partida más influyente en Nietzsche. Aristóteles dotó a la metáfora de una serie de características, que ya hemos comentado, apropiadas para los fines teórico-prácticos con que la empleó. Al darle a la metáfora una misión más compleja, esos y otros rasgos se convierten a menudo en problemas metodológicos y conceptuales de base, que los autores del siglo XX afrontan de distintas formas.

La definición

La definición de Aristóteles ha sido rechazada, modificada, o replanteada por numerosos autores del siglo XX. Sin embargo, las mismas ideas esenciales de transporte en virtud de una semejanza parecen subyacer a cualquier nuevo intento de aclarar qué se entiende por metáfora. El problema de la metaforicidad de la metáfora reaparece una y otra vez. Resulta difícil precisar cuál es el objeto de estudio cuando el concurso de lo definido se hace indispensable en cada nuevo intento de definición:

qu'est-ce qui fait la métaphoricité de la métaphore? La notion de ressemblance a-t-elle le pouvoir d'embrasser sans se rompre proportion, comparaison, saisie du semblable (ou du même), iconicité? Ou bien faut-il avouer qu'elle dissimule seulement l'embarras initial d'une définition et d'une explication qui ne peuvent produire qu'une métaphore de la métaphore: métaphore du transport chez Aristote, du véhicule chez Richards, de l'écran, du filtre, de la lentille chez Max Black? Toutes ces métaphores ne ramènent-elles pas ironiquement au point de départ, à la métaphore du déplacement, du changement de lieu?

(Ricoeur 1975: 245)

Además de la metaforicidad de la metáfora, al escudriñarla como elemento fundamental de pensamiento y expresión surgen otros problemas sobre su naturaleza. El más inmediato es tal vez preguntarse por su calidad de procedimiento estético o bien de operación lingüística cotidiana. Para Ortega, cuya opinión nos recuerda a la ya citada del dios Bragi en el *Skáldskaparmal* de Sturluson, “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa”, es decir, “la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella” (1914: 257). Para Odgen y Richards, las imágenes poéticas son lujos mentales que no se pueden ligar a operaciones básicas, y que no desempeñan ninguna función fundamental, por lo que están cerca de quedar en meros ornamentos (1923: 60-61). Estos últimos autores afirman la ubicuidad de la metáfora en el lenguaje cotidiano, lo cual es contradictorio con su calidad de ‘*mental luxury*’, y explican los distintos grados de habilidad metafórica con una confusa distinción sociolingüística entre hablantes educados y lo que ellos llaman ‘*simple folk*’ (*sic*); dado que a los primeros se les supone mayor capacidad de abstracción (!?), en ellos las palabras ganan más fácilmente nuevos contextos unas a través de otras, mediante la metáfora (Odgen y Richards 1923: 214). Wellek y Warren afirman que la poesía despierta nuestra conciencia del carácter metafórico del lenguaje, haciendo uso de procedimientos imaginativos habituales fuera de ella (1956: 27). Instan a distinguir entre el principio omnipresente en el lenguaje y las metáforas propiamente poéticas, pero al mismo tiempo afirman que, a menudo, por ejemplo en la épica formular homérica o en la poesía escáldica escandinava, las imágenes poéticas se ritualizan, y es necesario conocer bien la convención literaria y lingüística para precisar si una expresión tiene verdadera intención metafórica o no (Wellek y Warren 1956: 196-197). Queda, por tanto, en el aire cuál ha de ser el criterio para distinguir entre imagen poética y metáfora lexicalizada. Una respuesta bastante razonable puede ser la de Umberto Eco:

There is no metaphor that is absolutely unpoetic; such metaphors exist only in particular sociocultural situations. As for absolutely poetic metaphors, it is impossible to say how

much a user knows of a language (or of every other semiotic system). What is known, however, is what a language has already said, and it is possible to recognize a metaphor that demands unprecedented interpretive operations, and the identification of semes not yet identified.

(Eco 1983: 250-251)

Para Ricoeur, la imagen o el sentimiento poético deben ser explicados en virtud de procesos cognitivos en cualquier caso, en combinación con los componentes imaginativos y emocionales (Ricoeur 1978b: 158-159). Este proceder de Ricoeur con la metáfora poética puede utilizarse también para explicar los procesos metafóricos de innovación lingüística como relacionados con el pensamiento o con la ideología (Gay 1992). En una línea similar, Umberto Eco (1983) también insiste en que la metáfora es un proceder cognitivo fundamental. Además de, como hemos visto, su frecuente malinterpretación de Aristóteles, la escuela cognitiva de lingüística y poética adolece de una considerable laguna bibliográfica en este aspecto. George Lakoff y sus continuadores no han sido, desde luego, los únicos en ligar la metáfora a una operación cognitiva básica, para la cual podría ser posible definir una base neural, ni en señalar la complejidad conceptual del proceso metafórico. La tradición semiótica ha caminado bastante lejos por esa senda:

Because the way in which one seems to understand a metaphor is simple, it is easy to be deluded into thinking that metaphor is capable of being defined by means of a simple category. This simplicity, it must be noted, this felicitousness in making short-cuts within the process of semiosis, is a neurological fact.

(Eco 1983: 256)

Del mismo modo que Ortega o Eco, Ricoeur se apoya en Aristóteles al afirmar que la metáfora es un talento de pensamiento (Ricoeur 1975: 105), y al

dotarla de contenido cognitivo, en contraposición con la información nula que proponía la teoría de la sustitución (Ricoeur 1975: 114). Vimos que, para Aristóteles, no es contradictorio el que todo el mundo hable usando metáforas y el que la habilidad para metaforizar con excelencia esté reservada a unos pocos. Ambas ideas son compatibles con la condición cognitiva de la operación metafórica, cuyo resultado es un producto verbal. Ricoeur también se anticipa a la definición de Lakoff y Johnson, “the essence of metaphor is understanding and experiencing one thing in terms of another” (Lakoff y Johnson 1980: 5), cuando pregunta:

si la métaphore consiste à parler d'une chose dans les termes
d'une autre, ne consiste-t-elle pas aussi à percevoir, penser ou
sentir, à propos d'une chose, dans les termes d'une autre?
(Ricoeur 1975: 109)

Ortega afirmaba lo mismo, pero poniendo el énfasis en el producto nuevo resultante de la unión de los términos enlazados por la metáfora: al identificar el ciprés con una llama, “vivimos ejecutivamente el ser ciprés-llama” (1914: 261).

No había entrado Aristóteles en la dicotomía entre metáfora poética y metáfora no poética, novedosa o lexicalizada, o bien viva o muerta, en los términos preferidos por Ricoeur. El poder de la metáfora como elemento forjador de estructuras mentales, capaz de dar forma al lenguaje – y especialmente al léxico – a un tiempo entusiasmo y repele a muchos estudiosos. La gran mayoría reconoce la ubicuidad del proceder metafórico – aunque no describan su sistematicidad al modo de Lakoff y compañía – y busca una explicación para la estandarización o fosilización de los significados metafóricos; por ejemplo, Beardsley (1962: 303-304) describe cómo las nuevas connotaciones van ganando contextos y asentándose en ellos, y Le Guern busca un criterio para el grado de novedad de las metáforas habituales en su alejamiento del sentido propio (Le Guern 1973: 98), otra dicotomía de la que nos ocuparemos. Sin embargo, la metáfora novedosa, la *métaphore vive* de Ricoeur, atesora un valor cognitivo y

heurístico muy por encima del de la metáfora fosilizada, enraizada²⁹. Ricoeur, a pesar de haber criticado las dicotomías saussurianas, insiste en esta. La metáfora viva, para él, es la única que constituye un verdadero suceso semántico (Ricoeur 1975: 127), y por tanto cualquier teoría sobre la metáfora debe ser capaz de distinguir claramente entre los casos de innovación más o menos estética, y los casos de lexicalización (Ricoeur 1975: 141). La innovación semántica de la metáfora poética se obtiene mediante la torsión del sentido literal de las palabras (dicotomía literal-figurativo), aboliendo la referencia del lenguaje ordinario y desdoblándola (Ricoeur 1975: 289). Esta “torsión” se apoya en la *resistencia a la aplicación metafórica* de Goodman (Goodman 1968)³⁰ y en la *tensión metafórica* de Black, para quien, por cierto, una metáfora “muerta” no es ni siquiera una metáfora (Black 1979: 25).

El argumento de la primacía cognitiva de la metáfora poética permite, en la teoría literaria, una vuelta de tuerca más: puesto que la dicotomía convencional-novedoso se asimila a mecánico-creativo, dentro de la literatura se puede hacer aún otra distinción, entre metáfora moderna, o “irracional” y metáfora tradicional, racional, con un mayor grado de convencionalismo. Esto conduce a un juicio de valor, a saber, que los poetas más recientes, de imaginaria supuestamente más audaz, tienen mayor calidad literaria que sus predecesores (Wellek y Warren 1956: 188-189, 195-196; Bousoño 1985). Examinando los ejemplos de metáforas luz-amor en la poesía griega arcaica y en la lírica popular neogriega, vistos al principio de este capítulo, se adivina cuán problemática puede llegar a ser una distinción tan drástica. En esos poemas hemos observado imágenes con un enorme grado de complejidad conceptual, independientemente de su novedad o convencionalismo, o de su época de creación. Habré de ocuparme de nuevo de esta dicotomía; vaya de momento por delante la advertencia de I. A. Richards:

²⁹ Lo cual no impide a Ricoeur afirmar que el proceder figurativo y contextual distingue al lenguaje natural, ordinario, de los lenguajes ideales, filosóficos o lógicos, y constituye la referencia fundamental para el estudio hermenéutico (Ricoeur 1978a: 321-322). La diferencia entre la metáfora y la mera polisemia es, precisamente, el contexto, el acto discursivo (Ricoeur 1975: 216).

³⁰ Ricoeur 1975: 293 ofrece un cuadro explicativo muy útil para comprender la compleja teoría simbólica de Goodman.

This favourite old distinction between dead and living metaphors (itself a two-fold metaphor) is, indeed, a device which is very often a hindrance to the play of sagacity and discernment throughout the subject. For serious purposes it needs a drastic re-examination.

(Richards 1936: 101-102)

Metáfora y metonimia: el problema de la figuración

La reducción de la figuración a estas dos clases parece afianzarse a lo largo del siglo veinte, aunque al mismo tiempo la relación entre ambas categorías se va haciendo cada vez más próxima. Ya Wellek y Warren opinan que la división verdaderamente relevante de los tropos es entre figuras de contigüidad y figuras de semejanza (Wellek y Warren 1956: 194). La *Rhétorique générale* del Grupo μ (Groupe μ 1970: 106-108) define la metáfora como el producto de dos sinécdoques, que articulan el paso, la desviación (*démarche*), desde un término de partida (D) a un término de llegada (A), a través de un término intermedio (I): $D \rightarrow (I) \rightarrow A$, donde I es sinécdoque de D y A sinécdoque de I³¹. La obra que Le Guern dedica específicamente a este tema identifica también dos procesos principales: el desplazamiento semántico que tiene lugar en la metonimia, y la suspensión selectiva de semas que constituye la metáfora (Le Guern 1973: 14-15)³².

Le Guern y otros autores (también Eco 1983: 217, 244ss) se basan en la división bipolar del lenguaje surgida de los estudios jakobsonianos sobre la afasia (Jakobson y Halle 1956/1971, segunda parte), la cual asigna incluso distintas localizaciones cerebrales a los procesos metafóricos y metonímicos. Ricoeur (1975: 223) identifica esta clasificación como una de las dicotomías que habría que evitar³³. Para Ricoeur, en todo caso, la metonimia se reduce a lo nominal y no tiene el valor predicativo de la metáfora, por lo que no son procedimientos equiparables (Ricoeur 1975: 170). De acuerdo con este autor, la reducción de la

³¹ Bousoño 1985: 195 presenta, con terminología diferente, prácticamente el mismo esquema.

³² Bobes Naves 2004: 169-171 resume y compara las posturas del Grupo μ , Le Guern y Aristóteles sobre este particular.

³³ Su crítica específica a la propuesta de Le Guern en Ricoeur 1975: 238.

metáfora a la metonimia carece de valor propiamente semántico, como ya vimos al hablar de la clasificación aristotélica (Ricoeur 1975: 245). Según Ricoeur, la propuesta de la naturaleza metonímica de la metáfora forma parte del problema general de la desviación en la figuración retórica, y queda tan sin resolver como el de la existencia del grado retórico cero (Ricoeur 1975: 176ss.), del cual hablaremos también.

Ricoeur apunta hacia lo que viene repitiendo este capítulo: en el siglo XX, y especialmente en su segunda mitad, la cuestión metafórico-metonímica queda equiparada con el problema de la figuración y, por tanto, con la dicotomía entre significado literal y figurado. Gracias al impulso recibido de Nietzsche y sus continuadores, la metáfora, considerada o no como doble sinécdoque, se sitúa en el centro de una discusión que abarca otras varias dicotomías: verdad y falsedad, objetividad y subjetividad, realidad y representación. El problema rebasa con creces lo retórico, hasta tocar el núcleo de la teoría del conocimiento y, por tanto, la base de nuestra idea de lo humano.

Odgen y Richards (1923: 239) ya establecieron una división entre discurso simbólico, correcto y verdadero, y discurso evocativo, de contenido intencional³⁴. Recuerda, desde luego, a la bipolaridad en que se basó Isócrates, como ya vimos, para prohibir la metáfora en la prosa. Para Wellek y Warren (1956: 188-189) la distinción estriba más bien en si la referencia es convencional o si existe una relación intrínseca entre símbolo y simbolizado. Ricoeur, inspirándose en Aristóteles, discute el concepto de “verdad metafórica”, y el valor cognitivo del proceder poético, anticipándose a los *conceptos metafóricos* de Lakoff (Lakoff y Johnson 1980, Lakoff 1993) y a la *mente literaria* de Turner (Turner 1996). A través de su *métaphore vive*, el filósofo francés llega al borde mismo de la gran cuestión metafísica:

le sentiment poétique lui aussi développe une expérience de
réalité dans laquelle inventer et découvrir cessent de
s'opposer et où créer et révéler coïncident. Mais que signifie
alors réalité?

³⁴ Fahnestock 1999: 20 sitúa esta distinción entre las concepciones retóricas “de valor añadido” (*value-added views*), que requieren un grado retórico cero sobre el que se produce la desviación.

(Ricoeur 1975: 310)

En lo que se refiere a la dicotomía verdad-falsedad, la metáfora viola las máximas conversacionales de Grice, es un engaño (Grice 1957). A raíz de ello, Eco (1983: 219) se plantea la cuestión de cómo se llega a la implicatura metafórica³⁵. Black apunta al mismo problema (Black 1979: 21-22) y basa el reconocimiento de la metáfora en una especie de competencia metafórica, cuyo funcionamiento no acaba de explicar (Black 1979: 34).

En juego están, en realidad, los temas básicos que ya discutimos con respecto a Aristóteles. Si lo metafórico se opone a lo literal, si, por tanto, es lícita una teoría semántica exclusivamente sustitutiva de la metáfora, si de ello puede derivarse que la metáfora es ornamental, si a partir de ahí se puede construir una teoría de la desviación para las figuras, etc. Recordemos que todas estas cuestiones pertenecen, más que a Aristóteles mismo, a la interpretación de la metáfora aristotélica. Como ha mostrado nuestro análisis de textos de la *Poética* y de la *Retórica*, tales dicotomías no se manifiestan en las palabras de Aristóteles, que utilizó la metáfora para otros fines. Por el panorama que estoy trazando se comprueba que estos conflictos se han trasladado desde la filosofía y la semiótica del siglo XX. Veremos sucintamente cómo se corresponden con los problemas de lectura aristotélica que hemos tratado. En general, los autores que se mencionan utilizan la metáfora para señalar un problema, o una serie de problemas, de gran calado y complejidad, en la base misma de la significación y del conocimiento. Este uso de la metáfora ha provocado, como hemos visto, graves dificultades para la comprensión de Aristóteles, que llevan a un problema mucho mayor: el uso de la categoría de la metáfora en una empresa para la que no fue concebida. Es posible que la insistencia en abordar la cuestión de la representación y la figuración blandiendo la metáfora lo complique todo mucho más, y lleve a un callejón sin salida. A menudo parece dejarnos en tal situación el contraste de pareceres de los principales autores que se han ocupado de la metáfora desde Nietzsche a Ricoeur.

³⁵ Para Bobes Naves (2004: 157) Grice se equivoca de principio porque, dado que el discurso cuenta con suficientes indicios contra la interpretación literal, a nadie engaña la metáfora, que ya ha dejado al descubierto sus propios mecanismos.

La sustitución

El gran valedor de la teoría de la sustitución es el Grupo μ , que elabora una completa teoría de las figuras como desviación de lo literal. Ya vimos que sustitución, carácter ornamental y desviación van de la mano. El Grupo μ intenta solventar el problema de la metáfora parafraseable de nulo contenido informativo, o mejor dicho, el problema de la no parafraseabilidad de la metáfora, mediante su esquema de suma y supresión de semas a través de una doble sinécdoque (Groupe μ 1970: 106-108). En primer lugar, el Grupo μ acepta el concepto de lexema como colección de semas sin mayor cuestionamiento, lo cual no parece tener una base psicolingüística tan firme. En segundo lugar, se puede objetar que este tráfico de semas nucleares o contextuales resulta impreciso, y parece incompatible con la supuesta desviación de un grado retórico cero, de la literalidad absoluta. Si hay semas dependientes del contexto, o semas que se pueden suspender, ¿cuál es la significación sustancial, invariable, no suprimible? ¿Qué conjunto de semas configura el núcleo semántico de un término, la significación literal de una palabra, supuestamente invariable?

La desviación y el carácter ornamental

La teoría de la desviación del Grupo μ (1970)³⁶ se basa en una dicotomía entre lenguaje literal, no marcado, y lenguaje retórico, marcado, más sistemática y más radical aún que la de Isócrates. Hemos comentado la diferencia con la supuesta desviación aristotélica, que se refiere a la normalidad, a la frecuencia de uso, y no a una referencia objetiva, esencial, que señale entidades reales. Ya Wellek y Warren (1956: 195-196) habían advertido, con Richards 1936, contra esta línea teórica, que tiende a relegar la figuración a un papel ornamental y a negar su condición de mecanismo básico e indispensable de significación.

La pregunta clave para rebatir esta concepción de la figuración es: ¿desviación de qué? (Ricoeur 1975: 177-178). No es de nuevo cuño la idea del discurso retórico como marcado con respecto a otro no marcado, supuestamente

³⁶ Aplicada con detalle al estudio del lenguaje poético, especialmente de la figuración, por Martínez García 1975.

objetivo. Es un presupuesto intrínseco a toda teoría “de valor añadido”, como las llama Fahnestock:

According to a “value-added” view, one begins with a plain message and then adds secondary features that make it more memorable or convincing than it would be without them. (...) Anyone holding to a “value-added” theory of the figures is also likely to believe, at least by default, in an unfigured or degree-zero style. Value-added theories of the figures have certainly dominated in the rhetorical tradition, particularly from the Renaissance forward, when the cultural setting for politically efficacious oratory had long since disappeared (...). The figures become markers of the literary text, removed from the world of functional discourse.

(Fahnestock 1999: 20)

El problema está en demostrar la existencia de un grado retórico cero, de un lenguaje no desviado, carente por completo de elementos de figuración. Es la contradicción latente en toda esta línea de pensamiento, manifiesta con crudeza en Nietzsche. Si la metáfora, es decir, la figuración, es intrínseca a la simbolización y a la representación, si es el único medio de conocimiento al alcance del hombre, que es incapaz de la intelección de las cosas en sí, ¿cómo puede hablarse de lenguaje literal? Más aún, ¿cómo puede hablarse de “cosas en sí”, si estos objetos son inasequibles a nuestro conocimiento? ¿Cómo puede haber representación no figurada, no virtual? La respuesta de Fahnestock, como ya vimos, es que no la hay, que todo es figura, porque es imposible no adoptar ninguna “postura” (latín *figura*, griego *σχῆμα*), tal como ya vio Quintiliano (Fahnestock 22-23). No se escoge pues entre una expresión literal y una figurada, sino entre diversos recursos, figurativos todos, que ofrecen diversas soluciones expresivas, más o menos adecuadas en cada contexto. Para Ricoeur, la desviación sólo puede existir respecto a un código de pertinencia; una expresión se aparta de lo pertinente según los usos lingüísticos, de lo que resulta apropiado según la competencia de los

hablantes (Ricoeur 1975: 194), dando lugar a una denotación de segundo rango, a una nueva referencia (Ricoeur 1975: 278-279). ¿No es esto, en realidad, lo que proponía Aristóteles, una transferencia de significado al margen de lo habitual, de lo establecido, la cual crea una nueva relación?

El problema se acentúa si, haciendo caso de Aristóteles cuando dice que todos hablamos con metáforas, nos fijamos en el lenguaje cotidiano, tal como hará con gran sistematicidad la lingüística cognitiva. La figuración es intrínseca a nuestra forma de hablar y de pensar, y por eso nos la encontramos a cada paso. ¿Tiene sentido tratar los textos poéticos como una violación sistemática de un código, cuando la desviación de la norma es lo habitual, con rango de norma misma? ¿Existe verdaderamente ese código literal del que apartarse?

La metáfora como transferencia

La transferencia, esencia del término *metáfora*, también resulta un problema en este contexto semántico. Aristóteles, como he repetido, no situó la discusión en el plano al que se ha elevado en el siglo XX. Permaneció en el ámbito de la innovación léxica respecto al uso habitual, en virtud de una transferencia que se realiza desde la significación más común de la palabra hacia otra que esta adquiere al situarse en una red de relaciones, en un contexto novedoso. Evidentemente, esta definición se queda corta para muchas aspiraciones, por estar limitada al nivel léxico y por no poder describir la riqueza y complejidad de significados que hallamos en los textos literarios. Es, además, incapaz de dar cuenta sistemática de lo cotidiano y lo formular de la metáfora, de los frecuentes casos en que la transferencia a un lugar supuestamente inhabitual es lo habitual. No obstante, aun con todas estas limitaciones, la metáfora aristotélica conserva un valor práctico en retórica, como identificación de un recurso por todos usado y conocido; también un valor teórico, tanto en el estudio de la innovación lingüística como en la detección de la capacidad para establecer analogías y conexiones entre elementos conceptuales distintos. Al no ir más allá, la metáfora ve reducidos sus conflictos, sus elementos problemáticos, que son precisamente los que afloran cuando se la utiliza como instrumento para desentrañar el conocimiento y el lenguaje. Digamos que, por lo visto hasta ahora,

la metáfora está más cómoda como *epífora*, como transferencia o aplicación de una palabra a otra. Está más cómoda con Aristóteles.

Ya vimos que el problema de la transferencia preocupaba especialmente a los interaccionistas, que detectaban en ella aspectos bidireccionales. La idea de Black y compañía es que, al decir “el hombre es un lobo”, *lobo* también se ve modificado por el concepto *hombre*, y su contenido semántico es el de un lobo antropomórfico, que responde a convenciones sociales y culturales. Es dudoso que la mera supresión de semas, del Grupo μ y demás “desviacionistas”, pueda explicar esta atribución de cualidades supuestamente “no literales”, y pertenecientes al término objeto de la metáfora. Davidson (1978) mantuvo los significados literales y cargó todo el peso de la transferencia en el intercambio de los hablantes, lo cual es tal vez demasiado impreciso e impredecible³⁷. El sistema de relaciones dentro de una proporción, propuesto por Aristóteles, da una explicación más sencilla. Tiene además en cuenta la posibilidad de reversión, en la que “el lobo es un hombre” constituiría una interacción o reciprocidad inversa. Sin embargo, esta segunda expresión no sólo no es igual a la primera, sino que ni siquiera tiene por qué ser su opuesto exacto. Para empezar, la primera tiene más potencial para decir algo malo de un hombre que la segunda para decir algo bueno de un lobo. En todo caso, Black nunca acabó de explicar los procesos mediante los cuales el término metafórico cambia de significado. Sin ir más allá de la manida frase “man is a wolf”, los mecanismos de transferencia parecen enormemente complejos, mucho más que el resultado directo de la mera predicación entre términos que se influyen semánticamente. Ni que decir tiene que el problema se complica si se abordan textos literarios, como los ejemplos de metáforas poéticas citados al principio del capítulo, y en general todos los que estudia la presente tesis.

Ortega, como ya hemos dicho, se había anticipado a la teoría de la interacción casi medio siglo: “la transferencia es en la metáfora siempre mutua: el

³⁷ Davidson 1978 ofrece una explicación de la transferencia aparentemente opuesta a la de Black: el significado literal permanece siempre y la interacción se produce, en lugar de entre las palabras, entre los hablantes, es decir, en el plano comunicativo, del uso de la lengua. No queda esta opinión lejos del uso al margen de lo establecido que describía Aristóteles. En realidad, tampoco tiene por qué ser irreconciliable con la interacción de Black, puesto que basta con trasladar el intercambio al nivel pragmático, al de la interpretación en un contexto dado, tal como explica Ayoob 2007.

ciprés en la llama y la llama en el ciprés” (Ortega 1914: 261). Más aún, intuyera o no la dificultad que acabamos de tratar, abrió la puerta que puede ser la única salida a los problemas de la interacción y de la bidireccionalidad, incluso al de la emergencia de nuevos significados: la traslación de ambos términos a un lugar conceptual distinto, que nos permita “vivir ejecutivamente el ser ciprés-llama” (Ortega 1914: 261), es decir, manejar una nueva identidad que los integre a ambos. Trataremos en detalle esta idea más adelante, porque es la solución de la Teoría de la Amalgama Conceptual, o *conceptual blending*.

La semejanza

¿Hay que “ver la semejanza”, como decía Aristóteles, antes de hacer la metáfora? ¿Es la analogía previa y objetiva? Algunos autores mantienen esta línea (empezando por Odgen y Richards 1923: 213), supuestamente atribuible a Aristóteles, aunque, como vimos, los textos son insuficientes para hacer una afirmación categórica. También existe la posibilidad, que no tiene por qué ser incompatible con la *Poética*, de que la analogía se base en el conocimiento que los hombres tienen de la realidad, no en la realidad misma (Eco 1983: 236). Hay, además, bastantes autores que disminuyen el papel de la semejanza. Aunque la esencia de la metáfora es el percibir la semejanza a través de las diferencias (Ricoeur 1978b: 148, González Vázquez 1986: 37; recuérdese también el *Funes* de Borges), esta semejanza puede no ser más que una afinidad genérica de ideas heterogéneas, y en parte el resultado de la nueva pertinencia provocada por la metáfora:

The *new* pertinence or congruence proper to a meaningful metaphoric utterance proceeds from the kind of semantic proximity which suddenly obtains between terms in spite of their distance. Things or ideas which were remote appear now as close. Resemblance ultimately is nothing else than this rapprochement which reveals a generic kinship between heterogeneous ideas. What Aristotle called the *epiphora* of the metaphor, that is, the transfer of meaning, is nothing else

than this move or shift in the logical distance from the far to the near.

(Ricoeur 1978b: 147)

Ortega, con quien, como ya señalamos, Ricoeur presenta muchas coincidencias (Domingo Moratalla 2003), había dicho casi lo mismo, pero yendo un poco más lejos:

En primer lugar, esa mayor o menor distancia entre las cosas no puede querer decir sino un mayor o menor parecido entre ellas; muy distantes, por tanto, equivale a muy poco parecidas. Y, sin embargo, la metáfora nos satisface precisamente porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas.

(Ortega 1914: 258)

Para Ortega la semejanza tal vez existe, pero en todo caso no es lo que importa. He aquí una verdadera diferencia con Aristóteles, que decía que la esencia del metaforizar es percibir las semejanzas. Ortega afirma que el parecido estructural previo es irrelevante, un pretexto, y que lo importante es el nuevo objeto conceptual que se forma, esa nueva “coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas”, resultado de la aproximación metafórica, y similar al descubrimiento producido por la metáfora viva de Ricoeur³⁸. Le Guern ofrece una situación intermedia, con una clasificación de las figuras en virtud de la cual el símbolo y el símil presuponen semejanza percibida intelectualmente, pero no así la metáfora, cuya similitud es imaginaria (Le Guern 1973: 47, 55-56). Más que una solución, Le Guern parece crearse un problema mayor, el de explicar la diferencia entre su “*analogie saisie intellectuellement*” y su

³⁸ La metáfora viva, con su innovación semántica, es capaz de producir nuevos significados (Ricoeur 1975: 124-125, 127; 1978b: 146), de traspasar las barreras del lenguaje para decir lo indecible (Le Guern 1973: 72).

“analogie perçue par l'imagination et la sensibilité”, es decir, entre intelección e imaginación.

La verbalidad

El carácter esencialmente lingüístico de la metáfora no es, en general, cuestionado, y resulta fundamental para el enfoque de la mayoría de los autores (Beardsley 1962, Groupe μ 1970, Le Guern 1973, Ricoeur, Cohen 1979, Eco 1983, etc.)³⁹. Lo que discuten en general, y en lo que hallan limitaciones en Aristóteles, es la necesidad de sobrepasar el nivel de la palabra y explicar el significado metafórico mediante procesos de predicación, o en el nivel pragmático. Sin duda Ortega, que en realidad apenas discute textos poéticos sino más bien procesos mentales, se aproxima más a dar una visión de la metáfora como una realidad conceptual, prelingüística, tal como había hecho Nietzsche. Quien de verdad va a utilizar la metáfora para definir procesos conceptuales, no verbales, es la lingüística cognitiva, principalmente a través de la Teoría Cognitiva de la Metáfora (y de la Metonimia) de Lakoff y Johnson.

3. La Teoría Cognitiva de la Metáfora.

3.1. El “giro cognitivo” y la Teoría de la Metáfora Conceptual.

A finales de los años cincuenta tanto la psicología como la lingüística comenzaron a experimentar lo que ha dado en llamarse el “giro cognitivo”. La atención pasó desde la actuación a la competencia, es decir, de lo que las personas hacen a los saberes que les permiten hacer (Bruner 1986: 94). En este cambio de perspectiva se originaron tanto las nuevas concepciones de la psicología cognitiva como la lingüística generativa. De esta última se desgajó en los años setenta la lingüística cognitiva, que choca en sus presupuestos básicos y en su idea general del lenguaje con muchas de las propuestas de Chomsky. Si dijéramos que la

³⁹ Sigue siendo esta la opinión habitual de los críticos fuera del ámbito de la escuela cognitivista. En lo concerniente a la filología clásica y del arte antiguo, Gloria Ferrari, influida por la teoría de la interacción y por la lingüística cognitiva, da una visión mucho más conceptual de la metáfora, que ella utiliza para analizar tanto textos como imágenes: “extralinguistic representations are bonded to verbal representations at the level of discourse” (Ferrari 2002: 72).

Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia se elabora en el seno de la escuela cognitivista, tal vez estaríamos dando una imagen inexacta: la metáfora conceptual aparece en un momento inicial de esta corriente (Lakoff y Johnson 1980), y cobra después unas dimensiones que la convierten en uno de los pilares de la lingüística cognitiva. La metáfora conceptual es, por tanto, más que un mero producto de esta escuela.

Así pues, la diferencia fundamental entre el enfoque de Lakoff y Johnson y los de sus predecesores es que por primera vez la metáfora se encuadra, además como elemento fundamental (Stockwell 2002: 105), en un conjunto articulado de teorías del lenguaje y del pensamiento. La metáfora conceptual comparte, y ha contribuido a establecer, los presupuestos básicos de la lingüística cognitiva. Los principales son el *compromiso de generalización*, que persigue principios teóricos aplicables al lenguaje de manera general, y el *compromiso cognitivo*, que busca una teoría del lenguaje plenamente compatible con los hallazgos de las ciencias experimentales que estudian la cognición humana, tales como neurociencia, psicología cognitiva, psicolingüística, ciencia cognitiva, etc. (Lakoff 1990). Además, la lingüística cognitiva afirma la *uniformidad operacional* de los mecanismos cognitivos, es decir, que están presentes en todos los niveles lingüísticos, lo cual ha llevado, dando un paso más, a la *generalización cognitiva*, que identifica la presencia de estos mismos mecanismos más allá del lenguaje. Esto convierte a la lingüística en uno de los medios más poderosos para explicar la cognición humana en general (Fauconnier 1997b). Además, la *generalización cognitiva* conlleva el rechazo de la modularidad del lenguaje propuesta por Chomsky: la lingüística cognitiva no acepta, a menos que la evidencia empírica lo demuestre, la existencia de un módulo lingüístico en el cerebro, sino que concibe el lenguaje como un producto no innato, que surge del ejercicio de las capacidades cognitivas – estas sí innatas parcialmente – combinadas con factores culturales y contextuales.

Los hallazgos de la lingüística cognitiva hasta el momento son numerosos y, frecuentemente, espectaculares. No es este el lugar para exponer con detalle sus

resultados ni su metodología⁴⁰. No obstante, tal vez debido a estos buenos resultados, parece que al cognitivismo le falta en ocasiones una reflexión más detallada sobre los orígenes de muchos de sus presupuestos. Sucede, por ejemplo, con su *compromiso cognitivo*, para el que sin duda no ha sido indiferente la “distancia psíquica” propuesta por Chomsky en *Language and Mind* (Chomsky 1968, especialmente el capítulo 2)⁴¹. En lo que se refiere a nuestro tema, veremos que la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson no puede sustraerse tan fácilmente como suele pretenderse a los problemas de la que ellos llaman metáfora tradicional o aristotélica, los cuales, tal y como hemos venido exponiendo, se acentúan al ir situando a la metáfora en un lugar cada vez más importante en el estudio de la significación. La Teoría de la Metáfora Conceptual denomina *metáfora* a un proceso básico del entendimiento, sin el cual el ser humano no puede pensar ni conocer tal como lo hace. Este ámbito de aplicación del término no sólo está enormemente expandido en comparación con Aristóteles, sino que es el uso más ambicioso de la metáfora desde que Nietzsche resumiera con ella, como vimos, todo el conocimiento humano.

Una teoría del entendimiento

Precisamente la referencia más clara a Nietzsche es una de las que se echan de menos en la Teoría de la Metáfora Conceptual. Lakoff y Johnson rechazan lo que ellos llaman *objetivismo*, que identifican con una “visión clásica aristotélica” según la cual la significación lingüística refleja con exactitud un mundo objetivo, independiente de la mente y de la percepción. Habría tal vez que discutir si esta versión concuerda con, por ejemplo, la que hemos llamado, siguiendo a Kirby, “una de las primeras formulaciones de teoría semiótica en la literatura occidental”, la de Aristóteles en *De Interpretatione*. Allí se nos describe una serie de fases que van filtrando la realidad hasta llegar al significado del signo. Para Aristóteles las palabras son símbolos de las experiencias de la psique (ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα), lo cual no parece precisamente afirmar que la

⁴⁰ Las más recientes introducciones a la lingüística cognitiva son Geeraerts y Cuykens 2007 y Evans y Green 2006, pero existen muchas más, e. g. Dirven y Verspoor 2004, Croft y Cruse 2004, Livio y Luraghi 2003, Lee 2001, Cuenca y Hilferty 1999, Ungerer y Schmid 1996, etc.

⁴¹ Ya Odgen y Richards (1923: 19-21), del mismo modo que Chomsky, habían sugerido que la ciencia del significado no puede basarse enteramente en la introspección.

realidad se aprehende directamente y se refleja sin intermediación alguna⁴². En todo caso, ya vimos que, al ensayar una teoría de la representación, Aristóteles habla de σύμβολα y no de μεταφοραί. Quien sí utiliza el término *metáfora* es Nietzsche.

Resulta chocante la enorme coincidencia entre los planteamientos filosóficos de la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia y lo planteado por Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral* – casi un siglo anterior a *Metaphors We Live by*. Como vimos, Nietzsche afirma que el ser humano sólo conoce en virtud de un proceso metafórico, mediante el cual va convirtiendo impresiones sensoriales en imágenes mentales, y estas en signos. El razonamiento y la veracidad no se basan, por tanto, en realidades objetivas externas, sino en asociaciones de ideas acordadas, en metáforas usuales, al modo de las metáforas convencionales que proponen Lakoff y Johnson. El proceso de representación a partir del impulso nervioso descrito por Nietzsche se parece mucho a la Teoría Neural del Lenguaje de Lakoff, en la que las metáforas supuestamente configuran nuestra mente hasta el punto de crear estructuras neuronales. La gran diferencia entre ambas propuestas es la actitud que adoptan ante la imposibilidad de conocer cosas en sí, independientes de nuestras “metáforas”.

Nietzsche se sitúa en un pesimismo nihilista; nos describe al hombre intuitivo como un mártir irracional que paga su lucidez con enormes sufrimientos, y al hombre estoico, el supuesto buscador de la verdad, como un fingidor que se marcha caminando lentamente bajo la tormenta. Al ser imposible el objetivismo, Nietzsche sólo ofrece como salidas el subjetivismo o el nihilismo, más o menos sujeto a convenciones. La respuesta de Lakoff y Johnson al dilema es el *experiencialismo*, o *realismo cognitivo*, que, por decirlo así, está dispuesto a enfrentarse a ese nublado a punto de descargar sobre el estoico, incluso a analizarlo. El experiencialismo asume que el pensamiento está cimentado en la experiencia, que está corporeizado y que viene configurado también por elementos culturales y contextuales. Sin embargo, en lugar del grito de

⁴² Si tomamos una definición sencilla de lo que comúnmente puede considerarse cognitivismo – al fin y al cabo una teoría de la representación – veremos que no se aleja tanto de la “teoría semiótica” en *De Interpretatione* de Aristóteles: “cognitivism is the hypothesis that the central functions of mind – of thinking – can be accounted for in terms of the manipulation of symbols according to explicit rules” (Anderson 2003: 93).

desesperación romántica de Nietzsche, la lingüística cognitiva responde con la ciencia. Mediante una metodología adecuada, sin confiar sólo en la introspección, podemos conocer cómo funciona nuestra mente, “nuestro mundo”, aunque para ello tengamos que emplear como herramienta principal lo analizado: conocer la metáfora a través de la metáfora. El conocimiento de cosas en sí, independientes de cómo estamos hechos los seres humanos, que Nietzsche anhela pero reconoce como imposible, no es un objetivo de la agenda investigadora cognitivista, precisamente por su imposibilidad, por su inexistencia. El conocimiento no es divino o ideal, incorpóreo como las ideas platónicas, sino humano, enraizado en nuestra realidad biológica y cultural, que es compleja y a menudo inaccesible a la introspección. En lugar de frustrarnos deseando otra realidad, descifremos la realidad que somos: conozcámonos, en primer lugar, a nosotros mismos, tomando, al fin y al cabo, el principio de Sócrates, de quien tan frecuentemente se muestra enemigo Nietzsche. Esto no tiene por qué aislarnos del mundo, sino más bien llevarnos a considerarlo en términos de interacción. En palabras de Kuhn:

What is the world, I ask, if it does not include most of the sorts of things to which the actual language spoken at a given time refers? Was the earth really a planet in the world of pre-Copernican astronomers who spoke a language in which the features salient to the referent of the term "planet" excluded its attachment to the earth? Does it obviously make better sense to speak of accommodating language to the world than of accommodating the world to language? Or is the way of talking which creates that distinction itself illusory? Is what we refer to as “the world” perhaps a product of a mutual accommodation between experience and language?

(Kuhn 1979: 541-542)

The view toward which I grope would also be Kantian but without “things in themselves” and with categories of the mind which could change with time as the accommodation of

language and experience proceeded. A view of that sort need not, I think, make the world less real.

(Kuhn 1979: 542)

Esta diferencia de actitud es, por supuesto, crucial. Pero recordemos lo que dijimos al comentar a Nietzsche: el filósofo escogió reducir el conocimiento a la *metáfora*, heredando así todos los problemas que el término lleva consigo, y multiplicándolos al sacarlo de su ámbito y colocarlo en el centro de la escena. Dada la sistematicidad y la profusión con que la lingüística cognitiva hace uso de esta *metáfora*, en la que coincide con Nietzsche, no sólo heredará sus dificultades, sino que el efecto multiplicador será, en este caso, mucho mayor, puesto que las pretensiones explicativas del cognitivismo, fiadas en la metáfora, son enormes. Jamás nadie, ni siquiera el mismo Nietzsche, le había pedido tanto a lo que Aristóteles definió sencillamente como una transferencia verbal.

La Teoría Cognitiva de la Metáfora es una teoría del conocimiento, al cual presenta como dinámico, esencialmente metafórico, no dependiente de un significado directo o literal (Vega Rodríguez 2004: 50-51). Ya el filósofo de la ciencia Thomas S. Kuhn, como acabamos de ver, había advertido que la teorización científica necesita de la figuración para formar conceptos abstractos (Kuhn 1979, véase también Fahnestock 1999), y la ciencia cognitiva afirma que la actividad mental cotidiana funciona de la misma manera (Kövecses 2005: 228). Para Lakoff y Johnson, la esencia de la metáfora no es una comparación verbal, sino “entender y experimentar una cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson 1980: 5). Como vimos, en esto no se diferencian de Ricoeur, que había dicho ya que la metáfora consiste en “percevoir, penser ou sentir, à propos d'une chose, dans les termes d'une autre” (Ricoeur 1975: 109), ni de su precedente y colega fenomenológico Ortega, que hablaba de vivir ejecutivamente el ser resultado de la metáfora (Ortega 1914: 261). Ambos a su vez son deudores de la asociación entre *μεταφορά* y *ἐνέργεια* propuesta por Aristóteles en *Retórica* 1411b (Domingo Moratalla 2003), y del carácter cognitivo, o cognoscitivo, que en general Aristóteles confirió a la metáfora, tal como hemos explicado.

A partir del lenguaje, Lakoff y Johnson pretenden formular principios generales que afectan a sistemas conceptuales dinámicos y complejos, más que a vocablos o conceptos aislados (Lakoff y Johnson 1980: 116). La metáfora, poética o convencional, es racionalidad imaginativa, un procedimiento conceptual que nos permite conocer parcialmente lo que es demasiado abstracto o impreciso para ser conocido totalmente o de forma directa, como lo emocional, lo moral, lo espiritual, etc. (Lakoff y Johnson 1980: 193). No se puede imponer un sistema conceptual rígido, objetivista, a nuestra realidad cotidiana: las metáforas, con su carácter parcial, a veces contradictorias unas con otras, son necesarias para articular nuestra experiencia en términos manejables para la cognición (Lakoff y Johnson 1980: 221). Nuestro sistema conceptual está configurado por *dominios de experiencia*, y las proyecciones entre ellos, para comprender unos dominios sirviéndose parcialmente de otros, se articulan en conjuntos que quedan fijados como metáforas conceptuales. Los dominios de experiencia tienen estructura de *gestalts* básicas⁴³:

What constitutes a 'basic domain of experience'? Each such domain is a structured whole within our experience that is conceptualized as what we have called an *experiential gestalt*. Such *gestalts* are *experientially basic* because they characterize structured wholes within recurrent human experiences. They represent coherent organizations of our experiences in terms of natural dimensions (parts, stages, causes, etc.). Domains of experience that are organized as *gestalts* in terms of such natural dimensions seem to us to be *natural kinds of experience*.

(Lakoff y Johnson 1980: 117-118)

Por supuesto, decidir qué es un *natural kind of experience* y a qué se le confiere el rango de dominio básico puede ser algo muy problemático y que, en

⁴³ Valenzuela y Soriano 2005 ofrece un buen resumen de los principales aspectos de la metáfora conceptual como teoría del conocimiento, y especialmente de su relación con la investigación empírica.

mi opinión, todavía no ha resuelto la lingüística cognitiva. En todo caso, queda claro que, si una metáfora es una proyección de estructura conceptual desde un dominio a otro, la naturaleza de la metáfora que proponen Lakoff y Johnson no es lingüística, sino que ha de ser necesariamente un paso previo a la realización verbal.

Metáfora conceptual y metáfora lingüística

La Teoría Cognitiva de la Metáfora⁴⁴ llama *metáfora conceptual* a un conjunto de proyecciones o correspondencias entre un dominio fuente y un dominio meta. Las llamadas metáforas lingüísticas resultan de estas estructuras conceptuales, y, por tanto, las manifiestan, por lo que podemos estudiar, en muchos casos, la estructura mental a través de sus realizaciones lingüísticas:

“In the cognitive linguistic view, a conceptual metaphor is such a set of correspondences that obtains between a source domain and a target domain, where metaphorical linguistic expressions (i.e., linguistic metaphors) commonly make the conceptual metaphors (i.e., metaphors in the mind) manifest (though there may be conceptual metaphors that have no linguistic metaphors to express them).”

(Kövecses 2005: 27)

En esta teoría, el término *metáfora* ha quedado reservado para la metáfora conceptual, es decir, para el conjunto de correspondencias proyectadas desde un dominio a otro, mientras que para la metáfora lingüística, la que “tradicionalmente” había sido llamada metáfora, se utiliza el término *expresión metafórica* (Lakoff 1993: 203, 209). La idea de la metáfora conceptual parte de la *conduit metaphor* de Michael Reddy, que mediante esta metáfora de conducción describió el marco preferido por el inglés para conceptualizar la comunicación lingüística, el cual propicia que la lengua configure su repertorio de expresión metalingüística en términos de traslado o transferencia (Reddy 1979).

⁴⁴ Exposiciones clásicas de esta teoría son Lakoff y Johnson 1980, Lakoff 1993 y Kövecses 2002.

Veamos cómo funciona el sistema. Para ello podemos utilizar una de las metáforas típicas para conceptualizar el amor, EL AMOR ES UN VIAJE (Lakoff 1993: 206-212, Lakoff y Johnson 1999: 64-69). El conjunto de correspondencias que esta metáfora ha establecido nos permite pensar una relación metafórica a través de unas implicaciones fijas (*entailments*). Por ejemplo, progreso en la relación es un movimiento hacia delante, lo cual incluye automáticamente un significado opuesto para el movimiento contrario, y otro también previsible para la ausencia de dirección (ejemplos 7 y 8 tomados de Lakoff 1994):

- (6) Nuestra relación avanza cada día.
- (7) Esta relación no va a ninguna parte.
- (8) Su relación está en un callejón sin salida.

Por supuesto, sería fácil añadir muchos ejemplos más. Junto a esta, los estudiosos de la metáfora conceptual identifican varias metáforas para el amor que son convencionales en inglés y en otras lenguas: EL AMOR ES LA GUERRA, EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD, EL AMOR ES LA UNIÓN DE PARTES COMPLEMENTARIAS, etc. (Kövecses 1986: 62-105, 1988, Barcelona 1992, 1995, Kövecses 2002: 32). Todas ellas presentan gran sistematicidad y coherencia en sus implicaciones. Las emociones, en general, parecen estructurarse conceptualmente de este modo casi en su totalidad (Lakoff y Turner 1980: 85, Kövecses 2000), así como numerosos conceptos básicos como, por ejemplo, el tiempo, que es inconcebible si no se articula en términos espaciales (“el año que viene”, “la primavera se acerca”, “mirar hacia el futuro”, “llegamos al otoño”, etc.). La tradicionalmente llamada metáfora muerta está, por tanto, muy viva, ya que impregna hasta el fondo nuestra forma de pensar. La llamada metáfora viva, la de los poetas, la creativa, o bien usa las metáforas convencionales con variaciones, o las cuestiona, o innova sobre sus implicaciones, o crea correspondencias nuevas, metáforas conceptuales no convencionales susceptibles de ser desarrolladas y hasta de convertirse en convencionales. En cualquiera de estos casos, se le puede aplicar la misma teoría que a la metáfora conceptual (Lakoff y Turner 1989, Lakoff y Johnson 1999: 72).

La metáfora es, para esta teoría, nuestro principal mecanismo de abstracción, forjador de la cultura (Lakoff y Johnson 1980: 22, 40) y del lenguaje (Deutscher 2005: 17, 259). Mediante ella se explican los fenómenos léxicos más extendidos, como las expresiones idiomáticas o la polisemia (Lakoff 1993: 205). Probablemente el postulado de más largo alcance de Lakoff y sus colaboradores es la existencia de *conceptos metafóricos* (Lakoff y Johnson 1980: 115, Kövecses 1999), es decir, de dominios de experiencia que sólo pueden ser pensados, total o parcialmente, a través de otros dominios de experiencia menos abstractos o más fácilmente asimilables a nuestra interacción cotidiana con el mundo, tales como emociones concebidas como procesos físicos, o conceptos no sensibles, como el tiempo o la jerarquía, concebidos a partir de relaciones espaciales. La metáfora, es decir, la capacidad para fijar un conjunto de proyecciones entre un dominio de experiencia y otro, resulta ser, según este postulado, una destreza cognitiva básica sin la cual el ser humano no puede pensar como tal. Los conceptos pueden, por consiguiente, ser definidos a partir de sus propiedades de interacción con otros conceptos (Lakoff y Johnson 1980: 119-120).

Los grandes sistemas metafóricos

Las metáforas conceptuales se combinan entre sí estableciendo grandes sistemas interconectados (Lakoff y Johnson 1980: 9), y agrupándose en jerarquías según su grado de abstracción o lo básica que sea la experiencia estructurada por el dominio fuente (Lakoff 1993: 222, 224, Kövecses 2000: 198, 2002: 239-245, 2005: 64). Esto nos permite estructurar los conceptos mediante *gestalts* de experiencia cotidiana muy detalladas, que dominamos con fluidez, y que nos permiten dotar de coherencia a materiales conceptuales poco concretos o difíciles de manejar (Lakoff y Johnson 1980: capítulos 9, 16 y 17). Se han identificado, por ejemplo, detallados patrones de inferencia para las metáforas de parentesco (Turner 1987: 25-53), *metáforas primarias (primary metaphors)* como LO GENÉRICO ES ESPECÍFICO (Lakoff y Turner 1989: 167)⁴⁵, EL CAMBIO ES

⁴⁵ Como hace notar Grady 2005: 1601-1603 (véase especialmente su nota 3) hay dificultades para considerar LO GENÉRICO ES ESPECÍFICO como una metáfora conceptual, puesto que no conecta dominios concretos; según este autor es preferible la denominación “patrón productivo de asociación figurativa”. En realidad, más bien es imposible considerar este patrón como metáfora, porque nos obligaría a declarar que prácticamente cada operación mental que implique abstracción

MOVIMIENTO o LA ESTRUCTURA DE ACONTECIMIENTO (EVENT STRUCTURE) que estructuran gran número de metáforas conceptuales (Grady 1997a y 1997b, Lakoff y Johnson 45-59, Grady 2005), o modelos culturales a gran escala que conforman nuestra visión de la realidad mediante proyecciones metafóricas entre los niveles de su jerarquía, como la *Gran Cadena del Ser* (*Great Chain of Being*). Este último modelo es una escala de formas del ser – humano, animal, planta, objeto inanimado – con la consecuente escala de propiedades que las caracterizan, que propicia la proyección metafórica entre los distintos niveles (Lakoff y Turner 1989: capítulo 4; resume todos los grandes sistemas metafóricos Kövecses 2002: 121-139). Resulta llamativo que los autores de la escuela cognitivista que tratan la *Gran Cadena del Ser* no hagan referencia a sus raíces culturales clásicas – también llamada *scala naturae* en el orden cósmico de la Edad Media – ni a uno de sus precedentes – o derivados – más significativos, el *Árbol de Porfirio* de la lógica postaristotélica y medieval, bien expuesto en relación con la metáfora por Umberto Eco (Eco 1983: 221-254).

Por supuesto, lo que posibilita la existencia de un entramado de sistemas de metáforas tan complejo y no obstante dotado de coherencia es la *naturaleza parcial de las proyecciones metafóricas* (Lakoff y Johnson 1980: 12, y todo el capítulo 10). Cuando entendemos el amor como guerra o como viaje, estamos imponiendo esquemas de otros ámbitos conceptuales para resaltar ciertos aspectos del amor que son especialmente apropiados para este juego, y por tanto oscureciendo las restantes áreas del dominio conceptual. Es decir, estamos enfocando nuestra atención hacia las partes de la experiencia que vamos a entender mediante este sistema, y trayéndolas al primer plano respecto al resto del concepto del amor, que dejamos como fondo. Este proceso focalizador de lo común es uno de los más básicos de nuestra percepción y cognición, porque

o aplicación de una estructura genérica es el resultado de un proceso metafórico, sin que podamos justificar convenientemente el punto de partida y de llegada de la traslación. Esto nos llevaría al uso de la metáfora a la manera de Nietzsche, quien probablemente eligió el término procurando evocar sus connotaciones poco lógicas y objetivas, a fin de reforzar su retrato “literario” del conocimiento humano en tono despectivo. Veremos que, a través de su espacio mental genérico, la teoría de la amalgama conceptual (Fauconnier y Turner 2002) da mejor cuenta del proceso de abstracción entre distintos niveles de especificidad, y lo convierte en una herramienta de análisis muy útil. Probablemente las relaciones entre las llamadas *metáforas primarias* y la integración conceptual va a proporcionar en el futuro próximo muchas oportunidades de discusión y experimentación, suficientes como para no considerar Grady 2005 más que como un punto de partida.

“pensar es olvidar las diferencias”, como decía Borges en *Funes*, y, buscando la mayor efectividad, dejar a un lado lo que separa al amor del viaje, para encontrar aquello que tienen en común y que se puede aplicar para articular mejor los conceptos. ¿No era algo parecido, después de todo, aquello a lo que se refería Aristóteles cuando decía que la metáfora permite ver, darse cuenta de las semejanzas, su tan traído y llevado τὸ τὸ ὁμοιον θεωρεῖν?

La metonimia

La Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia distingue claramente entre estas dos operaciones (Lakoff y Johnson 1980: 36, Turner 1987: 21-22, Lakoff y Turner 1989: 101-106, Kövecses 2002: 143-162). La metonimia, que se corresponde al fin y al cabo con los primeros tres tipos de la definición aristotélica de la metáfora y con su valor tradicional de la retórica, se define como un proceso mediante el cual un elemento relacionado con otro de su mismo dominio conceptual se coloca en su lugar, lo representa. Aunque esto constituye un proceso claramente distinto de la metáfora, en tanto que μεταφορά κατὰ τὸ ἀνάλογον en términos aristotélicos, la suma de metonimias, tal como vimos, puede estar, para algunos autores cognitivistas, en el origen de la metáfora (véase, por ejemplo, Ruiz de Mendoza 1998, Barcelona 2000). Vimos también que la retórica estructuralista del Groupe μ (1970) había establecido la misma relación: la metáfora es suma de dos sinécdoques (vimos también la respuesta de Ricoeur 1975: 245). De este modo se divide en dos pasos el proceso de proyección desde un elemento conceptual a otro, con un referente intermedio común a ambos extremos. El problema fundamental de la metonimia en la Teoría Cognitiva sigue siendo, no obstante, el mismo que esta ha venido arrastrando desde siempre: ¿en qué consiste exactamente la relación metonímica? Esa contigüidad o proximidad conceptual, ¿puede definirse en términos menos ambiguos? ¿Cuáles son las reglas que permiten que una cosa ocupe el lugar de otra?

Estas dificultades surgen ya desde los análisis aparentemente más transparentes, donde la relación está bastante clara, como “leer a Homero” o “poseer un Rembrandt” (autor-obra). El problema es que el número de relaciones posibles parece no tener fin: parte-todo, todo-parte, materia-objeto, individuo-

grupo, etc. Esto se agrava, como casi todo en lingüística y retórica, al examinar el uso poético. Por ejemplo, en los textos que citamos al principio. ¿En lugar de qué está la luz de los ojos de Teóxeno en el poema de Píndaro? ¿Y el sol de los ojos de Eva, o la luz del tobillo de la Emírissa? Los cuerpos humanos no tienen por qué emitir nada, y normalmente nada emiten. La cantidad de referentes “metonímico-simbólicos” posibles es casi interminable: la belleza, la atracción amorosa, la fama, el estímulo sexual, la inspiración espiritual... Además, algunos de estos referentes son conceptos metafóricos y complejos que lo complican todo aún más, y no es fácil hallar el término intermedio perteneciente al mismo dominio conceptual que la luz, a partir del cual desdoblar el proceso metonímico para lograr la metáfora. Tampoco es imprescindible que la luz esté en lugar de otra cosa; ya hemos visto que también puede, al mismo tiempo, funcionar como luz misma. El problema que tiene la lingüística cognitiva, y cualquier teoría semántica que se precie, es que nuestros textos también son lenguaje, y además en su plenitud comunicativa. Aunque sea mucho más fácil detenerse en cómodos ejemplos descontextualizados o en contextos convencionales y creados *ad hoc* para ejemplificar, los resultados de la creatividad lingüística en su mayor grado de libertad seguirán aguardando, desafiantes, en la obra literaria, y a partir de ellos la explicación de la metáfora como doble metonimia, y la del proceso de simbolización metonímico en sí mismo, van a requerir un esfuerzo mucho mayor.

3.2. La confrontación de la TCMM con Aristóteles.

Volviendo una vez más a Aristóteles, desglosemos los puntos en los que la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia dice entrar en contradicción con la metáfora aristotélica, aparte de los postulados filosóficos básicos del experiencialismo (Lakoff y Johnson 1999: 382-386), que ya hemos visto.

La lingüística cognitiva rechaza la visión del significado metafórico como secundario, como subordinado al literal o desviado de él, o como comparación basada en semejanzas objetivas. La metáfora es un procedimiento cognitivo fundamental para el pensamiento, y existen muchos datos empíricos que atestiguan que no depende de la significación literal (Gibbs 2006). A pesar del

empeño de Lakoff y Johnson por atribuirle a Aristóteles una postura radicalmente contraria a estos principios, ya ha quedado claro que el de Estagira no entró en la dicotomía literalidad-figuración, que consideró la metáfora como una facultad cognitiva fundamental para establecer analogías, y que la sustitución y la desviación para él se refieren al uso habitual y no a la referencia objetiva.

Otra objeción se refiere a la concepción de la metáfora como “excepcional”, reservada a unas pocas mentes geniales, la εὐφυΐας σημεῖον de *Poética* 1459a. Sin embargo, también vimos que “el mismo Aristóteles señala en la *Retórica* que metaforiza bien el que se ha ejercitado y el que posee esa cualidad de natural. Así pues, la metáfora es un modo básico de desenvolverse cognitiva y lingüísticamente en el mundo, un proceso del lenguaje y el pensamiento común a todos” (Vega Rodríguez 2004: 117). Tanto Aristóteles (*Retórica* 1404b 34) como incluso en ocasiones la tradición retórica, por ejemplo Du Marsais en su *Traité des tropes* de 1730 (Du Marsais 1977: 8), reconocen la cotidianeidad de las figuras (Fahnestock 1999: 15-16, Turner 1998).

También vimos que a Aristóteles se le atribuye una supuesta visión ornamental de la metáfora, lo cual iría en contradicción con su categoría de mecanismo creador que propugnó el Romanticismo, por ejemplo Coleridge (Stockwell 2002: 106), parte de los autores del siglo XX que hemos visto, como Ricoeur, y, desde luego, la Teoría Cognitiva, que considera que la metáfora es una operación conceptual fundamental, alejadísima de un mero adorno. Ya hemos explicado lo poco “ornamentalista” que es en realidad la metáfora aristotélica, la confusión con la tradición retórica de Isócrates, y la flagrante contradicción en que entraría la metáfora como mero ornamento con los pasajes en que Aristóteles le confiere valor cognitivo, además de no existir, una vez más, textos aristotélicos que expresen la idea de la superficialidad de la metáfora.

En última instancia, la confrontación parece más filosófica que retórica, poética o lingüística. Más allá incluso del posible conflicto entre el experiencialismo y Aristóteles, que habría que matizar – la contradicción entre la filosofía aristotélica y una concepción empírica del conocimiento no parece tan fácil de defender –, el conflicto principal se sitúa más bien entre la categorización aristotélica y el sistema de categorías prototípicas y radiales propuesto por Rosch

(1977, 1978) y continuado por Lakoff y sus colaboradores, que han insertado en él su metáfora conceptual como mecanismo clave para la estructuración del aparato categorial (Lakoff y Johnson 1980: 122-124, Lakoff 1987: 57, 67, 84, 113-4, Belekova 1999). Es evidente que las categorías de Rosch tienen una base empírica inalcanzable para Aristóteles, y que los procesos conceptuales que, a través del lenguaje, desean estudiar los lingüistas cognitivos no se enmarcan adecuadamente en el sistema aristotélico, pero pretender juzgar la *μεταφορά* a través de las conclusiones de Rosch y de otros trabajos de campo antropológicos y psicolingüísticos resulta, cuando menos, anacrónico. Más bien habrá que examinar si la nueva versión de la metáfora que proponen Lakoff y compañía resulta útil como teoría del conocimiento. Esto no quiere decir que la categorización no sea determinante para el estudio de la metáfora: lo que está por demostrar es que la metáfora sea tan fundamental para la categorización como propugna la Teoría Cognitiva.

Los inconvenientes de juzgar a Aristóteles con un arsenal conceptual de otra época se han puesto de manifiesto: se corre el riesgo de malinterpretarlo y además de tomar prestadas sus herramientas de análisis, como la metáfora, para usos muy diferentes de aquellos para los que fueron concebidos. De lo segundo no es imposible salir bien parado, aunque estamos viendo que en el caso que nos ocupa los problemas se multiplican. De cualquier modo, no conviene olvidar que la *Poética* dista mucho de ser un libro largamente sopesado, culminación de una investigación, y que el espacio que dedica a la *μεταφορά* no puede contender en igualdad de condiciones con los ríos de tinta vertidos por docenas de cognitivistas sobre la metáfora conceptual, aunque la vigencia del primero ha quedado comprobada y la de los segundos está por ver (López Eire 2007). La brevedad de Aristóteles puede conducir a ambigüedades, y el deseo de forzar el término *metáfora* mucho más allá de sus fines teórico-prácticos en la *Poética* y en la *Retórica* puede llevar a la frustración o a la malinterpretación. La metáfora lakoffiana sí emana de un sistema de categorías como operación fundamental, mientras que la metáfora aristotélica no atesora una importancia parecida en absoluto dentro de la filosofía de su autor. Una vez más, insisto: Aristóteles le da un valor cognitivo a la metáfora: el mismo concepto de *mimesis* podría ser visto

como una simulación mental (Oatley 2003: 162, 167), y es, desde luego, una indagación de índole cognitivo lo que mueve a Aristóteles a llegar a él (Eco 1983: 232, Swiggers 1984). Sin embargo, Aristóteles no pretende nunca resolver el problema del conocimiento a través de la metáfora (Stanford 1936: 70, Vega Rodríguez 2004: 68, Fauconnier y Turner 2002: 9, Fahnestock 1999: 26, Kirby 1997: 535). Lakoff y compañía sí parecen tener este fin. Esta tesis va a defender que esa empresa le viene grande a la metáfora por sí sola, y que otros mecanismos han de entrar en escena si queremos comprender el llamado uso figurado del lenguaje, así como el pensamiento “figurativo” que lo origina.

3.3. Problemas de la Teoría Cognitiva de la Metáfora.

The contemporary theory of metaphor is thus not only interesting for its own sake. It is especially interesting for the challenge it brings to other disciplines. For, if the results of the contemporary theory are accepted, then the defining assumptions of whole disciplines are brought into question.

Lakoff 1993: 249.

Nuestra era no ha dado muestras de parquedad a la hora de producir teorías sobre la metáfora, y Lakoff no lo ignora. Su calificativo de contemporánea para su teoría implica su confrontación con una supuesta corriente general, clásica, “aristotélica”. Ya hemos visto que esto es muy matizable: ni Aristóteles se situó en las posiciones que Lakoff le atribuye, ni la efervescencia del pensamiento sobre la metáfora desde Nietzsche a Ricoeur puede fácilmente reducirse a una teoría unificadora, tal como muestra el panorama que hemos trazado. Es posible que puedan temblar los cimientos de disciplinas enteras debido a la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia, pero no está de más echar antes un vistazo a sus propios fundamentos. Sin duda, la teoría lakoffiana es novedosa en tanto que presenta un elaborado sistema de metáforas conceptuales interconectadas y

jerarquizadas, susceptibles de clasificar casi cualquier ejemplo como la manifestación o cuestionamiento de una de ellas, o como resultado de la combinación de varias. El sistema se postula además como consistente y persistente en el pensamiento humano, que ha de ser por tanto intrínsecamente metafórico. Sin embargo, antes de que disciplinas enteras se vengán abajo, la Metáfora Conceptual tiene que superar dos tipos de dificultades que surgen de su propio reto. En primer lugar, las que el propio término *metáfora* acarrea consigo, multiplicadas por la extensión de su uso, no como fenómeno verbal con valor cognitivo (Aristóteles), sino como procedimiento básico de la cognición (Nietzsche). En segundo lugar, las dificultades de coherencia interna de la teoría y la conflictividad de algunos de sus presupuestos incluso con la misma lingüística cognitiva; dentro de estas últimas, de especial interés para la presente tesis son los problemas de que adolece la Teoría Cognitiva, y prácticamente toda teoría de la metáfora, para establecer generalizaciones sobre ejemplos examinados en su contexto, y aún más si son literarios.

Sin pretensión de exhaustividad, se exponen a continuación de forma sucinta algunos de estos problemas de la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia. Por comodidad de exposición, y tal como acabamos de explicar, están divididos entre los problemas que, siguiendo las tesis de este capítulo, el término *metáfora* traía ya consigo tras sus vicisitudes durante el siglo XX, a veces incluso desde épocas anteriores, y los problemas que la propia teoría ha originado.

a) Problemas heredados por la TCMM

Qué es metáfora: la dicotomía literalidad-figuración

Es tal el peso de esta dicotomía en los modernos estudios del significado, y de la metáfora en especial, que quien confiera a esta un valor como el de la Teoría Cognitiva debe irremediablemente enfrentarse al dilema. Ya dijimos que Aristóteles, al contrario que la tradición retórica posterior, no entró en esta cuestión, y que, para él, la metáfora era un traslado desde el ámbito de uso típico del vocablo, no desde un significado primordial, objetivo, literal (Ricoeur 1975: 30). La lingüística cognitiva no le ha interpretado bien, aunque hay autores

relacionados con ella o enterados de sus presupuestos que sí lo han hecho, tales como Turner (a partir de cierto momento), Fahnestock o Vega Rodríguez. Sin embargo, podemos tomar como ejemplo a esta última para mostrar qué difícil resulta mantener a Aristóteles alejado de nuestra dicotomía. Los párrafos siguientes, y algunos otros, se alinean con la tesis aquí defendida: a Aristóteles no le incumbía esta cuestión. No obstante, obsérvese en ellos el desplazamiento, aparentemente involuntario, del término κύριον hacia el *significado literal*:

kurion no es equivalente a lo ‘literal’ de la *teoría tradicional* o de la *teoría contemporánea* en sus primeras etapas. En los contextos de la *Poética* y la *Retórica* la metáfora se relaciona con *kurion*, pero también con *oikeios* y *glotta* y aparece en el contexto de un análisis de los términos que son usuales en el entorno de la *pólis*.

(Vega Rodríguez 2004: 227)

Aristóteles llega a la definición de metáfora directamente, como descubrimiento del μεταφέρειν, *epífora* de un nombre, y no por contraposición a un supuesto lenguaje literal. El hecho de que el *kurion* no aparezca explícitamente en la definición de la μεταφορά da buena cuenta de ello”.

(Vega Rodríguez 2004: 228-9)

En todo caso, ambas citas están en la línea que hemos propuesto, con Ricoeur y algunos otros. Sin embargo, la tentación de juzgar a Aristóteles con las nuevas leyes se hace irresistible. Ello lleva a esta autora a enmendar al filósofo:

En lugar de una contraposición entre lo *kurion* y la μεταφορά sería mas exacto hablar, al igual que en la teoría contemporánea, de una dependencia y, a la vez, de una jerarquía de la μεταφορά con respecto al *kurion*.

(Vega Rodríguez 2004: 227)

La enmienda puede llegar al punto de proclamar a Aristóteles fundador de la dicotomía:

Precisamente por ser Aristóteles el primer teórico de la metáfora lo es de lo literal: reconocer la metáfora no es más que un modo de reafirmar la división entre lo literal y lo metafórico; es, en el fondo, preguntarse por la metafísica pues sólo se puede hablar de metáfora si hay un sentido propio.

(Vega Rodríguez 2004: 78)

Permítaseme enmendar a mi vez la enmienda: Aristóteles – quien, como vimos, tal vez no sea exactamente “el primer teórico de la metáfora” – sí podía hablar de metáfora sin pensar en un sentido propio, tal y como hemos visto, y como esta autora ha afirmado en las citas anteriores. Es Vega Rodríguez quien no puede. Desde luego, no está sola: la mayoría de los autores del siglo XX sienten la necesidad de oponer la literalidad a lo metafórico. Se trata, efectivamente, de la cuestión metafísica. Para Nietzsche, en una posición extrema, literal es lo que deberíamos pero no podemos conocer; metafórico es todo lo que conocemos con nuestras pobres capacidades. La posición de Lakoff es quizás menos radical, pero sigue necesitando de la literalidad, como vamos a ver, precisamente porque sigue la máxima que ha enunciado Vega Rodríguez: no hay significado metafórico sin significado literal.

Precisemos antes, una vez más, que la definición de Aristóteles no exime a su metáfora de problemas. El criterio para decidir cuándo el empleo de un término es típico no es fácil de establecer, y la misma lingüística cognitiva ha mostrado que lo que llamamos lenguaje figurado constituye en muchos casos el uso más habitual (Fahnestock 1999: 16-17). No obstante, de las dificultades derivadas de nuestra dicotomía sí esta exenta la metáfora aristotélica, porque la idea de la figuración que propugna es la de una receta que relaciona forma y función expresiva, sin que tenga por qué existir un sentido literal al que oponerse

(Fahnestock 1999: 22-24). La metáfora de Aristóteles es una fórmula que ayuda a comprender cómo funciona el texto poético o retórico, y como tal tiene utilidad, aunque su oposición a lo típico – lo cual también es figuración, otra forma de representar – pueda crear confusión. Tal vez precisamente por eso Aristóteles restringe la metáfora a lo lingüístico, sin llevarla más allá.

Volvamos ahora a la metáfora conceptual. ¿Cuál es la posición de esta teoría con respecto a la literalidad? La opción de Nietzsche era identificarla con el conocimiento de las cosas en sí y lamentar que no podamos alcanzarla, por lo limitado de nuestra condición. Kuhn, en los pasajes citados más arriba, aceptaba esta visión con su consiguiente acomodo de la realidad a la representación, pero, en lugar de rasgarse las vestiduras, proponía explorar con detalle ese nuestro mundo cognoscible, “kantiano pero sin cosas en sí”, con categorías que se acomodan a la experiencia, pero no por ello menos real (Kuhn 1979: 542). En la realidad antiplatónica de Nietzsche y Kuhn, no hay representación que pueda ser llamada literal: toda representación, *toda*, ha de ser necesariamente virtual, sujeta a situaciones y a contextos culturales e históricos, condicionada antropológicamente. Ni las palabras más sencillas, como *luz*, *agua* o *perro*, se refieren a realidades invariables e independientes de lo humano, sino a objetos mentales formados a través de la interacción con el mundo, a categorías basadas en la experiencia, y susceptibles de variar con ella. Para el trasfondo de idealismo romántico que tortura a Nietzsche, esto significa la imposibilidad del verdadero conocimiento, de la verdad basada en realidades no opinables, no sensibles, tal como las proponía Platón. Un siglo después, para Kuhn y otros pensadores, la virtualidad del pensamiento y del lenguaje humanos no abre sino nuevas oportunidades de conocimiento:

The moment one abandons the idea that “the world” is there once for all and immutably, and substitutes for it the idea that what we take as the world is itself no more nor less than a stipulation couched in a symbol system, then the shape of the discipline alters radically. And we are, at last, in a position to deal with the myriad forms that reality can take – including

the realities created by story, as well as those created by science.

(Bruner 1986: 105)

¿No es esto la esencia del “giro cognitivo”? La dicotomía literalidad-figuración para el lenguaje o cualquier otro sistema de representación queda así rota: todo lo que conocemos es representación⁴⁶. Nietzsche había dicho “todo es metáfora”, adoptando el término de la traslación semántica, con todo lo que conlleva. En una visión como la suya, como ya hemos señalado, toda representación ha de ser virtual, todo el lenguaje ha de ser figurado. Esto, sin embargo, parece haber sido demasiado para el experiencialismo de Lakoff y sus seguidores:

As we have seen, most of the conceptual structure of a natural language is metaphorical in nature. The conceptual structure is grounded in physical and cultural experience, as are the conventional metaphors. Meaning, therefore, is never disembodied or objective and is always grounded in the acquisition and use of a conceptual system. Moreover, truth is always given relative to a conceptual system and the metaphors that structure it. Truth is therefore not absolute or objective but is based on understanding.

(Lakoff y Johnson 1980: 197)

⁴⁶ Existe incluso la posibilidad de un paso ulterior: las nociones clásicas de computación y representación, ya constituidas en pilares básicos del cognitivismo, están siendo cuestionadas por la corriente antirrepresentacionista. Según esta línea de investigación, que parece aún en sus comienzos, la adaptación e interacción con el medio que lleva a cabo la cognición corpórea no necesita basarse en representaciones internas; por el contrario, la sucesión de estados físicos concebidos habitualmente como representaciones internas puede ser descrita conforme a los principios de la Teoría de Sistemas Dinámicos y de la Teoría del Caos, que utilizan ecuaciones diferenciales (sistema dinámico continuo) y de diferencia (sistema dinámico discreto) para describir el comportamiento a largo plazo de sistemas dinámicos en su conjunto, siendo la cognición humana un ejemplo de ellos (Calvo Garzón 2008, Calvo y Gomila 2008). El debate entre representacionismo y antirrepresentacionismo parece, no obstante, difícil de dilucidar con los medios empíricos de que actualmente dispone la Ciencia Cognitiva (Haselager, de Groot y van Rappard 2003).

Aunque casi todo coincide con *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche, en el *most* de la primera línea de esta cita está la gran diferencia. A pesar de su refutación enérgica del objetivismo (Lakoff y Turner 1989: 110-136), para la Teoría Cognitiva de la Metáfora no todo es metáfora. Lakoff (1993: 204) afirma primero algo como lo que habíamos dicho: “The discovery of this enormous metaphor system has destroyed the traditional literal-figurative distinction”. Sin embargo, en el mismo lugar inmediatamente se nos dice que lo rechazable de la dicotomía es la subordinación de lo figurado a lo literal, no la existencia misma de la literalidad. En efecto, Lakoff necesita lo literal. A ello le fuerza precisamente el haber adoptado el término metáfora, inseparable de su sentido de traslado, esta vez desde un dominio conceptual a otro. Para poder levantar su sistema de metáforas como proyecciones conceptuales, Lakoff necesita lugares firmes, puntos de apoyo desde los que proyectar. En suma, necesita algo que no sea metafórico, tal como hemos leído en Vega Rodríguez: sólo se puede hablar de metáfora si hay un sentido propio (Vega Rodríguez 2004: 78). Al hacerse la ahora ya inevitable pregunta, *what is not metaphor?*, Lakoff no tiene más remedio que *replantear* la dicotomía literalidad-figuración que acababa de dar por destruida, contestando así:

Although the old literal-metaphorical distinction was based on assumptions that have proved to be false, one can make a different sort of literal-metaphorical distinction: those concepts that are not comprehended via conceptual metaphor might be called *literal*. Thus, while I will argue that a great many common concepts like causation and purpose are metaphorical, there is nonetheless an extensive range of nonmetaphorical concepts. Thus, a sentence like *The balloon went up* is not metaphorical, nor is the old philosopher’s favorite *The cat is on the mat*. But as soon as one gets away from concrete physical experience and starts talking about abstractions or emotions, metaphorical understanding is the norm.

(Lakoff 1993: 205)

Al reconocer la existencia de conceptos y expresiones lingüísticas literales, Lakoff se rinde también, aun con todas sus reservas, a lo que él llama “the old literal-metaphorical distinction”. Aunque proclame que la mayor parte del sistema conceptual es metafórico, y que la metáfora conceptual es un procedimiento básico para la cognición, la metáfora lakoffiana sigue siendo un proceso secundario, más sofisticado y productivo si se quiere, pero al fin y al cabo secundario con respecto a la intelección literal, a los conceptos primarios relacionados con la experiencia física concreta. Si, contra Nietzsche, se afirma que tenemos capacidad de cognición directa, literal, que *subir* en “el globo subió” significa algo cualitativamente distinto, más verdadero u *objetivo* de lo que significa en “los precios subieron”, entonces se hace necesario justificar la metáfora, explicar su aparente violación de las máximas conversacionales de Grice y qué nos aporta el trasvase de unos conceptos a otros. Para la TCMM puede bien valer la respuesta de Black:

Why stretch and twist, press and expand concepts in this way
- Why try to see A as metaphorically B, when it literally is not B? Well, because we can do so, conceptual boundaries not being rigid, but plastic and permeable; and because we often need to do so, the available literal resources of the language being insufficient to express our sense of the rich correspondences, interrelations, and analogies of domains conventionally separated; and because metaphorical thought and utterance sometimes embody insight expressible in no other fashion.

(Black 1979: 33)

Es decir, metaforizamos porque lo necesitamos para extender nuestro sistema conceptual, puesto que las fronteras entre conceptos no son rígidas. Sin embargo, la literalidad es más bien una noción rígida del todo: no parece que haya

grados de literalidad, sino que algo es literal o no lo es. La metáfora conceptual se asemeja, a partir de reflexiones como estas, poco más que a un procedimiento de ordenación, una forma más fácil de concebir lo difuso, proyectando lo concreto sobre lo abstracto o indefinido. La Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia (TCMM) no tiene mejor justificación para el impresionante edificio conceptual que ha levantado que la de ir dando pasos hacia una mayor complejidad conceptual, a partir de un número reducido de conceptos literales. No deja lugar, por tanto, ni a la aparición sobre la marcha de nuevos significados no relacionados con los conceptos en liza en una proyección – frecuentemente llamados *significados emergentes* – ni a la multiplicidad de referencias actualizables por medio del contexto, que pueden hacer de “el globo subió” una expresión “metafórica”, y de “los precios subieron” una expresión “literal”, si se las sitúa en las condiciones pragmáticas adecuadas. De estos problemas hablaremos más adelante: tan sólo señalamos aquí que se originan en la dicotomía literalidad-figuración.

Para terminar este apartado, volvamos a la pregunta que se hace a sí mismo Lakoff: *What is not metaphor?* Resulta necesario plantearse también la inversa. Según Lakoff las conceptualizaciones de la experiencia física inmediata, y las expresiones lingüísticas que a ellas se refieran, no son metáforas, sino literalidad. ¿Qué es metáfora entonces? ¿Cuándo sabemos con seguridad que estamos entendiendo una cosa a través de otra? ¿Cuál es el repertorio exacto de elementos literales desde los que comenzar a proyectar? ¿Mediante qué criterio reconocemos una expresión o un pensamiento como metafóricos? Nuevamente, no parece que la Teoría Cognitiva tenga mejor respuesta que la que ya había dado Black:

Our recognition of a metaphorical statement depends essentially upon two things: Our general knowledge of what it is *to be* a metaphorical statement, and our specific judgment that a metaphorical reading of a given statement is here preferable to a literal one.

(Black 1979: 33)

Es decir, reconocer una metáfora depende de nuestra capacidad para reconocer una metáfora. Del mismo modo que Black, en ningún lugar explican Lakoff y sus seguidores cuál es el criterio inequívoco para decidir qué es metáfora y qué no, qué conceptos son literales y cuáles no. Si en la frase “el globo subió” afirmamos que *subir* tiene su sentido propio, que significa *subir* en sí mismo, sin proyección desde otro concepto, esto sólo lo sabremos mediante la introspección, mediante la opinión basada en el contexto, sin que haya un procedimiento de validación experimental que cumpla con el compromiso cognitivo. Ahora queda la difícil, más bien imposible tarea, de definir qué es *subir en sí*, como realidad externa a la representación, pues eso es lo que significa *literal*, incluso para Lakoff. Es, nuevamente, la cuestión metafísica. Ya lo había preguntado Ricoeur: “Mais que signifie alors réalité?” (Ricoeur 1975: 310). Para Lakoff lo literal se reduce a la experiencia física inmediata, pero existe, y precisamente gracias a ello existe su metáfora. Esto, evidentemente, se contradice con la afirmación de arriba: “Meaning, therefore, is never disembodied or objective and is always grounded in the acquisition and use of a conceptual system” (Lakoff y Johnson 1980: 197). El sistema de metáforas conceptuales, construido a partir de unos dominios básicos que reflejan *literalmente*, sin proyección conceptual de ningún tipo, experiencias, *realidades* físicas, ¿no está violando el principio de la *cognición corpórea*?

La TCMM, al ser incapaz de superar la dicotomía literalidad-figuración, deja al arbitrio de la opinión o de la intuición cuándo una expresión es la manifestación de una metáfora conceptual y cuándo no. Tampoco establece claramente el repertorio de dominios conceptuales literales. ¿Es siempre el ESPACIO literal? ¿Es el TIEMPO parcialmente o totalmente metafórico? ¿Qué parte de un determinado dominio – término ya problemático de por sí – puede ser literal? Haciendo una vez más uso de la supuesta metáfora conceptual, LAS TEORÍAS SON EDIFICIOS, podemos decir que los cimientos de la gran edificación metafórica construida por esta teoría no parecen tan sólidos.

Metáfora y metonimia

Aunque la metonimia tradicionalmente no ha recibido tanta atención como la metáfora, la lingüística cognitiva sí le ha concedido importancia y la ha estudiado con detalle (e. g. Johnson 1987: 117, Langacker 1993, Kövecses y Radden 1998, Dirven y Pörings 2002, etc.), de tal modo que su tratamiento merecería capítulo aparte. Las posiciones cognitivistas varían entre darle a la metonimia el rango de un procedimiento referencial, con funciones similares a la metáfora (Lakoff y Johnson 1980: 36-40) – posición próxima a Aristóteles –, o considerarla incluso como el origen mismo de la proyección metafórica (Barcelona 2000), como ya hemos visto, esta última parecida a la del Groupe μ . Al ser la metonimia también concebida como un traslado, el principal problema está en diferenciarla de la metáfora; recordemos que Aristóteles la incluyó, sin darle nombre, como una clase de traslado, de μεταφορά. Según la Teoría Cognitiva, la metonimia es también una proyección conceptual (Lakoff y Turner 1989: 100-106), pero en este caso entre elementos relacionados, pertenecientes a un mismo dominio de experiencia. Decir que la metonimia establece una relación, pero no explicar cuál, es decir poco: ¿no ha sido este siempre el problema de la metonimia, que la gran variedad de relaciones posibles entre el término metonímico y su supuesto referente hacía imposible establecer un criterio generalizador?

Por otra parte, que la relación se establezca dentro del mismo dominio, en lugar de entre dominios distintos, no ayuda a diferenciar la metonimia de la metáfora tan fácilmente como se puede pensar. En primer lugar, ya estamos viendo lo difusa y problemática que es la noción de dominio de experiencia. En “tengo un Velázquez” autor y obra pueden situarse en el mismo esquema, aunque persona y objeto también puedan ser categorizados por separado. El caso aristotélico de las diez mil hazañas de Odiseo tal vez sea ya más problemático: muchos y diez mil no tienen por qué pertenecer siempre al mismo dominio de experiencia; diez mil son muchas hazañas de Odiseo para Homero, pero pocos hoplitas atenienses contra los persas en Maratón, para Cornelio Nepote (*Miltiades* V) o Justino (II, 9), quienes utilizan el término en sentido literal. Esto por no hablar de los casos metonímicos más complejos: ¿en lugar de qué está la cruz

cristiana? ¿Son reductibles ciertas metonimias a un referente único, concreto? La riqueza de referentes que puede haber detrás de un símbolo presuntamente metonímico puede ser fácilmente irreductible a una palabra, a un elemento conceptual o incluso a un dominio entero. La asociación convencional, por circunstancias sociales y culturales, es una de las relaciones que los cognitivistas admiten como metonímicas (Turner 1987: 21). Puesto que en este último caso la proyección puede darse entre elementos de dominios distintos, ¿cuál sería la diferencia con la metáfora? La relación entre metáfora y metonimia es una cuestión de gran interés que la TCMM tiene por resolver, si es que puede ser resuelta dentro de su marco teórico.

Sustitución, desviación y carácter ornamental

La TCMM parece una respuesta definitiva a la teoría de la sustitución: la metáfora es un procedimiento conceptual imprescindible, y la proyección de unos dominios a otros no es reemplazable, como mecanismo del entendimiento, por ningún procedimiento de literalidad. No existe una alternativa literal a “su relación no va a ninguna parte”. “Su relación no va bien” sigue siendo EL AMOR ES UN VIAJE. Para poder expresar la relación como trayectoria con respecto a un rumbo deseado necesitamos importar material conceptual ajeno al amor. Por tanto, aunque puedan existir muchas alternativas expresivas, ninguna expresión no metafórica tendrá un valor equivalente, porque el sistema EL AMOR ES UN VIAJE es una estructura de nuestro entendimiento. No podemos comprender una relación amorosa, ni hablar de ella, enteramente sin metáforas.

Sin embargo, la pragmática lingüística ha formulado defensas respetables de la metáfora parafraseable. Un receptor puede llegar a un significado literal a partir de una expresión metafórica mediante procedimientos pragmáticos, tales como su conocimiento del contexto. Así lo afirman Searle (1979) o Sperber y Wilson (1986: 231-237), estos últimos proponiendo el criterio de relevancia. La razón de ser de la metáfora es que nos da dos ideas en una, nos permite acceder a unas determinadas condiciones de verdad mediante un contenido semántico alternativo (Searle 1979: 111). De esta forma es posible argüir, aunque no sin dificultades (por ejemplo, la de que el procesamiento de lo metafórico tendrá que

ser siempre de mayor duración, en contra de lo cual Gibbs 2002: 459), que la metáfora puede ser parafraseable y estar al mismo tiempo dotada de valor informativo, tal como vimos para los *kenningar*. Esto abriría paso de nuevo a la teoría de la desviación. Ahora bien, la TCMM ha elaborado un sistema en que la metáfora es el procedimiento natural de significación y conceptualización, por lo que no se desvía de nada. ¿De nada? Nuevamente surge el problema de lo literal. Si Lakoff afirma que el significado propio de *subir* es el de “el globo subió”, ¿no es el de “los precios subieron” un significado *desviado* con respecto al literal? Si no todo es metáfora, ¿no tiene la metáfora que suponer desviación respecto a lo que no lo es? Aunque sea un procedimiento enriquecedor, la metáfora como desviación no deja de ser contradictoria con afirmaciones como “la verdad siempre se da con respecto a un sistema conceptual y a las metáforas que lo estructuran” (Lakoff y Johnson 1980: 197). ¿Puede una desviación conducir a esta verdad? ¿No es el subir del globo más “verdadero” que el de los precios?

Admitir cualquier tipo de cognición directa o de significación propia, literal, conlleva que lo no literal pueda ser considerado como desviación. La literalidad reducida a la experiencia física propuesta por Lakoff sí parece, no obstante, salvar a la metáfora de la condición de mero adorno. Lo que se puede decir literalmente es demasiado reducido, limita en exceso nuestro aparato cognitivo. Por ello la metáfora no es ornamental, sino necesaria. Sin embargo, también a esto cabe alguna objeción: al hablar de experiencias físicas es asimismo posible usar metáforas (“el globo dejó de subir y se quedó colgado en el cielo”). ¿Constituye esto un uso estrictamente ornamental, porque se dice mediante metáforas lo que en este caso sí se puede decir de modo literal? ¿Verdaderamente todas las experiencias físicas básicas pueden conceptuarse y expresarse dentro de la literalidad?

Como vemos, la elección del término metáfora ha llevado a la Teoría Cognitiva, más guiada por el siglo XX que por Aristóteles, a incorporar un modo de significación literal para tratar los ejemplos no metafóricos. Esto le impide sustraerse a los debates de la tradición retórica y de la filosofía del siglo XX, todos ellos vivos, lejos de estar cerrados y, por supuesto, tan “contemporáneos” como la TCMM.

La transferencia metafórica como proyección conceptual. La verbalidad. La semejanza

Las palabras no “llevan” significado alguno, esto es una *folk theory*, la CONDUIT METAPHOR de Reddy. Las palabras invitan a la mente a crear significados, evocan esquemas conceptuales (Lakoff y Turner 1989: 110). Esta clarificadora postura semiótico-cognitiva, y la firme determinación de atenerse a ella, es una de las contribuciones más importantes de la lingüística cognitiva. Nuevamente, tenemos que decir que es compatible con la descripción de la simbolización en el *De Interpretatione* de Aristóteles, a la que hemos aludido varias veces.

Siendo coherente con esta visión del proceso de simbolización, la metáfora no transfiere significados verbales, sino estructuras conceptuales. La transferencia, en el planteamiento de la Teoría Cognitiva, es *unidireccional*, supuestamente desde el dominio más definido al más indefinido, y *ontológica*, es decir, un conjunto de correspondencias fijas trasvasadas desde el conocimiento de, por ejemplo, los viajes, al del amor. El papel que pueda desempeñar el lenguaje, y el contexto que lo acompaña, es secundario, porque la transferencia conceptual es un esquema mental convencional para entender el concepto meta, y pensamos haciendo uso de él de forma natural. Por eso la metáfora es conceptual, no lingüística:

What constitutes the *LOVE-AS-JOURNEY* metaphor is not any particular word or expression. It is the ontological mapping across conceptual domains, from the source domain of journeys to the target domain of love. The metaphor is not just a matter of language, but of thought and reason. The language is secondary. The mapping is primary, in that it sanctions the use of source domain language and inference patterns for target domain concepts. The mapping is conventional, that is, it is a fixed part of our conceptual system, one of our conventional ways of conceptualizing love relationships.

This view of metaphor is thoroughly at odds with the view that metaphors are just linguistic expressions. If metaphors were merely linguistic expressions, we would expect different linguistic expressions to be different metaphors.

(Lakoff 1993: 208-209)

Como ya hemos visto, en tratamientos de lo metafórico basados en la pragmática, como los propuestos por Searle o por la Teoría de la Relevancia, habría bastante que discutir sobre la no verbalidad de la metáfora. De todos modos, no parece este el punto más conflictivo: después de Chomsky, la psicolingüística y la lingüística cognitiva resulta difícil no reconocer la importancia de las operaciones mentales que preceden al ejercicio del lenguaje. La cuestión está más bien en lo fijo de las correspondencias que propone la Teoría Cognitiva. La gran variedad de usos y de contextos, o las necesidades de la imaginación, pueden hacer que las correspondencias cambien. Por ejemplo, el tiempo puede ser concebido como trayectoria desde el punto de vista del observador inmóvil (“el año que viene”) o desde el punto de vista de quien se mueve (“estamos en primavera”). La teoría responde aumentando el repertorio de metáforas. El problema es que se puede argüir que tales metáforas están creadas *a posteriori*, como explicación de conjuntos de expresiones lingüísticas, que no son estructuras mentales de entidad comprobable. Esto lleva a la cuestión de la validación experimental, de que hablaremos en la próxima sección.

Lo fijo de estas correspondencias también impide reconocer cualquier interacción al modo de Black, cualquier influencia de las palabras entre sí, además de dejar poco lugar al contexto, que no obstante desempeña un papel primordial en el proceso de significación. Si las palabras son *prompts*, una especie de recetas conceptuales, ¿no resulta esto difícilmente conciliable con reducirlas a meras manifestaciones de una metáfora conceptual? El discurso ofrece infinitas posibilidades de variación a la hora de asociar conceptos, de sugerir caminos de la imaginación, de propiciar interpretaciones. Esto se observa en todo su esplendor en los textos literarios. El vasto sistema de metáforas conceptuales resulta una maquinaria explicativa demasiado pesada. Según él, tras la figuración del texto

siempre existen, o bien grupos de proyecciones ontológicas fijas convencionales, o bien nuevas proyecciones creadas a partir de los procedimientos convencionales, y que en todo caso preceden a la producción lingüística. Así resulta muy difícil observar la imaginería verbal en el fluir de la comunicación, *on-line*, que es como naturalmente se produce. Por no hablar del poco lugar que deja el sistema para la interpretación de intenciones – base de la pragmática – o para la adaptación a situaciones o épocas distintas: ¿no habrá variaciones de importancia en EL AMOR ES UN VIAJE entre Petrarca y la actualidad? El énfasis sobre las proyecciones ontológicas supone a menudo una negligencia con los detalles difícilmente perdonable en el análisis literario. Además, la metáfora conceptual es asimilable en muchas de sus manifestaciones al concepto de convención literaria (Culler 1975: 116), y cualquier análisis que se precie deberá ir más allá de ella. Añadamos a todo esto que en un texto, y especialmente si es literario, se encuentran muchas operaciones conceptuales que no son fáciles de describir por medio de la metáfora o de la metonimia, pero que no obstante tendrán que amoldarse a los límites del aparato cognitivo (Shen 2002). El rígido sistema de transferencias e implicaciones de la TCMM corre un serio riesgo de pasar por alto una parte muy importante de lo que sucede en el llamado lenguaje figurado.

El problema de la semejanza tampoco queda resuelto por la TCMM. Las correlaciones de experiencia pueden tal vez dar cuenta de las ya mencionadas *metáforas primarias*, como la relación entre más y arriba (aumento de cantidad relacionado con aumento de altura), pero dejan sin explicación las numerosísimas metáforas entre elementos que no están relacionados de ese modo. Lakoff y Johnson refutan la similitud objetiva y afirman que es la metáfora la que crea la semejanza (Lakoff y Johnson 1980: capítulo 22). Al importar estructuras conceptuales del dominio meta, el dominio fuente queda configurado por ellas. Sin embargo, al igual que las demás teorías del siglo XX, la TCMM no tiene una explicación definitiva sobre qué produce las conexiones nuevas, qué habilidad cognitiva anima al poeta, por ejemplo, a establecer un vínculo entre elementos conceptualmente alejados, como un tobillo de mujer y la luminosidad. Si no “ve semejanzas”, como decía Aristóteles, ¿por qué decide crearlas precisamente entre esos dominios, a menudo no conectados convencionalmente? Lo que Ricoeur

llamó la *metáfora viva* sigue sin recibir una dilucidación completa en la jerarquía de metáforas conceptuales⁴⁷.

b) Problemas creados por la TCMM

La validación empírica

De acuerdo con los principios metodológicos de la lingüística cognitiva, el primer problema que se le presenta a la TCMM es la comprobación experimental de sus postulados. Valenzuela y Soriano (2005) han señalado la necesidad de que entre en la cadena de teorización la validación empírica, realizada mediante la acumulación de pruebas procedentes de metodologías diversas, tales como estudios del comportamiento y técnicas de tiempos de reacción, estudios gestuales, seguimiento de la mirada (*eye-tracking*), potenciales relacionados con acontecimientos (*event related potentials*, ERPs), o resonancia magnética funcional (*functional Magnetic Resonance Imaging*, fMRI). Aunque la convergencia de datos de estos métodos experimentales podría haber puesto en evidencia la existencia y el comportamiento de metáforas conceptuales, estos mismos autores señalan una serie de puntos que precisan concreción, y que se pueden resumir como sigue:

- ¿Cuál es el criterio para decidir qué se puede proyectar desde un dominio a otro?
- ¿Cómo se relacionan las metáforas conceptuales con el procesamiento instantáneo propio de la comunicación?
- ¿Hasta qué punto las metáforas conceptuales tienen carácter de universales cognitivos o son productos culturales?
- ¿Cuál es la naturaleza de las metáforas conceptuales? ¿Son mecanismos de raciocinio, de comunicación, sirven alguna otra función? ¿Cuál es su base cerebral?

⁴⁷ Lakoff y Johnson (1980: 145) reconocen plenamente el valor de la metáfora novedosa como forjadora de nuevas realidades mentales, a menudo de gran calado social y cultural, pero no explican qué motiva la creación de esas nuevas semejanzas.

Hay una apreciación que añadir a estas dificultades: el ámbito experimental no es el único en que se han de dirimir las discusiones teóricas. Si una teoría presenta incoherencias o contradicciones internas, si algunos de sus principios o sus instrumentos son inadecuados para sus fines explicativos, dicha teoría puede también viciar el trabajo empírico. Ya vimos cómo Kuhn explicaba que la ciencia acomoda el mundo al lenguaje. Se pueden hacer centenares de experimentos validando a Newton y, sin embargo, su cosmovisión no es aceptable después de Einstein. La TCMM presenta, como estamos viendo, problemas teóricos de consideración, que han de ser abordados al mismo tiempo que los empíricos, y a veces previamente a estos, si no queremos vernos abocados a hallar sólo aquello que hemos ido a buscar. Tal vez una buena revisión teórica pueda ahorrarnos pasos en direcciones equivocadas.

Las prevenciones expuestas por Valenzuela y Soriano 2005 se pueden resumir en una objeción básica: las manifestaciones lingüísticas se han usado a la vez como indicios para construir la teoría y como pruebas para sostener la existencia de la metáfora conceptual (Soriano 2005: 14). Este círculo vicioso, que provoca un conflicto con los procedimientos experimentales de la psicología y de la psicolingüística, es un problema de índole teórica y metodológica. La distancia psíquica que Chomsky había pedido para la lingüística no se ha guardado bien en este caso, y se ha dejado demasiado lugar a la introspección. La TCMM se basa a menudo en presupuestos no comprobados, a veces difícilmente comprobables. Apunto algunos de los más significativos a continuación. La cuestión, en primer lugar, es teórica: se trata de si se puede o se debe buscar lo que la TCMM propone, más que de si se encuentra o no.

La noción de dominio

Uno de los problemas principales es definir qué es exactamente un dominio de experiencia, y cuál es el criterio para decidir qué constituye dominio y qué no. Delimitar claramente los elementos de un dominio y separar unos dominios de otros, estableciendo fronteras nítidas, es fundamental para poder decir desde dónde hacia dónde se proyecta estructura conceptual en una metáfora. La noción de dominio de experiencia como *gestalt* articulada en nuestro aparato

cognitivo tiene una fuente de inspiración capital en la semántica de marcos (*Frame Semantics*) de Charles Fillmore (Fillmore 1976, 1977a, 1977b, 1982, 1985, Fillmore et al. *FrameNet*). Sin embargo, el proyecto de la semántica de marcos se ciñe al lenguaje mucho más de cerca, a fin de estudiar las valencias léxicas, es decir, las posibilidades de combinación semánticas y sintácticas de una palabra. Aunque sean complejas, estas posibilidades de combinación pueden ser bien definidas por un estudio que utilice los datos de un corpus lingüístico. Los dominios conceptuales, por el contrario, no son lingüísticos ni, según la TCMM, están configurados esencialmente por el lenguaje, por lo que deberían ser validados uno a uno utilizando manifestaciones cognitivas no lingüísticas, lo cual supone una tarea prácticamente imposible de acometer. Antes de afirmar que existe la metáfora EL AMOR ES UN VIAJE sería necesario demostrar que ambos dominios tienen realidad psicológica, que contienen un número discreto de elementos, que no son divisibles en otros ni se solapan con ninguno, etc. Habría que trazar un mapa completo que estableciera claramente dónde empiezan y terminan todos los dominios de experiencia que participan en metáforas conceptuales, puesto que estas están definidas como proyecciones parciales entre “regiones” de esos dominios.

Al problema empírico y metodológico se ha de sumar el teórico, que ya hemos apuntado antes. Una parte mayor o menor de cada dominio ha de ser literal, a fin de que a dicho dominio se le pueda dar la etiqueta de conjunto separable de los demás. Un número indeterminado de dominios relacionado con las experiencias físicas básicas son enteramente literales y no reciben proyección alguna. Es muy cuestionable que esta intelección literal sea compatible con la visión de la mente humana que propugna la ciencia cognitiva. Si no intervienen en su formación proyecciones conceptuales de ningún tipo, ¿cómo se forman entonces esos dominios? Existe, además, el problema de los conceptos metafóricos, de cómo la topología de un dominio puede estar configurada por otro u otros, por ejemplo, el tiempo por el espacio. Esto puede suponer que el dominio fuente tenga que crear una estructura en el dominio meta antes de poder proyectar sobre ella. Trataremos este problema en el próximo capítulo, cuando veamos qué

salida ofrece a él la Teoría de la Amalgama Conceptual, y cómo afecta al método de esta tesis.

El significado emergente

Uno de los principales problemas de la TCMM es que tiene la necesidad de explicar cada uno de los significados que surgen de una asociación metafórica como perteneciente a un dominio que interviene en la metáfora. Cuando estos significados no se pueden asociar a ninguno de los dominios, la maquinaria de la teoría sencillamente se para. En “ese cirujano es un carnicero” resulta muy difícil explicar la *incompetencia*, que no pertenece ni a la cirugía ni a la carnicería. Los llamados significados emergentes, incluido lo que suele llamarse connotación, tendrían que ser descritos por la combinación de varias metáforas y metonimias, la cual nos habría de llevar al referente final. La composición y otras operaciones sobre la metáfora convencional que teóricamente distinguen el uso literario (Lakoff y Turner 1989: 67-72) son a menudo incapaces de explicar ejemplos descontextualizados como el anterior. La dificultad, evidentemente, es mucho mayor si se trata con textos literarios complejos y situados en su contexto, como los que hemos presentado al principio del capítulo. Por ejemplo, el amor o la atracción sexual no están presentes en los dominios LUZ, PLAYA, o ni siquiera TOBILLO, si este último es verdaderamente un dominio. Sólo el contexto más la intervención de varios patrones cognitivos y culturales pueden dar lugar a la mezcla que propicia el significado del brillar de la Emírissa en la playa.

La pragmática ofrece, una vez más, un tratamiento del fenómeno basado en las implicaciones, el contexto y la relevancia. Aunque, como siempre, esta descripción tiene que partir de la violación de lo literal, sus posibilidades explicativas son mucho mayores que las de la TCMM, porque sí incluye el análisis contextual. Los significados emergentes no son habituales sólo en la poesía, sino también en la comunicación cotidiana. No poder dar ágil cuenta de ellos es un grave problema. Discutiremos esta cuestión con mayor detalle en el próximo capítulo, donde veremos qué solución aporta la amalgama conceptual y qué importancia tiene para el estudio de textos literarios como los nuestros.

La relación con el contexto y la comunicación

Es otra de las preguntas básicas planteadas por Valenzuela y Soriano 2005. El significado emergente es un aspecto semántico capital de un problema más amplio: el repertorio de metáforas conceptuales y dominios de experiencia de la TCMM tiene grandes dificultades para dar cuenta del proceso de comunicación tal como se da naturalmente, sobre la marcha y contextualizado. La amplitud y rigidez de sus dominios y de las proyecciones ontológicas entre ellos pueden ser una generalización útil, pero no resulta sencillo relacionar el sistema en su conjunto con la multitud de circunstancias que afectan a un ejemplo concreto. Para la TCMM es mucho más fácil englobar cientos de ejemplos como manifestaciones de una metáfora conceptual que explicar las diferencias que guardan entre sí, y las conexiones de cada uno de ellos con su contexto.

Esto es, evidentemente, un grave problema para aplicar el método a la literatura. Si hay algo que el análisis literario no puede descuidar es el estudio de lo individual, de la diferencia. Al aplicar el sistema de metáforas conceptuales al estudio de una obra literaria (un ejemplo es Barcelona 1995) corremos el riesgo de acabar en un repertorio de asociaciones conceptuales al alcance de la retórica tradicional o de los estudios literarios convencionales, incapaz de explicarnos qué ha permitido al autor alcanzar su producto único, diferente incluso de otros textos que manejan las mismas metáforas. Esto deja muy poco espacio a la creatividad, a lo que escritor y lector pueden realizar desde cero. Reuven Tsur lo ha expuesto con claridad, casi con crudeza, en su “Lakoff’s Roads not Taken” (Tsur 2008: 577-594). Veremos en los siguientes capítulos cómo la Teoría de la Amalgama Conceptual, en la versión propuesta por la presente tesis, puede aportar un modelo que generalice sobre gran variedad de ejemplos y permita al mismo tiempo estudiarlos en sus contextos, de forma individualizada⁴⁸.

⁴⁸ Tsur, en su “Comparing Approaches to Versification Style in *Cyrano de Bergerac*” (Tsur 2008: 623-640), compara su enfoque, que estudia el texto globalmente y no está tan centrado en lo semántico y pragmático, con un ejemplo de aplicación de la teoría de la amalgama al estudio de una obra concreta (Sweetser 2006). Aparte de no estudiar específicamente imágenes poéticas, ninguno de los dos estudios emprende un camino diacrónico y comparativo, por lo que no se pueden cotejar sus resultados con los de aplicaciones de la metáfora conceptual a la literatura.

La base neural de la metáfora

Dado el papel otorgado a la metáfora en la TCMM y el compromiso cognitivo al que está sujeta, resulta natural el siguiente paso: describir los fundamentos biológicos del proceso metafórico. No es, por supuesto, este el lugar para entrar a discutir la Teoría Neural del Lenguaje y del Pensamiento principalmente desarrollada por George Lakoff y Jerome Feldman (Lakoff y Johnson 1999, Gallese y Lakoff 2003, Feldman 2006). Baste señalar que uno de los presupuestos básicos de esta teoría y de la cognición corporeizada es que para cualquier operación mental ha de existir una base cerebral ligada al sistema sensoriomotor (Kövecses 2005: 23, 25). Uno de los temas abordados por esta teoría es el de la base neuronal del lenguaje y razonamiento metafóricos (Feldman 2006: capítulos 15-17). Más que una objeción, que debería estar motivada en detalle por evidencia empírica muy alejada de los intereses del presente trabajo, permítaseme formular una cautela respecto a la metáfora y al proceso de simbolización.

Una cosa es afirmar que hay una base neural para la metáfora, y otra distinta que la metáfora está, por decirlo así, *alojada* en el aparato cognitivo de tal manera que se han establecido conexiones neuronales correspondientes a las proyecciones conceptuales. Sin entrar a juzgar la verdad o falsedad de esta última postura, es útil para nuestra indagación dejar claros los problemas que comporta, hablando desde el punto de vista filosófico, metodológico si se quiere. Al buscar la prueba biológica del sistema de metáforas conceptuales, se corre el peligro de caer en una falacia: la del isomorfismo causa-efecto. Una de las principales críticas de la lingüística cognitiva a Chomsky y a otros autores (e. g. Pinker y Bloom 1990, Deacon 1997, Calvin y Bickerton 2000) es la carencia de base del siguiente argumento: puesto que el lenguaje es la consecuencia de un largo periodo de evolución biológica, forzosamente ha habido un largo periodo análogo de evolución lingüística desde estadios primitivos a la fase actual; del mismo modo, puesto que el lenguaje constituye una singularidad cognitiva, ha de ser modular, es decir, ha de haber una parte del cerebro especializada en él, fruto de esa evolución biológica. Son las falacias del isomorfismo causa-efecto y órgano-función (Fauconnier y Turner 2002: 176, 188, Fauconnier y Turner 2008b).

La causa no tiene por qué ser similar al resultado, ni la base física tiene necesariamente que contener la totalidad de sus productos. Por sí solos, ni el ala explica el vuelo, ni las reglas el juego, ni el motor todo lo que hará el coche en la carretera. El fuego no es reducible a la cerilla, ni la mente al cerebro, ni siquiera al cerebro en el cuerpo más el entorno. Siempre hay algo más. Se debe buscar la *base* neuronal de los comportamientos, pero es evidentemente problemático buscar las metáforas directamente en las conexiones neuronales. Imaginemos que hemos explicado al detalle – si fuera posible no dejar fuera ni el más mínimo proceso – absolutamente todo lo que ocurre en el cuerpo al correr. Aun así, el correr no residiría completamente ni en cada uno de esos procesos por separado ni en la combinación de todos, sino que sería algo distinto de ellos, su consecuencia. Además, tan sólo habríamos explicado la base neurofisiológica del correr. Pero correr es muchísimo más que eso. No es lo mismo el correr de Aquiles que el correr de su perseguido, que el correr de un atleta, que el correr de quien teme perder el autobús. Si perdemos la diferenciación cultural y el contexto individual perdemos toda posibilidad de comprender el proceso y nos quedamos apenas con el principio. Lo biológico no sustituye a lo antropológico: solamente es su comienzo, aunque sea un comienzo necesario.

Es imprescindible que la asociación imaginativa que propicia las metáforas tenga una base cerebral, pero esta base, la cual no es la totalidad de la explicación, no tiene por qué tener un parecido estructural con la operación mental. La TCMM, interpretada de modo radical por la Teoría Neural del Lenguaje y del Pensamiento, puede conducir a búsquedas, incluso a hallazgos, poco útiles para explicar el origen de los procedimientos de la imaginación que estamos estudiando.

La relación entre cognición y cultura

Tal como recogen Valenzuela y Soriano 2005, postular que un sistema de proyecciones entre dominios de experiencia está en la base del aparato cognitivo automáticamente suscita la cuestión de la universalidad de las metáforas conceptuales y su relación con los modelos culturales (Gibbs 1999, Kövecses 1999, Kövecses 2002: 163-177, 183-195, Kövecses 2005, etc.). A esto se puede

añadir también el factor del relativismo lingüístico de la hipótesis Sapir-Whorf, y así preguntarnos por cómo puede afectar el código, el tipo de lengua que se utiliza, a la conceptualización metafórica. El análisis interlingüístico e intercultural no queda dentro del ámbito de la presente tesis, que no es un trabajo estrictamente de literatura comparada. Sin embargo, la amplitud diacrónica de este estudio sí dejará patente la necesidad de situar culturalmente la figuración verbal, y la incidencia de cada una de las variadas etapas de la literatura griega sobre las imágenes poéticas.

4. Recapitulación.

Aristóteles definió la metáfora por analogía como un procedimiento de traslación del significado desde su uso típico a uno distinto, sito en una red de proporciones. Aunque la consideró un talento cognitivo determinante en su *Poética*, nada indica que le confiriera una importancia parecida a la de algunas teorías del siglo XX. La idea del conocimiento metafórico como el único posible, en contraposición a la literalidad de las cosas en sí, toma cuerpo recientemente con Nietzsche, que es con toda probabilidad quien lanza el término metáfora al ruedo filosófico, dejándola en el centro del problema de la representación. La lingüística cognitiva, junto con filósofos y psicólogos precedentes o contemporáneos, cifra la base de la significación en la proyección conceptual, en el traslado de material cognitivo desde unos conceptos o dominios a otros. Para investigar el pensamiento y el lenguaje, tanto la Teoría Cognitiva como otros pensadores se imponen a sí mismos el término metáfora y la idea de transferencia entre elementos de una proporción, a fin de cuentas procedentes del breve tratado de teoría literaria que Aristóteles tituló *Poética*.

En general, cualquier teoría de la metáfora se siente más cómoda en la especulación filosófica o metodológica que en el análisis textual práctico. Son muy escasos los autores, desde Aristóteles hasta Lakoff, que se aplican en refrendar sus propuestas comentando textos con extensión y detalle. Los ejemplos en los que se apoyan todos los estudiosos suelen ser muy escuetos y se presentan, en una abrumadora mayoría, exentos de cualquier contexto comunicativo que

refleje una situación real, ya sean textos literarios o no. De las citas de frases o versos aislados se llega incluso a los ejemplos preparados, contruidos *ad hoc* para apoyar la argumentación, hábito este muy frecuente en el siglo XX. En lo que se refiere, en épocas recientes, a la validación empírica, llama la atención que los trabajos de sesgo puramente teórico, o los análisis lingüísticos descontextualizados y con textos no auténticos, sean muchísimo más frecuentes que los experimentos psicolingüísticos o los estudios comparativos de textos auténticos y en su contexto. Admira que esto suceda además en el ámbito de la lingüística cognitiva: no es, desde luego, el proceder de las ciencias experimentales en que se mira esta disciplina, las cuales suelen acompañar al más reducido conjunto teórico con numerosísimas aplicaciones y abundantes estudios empíricos.

Aunque los autores se consideren a sí mismos teóricos de la metáfora, esto no les exime de probar copiosamente que sus teorías funcionan, que son verdaderamente útiles para el análisis literario o lingüístico, y que son comprobables y refutables de algún modo. Si retomamos los ejemplos citados al principio del capítulo, comprobaremos que la metáfora, la figuración, siguen siendo un problema para comprender la poesía.

La luz, los rayos, el sol, procedentes de la mirada o del cuerpo de la mujer, están evidentemente usados en estos pasajes fuera de su significación típica, convencional, aunque en tal género textual puedan rozar la convención literaria. El traslado aristotélico no puede, no aspira a decirnos mucho más. Nuestras dificultades comienzan, no obstante, ya desde él: resulta muy difícil hallar la referencia concreta de la metáfora de la luz en estos textos. Si son metonimias, ¿a qué señalan? Si son analogías, ¿a qué se refieren, cuáles son los demás miembros de la proporción? El ejemplo de la Emírisa, por tomar el que pertenece a la tradición cultural más sencilla, se resiste a entrar en un sistema simple de correspondencias. No es fácil especificar el objeto con que se está “comparando” a la dama cuyo tobillo hace resplandecer la playa. Pongamos que es un astro o cualquier otra fuente de luz. ¿Cuál es el término analógico de este resplandor? Si el astro se corresponde con la mujer, o con su tobillo, la luz debe corresponderse con *x*. Despejar la incógnita de esta ecuación es un verdadero desafío para la

μεταφορά κατὰ τὸ ἀνάλογον. Ninguna mujer tiene la capacidad de, al descubrir su tobillo, emitir nada a una distancia tal que la haga detectable a la vista de un barco que navega por los alrededores. Esto se contradice con nuestra experiencia. *Comprendemos* la imagen intuitivamente, podemos interpretar, entre otras cosas, que la visión del tobillo por parte de los marineros puede parecerse a la impresión de avistar un luminar. Pero la irradiación *metafórica* de luz por parte de la mujer, con su innegable efecto erótico, que invade además el paisaje circundante, no se corresponde con irradiación alguna, o con ningún otro tipo de acción, en el plano de lo típico, “real” o “literal”. La emisión de la Emírissa sólo existe en la metáfora.

Las consideraciones filosóficas de Nietzsche, Ricoeur, Black, Lakoff y Johnson, etc., sobre el papel de la metáfora como operación básica de nuestro entendimiento, no son de gran ayuda para entender qué hace aquí el poeta, y qué hacemos nosotros para dotar a su texto de sentido. Para Ricoeur, por ejemplo, se trataría de una metáfora viva, edificada sobre las ruinas de la significación literal de la luz. Sin embargo, hemos visto la ambivalencia de este término en el texto, capaz de adquirir un significado metafórico y, al mismo tiempo, conservar intactas sus propiedades “literales”. Black propondría que aquí la luz interactúa con el término meta de la metáfora, pero ya hemos dicho que no resulta fácil identificar cuál es la propiedad de la mujer que se corresponde con la luz, la cual no parece influida por ningún vocablo en concreto. Si deseamos postular una metáfora conceptual como LA ATRACCIÓN ERÓTICA ES LUZ para todos los ejemplos citados, tendríamos también varias dificultades. En primer lugar, la atracción erótica es ya el resultado de una metáfora, que vincula el sentimiento amoroso a una fuerza física. Habría también que explicar cuáles son las propiedades de la luz que adquiere la atracción, porque más bien parece que el trasvase de características va en el otro sentido. Además, la atracción aquí no está explícita, sino que es un significado emergente, resultado de la luz: lo único que se nos dice explícitamente, no lo olvidemos, es que el tobillo brilla, hace resplandecer la playa y llama la atención de los marineros. Afinando más, otra metáfora como EL SER AMADO ES UN OBJETO LUMINOSO, deja sin explicar por qué la luz sólo se emite desde los ojos o desde el tobillo, según el caso. Sigue, además, sin existir ningún

elemento en el dominio del ser amado que se corresponda con la irradiación de luz. Por no hablar de la dudosa metodología de concebir dominios *ad hoc*, cuya relación con supuestas *gestalts* de experiencia está por demostrar, si es que se puede. Si se postula que esta es una manifestación de EL AMOR ES UNA FUERZA, aparte de que sigan quedando sin explicar las distintas formas de emitirlo, habría que explicar de qué modo exactamente la luz es una clase de fuerza en nuestra experiencia cotidiana, y qué consecuencias cabe esperar de ella. En los textos que examinaremos en esta tesis, la luz procedente del ser amado, por seguir con los ejemplos lumínicos, puede calentar, atraer, marchitar, destruir, esclarecer... No todos son concebibles como efectos de una fuerza, y en todo caso también habría que explicar su variación. Veremos asimismo ejemplos en que quien emite la luz no es el ser amado.

Si se estudian con minuciosidad y se intenta ligarlos al funcionamiento de la imaginación y de la cognición, los fenómenos semánticos que hemos propuesto al principio se resisten a ser encorsetados como meras metáforas. El término aristotélico, no exento de problemas, resulta válido sólo para indicarnos que ocurre algo especial con el significado de la luz, pero no el qué. Ninguno de los debates que siguen abiertos en la metaforología moderna nos aclara el funcionamiento de estas imágenes. Construir un sistema de proyecciones conceptuales en que encuadrarlas deja también mucho sin explicar, además de que dicho sistema necesitaría estar bien justificado empíricamente. Tal como apuntamos al principio, la dicotomía literal-metafórico y el término metáfora parecen más parte del problema que de la solución.

En el siguiente capítulo abordaremos el tema de la figuración verbal con la Teoría de la Amalgama Conceptual (*Conceptual Blending Theory*), procurando vincular nuestros ejemplos con estructuras enraizadas en la cognición corporeizada, del tipo de las que suele invocar esta teoría en sus combinaciones. Para ello examinaremos los esquemas de imagen (*image schemata*). Defenderemos que la distinción literalidad-metafóra es popular, no científica, y expondremos los instrumentos metodológicos que emplea esta tesis, partiendo de que la integración conceptual que da lugar a textos “metafóricos” no difiere esencialmente de la que produce casos “literales”. Procuraremos demostrar que la

metáfora, la metonimia, y la figuración en general, entendidas como proyecciones entre elementos más o menos relacionados, no bastan para explicar el proceso de referencia. En realidad, la idea básica para este planteamiento ya la había formulado Ortega: vivimos ejecutivamente el “ciprés-llama”, o la “mujer-luminar”, sin que lo verdaderamente importante sean sus correspondencias, sino el nuevo objeto conceptual resultante. No se piensa una cosa a través de otra, sino que se mezclan ambas en una tercera, ligada siempre a ellas, pero ya distinta. Esto es, en esencia, lo que Gilles Fauconnier y Mark Turner han llamado *conceptual blend*.

CAPÍTULO 2

LA AMALGAMA CONCEPTUAL Y LOS ESQUEMAS DE IMAGEN. METODOLOGÍA DE ESTA TESIS

0. La amalgama conceptual, los esquemas de imagen y el estudio de las imágenes poéticas de emoción en el ámbito de la presente tesis.

La Teoría de la Amalgama Conceptual (*Conceptual Blending Theory*), expuesta en su forma actual en *The Way We Think* (Fauconnier y Turner 2002), identifica una operación cognitiva de gran sofisticación, básica para la imaginación y el razonamiento. La amalgama (*blending*) es la integración de elementos pertenecientes a estructuras o marcos conceptuales distintos, dando como resultado un producto nuevo. Esta operación cognitiva se describe por medio de un modelo de red, que conecta y combina espacios mentales (*mental spaces*, véase Fauconnier 1985 y 1997a), es decir, pequeños paquetes conceptuales *ad hoc*, que se construyen durante el discurso hablado o la simulación mental, obedeciendo a fines del pensamiento o de la acción. Esta teoría ofrece una serie de postulados innovadores y muy ambiciosos. Engloba diversos fenómenos del lenguaje, el arte, la técnica, la lógica, etc., como productos de una única capacidad cognitiva, explicando mediante el mismo modelo la analogía, la metáfora, la metonimia, las proposiciones contrafactuales, la fusión de perspectivas en el cubismo, o la construcción y uso de artefactos como el reloj (e.g. Turner 1991: 121-142 (sobre la necesidad de englobar varias de estas manifestaciones), Fauconnier 1994: 109-142, Stockwell 2002: 97-98). Vincula la aparición, en el Paleolítico Superior, del lenguaje, el arte, la religión, la fabricación de utensilios complejos y demás manifestaciones tempranas del hombre cognitivamente moderno (*homo sapiens sapiens*) a la adquisición, como resultado de la evolución biológica, de la capacidad de integrar elementos conceptuales de estructura incompatible (*double scope blending*). Propone una

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

teoría de la significación, y especialmente del fenómeno semántico de la *emergencia*, es decir, significados de signos o de construcciones lingüísticas, funciones de aparatos o de objetos, o incluso propiedades de entidades psicológicas, que no están presentes en ninguno de sus componentes. La Teoría de la Amalgama Conceptual explica los significados emergentes como resultado de operaciones en la red conceptual: proyección, composición, finalización de patrones y elaboración de simulaciones. Mediante ellas se crean, en un espacio mental amalgamado (*blend*), nuevas relaciones y elementos, un producto conceptual ligado a las relaciones de la red pero, al mismo tiempo, novedoso y distinto.

Voy a postular que este modelo es una herramienta explicativa eficiente para dar cuenta de los aspectos más intrincados de las metáforas y símbolos complejos, y de las imágenes poéticas en general, lo cual lo convierte en especialmente apto para el análisis literario (Kövecses 2002: 232). A pesar de ello, al ser la amalgama un desarrollo teórico más bien reciente, su potencial explicativo está aún por explotar en su mayor parte, tanto en la literatura como en el lenguaje y la cognición en general. Esto se debe también a que la Teoría de la Amalgama se ha presentado hasta ahora como compatible con la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia, especializando a aquella en procesos de integración durante el discurso, y a esta en asociaciones convencionales arraigadas (Grady, Oakley y Coulson 1999). La presente tesis es innovadora en tanto que defiende que los formalismos de ambas teorías son incompatibles, y que la Teoría de la Amalgama Conceptual supone un cambio de paradigma respecto a la Teoría de la Metáfora Conceptual.

La amalgama apenas se ha empleado en generalizaciones sistemáticas sobre *corpora* de imágenes poéticas (son excepciones Pagán Cánovas 2004, 2007 y 2008), probablemente porque su capacidad para modelar espectaculares ejemplos individuales ha atraído casi toda la atención. Sin embargo, como hemos dicho, la teoría está concebida para describir una capacidad cognitiva ubicua, que utiliza los mismos procedimientos esenciales para mezclar elementos próximos y relacionados, o lejanos y completamente ajenos entre sí. A fin de emplear la amalgama para analizar patrones conceptuales recurrentes en la larga diacronía de

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

la literatura griega, utilizaremos la *hipótesis del vínculo genérico común* (Pagán Cánovas 2004, 2007, 2008), la cual propone una versión abstracta de una red de integración conceptual que pueden compartir, total o parcialmente, metáforas, imágenes o símbolos aparentemente dispares y sin relación entre sí.

Como veremos en la sección 3, el *vínculo común* que se estudia en esta tesis pretende dar cuenta de integraciones genéricas que combinan una situación emocional típica (una escena de enamoramiento) con un esquema de imagen (la emisión). Los esquemas de imagen (Johnson 1987, entre otros muchos), como explica la segunda sección de este capítulo 2, son organizaciones mentales recurrentes, abstraídas a partir de la interacción espacial. Junto con la teoría semántica de la Dinámica de Fuerzas (Talmy 1988), los esquemas de imagen se han usado ampliamente en la lingüística y la psicología cognitiva, con el fin de basar estructuras de significado en la cognición corporeizada (de la que ofrece un buen panorama Barsalou 2008). Los esquemas de imagen se han combinado con la metáfora conceptual para describir modelos cognitivos (Lakoff y Johnson 1980, 1999) y para llevar a cabo análisis léxicos del lenguaje de las emociones (e.g. Peña Cervel 2003), pero no se han empleado de forma sistemática para describir la estructuración de espacios mentales y de sus redes de integración, ni tampoco en un estudio diacrónico y cultural de la expresión literaria de un sentimiento. Turner 1996 fue el primero en explorar la combinación de la amalgama y los esquemas para la construcción de significado en términos de narraciones sintéticas, y por esa senda seguirá esta tesis, aplicándola al análisis de la conceptualización del enamoramiento como una historia de emisión. Veremos que este patrón conceptual se repite, no sólo en los ejemplos de metáforas de luz citados en el capítulo 1, sino en muchísimos otros de diversa índole, y en épocas muy distintas de la poesía griega.

Aunque se han llevado a cabo numerosos estudios de las emociones en el ámbito cognitivista (e.g. Kövecses 1986, 2000, Lakoff 1987: 380-415, Barcelona 1992, Wierzbicka 1999), dichos trabajos emplean principalmente metáforas conceptuales y modelos cognitivos idealizados (Lakoff 1987), a fin de explicar expresiones metafóricas convencionales, a menudo con carácter idiomático, en el lenguaje cotidiano. En lo que se refiere a la poesía, tan sólo se han intentado unos

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

pocos estudios parciales (e.g. Barcelona 1995, partes de Lakoff y Turner 1989), y estos no consiguen, o ni siquiera intentan, dar una explicación de cómo se alcanzan los efectos poéticos o estéticos. Esto sucede probablemente porque la Teoría de la Metáfora Conceptual es un método de generalización que tiene poco nuevo que decir sobre las particularidades de textos individuales (Tsur 2000), de ahí su especialización en lo convencional. Esta tesis va a defender que es posible prescindir de la metáfora conceptual, y analizar así fenómenos imaginativos que no están a su alcance, mediante la combinación de los siguientes elementos: el poder explicativo de la amalgama conceptual para el análisis literario de ejemplos de figuración individualizados y complejos; la capacidad de generalización y comparación de que dotan a la amalgama el *vínculo genérico común* y la incorporación de esquemas de imagen originados en virtud de la cognición corpórea; la minuciosidad del estudio diacrónico, cultural y literario, centrado en los textos y demás manifestaciones culturales, que ofrece la metodología tradicional de la filología griega, y con ella buena parte de los estudios literarios e históricos en general.

1. La teoría de la amalgama conceptual y el estudio de la figuración verbal.

1.1. La teoría de los Espacios Mentales.

La teoría de los espacios mentales (Fauconnier 1985, 1997, Fauconnier y Sweetser 1996; un buen resumen en Coulson 2001: 21-28) se ocupa principalmente de la referencia, de la organización conceptual de una situación, habitualmente mediante el lenguaje. Aunque la teoría maneja principalmente material lingüístico, el concepto de *espacio mental* se refiere a procesos cognitivos generales, que se dan en cualquier modalidad de simbolización, como, por ejemplo, la lengua de signos o la representación pictórica. La teoría sale airosa de la resolución de casos de opacidad referencial, referencia indirecta, y otros problemas de la lógica y de la filosofía del lenguaje (por ejemplo, oraciones como *Si yo fuera tú, me odiaría* vs. *Si yo fuera tú, me odiaría a mí mismo*). En lugar de

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

derivar una representación lógica del significado oracional, estos casos se formulan estableciendo contenedores temporales de información relevante sobre una determinada situación en contexto. Estas representaciones incluyen entidades y relaciones tal como las imagina, recuerda, percibe o en cualquier caso entiende, el hablante u oyente.

De este modo, los espacios mentales son construcciones teóricas que se configuran según avanza el discurso, de acuerdo con las indicaciones que proporcionan las expresiones lingüísticas u otros signos (Fauconnier 1985: 16). Dichas construcciones se representan como conjuntos de elementos y las relaciones que estos guardan entre sí. Estos conjuntos son susceptibles de ser incrementados durante la secuencia de la representación.

Los espacios mentales pueden, por tanto, definirse como pequeños paquetes conceptuales que se construyen al pensar y al hablar, con vistas a la comprensión y el entendimiento locales (Fauconnier y Turner 2002: 102), y referidos a una situación concreta, *contextualizados*. Los espacios mentales se ensamblan de forma dinámica en la memoria inmediata, pero también pueden arraigarse en la memoria a largo plazo, y ser activados convenientemente (Fauconnier y Turner 2002: 103). Para su estructura o topología, es decir, la manera en que están conformados y el tipo de relaciones que guardan sus elementos entre sí, los espacios mentales incorporan marcos conceptuales, información cultural y contextual, y diversos materiales arraigados en el aparato cognitivo. Todo ello se realiza a gran velocidad, activando a un tiempo conocimientos enraizados en la memoria e implicaciones contextuales que se dan en una situación concreta. Los signos no son contenedores de significado, sino una invitación a crearlo. En el caso del lenguaje, las palabras, las estructuras gramaticales, son mínimos indicadores para la construcción de espacios mentales. No albergan significado, sino que sugieren caminos de significación (Lakoff y Turner 1989: 110; Turner 1991: 206). La producción o comprensión de la expresión lingüística más simple conlleva un amplio bagaje cognoscitivo y complejas – aunque también vertiginosas – operaciones de cognición (Fauconnier 1997a: 187-191).

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Esta teoría concibe el proceso de construcción del significado, en el cual lo semántico y lo pragmático están indisolublemente unidos, como una concatenación de espacios mentales, conectados entre sí por funciones que unen elementos correspondientes, trasvasando relaciones de un elemento a otro (Fauconnier 1985: xxxvii). Las configuraciones sintácticas dan acceso a marcos conceptuales (*frames*) muy genéricos, que proyectan estructura sobre marcos más específicos, concretados mediante el léxico, y esos marcos a su vez se proyectan sobre otros aún más específicos determinados por el contexto y el conocimiento cultural (Fauconnier 1997a: xxxix). Estos marcos conceptuales proporcionan los esquemas abstractos que inducen las proyecciones entre espacios mentales. En este proceso de abstracción, de “olvido de diferencias” que diría Borges, relaciones conceptuales muy simples, como la identidad, la causalidad, etc., se mantienen en los nuevos espacios creados, aunque cambie su referencia. Podemos ver un ejemplo sencillo (tomado de Fauconnier 1997a: 42-43). En una conversación sobre *Romeo y Julieta*, alguien dice:

(1) A lo mejor Romeo está enamorado de Julieta.

La frase activa un marco procedente de nuestro bagaje cultural (*x* enamorado de *y*) y la locución *a lo mejor* nos invita a construir un espacio mental de posibilidad, en el que situamos los elementos del marco básico con la relación asignada (AMOR a´b´), tal como se muestra en la figura 2.1.

El espacio nuevo está subordinado al espacio base, el cual le transfiere su estructura, permitiendo así la asociación de a´ y b´ con los nombres *Romeo* y *Julieta*, y con sus elementos correspondientes a y b, sus papeles en la relación, y el restante trasfondo conceptual. Cualquier estructura incompatible con el marco AMOR a´b´ será bloqueada y no pasará al espacio nuevo, incluidos los nombres, si estos han sido explícitamente excluidos. Esto explica el procedimiento referencial de la frase siguiente, que puede darse en la misma conversación:

(2) A lo mejor Romeo y Julieta son en realidad Luis y Ana.

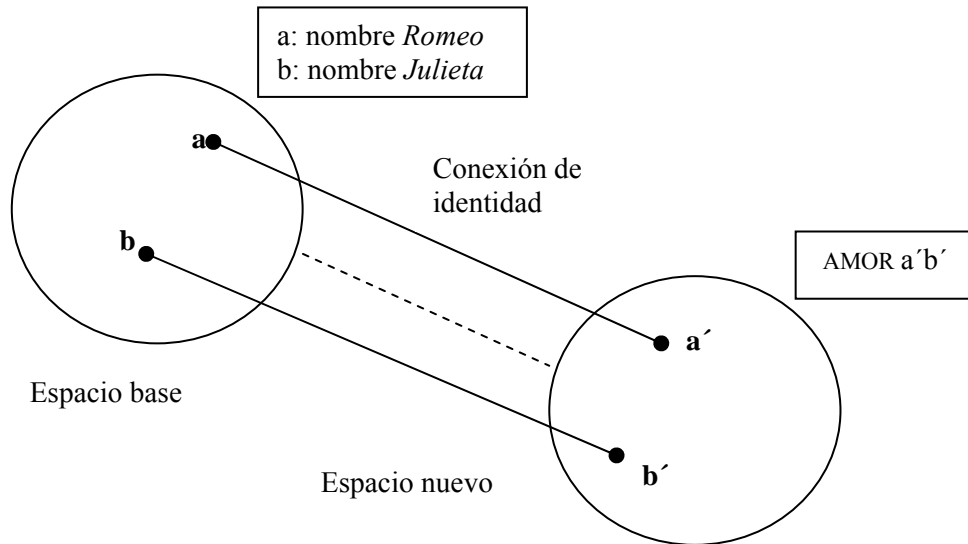


FIGURA 2.1: Proyección entre espacios mentales

En (2) se accede a a' y b' a través del espacio base y de los nombres de sus elementos a y b . El vínculo de identidad liga Romeo-Julieta a Luis y Ana en el nuevo espacio. Más que por derivación lógica, la referencia de (2) se explica por la transferencia de estructura conceptual entre espacios mentales. Sin la menor dificultad la mente humana pasa del espacio Romeo-Julieta al espacio Luis-Ana, salvando la relación AMOR y los papeles que ambos elementos desempeñan, y uniendo sus identidades. Esto es una sofisticada expresión de la habilidad cognitiva que tanto molestaba al Funes de Borges, es decir, que “el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”. El número de niveles de abstracción que la proyección entre espacios mentales puede abarcar, y el de estructuras que es capaz de transferir, distingue a la mente humana de las de otros mamíferos capaces de realizar operaciones de este tipo.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

La principal aportación de la Teoría de los Espacios Mentales de Fauconnier es, probablemente, su afirmación de la virtualidad del pensamiento y del significado. No pensamos ni hablamos principalmente de forma proposicional ni objetiva. Las palabras no se refieren a entidades del mundo real, sino a representaciones mentales que se pueden manipular con facilidad y a una velocidad vertiginosa. La opacidad referencial y otros fenómenos de significación aparentemente anómalos o ilógicos no requieren de operaciones cognitivas distintas de las que intervienen en los ejemplos considerados más normales (Coulson 2001: 20). Los aspectos semióticos de esta teoría no son incompatibles con la del proceso de simbolización descrito por Aristóteles en *De Interpretatione* 1, 16a3-8, tal como vimos en el Capítulo 1 (2.1). La diferencia está en la referencia al mundo externo, fuera de la mente: los espacios mentales no son mundos posibles, no tienen por qué tener coherencia lógica, y por supuesto su verdad o su falsedad son una cuestión más metafísica que cognitiva (Fauconnier 1985: xxxvi). Los espacios mentales pueden representar o no hechos reales, pero son siempre imaginarios, virtuales, y funcionan de acuerdo con los procesos cognitivos que los conforman, no con reglas proposicionales externas.

La configuración de los espacios mentales estará, por tanto, naturalmente ligada a procesos arraigados de la cognición. Un ejemplo de ellos es el esquema de EMISIÓN que propone esta tesis para el estudio de diversas imágenes poéticas. Esta estructura está vinculada, como veremos, a la cognición corporeizada, es decir, a la abstracción a partir de experiencias corporales básicas. Las relaciones de causalidad e identidad, fundamentales para las integraciones conceptuales que trato, son también estructuras conceptuales arraigadas susceptibles de configurar espacios mentales.

Estas implicaciones básicas de la teoría de los espacios mentales afectan a la metáfora de forma decisiva. En principio, según lo dicho, cabe suponer que las mismas operaciones conceptuales se llevan a cabo para comprender *Juan es el padre de María*, *Zeus es el padre de Atenea*, o *El Papa es el padre de los católicos* (Turner 1998, 2005b). O bien para comprender *Juan es el padre de María* en un contexto padre-hija y en un contexto en el que Juan y María son en realidad hermanos y están jugando a un juego en el que desempeñan esos papeles.

Entre estos casos hay ejemplos que podrían llamarse literales y otros metafóricos, e incluso podría postularse la existencia de casos intermedios. La cuestión es si la metáfora es defendible como operación diferenciada en el nivel cognitivo, o incluso en el semántico-pragmático. En todo caso, la Teoría de los Espacios Mentales no explicaba por sí sola la combinación de estructuras diferentes en otras nuevas, más complejas, porque no preveía el engarzamiento de las cadenas de espacios en redes, ni la aparición de nuevos espacios que conformen con materiales de otras estructuras distintas. Para esto ha sido necesario formular la Teoría de la Amalgama Conceptual.

1.2. La red de integración conceptual y la significación emergente.

La red de espacios mentales

La Teoría de la Amalgama Conceptual (*Conceptual Blending Theory*)⁴⁹ es un desarrollo de la de los espacios, que pretende modelar la asociación de los espacios mentales en sistemas de proyecciones conceptuales, a partir de los cuales surgen espacios nuevos que pueden albergar relaciones inéditas en el sistema, y significados emergentes⁵⁰. La operación cognitiva que está detrás de estas asociaciones es la integración conceptual, o amalgama conceptual. Esta capacidad de la cognición humana permite conectar estructuras conceptuales surgidas de experiencias completamente distintas, a fin de combinarlas en productos imaginativos nuevos, que permitan estructurar entidades reales o imaginarias a escala humana, haciéndolas de este modo manejables conceptualmente, o permitiendo percepciones novedosas a través de nuevas categorías. Aunque la teoría surge del ámbito del análisis del discurso, su identificación de una operación cognitiva de orden superior la lleva a proponer una hipótesis sobre el

⁴⁹ No es tan sencillo como parece traducir la palabra inglesa *blending*. Martínez Vázquez y Jiménez Delgado (2008: 18ss.) eligen “fusión”. El problema de este término es que Fauconnier y Turner denominan *fusion* a una de las operaciones de compresión típicas que pueden producirse en un espacio amalgamado, con lo cual puede haber ambigüedad o una polisemia poco recomendable. Existe una versión italiana de la teoría, cuya autoría corresponde a Fauconnier y Turner (Fauconnier y Turner 2001), titulada *Amalgami*. El significado de la palabra española *amalgama* y esta elección de los autores de la teoría me han hecho decidirme por esta traducción.

⁵⁰ Las primeras publicaciones de esta línea de investigación datan de mediados de los noventa: Fauconnier y Turner 1994 y 1996. Las exposiciones clásicas de la red de integración conceptual, en las cuales se basa el resumen que ofrezco a continuación, son Turner 1996: capítulos 5-7, Fauconnier 1997a: 149-186, Coulson y Oakley 2000, Fauconnier y Turner 2002: 39-50.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

funcionamiento de la imaginación. Para hacer esto posible, a la concatenación secuencial de espacios mentales con que Fauconnier analizaba el discurso se añade la posibilidad de que dichos espacios se integren en redes de construcción de significados. La figura 2.2. recoge la representación típica de una de estas redes.

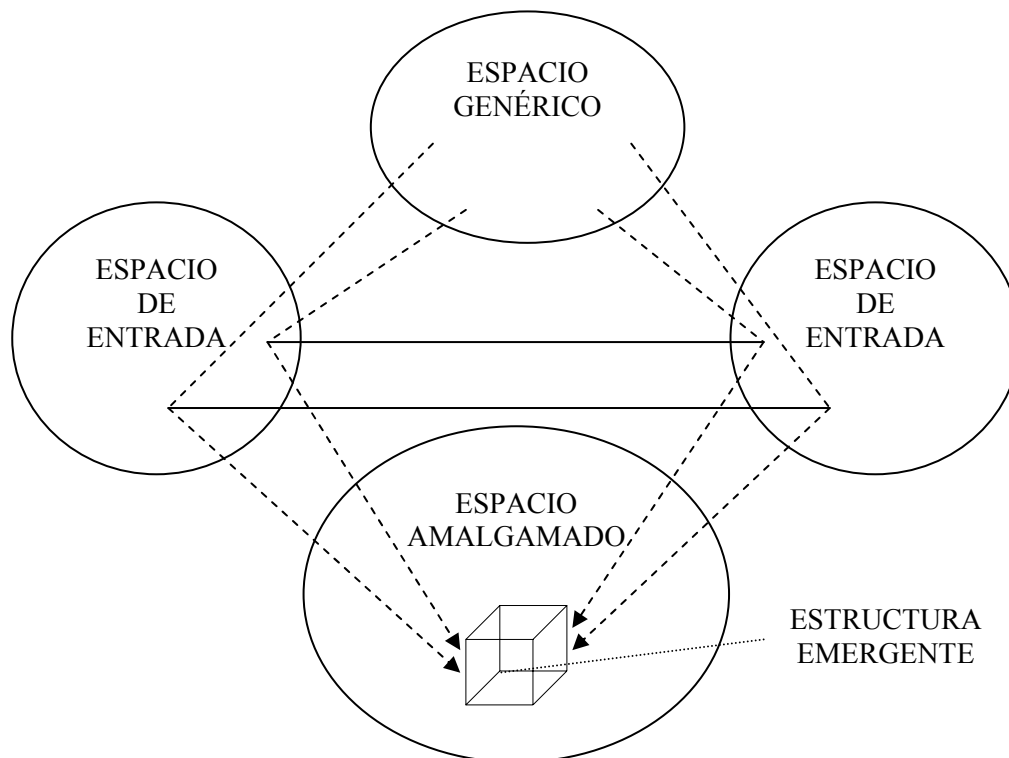


FIGURA 2.2. Red básica de integración conceptual

La red de integración conceptual más simple consta de al menos dos espacios de entrada (*input spaces*), que han sido asociados en virtud de unas correspondencias y de una estructura abstracta compartida, que se expresa mediante un espacio genérico (*generic space*). De forma selectiva se proyectan elementos de ambos espacios a un nuevo espacio amalgamado (*blended space*) o amalgama (*blend*), donde dichos elementos se integran mediante diversas operaciones cognitivas, que veremos más abajo. Se forma así un nuevo conjunto

que puede contener elementos o relaciones que no estaban presentes en ninguno de los otros espacios de la red, es decir, significados emergentes.

La amalgama conceptual se encuentra con una serie de dificultades teóricas y empíricas de las que iremos hablando. La primera que salta a la vista es la de demostrar el hallazgo de una capacidad cognitiva no detectada anteriormente. Dicha destreza es, además, una de las respuestas de la lingüística cognitiva al módulo lingüístico de Chomsky, puesto que la Teoría de la Amalgama Conceptual, al igual que la ciencia cognitiva en su conjunto, postula que no existe una estructura mental o cerebral independiente para el lenguaje, sino que la comunicación lingüística es el resultado del mismo comportamiento cognitivo que otras manifestaciones de la inteligencia como el arte, la religión, el manejo de abstracciones numéricas, etcétera (Fauconnier y Turner 2002: 171-192 y 2008b). Para hacer la amalgama conceptual lo más explícita posible, los autores de la teoría han estudiado ejemplos en los que esta operación conceptual salta a la vista. Tales ejemplos suelen presentar significados emergentes y estructuras conceptuales que claramente resultan de la integración de otros elementos. La amalgama conceptual es especialmente útil para casos excéntricos, difíciles de modelar, del mismo modo que la Teoría de los Espacios Mentales se dedica en sus comienzos a la opacidad referencial y a otros problemas de significación difíciles de resolver mediante los paradigmas disponibles. Aunque, como veremos, de esa índole son la mayoría de las imágenes poéticas que estudia la presente tesis, es necesario recordar que la Teoría de la Amalgama es aplicable igualmente a los casos más claros o convencionales, porque pretende modelar la integración conceptual en general.

Algunos de los casos en los que la amalgama se percibe con claridad, y que ya se han constituido en clásicos en la bibliografía, son el acertijo del monje budista o la oración *Este cirujano es un carnicero*. La adivinanza del monje budista (Koestler 1964: 183-189) propone una historia en la que un monje sube a la cima de una montaña desde el amanecer al anochecer de un día, y baja tiempo después por el mismo camino desde el amanecer al anochecer de otro día. La pregunta que plantea el acertijo es si existe un punto por el que el monje pasa a la misma hora en el ascenso y en el descenso, sin que se tenga información sobre su

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

ritmo o sus paradas durante ninguno de los dos viajes. Mientras que es necesario un complejo modelo matemático para realizar la demostración formal, la intuición nos lleva a la respuesta mucho más rápidamente: imaginamos un monje que sube y otro que baja por el mismo camino, sabiendo que ambos han salido al amanecer y van a llegar al anochecer; sean cuales sean sus ritmos y sus paradas, tarde o temprano tendrán que encontrarse, luego sí existe un punto por el que el monje pasó los dos días a la misma hora.

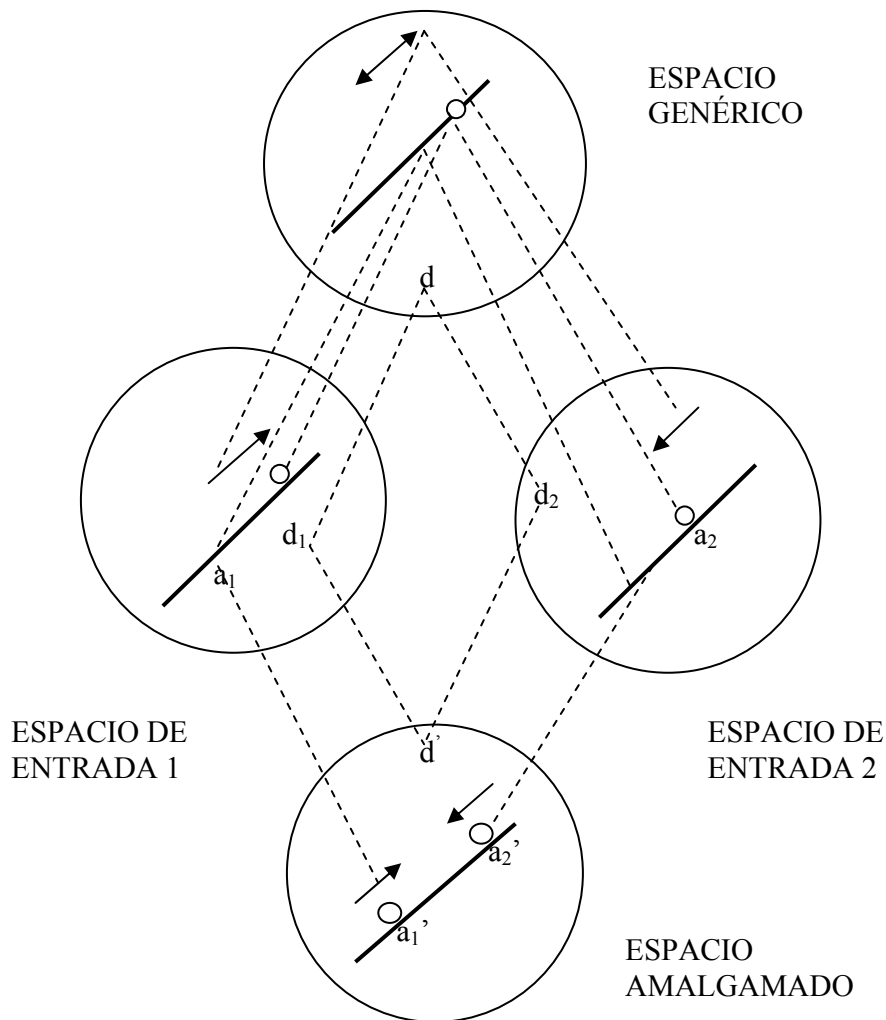


FIGURA 2.3: La amalgama del monje budista

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Sin embargo, lo que parece una forma lógica y razonablemente fácil de resolver el problema, requiere en realidad la construcción de una escena completamente imposible, en la que el monje se encuentra a sí mismo y ambos días se funden en uno. Gracias a esta escena se comprimen a escala humana elementos dispersos y de sentido difuso, alcanzando un conjunto integrado, significativo y manejable. Para elaborarla, según el modelo de la amalgama conceptual (Fauconnier y Turner 2002: 39-50, Turner 2006b), se han formado dos espacios mentales correspondientes a cada uno de los días, unidos por la estructura esquemática de trayectoria a lo largo de una pendiente. En la amalgama los monjes de cada uno de los días se proyectan por separado, aunque permanecen vinculados por la relación de identidad; los días se funden en uno solo y los itinerarios, que sí son el mismo, también. Todo ello se puede representar en un diagrama como el de la Figura 2.3.

La significación emergente y la Teoría de la Metáfora Conceptual

El ejemplo del monje budista es de índole espacial y esquemática. Otro de los ejemplos clásicos, esta vez lingüístico, y probablemente el más estudiado, es el de la metáfora de (3):

(3) Ese cirujano es un carnicero.

El análisis de esta metáfora por parte de la Teoría de la Amalgama Conceptual es, aunque no suele plantearse así (véase, por ejemplo Kövecses 2005: 267-270), un comienzo de refutación de la Teoría Cognitiva de la Metáfora y la Metonimia. El significado emergente *INCOMPETENCIA de (3) no puede ser explicado por una teoría de traslación semántica o de proyección conceptual, porque no está presente ni en el dominio de la cirugía ni en el de la carnicería. Ni siquiera estamos pensando en un mal carnicero, porque entonces (4) tendría un significado próximo a (3), y en lugar de esto la frase (4) queda más bien desprovista de sentido, al menos en un contexto típico e inmediato:

(4) Ese cirujano es un mal carnicero.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

El análisis que propone la teoría de la amalgama es el que recoge la figura 2.4 (análisis y diagrama tomados de Grady, Oakley y Coulson 1999):

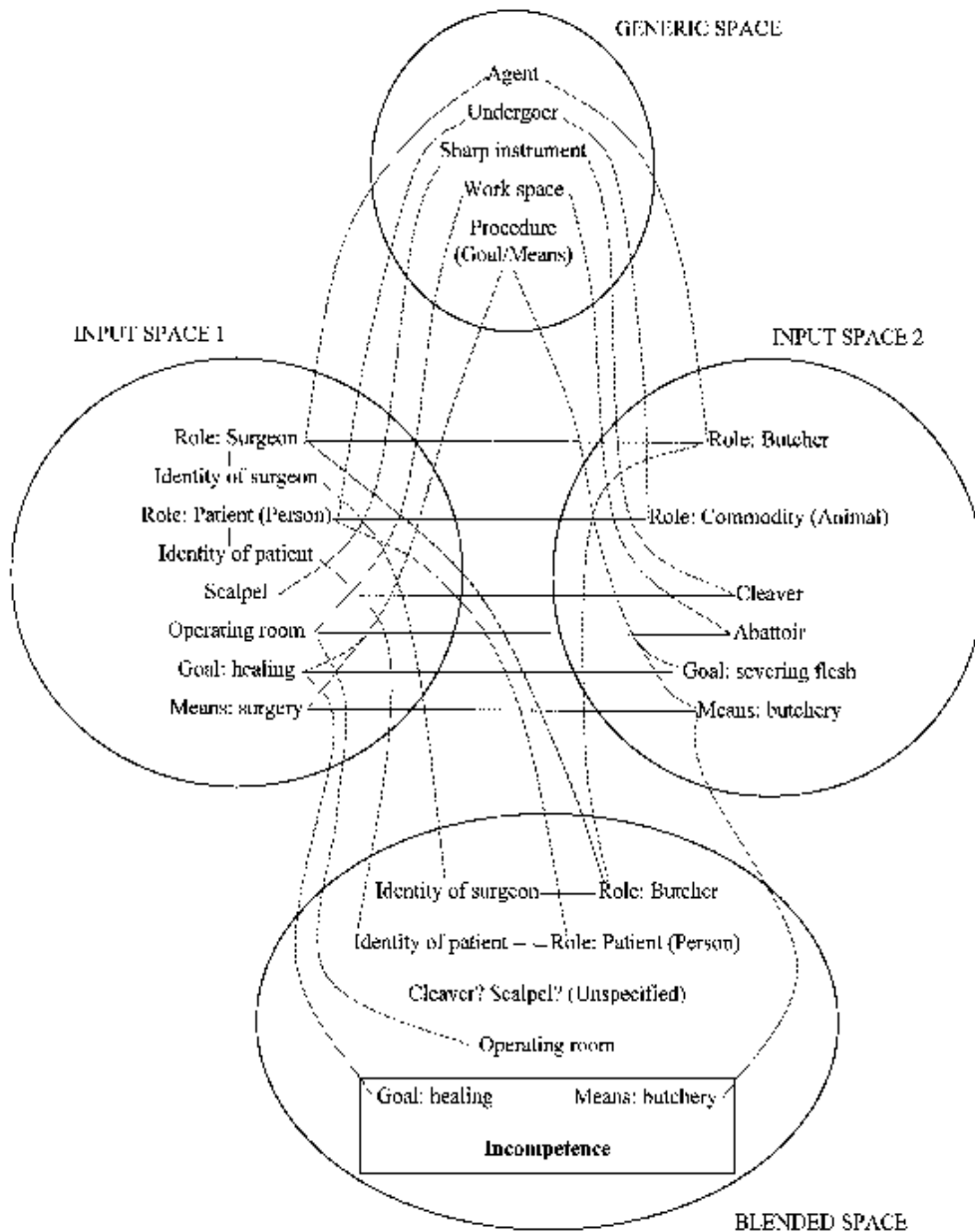


FIGURA 2.4: La amalgama del cirujano-carnicero (*surgeon-butcher*)

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

El significado *INCOMPETENCIA es emergente, y se alcanza creando una escena en la que un cirujano pretende realizar su función normal utilizando las técnicas o los medios típicos del carnicero. Es la incongruencia, el conflicto al chocar las estructuras provenientes de distintos espacios mentales, lo que resulta significativo. Las operaciones de proyección y de amalgama se realizan siguiendo la invitación de las palabras, que actúan como detonadoras del proceso. Esto puede explicar por qué la diferencia entre (3) y (5) reside en una connotación opuesta (*INCOMPETENTE-*HÁBIL), al contrario que lo que sucede entre (6) y (7), donde tal antítesis no existe:

(3) Ese cirujano es un carnicero.

(5) Ese carnicero es un cirujano.

(6) Ese hombre es un lobo.

(7) Ese lobo es un hombre.

Una de las novedades de la Teoría de la Amalgama es que su modelo es válido independientemente de que los casos sean metafóricos o no. La misma estructura de proyecciones se puede emplear para describir todos los ejemplos que acabamos de ver, y cualquier otro no metafórico como *Ese cirujano es español*. Según sugiere la amalgama conceptual, la comprensión o producción de cualquier expresión lingüística, en realidad de cualquier signo, requiere de la activación de múltiples modelos cognitivos y de numerosas proyecciones entre ellos. Dichas operaciones no son en absoluto patrimonio de lo que se suele llamar metáfora (Coulson y Van Petten 2002: 959). Al asociar dos (o más) espacios mentales durante el discurso se traen a la situación comunicativa o al acto de representación diversas estructuras conceptuales radicadas en la memoria a largo plazo, o activadas por el contexto. El modelo de la amalgama es válido, sea cual sea el contenido del espacio que se va a mezclar con el del cirujano: *carnicero, español, santo, lince*, etc. Una situación típica, una escena, un modelo cultural, u otros elementos significativos configuran el espacio de entrada que se enfrentará al del cirujano, se establecerán unas correspondencias analógicas – independientes

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

de la verdad o falsedad, de la “semejanza” – basadas en la topología de los espacios mentales participantes, se producirán proyecciones y se combinarán en un espacio mental nuevo, conectado a los demás mediante una red.

Este proceso es local y – en mi opinión – secuencial, además de demasiado complejo como para ser descrito simplemente como una proyección entre dos grandes – y a menudo imprecisos – dominios de experiencia. El caso del cirujano-carnicero ilustra bien la confrontación de la Teoría de la Amalgama y la Teoría de la Metáfora Conceptual, o Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia. La propuesta más reciente de la Teoría de la Metáfora Conceptual para analizar este caso es la gigantesca metáfora: UNA PERSONA QUE LLEVA A CABO ACCIONES CON CIERTAS CARACTERÍSTICAS ES UN MIEMBRO DE UNA PROFESIÓN CONOCIDA POR ESAS CARACTERÍSTICAS (Lakoff (en prensa)). Tal formulación parece desde luego una construcción *a posteriori*, elaborada *ad hoc* sobre el problema lingüístico, y su realidad cognitiva se antoja difícil de someter a validación psicológica, por lo que naturalmente ha de causar escepticismo (Tendahl y Gibbs 2008: 1830). Además, ni siquiera esta metáfora conceptual de dos líneas es capaz de explicar el significado *INCOMPETENCIA. Los estereotipos de cirujano y carnicero no explican el nuevo elemento cirujano-carnicero, es decir, cómo el cirujano puede ser carnicero al mismo tiempo y qué nueva función se le asigna. El que el cirujano pueda llevar a cabo ciertas acciones, como cortar carne de forma brutal, y por ello se le categorice como miembro de la profesión de carnicero, tampoco explica que es la incongruencia entre el fin de curar y los medios de la carnicería lo que propicia la calificación negativa.

La nueva metáfora conceptual de gran abstracción propuesta por Lakoff podría bien aplicarse a un caso como el siguiente. Veo al hijo de dos años de un amigo dando patadas a un balón y comento:

(8) Tu hijo está hecho una estrella del fútbol.

La gran generalización UNA PERSONA QUE LLEVA A CABO ACCIONES CON CIERTAS CARACTERÍSTICAS ES UN MIEMBRO DE UNA PROFESIÓN CONOCIDA POR ESAS CARACTERÍSTICAS es incapaz de diferenciar entre lo que sucede en (8) y en

(3). Salvo en un contexto extraordinario o con intenciones irónicas, en (8) no tiene por qué haber una valoración de cómo el niño lleva a cabo la actividad, de si juega bien o mal, sino más bien una observación divertida sobre su grado de crecimiento, sus movimientos, su carácter, mis impresiones sobre lo que le veo hacer... todas ellas cosas que quedan fuera de la metáfora conceptual abstracta que Lakoff trae a colación. ¿Por qué la misma metáfora conceptual puede usarse en (3) para desacreditar al cirujano, en (5) para alabar al carnicero, y en (8) para hacer notar lo rápido que se desarrolla el niño, o para bromear sobre lo gracioso que resulta verlo jugar? Esta es una pregunta que la Teoría de la Metáfora Conceptual no puede contestar; en realidad, apenas puede plantearse, dado el carácter marcadamente generalizador de las proyecciones que propone. La amalgama conceptual sí puede responder, porque su modelo de espacios mentales, como vimos, le deja más libertad también para dar cuenta de distintos niveles de abstracción:

a generic for the surgeon-butcher can have a person who acts on a physical object while using methods that are appropriate for a different physical object in a different situation. That generic space does not fit the surgeon input, the butcher input, or the local generic space for the network, but it is highly compatible with the notion of an incompetent person, which is the point of the blend, and we might want to have that generic available for use in other networks. Some of the generic spaces taken from the blend but incompatible with the inputs might be independently available or even conventional.

(Fauconnier y Turner 2002: 298)

Es por tanto perfectamente posible, a pesar de que no abundan los estudios de ese tipo, establecer patrones conceptuales de distintos grados de abstracción mediante la teoría de la amalgama, a fin de generalizar sobre numerosos casos de proyección e integración conceptual. Esto es lo que pretendo hacer con la red

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

AMOR-EMISIÓN. De este modo se pueden estudiar numerosos casos lingüísticos particulares como manifestaciones de un sistema de proyecciones, tal como suele hacer la Teoría de la Metáfora Conceptual. La ventaja que ofrece la amalgama es que resulta adecuada para exponer cómo se producen los significados emergentes, las proyecciones bidireccionales, la intervención de más de dos conceptos en la mezcla, y otros fenómenos que la TCMM no puede explicar. Esta capacidad para tratar casos de figuración verbal conceptualmente compleja, y al mismo tiempo generalizar sobre ellos, es fundamental para comprender el funcionamiento de las imágenes poéticas, tal como pretende la presente tesis.

La significación emergente y las teorías pragmáticas: la Teoría de la Relevancia

Hemos visto que los significados emergentes suponen un reto que la Teoría de la Metáfora Conceptual no es capaz de afrontar adecuadamente. La aparición de significados “metafóricos” que no son resultado de la proyección de un dominio de experiencia al otro no se puede explicar dentro de este marco teórico. Los significados emergentes son especialmente incompatibles con la existencia de proyecciones conceptuales fijas, ontológicas, que propone la Teoría Cognitiva de la Metáfora y la Metonimia (Lakoff y Johnson 1980: 34, 152, Lakoff 1993). Las inferencias que tienen lugar en el caso del cirujano-carnicero no son predecibles por medio de un sistema de implicaciones metafóricas (*metaphorical entailments*). Para la TCMM, sólo significados relacionados con el conocimiento enciclopédico de los carniceros deberían pasar al conocimiento del cirujano, y por supuesto *INCOMPETENCIA no es uno de ellos.

La mayoría de las teorías pragmáticas fuera de la lingüística cognitiva suelen abordar problemas como este mediante una secuencia de inferencias a partir del procesamiento previo del significado literal, con diferencias entre la metáfora y otros ejemplos figurativos (los orígenes teóricos están en Grice 1967, Lewis 1979 y 1983, Levin 1977, Searle 1979, etc.). Sin embargo, el acceso a un significado literal, a un contenido estrictamente semántico, anterior a cualquier significado metafórico o inferencial, ha sido crecientemente desmentido por la experimentación psicolingüística (Gibbs 2002). Por otra parte, la Teoría de la

Relevancia (Sperber y Wilson 1986), nacida en el seno del enfoque de Grice, aunque crítica con él en varios aspectos, no atribuye al significado literal ningún papel primordial en la comunicación lingüística, y considera a la metáfora uno de varios hitos en un continuo que va desde la identidad entre el pensamiento y la expresión lingüística (significación literal) hasta una mínima relación entre ambos (figuración máxima). Todos estos significados, dondequiera que se sitúen en ese continuo, se alcanzan del mismo modo: buscando la máxima relevancia con el mínimo esfuerzo cognitivo. Por tanto, la metáfora no es una categoría natural, no es una noción importante para el estudio de la comunicación verbal, y no existen generalizaciones de interés que se le apliquen de manera exclusiva, por lo que el “pensamiento metafórico” de la TCMM no tiene entidad cognitiva (Sperber y Wilson 2006). Estos postulados, como veremos con más detalle, coinciden en gran medida con los de la Teoría de la Amalgama (Fauconnier y Turner 2002: 68-69, 139-168), aunque en sus publicaciones recientes los autores de la Teoría de la Relevancia sitúan – en mi opinión, erróneamente – a la TCMM y a la Teoría de la Amalgama juntas en la categoría de enfoques no inferenciales (Wilson y Carston 2006).

Como hemos visto, dado este enfoque de continuidad (*continuity view*), la metáfora no tiene por qué ser tratada como un proceso aparte. La Teoría de la Amalgama Conceptual resulta plenamente compatible con la Teoría de la Relevancia en muchos aspectos (Tendahl y Gibbs 2008)⁵¹, incluida gran parte de su explicación de la significación emergente. Puesto que ambas postulan el continuo semántico-pragmático, y que no existe diferencia cognitiva esencial entre literalidad y figuración, para ninguna de las dos resulta problemática la aparición de significados que no resultan de ninguno de los componentes de una expresión lingüística. Para la TR, el proceso de comprensión es siempre el mismo, y consiste en seleccionar un grupo de premisas contextuales a fin de derivar de ellas una serie de implicaciones contextuales esperables, guiándose siempre por un fin comunicativo (Wilson y Carston 2006). Durante el proceso de inferencias los conceptos *ad hoc* se ven de tal manera modificados por ajustes pragmáticos, que pueden parecer completamente ajenos al punto de partida del conocimiento

⁵¹ Para la relevancia como uno de los principios que rigen la amalgama conceptual véase Fauconnier y Turner 2002: 333-334.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

enciclopédico de, por ejemplo, cirujanos y carniceros. No obstante, la TR postula que la cadena de inferencias no se rompe en momento alguno, y que los conceptos *ad hoc*, por muy alejados que parezcan de los que típicamente evocan las palabras de una expresión, siguen siendo el resultado de sucesivas deducciones para adaptarse al conocimiento contextual. Los significados emergentes se obtienen, por tanto, del mismo modo que los demás: buscando la relevancia (Vega Moreno 2007).

En el análisis del ejemplo del cirujano-carnicero (Vega Moreno 2004, Wilson y Carston 2006) la TR llega esencialmente a la misma conclusión: la incongruencia entre el proceder del carnicero y los fines del cirujano es lo que produce la inferencia *INCOMPETENCIA. La TR describe el proceso pragmático como un estrechamiento o ensanchamiento de los conceptos en liza para adaptarlos a la situación comunicativa, pero no explica cuáles son los procesos cognitivos que permiten llevar a cabo las inferencias. Para la Teoría de la Amalgama, tal proceso de inferencias habrá de estar guiado por las correspondencias establecidas en la red de integración conceptual descrita por la Figura 2.4. La cadena de deducciones que propone la TR no tiene por qué ser incompatible con la red de proyecciones de la TA. La TR describe numerosos pasos deductivos – tal vez demasiados y demasiado complejos, en bastantes ocasiones – en el camino hacia la máxima relevancia, pero no termina de explicar cómo se dan estos pasos, qué operaciones cognitivas en concreto permiten modificar los conceptos *ad hoc*. Esto es lo que pretende hacer la TA. En realidad, los conceptos *ad hoc* y la forma lógica de la TR se asemejan a los espacios mentales y a la red de proyecciones conceptuales de la TA (Tendahl y Gibbs 2008: 1843 y 1849). Tal vez las inferencias hacia la relevancia puedan postularse como resultados del proceso de amalgama, además de que la relevancia misma sea uno de sus principios regidores. El ajuste de conceptos no codificados a fin de derivar las implicaturas contextualmente más relevantes, tal como lo propone la TR, puede perfectamente ser presentado como una consecuencia de la integración conceptual.

Significación emergente y contexto: Gorgias y la golondrina

Los ejemplos citados hasta ahora, aunque muy interesantes conceptualmente, carecen de un verdadero contexto comunicativo, no digamos cultural. El ejemplo del monje budista no lo precisa demasiado, y la metáfora del cirujano-carnicero suele estudiarse aislada o en un contexto mínimo, elegido por el autor del estudio (e. g. Vega Moreno 2004). Existen, no obstante, intentos de dar cuenta del contexto ampliando el modelo de red de la teoría de la amalgama. El más desarrollado de ellos es probablemente el modelo de seis espacios de Brandt y Brandt, que se presenta estudiando, una vez más, el ejemplo del cirujano-carnicero (Brandt y Brandt 2002; los orígenes del modelo parecen remontarse a su esbozo en Brandt, L. 2000). Brandt y Brandt sitúan el ejemplo cirujano-carnicero en un contexto real, y proponen que para analizar el significado alcanzado mediante la integración conceptual es necesario exponer, más que los conceptos, el proceso conceptual de interpretación. El modelo propone un espacio de *presentación*, que contiene un carnicero genérico, y un espacio de referencia, que alberga un cirujano específico. Hago notar que esto es válido para su ejemplo y el contexto concreto en que lo encuadran, donde una persona se queja de la cicatriz excesiva de una operación, acusando al cirujano, más que de incompetencia – la operación ha salido bien –, de cortar más de lo necesario. La distinción que hacen Brandt y Brandt entre referencia específica y presentación genérica es así pertinente para (3), donde el pronombre demostrativo señala a un cirujano concreto, mientras que el indefinido apunta a un carnicero genérico. Sin embargo, la confrontación categoría deíctica-categoría genérica que propone el modelo de seis espacios no resulta válida para un ejemplo como (9), por lo demás nada rebuscado:

(9) Los cirujanos son unos carniceros.

Probablemente la aportación teórica más importante de este modelo es la inclusión de un espacio de relevancia. Este espacio alberga los aspectos relevantes del contexto en un marco conceptual estructurado – en este caso, la operación precedente que ha originado la cicatriz. El formalismo recoge así el principio

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

regidor de relevancia, pero dándole la categoría de guía principal del proceso, tal como propone la Teoría de la Relevancia. Será necesario esperar a que los autores desarrollen el modelo con más detalle para ver cómo quedan incluidos los demás principios de la integración conceptual.

Otro intento de dar cuenta del contexto en la red de la amalgama, desarrollado a partir del modelo de seis espacios de Brandt y Brandt, es la caja de base (*grounding box*) propuesta en el modelo de significación codificada (*coded meaning model*) de Coulson y Oakley (2005). Esta “caja” sirve también para recoger la información contextual, aunque no está guiada por el criterio de relevancia de forma tan explícita.

Califico tales modelos de “intentos”, no porque no alcancen resultados de interés, sino porque están claramente en fase de desarrollo. Modelar un esqueleto de integraciones conceptuales, a la manera de los diagramas que hemos expuesto, es una tarea que se complica enormemente al intentar considerar la amalgama en un contexto específico. Esto no quiere decir que la Teoría de la Amalgama Conceptual no estudie habitualmente ejemplos contextualizados. Al contrario de lo que sucede en la Teoría de la Metáfora Conceptual, los casos estudiados en la bibliografía de la amalgama suelen presentarse en una situación definida, a menudo no creada por el analista: textos periodísticos, literarios, publicitarios, combinados a menudo con imágenes, artefactos y otros productos de la técnica (así la mayoría de los estudiados en Fauconnier y Turner 2002), obras de arte (Turner 2006b), etc. Sin embargo, en casi todos los casos prima la descripción de elementos conceptuales abstractos sobre su relación con una situación concreta, aunque se señalen las motivaciones contextuales básicas de las amalgamas.

La presente tesis pretende adoptar una postura metodológica algo distinta. Por supuesto, describiré la integración de elementos abstractos en detalle. Sin embargo, puesto que voy a estudiar un patrón que se repite, la referencia al contexto será fundamental en cada caso, a fin de establecer tanto diferencias como regularidades recurrentes. Lo que denomino contexto es, además, más amplio del que normalmente se suele estudiar en la bibliografía sobre la integración conceptual. Procuraré también incluir los elementos culturales y sociales más relevantes para la configuración de la amalgama, y no sólo la situación

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

comunicativa concreta. De este modo acercamos el análisis realizado mediante esta teoría a los intereses y prácticas de la filología y de los estudios literarios y culturales. Sin embargo, no adoptaré ningún formalismo para el contenido contextual: los que acabo de describir están en una fase inicial que los hace inapropiados para un estudio de ciertas dimensiones, y elaborar un nuevo desarrollo del modelo de red es algo que sobrepasa las pretensiones del presente estudio. Esto no tiene por qué ser óbice para combinar la información contextual y cultural con las proyecciones conceptuales abstractas. Podemos verlo en el ejemplo que Fauconnier y Turner citan como una de las primeras observaciones de la amalgama, aunque sin que el fenómeno fuese en su tiempo identificado como producto de tal operación cognitiva. Los autores de la TA estudian este ejemplo sólo de pasada: se trata del episodio de Gorgias y la golondrina en el libro tercero de la *Retórica* de Aristóteles.

τὸ δὲ Γοργίου εἰς τὴν χελιδόνα, ἐπεὶ κατ' αὐτοῦ πετομένη ἀφῆκε τὸ περίττωμα, ἄριστα ἔχει τῶν τραγικῶν· εἶπε γὰρ αἰσχρὸν γε, ὦ Φιλομήλα. ὄρνιθι μὲν γάρ, εἰ ἐποίησεν, οὐκ αἰσχρὸν, παρθένῳ δὲ αἰσχρὸν. εὖ οὖν ἐλοιδόρησεν εἰπὼν ὃ ἦν, ἀλλ' οὐχ ὃ ἔστιν.

(Aristóteles, *Retórica* 1406b, 15-19)

La (interpelación) de Gorgias a la golondrina, cuando al volar por encima dejó caer sobre él sus excrementos, tiene lo mejor de los trágicos. Dijo: “¡Qué vergüenza, oh Filomela!”. Como pájaro lo que hizo no era vergonzoso, pero como doncella sí. Así que estuvo bien reprocharle por lo que fue, y no por lo que es.

Está claro que la acción vergonzante es sólo posible en la amalgama, puesto que el acto es imposible para una muchacha y la vergüenza es imposible para un pájaro (Fauconnier y Turner 2002: 36). Lo que Gorgias ha creado es una entidad imaginaria distinta tanto de Filomela como de la golondrina, pero ligada a

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

ambas en una red de correspondencias. Esta explicación puede ofrecer, además, un patrón conceptual convincente para cualquier proceso de personificación: no traspasamos exclusivamente características humanas al animal u objeto personificado, sino que creamos un nuevo espacio mental donde mezclamos los elementos más convenientes, persiguiendo, con mayor o menor acierto, unos fines comunicativos o de representación. Por ejemplo, los personajes animales de las fábulas o de los dibujos animados tienen comportamientos que sólo son posibles por su condición de mezclas imaginativas, y no como animales o personas separadamente.

Sin embargo, la generación de estos significados no es más que el principio de la historia. El contexto añade aquí una enorme riqueza de significaciones, que podemos dividir en dos grandes campos. La siguiente distinción metodológica es fundamental para la presente tesis, y la diferencia en cierta medida del trabajo que se suele llevar a cabo en el ámbito de esta teoría, habitualmente mucho más centrado en las operaciones cognitivas básicas y en las integraciones abstractas.

Podemos hacernos dos preguntas fundamentales sobre lo que Gorgias dice. La primera es por qué elige precisamente esas palabras. En efecto, tenemos una red de correspondencias que integra sendos espacios mentales con Filomela y la golondrina en uno nuevo, que alberga la Filomela-golondrina capaz de defecar conscientemente sobre Gorgias, y por tanto digna de reproche. Sin embargo, esto sólo nos proporciona el marco conceptual en el que Gorgias se expresa lingüísticamente. Son muchas las funciones pragmáticas, e infinitas sus realizaciones verbales concretas, compatibles con la amalgama Filomela-golondrina: Gorgias podía haberse dirigido a otra persona quejándose de la acción de la golondrina, podría haber amenazado a la golondrina, o haberla vituperado, o haberle reclamado una compensación... En un determinado contexto, teniendo en cuenta a sus verdaderos oyentes, que son las personas que tiene alrededor, y no el pájaro, Gorgias se dirige al ave llamándola por su nombre mítico y de un modo que ἄριστα ἔχει τῶν τραγικῶν. La incongruencia entre las expectativas que despierta la invocación a Filomela y la escena en que se ha visto envuelto el hablante producirán un efecto cómico, evidentemente buscado por Gorgias. Todas

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

estas implicaciones pragmáticas, y también estilísticas, se derivan del marco conceptual que ha creado la amalgama, pero no son predecibles a partir de ella, aunque sí fundamentales para construir el significado de las palabras de Gorgias. La creación de la amalgama Filomela-golondrina es sólo el primer paso, que, no obstante, guía y condiciona todas las operaciones posteriores. Uno de los objetivos de la presente tesis es observar regularidades *también* en la interacción entre el marco conceptual de la amalgama y su contexto, a fin de describir patrones estilísticos que lleven a recetas de expresión y de interpretación.

La segunda pregunta es por qué Filomela. Gorgias puede invocar espacios mentales del más variado contenido a partir de su experiencia con esa golondrina y de sus intenciones comunicativas. Dentro de las muchas alternativas, está claro que, dado el contexto, algunas tienen más posibilidades de aflorar, como el personaje mítico de la leyenda ática – precisamente en el Ática pronuncia Gorgias estas palabras. Recuérdese que, en nuestro texto, es este juego con el mito lo que Aristóteles, al interpretar las palabras del sofista, halla más digno de alabanza: εὖ οὖν ἐλοιδόρησεν εἰπὼν ὃ ἦν, ἀλλ' οὐχ ὃ ἔστιν.

La elección en este nivel es una elección cultural, aunque exista margen para las decisiones individuales. La cultura le ha proporcionado a Gorgias el mito de la hija de Pandión, transformada en golondrina. Dicha historia queda activada por el nombre de Filomela, con toda probabilidad una forma convencional, al menos en textos literarios, de referirse al pájaro en cuestión. Gorgias toma este producto de la imaginación colectiva y lo sirve a sus oyentes, que están familiarizados con él. La cultura, por tanto, ha condicionado claramente la elección del espacio de entrada (*input space*) de la muchacha, el cual contiene un marco conceptual fijado culturalmente: los detalles del mito. Este contenido está disponible para ser activado de forma más o menos minuciosa, y para proyectar a la amalgama los elementos que resulten útiles. Todos los partícipes de la comunicación saben que Filomela no es un nombre cualquiera, ni siquiera es sólo el nombre de una doncella convertida en golondrina: es además el de la hija de un rey. La distancia, aún mayor que si se tratase de una muchacha vulgar y corriente, entre el comportamiento del pájaro y lo que se espera de una princesa acentúa la incongruencia, y por tanto el efecto cómico que persigue Gorgias.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Como hemos visto, las condiciones pragmáticas y la cultura son elementos fundamentales en el proceso de integración conceptual (véase también Fauconnier y Turner 2002: 72-73). Esta tesis va a poner énfasis en ambos aspectos, estudiando cada ejemplo en su contexto cultural y comunicativo. Veremos que los patrones recurrentes se dan, además de en las proyecciones y amalgamas conceptuales esquemáticas, en la interacción de estas con el medio en que se producen las expresiones lingüísticas y artísticas.

1.3. Operaciones, clasificación y principios de las redes de integración conceptual.

Relaciones vitales. Principales operaciones de la amalgama. La simulación

Las correspondencias que conectan elementos de los espacios de entrada de la red se establecen en virtud de lo que Fauconnier y Turner llaman *relaciones vitales* (*vital relations*). Se trata de relaciones conceptuales que aparecen repetidamente en los procesos de *compresión*, la actividad cognitiva por excelencia de la amalgama (Turner 2006a, 2006b). Mediante la compresión se integran percepciones dispersas en conjuntos imaginativos a escala humana – como bien ejemplifica el *Monje Budista*. Las principales *relaciones vitales* que se utilizan en los procesos de compresión por amalgama son: *Cambio*, *Identidad*, *Tiempo*, *Espacio*, *Causa-efecto* (o causalidad), *Parte-todo*, *Representación*, *Papel* (función que desempeña un elemento en la estructura en la que se encuadra), *Analogía* (que depende de la compresión de papeles y valores), *Disparidad* (basada en la analogía), *Propiedad*, *Semejanza*, *Categoría*, *Intencionalidad*, y *Unicidad* (Fauconnier y Turner 2002: 89-111).

Estas relaciones se comprimen habitualmente unas en otras para alcanzar integraciones manejables a escala humana. Por ejemplo, la *Disparidad* se comprime cotidianamente en *Cambio* mediante expresiones “metafóricas” como “El recibo de la hipoteca aumenta mes a mes”. De este modo se transforma un número indeterminado de recibos dispares, cada cual de mayor importe, en un solo elemento que va creciendo, lo cual es mucho más cómodo de conceptuar

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

porque está relacionado con experiencias básicas fácilmente perceptibles en su totalidad, en este caso con un esquema de interacción espacial consistente en un ser que crece y va ocupando un lugar cada vez mayor.

Veamos solamente algunos ejemplos más. La relación de *Identidad*, la que rehuía la mente enferma del Funes de Borges, es probablemente la más básica y recurrente. Aunque nos parezca sencilla, sólo puede construirse mediante complejas operaciones imaginativas, de las que no somos conscientes porque se realizan principalmente, por así decirlo, en la trastienda de la cognición. En la red del Monje Budista, la relación de identidad entre los dos monjes, uno de ellos algunos días posterior al otro, se mantiene en todo momento. *Tiempo* también es una relación que se comprime en esa red para obtener el encuentro de ambos monjes en el mismo día, a pesar de que estaban separados cronológicamente. La relación *Causa-efecto*, como veremos, es guía fundamental de las imágenes poéticas que estudia esta tesis: así, la luz o cualquier otro tipo de emisión se establece como causa de la pasión amorosa, y a veces se funde con sus consecuencias. *Parte-todo*, a menudo identificada como el criterio básico de la metonimia conceptual⁵², es un recurso cognitivo fundamental que nos permite concentrar el conjunto de una experiencia en un solo aspecto o subconjunto con elementos discretos. Esta operación es la que permite elegir una parte del cuerpo (los ojos de Teóxeno o de Eva, el tobillo de la Emiresa...) como punto de partida de la emisión y de su estímulo erótico, aunque no dejemos de saber que la pasión se siente por la totalidad del cuerpo o de la persona, y no sólo por el lugar de donde surge la emisión. Esto, como veremos, no es exactamente lo mismo que “la parte por el todo”, es decir, no es una relación sustitutiva, tal como se suele concebir en los estudios de metonimia conceptual.

Las relaciones vitales se mantienen, se modifican y se crean a través de la proyección selectiva al espacio amalgamado de los elementos relevantes procedentes de los espacios de entrada. Una vez allí estos elementos se combinan conformando un nuevo espacio mental con topología propia, conectada en red con la de los espacios de entrada, pero habitualmente distinta en gran medida de las estructuras de sus ingredientes, es decir, *emergente*. En el arte culinaria existen

⁵² La metonimia es en realidad algo mucho más complejo, que afecta a numerosas relaciones de integración conceptual y a sus compresiones, tal como muestran Coulson y Oakley 2003.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

ingredientes, correspondencias entre ellos basadas en sus propiedades y en nuestro sentido del gusto, y manipulaciones de las mezclas (cocción, asado, fermentación, etc.) que hacen que un plato sea mucho más que la suma de sus componentes. Del mismo modo, en la integración conceptual tenemos espacios de entrada, relaciones vitales que son objeto de proyección conceptual selectiva, y operaciones cognitivas que conducen a la creación de estructura emergente en la amalgama. Los procesos fundamentales para crear estas estructuras emergentes son *composición*, *finalización* y *elaboración* (*composition*, *completion*, *elaboration*)⁵³:

- *Composición*. Varios elementos se pueden combinar en la amalgama y crear relaciones inexistentes en los espacios de entrada por separado. Por ejemplo, en la amalgama del Monje Budista hay una escena con dos caminantes que se encuentran, mientras que en cada espacio de entrada sólo hay uno, y tal escena es imposible. También se pueden proyectar elementos distintos en uno solo de la amalgama, como los dos días que son el mismo, para producir el encuentro. A este tipo de operación se la llama fusión.
- *Finalización*. Sólo es necesaria una composición mínima en la amalgama para que se active un patrón conceptual más complejo. Así, la estructura con los dos monjes caminando por la misma senda se amplía a una con dos personas que se dirigen la una hacia la otra, la cual es una escena más rica y con más posibilidades de significación. Un conjunto de elementos se completa tomando como modelo otro más complejo, arraigado ya en la cognición, y activado por las nuevas relaciones de la amalgama.
- *Elaboración*. La amalgama es un espacio mental, es decir, un conjunto dinámico formado durante una secuencia de pensamiento y/o de discurso. Esto quiere decir que puede ser

⁵³ Para el resumen que sigue véase Fauconnier y Turner 2002: 44-50.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

tratado como una simulación y, de acuerdo con las reglas que le hemos dado, hacerlo avanzar en una u otra dirección. El procedimiento de *elaboración* es lo que permite continuar la escena siguiendo las reglas del desplazamiento de las personas, propiciando así el encuentro. La simulación se puede elaborar en muchas direcciones: los monjes pueden pararse a charlar sobre la identidad, saludarse, pelearse... La finalización y la elaboración son procesos abiertos, que nos pueden conducir a diversos hallazgos, aunque también puedan alejarnos de la solución del enigma, en este caso, del Monje Budista.

Deseo aquí llamar la atención sobre la importancia de este último punto. Como hemos visto, una de las principales aportaciones de la Teoría de los Espacios Mentales es su identificación de la virtualidad del pensamiento y de la significación. Esta virtualidad puede disolver el conflicto de los enfoques modernos con la metáfora y la categorización aristotélicas, así como la dicotomía literalidad-figuración. Como ya vimos en el capítulo primero, la postura que la Teoría de la Amalgama adopta con respecto a estos problemas es la de Quintiliano, secundada y matizada por Fahnestock (1999), es decir, la de que todo es figura. Sin embargo, eso no quiere decir que el conocimiento humano no tenga valor por basarse en un pensamiento virtual, tal como afirmaba Nietzsche, sino que surge de la interacción con la experiencia, siguiendo a Kuhn. Ahora bien, en un contexto filosófico como el que acabamos de describir, cobran gran importancia tanto la imaginación en general como el concepto de simulación mental en particular. Elaborar una simulación en la que se integran elementos abstraídos de la experiencia conformando un conjunto nuevo es una actividad esencial no sólo para la literatura, el arte o el rito, sino también para la actividad científica y filosófica, para lograr conocimiento.

Sin embargo, la idea de la simulación como actividad mental básica y necesaria, tal como la acabo de describir, no resulta, en muchos de sus aspectos fundamentales, en absoluto ajena a quien esté familiarizado con las teorías más

“clásicas” sobre el conocimiento y el significado, especialmente el poético. Lo apunta muy bien el psicólogo cognitivo Keith Oatley:

mimesis is not imitation. If you reread Aristotle's Poetics with the metaphor of dream or of simulation in mind, invoking it wherever your English translation says ‘copy’, or ‘representation’, or any such, you will see that some notion of the kind I have sketched is closer to what Aristotle meant. What is the essence of tragedy, asks Aristotle? It is the plot, a unifying structure that offers a mimesis of an action, and of characters primarily for the sake of their action. If any part is moved or displaced, then the whole play does not work.

(Oatley 2003: 167)⁵⁴

En este contexto, la hipótesis de la Teoría de la Amalgama Conceptual es que el pensamiento es esencialmente virtual. Abstraemos esquemas, marcos conceptuales y otras estructuras a partir de la experiencia, conformamos conjuntos organizados de elementos al pensar y al hablar (los espacios mentales), integramos elementos procedentes de espacios mentales contextualmente activos en nuevos conjuntos con organización propia (amalgama conceptual) y a partir de ellos ponemos en marcha simulaciones mentales que nos dan una nueva visión y nos permiten resolver problemas, hacer planes, imaginar lo que no existe, manejar abstracciones, etc. Todas estas operaciones se están realizando constantemente, y se llevan a cabo, es importante no olvidarlo, en el seno de una comunidad cultural. Cualquier hallazgo individual puede ser comprendido, adoptado y propagado por los demás miembros del grupo, y codificado en signos y artefactos para facilitar

⁵⁴ Acerca de los aspectos más estrictamente poéticos de la teoría de la *mimesis* puede verse, por mencionar dos títulos de entre la ingente bibliografía, Babut 1985 y Halliwell 2002. Sobre la *mimesis* aristotélica como simulación y su importancia cognitiva véase también Oatley 2001, 1999 y 1992: 70, 124-125, 245, 471; Kugiumutzakis (1998: 81ss) ofrece un panorama del concepto en la Antigüedad, relacionándolo más bien con la idea tradicional de imitación, pero señalando igualmente su importancia para el desarrollo cognitivo. Al fin y al cabo, es posible que μίμησις abarcara ambos significados, que en realidad están próximos, sin separarlos: primero se imita, se construyen simbolizaciones a partir de experiencias reales, y luego se simula, se llevan a cabo representaciones dinámicas que parten del proceso anterior, aunque también den lugar a sus propias reglas *emergentes*, que pueden divergir del modelo imitado. La μίμησις aristotélica bien puede referirse al proceso en su totalidad.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

su manejo, tal como estudia la rama de la ciencia cognitiva llamada cognición distribuida (Hutchins 1995, 1999 y 2005, Hollan, Hutchins y Kirsh 2000, etc.). De este modo creamos el mundo mental en que vivimos (Fauconnier y Turner 2002: 267, 390-395; Turner 2007: 7).

Tipos de redes de integración conceptual

De acuerdo con las topologías de los espacios de entrada que se combinan, las redes de integración conceptual se clasifican como sigue (Fauconnier y Turner 2002: 120-135):

- *Redes simplex (simplex networks)*. Uno de los espacios está estructurado por un marco conceptual, mientras que el otro carece de estructura y sus elementos no están relacionados. El espacio estructurado incorpora a la amalgama su marco conceptual con los papeles y relaciones relevantes (por ejemplo, relación madre-hija) y el espacio no estructurado aporta sólo valores para esos papeles (por ejemplo, unos nombres de personas). La amalgama integra marco y valores de la forma más sencilla: *Eva es la madre de Ainhoa*. Las redes *simplex* son muy apropiadas para construir significados proposicionales y de verdad/falsedad, y son comúnmente utilizadas por la lógica fregeana. Sin embargo, como se puede comprobar por los siguientes tipos de redes de integración conceptual, los procedimientos de construcción del significado son habitualmente más complejos, y por tanto quedan fuera del ámbito de la lógica. La dicotomía literalidad-figuración, y otros problemas del estudio de la metáfora que hemos tratado en el capítulo 1, se originan en buena parte por la voluntad de aplicarle modelos lógicos a determinadas estructuras lingüísticas o semióticas, como las imágenes poéticas.
- *Redes espejo (mirror networks)*. Tanto los espacios de entrada como el espacio amalgamado comparten el mismo marco conceptual de organización. El Monje Budista es un ejemplo de

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

red *espejo*. En ese caso todos los espacios tienen una topología común: un hombre que camina por un sendero de montaña. Es habitual que, en la amalgama, en virtud del proceso de finalización, el marco se amplíe reclutando estructura de otro similar pero más detallado, como, en este ejemplo, el de dos hombres que se encuentran en un sendero.

- *Redes de ámbito único (single-scope networks)*. Los espacios de entrada tienen marcos conceptuales distintos. Sólo uno de ellos se proyecta a la amalgama como estructura organizativa. La topología de la amalgama es por tanto una extensión de la de uno de los espacios de entrada. Este tipo de redes da cuenta de las metáforas conceptuales convencionales descritas por la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia. El espacio mental que proporciona el marco de organización se corresponde con lo que la TCMM denomina dominio fuente. El que no proyecta su marco de organización sino sus elementos para que asuman el sistema de relaciones del otro espacio se corresponde con lo que la TCMM llama dominio meta. Por ejemplo (recuérdese el capítulo 1, apartado 3.1), en la metáfora conceptual EL AMOR ES UN VIAJE es la estructura conceptual del viaje lo que se proyecta, y los elementos pertenecientes al dominio del amor se ajustan a ella. Todas las metáforas conceptuales son, por consiguiente, un caso particular de amalgama conceptual: ejemplos prototípicos de redes de ámbito único.
- *Redes de ámbito doble (double-scope networks)*. Los espacios de entrada están organizados, como en el caso anterior, por marcos conceptuales diferentes, a menudo incluso incompatibles. Sin embargo, ambas estructuras contribuyen decisivamente a conformar la topología de la amalgama, que es por tanto un marco conceptual tercero, distinto de los demás de la red. Los conflictos que surgen por el choque de los marcos de organización en la amalgama son productores de significado,

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

pues abren nuevas sendas a la imaginación. Por ejemplo, en la canción de la Emiresa de nuestro Capítulo 1 (sección 0), una escena en que el viento descubre el tobillo de una muchacha se mezcla con un esquema espacial de emisión, en este caso de irradiación de luz. En la amalgama, ambas estructuras se combinan dando lugar a un tobillo luminoso que atrae al barco de marineros. En ningún espacio de entrada existe un cuerpo humano que emita luz. El resultado de la amalgama requiere un esfuerzo imaginativo, es absurdo desde el punto de vista lógico, pero está cargado de significación.

Hay que hacer notar que esta clasificación no divide en categorías cerradas: los cuatro tipos de redes son puntos de referencia en un continuo de integración conceptual, virtual todo él. De esta forma se resuelve la dicotomía literalidad-figuración, que es en realidad una teoría popular, no científica. El pensamiento es todo virtual, y las integraciones *simplex* tan sólo parecen literales porque, combinadas con sus manifestaciones formales, se someten fácilmente al criterio de verdad-falsedad. También es preciso recordar que Fauconnier y Turner no clasifican aquí construcciones formales, sino operaciones cognitivas. El contexto puede fácilmente trasladar una expresión aparentemente típica del tipo *simplex* al otro extremo del continuo, por requerir que se realicen integraciones conceptuales más complejas a partir de las mismas indicaciones verbales, hasta el punto de que el resultado pueda ser enormemente “figurativo”. Así, si *Eva es la madre de Ainhoa* se utiliza en un contexto en que Ainhoa es verdaderamente la madre y Eva la hija, pero Ainhoa está impedida y es atendida por Eva, el patrón de integración básico sugerido por la forma se mantiene, pero las operaciones añaden un nuevo marco de relaciones en que la relación biológica choca con el papel de madre asignado a Eva. Es precisamente esta *equipotencialidad* (Fauconnier y Turner 2002: 179), esta capacidad para promover integraciones conceptuales análogas en contextos dispares, lo que hace del lenguaje un formidable instrumento de la amalgama.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Objetivos y principios de la integración conceptual

El principal objetivo de la amalgama es crear paquetes conceptuales manejables a escala humana, es decir, que casen bien con nuestras capacidades cognitivas y perceptivas. Lakoff y Johnson (1980: 34) ya habían identificado la personificación como una categoría transversal a lo largo de múltiples metáforas conceptuales. En el modelo de la amalgama, la personificación consiste, a mi ver, en integrar espacios mentales que no contienen elementos o marcos personales con otros que sí los tienen y los proyectan con prioridad a la amalgama. Este sería sólo uno de los procedimientos posibles para conseguir integraciones manejables. Se pueden identificar numerosas operaciones y principios secundarios que sirven al objetivo global de alcanzar escala humana, sin que intervenga la personificación en absoluto. Un ejemplo claro es el del recibo de la hipoteca que crece, mencionado más arriba: lo disperso se comprime, se concreta, y se alcanza una estructura conceptual familiar y cómoda.

De este modo, junto a los principios constitutivos de la amalgama⁵⁵ se observan otros llamados principios regidores (*governing principles*), tales como diversos tipos de comprensión conceptual, relevancia, cohesión de la red, maximizar o intensificar relaciones vitales, etc. No es este el lugar para desglosarlos uno a uno (véase Fauconnier y Turner 2002: 345-346, y todo el capítulo 16 de ese mismo libro), pero sí los iré invocando frente a los textos, cuando resulte oportuno para explicar de qué modo se alcanzan los significados de las imágenes poéticas. Estos principios regidores compiten entre sí para alcanzar una estabilidad en la integración conceptual. Por ejemplo, una gran comprensión, como la de los múltiples recibos de hipoteca en uno, puede facilitar el principio de integración, pero al mismo tiempo dificultar el desempaque de la red y su cohesión. Existe, en términos generales, una presión cognitiva para favorecer las redes de integración que alcanzan un equilibrio entre sus funciones. Uno de los postulados de la presente tesis es que se pueden hallar recetas recurrentes que favorecen esa estabilidad repitiendo componentes y procedimientos. Para ello

⁵⁵ Establecer correspondencias entre elementos coincidentes, abstraer relaciones en un espacio genérico, proyección selectiva de elementos y estructuras, amalgamar las proyecciones en un espacio nuevo, significación emergente a partir de composición, finalización y elaboración.

exploraremos un grupo de patrones conceptuales, susceptibles de realizarse en diversas formas.

Ya hemos dicho que el objetivo primordial que persiguen estos principios es conceptuar a escala humana. Se han identificado objetivos secundarios que contribuyen de forma decisiva a la meta final (la lista no está cerrada): comprimir lo difuso, conseguir un panorama global, enfatizar las relaciones vitales, crear una historia, ir de lo múltiple a lo único. Uno de los postulados de esta tesis es que el arte verbal – y probablemente también las demás artes – explota una y otra vez pequeñas historias de interacción espacial para combinarlas con escenas simples relacionadas con emociones. De este modo se conceptúa lo difuso a través de secuencias con un número discreto de elementos, y esos sencillos esquemas espaciales quedan cargados de significación emocional. A la gran productividad de una de estas combinaciones (escena de enamoramiento + esquema de emisión) se va a dedicar el presente estudio. Veremos que este tipo de integración sirve con gran efectividad a los objetivos y principios que acabamos de tratar.

1.4. Antecedentes y problemas la Teoría de la Amalgama Conceptual.

Antecedentes de la Teoría de la Amalgama Conceptual

La Teoría de la Amalgama tiene orígenes, como hemos visto, lingüísticos y cognitivos. Se desarrolla a partir del análisis del discurso realizado a través de la Teoría de los Espacios Mentales. Naturalmente, su descripción de un sistema de proyecciones conceptuales tiene una fuente de inspiración en la Teoría de la Metáfora Conceptual, lo cual implica, tal como hemos expuesto en el capítulo 1, la herencia de los estudios sobre la metáfora, especialmente Aristóteles y el siglo XX, aunque proponiendo un modelo diferente, que puede incluir más de dos espacios mentales (Veale y O'Donoghue 2000: 253-254). El bagaje antropológico de diversas hipótesis sobre el origen del lenguaje y de la cognición superior también es tenido en cuenta por la teoría (Fauconnier y Turner: 2008b).

De Aristóteles y de la retórica clásica la TA retiene el espíritu de buscar combinaciones funcionales de forma y significación (Fahnestock 1999: 26, Turner 1987: 3, 9 y 2002: 10-17) que propongan patrones de integración conceptual,

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

aunque es bien consciente de que la Antigüedad no proporciona nada parecido a la amalgama para analizar el lenguaje figurado (Turner 2002: 15, Fauconnier y Turner 2002: 36).

Entre los planteamientos teóricos que diferencian a la TA de la TCM se encuentra el rechazo de la unidireccionalidad de las proyecciones conceptuales. En una red de integración conceptual se seleccionan elementos de ambos espacios de entrada para que contribuyan a la amalgama. Sólo en casos puros de redes de ámbito único se puede hablar de proyección unidireccional del marco de organización de uno de los espacios de entrada. Para cualquier ejemplo metafórico que se halle en la zona del continuo que corresponde a la creatividad de ámbito doble, ambos marcos conceptuales contribuirán, aunque sea en distinta medida, a la configuración del espacio amalgamado. Esta idea tiene un claro antecedente en la teoría interaccionista de Max Black, que expusimos en el capítulo 1 (Coulson 2001: 199ss.). También existen, no lo olvidemos, grandes diferencias entre ambas propuestas.

La innovación mayor de la TA es su inclusión de un tercer elemento resultado de la mezcla conceptual, y distinto de los componentes que en ella han intervenido. El espacio amalgamado, esencia de toda la teoría, es en parte un resultado lógico de la aplicación de las proyecciones selectivas, siguiendo en parte la línea interaccionista de Black. Si en una metáfora los términos se influyen el uno al otro, y se toman elementos de significado relevantes que proceden de ambos, el resultado no es sencillamente un traslado de un ámbito semántico a otro, sino una unidad de significado nueva, que contiene estructuras parciales de todos sus componentes. Esto no está muy alejado de la metáfora viva de Paul Ricoeur, que también vimos en el capítulo anterior. No obstante, la expresión más clara del concepto de una unidad de sentido distinta de sus componentes la he encontrado fuera del ámbito anglosajón, en las ideas que sobre la metáfora tenía Ortega y Gasset. En efecto, tal como señala igualmente el capítulo 1, para Ortega “vivimos ejecutivamente el ciprés-llama”, es decir, la nueva unidad de sentido que la metáfora ha creado. Esta es sin duda una de las manifestaciones más rotundas de la idea básica que impulsa la gran innovación teórica de la TA, publicada unos ochenta años antes de que Fauconnier y Turner comenzaran sus investigaciones.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Evidentemente, sin tener estructurada toda la fundamentación cognitiva y lingüística que desarrolla la TA, el enfoque fenomenológico-semiótico de Ortega contiene en germen este cambio fundamental de perspectiva: no trasladamos vocablos o elementos conceptuales de un ámbito semántico a otro, sino que mezclamos estructuras y esquemas (la motivación esquemática de la metáfora también la recoge Ortega) en un tercer término, con el que podemos operar conceptualmente con cierta independencia de los componentes a los que está ligado.

Podríamos decir que el otro gran pilar de la TA es la identificación de la integración conceptual como operación cognitiva básica y crucial para la actividad mental. El gran cambio de perspectiva que esta teoría ofrece a la poética consiste en ver los productos más intrincados y originales de la creatividad como el resultado de las mismas facultades que permiten llevar a cabo lo más sencillo, cotidiano y convencional. Además de constituir uno de los rasgos fundamentales que definen lo humano, la capacidad para conectar elementos dispersos, para trazar analogías y combinar estructuras que no parecen relacionadas, se postula como la competencia fundamental que está detrás de la genialidad en el arte y en la literatura. Esta postura no dista mucho de la idea de la metáfora que propugnaba la *Poética*, cotidiana en la conversación y al mismo tiempo marca de genio, aunque Aristóteles carecía de los mecanismos teóricos para indagar con detalle los procedimientos cognitivos que subyacen a esa habilidad para establecer analogías. En el siglo XX, ha sido un poeta quien, tratando de describir su propio quehacer, ha destacado la integración imaginativa como rasgo distintivo de la poesía:

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.

(Eliot 1921)

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Las palabras de T. S. Eliot apuntaban, a mi ver, en una buena dirección. No obstante, lo que el poeta aparentemente no podía sospechar es hasta qué punto el hombre corriente y el poeta comparten la misma facilidad para amalgamar experiencias dispares. La diferencia radica, más que en la capacidad en sí, en la forma original, la intensidad y el virtuosismo con que pueden ejercerla algunos individuos, lo cual les dota de una creatividad aún mayor que la de la mayoría de sus congéneres.

Exigencias empíricas a la Teoría de la Amalgama Conceptual

La TA está aún en vías de satisfacer las exigencias empíricas que le demanda el principio cognitivo de su disciplina, aunque puede encontrar medios para hacerlo (Gibbs 2000). El principal problema de la TA es la escasez de restricciones para la conformación de espacios mentales y para las proyecciones y mezclas que de ellos resultan. Esto tiene como consecuencia dificultades para la comprobación experimental: la mayoría de las predicciones que la TA puede hacer, en el momento actual de su desarrollo, carecen de la falsabilidad necesaria para el método científico. Es evidente que a los mecanismos generales de la amalgama conceptual no se les puede pedir que predigan qué mezclas conceptuales van a resultar de sus principios regidores. Ni la química puede predecir los infinitos compuestos de la naturaleza a partir de la tabla periódica, ni la biología puede anticiparse a la inmensa variedad de los organismos mediante las leyes genéticas, y no por ello se ponen en cuestión categorías teóricas como el átomo o la evolución (Fauconnier y Turner 2002: 55, 146-147, 154-155). Sin embargo, tanto la química como la biología han recorrido un largo camino en la descripción de nichos, condicionamientos y restricciones que constriñen la variedad y favorecen el desarrollo de unas estructuras en lugar de otras. Esta senda es la que la TA aún tiene que recorrer larga y minuciosamente, tal como lo explican Tendahl y Gibbs:

how are the input spaces determined? It would of course not make sense to expect a predictive mechanism for the content

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

of mental spaces. This is not possible, because mental spaces are constructed ad hoc and for local purposes. However, blending theorists have not described in sufficient detail which image-schemas, frames, conceptual metaphors and metonymies are recruited in the formation of mental spaces and what the selection mechanisms are for creating these spaces. What are the constraints on composition, completion and elaboration?

(Tendahl y Gibbs 2008: 1845)

La presente tesis pretende, mediante la descripción de un conjunto de “recetas” cognitivas afines, elaborar una hipótesis que restrinja el proceso de integración conceptual en unos contextos determinados. Intentaré ofrecer un sistema que describa qué esquemas y marcos conceptuales son más propicios para unos determinados fines expresivos, y qué tipo de elementos son más susceptibles de ser seleccionados para participar en la mezcla. A ello se prestan las regularidades conceptuales de las imágenes del grupo ENAMORAMIENTO-EMISIÓN, así como sus interacciones con cada momento cultural y situación comunicativa.

Además de la validación psicológica, otra vía empírica de la amalgama que está aún en gran medida inexplorada es la de su formalización en un modelo computacional, herramienta de gran importancia tanto para la ciencia cognitiva como para la investigación en inteligencia artificial. Esta vía puede revelarse también como muy valiosa para refrendar la TA empíricamente. Si el modelo de la red de espacios mentales resulta útil para estos fines, demostrará al menos su capacidad de formalizar complejas operaciones de la cognición. Aunque esto no le dé una completa capacidad de predicción, será muy útil para constreñir las posibilidades de integración en pruebas experimentales. Veale y O’Donoghue (2000) elaboraron un modelo computacional, llamado *Sapper*, que daba prioridad al sistema de red sobre la independencia del espacio amalgamado. Se trata de un intento de dar forma algorítmica a los principios regidores o de optimización que ya vimos, y de dar cuenta de algunos procesos de emergencia semántica (véase la discusión de Coulson y Oakley 2000 y de Pereira y Cardoso 2001). Goguen

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

(1999, 2001) también ha intentado la notación formal de la amalgama, para su manipulación en términos algorítmicos.

Aunque, evidentemente, tales aplicaciones quedan fuera del ámbito de la presente tesis, es de utilidad señalar desde ahora que las “recetas” conceptuales que estudiaremos pretenden aportar una modesta contribución para satisfacer las exigencias experimentales planteadas por Gibbs y otros. Los patrones de integración que vamos a estudiar son lo suficientemente abstractos y discretos para que, teóricamente, se pueda sostener su viabilidad algorítmica. Más difícil es formalizar la interacción de tales patrones con los diversos contextos culturales y comunicativos, pero esto, como hemos visto, sigue siendo un problema fundamental, no sólo de la TA, sino de cualquier teoría semántica o pragmática. En todo caso, la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN plantea un sistema de funcionamiento semántico preciso, y por tanto puede ser estructuralmente apta para su tratamiento algorítmico y, consiguientemente, para realizar predicciones falsables. Si tales predicciones se ven o no validadas psicológicamente por medios experimentales será, al fin y al cabo, una cuestión empírica.

En cuanto al nivel experimental ulterior, el neurocientífico, la TA no parece aún en condiciones de hacer propuestas específicas sobre los procesos neuronales que subyacen a la amalgama (Dancygier 2006: 11-12). Se han propuesto algunas actividades cerebrales que parecen tener un comportamiento acorde con los espacios mentales y la integración conceptual (Fauconnier 1994: xxxiii, Fauconnier y Turner 2002: 40, 103, Grady 2000). La hipótesis de la redistribución masiva para la topografía funcional del cerebro (Anderson 2007) puede ser un ejemplo compatible. Dicha hipótesis postula que en el cerebro existen partes especializadas, pero que la actividad que realizan – la misma cada vez – no se corresponde con ninguna función cognitiva específica, sino que están obligadas a cooperar concertadamente unas con otras, y son susceptibles de ser desplegadas en diferentes complejos funcionales, que sirven a usos distintos. Tal sistema recuerda enormemente a la activación de espacios mentales y a su integración en redes, pero por el momento sigue teniendo carácter hipotético. En general, dar con recetas que modelen con precisión de qué forma se estructura la amalgama, semántica, cognitiva y neurológicamente, es una investigación que se

sitúa en los límites mismos de la neurociencia cognitiva, de la biología evolutiva, de la lingüística y de la teoría del arte y de la literatura (Turner 2006b : 111-112).

1.5. La flexibilidad formal y la capacidad explicativa del modelo de red.

La relación fuente-meta

La amalgama conceptual no requiere de la existencia de un dominio fuente y de un dominio meta para explicar la construcción de significados, ya sean metafóricos o no. Más la diferencia aún de la TCMM el hecho de que no acepta la proyección unidireccional. Aunque uno de los espacios de entrada sea el que imponga todo el marco de organización, el otro espacio también aportará valores y elementos a la amalgama, o de lo contrario no puede ser considerado como *input*. La existencia del tercer espacio, recipiente de las proyecciones, obliga a la TA a adoptar esa postura, y a no admitir que la proyección se realiza directamente desde un dominio al otro. Como veremos, esta es una de las diferencias esenciales para que estas dos teorías sean incompatibles.

Para la TA, la relación fuente-meta no es en absoluto obligatoria (Coulson 2001: 37, 166, 171-172, 178-179, 196-197; también Pereira y Cardoso 2001). El espacio mental que típicamente podría ser considerado como “fuente” a menudo se acomoda al otro espacio para establecer una mejor correspondencia con él. A veces es el espacio fuente el objeto de las inferencias más significativas, como suele ocurrir en la comprensión de chistes y bromas. Existe además flexibilidad para, manteniendo activa la red, cambiar el marco de la amalgama y provocar así un efecto cómico o retórico. Seana Coulson (2001) ha estudiado con detalle este fenómeno aplicando la Teoría de la Amalgama.

La multiplicidad de espacios

La TA no pone límite alguno al número de espacios mentales que intervienen en una red. Esta es, sin duda, una de sus características esenciales, que la distinguen de otras teorías (Fauconnier y Turner 2002: 279-284, Goguen 1999: 22, Crisp 2003, McElhanon 2006: 76). El modelo de red es así suficientemente flexible, al modo de la formulación de química orgánica, para describir enlaces y

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

relaciones de complejos sistemas de proyecciones e integraciones conceptuales. La TA puede de este modo afrontar el análisis de metáforas, imágenes poéticas, símbolos, etc., en que intervienen más de dos espacios mentales. Esta flexibilidad resulta imprescindible, como veremos, para estudiar nuestros ejemplos de Eros y de otras divinidades o fuentes como emisores eróticos, o combinaciones de más de dos emisiones, o combinaciones de emisión con más de una escena o marco conceptual. En la bibliografía sobre la amalgama, un caso de estudio ya clásico es el de la Muerte con la guadaña (*The Grim Reaper*). Este símbolo cultural complejo incluye un espacio con la muerte en general como tautología causal, otro con un asesino que asesina, y otro con un segador que siega (Fauconnier y Turner 2002: 291-295, 302ss.; retomado en Fauconnier y Turner 2008a). Su complejidad simbólica sólo puede ser completamente analizada mediante un sistema de proyecciones que integre más de dos suministradores de material conceptual.

La TCMM recurre a la operación conceptual denominada *composición metafórica* (Lakoff y Turner 1989: 67-72) para explicar los casos en que intervienen más de dos suministradores. Esta *composición* – no hay que confundirla con la operación del mismo nombre en el seno de la amalgama – no es, en realidad, más que un desglose del significado final en una suma de metáforas y metonimias. No explica cómo dichas figuras mentales se relacionan entre sí en un ejemplo en cuestión, ni cómo se motivan unas a otras, ni cuál es su orden de realización. No ofrece ni un algoritmo, como las teorías computacionales, ni un conjunto de pasos inferenciales que conduzcan al significado final, a la manera de teorías pragmáticas como la de la Relevancia. Si a esto se añade el carácter convencional y arraigado al que tienden las proyecciones de la TCMM, y su incapacidad para dar cuenta de los significados emergentes, se comprenderá que su método resulta insuficiente para estudiar la complejidad, versatilidad y originalidad de las imágenes poéticas.

La pesada maquinaria de la TCMM le lleva a postular para los casos complejos, tan habituales en poesía, un gran número de metáforas y metonimias conceptuales en composición para una sola expresión verbal, algunos de los cuales pueden necesitar de una formulación larguísima, como la metáfora de dos

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

líneas propuesta por Lakoff para el cirujano-carnicero, que ya vimos. Puesto que las proyecciones de la TCMM son binarias y unidireccionales siempre, cuando varias metáforas y metonimias se combinan en composición tienen forzosamente que formar una secuencia, y no una red. La TCMM debe, por tanto, proponer secuencias claras para analizar intrincados ejemplos poéticos, y demostrar la precedencia de unos pasos de la secuencia sobre otros. Por lo que conozco hasta la fecha, tales tareas están aún por realizar. En cambio, la TA resuelve el problema con gran elegancia mediante su sistema de espacios mentales conectados, a cuya red se puede, aumentando el esfuerzo cognitivo, ir añadiendo nuevos espacios, amalgamas y compresiones.

La distribución del significado

Según la TA, la significación se construye mediante un sistema de inferencias y asignación de valores resultante de las proyecciones e integraciones establecidas en la totalidad de la red, y no sólo en el espacio amalgamado (Rohrer 1997b, Fauconnier 2005, Pereira y Cardoso 2001). En modo alguno dejamos de ser conscientes de que el monje no es dos monjes, o de que el cirujano no trabaja a tiempo parcial en una carnicería. Las correspondencias conceptuales que han dado lugar a la amalgama siguen activas en todo momento. Gracias a ello podemos dotar de significación a los elementos que conforman el espacio amalgamado, y a las nuevas estructuras emergentes que en él surjan.

Dado el carácter de proceso sobre la marcha que tiene la integración conceptual, el sistema de relaciones y correspondencias de una red de amalgama puede modificarse a lo largo del discurso o del pensamiento, incorporar nuevas estructuras, etc. Ya hemos visto el ejemplo del cambio de marco (*frame shift*) estudiado por Coulson (2001), que permite intercambiar la fuente y la meta de una metáfora, posibilidad por cierto prevista por Aristóteles en su definición de *μεταφορά* en la *Poética*.

Esta fragilidad, o predisposición al cambio, no tiene por qué impedir que las redes alcancen estabilidad, ni que existan recetas de combinaciones especialmente productivas o “naturales”, que ofrecen resultados recurrentes. Es pertinente, de nuevo, la analogía con la química: la imposibilidad de predecirlo

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

todo a partir de la tabla periódica no excluye la formulación. El reto que pretende asumir la presente tesis es el de modelar los patrones abstractos recurrentes sin perder de vista su variabilidad y su maleabilidad a la hora de interactuar con diversos contextos culturales y comunicativos. Precisamente la cultura se presenta, en el contexto de la investigación sobre la integración conceptual, como un continuo ensamblaje de elementos conceptuales en búsqueda de amalgamas más útiles cognitivamente y socialmente (Fauconnier y Turner 2002: 72-73; Fauconnier y Turner 2008a: 2). Es esta utilidad y el hecho de alcanzar una cierta estabilidad, que permita su arraigo como patrones de pensamiento, lo que determina el éxito de algunas amalgamas. Dichas amalgamas se instauran como símbolos culturales o como herramientas de conocimiento, o bien reaparecen una y otra vez como recetas productivas para la elaboración y comprensión de productos lingüísticos, artísticos, técnicos, etc. Veremos ejemplos de estas distintas formas de consolidación para la amalgama ENAMORAMIENTO-EMISIÓN.

Análisis literario

Todas las características que hemos visto hacen de la TA un instrumento de gran utilidad para el análisis del lenguaje figurado (Jackson 2002: 163-164), especialmente en el contexto creativo de la literatura. Por su flexibilidad y su vocación de modelar procesos de significación sobre la marcha, resulta mucho más útil que la TCMM (Hiraga 2005: 222), la cual suele ofrecer generalizaciones demasiado amplias para aportar nada sustancial a la crítica literaria (Tsur 2000). Recordemos, no obstante, que por sí solo ninguno de estos métodos puede ofrecer más que un esquemático punto de partida. Una de las posturas fundamentales de la presente tesis es que la llamada “poética cognitiva” no debe intentar explicar por sí sola aquellos problemas que los demás métodos no pueden tratar, sino aliarse con ellos, especialmente con la valiosa experiencia de la filología de sesgo más objetivo y “empirista”, como la clásica.

Otra gran cuestión es si la TA debe emplearse en un análisis comparativo y generalizador, es decir, si debe usarse más allá del análisis de casos concretos y “exóticos”, o si debe dejar tal empresa a teorías de vocación eminentemente generalizadora, como la TCMM. La postura que se adopte al respecto es

fundamental para introducir o no la TA en los estudios de poética y de literatura comparada, incluso en el análisis de corpus literarios pertenecientes a una sola tradición nacional, como es el caso de esta tesis. De esta cuestión fundamental me ocupo a continuación.

1.6. La Teoría de la Amalgama y la Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia: ¿especialización o incompatibilidad?

Propuesta de especialización

Desde los comienzos mismos de la TA se ha tendido a ver esta teoría como un desarrollo a partir de la TCMM, como una extensión de los sistemas de proyecciones conceptuales de Lakoff y sus colaboradores, entre los que se encontraba también Mark Turner. Esto, como estamos viendo, entra en contradicción con postulados esenciales de la TA, que, entre otras cosas, afirma que las metáforas convencionales arraigadas que describe la TCMM son sólo un caso del amplio abanico de la integración conceptual.

A pesar de estas contradicciones y, como digo, desde los inicios⁵⁶, se ha propuesto que la TA se especialice en casos particulares de comunicación “*on-line*”, y la TCMM en estructuras arraigadas en la memoria a largo plazo, las cuales pueden ser reclutadas por los procesos de integración conceptual (Grady, Oakley y Coulson 1999, Coulson 2001: 178 y 2005: 37-38, Grady 2005: 1596, 1612). Esto nos lleva a la paradoja de asignar la tarea de mayor generalización a la teoría que estudia un caso particular de la otra. Si, tal como hemos visto, la amalgama conceptual es una operación cognitiva básica de orden superior (Coulson 2001: 204, 221; Grady 2005: 1612), que explica elementos dispares de dominios y modalidades diversas (Turner 1996: 166, Goguen 1999: 19, Fauconnier y Turner 2002: 59-67, y capítulos 10-11, Fauconnier 2005, Fauconnier y Turner 2008b), no parece lógico que su modelo tenga que especializarse en el estudio de casos particulares o aislados.

⁵⁶ En realidad, existía una postura inicial, luego corregida, que hacía competir a ambas teorías, en los años mismos en que estaba comenzando la investigación sobre la amalgama. Véase: Coulson 1996.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Es verdad que la TA pretende describir la integración conceptual como un fenómeno “*on-line*”, secuencial y sobre la marcha. Cualquier proceso cognitivo considerado como acontecimiento ha de tener tales características. No obstante, ya hemos visto que la TA abarca tanto usos metafóricos como no metafóricos del lenguaje y, si se quiere expresar así, del pensamiento (Kövecses 2002: 242). La teoría que sí está especializada en un uso particular de la integración conceptual es la TCMM. Por consiguiente su modelo habrá de tener una capacidad de generalización menor – y no mayor – que el de la TA.

Los mismos autores de la TA cuestionan que los conceptos sean estructuras estáticas sitas en la memoria a largo plazo (Coulson 2001: 201-202; Fauconnier y Turner 2002: 49). Este es, sin embargo, un postulado básico para la TCMM, lo cual va indicando la incompatibilidad de las dos teorías, que veremos en la próxima sección. Considérese la integración conceptual como un “hacer”, como un “movimiento” que parte desde el reposo en cada caso, y que recluta procedimientos de integración y correspondencias esquemáticas en lugar de las proyecciones metafóricas fijas que propone la TCMM (Lakoff y Turner 1989: 167). La amalgama es asimismo un proceso dinámico que tiene acceso a estructuras arraigadas, como los marcos conceptuales, con el fin de usarlas para configurar la topología de sus espacios, y combinarlas después (Coulson 2001: 34, 37, 51; Fauconnier y Turner 2002: 103). Del mismo modo recordamos y aplicamos los movimientos más adecuados para la danza o el deporte, sin necesidad de que estén fijos en la mente, con variaciones que se adaptan a cada momento concreto. Los mecanismos y correspondencias de la amalgama, a base de repetirse, pueden perfectamente crear hábitos de integración, sin necesidad de que existan proyecciones ontológicas. En principio, no existe objeción para que los resultados experimentales que parecen refrendar la TCMM (algunos ejemplos en Valenzuela y Soriano 2005) no puedan ser reinterpretados a la luz de otra teoría de ámbito más amplio y con más capacidad de detalle. Bien es cierto que este trabajo está aún por hacer y, por tanto, sugerencias como las que aquí hago siguen sin ser comprobadas suficientemente.

Principales argumentos de incompatibilidad

Hemos visto hasta ahora que la amalgama conceptual ofrece un poder de explicación muy superior al de la metáfora o la metonimia conceptual, sobre todo al entrar en análisis detallados y en contexto. También he defendido que no existe impedimento teórico alguno para que la TA reclame pretensiones de generalización aún mayores que las de la TCMM. Se han tratado asimismo los principales puntos de conflicto teóricos que sugieren la incompatibilidad de ambas teorías. Tales argumentos son, sin ánimo de exhaustividad:

- La TA no casa con el esquema de proyecciones $A \rightarrow B$ de la TCMM. Su esquema es más bien: $A \leftrightarrow G \leftrightarrow B$, $A \rightarrow X \leftarrow B$, $n \dots$, donde G es el espacio genérico, A y B son los espacios de entrada (dos como mínimo, n posibles), y X es el espacio amalgamado. Tal vez – con dificultad – la metáfora conceptual podría expresar un formalismo similar al espacio genérico partiendo de su principio de *invariancia*, de conservación de la estructura esquemática del dominio fuente. Sin embargo, está por ver si este esfuerzo resultaría fructífero, y de momento no se han registrado, en lo que conozco, intentos reseñables. En todo caso, el verdadero tercer elemento, el espacio amalgamado, sencillamente no cabe en las proyecciones unidireccionales entre dominios de la TCMM.
- Para la TCMM, todos los significados de una metáfora tienen que ser resultado de las proyecciones conceptuales entre los dominios. Para la TA, en la amalgama pueden surgir elementos y relaciones emergentes, no presentes en el resto de la red. La TCMM no sólo no da cuenta de los significados emergentes; en realidad, no puede admitirlos.
- La TA acepta, es más, postula como habitual, que más de un suministrador de estructura conceptual participe en la mezcla. La TCMM no tiene capacidad para modelar proyecciones no binarias, y necesita recurrir a la *composición metafórica*, que como vimos no resuelve el problema.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

- La TCMM afirma que las proyecciones de las metáforas conceptuales quedan fijadas en el aparato cognitivo, y que los dominios fuente y meta se activan el uno al otro, proponiendo incluso una base neuronal para ello (la Teoría Neural del Lenguaje). La TA presenta la integración conceptual como una operación cognitiva de orden superior, la cual tiene acceso a estructuras arraigadas para configurar con ellas la topología de sus espacios mentales, y mezclarlas a continuación en una amalgama. Nuevamente, se oponen conceptos antagónicos: unas correspondencias arraigadas que se activan, frente a un proceso dinámico que mezcla elementos estables con otros surgidos del contexto, *ex novo* en cada ocasión, aunque pueda adquirir hábitos para repetir pasos e integrar con mayor velocidad.
- La TCMM afirma que hay un procedimiento de significación literal y otro metafórico. Este último supuestamente proyecta estructura desde dominios menos abstractos, más configurados o “literales”, a dominios más abstractos e imprecisos, metafóricos. Aunque no las prohíba taxativamente, las proyecciones inversas, desde lo abstracto a lo concreto, siempre han de ser un problema para la TCMM. En cambio, para la TA el procedimiento de integración de materiales conceptuales es siempre el mismo, independiente de cualesquiera condiciones de verdad o falsedad, de concreción o abstracción. Serán el contexto y los patrones formales los que invitarán a realizar integraciones que parezcan más literales o más figurativas, caso por caso.
- Para la TCMM, por tanto, existen algunos conceptos “no metafóricos”, es decir, abstraídos de la experiencia de forma directa, literal. Los demás son total o parcialmente metafóricos, en tanto que incorporan estructura de otros conceptos. Esto, sin embargo, no implica la admisión de grados de “metaforicidad” en una proyección. Los conceptos son metafóricos o literales, y las expresiones también. No existen expresiones más metafóricas que

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

otras, sólo literales (en principio, una minoría) y metafóricas. “Nuestra relación está bien” es literal. “Nuestra relación está en un callejón sin salida” es metafórica, y no lo es más que “nuestra relación se está cavando su propia tumba, cada vez más honda”. Decir que una metáfora es más metafórica que otra es, para la TCMM, como decir que un círculo es más circular que otro. En cambio, para la TA la segunda expresión invita a realizar una integración conceptual de ámbito doble, la primera de ámbito único. Esto explica que una nos pueda parecer más “figurativa”: la causa es la configuración de la topología de la amalgama, y no su grado de convencionalidad. El continuo de virtualidad (expuesto por los mismos Grady, Oakley y Coulson 1999), en que la integración funciona exactamente igual para expresiones “literales” y para expresiones “muy metafóricas”, no es admisible para la TCMM. El precio de colocar a la metáfora como procedimiento cognitivo básico es el de tener que distinguirla de lo literal, incluso en el nivel neurológico, pues todo no puede ser metáfora, o el término, con su bagaje de traslado $A \rightarrow B$ que ya analizamos, carecería de sentido. Sin embargo, “todo” puede ser perfectamente integración conceptual, amalgamas de diversos tipos. Otra razón más para otorgar mayor poder de generalización a la TA.

Para concluir, podemos ilustrar otra vez la incompatibilidad de ambas teorías a la luz de sus planteamientos respecto al mismo caso práctico, el del cirujano-carnicero. Sin ánimo de ser reduccionista – acabo de exponer con cierto detalle algunas de las diferencias insalvables –, remito al análisis que cada método hace de la misma frase. En el caso de la TA, tenemos el diagrama con los espacios del cirujano y del carnicero proyectando selectivamente a la amalgama (Figura 2.4.), e integrándolos en un nuevo espacio donde chocan y producen una incongruencia significativa entre medios y fines. Este choque de marcos conceptuales es incompatible con la metáfora conceptual, donde la estructura del

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

dominio fuente se impone necesariamente sobre el dominio meta. Naturalmente, dicha incongruencia significativa no queda recogida por la última, más reciente propuesta de la TCMM: UNA PERSONA QUE LLEVA A CABO ACCIONES CON CIERTAS CARACTERÍSTICAS ES UN MIEMBRO DE UNA PROFESIÓN CONOCIDA POR ESAS CARACTERÍSTICAS. Asombra que se quiera hacer ambas categorías compatibles, no competidoras, cuando proponen modelos tan diferentes para la misma expresión sencilla.

El problema de los conceptos metafóricos

Las dos mayores desventajas de la TCMM respecto a la TA, es decir, sus dificultades para afrontar la complejidad de las integraciones conceptuales y la novedad de muchos de los significados que generan, se ponen de manifiesto en uno de los principales postulados teóricos de la metáfora conceptual: los llamados “conceptos metafóricos”, el gran desafío de Lakoff y seguidores a la categorización objetivista, “aristotélica”. Como ya hemos visto, existen gran número de conceptos con cierto grado de abstracción que están necesariamente configurados por otros conceptos (Lakoff y Johnson 1980: capítulo 2). La TCMM afirma que los conceptos “difusos” o abstractos, referidos a las experiencias más difíciles de conceptualizar directamente, como las emociones, los valores morales o el tiempo, son total o parcialmente metafóricos, es decir, están conformados por estructuras conceptuales importadas de conceptos más inmediatos a la experiencia, como el espacio, la interacción con objetos, las fuerzas, las experiencias sensoriales, etc. La noción misma de “concepto metafórico”, según Lakoff y Johnson, habría carecido de sentido para Aristóteles (Lakoff y Johnson 1999: 383). La cuestión es, los conceptos metafóricos, tal como los plantean Lakoff, Johnson y compañía, ¿tienen verdadero sentido para quienes analizamos el significado después de Aristóteles?

Tomemos la metáfora EL TIEMPO ES ESPACIO, una de las asociaciones clásicas de la TCMM. El concepto de tiempo es impensable sin las relaciones espaciales. La gran mayoría de las expresiones lingüísticas – o de códigos de otro tipo – referidas al tiempo usan vocabulario perteneciente al movimiento, o a la situación espacial: “el año que viene”, “estamos en enero”, “llegar a fin de mes”.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

La conclusión de la TCMM es que el tiempo es un concepto metafórico, cuya estructura está importada del dominio de experiencia del espacio, más concreto y, habitualmente, “literal”, abstraído directamente de la experiencia. Recientemente, Fauconnier y Turner (2008a) han mostrado, colocando la “lupa” de la integración conceptual a la supuesta metáfora EL TIEMPO ES ESPACIO, que el número de elementos y los procesos de amalgama que intervienen en la conceptualización de la más sencilla relación temporal es mucho más complicado que una proyección unidireccional entre dos grandes dominios. Es más, EL TIEMPO ES ESPACIO es una conexión emergente dentro de una red de amalgama que mezcla elementos de experiencia, culturales, ciclos vitales, etc.

Fauconnier y Turner también señalan, en el mismo lugar, la contradicción interna alojada en el núcleo mismo de la TCMM:

There is a paradox in the standard metaphor analysis of time as space in having a source domain of moving objects that includes speed, since speed already seems to require time. This paradox is resolved in the standard analysis by assuming that motion is uniform, so that speed is irrelevant. But as we see, speed is relevant in the emergent conception of time.
(Fauconnier y Turner 2008a)

Ejemplos claros de que la velocidad es importante son las expresiones que indican la valoración subjetiva de la experiencia temporal, del tipo “Se me pasó el rato enseguida, pero a ella se le hizo larguísimo”. No se trata, en absoluto, de un uso irracional, o frívolo, o ni siquiera coloquial, del concepto del tiempo. Podemos ver las distintas velocidades conviviendo en uno de los ejemplos reales y contextualizados que ofrecen Fauconnier y Turner (2008a):

“Time goes by really slowly. At the same time, it goes by really fast.” (CNN, said by a man waiting for word on an American named “Michael” missing in the bomb detonations in London in July, 2005).

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Desde el punto de vista de quien espera noticias del desaparecido tras los atentados, el tiempo pasa con gran lentitud, porque el momento en que llegarán las noticias no se “acerca” lo suficientemente rápido. Sin embargo, paradójicamente, desde el mismo punto de vista, cada minuto que pasa reduce las posibilidades de que Michael aparezca sano y salvo, y esta reducción se está produciendo muy deprisa. De este modo, el tiempo puede pasar, *al mismo tiempo*, lentamente y a toda velocidad incluso para la misma persona, desde la misma perspectiva, y en relación con el mismo asunto y contexto. Y las palabras de quien espera a Michael no dejan de ser, desde luego, perfectamente “racionales”, perfectamente serias también. Aunque, por su sofisticación conceptual, el uso que el entrevistado hace del lenguaje parece próximo al poético, el contexto es uno de los más alejados de lo literario que se puedan imaginar, lleno de tensa espontaneidad y de inquietud sincera, en las circunstancias más adversas para preocuparse por el estilo. Todo ello indica que la diferencia de velocidades está profundamente arraigada en la concepción del tiempo como interacción espacial, de tal modo que la integración se lleva a cabo como algo habitual, sin esfuerzo aparente. Ahora bien, ¿de dónde obtenemos la velocidad con la que concebimos el tiempo, si esta es imposible sin el tiempo mismo?

Como ya he dicho, Fauconnier y Turner están apuntando aquí a la gran contradicción interna de la TCMM, es decir, los “conceptos metafóricos”. No es éste lugar para desarrollar su explicación alternativa sobre la relación EL TIEMPO ES ESPACIO. No obstante, sí podemos referirnos a la cuestión que, en mi opinión, está detrás del problema: la naturaleza de las correspondencias conceptuales entre dominios. La pregunta, que tal vez también haría Aristóteles, puede formularse como sigue. La TCMM afirma que, en una metáfora conceptual, ciertos elementos del dominio fuente se proyectan sobre otros del dominio meta, a fin de trasladar estructura conceptual del uno al otro. Sin embargo, existen conceptos metafóricos, es decir, dominios que sólo pueden ser entendidos a través de otros, que están “vacíos” de contenido sin ellos. Entonces, si el tiempo no tiene estructura propia sin el espacio, ¿sobre qué elementos homólogos (*counterparts*) en el dominio

TIEMPO se proyectan los elementos del dominio ESPACIO? El problema se puede representar mediante la figura 2.5.

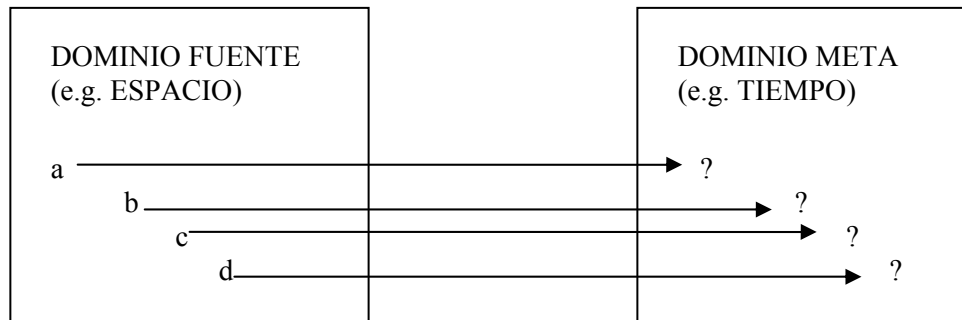


FIGURA 2.5. Proyecciones a homólogos inexistentes en conceptos metafóricos

Proponer conceptos metafóricos es, como vemos, proponer proyecciones conceptuales desde elementos existentes (*a, b, c, d...*) a elementos que necesitan de los anteriores para existir. Si los elementos ? no existen hasta que se produce la proyección, ¿cómo puede establecerse la correspondencia entre ambos dominios que es necesaria para dicha proyección, para que los elementos del dominio fuente *elijan* a sus homólogos o análogos en el dominio meta? Los conceptos metafóricos se parecen demasiado a un salto hacia el vacío.

En cambio, si consideramos la Teoría de la Amalgama Conceptual tal como la representa la Figura 2.2., vemos que los espacios mentales pueden establecer correspondencias entre sí porque ambos están siempre configurados, ya que se forman antes o durante el establecimiento de la red, y previamente a la integración. Es el espacio amalgamado el único que carece de estructura, el único que está por configurar, pues se trata de un “espacio intermedio”, al menos

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

durante la formación de la red⁵⁷. A él se proyectan elementos desde los espacios de entrada, a partir de correspondencias entre ellos y en el espacio genérico, todos ellos conjuntos que sí están estructurados. La creación de conjuntos conceptuales nuevos, llámeselos espacios, dominios o como mejor parezca⁵⁸, no requiere de ningún salto en el vacío si se utiliza el modelo de red.

Utilizando el vocabulario de la Teoría de Conjuntos, podríamos afirmar que la TCMM pretende establecer una relación de *cardinalidad* entre dos conjuntos (o subconjuntos pertenecientes a grandes dominios de experiencia), es decir, una serie de proyecciones o correspondencias entre pares de elementos análogos entre sí (e.g. futuro-delante, pasado-detrás, presente-aquí, etc.). La TA tiene la misma pretensión: la vemos en las líneas continuas entre los espacios de entrada de nuestra figura 2.2. La gran diferencia es que, según la TCMM, la proyección es unidireccional, es decir, los elementos de uno de los conjuntos de esta cardinalidad sólo existen en virtud de sus elementos correspondientes en el otro conjunto: *futuro-pasado* se entiende “metafóricamente” a través de *delante-detrás*. Esto implica que, antes de que se produzca la proyección, lo que tenemos como dominio meta de la metáfora es, en realidad, un conjunto vacío.

Ahora bien, la igual cardinalidad es posible entre conjuntos (o subconjuntos) con número igual de elementos y una función f entre ellos uno a uno: $|A| = |B|$. También es posible que la cardinalidad de uno de los conjuntos, A , sea igual o menor que la del otro ($|A| \leq |B|$), lo cual indica que las correspondencias metafóricas pueden ser – y suelen ser – parciales (*partial metaphorical mappings*). Donde no hay relación de cardinalidad posible es entre un conjunto A no vacío y el conjunto vacío, pues este último forzosamente carece de cardinalidad. Sin embargo, lo que propone la TCMM es precisamente una proyección (parcial) en el vacío, un concepto que carece de elementos si no los

⁵⁷ Es con el concepto de espacio intermedio, de necesario recipiente de las proyecciones, con lo que se inicia la Teoría de la Amalgama Conceptual. Ello puede comprobarse en el primer trabajo al respecto de Gilles Fauconnier y Mark Turner, publicado como informe técnico del Departamento de Ciencia Cognitiva de la UCSD (Fauconnier y Turner 1994).

⁵⁸ Esto no significa, ni mucho menos, que los términos espacio y dominio sean equivalentes. De hecho, otro de los problemas de la TCMM es la indeterminación de sus dominios de experiencia, que habitualmente se presentan como conjuntos de relaciones enormemente amplios y difíciles de precisar, tales como TIEMPO, ESPACIO, AMOR, VIAJE, etc. El contenido de los espacios mentales también presenta dificultades, pero es mucho más fácil ligar su configuración a contextos comunicativos o a procesos cognitivos concretos. Sobre esta cuestión véase Gibbs 2000: 342 y Grady 2005: 1610.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

recibe por proyección metafórica. Algo así: $|A| > \emptyset$. La conclusión, a mi ver, es la siguiente: las implicaciones metafóricas (*metaphorical entailments*) son incompatibles con la existencia de conceptos metafóricos. El dilema es que ambos parecen postulados básicos de la TCMM. Las implicaciones metafóricas son, según la TCMM, las que nos permiten, por ejemplo, una vez conocida la conexión futuro-delante, establecer también la conexión pasado-detrás. Estas correspondencias son incompatibles con la idea de que la relación futuro-pasado sólo puede establecerse a partir de la relación delante-detrás. Si primero existe delante-detrás y sólo después, como consecuencia de ella, futuro-pasado, ¿cómo se establecen las correspondencias futuro-delante y pasado-detrás, si futuro y pasado no existen *hasta que no se produce la proyección*?

En cambio, la TA salva el problema mediante la construcción de un tercer espacio que contiene elementos de A y de B . Nuevamente, en el lenguaje de la Teoría de Conjuntos, la relación $|A| \leq |B|$, o $|A| < |B|$, significa que $|A| = |C|$, siendo C un subconjunto de B . El subconjunto C , es decir, el conjunto de correspondencias (*mappings*) compartidas por A y B , establece las equivalencias entre los espacios de entrada y guía las proyecciones hacia la amalgama, la cual también puede contener, no lo olvidemos, elementos de un espacio sin correspondencia en el otro. El espacio amalgamado emerge, por tanto, como un nuevo conjunto que contiene las relaciones de C , posiblemente elementos sueltos, sin homólogo, y nuevos elementos y relaciones a partir de las nuevas reglas combinatorias generadas en su seno. Este nuevo conjunto, llamémoslo X , es distinto de A y de B , pero está conceptualmente ligado a ellos. Del mismo modo, es también distinto de C (C equivaldría, *grosso modo*, a la expresión de correspondencias del espacio genérico), pero igualmente está vinculado a él, porque la selección de elementos análogos entre A y B ha intervenido en la selección de las proyecciones a X , es decir, es parcialmente responsable de la configuración de la amalgama.

Aunque no es más que una intuición, y rebasa con creces los límites de este estudio, creo que una “receta” o grupo de recetas de integración conceptual, como el de ENAMORAMIENTO-EMISIÓN que analiza esta tesis, es, en teoría, expresable total o parcialmente mediante un algoritmo basado en el lenguaje de la

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Teoría de Conjuntos. Esto podría dotar al patrón de una formulación muy manejable, susceptible tal vez de realizar predicciones falsables empíricamente, y de ser aplicado en ámbitos bien distintos de la Poética. Ello no quiere decir, no obstante, que la integración conceptual sea reductible a la lógica proposicional, sino que no es descartable la posibilidad de darle expresión matemática a las reglas de funcionamiento de una red de amalgama genérica. Sin embargo, esto está, como he dicho, lejos de mis actuales pretensiones. Esta tesis procurará ofrecer su “receta” del funcionamiento de la red AMOR-EMISIÓN con el máximo detalle, pero sin aspirar a una total concreción algorítmica.

La Teoría de la Amalgama como cambio de paradigma

Hemos llegado a un punto en que se puede razonar la elección teórica fundamental de esta tesis, que opta por la TA para llevar a cabo una tarea que habitualmente se asigna a la TCMM: describir patrones conceptuales arraigados, recurrentes en diversas épocas, y que dan lugar a manifestaciones muy variadas, las cuales no tienen por qué guardar entre sí parecido formal alguno. A lo largo de este capítulo, y de parte del anterior, se han expuesto los problemas que presenta el agigantamiento de las categorías de traslación léxica (metáfora y metonimia) a fin de convertirlas en categorías de proyección conceptual. También hemos visto que si, tal como muestra la TA, las proyecciones unidireccionales ontológicas o fijas son innecesarias y muy cuestionables como realidades psicológicas, resulta difícil admitir que estén enraizadas en el aparato cognitivo del modo en que lo propone la TCMM. En la misma línea, los llamados conceptos metafóricos se explican más bien como el resultado de una serie compleja de integraciones, *que tienen detrás una historia cultural de pruebas y errores*, más que como la activación inmediata de estructuras cerebrales con conexiones permanentes entre sí, forjadas en los primeros años del desarrollo infantil. El material conceptual no puede pasar directamente hacia un concepto virgen que espera ser estructurado, porque no hallará elementos con los que establecer correspondencias: es necesario un espacio – o tal vez más de uno – que medie entre los conjuntos mentales que pretendemos mezclar. Las asociaciones arraigadas se pueden estudiar como hábitos de integración conceptual, como repeticiones de una acción de amalgama

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

que se realizan cada vez desde cero pero que se basan en patrones aprendidos. Basta con formular la hipótesis de que existen *vínculos genéricos comunes* para las redes de amalgama, es decir, integraciones aprendidas que repiten redes o partes de redes que han resultado productivas y que han tenido éxito en la resolución de problemas de conceptualización y en alcanzar objetivos expresivos.

Sin embargo, la cuestión no está concluida todavía. Lejos de usar la técnica del “hombre de paja”, creo que he expuesto ambas teorías con suficiente meticulosidad, y que las he confrontado descendiendo a los detalles necesarios, dentro de las limitaciones de espacio de un trabajo como este. No sería coherente, por tanto, negarle a la TCMM la última argumentación que se suscita llegados a este punto, tanto más cuando la compatibilidad entre ambas teorías, más o menos aceptada hoy en términos generales, suele sustentarse de manera considerable en este razonamiento. El argumento consiste en considerar a la TCMM como un caso particular de la TA, en concreto, tal como vimos, en considerar las metáforas conceptuales como casos prototípicos y convencionales de redes de ámbito único. Hemos visto que, analizando las operaciones conceptuales en detalle, las cosas son mucho más complejas que EL TIEMPO ES ESPACIO. Sin embargo, el modelo de la TCMM se puede defender por su utilidad. La metáfora conceptual EL TIEMPO ES ESPACIO es una formulación capaz de establecer una conexión significativa, de proporcionarnos descubrimientos interesantes, de permitirnos acceder a numerosas implicaciones, etc.

Lo mismo se podría defender para la metáfora UNA PERSONA QUE LLEVA A CABO ACCIONES CON CIERTAS CARACTERÍSTICAS ES UN MIEMBRO DE UNA PROFESIÓN CONOCIDA POR ESAS CARACTERÍSTICAS, o, en el caso de esta tesis, para una supuesta metáfora conceptual ENAMORARSE ES RECIBIR UNA EMISIÓN. Si tales metáforas no dan cuenta de todos los significados con los que nos encontramos en la práctica comunicativa real, sí pueden darnos acceso a buena parte de ellos mediante implicaciones metafóricas. Su formulación, mucho más concisa que las complicadas redes de relaciones que nos veremos obligados a trazar usando la TA, puede resultar más útil precisamente por su carácter compacto. Prueba de ello son los numerosos análisis, literarios o no, que frecuentemente se llevan a cabo con la TCMM, y que arrojan resultados de interés (aunque ya vimos que Tsur

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

2000 ponía esto en cuestión para la literatura). El modelo de la TCMM está, por tanto, plenamente justificado desde el punto de vista práctico, para dar cuenta de un caso particular de integraciones conceptuales, probablemente con mayor agilidad – o, al menos, sencillez – que el modelo de red con múltiples espacios de la TA.

Afortunadamente, la cuestión de la utilidad de una teoría vieja como caso particular de una nueva se ha suscitado innumerables veces en la historia de la ciencia, y hace unos cuarenta años que T. S. Kuhn estudió el fenómeno con detalle. Aunque el texto sea algo extenso, merece la pena citar algunos de los pasajes más célebres de *The Structure of Scientific Revolutions*, porque aclaran la cuestión de forma difícilmente mejorable. En efecto, el argumento de la excepción con utilidad práctica se ha usado “para justificar la enseñanza de astronomía geocéntrica a los agrimensores”, y podría utilizarse para cualquier teoría que haya sido alguna vez aplicada con éxito a algún tipo de fenómeno. Sin embargo, no por ello se habrá demostrado que la teoría anterior es correcta, o que constituye exactamente un caso particular de la posterior, y por tanto el argumento seguirá sin ser válido:

An argument of the same type is used to justify teaching earth-centered astronomy to surveyors. But the argument has still not done what it purported to do. It has not, that is, shown Newton's Laws to be a limiting case of Einstein's. For in the passage to the limit it is not only the forms of the laws that have changed. Simultaneously we have had to alter the fundamental structural elements of which the universe to which they apply is composed. (...)

This need to change the meaning of established and familiar concepts is central to the revolutionary impact of Einstein's theory. (...) Just because it did not involve the introduction of additional objects or concepts, the transition from Newtonian to Einsteinian mechanics illustrates with particular clarity the

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

scientific revolution as a displacement of the conceptual network through which scientists view the world.

Though an out-of-date theory can always be viewed as a special case of its up-to-date successor, it must be transformed for the purpose. And the transformation is one that can be undertaken only with the advantages of hindsight, the explicit guidance of the more recent theory. Furthermore, even if that transformation were a legitimate device to employ in interpreting the older theory, the result of its application would be a theory so restricted that it could only restate what was already known. Because of its economy, that restatement would have utility, but it could not suffice for the guidance of research.

(Kuhn 1970: 102-103)

Por tanto, la economía en la formulación, por muy útil que parezca resultar, no puede guiar la investigación. La metáfora conceptual *no* es un caso de amalgama, sino una simplificación. Lo que hemos llamado metáforas conceptuales son el resultado de redes de integración conceptual mucho más complejas que las listas de proyecciones e implicaciones de la teoría de Lakoff y Johnson. La metáfora lingüística o retórica – si decidimos que nos conviene usarla – como concepto metalingüístico de los hablantes o técnico de los retóricos, es, en teoría como todo el lenguaje, un producto de la amalgama. Tal como vimos en el capítulo primero, el término metáfora tiene utilidad en el ámbito técnico del escritor o incluso del lector, del usuario directo, pero no es válido ni productivo como instrumento científico.

La TA representa, en mi opinión, un *cambio de paradigma* con respecto a la TCMM, tal como los expone Kuhn (1970 y 1979), o, si se prefiere esa nomenclatura – no es mi caso –, más al estilo de Nietzsche, un nuevo sistema que invita a cambiar las “metáforas” que el anterior había elaborado para comprender la realidad (así Black 1962, para las metáforas en ciencia). El decantamiento de esta tesis por la TA se basa en esta idea de la superación teórica de la TCMM por

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

la TA, y en las evidentes ventajas explicativas de la amalgama, especialmente para textos y símbolos complejos, como los habituales en literatura. Ya hemos visto cuáles son dichas ventajas, que se pueden resumir, sin pretensión de exhaustividad, en las siguientes:

- Poder explicativo más allá de la metáfora, conectando la construcción del significado con una operación cognitiva de orden superior.
- Dicha operación cognitiva básica debe, además, preceder al establecimiento de cualquier asociación conceptual, incluidas las llamadas metáforas primarias.
- Los espacios mentales, a pesar de que las reglas de su configuración deben ser mejor definidas, son una herramienta más flexible, más precisa, y más conectada con la práctica real del discurso y del pensamiento que los ingentes y difusos dominios de experiencia de la TCMM.
- La TA admite y explica los significados emergentes.
- Contando con esa emergencia, y a través de sus espacios amalgamados intermedios entre los suministradores de material conceptual, la TA resuelve la paradoja de los *conceptos metafóricos*, creada por la TCMM. De esta forma se puede abordar el análisis de los intrincados mecanismos de integración conceptual que rigen las imágenes poéticas o la creación, a lo largo del tiempo, de símbolos culturales complejos.
- La TA admite la participación de más de dos suministradores en la mezcla, y por tanto las proyecciones bidireccionales, tridireccionales, etc. Esto permite dar cuenta de productos conceptuales complejos sin recurrir a la *composición metafórica*, es decir, a apilar gran número de metáforas y metonimias conceptuales, sin llegar a explicar verdaderamente cómo surgen los significados emergentes.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

- La TA disuelve la dicotomía literalidad-figuración, de la que nunca consiguen desligarse del todo la metáfora y la metonimia conceptual.
- Por ello, la TA puede explicar los distintos grados de “metaforicidad” de expresiones diversas, o de la misma expresión en contextos diferentes, en virtud de la equipotencialidad del lenguaje como sistema de invitaciones a la integración conceptual.
- Sobre todo, la TA ofrece una explicación mejor del pensamiento y de la comunicación como procesos secuenciales, que deben analizarse sobre la marcha (*on-line*), y no como manifestaciones de un conjunto estático de correspondencias conceptuales prefijadas.

Sugiero devolver la metáfora y la metonimia al ámbito técnico de la retórica clásica y al teórico-práctico de la poética aristotélica, donde son útiles y resultan relativamente poco conflictivas. Para la investigación científica se hace necesaria una verdadera teoría de la integración conceptual, que no esté condicionada por sus raíces en teorías objetivistas, o por la constante necesidad de refutar dichas raíces. La presente tesis pretende ofrecer un ejemplo práctico de cómo el análisis de un corpus de expresiones metafóricas, de imágenes poéticas o de símbolos culturales, puede llevarse a cabo mediante el sistema de redes de la TA, sin que por ello se resienta la capacidad de generalización, ofreciendo además mayor poder explicativo, y vinculando cada ejemplo al contexto en que se ha producido.

2. Los esquemas de imagen.

2.1. La Cognición Corpórea y la Cognición Fundamentada.

Los esquemas de imagen son un concepto fundamental, y muy productivo, de la Teoría de la Cognición Corpórea⁵⁹. Este enfoque de la ciencia cognitiva considera que el cerebro, o bien no contiene símbolos amodales, o bien que estos precisan de la colaboración de las representaciones modales para originar la cognición. Dado este presupuesto básico, la Cognición Corpórea otorga un gran valor a los mecanismos de simulación, tratados más arriba en relación con la *mímesis* aristotélica, así como a las imágenes mentales y verbales (Kosslyn 1980, 1994), cuya base neural y de conducta está hoy generalmente aceptada (Kosslyn, Thompson y Ganis 2006). El presupuesto de que las representaciones modales son básicas para el pensamiento y para el conocimiento tiene, como hemos visto con respecto a la simulación, raíces en las teorías cognoscitivas de la filosofía clásica. El grupo de autores que trabaja en este enfoque de la cognición ha adoptado esa tradición y la ha recreado para servir a los propósitos de la psicología, la ciencia cognitiva, la neurociencia, la lingüística y la psicolingüística.

El término Cognición Corpórea, al poner el énfasis sobre la base biológica, parece sugerir que la cognición no funciona con independencia del cuerpo, lo cual es, por el contrario, frecuente. Muchos autores han estudiado las bases cognitivas que aporta la acción situada y la interacción dentro del ambiente o del grupo social (e.g. Barsalou 2003, Barsalou, Breazeal y Smith 2007, Glenberg 1997, Prinz 2002, Rizzolatti y Craighero 2004, Robbins y Aydede 2007, Smith y Semin 2004, Yeh y Barsalou 2006). El término más apropiado para este tipo de estudios es más bien el de Cognición Situada. Podemos englobar la Cognición Corpórea y la Cognición Situada en el término que prefiere Lawrence Barsalou, Cognición Fundamentada (mi traducción tentativa de *Grounded Cognition*), o en el término

⁵⁹ El panorama mejor y más actualizado sobre la Cognición Corpórea es Barsalou 2008. En él se basa el resumen que ofrezco a continuación. Otra referencia básica es Anderson 2003, que ha sido uno de los artículos más solicitados de la revista *Artificial Intelligence* en los últimos años. Anderson 2005 expone la Cognición Corpórea con organización de manual. Varela, Thompson y Rosch 1991 también es una obra básica. Véase, de esta última obra, especialmente el capítulo 8, sobre implicaciones filosóficas y empíricas de la CC.

intermedio entre el simbolismo abstracto y la corporeización total propuesto por Michael Anderson: Cognición Fundamentada en la Acción (*Action-Grounded Cognition*)⁶⁰.

La TCMM y, después, la Teoría Neural del Lenguaje, proponen, como hemos visto, que los conceptos abstractos están fundamentados en el conocimiento corpóreo y situado, principalmente a través de la metáfora (Lakoff y Johnson 1980 y 1999, Gibbs 1994). Otras teorías de la lingüística cognitiva basan buena parte de la sintaxis y de la semántica de las lenguas naturales en elementos de la experiencia, con especial énfasis en las relaciones espaciales y en la interacción con fuerzas (Lakoff 1987, Langacker 1987 y 1991, Talmy 1983 y 1988).

A pesar de la importancia de la Cognición Fundamentada para el estudio del pensamiento, del cerebro y del lenguaje, la validación empírica de la gran mayoría de sus propuestas tiene aún un largo camino que recorrer (véase un panorama en Barsalou 2008: 623-634). La presente tesis pretende hacer una modesta contribución, sugiriendo algunas hipótesis sobre cómo se integran elementos de cognición corpórea y de cognición situada para conceptualizar experiencias emotivas, construyendo patrones conceptuales de mayor abstracción y desarrollando simulaciones de espacios mentales amalgamados.

2.2. Los esquemas de imagen.

Definición y principales características de los esquemas de imagen

Los esquemas de imagen (*image schemata*) son una de las nociones teóricas de la Cognición Corpórea con mayor productividad en la lingüística cognitiva (Johnson 1987: capítulos 1-5, Turner 1996: 24, Peña Cervel 2003: 42-49, Oakley 2007). Se pueden definir como redescriptiones condensadas de experiencias perceptivas para realizar proyecciones desde la estructura espacial a la conceptual (Oakley 2007: 215). La obra de referencia para los esquemas de imagen es *The Body in the Mind*, de Mark Johnson (Johnson 1987). En ella hallamos la siguiente descripción:

⁶⁰ Para una explicación del término se puede consultar la página del proyecto de investigación de Anderson: <http://www.agcognition.org/faq.html>.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

A schema consists of a small number of parts and relations, by virtue of which it can structure indefinitely many perceptions, images, and events. In sum, image schemata operate at a level of mental organization that falls between abstract propositional structures, on the one side, and particular concrete images, on the other.

The view I am proposing is this: in order for us to have meaningful, connected experiences that we can comprehend and reason about, there must be pattern and order to our actions, perceptions, and conceptions. *A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities.*

(Johnson 1987: 29)

Según Johnson, los esquemas son más que planes de acción: son además los ejecutores de esos planes, abstracciones de las acciones mismas. Son *gestalts* básicas que usamos una y otra vez. Por ejemplo, el esquema de imagen *contenedor*, abstraído a partir de nuestras múltiples experiencias de continentes y contenidos. Usamos el esquema *contenedor* cotidianamente para entrar y salir de una habitación, para organizar los objetos que hay en un espacio y los que quedan en el exterior, para nuestra noción abstracta de la oposición dentro-fuera (aparentemente simple pero muy difícil de modelar en términos proposicionales), para metáforas convencionales como “esto está fuera del orden del día” o “estamos metidos en un gran proyecto”, para imágenes poéticas, y para infinidad de construcciones de significado. Los esquemas de imagen, como el de *contenedor*, o el de *sendero* (trayecto desde A a B) tienen un gran potencial de significación, porque son estructuras íntimamente ligadas a las interacciones espaciales básicas que experimentamos desde el nacimiento mismo.

Los esquemas no son imágenes, sino abstracciones que contienen rasgos estructurales de diversos objetos, acciones, sucesos y movimientos del cuerpo (Johnson 1987: 24). Por otro lado, y esto es fundamental también para la presente tesis, son *precategoriales*. Tal como acabamos de ver en la cita de Mark Johnson,

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

se sitúan en un nivel de abstracción intermedio entre la evocación detallada de una imagen y las estructuras proposicionales (Johnson 1987: 29, Lakoff y Turner 1989: 97-100, Tendahl y Gibbs 2008: 1837-1838). Esto les da un enorme poder para establecer conexiones entre experiencias con elementos potencialmente análogos. Son patrones que establecen estructuras comunes a innumerables acontecimientos, percepciones, imágenes, etc.

Los esquemas de imagen son dinámicos en tanto que estructuran actividades básicas de la vida cotidiana, lo cual implica adaptación a una gran diversidad de contextos. A diferencia de cualquier molde estático, un esquema de imagen es maleable y puede adaptarse a infinitas situaciones variando sus elementos y su configuración para resultar productivo. Por ejemplo, nuestra idea de un itinerario es enormemente flexible, realizable en múltiples manifestaciones prácticas, más o menos “metafóricas”, desde un camino sinuoso en las montañas, la abstracción de un segmento en línea recta entre dos puntos, el lapso de tiempo que separa dos momentos, el conjunto de acciones que hay que llevar a cabo para lograr un objetivo, y miles de ejemplos más.

Precisamente esta naturaleza dinámica de los esquemas hace que no sean fáciles de representar de forma proposicional. Resulta más fácil nombrarlos, describirlos o dibujarlos, que darles forma enteramente lógica. Aquí tenemos un ejemplo de representación del esquema *contenedor* que he mencionado:

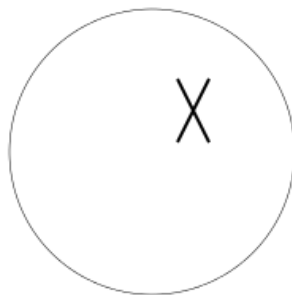


FIGURA 2.6. Esquema de imagen CONTENEDOR

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

No obstante, si se quiere, este diagrama puede ser sustituido, o complementado, por una descripción verbal, o incluso por una formulación matemática, siempre que no se olvide que se trata de representaciones parciales. Lo importante es saber que lo que estamos simbolizando es una abstracción *preconceptual* de elementos de experiencias, principalmente de interacciones espaciales. Una forma que me parece especialmente adecuada para concebir y expresar gran parte de los esquemas de imagen es la de pequeñas historias espaciales, susceptibles de ser aplicadas a innumerables experiencias, espaciales o no, cuya estructura conceptual o perceptiva sea compatible con la del esquema. Es el fenómeno de traslación conceptual que Mark Turner, a partir de una larga tradición retórica, ha llamado *parábola* (Turner 1996). Podríamos decir que esta *parábola* es una proyección de los esquemas de imagen, compatible con la proyección metafórica de Lakoff y Johnson (1980, 1999). En este modelo, los esquemas se usarían como dominio fuente, y su estructura se impondría al acontecimiento que conceptualizamos en términos espaciales (e.g., Lakoff 1987: 446, Peña Cervel 2003: 212-214, Kövecses 2002: 36-37). Sin embargo, hemos visto cómo la Teoría de la Amalgama muestra que la naturaleza de estas proyecciones es más compleja, y rara vez unidireccional. En esta tesis voy a proponer que un esquema de imagen puede combinarse en una red de integración conceptual con un tipo determinado de acontecimiento (lo llamaré *escena*) de forma sistemática, produciendo un espacio amalgamado cuyas relaciones y estructura son parcialmente predecibles.

Con todo lo dicho hasta ahora sobre los esquemas de imagen, se comprende que la palabra griega *σχῆμα*, con su significado de figura, resulte apropiada para sus características. En realidad, los *σχήματα* o *figurae* han desempeñado, como sabemos, un papel fundamental en la retórica y en la filosofía – lo hemos visto, por ejemplo, en Turner 1998 y Fahnestock 1999 –, aunque no estuvieran vinculados a estructuras de cognición corpórea. Además de esto, la noción de esquema forma parte del vocabulario habitual de la antropología y de la psicología, como generalización cognitiva sobre semejanzas percibidas entre usos diversos (Kemmer y Barlow 2000: xviii)⁶¹. Los *esquemas de imagen* de Mark

⁶¹ Sobre esta tradición véase Anderson 2005: capítulo 6 y Miall 1997: 12-15.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Johnson están inspirados, según explica él mismo, en los esquemas kantianos expuestos en la *Crítica de la razón pura* (Johnson 1987: 24ss., 147ss., 161ss.). Kant vio la imaginación como una facultad para conectar percepciones y experiencias por medio de representaciones organizadas, permitiendo así que generemos significación, dando lugar a la cognición y al lenguaje, propiciando la construcción objetiva de la experiencia y la creatividad (Johnson 1987: 147ss.). Johnson acentúa además el hecho de que la teoría kantiana de la imaginación esté en cierto modo enraizada en la tradición aristotélica. La escuela que arranca de Aristóteles le parece a Johnson interesante en lo referente a la imaginación, al contrario de lo que opinaba en sus escritos con Lakoff sobre metáfora:

What I am calling the Aristotelian tradition then sees imagination as an indispensable and pervasive operation by which sense perceptions are recalled as images and are made available to discursive thought as the contents of our knowledge of the physical world. This tradition, in contrast with the Platonic, does not see imagination as an unruly faculty needing control, since it downplays what we today would see as imagination's creative and spontaneous mode.
(Johnson 1987: 144)

En principio, la intención de teorías cognitivas como la de Johnson es establecer reglas que restrinjan las posibilidades de la imaginación, sin por ello minimizar el impacto de la creatividad y de la espontaneidad de los procesos imaginativos, cosa que, en opinión de Johnson, hacía la teoría aristotélica. En cuanto a Platón, según Johnson no concedía a la imaginación valor para alcanzar conocimiento, puesto que la veía como una “unruly faculty needing control”. A pesar de ello, no puedo dejar de detectar un precedente platónico – indirecto, eso sí – de los esquemas de imagen. La intelección esquemática de la realidad, basada en hipótesis abstraídas sobre percepciones sensoriales, en mi opinión está también vinculada a los objetos de conocimiento del tercer segmento del símil de la línea, propuesto por Platón en *República* VI, 510a-511e. Johnson relaciona la

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

imaginación exclusivamente con el primer fragmento de la línea, perteneciente al conocimiento sensible (Johnson 1987: 142-143). No obstante, los μαθηματικά, aprehensibles por la δίανοια, y base, por ejemplo, de la geometría, guardan una relación con las “figuras” observables en la realidad que se parece a los esquemas kantianos y sus desarrollos posteriores. Evidentemente, la diferencia principal de enfoques aristotélicos, kantianos o cognitivos con el de Platón radica en el valor que se concede a estas representaciones, además de su carencia de dinamismo en la filosofía platónica. Para Platón son sólo un estadio en el camino hacia los principios completamente abstractos de la νόησις. Por el contrario, para la tradición en que se sitúa Johnson, la cual cuestiona la existencia misma de esa νόησις totalmente independiente de la experiencia, los esquemas, y la imaginación que los genera y manipula, son la base del conocimiento y de la creatividad, de la esencia distintiva de lo humano.

Aplicaciones de los esquemas de imagen

Los esquemas de imagen se aplican a una gran variedad de estudios sobre la significación y el conocimiento, la semántica, la figuración lingüística, etc. Sus posibilidades explicativas abarcan tanto la lingüística cognitiva como la psicología, la antropología, la poética, etc. En lo que atañe al presente estudio, destaca su uso para estudiar las imágenes mentales y/o poéticas (véase, por ejemplo, Brewer 1999, N. J. T. Thomas 1999 y 2000 o, combinados con la amalgama conceptual, Brandt y Brandt 2005). Tienen, por tanto, y como intentará mostrar la presente tesis, interesantes posibilidades de aplicación en teoría de la literatura (e.g. Belekova 1999).

En cuanto a la lingüística, las estructuras esquemáticas significativas se hallan en la base de la Gramática Cognitiva (Langacker 1987, 1991). Se han realizado diversos estudios sobre fenómenos de polisemia que utilizan los esquemas para englobar la gran variedad de significados en un modelo dinámico común, basado en la interacción espacial (e.g. Casad 1995, Delbecque 1995, Ekberg 1995, Pauwels 1995, Watters 1995, Cienki 1997, M. B. Smith 2002). Es ya clásico el estudio de George Lakoff sobre la preposición *over* (Lakoff 1987: 416ss.), y su exposición de la motivación cinestética de los esquemas de imagen

(Lakoff 1987: 438-460)⁶². De especial interés para esta tesis son los trabajos relacionados con la Semántica de la Dinámica de Fuerzas (Talmy 1988), que ofrece un estudio de esquemas basados en la interacción espacial con fuerzas de la experiencia cotidiana aplicado a diversas construcciones lingüísticas, sin necesidad de recurrir a metáforas como la de EL AMOR ES UNA FUERZA EXTERNA (Kövecses 1986: 69)⁶³. También de especial interés, dada su proximidad temática, son otros estudios lingüísticos sobre esquemas de imagen y emociones (e.g. Peña Cervel 2001 y 2003, Faber y Pérez 1993). Como es coherente con los planteamientos que he venido haciendo, esta tesis va a estudiar un esquema de imagen no como un dominio fuente desde el que se proyecta estructura a otro dominio meta, sino como una estructura arraigada en el aparato cognitivo que se recluta para conformar la topología de un espacio mental, y engarzarse después en una red de integración conceptual.

Para los estudios literarios, y para el análisis de la figuración verbal en general, resulta de especial interés el concepto de *invariancia*, importado de las matemáticas, para significar el mantenimiento de la estructura esquemática del “dominio fuente” de una metáfora en el “dominio meta” (Lakoff 1990). Tal concepto ha sido empleado por Turner para demostrar que existe una gran sistematicidad en las imágenes poéticas (Turner 2002), en contra de lo que buena parte de la crítica actual suele pensar. Aparte de grandes generalizaciones sobre la imaginación humana como las de Turner, otros autores están comenzando a usar los esquemas de imagen no sólo para teorizar, sino para llevar a cabo mejores lecturas, interpretaciones más consistentes de textos literarios (Freeman 1995, 2002). El presente estudio comparte, aunque sea modestamente, tales

⁶² Véase también la crítica del modelo de Lakoff por Vervaeke y Green 1997.

⁶³ De hecho, Kövecses afirma inspirarse en la teoría de Talmy para presentar la metáfora conceptual LA EMOCIÓN ES UNA FUERZA, junto con otras derivadas de ella, como las conceptualizaciones que están detrás de numerosas metáforas lingüísticas (Kövecses 2000: xv). Sin embargo, Talmy utiliza el término *categoría semántica* para calificar a la Dinámica de Fuerzas (e.g. Talmy 1988: 96), y no propone que esta conceptualización haya pasado al lenguaje a través de una serie de proyecciones metafóricas unidireccionales, sino que más bien la considera como un modelo abstraído a partir de ejemplos lingüísticos, eso sí, con base cognitiva. Las regularidades observadas por Talmy pueden perfectamente modelarse como el resultado de integraciones conceptuales de esquemas de imagen con otras estructuras conceptuales sencillas también, dando lugar a amalgamas que conforman conjuntos nuevos, más aptos para la significación. Esta tesis es, aunque de modo parcial, un ejemplo de ello. Una vez más, postular proyecciones unidireccionales fijas me parece innecesario, y causa de muchos problemas e insuficiencias a la hora de afrontar casos complejos del lenguaje figurado.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

pretensiones. Sin embargo, habré de modificar el concepto de *invariancia* a partir del modelo de análisis que utilizo: en lugar de reflejarse en el dominio meta el esquema del dominio fuente, propondré que la invariancia está distribuida por la red de integración conceptual, conservando parcialmente las estructuras esquemáticas según motivaciones conceptuales y comunicativas. De este modo se puede salvar la paradoja de los “conceptos metafóricos” y dar cuenta de imágenes poéticas y otros fenómenos que parecen no preservar la estructura esquemática, al menos del modo que esperábamos⁶⁴.

Catálogo de esquemas de imagen

Dada la diversidad de experiencias sobre las que pueden basarse los esquemas de imagen, se comprende que no sea fácil elaborar una lista cerrada. Se ha propuesto un catálogo preliminar (Johnson 1987: 126, y capítulo 3 para la representación de *gestalts* de fuerza), e incluso una clasificación tipológica y jerárquica (Peña Cervel 2003: 49-55, 57-210). Johnson menciona en su catálogo los que él considera los principales esquemas de imagen: CONTENEDOR, EQUILIBRIO, COMPULSIÓN, BLOQUEO, OPOSICIÓN, RETENCIÓN, ELIMINACIÓN, IMPLEMENTACIÓN, ATRACCIÓN, SENDERO, VÍNCULO, CENTRO-PERIFERIA, CICLO, ITERACIÓN, LLENO-VACÍO, ESCALA, CERCA-LEJOS, CONTACTO, SUPERFICIE, etc. Todos ellos se refieren a abstracciones a partir de interacciones espaciales básicas, susceptibles de ser experimentadas desde los primeros años del desarrollo de la persona. Es evidente que la noción de esquema puede utilizarse con gran laxitud. Algunos autores la extienden a tramas narrativas (Turner 1996) o a interacciones situadas en contextos sociales (esquema de BIBLIOTECA DE UNIVERSIDAD en Oakley 2007). No obstante, parece de gran utilidad para la investigación establecer si existe un grupo de esquemas básicos, con un determinado grado de

⁶⁴ Por supuesto, la exposición que he ofrecido aquí es sólo un esbozo, que no pretende más que dar algunos ejemplos sobre las aplicaciones de los esquemas de imagen. Véanse los ya citados Barsalou 2008 y Oakley 2007, para un panorama muy completo tanto de la cognición corpórea como de los esquemas, incluyendo, además de los temas que menciono en mi resumen, análisis y bibliografía comentada sobre psicolingüística, psicología, modelos computacionales, inteligencia artificial o neurociencia. Turner 1996 también contiene un detallado tratamiento de los esquemas de imagen en relación con la literatura, el lenguaje y el pensamiento (Turner 1996: 10ss) así como una bibliografía bien seleccionada y actualizada en su fecha de publicación (Turner 1996: 179-181). Reflexiones recientes de los principales autores y algunos de los últimos desarrollos de la teoría de los esquemas de imagen en lingüística cognitiva están recogidos en Hampe y Grady 2005.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

abstracción, de los cuales tal vez se puedan derivar todos los demás. El catálogo de Johnson y la Teoría de la Dinámica de Fuerzas de Talmy parecen buenos puntos de partida, por basarse en interacciones espaciales elementales, tempranas, y de gran relevancia cognitiva. A él sugiero añadir el esquema de emisión en que se basa esta tesis, y que no está recogido, por lo que yo sé, en lugar alguno más que en Pagán Cánovas 2004, 2007 y 2008. Lo describo más abajo.

Los esquemas de imagen en el modelo de red de la Teoría de la Amalgama

Activar una estructura esquemática es procedimiento básico para configurar la topología de un espacio mental y, a su vez, el espacio mental es el medio de acceder a esquemas abstractos y hacer distinciones entre ellos (Fauconnier 1985: xxxix, 81). La propuesta teórica general que subyace a la presente tesis es que la cognición es propensa a integrar determinadas estructuras esquemáticas con experiencias concretas, a fin de conceptualizar y expresar las emociones. La combinación de los esquemas de imagen con la amalgama conceptual reduce drásticamente el número de estructuras arraigadas o de proyecciones fijas que es necesario para explicar los fenómenos imaginativos de los que nos ocupamos. Los grandes sistemas de metáforas conceptuales y sus largas listas de implicaciones son perfectamente prescindibles. Un número limitado de estructuras esquemáticas puede ser combinado y recombinado por medio de la capacidad cognitiva que describe la Teoría de la Amalgama, utilizando diferentes niveles de abstracción y sometidos a las presiones y restricciones ejercidas por cada contexto comunicativo y/o cultural. De este modo se tiene un proceso que empieza de cero cada vez, pero que llega a resultados parecidos en condiciones similares, dejando suficiente espacio a la creatividad individual.

3. Metodología de esta tesis.

3.1. El esquema de imagen EMISIÓN.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Todos los casos de imágenes poéticas y símbolos que voy a estudiar responden a unos procedimientos conceptuales comunes, los cuales intentaré modelar con las herramientas de teoría cognitiva que acabo de describir. Recordemos los ejemplos de metáforas de irradiación lumínica del primer capítulo: Teóxeno, la Emiresa o Eóα no sólo tienen en común una asociación más o menos “irracional” de la luz a contextos eróticos. Su estructura esquemática preserva siempre la de la iluminación, con unas correspondencias persistentes: la fuente de luz es el objeto de la pasión amorosa, la visión de la luz provoca la respuesta erótica, el que ve la luz es el protagonista de esa respuesta. Podríamos argüir que la estructura esquemática de la irradiación de luz se está proyectando sobre el concepto del amor, o del enamoramiento. Entre otros problemas, como hemos visto, tendríamos el de la significación emergente: que ver una luz produzca deseo amoroso no es justificable en virtud de lo que conocemos de la luz, ni del deseo. “En realidad”, no existe irradiación alguna desde Teóxeno, la Emiresa o Eóα, o desde una persona a otra en cualquier interacción “real”, que podamos hacer corresponder con la luz. La luz se proyectaría entonces sobre nada, sobre un elemento ? como los que vimos en la figura 2.5.

Como ya sabemos, este y otros problemas en la descripción de lo que está ocurriendo conceptualmente en tales ejemplos se pueden superar usando el modelo de red conceptual. De ello trataré con detalle en las siguientes páginas. Antes, sin embargo, es preciso clarificar cuál es la estructura abstracta que todos nuestros ejemplos comparten. Parte fundamental de esta estructura es el esquema de imagen EMISIÓN.

La irradiación de luz es una realización, una concreción del esquema de imagen EMISIÓN. A lo largo del presente estudio, esta estructura de mayor abstracción nos va a permitir englobar en la misma ‘familia’ de integraciones conceptuales a amalgamas que contienen espacios mentales cuyo marco conceptual está definido por la EMISIÓN en el nivel más abstracto. Veamos primeramente en qué consisten los elementos y las relaciones de este esquema.

Llamo esquema de imagen EMISIÓN a una abstracción dinámica, precategorial, de elementos de experiencia, del tipo de las estudiadas por Mark Johnson y otros. El esquema EMISIÓN no se halla en el catálogo de Johnson (1987:

126), pero es, a mi ver, un buen candidato a esquema básico. Lo que nos proporciona este esquema es una pequeña historia de relaciones espaciales: un *emisor* emite *algo* hacia un *receptor*, que al recibirlo experimenta algún tipo de *cambio* respecto a su estado anterior a la emisión. Este esquema se construye a partir de numerosas experiencias dispares, cuyos elementos y relaciones básicas coinciden, total o parcialmente, con los que acabo de describir. Algunos ejemplos podrían ser, además de la irradiación de luz: el lanzamiento de objetos (A arroja, del modo que sea, algo que entra en contacto con B), el vertido de líquidos en recipientes o superficies, la acción de soplar (llevada a cabo por un ser animado), experimentar una fuerza ejercida desde la distancia (un ejemplo típico es el movimiento del aire, desde la acción de abanicar hasta el empuje del viento), el sonido y el lenguaje hablado, y tantos otros. Vemos que en todos estos casos, que suman miles de experiencias cotidianas, existe emisión de diversos tipos de objetos, sustancias o fuerzas desde un emisor (típicamente uno solo, aunque puede haber más) hacia uno o varios receptores.

El esquema de imagen EMISIÓN nos va a permitir vincular los casos de irradiación lumínica que hemos visto con otras imágenes aparentemente no relacionadas, como los dardos del amor, la pelota que el poeta Anacreonte recibe de Eros, o el aroma que exhala misteriosamente una muchacha desde un balcón vecino, esto último en una canción de Odysseas Elytis. Veremos cómo en numerosos casos se observan constantemente las mismas reglas de integración del esquema con una serie de escenas de enamoramiento o atracción erótica, las cuales también reaparecen una y otra vez. Esta recurrencia nos sugiere la validez psicológica de este esquema de imagen, y nos permite plantearla como cuestión empírica.

Más importante aún para nuestros propósitos, la topología que el esquema proporciona al espacio amalgamado de la red nos puede ayudar a interpretar con más garantías ciertos puntos oscuros de crítica literaria sobre los textos que nos van a ocupar. El esquema también puede contribuir a desentrañar los mecanismos de comprensión, más o menos universales, que nos permiten entender y seguir las sugerencias emocionales de textos a veces muy alejados culturalmente de nosotros, otras veces de apariencia ilógica o de estructura conceptual muy

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

compleja. Del mismo modo, puede en todo esto haber una llave que nos abra un resquicio para asomarnos al terreno de la producción, de la creatividad del poeta y de cómo se sirve de los materiales a su alcance para inventar algo a la vez nuevo e inteligible. Además de proponer nuevas lecturas, por cierto no siempre pertinentes, la crítica literaria tiene la misión de analizar los mecanismos de producción e interpretación de textos literarios, labor que descuida demasiado a menudo. Fundamentar nuestras lecturas de las obras literarias, y nuestras hipótesis sobre su composición, en el funcionamiento íntimo del lenguaje y de la cognición sin duda las hace más válidas, tal como propugna la poética cognitiva. Esto nos dará asimismo la oportunidad, y esperemos que a ello contribuya esta tesis, de dirigir el conocimiento también en el sentido inverso, a fin de que los textos literarios nos ayuden a comprender mejor el pensamiento, la percepción, nuestra realidad tanto cultural como biológica. Tales pretensiones en el estudio de los textos literarios parten, al fin y al cabo, de la tradición clásica, tanto en la educación como en la investigación.

Sin embargo, el esquema por sí solo, o la proyección de su marco conceptual a un supuesto dominio del AMOR o del ENAMORAMIENTO, no explicaría la complejidad de significados que producen imágenes poéticas como las que hemos visto, o símbolos como el de las flechas del amor, que pretendemos estudiar. Detectar el patrón conceptual común y proponer el término teórico del esquema de imagen EMISIÓN no es más que uno de los pasos que hemos de dar. Queda lo más complejo: explicar cómo se mezcla esta estructura conceptual con otras, las cuales son a veces más complejas, ya sea porque incluyen más acciones y participantes, ya sea porque incorporan materiales culturales o conceptuales que son fruto de elaboraciones anteriores, también intrincadas, o por otros motivos.

Supongamos que tomamos el ejemplo de Teóxeno de Ténedos. Para explicarlo podemos desplegar un diagrama parecido al de la figura 2.2, y así lo haré en el capítulo siguiente. En otros capítulos intentaré explicar las flechas de Eros o el tobillo luminoso de la Emiresa basándome en la misma teoría. Que el esquema de imagen EMISIÓN permanezca esencialmente igual, concretándose en formas distintas, no supone problema teórico alguno, y es plenamente coherente con el funcionamiento de tales esquemas según se describe en los numerosos

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

estudios al respecto, algunos de los cuales he mencionado en la sección anterior. La dificultad radica en el modelo de red, puesto que la Teoría de la Amalgama describe en principio casos de integración sobre la marcha, situados en contextos específicos, y por tanto únicos e irrepetibles. A pesar de ello, puesto que la capacidad de amalgamar espacios mentales es ubicua y se usa constantemente, en la cultura surgen integraciones que resultan exitosas y se reutilizan una y otra vez, y cuyo funcionamiento se aprende cada vez con menor dificultad, perfeccionándose. La bibliografía sobre la amalgama conceptual nos ofrece numerosos ejemplos, desde los sistemas de metáforas convencionales, artefactos como el reloj, la brújula o las herramientas con cierto grado de sofisticación, o nociones matemáticas como los números complejos (véase, por citar algunos estudios recientes, Fauconnier 2005, Turner 2005a, o Fauconnier y Turner 2008b), entre otras muchas. Sin embargo, esas manifestaciones son productos de una sola red de integración en cada caso, que se reutiliza una y otra vez, como en el ejemplo de los números complejos.

Existen diferencias conceptuales demasiado acusadas entre el texto en que Píndaro afirma que es imposible la impasibilidad ante los rayos que salen de los ojos de Teóxeno, y uno de Eurípides en que el coro trágico implora a Afrodita que le libre de su dardo ineludible. No se trata de la misma amalgama conceptual, como en el caso de los números complejos o el reloj, sino de un grupo de amalgamas conceptuales que comparten procedimientos afines y cuyos espacios tienen, en parte, la misma topología. El fenómeno que trato no es, por tanto, una amalgama, sino una ‘familia’ de amalgamas. Tales amalgamas pueden ser total o parcialmente iguales en un alto nivel de abstracción, pero en otro son bien distintas, y eligen elementos diversos para mezclar, dentro de la libertad restringida que les otorga su estructura abstracta.

A fin de poder estudiar tal diversidad de realizaciones a partir de un patrón de integración conceptual común, la Teoría de la Amalgama necesita desarrollar construcciones que le concedan una mayor capacidad de generalización de la que suele ejercer habitualmente. Como ya he dicho, esto no resulta nada difícil dentro de este marco teórico, pues basta con esgrimir el principio de que ciertos hábitos de mezcla imaginativa son especialmente productivos, o están íntimamente

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

ligados a la esencia de nuestra estructura cognitiva, por lo que tienen éxito y sus productos pueden observarse fácilmente en la cultura. Al describir la TA una operación cognitiva básica y de orden superior, es natural que su potencial de generalización sea considerable. Las hipótesis que he elaborado y que expongo a continuación no son más que un intento de aprovechar este potencial, partiendo estrictamente de presupuestos ya enunciados explícitamente por los autores de la teoría.

3.2. La hipótesis del *enlace abierto*.

La hipótesis del *enlace abierto* se basa en la idea de que, como los átomos en química, los espacios mentales pueden “atraerse” en virtud de ciertas características compartidas, las cuales propician una afinidad que se equilibra con sus diferencias, produciendo una asociación estable. En matemáticas, en Teoría de Conjuntos, se trataría de algo parecido a una función que une subconjuntos, pertenecientes a conjuntos diferentes y no necesariamente análogos, pero sí con algunos elementos correspondientes entre sí. Es posible que los enlaces entre espacios mentales constituyan un paso previo a la formación de una red de integración conceptual, pero indagar con detalle tal desarrollo teórico llevaría la hipótesis considerablemente más allá de las pretensiones del presente estudio.

Tanto la hipótesis del *enlace abierto* como la del *vínculo genérico común*, que explico después, se basan en la posibilidad de que la integración conceptual tenga lugar en distintos grados de abstracción. La idea de que “siempre se puede hacer una versión más abstracta de un espacio mental” está explícitamente expresada por los autores de la TA (Fauconnier y Turner 2002: 297), pero muy poco desarrollada. Y precisamente es en la abstracción en distintos niveles en lo que necesariamente tiene que basarse un desarrollo de la amalgama conceptual que le confiera a esta teoría una amplia capacidad de generalización sobre ejemplos diversos.

El *enlace abierto* típico, el cual utilizo para modelar la red genérica de esta tesis, se basa en esta posibilidad de crear una versión más abstracta de un espacio mental. Si tenemos un espacio mental de estructura definida, como la del esquema

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

de imagen EMISIÓN que he expuesto más arriba, la topología de este espacio mental puede abstraerse para generar un *espacio genérico afín*. Esta pareja de espacios mentales queda así *enlazada*, y lista para intervenir en multitud de redes de integración donde pueda resultar útil, hablando, claro está, desde el punto de vista cognitivo. El *enlace abierto* que utilizo para los ejemplos estudiados en esta tesis está formado por un espacio mental de entrada (*input space*) configurado por el esquema de imagen EMISIÓN, y por un espacio genérico de CAUSALIDAD, que expresa la estructura y relaciones del esquema en un nivel ulterior de abstracción. Este eslabón abierto puede representarse como en la figura 2.7.

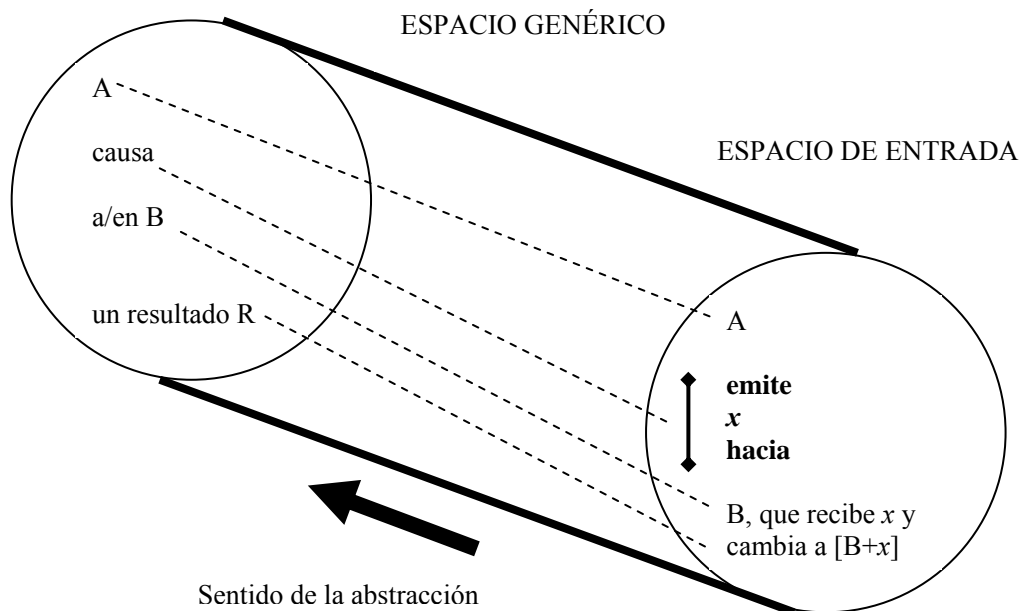


FIGURA 2.7. *Enlace abierto* EMISIÓN-CAUSALIDAD

Quiero llamar la atención sobre algunos aspectos de la relación entre los espacios que son de gran importancia para la elaboración de esta construcción teórica, y para sus posteriores posibilidades combinatorias:

- La asociación se ha producido en un nivel esquemático de abstracción. El espacio de entrada que propongo es ya una

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

versión abstracta de muchos otros posibles, que comparten la estructura de EMISIÓN, tales como la irradiación de luz, el lanzamiento de objetos, el envío de sonidos, etc. Como hemos visto, el espacio con el esquema de imagen EMISIÓN es una abstracción dinámica de muchas experiencias y percepciones. Este esquema, que podemos suponer arraigado en la cognición, ha sido activado para configurar un espacio mental, que de este modo puede entrar en combinación con otros, siguiendo los principios descritos en la Teoría de la Amalgama.

- El espacio genérico es una versión más abstracta aún que el espacio de entrada con el esquema EMISIÓN. Contiene un número menor de elementos y todavía menos especificados, por ejemplo: *emitir* no aclaraba si existe intencionalidad, pero ahora *causar* no sólo no hace referencia a la intención, sino que tampoco distingue entre una acción y un suceso, ni despliega componentes como *emitir, x y hacia*, que son vitales para el esquema EMISIÓN.
- La topología de CAUSALIDAD del espacio genérico no se origina exclusivamente por un proceso de abstracción a partir del espacio de entrada, sino que es también una estructura arraigada en el aparato cognitivo. El marco conceptual de CAUSALIDAD es activado para conformar el otro espacio del enlace porque su estructura es válida para transportar las relaciones del espacio de entrada a un plano mayor de abstracción.
- Una versión abstracta de un espacio mental es también, y esto es crucial, una *interpretación*. La cognición elige entre un abanico de marcos conceptuales compatibles con la topología del espacio que pretende abstraer. La experiencia va demostrando si un enlace es productivo para dar significación a diversas situaciones, y para acoplarse a redes de integración que originen resultados interesantes. El principio de relevancia, sobre el que ya he hablado en relación con teorías de pragmática lingüística, es fundamental aquí. Por ejemplo, en el esquema de EMISIÓN,

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

aunque no podemos representar toda su estructura con detalle, es imprescindible un canal o un espacio común por el que la emisión llegue al receptor. Es posible, por tanto, interpretar el espacio de entrada a partir de esta característica y reclutar para el espacio genérico un esquema de itinerario, o un marco conceptual en el que A está vinculado a B a través de una relación x . Sin embargo, en las imágenes poéticas que estudiaremos estos aspectos del esquema de EMISIÓN son generalmente irrelevantes, y no rigen las proyecciones conceptuales. La relación de causalidad, una de las más importantes para el pensamiento humano, es una interpretación que contribuye a dotar al espacio de entrada de significación, porque resalta una de sus significaciones potenciales más relevantes. Esto no quiere decir que sea imposible realizar una conexión similar entre, por ejemplo, el espacio de EMISIÓN y otro que implique vínculo o trayectoria, en lugar de causalidad; sólo que hay unas recetas más productivas que otras. Los distintos contextos y las diversas intenciones comunicativas o intelectivas irán determinando qué enlaces resultan más adecuados y, sobre todo, más eficientes.

Lo que muestra la figura no son entidades incorpóreas ni puras representaciones matemáticas, sino abstracciones de comportamientos humanos. La hipótesis del enlace abierto presupone una secuencia como la que sigue: somos capaces de elaborar una representación mental de un suceso o de una acción, como el lanzamiento de una piedra a un cristal; podemos abstraer estas representaciones mentales en pequeñas historias espaciales (los esquemas), exentas de detalles, más fáciles de manejar y de recordar, y por tanto económicas cognitivamente; asociamos estas estructuras con otras de igual o mayor grado de abstracción, *interpretándolas* cognitivamente, resaltando algunas de sus relaciones por su valor especialmente significativo. Una operación como esta es la que nos permite identificar el lanzamiento de la piedra como causa de la rotura del cristal y, cosa esta última de vital importancia para nuestras relaciones sociales, al

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

lanzador como causante o responsable. Por cotidiana y automática, tal hazaña cognitiva nos deja indiferentes, pero son muy pocos los animales capaces de llevar a cabo algo remotamente similar, y ninguno con la rapidez, precisión y detalle del hombre.

Aunque nos parezca sencillo, establecer las relaciones *emisor-causante*, *emisión-causa*, *cambio de estado del receptor-resultado* requiere, como vemos, complejas conexiones de paquetes conceptuales, creados y unidos para la ocasión en cuestión de milésimas de segundo. Esta facilidad para conectar espacios mentales a través de sus versiones con topología más abstracta nos permite utilizar los enlaces para, de forma rutinaria, interpretar las más variadas situaciones. Algunas son muy inmediatas, vitales para la supervivencia, como identificar el causante de un sonido o de un olor, o predecir las consecuencias de lanzar un objeto. Otras son enormemente elaboradas e indirectas: delimitar la responsabilidad de un acto, establecer la recepción de luz como la causa del verdor de una planta, o incluso, a partir de ellas, supersticiones como la de echar o recibir mal de ojo, fruto de la búsqueda humana de causas abstractas, que a menudo se escapan al conocimiento, a través de esquemas menos abstractos y más familiares para nuestra experiencia cotidiana, como la EMISIÓN. No de otro modo se originan las flechas del amor, u otros ejemplos de los que vamos a ver.

Sin embargo, el enlace EMISIÓN-CAUSALIDAD por sí solo no puede dar lugar a estructuras tan complejas como las flechas del amor o el mal de ojo. Para ello requiere *mezclarse* con otros materiales conceptuales o, en nuestro modelo, entrar a formar parte de una red de integración conceptual. Si volvemos una vez más a la figura 2.2, veremos que la figura 2.7 representa dos de los cuatro espacios mínimos necesarios para formar una red de amalgama, ya conectados. Potencialmente es, por tanto, una parte de una red. El enlace debe, eso sí, estar dispuesto para mezclarse, es decir, ofrecer posibilidades interesantes para establecer proyecciones y correspondencias con elementos de otros espacios de entrada, que puedan compartir el mismo espacio genérico. Precisamente por esto lo he llamado *enlace abierto*. Tal vez una representación más fiel de un enlace abierto sería la de la figura 2.8.

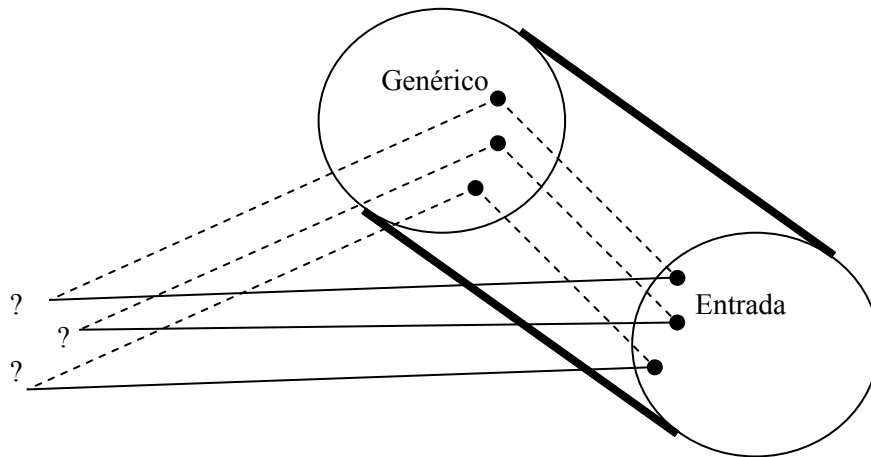


FIGURA 2.8. *Enlace abierto* verdaderamente “abierto”

La figura 2.8 representa la predisposición de un enlace abierto para combinarse con otro espacio – o más – que tenga una topología compatible, de forma que se pueda establecer la función que vincule a los elementos relevantes de todos los espacios en una red. Esto no quiere decir que el espacio o espacios indeterminados tengan que compartir completamente la estructura de la causalidad o las relaciones de la emisión, sino que debe contener material que pueda desempeñar un papel interesante en la red, y sea por tanto susceptible de aportar estructuras y elementos propios a un nuevo espacio amalgamado. Veamos ahora una sugerencia sobre cómo se puede llevar a cabo esto en un alto nivel de abstracción, sin perder de vista la riqueza de detalle y el complejo sistema de intenciones y condicionantes que presenta una situación concreta, plenamente inserta en un contexto cultural y comunicativo.

3.3. La hipótesis del *vínculo genérico común*.

La inserción del enlace abierto en una red de integración conceptual ofrece la posibilidad de establecer una secuencia hipotética en la construcción de

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

amalgamas. Qué sucede antes de que una red de integración conceptual esté formada, cómo se van combinando sus elementos, es una cuestión que prácticamente no se trata en la bibliografía de la TA. No obstante, este es un asunto de capital importancia para comprender los procesos que están detrás de la creatividad, la cual es en principio el gran objetivo de una teoría cognitiva como la de la amalgama.

Una red de espacios mentales no surge de la nada. Claro está que, *a posteriori*, el modelo resulta una herramienta eficaz para analizar la creatividad en la interpretación de signos o de símbolos; por ejemplo, es efectivo para modelar las operaciones conceptuales que realiza el lector o el público durante la experiencia de una obra literaria⁶⁵. Sin embargo, la creatividad que despliega el autor se sitúa en un grado superior a la de su público, en tanto que se anticipa, al menos parcialmente, a las operaciones de construcción de significados que quienes reciban su obra van a realizar. La creatividad del productor sigue siendo distinta de la del receptor, o al menos suma a la de este último un valor añadido que resulta crucial. Ninguna teoría sobre la imaginación o sobre la creatividad está completa si no aborda el proceso de producción. En lo que respecta a la poética o a la teoría de la literatura, hemos de recordar que desentrañar los mecanismos mediante los cuales un autor crea su obra es sin duda uno de sus objetivos principales, si no el principal.

Pensemos en cualquiera de los casos de metáforas de irradiación de luz que hemos visto. Según la TA, el lector u oyente “desempaqueta” toda la red de integración a partir del espacio mental amalgamado, dándole así sentido al conjunto de elementos y relaciones de la amalgama, aunque a menudo dicho conjunto parezca carecer de lógica. Así, teniendo a Teóxeno y los rayos de su mirada, o a la Emiresa y el resplandor de su tobillo, sabemos darles una interpretación adecuada, en la cual recibir el impacto – visual en este caso – de esa luz supone enamorarse o comenzar a sentir un impulso erótico. Esto es, sin duda, un formidable acto creativo, asistido de forma decisiva por competencias

⁶⁵ La deconstrucción – o, mejor dicho, reconstrucción – del proceso de lectura e interpretación de textos literarios que a menudo realiza la poética cognitiva, especialmente con herramientas como la amalgama conceptual, tiene muchos puntos y objetivos en común con la Teoría de la Recepción (Iser 1976, 1989). Así lo señala Hamilton y Schneider 2002, donde se sugiere avanzar hacia una Teoría Cognitiva de la Recepción.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

literarias, comunicativas, culturales... de las que, dicho sea de paso, las teorías cognitivas tienden a olvidarse con facilidad. En virtud de tales competencias y de nuestra capacidad para la integración conceptual, identificamos una escena en la que Teóxeno, o Εύα, con su mirada, o la Emiresa descubriéndose el tobillo, provocan (CAUSALIDAD) una respuesta erótica en un espectador. Al mismo tiempo también reconocemos un esquema de EMISIÓN, con sus relaciones y partícipes propios. De este modo, reconstruimos la red de integración conceptual a partir de las mínimas indicaciones del mensaje lingüístico. Esto es lo que nos permite dar una interpretación metafórica a estas imágenes poéticas. La “situación” que el receptor del mensaje se encuentra, antes de comenzar su proceso creativo de interpretación, consiste en un espacio amalgamado donde se han realizado todas las compresiones e integraciones, el cual contiene, por tanto, todas las claves para reconstruir el resto de la red. El proceso que entonces se desencadena podría esquematizarse con la figura 2.9.

De este modo podemos representar adecuadamente el sofisticado proceso cognitivo mediante el cual aceptamos que el ser amado de estos poemas tiene la facultad de emitir luz, y al mismo tiempo añadimos a esa luz y a la facultad de emitirla una significación y naturaleza muy distintas de lo que conocemos de la irradiación lumínica. Comprendemos que, en la amalgama, la luz tiene unas propiedades especiales porque está conectada con una escena de enamoramiento. Al mismo tiempo, no deja de ser luz y de aportar la estructura de su esquema de emisión, fundiéndolo con el material emotivo. Las posibilidades de significación son muchas, pero no cualesquiera: están restringidas por la topología de los espacios que participan en la red. Un ejemplo: será muy difícil que interpretemos un aumento en la intensidad de la emisión de luz como otra cosa que no sea un aumento en la fuerza que causa la emoción, y por tanto como una emoción más fuerte. De esta forma se respeta la estructura del esquema de imagen EMISIÓN, pero también aspectos clave del funcionamiento interno del espacio de entrada con la escena de enamoramiento, todo ello de forma compatible con el espacio genérico. A lo largo de muchos casos concretos, comprobaremos que esta *invariancia* tiene una distribución algo más compleja de lo que puede explicar la relación fuente-meta de la TCMM o la de tenor-vehículo de las teorías

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

interaccionistas. Tal vez *compatibilidad* – entre la nueva estructura de la amalgama y elementos relevantes de la red – sería un término más apropiado, puesto que la invariancia es parcial, y preserva estructuras esquemáticas en tanto que son útiles para el proceso de amalgama en su conjunto.

El desempaque de la red también nos permite alternar la preeminencia de los elementos provenientes de uno u otro espacio de entrada, según nos resulte conveniente y apropiado en el contexto. Por ejemplo, interpretaremos el hecho de que la Emiresa irradie luz exclusivamente por su tobillo como el efecto erótico de descubrir partes tapadas y habitualmente no vistas (en ese contexto cultural) de la anatomía femenina. Al mismo tiempo, esa luz que surge de su tobillo y con enorme potencia se expande en derredor es lo que la hace visible para los marineros del barco desde la distancia. Este último significado no está relacionado con valores emocionales, eróticos, sino con las propiedades “literales” de la luz, es decir, con nuestra experiencia cotidiana de la irradiación lumínica, sin mezclar con escena alguna de enamoramiento o de cualquier otra clase. Ambos significados conviven bien dentro de la rica escena que se ha formado en la amalgama. En ningún momento olvidamos que la naturaleza de esta luz es metafórica y emotiva, pero al mismo tiempo podemos aprovechar, oportunistamente, las propiedades no metafóricas que resulten útiles para crear significación. Dicha significación está, como vemos y como indica la TA, distribuida por la red de integración conceptual.

Reconstrucción del esquema CAUSALIDAD en el espacio genérico:
 A causa amor a B + Luz de A causa amor en B + A *ilumina* a B (> EMISIÓN)

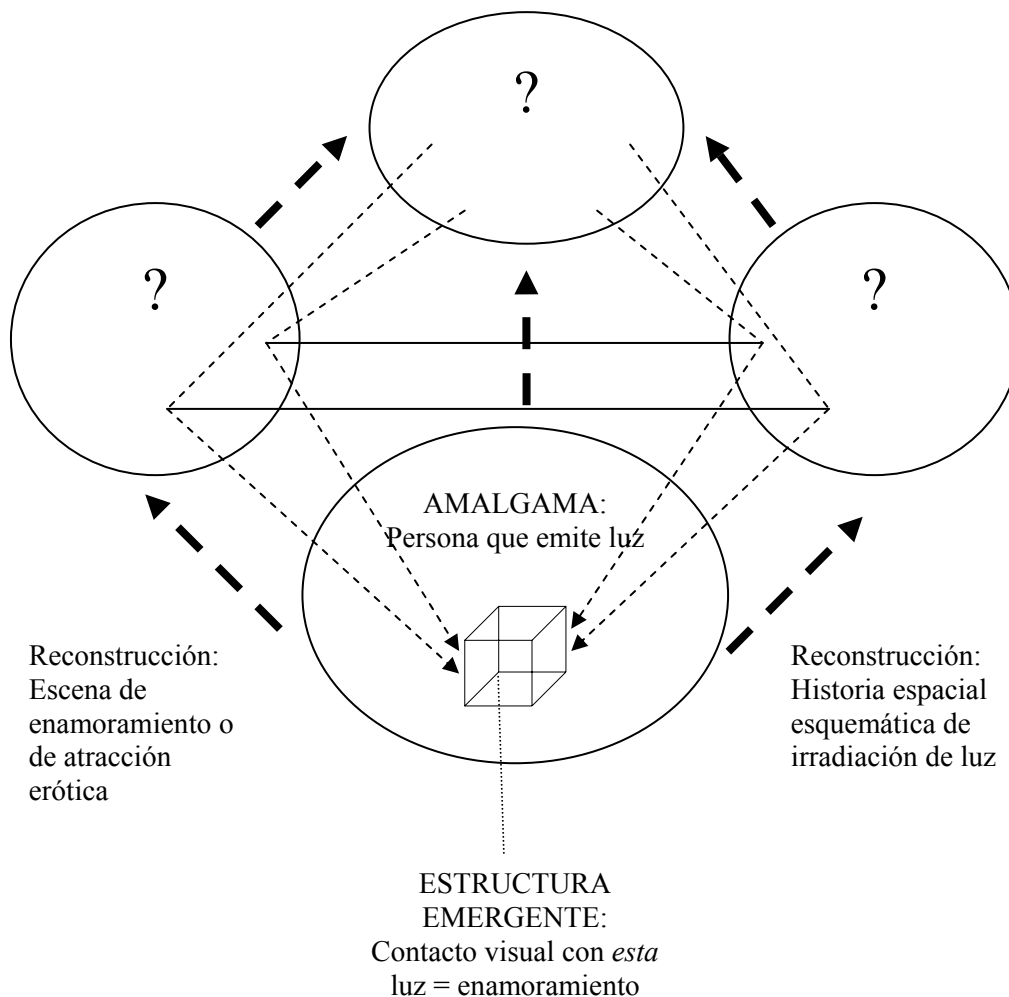


FIGURA 2.9. Desempaque de la red en el proceso de comprensión

Así pues, no es poca la creatividad que ejerce el lector u oyente de estos textos para conformar tales significados. Sin embargo, la que despliega el autor de estas imágenes poéticas implica, además de las operaciones de comprensión que acabo de describir, otras de aún mayor complejidad. Está claro que durante el proceso de creación ha de producirse una interacción del autor con su obra – o del productor con cualquier signo o mensaje sobre el que pueda o decida reflexionar – de tal modo que este vaya asumiendo también el papel de receptor de su propio mensaje, y realizando integraciones del tipo de las que acabo de describir. Sin

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

embargo, también es evidente que el punto de partida del productor no es el del receptor. El receptor dispone de las indicaciones semióticas necesarias para configurar un espacio amalgamado, y a partir de ahí desempaquetar el resto de la red – con mayor o menor éxito, dependiendo de la forma del mensaje y de las habilidades y circunstancias del propio receptor. El productor, en principio, parece no disponer de nada en absoluto.

Sabemos, no obstante, que esto último no es cierto. La creatividad no surge de la nada, sino que parte de una situación comunicativa, de un contexto cultural, del bagaje, la destreza y las intenciones del individuo que se dispone a producir el signo, sea este un producto estético o no. Sin embargo, esto no disminuye un ápice la diferencia entre productor y receptor. Los dos se sitúan en un contexto cultural, los dos cuentan con unos determinados instrumentos cognitivos, pero uno de ellos parte de la mezcla de conceptos, mientras que el otro pretende realizarla, y debe decidir qué elementos combina y de qué manera. Eso sí, el productor, el poeta en este caso, tiene lo que podríamos llamar un propósito inicial de representación, unas intenciones comunicativas. Por ejemplo, Píndaro desea, entre otras cosas, dar testimonio de la hermosura de Teóxeno y de los sentimientos que despierta su mirada; un caso parecido es el de Elytis con Εύα; en cuanto al poeta de la canción popular, parece que pretende mezclar bastantes cosas, y tal vez bullen en su memoria antiguas historias – no sabemos si es consciente de cuán antiguos tales relatos podrían ser – de princesas que van a lavar junto al mar y se encuentran con marineros, pero con todo también desea expresar la hermosura de la Emiresa, o la fascinación que esta puede ejercer. Utilizando el modelo de la TA, podríamos decir que en todos estos casos el autor comienza con un espacio mental que contiene una sencilla escena de seducción. La figura 2.10 intenta representar su punto de partida⁶⁶.

⁶⁶ La figura 2.10 está inspirada en una ilustración similar, sobre el problema de la creatividad en el modelo de red de espacios mentales, elaborada por Tony Veale, y comentada por él durante su exposición *Learning to Be Creative With Language: A Construction-based Exploration of Linguistic Creativity*, la cual fue una de las conferencias plenarias del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Lingüística Cognitiva (Castellón 22-24 de octubre de 2008). Para una teoría de asociaciones verbales convencionales (*talking points*) a partir de herramientas de la WWW, que intenta explicar procesos tanto de comprensión como de producción de metáforas, véase Veale y Hao 2008.

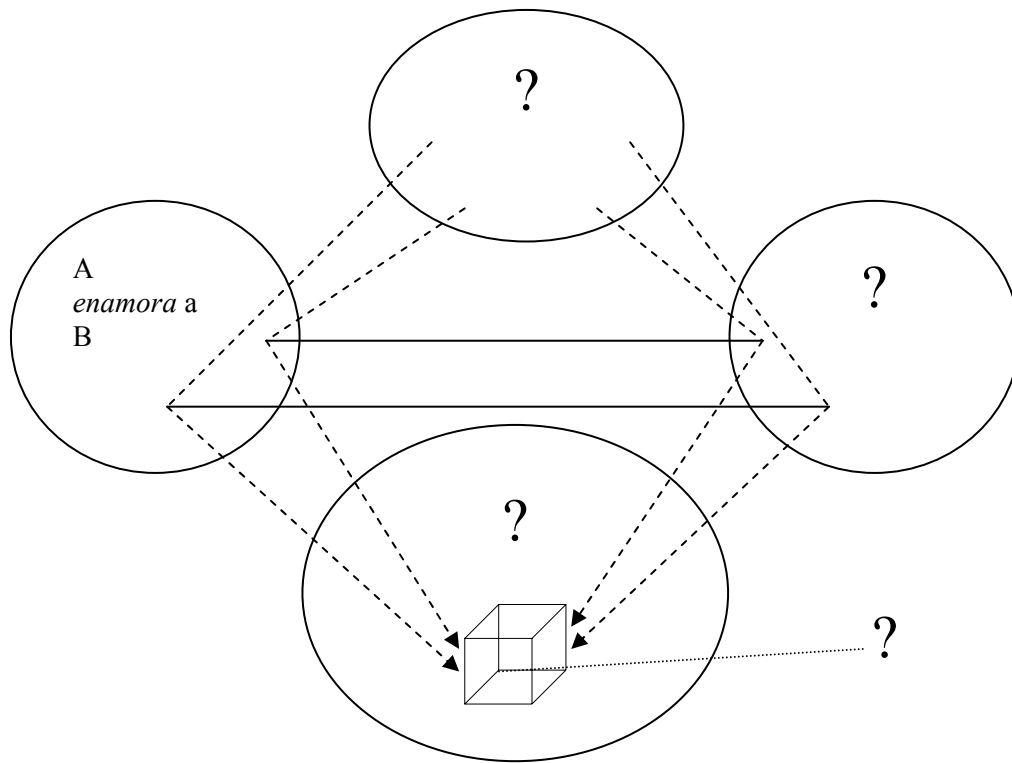


FIGURA 2.10. Punto de partida de una red de integración conceptual

Esta representación del punto de partida es, no obstante, algo inexacta. En primer lugar, la configuración del espacio de entrada con la escena de enamoramiento no arranca de cero ni, por supuesto, refleja directamente un conjunto de hechos “objetivos”. Esta primera representación virtual es ya una *interpretación*, influida por intenciones individuales, modelos culturales, el contexto de creación, la situación comunicativa, etc. *A enamora a B* tiene asignados unos papeles de agente y paciente, y una relación en virtud de una acción. No debemos olvidar que mi diagrama y mi enunciado *A enamora a B* son representaciones espaciales y proposicionales de algo que no es ni espacial ni proposicional. No obstante, la representación refleja un inicio de construcción de significado. Es posible que antes de llegar a este espacio mental se haya producido un trasvase de material conceptual como el que tiene lugar desde un espacio base a un nuevo espacio, tal como propuso Fauconnier y refleja mi figura 2.1. Puede

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

también que, a partir de este primer espacio, se haya elaborado ya una red de tipo *simplex* (véase Fauconnier y Turner 2002: 120-122, y la sección 1.3 de este capítulo) en la que se han asignado los valores A y B a una pequeña historia de causalidad. Sean estos formalismos que acabo de emplear más o menos válidos, lo que resulta innegable es que se han de realizar complejas operaciones conceptuales para conformar una relación agente-paciente como la que tenemos en el sencillo espacio de entrada de la figura 2.10.

Afirmo además que se trata de una interpretación porque existen representaciones alternativas válidas. Consciente o, de forma más probable, inconscientemente, se ha *elegido* representar el acontecimiento como una historia con unos determinados partícipes, obviando los demás aspectos de la situación que no son relevantes para las intenciones comunicativas del autor. Lo que es más, dentro de esta historia se ha adoptado una asignación de papeles que no era – no es – en absoluto obligatoria. No existe ninguna razón “objetiva” para que el agente de esta historia sea la persona de la que B se enamora. Puede perfectamente conceptuarse la historia al revés, y que sea quien se enamora o siente pasión el que actúa. Esta versión es menos frecuente, menos convencional, pero del todo posible, y ni siquiera tiene por qué estar más lejos de la verdad – aunque la verdad no importe aquí demasiado. Puedo perfectamente configurar un espacio mental en que el amante es el agente, el protagonista, el que desea enamorarse o lleva en sí, por su personalidad o por sus circunstancias, la semilla del sentimiento que va a construir a partir de un mínimo estímulo. De hecho, esta versión podría ser más válida para nuestros “amados”: no parece, o al menos no queda especificado en los textos, que ni Teógeno, ni la Emiresa, ni Eva sean demasiado conscientes de *hacer* nada, o que haya intención en su proceder. Sin embargo, esta u otras posibilidades no se consideran en absoluto: el poeta – al igual que cualquier artista, o cualquier hablante en un intercambio lingüístico cotidiano – ha enjuiciado ya la experiencia, guiado por sus sentimientos, por sus intenciones estéticas o pragmáticas, por su cultura, etc.

En segundo lugar, el espacio de entrada de la figura 2.10 tiene una estructura genérica reconocible. En los espacios mentales de que hablo, el de Teógeno, el de Eúa o el de la Emiresa, sobresalen la relación vital *causa-efecto*

(Fauconnier y Turner 2002: 96) y los papeles asignados. Como dijimos, siempre es posible hacer una versión más abstracta de un espacio mental. Está claro que en una historia como la de la figura 2.10, lo más significativo es la causalidad. La abstracción de su principal estructura en un espacio genérico, a la manera del eslabón abierto que hemos descrito más arriba, es una operación fácil e inmediata.

Podemos ahora atisbar lo que sucede en la mente de quien crea una de estas metáforas. El poeta está ante su escena de seducción, ya estructurada, y se dispone a enriquecerla y a realzar las relaciones y emociones que son para él más relevantes. A pesar de que la figura 2.10 ofrece una representación muy esquemática, la escena del espacio de entrada, en su versión más concreta, es mucho más rica. En el banquete – vivido, recordado o imaginado – se sienta el joven y hermoso Teógeno, que a nadie deja indiferente. Teógeno *provoca* unos sentimientos, y los provoca sólo con su presencia, con estar ahí sentado, con mirar... Aquí es donde se activa el enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN representado en la figura 2.8. Tenemos una estructura abstraible en un espacio genérico *A causa a/en B un resultado R*, y un espacio mental de enamoramiento que implica causalidad sin contacto, perfectamente compatible con el esquema de imagen EMISIÓN. Además, las escenas del poema de Píndaro y del de la lírica popular, la descripción apasionada de la mirada de Eúα que está acometiendo Elytis, todas se van a ver reforzadas en sus pretensiones si se pone énfasis en el poder para causar amor sin contacto, con un esfuerzo mínimo, con impunidad... En efecto, el enlace de espacios mentales que tantas veces se usa para conceptuar relaciones de causalidad también es útil para esta; las correspondencias entre elementos son fáciles, el ensamblaje se puede producir con fluidez cognitiva.

La figura 2.11 muestra cómo la estructura genérica de causalidad del espacio de entrada con la escena de enamoramiento “atrae” al enlace abierto que he descrito en la subsección anterior, representado en las figuras 2.7 y 2.8.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

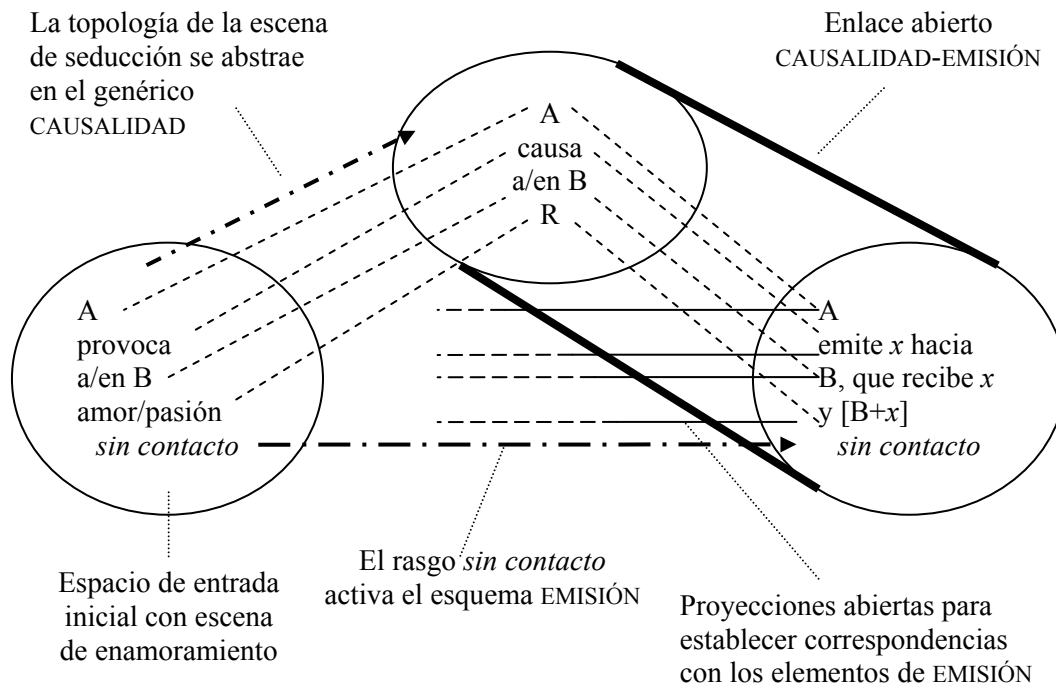


FIGURA 2.11. Activación del enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN por el espacio de partida

Una vez más, no hay que olvidar que el proceso cognitivo que se representa en las figuras es anterior a cualquier realización verbal o proposicional. Se basa en una historia espacial esquemática, en una escena de interacción emocional simple y típica, y en la relación vital de causalidad. El espacio mental con, por ejemplo, la rica escena de Teóxeno mirando y siendo contemplado en el banquete, activa el eslabón abierto y lanza el proceso de proyecciones y correspondencias entre los tres espacios. Lo que he descrito como eslabón abierto es un hábito de integración conceptual. Un espacio de entrada que contiene el esquema de imagen EMISIÓN abstraído en un espacio genérico de CAUSALIDAD, tal como hemos visto, es una estructura conceptual útil para integrarse en redes con espacios mentales compatibles, y en las que *causa-efecto* sea una relación vital predominante. Asociar estados emocionales u otros cambios significativos con fuerzas externas a los sujetos u objetos que los experimentan es una costumbre mental prácticamente automatizada, la cual resulta productiva también para estos casos poéticos. Evidentemente, en los textos hay mucho más, y mucho más

detallado, pero este hábito cognitivo básico es el que permite al poeta crear después un mensaje que, aunque pueda ser intrincado desde el punto de vista formal o lógico, atesora una estructura susceptible de ser compartida por cualquier receptor de la obra.

También es necesario recordar que el proceso de activación no tiene por qué suceder a la primera. Es más, es muy probable que casi nunca suceda sin pasos previos de prueba y error. Tras un número indeterminado – y seguramente indeterminable – de integraciones menos fructíferas, se llega a una solución que resulta efectiva. Cuando se trata de creación artística, el proceso está normalmente diferido, de modo que el poeta puede tener incluso la posibilidad de comparar varias manifestaciones formales de la misma o de distintas amalgamas. Este retardo puede variar mucho, dependiendo de las circunstancias de composición: modalidad artística, oralidad o escritura si se trata de arte verbal, proceder individual, etc. El modelo de red de la TA intenta, con todas sus limitaciones, expresar mediante relaciones espaciales y proposicionales una serie de operaciones cognitivas que se llevan a cabo a velocidad vertiginosa. Redes como la que describimos podrían ensamblarse y hasta alcanzar expresión verbal en cuestión de una fracción de segundo, incluyendo pruebas, errores e integraciones desechadas. La Teoría de la Amalgama se ve, naturalmente, en dificultades para modelar esta arquitectura instantánea de la imaginación, pero aún así puede ofrecernos una maquinaria lo suficientemente flexible y dinámica como para proporcionarnos descubrimientos interesantes, y para permitirnos atisbar el proceso precategorial con algo de detalle. Las teorías de la metáfora como operación cognitiva básica, especialmente la TCMM de Lakoff, Johnson y compañía y la Teoría de la Interacción de Max Black, fueron pioneras en abrir caminos hacia la comprensión de las asociaciones imaginativas y de la figuración, pero carecen de los instrumentos necesarios para acometer análisis como los que propongo.

A partir de la situación representada por la figura 2.11, podríamos decir que el resto ya es fácil de imaginar. Los espacios mentales forman una red y proyectan a un nuevo espacio amalgamado elementos relevantes, seleccionándolos en virtud de las correspondencias que se han establecido, y de su

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

manejabilidad en la amalgama. Así, A se proyecta fundiendo los papeles ser amado-causante-emisor, y conservando la identidad del espacio de entrada inicial con la escena de enamoramiento. La emisión (en este caso irradiación de luz), se proyecta como acción, y A será su sujeto agente. En la amalgama, la relación de causalidad se vinculará ahora a la recepción de la emisión, obviando cualquier otra acción de A. B conserva también su identidad del espacio de enamoramiento, pero desempeña el papel pasivo de receptor de la emisión en la amalgama. El estado de exaltación erótica se produce entonces como el resultado [B+x] del esquema de emisión. Las posibilidades de inclusión de elementos relevantes son enormes, pero restringidas por las reglas de juego establecidas por la red. Por ejemplo, Elytis decide incorporar la fuente de irradiación de luz, el sol, el A del espacio de emisión. A fin de mantener a la amada como emisora, se incorpora también un esquema CONTENEDOR que se funde con la mirada de Eóα, lugarizándola, de tal modo que quepa en ella el sol. Pero todas estas posibilidades y detalles son el tema principal de esta tesis, y las iré analizando en los casos prácticos incluidos en los capítulos de la segunda parte. Por el momento, baste con la representación sintética de la figura 2.12 para esbozar cómo se completa el proceso de formación de la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

Las innovaciones teóricas que he ofrecido son principalmente las siguientes:

- El enlace abierto y su posterior activación e inclusión en la red indica hábitos de integración de espacios específicos, así como una *secuencia* en el proceso de amalgama. La hipótesis sugiere una serie de pasos ordenados en el proceso de integración conceptual.
- La integración aquí descrita se realiza en un nivel abstracto. Evidentemente, y como veremos, las redes de integración conceptual con que podemos analizar cada caso concreto están conformadas por espacios de estructura muy rica y detallada. No obstante, en todos los casos existe un nivel de integración abstracto que rige las proyecciones y las activaciones.

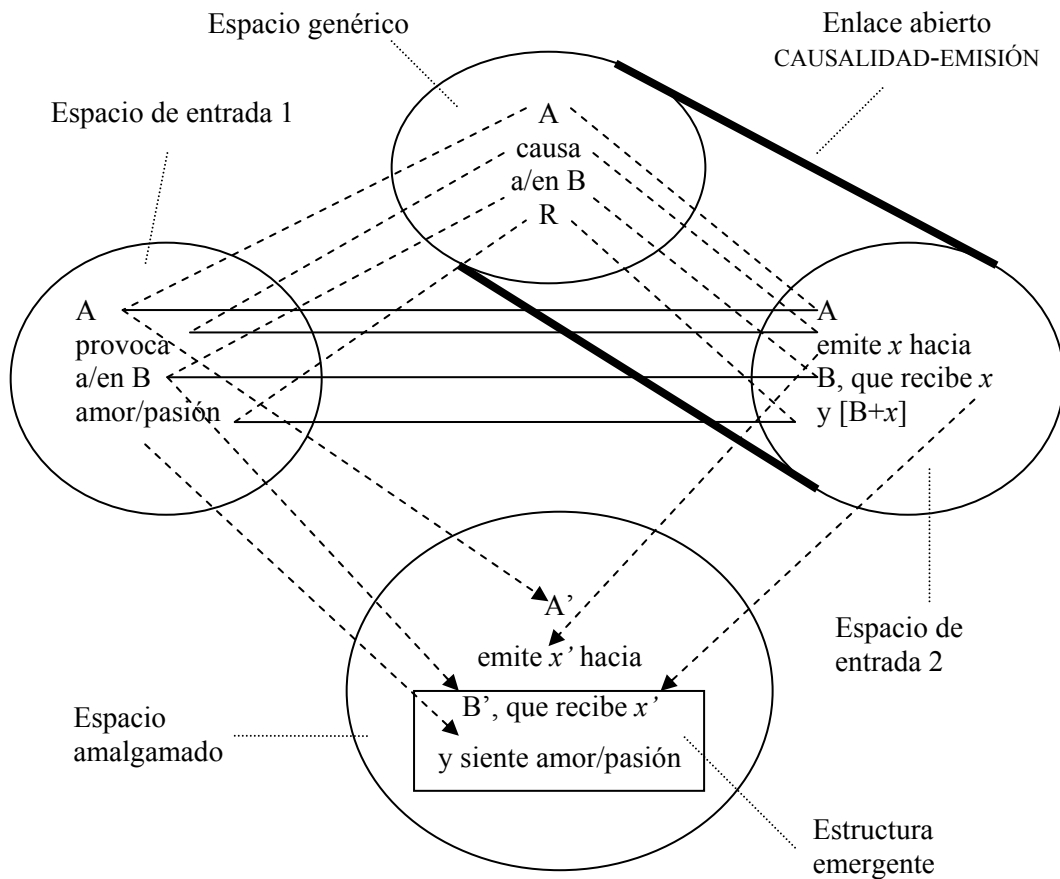


FIGURA 2.12. Red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN

- Si es posible hacer una versión abstracta de un espacio mental, también se puede entonces abstraer una red completa. La red abstracta de la figura 2.12 es aplicable a las tres metáforas de irradiación de luz que hemos estudiado, así como a muchísimas otras que no tienen por qué tener a la irradiación lumínica como su manifestación del esquema de emisión. Con algunas modificaciones y añadidos, esta red es válida para las docenas de ejemplos de integración conceptual en imágenes poéticas que estudia esta tesis. Veremos que existen múltiples amalgamas que comparten estos mismos mecanismos de integración de espacios mentales con esta misma estructura esquemática. Aunque la

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

diversidad de estas amalgamas es grande, sus rasgos comunes son reconocibles, de tal modo que podría decirse que pertenecen a la misma “familia”, relacionadas entre sí por su configuración elemental, al modo de organismos con parte de ADN común. A la red de integración abstracta compartida por esta familia de amalgamas la llamo *vínculo genérico común*.

3.4. Estudio cultural diacrónico de la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN.

Desde el ámbito de la poética cognitiva se ha propuesto que análisis como el que vengo realizando constituyan un paso previo a las lecturas e interpretaciones tradicionales (Lakoff y Turner 1989: 159), las cuales de este modo podrían fundamentarse en unos cimientos teóricos coherentes con lo que conocemos de la cognición, el lenguaje, las emociones, etc. (Tsur 2002). Al mismo tiempo, basándose en esta íntima relación entre cognición y lenguaje, la poética cognitiva puede iluminar áreas de indagación sobre los textos literarios donde no llegan otros enfoques (Tsur 2008: capítulo 1). Además de estos dos aspectos, la presente tesis constituye un intento de hallar una tercera vía de aplicación de los instrumentos de ciencia cognitiva a la poética. Deseo proponer que tales instrumentos se traduzcan en herramientas teóricas concretas que se integren completamente en la teoría de la literatura, la literatura comparada y los estudios de tradiciones literarias nacionales, como el presente.

Una aplicación inmediata de la llamada poética cognitiva, en la cual se basa el presente estudio, es la de ofrecer modelos de patrones conceptuales y formales productivos en literatura. Mediante el desarrollo de instrumentos teóricos pertenecientes al ámbito de la ciencia cognitiva he podido, en el caso de esta tesis, describir un patrón abstracto que subyace a multitud de imágenes poéticas. Esto da pie tanto a su análisis sincrónico y en ejemplos concretos, a la manera de lo que hasta ahora viene haciendo principalmente la teoría de la amalgama, como a su estudio diacrónico y comparativo entre diversas épocas y autores, lo cual pretende llevar a cabo la presente tesis para el patrón ENAMORAMIENTO-EMISIÓN, aunque sea parcialmente.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Los estudios cognitivos del lenguaje y de la literatura adolecen a menudo de un exceso de teoría. Esta especulación teórica debería corresponderse con un trabajo de campo mucho mayor (Geeraerts 2006 y en prensa), que incluya análisis prácticos, tanto textuales como experimentales, del modo en que se realizan tanto en el ámbito científico como en el de los estudios filológicos e históricos. La presente tesis pretende contribuir modestamente a subsanar esta carencia. Sin embargo, lo que intento realizar no es únicamente un trabajo de campo de poética cognitiva, sino más bien un estudio de literatura griega, que aplica, refina y desarrolla instrumentos de análisis de la Teoría de la Amalgama y de los esquemas de imagen. Este estudio literario no está al servicio de dichas herramientas analíticas, sino al revés. Integrar plenamente la teoría cognitiva en un estudio literario es la única forma de apreciar verdaderamente su posible contribución, y al mismo tiempo de refrendar y perfeccionar sus propuestas teóricas.

Esta tesis es, por tanto, un estudio de metáforas sobre el amor en textos poéticos griegos, las cuales siguen un patrón conceptual que puede ser descrito mediante las herramientas teóricas de la ciencia cognitiva, y así ligado al funcionamiento íntimo de la cognición. La productividad de este patrón conceptual, basado en la cognición corpórea, es de gran interés para explicar cómo comprendemos significados que no siguen la lógica proposicional, y de este modo entender por qué textos muy alejados histórica o culturalmente, o de estructura simbólica muy compleja, pueden ser asimilados y disfrutados a pesar de todo ello. Esto contribuye al conocimiento acerca de la significación y de la cognición, y tal vez a aportar algo a la discusión multidisciplinar sobre mente y lenguaje. Sin embargo, todo lo anterior sólo puede realizarse correctamente si se cumplen los objetivos de un estudio literario concreto. Del mismo modo que, en biología, conclusiones generales sobre nichos evolutivos o interacciones en ecosistemas complejos deben estar basadas en estudios concretos y detallados, así las generalizaciones sobre poética, lingüística y ciencia cognitiva, a las que no renuncia esta tesis, habrán de fundamentarse sobre un estudio de poesía – griega, en nuestro caso – a pie de texto.

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

Intentaré, por tanto, incorporar las categorías teóricas que acabo de exponer al análisis de los textos literarios pertinentes. Las generalizaciones teóricas de la poética cognitiva a menudo no consideran procedimientos y conocimientos establecidos de las filologías particulares, así como de disciplinas humanísticas que podrían llamarse “tradicionales”. Sin embargo, tales conocimientos no son siempre opiniones subjetivas en permanente discusión – aunque esto se dé con demasiada frecuencia, por ejemplo, en la crítica literaria – sino que también están basados en datos objetivos y en interpretaciones científicas de estos. Esto es especialmente válido para los estudios clásicos, que tradicionalmente incorporan una metodología interdisciplinaria, proveniente de ámbitos tan dispares como la filología, la lingüística, la historia, la arqueología, la antropología, los estudios artísticos, culturales, de instituciones, de la religión, y un largo etcétera. A ello se suman, además, sofisticadas técnicas necesarias para la interpretación y conservación de documentos y objetos antiguos, procedentes de ámbitos tan variados como la papirología o la numismática, incluyendo hasta las técnicas de lectura láser empleadas en el Proyecto Oxirrinco de Oxford. No tener en cuenta los conocimientos establecidos en las disciplinas tradicionales puede llevar a la poética cognitiva, por ejemplo, a proponer un significado solar para las flechas de Apolo, o fálico para las de Eros, lo cual es directamente refutable con los datos empíricos recogidos por los estudios clásicos. Esto sucede porque se ha intentado hacer exégesis de los materiales culturales prescindiendo, precisamente, de la cultura en la que han sido producidos, procedimiento que siempre ha de conducir a errores fatales. Por el contrario, si las categorías procedentes de la ciencia cognitiva se insertan plenamente en un estudio literario, filológico y cultural, podrá observarse exactamente cuál es su aportación y, al mismo tiempo, de qué modo pueden ser enriquecidas y modificadas sus propuestas por las humanidades “tradicionales”.

La comparación diacrónica resulta de un enorme valor para lograr esta integración de metodologías. En primer lugar, es un rasgo intrínseco de la filología y de los estudios humanísticos, el cual suele no obstante estar ausente de la lingüística y poética cognitivas. Insertar nuestro patrón ENAMORAMIENTO-EMISIÓN en un estudio literario que abarque periodos distintos nos permitirá

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

observar su interacción con factores históricos-sociales-culturales, su variación según las funciones poéticas o retóricas pertinentes en cada caso, así como su continuidad dentro de una tradición literaria. En cuanto a los objetivos de la filología griega, nos permitirá englobar en la misma categoría una serie de ejemplos textuales dispares, y ligar aspectos vitales de su producción y de su recepción a operaciones cognitivas básicas. Ambas cosas son, a su vez, del todo imposibles si no se incorpora a la metodología tradicional material procedente de la investigación en ciencia cognitiva.

Hay un segundo aspecto de la comparación diacrónica que me gustaría resaltar, y que a menudo escapa a la atención de los filólogos griegos. No existe ninguna tradición literaria viva, a excepción tal vez de la china, que ofrezca un abanico histórico como el de la griega. Hay mucho que debatir, y probablemente siempre lo habrá, sobre las continuidades y rupturas que experimentan la cultura y la lengua helénicas desde la Antigüedad hasta el presente. No obstante, hay algunos puntos sobre los que poco puede discutirse: de los últimos veintiocho siglos no ha habido ninguno en que no se haya producido poesía en griego (Odysseas Elytis ya se expresó en términos parecidos durante su discurso de recepción del Nóbel); sabemos con certeza que los poemas homéricos, al parecer el documento literario de entidad más antiguo de todos los conservados, representan la cumbre – o una de las cumbres – de una tradición que contaba con siglos de antigüedad cuando empezó a ponerse por escrito; con todos los avatares y rupturas de la historia que se quiera, toda esta literatura es literatura en griego.

Visto todo esto con los ojos de quien se dedica al estudio empírico de la literatura, la tradición griega ofrece unas posibilidades inagotables para el “trabajo de campo”, es decir, para someter a validación práctica y empírica prácticamente cualquier teoría. Añádase a esto que la tradición cultural helénica es uno de los pilares – probablemente el más importante – de la cultura occidental (e.g. Adrados 2006), y que, al menos en lo referente a la Antigüedad, la filología griega, junto con otras disciplinas, lleva siglos recopilando datos y estudiando todos los documentos relevantes, habiendo constituido una tradición de erudición a la que no es fácil encontrar parangón en las Humanidades. Las posibilidades que ofrecen la literatura y los estudios griegos son idóneas para la indagación comparativa

2. La amalgama conceptual y los esquemas de imagen

sobre modelos conceptuales, géneros, procesos cognitivos, y en general sobre cualquier categoría teórica que se quiera proponer para comprender mejor el hecho literario. Sin embargo, como he dicho, esta faceta de la literatura griega, propiciada por su inmensa amplitud cronológica, está aún en su mayor parte por explotar y explorar⁶⁷. También a esto procurará contribuir, dentro de sus modestas posibilidades, la presente tesis.

⁶⁷ Algunos estudios diacrónicos que constituyen una excepción a lo dicho, y que además guardan alguna relación temática con la presente tesis, son Alexiou 1974 y 2002, y Petropoulos 2003.

CAPÍTULO 3

EL ENAMORAMIENTO-EMISIÓN EN LA LÍRICA ARCAICA

1. El patrón conceptual ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMOCIÓN en los fragmentos líricos: algunas consideraciones metodológicas.

there is no one method, no one theory, that could ever suffice for comprehending the totality of any piece of Greek literature, or of any literature. This is no excuse, however, for being hostile to theory, a stance that is perennially fashionable among Classicists.

Gregory Nagy, *Pindar's Homer* (1994): 9.

El poeta lírico de cualquier tiempo y de cualquier lugar se enfrenta, como parte primordial de su tarea, a uno de los grandes misterios distintivos del hombre: la emoción. Aunque muchas épocas, y en especial en el siglo XX, hayan intensificado sobremanera los aspectos intelectuales, sociales y filosóficos del quehacer poético, no por ello se deja de esperar de la poesía que, de un modo u otro, conmueva. Entre las habilidades del poeta siempre ha de tener rango preferente su forma especial de pensar, expresar y transmitir sentimientos.

La gama de las emociones es, por supuesto, amplísima, y está sujeta a variación cultural – incluida en ella la variación lingüística – e individual (Wierzbicka 1999: 13-38). Su conceptualización y expresión – artística o no –, igualmente un rasgo distintivo humano, puede llegar a ser una de las más complejas operaciones de la imaginación, y admite igualmente innumerables matices. En contra de lo que comúnmente podemos creer, es muy difícil, probablemente imposible, elaborar un catálogo de sentimientos cuyos detalles sean válidos para todas las sociedades e individuos (Wierzbicka 1999). Esto no

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

quiere decir que no existan universales, pero sí que tal vez no vamos a encontrarlos con tanta facilidad como suponemos.

El cuerpo humano es uno de esos universales que pueden ofrecernos la posibilidad de hallar una base común, que en ningún modo está reñida con los aspectos culturales y sociales, ni con reconocer las diferencias (Wierzbicka 1999: 306, Enfield y Wierzbicka 2002). Los esquemas de imagen, historias básicas de interacción espacial, desempeñan muy probablemente un papel importante también en la conceptualización de las emociones. La experiencia emotiva es una de las más difíciles de organizar, y es natural que recurramos a la integración de elementos sencillos para afrontar la tarea. Es en cómo estos elementos “simples” pueden dar lugar a conjuntos de gran complejidad en lo que se fija esta tesis. Asimismo, voy a intentar ayudar a la explicación de las dos grandes vertientes del tema: cómo se forman esos conjuntos complejos y llegan además a alcanzar un valor estético y cultural específico; y cómo, basándose necesariamente en experiencias compartidas o universales, apelan a la sensibilidad de gran variedad de públicos en distintas épocas, incluso cuando existen barreras culturales y estéticas para la comprensión de las expresiones y mentalidades que les han dado forma.

A primera vista, estas pretensiones de generalización son demasiado ambiciosas para un capítulo como este, que toma como objeto de estudio versos amatorios de la destrozada lírica griega arcaica. De ninguna manera pretendo soslayar el hecho de que casi todo lo que tenemos de estos autores son jirones cuyo contexto está incompleto o debe ser reconstruido – a menudo usando artes prácticamente adivinatorias – casi en su totalidad. Sin embargo, a pesar de su innegable carácter fragmentario, las “muestras” que recojo a continuación tienen, a mi ver, un extraordinario valor, que puede permitirnos aportar un análisis de interés para comprender la emoción en poesía. Las razones son principalmente dos. La primera: en su época arcaica, los griegos están dando forma culminante y poniendo por escrito la primera tradición lírica que podemos calificar de “moderna”, por la condición social⁶⁸, maestría y originalidad de sus poetas⁶⁹.

⁶⁸ En realidad, la importancia social – incluido el ámbito religioso – de los poetas era bastante mayor que la de épocas mucho más modernas, incluida la actual. Una buena muestra es el culto al poeta Arquíloco en Paros, estudiado con detalle por Clay 2004.

Podemos observar el paso de una rica tradición oral, como tantas otras, a una sofisticada e individualizada poesía escrita (e.g. Slings 1990), como pocas ha habido, mediante la combinación de la libertad creativa del poeta itinerante con formas populares y rituales (Adrados 1976: 197)⁶⁹. La segunda razón es que la tradición que alcanza sus primeras cumbres en el helenismo arcaico es *la nuestra*. Sin entrar en discusiones sobre qué significa exactamente el término *cultura occidental*, es innegable la enorme repercusión, principalmente a través de la latinidad y de las posteriores literaturas europeas, de la lírica griega en la historia de la poesía (véase, e.g., Villarrubia Medina 2000: 70-71). La expresión de los sentimientos ocupa, desde luego, un lugar privilegiado en esta manera de hacer poesía heredada de los griegos.

⁶⁹ Cuando califico esta poesía de “moderna”, no la equiparo a las condiciones actuales, pero sí afirmo que contiene elementos que la distinguen decisivamente de la tradición oral y ritual de la que surge, aunque dichos elementos se presenten a menudo en germen y no cambien radicalmente el quehacer poético. Lo explica bien Adrados: “vista desde nuestra perspectiva, la lírica literaria griega, con toda su modernidad respecto a su predecesora la lírica popular, está todavía relativamente próxima a ella. Fundamentalmente, continúa siendo poesía dirigida por un “yo” a un “tú” individual o colectivo sobre el que trata de influir, orando, exhortando, injuriando, sosteniendo opiniones. Sigue estando al servicio de una búsqueda de la prosperidad y el éxito del poeta y la comunidad, dentro de normas y creencias tradicionales. Y el poeta sigue siendo, antes que nada, un guía de su comunidad, sobre la base de un substrato de tradiciones religiosas. Lo que hay en esta lírica de libre expresión del sentimiento y las ideas individuales del poeta, es en definitiva secundario, aunque sea decisivo para el futuro.” (Adrados 1976: 274). Véase en la misma línea Nagy 1994: 2, y de forma parecida Tsagarakis 1977: 9, 153.

⁷⁰ Sobre el trasfondo de poesía popular de tradición oral en la lírica griega arcaica, incluidas algunas claves metodológicas para incorporarlo a los análisis, puede verse Petropoulos 2003: 1-3, 10ss. El empleo de la escritura por parte de los líricos arcaicos sigue siendo un vivo tema de discusión, y más aún desde la formulación y pleno desarrollo de la teoría de Parry-Lord sobre la composición-actuación oral. El proceso de alfabetización fue al parecer bastante lento, y no llegó a cuajar del todo probablemente hasta el último tercio del siglo V, eso sí, con enormes consecuencias, que aún seguimos evaluando (véase Havelock 1982 y 1986). Para una exposición de los elementos fundamentales de la discusión, junto con un comentario meticuloso de la vasta bibliografía acumulada hasta esa fecha, véase Gentili 1984: 3-30. Rosalind Thomas (1992: 113-27) proporciona un panorama, que me parece muy razonable, sobre la condición social del poeta y el papel de la escritura en los recitales poéticos de la época. Un trabajo más reciente es el de Signes Codoñer (2004), que examina la cuestión con especial atención a Homero y el periodo arcaico, proponiendo una datación de las epopeyas en los siglos VII-VI, y por tanto una redefinición de las relaciones entre épica, lírica y escritura. Aunque, como he dicho, el gran impacto de la transición a la escritura es innegable, no estoy tan seguro de que tenga validez psicológica sostener que la composición escrita aumente la conciencia sobre los límites del propio cuerpo, y ayude por tanto a forjar la metáfora de *eros* como fuerza externa, tal como defiende Carson 1986: 39-45. Es bastante seguro que la composición oral desempeña un papel fundamental en prácticamente todos los poetas anteriores a la época clásica (véase Gentili 1984: 18-24 o Havelock 1982: 261ss., para la composición oral incluso en la tragedia). Incluso es posible que estemos manejando textos orales dictados, y que los creadores de los poemas no supiesen leer ni escribir. En todo caso, afirmaciones como la de Carson sobre los límites del cuerpo y la escritura, con grandes implicaciones no sólo en literatura sino en psicología cognitiva, deberían ser sometidas a un cierto examen teórico y experimental antes de ser utilizadas como hipótesis probables en crítica literaria.

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

La lírica griega arcaica ofrece, por tanto, la posibilidad de observar algo a lo que creo que no se suele conceder todo el valor que tiene: una primera vez. Por supuesto que emociones como el enamoramiento, el deseo, el miedo o la ira habían sido tratadas artísticamente con mucha frecuencia en diferentes culturas, incluyendo, en el caso de la griega, el monumental ejemplo de Homero. Pero ninguno de esos poetas es como los líricos arcaicos. Por primera vez, unos autores, que responden en lo fundamental – sin omitir sus particularidades – a la idea artística y social que nuestra civilización tiene del poeta, se enfrentan directamente a la necesidad de expresar y de transmitir las emociones vitales (Fernández Galiano 1958 y 1985: 9), y hacen de ello el centro de su labor⁷¹.

Los textos que vamos a estudiar a continuación tienen en común precisamente esto: hablan de una experiencia emotiva básica con la frescura de una primera vez. La belleza, la mirada, son los detonantes inmediatos del sentimiento erótico en las escenas simples que presentan estos poemas. Pensar esta emoción, organizarla, hablar de ella, hacer que otros la imaginen o accedan a sus demandas⁷²... es una difícil tarea. Para ello los líricos arcaicos acuden a una historia espacial de emisión como la que describía el capítulo 2, y la integran con escenas simples de enamoramiento o de atracción amorosa, guiándose por la causalidad y otras relaciones vitales. Nace así en la literatura occidental la familia de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMOCIÓN que he descrito⁷³.

La comparación de distintos periodos que va a realizar esta tesis nos mostrará que este patrón conceptual se repite por su éxito cognitivo y expresivo universal, por su transmisión cultural, o, muy probablemente, por ambas razones. Para el panorama que deseamos obtener necesitamos la amplitud que sólo

⁷¹ Esto no quiere decir que esté en desacuerdo con Martin West, cuando afirma que el ámbito expresivo de la poesía lírica – él habla específicamente de la elegía y del yambo – sobrepasa con creces la sola intención de influir en el otro, exhortando o conmoviendo para provocar la acción (West 1974: 1-21). Sin embargo, parece razonable sostener que la intención de influir en el otro es fundamental para esta poesía (véase Adkins 1985: 30 sobre la elegía; su argumentación me parece extensible al resto de la lírica arcaica).

⁷² Sobre la relación entre la emoción y los habituales procedimientos de exhortación y persuasión de la lírica arcaica puede verse, además de los textos ya citados, Guillén 1982. La persuasión es sin duda un fin comunicativo importante de la lírica arcaica, al menos como juego metafórico, pero me parece excesivo afirmar que es su fin único, como afirma Sancho Royo 2000

⁷³ Pagán Cánovas 2004 ofrece un estudio, mucho más sucinto y con un enfoque teórico algo diferente, de la mayoría de los textos de este capítulo, también en clave de la amalgama ENAMORAMIENTO-EMISIÓN.

proporciona un estudio diacrónico, aprovechando, como dije en el capítulo anterior, las enormes posibilidades que para ello ofrece la historia literaria griega. Esta tesis va a tener, por tanto, un orden cronológico, aunque, claro está, se trate de un estudio que podríamos llamar “sincopado”, es decir, que muestra varios hitos significativos, por no poder abarcar todas las épocas en que se ha escrito poesía en griego – tal como dijimos, los últimos veintiocho siglos.

El deseable orden cronológico, a fin de hacer, en la medida de lo posible, una historia de esta familia de amalgamas conceptuales, no sólo no puede ser exhaustivo, sino que a veces no es factible – o no es interesante – incluso dentro del mismo periodo. Esto ocurre en el caso de la lírica popular neogriega de tradición oral recogida por Politis (capítulo 5), donde es a menudo prácticamente imposible asegurar la anterioridad de unos textos sobre otros; tan sólo se puede, y no siempre, aventurar la mayor antigüedad de unas versiones conservadas con respecto a otras, lo cual no nos asegura que la aparición del motivo o del texto sobre el que se han producido las variaciones fuera anterior o posterior al momento en que surgió el otro “original” con que lo queríamos comparar. En cuanto a la lírica arcaica, aunque en ella tratamos con autores individualizados y datables, no es menos cierto que, como hemos visto, el componente tradicional es de gran importancia⁷⁴. El estado de nuestro conocimiento sobre ella rara vez nos permite afirmar rotundamente cuánto de original y cuánto de tradicional hay en una imagen poética. Por otro lado, como también he dicho, al no ser una literatura anónima, podemos datar al menos con razonable aproximación las épocas en que florecieron sus poetas. Sin embargo, aquí es donde, una vez más, debemos conducirnos con gran humildad, siendo muy realistas sobre lo que sabemos. Tan sólo una pequeñísima fracción de cuanto se puso por escrito en aquella época, que evidentemente fue sólo una pequeña parte de lo que se compuso, ha llegado a nuestras manos, y en la mayoría de los casos en un estado fragmentario, lamentable, con demasiada frecuencia casi ininteligible.

No tiene, pues, sentido, intentar trazar un recorrido histórico de las manifestaciones de nuestra red de integración a través de épocas cuyos datos se

⁷⁴ Hacen especial hincapié en este aspecto, por mencionar dos obras de especial importancia, Meyerhoff 1984 y Nagy 1994. Adrados 1993 repasa las principales innovaciones, sobre todo en lo que a los temas se refiere, de la poesía erótica griega.

nos presentan en tal estado. El que una imagen concreta aparezca en Anacreonte y no en Safo no quiere decir que sea necesariamente más reciente, sino que no está atestiguada en la diminuta fracción de la obra sáfica que ha llegado hasta nosotros. También podría ser un caso único en ese texto anacreóntico, o podría haber sido una metáfora recurrente que se diera con frecuencia en el 90% o más de la obra de Anacreonte que nos falta. Ni para la tradición oral neogriega ni para la lírica arcaica tiene sentido hacer tales conjeturas. Veremos que en otros capítulos sí está justificado trazar una evolución cronológica, pero en estos dos casos se impone una clasificación tipológica, que sí puede resultar de utilidad. Dicha clasificación está basada en elementos del funcionamiento interno de la red, tales como el número de espacios mentales que intervienen, la asignación de papeles clave para la estructura de la amalgama, o la elección de formas diferentes de concretar el esquema EMISIÓN. Al ser además este nuestro primer capítulo de análisis de textos, una sucinta tipología es apropiada para introducirnos en las posibilidades de significación que ofrece este patrón conceptual.

La metodología diacrónica mantiene, no obstante, toda su vigencia. Aunque en estos dos capítulos sacrifiquemos el orden cronológico por un estudio de tipos que nos resulta más útil, los textos siguen perteneciendo a unidades históricas que pueden ser comparadas con las demás. Desde el siglo VII al siglo V a. C., la lírica griega arcaica se nos presenta como una tradición literaria con la suficiente cohesión para ser considerada de forma unitaria, y cotejada por tanto con otros conjuntos. Lo mismo ocurre con su época y su ámbito cultural. Por ejemplo, aunque no podamos trazar una cronología del motivo de la divinidad como emisor externo sí sabemos que se da en esta época, y que tiene hondas raíces culturales y religiosas. Podremos, por consiguiente, contrastar este emisor externo encarnado por Afrodita o Eros con elementos culturales de otros periodos que desempeñan ese mismo papel, como las entidades cosmológicas o divinas a que aluden algunos versos de Giannis Ritsos en el siglo XX.

Objetivo primordial de esta tesis es, a fin de conectar estos textos tan alejados entre sí, vincular este patrón conceptual a lo que sabemos – poco, pero en rápido crecimiento – sobre la integración conceptual y la cognición fundamentada. Los dos capítulos anteriores han intentado explicar que solamente con la tradición

filológica no podemos acometer empresas como la de comprender el funcionamiento del lenguaje figurado, por qué se dan los significados llamados emergentes, o qué es exactamente una metáfora. A su vez, la poética cognitiva, la filosofía de la mente y del lenguaje, y las ciencias de la cognición tienen por delante una gran cantidad de trabajo práctico y empírico.

Este capítulo y los que siguen pretenden demostrar que la labor teórica de la lingüística o de la psicología cognitiva está fundamentalmente incompleta si no se enfrenta a los casos más “excéntricos” y de mayor creatividad. Tal como lo ha expuesto Mark Turner (1996), la mente humana es intrínsecamente literaria. Sin el análisis detallado de los textos poéticos no podemos esperar comprender el funcionamiento íntimo del pensamiento. Y no es concebible afrontar el análisis de estos textos dando la espalda a la tradición filológica que se ha ocupado de ellos durante siglos. De la colaboración entre ambos enfoques es de donde han de salir los mayores beneficios. Para ello la ciencia cognitiva no debe olvidar que otros antes han examinado los mismos datos con minuciosidad, pero también la tradición filológica debe recordar las palabras de Gregory Nagy que abren esta sección: ninguna teoría es suficiente por sí sola, pero esto no es razón para renunciar a ella, y por tanto a entroncar nuestras investigaciones con la indagación sobre los fundamentos mismos de lo humano. Además de ser precisamente lo contrario del espíritu clásico, supondría un insoportable desperdicio del valiosísimo material de estudio que nos ofrece la literatura griega. Empezando por los líricos arcaicos, vamos a comprobar que esta poesía puede proporcionarnos preciosas claves para ahondar en la esencia de la creatividad y de la cognición.

2. La red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN en la lírica arcaica.

2.1. El ser amado como emisor: La luz y la mirada.

En los textos que siguen estudio una de las principales vertientes conceptuales de este vínculo genérico común: la que asigna al ser amado el papel de emisor, haciendo así nacer en él la relación de causalidad. Esta elección resulta crucial para la construcción de significación en estas imágenes poéticas. Por

ejemplo, favorece funciones pragmáticas clásicas de la poesía amatoria, como el encomio del objeto de la pasión, que no pueden aparecer de igual manera si el causante de la respuesta erótica es alguien o algo externo a los protagonistas. Veremos, cuando tengamos oportunidad de comparar con la subsección siguiente, que la red de integración mantiene su coherencia, tanto en las diferencias con la otra vertiente, como en lo que ambas tienen en común.

Píndaro: rayos de la mirada de Teóxeno

En el capítulo anterior, he recurrido al encomio de Píndaro a Teóxeno de Ténédos para mostrar el carácter emergente de algunos de los significados centrales de la familia de amalgamas objeto de este estudio. Asimismo, he usado la imagen de los rayos que salen de la mirada de Teóxeno como ejemplo del vínculo común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, concretado en una red con dos espacios de entrada: uno con el efebo mirando y siendo mirado; otro con una fuente de irradiación de luz. Veamos ahora el poema en su contexto más o menos completo:

Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώ-
των δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἀλικίᾳ·
τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσω
μαρμαρυζοίσας δρακεῖς
ὄς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν
ψυχρᾷ φλογί...

(Snell y Maehler 123: 1-7)

Hay que recolectar amores a su debido tiempo,
alma mía, de acuerdo con la edad:
pero quien al contemplar los rayos
centelleantes de los ojos de Teóxeno
no se ve sacudido por olas de deseo, de acero

o de hierro tiene forjado el negro corazón
con fría llama...

Un propósito fundamental del poema es encomiar a Teóxeno. Bien señala Emilio Suárez de la Torre en una nota a este texto (Suárez de la Torre 1988: 395, n87) que el encomio está en las raíces del género coral, como se ve en la poesía de grupo de Safo y, aún más claramente, en el primer partenio de Alcman, del cual analizaremos algunos versos a continuación. No es imposible, por tanto, que el motivo del ser amado como fuente de luz fuera tradicional en la lírica arcaica⁷⁵, o lo fuese al menos ya en tiempos de Píndaro⁷⁶. Vamos a comprobar que los procedimientos conceptuales empleados por ambos encomios son muy similares, y perfectamente coherentes con la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN. Pero no nos adelantemos. Veamos primero qué pretende comunicar Píndaro, y cómo afronta esta labor. Para cantar la alabanza del joven no comienza con una descripción directa, sino con dos versos que filosofan sobre el amor fuera de edad. La primera persona poética se desdobra en el θυμός, permitiendo de este modo que el poeta interpele a su centro emocional. Evidentemente, la razón de esta amonestación es darnos a conocer su resistencia a sentir amor a sus años, resistencia que va a ser vencida inmediatamente – y con suma facilidad – por los rayos de Teóxeno.

Tenemos, por tanto, un contexto en que el poeta se dice a sí mismo que no es momento de enamorarse. Sin embargo, es imposible resistirse a Teóxeno, a menos que se tenga un corazón insensible, o, como continúan los versos que ya no cito, se sea esclavo de la riqueza o de las mujeres. El canto homoerótico de Píndaro implica claramente que quien sea indiferente al efebo de Tenedos no es

⁷⁵ Davies 1980: 256 afirma que las metáforas de irradiación de luz o líquidos, o la de lanzamiento de flechas u otro proyectil a través de la mirada eran muy comunes en la Antigüedad. Sobre la emanación de *eros* a través de la mirada puede verse también Calame 1992: 20-21. Claro está, esto nos dice que se convirtieron en tradicionales después de los líricos arcaicos, pero sólo un estudio más detallado puede decirnos si lo eran ya en estos, o en todo caso si es posible averiguarlo. En esta tesis veremos la imagen de las flechas emitidas por los ojos en una época muy alejada de la Grecia arcaica: en los textos de folclore popular recogidos por Politis (capítulo 5).

⁷⁶ Sobre los precedentes homéricos de este resplandor de los ojos (e.g. *Iliada*. III, 397), notados ya por van Groningen 1960, véase Suárez de la Torre 1983 y Turkeltaub 2005. El resplandor es signo de divinidad que emana de los héroes protagonistas (es emblemático el σέλας de Aquiles). Scarry 1999: 83 habla de este procedimiento habitual, y Bonifazi 2008: 41-42 lo relaciona con el carácter visual de la narración homérica. Para la interacción de las tradiciones lírica y épica que culmina en Píndaro, véase Nagy 1994.

hombre equilibrado ni en su sano juicio. Esta es la forma indirecta en que el poeta acomete el encomio. En mi descripción he dejado fuera precisamente el núcleo de significación de estos versos: la transmisión de la emoción que suscita el joven, y la explicación de cómo tiene lugar la experiencia. Aquí es donde entra en juego la amalgama que estamos estudiando.

¿Cómo describe Píndaro esa experiencia que sólo esos pobres seres son incapaces de experimentar? Al contemplar los rayos (ἄκτινας) que salen de los ojos de Teóxeno, quien no esté provisto de un corazón metálico habrá de sentirse sacudido por el deseo como en olas, pues ese es el movimiento que indica el verbo κυμαίνομαι, el de las olas del mar. La facilidad con la que comprendemos la imagen que el poema nos propone puede llamarnos a engaño: ¿tiene en realidad sentido que establecer contacto visual con esos rayos provoque tal sacudida de deseo? Como explicamos en el capítulo anterior, la tarea cognitiva que hemos de llevar a cabo – y que somos capaces de completar en una fracción de segundo – no es tan compleja como la del creador, pero no deja de ser una gran hazaña de integración conceptual.

Que rayos puedan surgir de los ojos de una persona, y causar sacudidas de deseo a quien los mire, no forma parte, desde luego, de nuestra experiencia de la irradiación de luz, sino que es un significado que hemos de construir para esta ocasión. Sí nos puede parecer más “normal” sentir un estremecimiento como el que se nos describe si es el resultado de la visión de un ser hermoso. Sin embargo, el texto es bastante explícito en este punto: lo que causa el deseo es mirar los rayos, y no sin más el contemplar a Teóxeno en sí⁷⁷. Evidentemente, sabemos que esto último también forma parte de lo que el poeta nos quiere decir, pero *no es lo que nos dice*. Lo que Píndaro nos dice aquí es que una misteriosa luz sale de los ojos del efebo, y que con sólo mirarla cualquiera que tenga las entrañas en su sitio sentirá un arrebatador impulso erótico. Esto no nos parece absurdo porque somos

⁷⁷ La acción de mirar, en un contexto amoroso, es una buena candidata a articular relaciones de causalidad. Por ejemplo, tenemos el caso curioso – al menos para el lector moderno – de la princesa Cariclea, unos ocho siglos después de Píndaro, en las *Etiópicas* de Heliodoro. Cariclea nace blanca, a pesar de ser etíope, porque su madre contempla, durante la concepción, una representación del salvamento de Andrómeda por Perseo, en la que destaca la blancura de la piel de esta otra princesa etíope. Para este tema en Heliodoro véase Suárez de la Torre 2004.

capaces de construir el espacio amalgamado y de reconstruir, a partir de él, la red de integración que le da sentido.

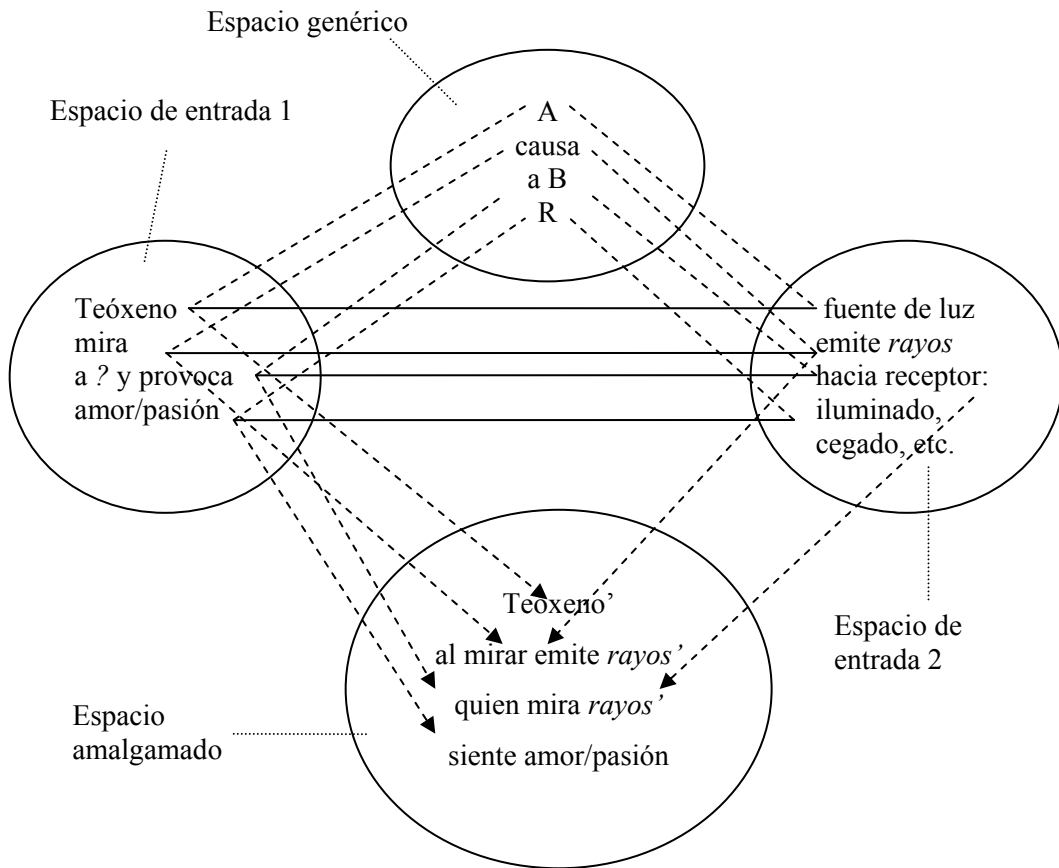


FIGURA 3.1. La amalgama de la mirada de Teóxeno

Tras un proceso de reconstrucción de la red como el que describía la figura 2.9, llegamos a una amalgama como la de la figura 3.1. En el espacio amalgamado, Teóxeno se ha fundido con la fuente de luz, pero de una forma particular: la acción de mirar está a su vez fundida con la de emitir. Es a través de la mirada como el joven irradia su luz. La simulación que ahora se puede poner en

marcha a partir de esta amalgama concede al poeta grandes posibilidades de significación. Por ejemplo, es fácil dotar de intencionalidad y control al emisor. Cualquiera tiene la capacidad de decidir a quién mira, es decir, en este caso, sobre quién envía sus rayos. Sin embargo, no es esta la dirección por la que desea avanzar el poeta. En lugar de esto, Píndaro inventa otras reglas para este juego: los rayos proceden de los ojos de Teóxeno, pero ninguna acción de Teóxeno es relevante. Lo relevante es mirar los rayos. El peso de la acción, por tanto, recae en el receptor.

¿Por qué decide el poeta obrar así? Una vez otorgada esa facultad lumínica a la mirada del efebo, es fácil revestirlo de poder, convertirlo en un ser benéfico o terrible, pero en todo caso capaz de dominar con una acción mínima. Esta senda imaginativa la toman muchos otros textos, que veremos en este capítulo y en otros. Aquí es donde debemos hacer hincapié en la gran importancia que el contexto y las intenciones comunicativas tienen para nuestro método de análisis. Son precisamente estos factores los que determinan finalmente la amalgama y su realización poética.

Veamos primero un nivel de contexto que podemos llamar cultural, es decir, un aspecto más general de la situación comunicativa que propicia el poema, y en la que está encuadrado. Píndaro sigue unas convenciones de composición que le da el género del encomio, elegido de antemano. Funciones pragmáticas como la súplica o el reproche están más en consonancia con un emisor que controla su emisión y provoca, más o menos conscientemente, pasión en receptores por él elegidos. Para la alabanza es más apropiado concentrarse en el emisor en sí o, como vamos a ver en multitud de ejemplos, en la emisión en sí. De este modo, describiendo lo que se emite, su poder y sus efectos, se consigue a un tiempo elogiar al emisor y manifestarle los sentimientos del receptor. Las complejas significaciones que se generan en el seno de la red permiten así al poeta llevar a cabo su propósito de elogiar a Teóxeno sin decirnos prácticamente nada de él, sin describirlo ni física, ni moralmente, ni de ningún otro modo. Esto es así no sólo en los versos que cito, sino en todo el fragmento conservado. No obstante, es necesario un análisis detallado para darse cuenta: no echamos de menos tales

descripciones ni tenemos en ningún momento la sensación de que el joven no esté siendo alabado como es debido.

En el segundo nivel contextual están las intenciones comunicativas del poeta. Entre ellas sobresale el afán de protagonizar el poema. Precisamente hablar tan poco de Teóxeno le permite hablar mucho más de sí mismo, de sus sentimientos hacia jóvenes como el de Tenedos. Es la mirada de Píndaro la que verdaderamente importa aquí, no la de Teóxeno. En los versos siguientes insistirá en ello, diciendo que se derrite al posar sus ojos en los cuerpos juveniles. El poeta está modificando las reglas del juego para servir a sus propósitos de situarnos en su lugar, el de un hombre que, a pesar de estar ya entrado en edad, no puede dejar de sentir el impulso erótico hacia los jóvenes.

Estos dos niveles contextuales explican las elecciones del poeta a la hora de imaginar la escena, de conformar y desarrollar la amalgama, y de construir una estructura verbal que nos invite a alcanzar significados como los que estamos comentando. Es, por tanto, fundamental tener en cuenta el contexto, las intenciones comunicativas y los propósitos retóricos o poéticos de quien elabora el mensaje, si queremos comprender bien cómo las redes de integración conceptual generan sus significaciones, modificando sobre la marcha sus propias reglas para servir a todos los condicionantes que he expuesto. No obstante, esto no quiere decir que las reglas se rompan, sino que se adaptan a las situaciones concretas. Veremos que la familia de redes mantiene su coherencia y sus elementos básicos a lo largo de multitud de ejemplos.

Nada en la mirada de Teóxeno viola la estructura esquemática de la red que dimos en la figura 2.12. El esquema de emisión se utiliza para construir una pequeña historia espacial en la que el joven emite algo cuya recepción tiene efectos eróticos. El punto de partida es una escena básica de enamoramiento en que la presencia de un ser bello constituye un estímulo erótico. La elección de la luz resulta adecuada porque la luminosidad es una de las características que más hacen destacar a cualquier objeto en nuestra percepción visual. Además, es muy posible que el motivo fuera, como he dicho, ya tradicional para Píndaro, a tenor de lo que observamos en los siguientes ejemplos de Alcman y Safo.

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

Desde el punto de vista semiótico, la amalgama explica el singular fenómeno de significación que se da en estos versos. Los rayos no necesitan corresponderse con ningún acontecimiento “real”. No tienen por qué referirse a los ojos de Teóxeno reflejando luz, por ejemplo, ya que lo que importa es el resultado de la interacción con esos rayos, no su poder descriptivo. En la amalgama tenemos un Teóxeno que mantiene su identidad en el espacio de entrada, pero que al mismo tiempo tiene las propiedades de una fuente de luz; la luz mantiene algunas de sus propiedades más significativas – puede ser vista – pero es más que la luz en sí del espacio de entrada 2; la simple historia de causalidad del espacio genérico, que rige ambos espacios de entrada y sigue valiendo para el espacio amalgamado, se ve no obstante complicada en este último, donde la pasión que provoca Teóxeno es el resultado de ver los rayos de luz que él emite. Así pues, el hecho de enamorarse por mirar esos rayos es un significado emergente en la amalgama, que se genera en virtud de la estructura total de la red. Entramos de esta manera en el juego que propone el poeta, donde el efebo y la luz son más que un efebo y una luz, donde “vivimos ejecutivamente”, en palabras de Ortega, el ser Teóxeno-emisor de luz, alcanzando así significados cruciales para el mensaje, los cuales no pueden ser comprendidos como la mera suma de sus componentes, ni como la mera imposición de una estructura esquemática desde un dominio semántico a otro.

La metáfora y la metonimia por sí solas resultan categorías insuficientes para dar cuenta de las intrincadas operaciones que rigen la construcción de significados en estos versos. El que ver los rayos sea lo que provoque la pasión no es una implicación que se pueda predecir mediante un sistema de proyecciones unidireccionales. Veremos que igualmente se puede cifrar la causalidad en que la luz toque al emisor, o llegue a él de forma directa. Existen casos en los que contemplar la luz no basta para sentir la emoción plenamente. Esto no quiere decir que no haya restricciones: es evidente que hay cosas que no pueden funcionar dentro de la red. Por ejemplo, no entrar en contacto con la luz no puede significar enamorarse, sino más bien lo opuesto.

Desde el punto de vista poético, la receta conceptual proporciona un campo de juego con grandes posibilidades de significación. Con su arte verbal, el

poeta puede resaltar uno u otro aspecto, explorar unos caminos u otros, valerse de distintas funciones pragmáticas para servir a sus propósitos expresivos. Más que la red en sí, es la explotación de la red para fines estéticos y comunicativos lo que más debe interesarnos, y lo que, sin embargo, a menudo se analiza muy poco en poética cognitiva. En nuestro primer ejemplo, Píndaro decide que la luz salga de los ojos de Teóxeno, y que mirar esos rayos cause directamente la pasión: esto es a la vez encomio de la belleza del muchacho y expresión de la actitud vital de un hombre maduro. En esta tesis vamos a ver que son muchas las cosas que pueden hacerse con la luz erótica, empezando por los textos que estudio a continuación.

Alcmán: luz de Ágido y mirar de Astimelesa

Los ejemplos de Alcmán que voy a analizar no presentan un contexto lo suficientemente claro como para adscribirlos sin dudar al conjunto de manifestaciones de la amalgama ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. No obstante, incluyo estos textos porque, como se verá, su desarrollo parcial de los motivos de la luz y de la mirada sirve para reforzar y refinar el análisis de ejemplos más claros. Los elogios de las coregos Ágido (Partenio I) y Astimelesa (Partenio II) emplean procedimientos conceptuales que son compatibles con la red de integración que estudiamos.

Cuando el desarrollo del canto lleva al poeta a comenzar el encomio de Ágido⁷⁸, nos encontramos ante la imagen de la persona que despide luz:

(...) ἐγὼν δ' αἰίδω
Ἄγιδῶς τὸ φῶς· ὀρῶ
F' ὄτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν
Ἄγιδῶ μαρτύρεται
φαίνην·
(PMG 1, 39-43)

Yo en cambio canto

⁷⁸ Sobre el carácter encomiástico de este Partenio, y el agón de belleza entre las coregos, puede verse, por ejemplo, Calame 1977: 439 y Gentili 1984: 102.

la luz de Ágido. La veo
como un sol, al cual
Ágido nos pone por testigo
de su brillar

Mi traducción es tentativa. Cabría desear que el sentido de la frase con el verbo μαρτύρομαι quedara más claro. Podemos interpretar, como en mi traducción, que Ágido pone al sol por testigo de su luz. Martin West (1993) da una versión similar, que opta por que sea Ágido la que resplandezca: “she to my eyes shines like the sun she calls to be our witness”. Francisco Rodríguez Adrados (1980) traduce: “la veo como al sol, que Ágido nos es testigo de que luce”. Diferente es la interpretación de Carlos García Gual (1980): “la veo como un sol, que Ágido invoca que brille para nosotros”. También difiere Emilio Suárez de la Torre (2002a): “la contemplo como al sol que ella invoca para que se nos muestre como testigo”. Podríamos fácilmente multiplicar las versiones, pero ello nos alejaría de nuestros fines.

La principal diferencia entre unas traducciones y otras está en si μαρτύρομαι significa aquí dar testimonio o pedirlo, y en si el sujeto de φαίνην es Ágido o el sol. He optado, contra Adrados y con todas las demás traducciones citadas, por el significado invocativo de μαρτύρομαι (también hacen esa elección Cantarella y Garzya 1961: 196-197 y Pavese 1992: 39-40). Lo he hecho así porque ello posibilita que sea Ágido la que brille, aunque, como muestran García Gual y Suárez de la Torre, esto no es en absoluto obligatorio – según este último, ni siquiera es obligatorio traducir φαίνην por brillar. Ante la disensión general de los especialistas, resulta difícil decidirse por una versión definitiva. Es innegable que todas las versiones citadas tienen buenos argumentos morfosintácticos y semánticos a su favor. Mi propuesta es añadir el criterio de orden cognitivo que nos proporciona el modelo conceptual que estamos estudiando, el cual mantiene su funcionamiento a lo largo de numerosas y variopintas manifestaciones.

Si decidimos aplicar a esta metáfora de luz el esquema conceptual que venimos estudiando, el que sea Ágido la que presencia el brillar del astro, y por tanto la receptora de la emisión, rompe con la lógica de la amalgama. Lo

coherente es que la mujer hermosa, de la que se está cantando el encomio, y que es comparada con el sol, sea quien emita esa luz, y “nosotros” quienes la contemplemos, como ocurre, por ejemplo, en la mirada de Teóxeno.

Parece que todas las interpretaciones de estos versos han de compartir un terreno común: el de la “condición solar” de Ágido, puesto que el símil ὅτ’ ἄλιον no deja lugar a dudas. La cuestión difícil es precisar la relación entre ese sol y la corego. La traducción que Adrados hace del verbo μαρτύρομαι convierte a Ágido en emisora de la luz y a la vez en testigo de ella. No es que esto, e incluso significados aparentemente aún más contradictorios, no pueda ser una opción válida, tratándose de un texto poético. Lo que ocurre es que, teniendo en cuenta lo que sabemos del funcionamiento de la imaginación, y considerando la red de integración conceptual que he expuesto, emitir la luz y recibir la emisión son acciones distintas que se corresponden con partícipes diferentes en la historia. Una traducción de μαρτύρομαι como “poner como testigo”, hace de ἅμιν una alusión al conjunto de espectadores de Ágido – *admiradores* sería probablemente un término más adecuado. La corego se constituye así en intermediaria entre ese sol (¿referencia a lo divino?) y aquellos a los que ilumina, que también son *receptores*.

No es posible asegurar que Alcman estuviera expresando una integración conceptual como la de ENAMORAMIENTO-EMISIÓN, porque esta luz de Ágido no se utiliza para expresar unas consecuencias claras, como en el caso de Teóxeno. En lugar de ello, en los versos siguientes el poeta explota las cualidades distintivas del resplandor, diciendo que este hace que Ágido resalte entre las demás como un caballo entre ovejas. En casos menos problemáticos que este texto en particular, y que la lírica arcaica en general, estaríamos probablemente en condiciones de esgrimir la amalgama conceptual y la cognición corpórea como categorías de análisis válidas para guiar una interpretación, y por consiguiente una traducción. Aunque de momento no estoy en condiciones de ir tan lejos, sí que puedo introducir ambas teorías como un factor digno de consideración al tomar decisiones como la que requieren estos versos. A pesar de este carácter tentativo, mi elección de asignar a Ágido la emisión de luz y a ἅμιν la recepción de dicha

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

luz se basa, además de en la lógica interna del texto, en una analogía con multitud de ejemplos de la literatura griega, los cuales siguen el mismo patrón conceptual.

En suma, lo que Alcmán viene a decir aquí, en mi opinión, es que ve a Ágido como si fuera un sol, y que la corego desea llamar la atención sobre su propio encanto, hacernos notar cuánto brilla, y para ello se alía con ese sol que el poeta ha identificado con ella. Tengamos en cuenta el contexto agonal de competición de coros que parece estar detrás de este partenio. En tal situación, que Ágido llame al sol como testigo de su luz-hermosura ante los presentes, cual si fueran un jurado en un concurso de belleza, no deja de ser un significado coherente. La respuesta esperable en aquellos que reciben esta luz, *que es precisamente lo que Alcmán dice cantar*, es sin duda de índole erótica.

Me inclino a tratar estos versos como un producto de la amalgama ENAMORAMIENTO-EMISIÓN porque observo en ellos un rasgo retórico que se repite en ejemplos mucho más claros, y que ya he mencionado: el encomio del ser amado a través de la alabanza de lo que emite. Los versos ἐγὼν δ' ἀείδω / Ἀγιδῶς τὸ φῶς no son problemáticos: lo que el poeta quiere cantar no es a Ágido exactamente, de forma directa, sino su luz. Esta luz provoca la admiración del receptor, frecuentemente identificado con la primera persona poemática. Aunque no se realce la causalidad de la emisión erótica, la luz de Ágido comparte con otros ejemplos el procedimiento de cantar la emisión para elogiar al emisor y, al mismo tiempo, expresar los sentimientos del receptor por esa persona. En medio de las grandes dificultades que presenta la interpretación de textos como este de Alcmán, creo que no es desdeñable una argumentación como la que ofrezco, apoyada por el funcionamiento conceptual de otras imágenes análogas, y basada en comportamientos cognitivos recurrentes.

Los versos que deseo estudiar a continuación, pertenecientes al encomio de Astimelesa del Partenio II, también pueden considerarse como una realización de nuestra amalgama, y también carecen de un elemento significativo, que no está expresado explícitamente, por lo que hemos de conformarnos con una adscripción hipotética. Aunque nos indican claramente una acción a distancia íntimamente relacionada con la mirada, no hacen mención explícita de una emisión. No obstante, hay procedimientos conceptuales que guardan gran parecido con el caso

de la mirada de Teóxeno. La persona que es aquí objeto del encomio es descrita también en estos versos del Partenio II en términos eróticos:

λυσιμελεῖ τε πόσῳι, τακερώτερα
δ' ὕπνῳ καὶ σανάτῳ ποτιδέρκεται
(PMG 3, 61-62)

Desata los miembros con deseo, más tierna
mira que sueño y muerte

El compuesto verbal λυσιμελεῖν es convencional en la poesía arcaica para expresar los efectos relacionados con el amor; junto a él, la expresión “por medio del deseo” (πόσῳι) deja bien claro que estamos nuevamente ante un canto de las facultades eróticas de la persona objeto del encomio. Son las palabras siguientes, que comparan la mirada de Astimelesa con la del sueño y la de la muerte (o Sueño y Muerte), las que, sencillas aparentemente, requieren formidables operaciones de integración conceptual para construir su significación. Veamos con más detalle cómo llegamos a comprender estos versos, y de qué manera el poeta va invitándonos a elaborar una intrincada madeja imaginativa que sostenga los significados de estas imágenes.

Hemos visto que λυσιμελεῖ τε πόσῳι nos ha hecho ya construir un espacio mental en que Astimelesa tiene la facultad de aflojar los miembros de deseo a unas víctimas indeterminadas. El contexto erótico queda, como ya he dicho, claramente activado. A continuación Alcman explica el modo en que la corego ejerce esta influencia: por la mirada. Al contrario que Teóxeno, quien simplemente emitía rayos cuya visión provocaba efectos eróticos, aquí Astimelesa sí es el agente del mirar, y así su forma de hacerlo puede ser comparada con otras. Lo interesante es a qué elementos recurre el poeta para llevar a cabo la comparación. El símil de la mirada de Astimelesa consiste en compararla, en términos de “ternura” (τακερώτερα) con la del sueño y con la de la muerte. El problema lógico ante el que nos encontramos aquí es, por supuesto, que el sueño y la muerte no pueden mirar, y mucho menos con ternura.

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

Sueño y Muerte son aquí personificaciones abstractas del tipo que tanto frecuente la religión griega arcaica. Nuevamente, el factor cultural está proporcionando material para las elecciones del poeta. Sin embargo, no hemos de olvidar una cuestión interesante relacionada con la comprensión de estos versos: enteramente fuera del sistema de personificaciones, muy alejados culturalmente de ese contexto religioso, no encontramos obstáculo alguno para entender la comparación de forma inmediata. Para nosotros resulta “fácil” asumir que Sueño y Muerte miran con ternura y “desatan los miembros”, y que Astimelesa hace ambas cosas con más fuerza aún. La expresión de Alcman conserva intacta su fuerza dos milenios y medio después. ¿Cómo?

La respuesta es que lo que Alcman nos pide que imaginemos nos resulta fácil, porque el poeta recurre a operaciones de integración conceptual que se convierten con naturalidad en hábitos cognitivos, pudiendo, además, hallar gran reflejo en la cultura. Como hemos dicho, la causalidad es una de las principales relaciones vitales que intervienen en la amalgama conceptual. Fauconnier y Turner (2002: 291-295) han elaborado una red de integración conceptual que analiza el funcionamiento de la personificación de la Muerte con la guadaña (figura 3.2). Una de las propuestas de la presente tesis, desarrollada especialmente en el próximo capítulo, es que una versión abstracta de la amalgama de la muerte como *Grim Reaper* nos puede ofrecer un vínculo genérico común a todas las personificaciones abstractas guiadas por la relación de causalidad, incluidas las del Sueño y la Muerte de este ejemplo de Alcman.

Aunque prefiero dejar su tratamiento detallado para el capítulo 4, examinemos brevemente el diagrama de Fauconnier y Turner. En él hallamos un espacio mental de *Muerte en general* que es ya el resultado de la incorporación selectiva de elementos procedentes de un espacio genérico de tautología causal – no muy diferente del que utilizo para la red abstracta de esta tesis – así como de otro espacio que recoge aspectos básicos de la generalización sobre la muerte de los seres humanos. Este espacio de *Muerte en general* se mezcla en una red de integración conceptual con otros dos espacios: el de un asesino, de alguien que lleva a cabo la acción de matar, y el de un segador, que emplea los medios habituales de la recolección (la guadaña). Mediante las correspondencias y

compresiones de esta red se explican diversos aspectos de la forma y de la significación del símbolo, de los cuales es muy difícil dar cuenta mediante formulaciones lógicas o proyecciones binarias unidireccionales. Por ejemplo, sólo en la amalgama resulta coherente el uso del instrumento de labranza para asesinar, dado que en el espacio de la recolección tal uso de la guadaña, aunque no imposible, sí está fuera de lugar, y en el espacio del asesinato no constituye, desde luego, un arma apropiada. Sin embargo, que la Muerte “recolecte” a sus víctimas con la guadaña sí funciona en la amalgama. De igual modo, la representación de la Muerte como un esqueleto es el resultado de la compresión de la causa y uno de sus efectos típicos, convirtiéndolo así en el cuerpo del agente. Tampoco tiene sentido fuera de la amalgama, pero en ella está cargado de significación.

Veamos ahora cómo el diagrama, combinado con las hipótesis que he expuesto, se puede utilizar para comprender el hallazgo imaginativo de Alcman en estos versos. Astimelesa desata los miembros de deseo, tal como hace Eros. Llegados a este punto, se activan las redes habituales de integración para la causalidad de las emociones. Forman parte de ese repertorio el enlace abierto CAUSALIDAD-EMISIÓN y el vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Astimelesa es capaz de realizar una función típica de Eros, es decir, de causar la debilidad física típica de la pasión. En el contexto de la cultura griega arcaica, el enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN se concreta habitualmente en CAUSALIDAD-ENVÍO DIVINO, lo cual permite ligar prácticamente cualquier cosa de interés que sucede al hombre a la acción de algún dios.

Por tanto, si se la reduce a este esquema de actuación, Astimelesa está, en la imaginación de Alcman, muy próxima a una de las personificaciones abstractas que dan cuenta de los sucesos relevantes de la vida humana. Al mismo tiempo, es una mujer capaz de emitir una fuerza erótica como los rayos de Teógeno o la luz de Ágido. La elección de la mirada como acción a distancia es una manera típica de llevar a cabo, de forma inmediata, la acción descrita por *λυσιμελεῖ τε πόσῳι*. Ya he precisado que no tenemos explícitamente emisión alguna, pero observamos que todos los demás elementos coinciden con la red de integración que venimos analizando. Que ahora se nos hablara de una luz que sale de los ojos de Astimelesa resultaría perfectamente coherente. Dado que no aparece nada así, el

encomio de la corego no puede basarse en lo que emite, pero sí en lo más parecido de entre lo que tenemos: lo que hace y cómo. La causalidad erótica se basa en la ternura de su mirada. Al disponerse a describir la acción erótica de Astimelesa y sus efectos, el poeta construye una comparación, que es una construcción gramatical habitual tanto para elogiar como para censurar.

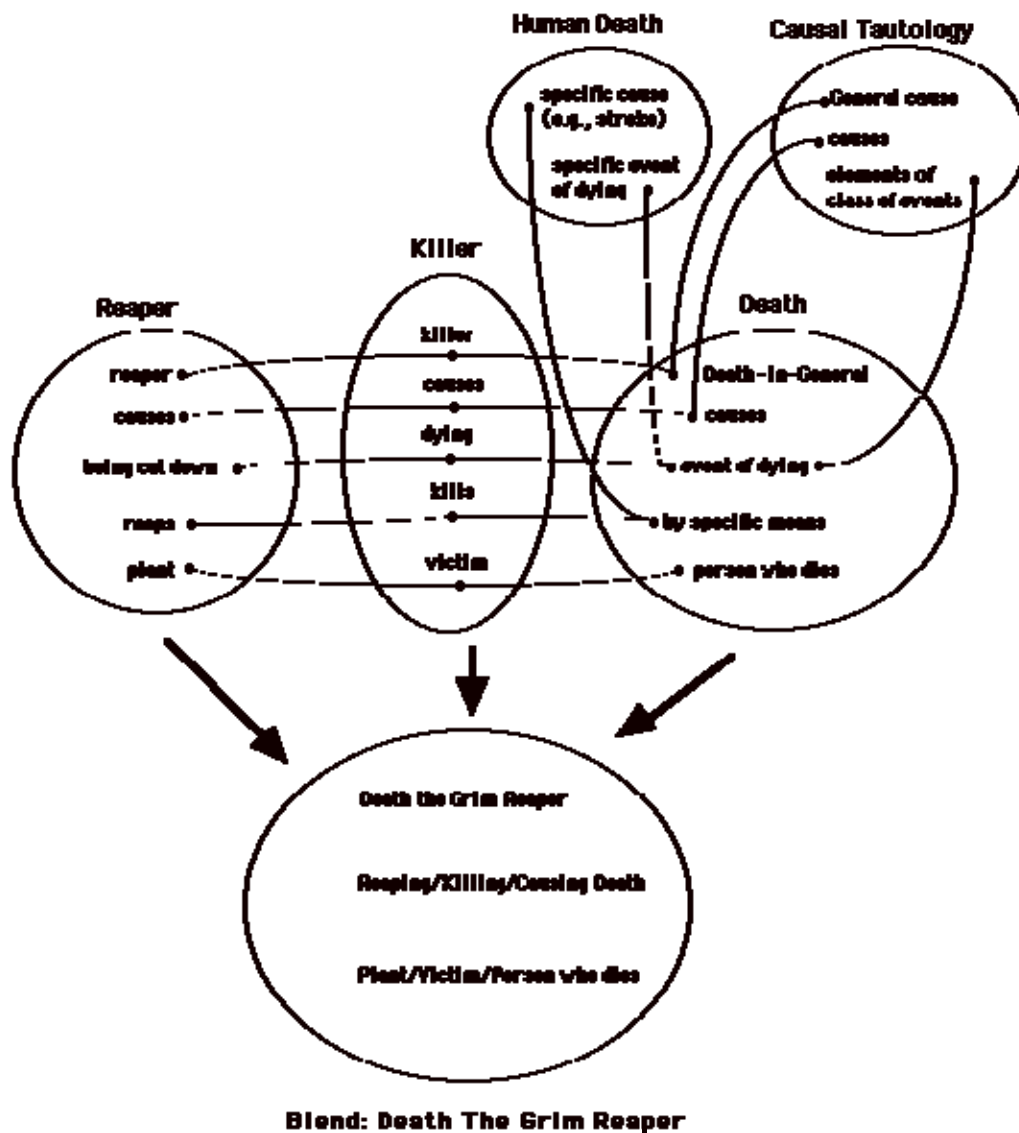


FIGURA 3.2. La amalgama de la Muerte con la guadaña

Aquí es donde se activan los aspectos de la acción de Astimelesa que son análogos con Eros y con cualquier otra personificación de la causalidad. Todas ellas comparten un enlace abierto como el de MUERTE EN GENERAL con TAUTOLOGÍA CAUSAL, del que CAUSALIDAD-EMISIÓN es una versión posible. Tenemos un espacio mental en que Astimelesa mira con ternura y causa la debilidad de miembros propia del amor. Dicho espacio se interpreta, en términos conceptuales, de una forma conveniente para los intereses expresivos del poeta: resaltando la relación vital de causalidad. Para la analogía con la acción de Astimelesa se activan ahora otros espacios de personificaciones abstractas con topología afín, porque sus resultados son compatibles con el significado de $\lambda\upsilon\sigma\iota\mu\epsilon\lambda\epsilon\iota\nu$: el de la Muerte causando la muerte – como en el diagrama de la figura 3.2 – y el del Sueño causando el sueño. Para poderlos comparar de forma breve y efectiva con Astimelesa, la acción típica que se les asigna – en lugar del espacio de la siega en la Muerte con la guadaña – es la de mirar. La forma en la que la Muerte y el Sueño debilitan los miembros no tiene por qué ser la mirada, ni mucho menos la ternura, pero en esta amalgama incorporar ese aspecto del espacio de Astimelesa resulta enormemente útil, porque permite establecer una competición que ganará la corego, y de este modo encomiar su mirada como un poder sobrenatural a la altura de las tautologías divinas. Podemos verlo en el diagrama de la figura 3.3.

En los espacios en que Muerte / Sueño causan la muerte / el sueño, existe una relación de identidad agente-resultado. El espacio de Astimelesa es tratado de la misma forma, de tal modo que Astimelesa causa el “efecto Astimelesa” (de forma análoga con “Amor causa el efecto amor”). Los tres esquemas causales comparten el rasgo de la debilidad de los miembros y se les han forjado estructuras análogas. De este modo la comparación que introduce el símil con $\tau\alpha\kappa\epsilon\rho\acute{\omega}\tau\epsilon\rho\alpha$ resulta fácil y sencilla. Sin embargo, si partimos de nuestro conocimiento básico de la muerte y del sueño veremos que, “en realidad”, no existen en estas experiencias agentes que puedan parecerse ni remotamente a una mujer que mira y causa pasión.

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

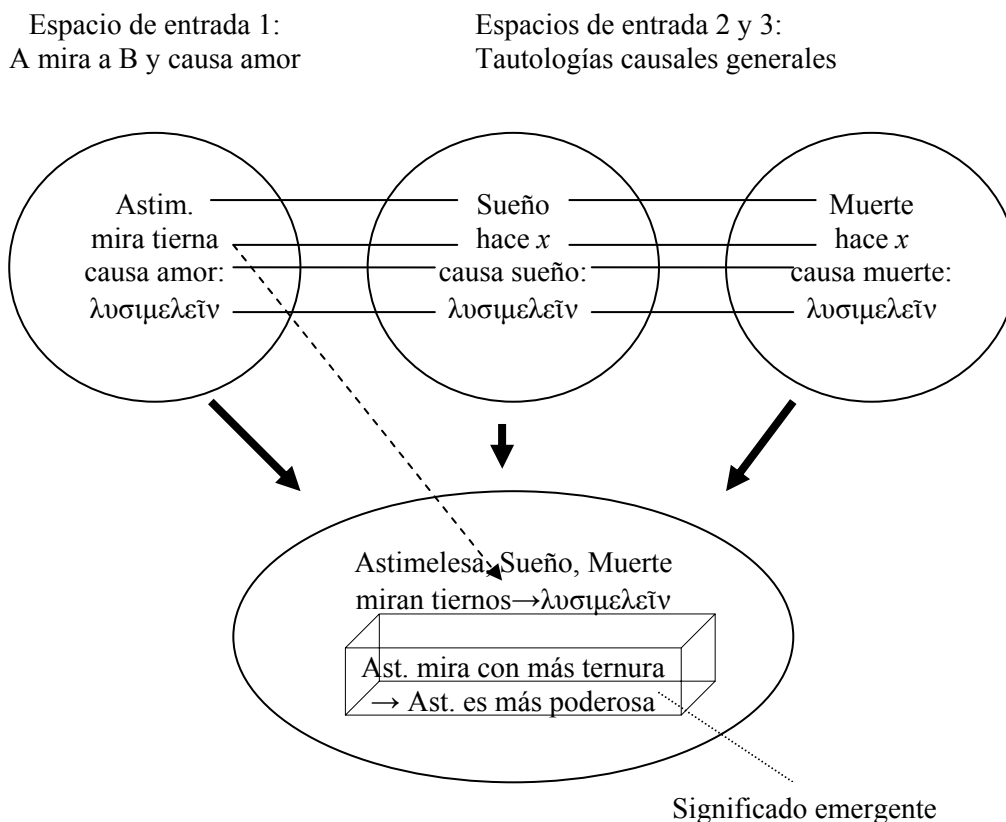


FIGURA 3.3. La amalgama de la mirada de Astimelesa

La comparación tiene lugar en estos versos sólo puede darse en la nueva situación emergente en la amalgama. En este nuevo contexto, Astimelesa se convierte en un proceso biológico personificado a través de una historia de acción a distancia, el cual se corresponde con los otros procesos biológicos, personificados aquí para establecer la analogía con la corego. Sólo en este nuevo espacio mental los tres agentes pueden ser comparados explícitamente en términos de la ternura de su mirada, cualidad y acción exclusivamente humanas, y conectados implícitamente por λυσιμελεῖν, por la capacidad de causar los mismos síntomas físicos, que pertenecen a la esfera de los acontecimientos fisiológicos, estén o no asociados a una emoción. El que a más de dos milenios y medio de Alcman seamos capaces de comprender estos versos, a pesar de su enorme

complejidad conceptual, en cuestión de una fracción de segundo, implica que despleguemos todas estas operaciones cognitivas con suma facilidad. Esto quiere decir que lo esencial para la construcción de estos significados no depende de nuestro conocimiento del contexto cultural de Alcmán, sino de nuestra habilidad para integrar todos estos elementos dispares de modo habitual y, por supuesto, de la habilidad aún mayor del poeta para “desatar”, él también, nuestra imaginación, haciendo además gala de una gran economía verbal.

Safo: la luz de la luna en Lidia

Volvamos ahora a la emisión erótica de luz. En el pasaje de Safo que vamos a analizar a continuación, la amalgama ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN resulta indispensable para construir el significado simbólico del resplandor de la luna. Veremos que, una vez más, el proceder imaginativo de esta composición guarda una estrecha relación con los demás casos que hemos tratado.

Parece que tenemos un contexto en que Safo pretende consolar a Atis, la cual añora a una muchacha que ha marchado a Lidia (Adrados 1980: 371, n103). Algo después de la mitad del fragmento se nos describe a esta muchacha vagando, pensando en Atis. Antes, la poetisa de Lesbos acomete la misma labor que Alcmán y Píndaro en los pasajes estudiados: el encomio del ser amado. Esta función pragmática realiza dos cometidos principales: consolar a Atis al describirle cómo su amada sobresale en su nueva morada, y crear un clima de añoranza por la amiga perdida.

Una construcción de uso frecuente para destacar a una persona es un símil de las siguientes características: se compara a esa persona en su grupo con un elemento que destaque en otro grupo diferente, bien por no pertenecer a él (e.g. el caballo entre ovejas de Alcmán), bien por poseer una cualidad en un grado mayor, como la luna entre las estrellas en este pasaje. Este símil escogido por Safo no le obliga a construir la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN: el encomio de la muchacha en Lidia podría haberse quedado ahí. Sin embargo, a continuación el poema desarrolla la práctica de elogio que ya hemos visto para Teóxeno y para Ágido:

hablar de la emisión para alabar al emisor, es decir, en este caso, describir la luz emitida por esa luna que se ha identificado con la muchacha⁷⁹:

vñv δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω
δύντος ἀ βροδοδάκτυλος <σελάννα>
πάντα περ<ρ>έχουσ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-
σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν
ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·
ἀ δ' <ἐ>έρσα κάλα κέχυται, τεθά-
λαισι δὲ βρόδα κάπαλ' ἄν-
θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης·
(Voigt 96, 6-15)

Ahora sobresale entre las mujeres
lidias como, al ponerse
el sol, la luna de dedos rosados
destaca sobre todas las estrellas; su luz
dirige hacia la mar salina
así como sobre los campos florecidos:
se ha vertido el rocío hermoso, han
brotado las rosas y el tierno perifollo
y el meliloto florido...

La marca formal no puede ser más clara: una vez hecho el símil con la luna en todo su fulgor contra las estrellas, la palabra φάος da comienzo a un nuevo periodo oracional. A partir de aquí viene la extensión del símil⁸⁰ mediante un

⁷⁹ La luz de la amada también aparece como elemento encomiástico en el fragmento de Safo “lo más bello es lo que uno ama” (PMG 195), tal como señala, por ejemplo, Calame 2005: 120.

⁸⁰ Campbell 1983: 16 afirma que, una vez que la poetisa ha utilizado la imagen de la luna y las estrellas para distinguir a la muchacha del resto, “Sappho feels free to concentrate on the moon and elaborates the picture for its own sake.” Como vamos a ver, lo que hace Safo es mucho más que

desarrollo descriptivo del que cabe esperar un significado alegórico, procedimiento habitual también en la epopeya⁸¹. Carecemos de información para saber hasta qué punto es tradicional u original este motivo concreto de la luna y las estrellas. Tampoco sabremos nunca si la función pragmática del elogio a través de la descripción de la luz lleva la mente de la poetisa a la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN, o si sucede a la inversa. En todo caso, los precedentes homéricos que conocemos, además de nuestra propia competencia literaria, nos dicen que un símil extendido contiene correspondencias más allá de la comparación inicial. En el caso que nos ocupa, hemos de sospechar que hay otros pares análogos además de muchacha-luna y mujeres lidias-estrellas. Hallamos, sin embargo, que estas otras correspondencias son aquí menos claras que en cualquier ejemplo típico en que un guerrero es comparado con un depredador que asalta los rebaños, provocando masacre y fuga, etc. Es posible que esta innovación estilística, consistente en dar una referencia más ambigua a la parte extendida del símil, sea un toque personal de Safo.

Un significado de esta luz de luna que me parece válido es el que la hace corresponder con la gloria y la belleza de la muchacha, que se extiende / es conocida por el mar y los campos – que pueden corresponderse con Lidia y ultramar, o con las personas de ese ámbito geográfico, o con otros elementos análogos. Tal interpretación es frecuente (Gerber, 1997: 180; varias lecturas en esta línea reunidas en Degani y Burzacchini, 1977: 163-4)⁸². Sin embargo, en lo que no suele indagarse es en cómo llegamos a esa lectura. Mi propuesta es que construimos una amalgama usando la misma receta que vimos para Teógeno, tal

pintar un cuadro de luz de luna, “for its own sake”, sino que nos ofrece un símil rico en referencias y con detalladas correspondencias conceptuales.

⁸¹ Como vamos a ir viendo, el análisis del texto revela que interpretar la luz de la luna como la mera descripción de un paisaje es insuficiente. La añoranza no se manifiesta sin más recordando al ser amado a la vista del paisaje, tal como propone Fränkel 1993: 182, sino que hay comparación “alegórica” al desarrollar el símil, y además encomio – añorante por el contexto – de la muchacha a través de la imagen de la luna. Safo no alude a la naturaleza de forma gratuita, y mucho menos en este poema, tal como explica McEvilley 1973: 271, 277.

⁸² Fowler, 1987: 68-70 va con seguridad mucho más lejos de lo que estos versos permiten, al imaginar un grupo de muchachas reunidas para un ritual nocturno, con la amada de Atis oficiando de suma sacerdotisa. Su análisis preserva la estructura esquemática del elemento que destaca sobre otros con los que comparte una cualidad, pero no tiene asideros en el texto donde basar su hipótesis acerca de los demás detalles. Además de todo esto, no dota de significación simbólica o metafórica a la luz de la luna, y la utiliza en sentido literal para crear el ambiente del acto religioso, sin tener en cuenta que la fuente de esta luz está identificada con la muchacha cuya belleza se está alabando.

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

como representa el diagrama de la figura 3.4. El emisor dirige (conscientemente o no, en este caso no es relevante) su emisión a la naturaleza circundante, cambiándola del mismo modo que cambiaba el estado de ánimo del receptor en el poema de Píndaro. Veremos más ejemplos de este motivo en otras épocas. Lo importante aquí es que los versos que siguen a la comparación con la luna hacen de este pasaje mucho más que un símil que destaca un elemento de un conjunto. Se describe además de ello una emisión de efectos eróticos.

Mi propuesta de lectura se decanta por ligar a la expansión de la luz lunar, en calidad de consecuencias, los versos finales sobre el rocío y las flores. Es casi imposible dar una solución definitiva a muchos de los problemas de puntuación que presentan estos textos. No obstante, en este caso no me parece que haya razones de peso para considerar el rocío y la floración exclusivamente como el contexto en que la muchacha va a aparecer vagando y sumida en su añoranza, tal como nos dicen los versos siguientes a mi cita. Llegar al significado de que rosas, perifollo y meliloto florecen como consecuencia de la luz de la luna es, en todo caso, una interpretación acorde con lo que sugiere el texto, aunque tal vez no sea posible precisar totalmente las intenciones de Safo aquí. Nuevamente nos hallamos ante la incongruencia desde el punto de vista lógico: nada en lo que conocemos de la floración o del rocío, ni de la luz de la luna, nos dice que aquellos puedan producirse como consecuencia de esta.

Esta aparente dificultad se resuelve aplicando el patrón conceptual que estudiamos. En este caso, las ἀρούραι son las que reciben la emisión. La poetisa puede perfectamente hacer que los campos se enamoren de la muchacha-luna, personificándolos. Sin embargo, opta por otra posibilidad: los campos florecen y se llenan de rocío. Aunque la causa de este acontecimiento sea atípica, la capacidad de florecer sí es una propiedad característica de la naturaleza que se describe. Además, el florecer está conceptualmente ligado, en nuestra experiencia vital, a lo erótico, a través de los ciclos del año y de la reproducción. Mucho más en un contexto cultural como el de Safo, más próximo a la vida rural de lo que en general está el nuestro. Que las consecuencias de la emisión tengan un carácter netamente positivo es congruente con la situación y con el talante que deja ver Safo en este poema.

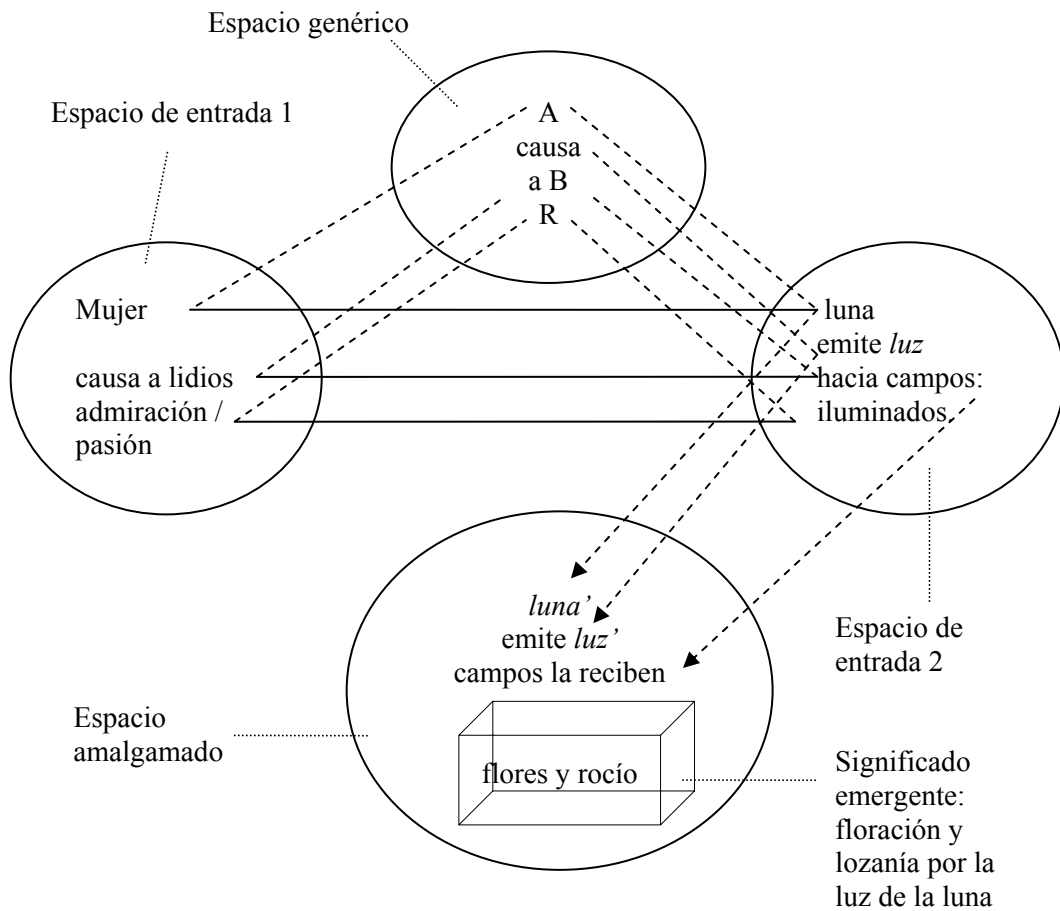


FIGURA 3.4. La amalgama de la muchacha-luna en Lidia

En la amalgama de la luz de la luna sobre Lidia (figura 3.4) hallamos diferencias con respecto a la de la mirada de Teóxeno. No existe acción identificable en el espacio de la muchacha que se corresponda con la emisión. Podemos suponer que provoca la respuesta erótica con su belleza, o con una virtud análoga, pero el contexto y la cultura tendrán la última palabra al respecto. La forma del símil propicia que a la amalgama se proyecten los elementos del espacio de entrada 2 con total prioridad. El significado emergente es, como

vemos, aún más inesperado que en la amalgama de Teóxeno: aquí nada florece salvo en el espacio amalgamado. Además, este florecimiento está conectado con la pasión o admiración que provoca la amada de Atis, como si contagiara todo de su belleza. Proyectar efectos compatibles con el espacio de entrada 2 es un recurso perfectamente posible. Sin embargo, en el caso de la muchacha entre los lidios los resultados de la emisión no pueden ser, en nuestro conocimiento y experiencia “reales”, causados por la luz de la luna, y esto es lo que resulta particularmente significativo. Se ha producido, por tanto, una *elaboración* de la amalgama para llegar a los efectos de la luz de la luna descritos en los versos finales.

2.2. El emisor externo: la deidad.

Los ejemplos examinados hasta ahora preservan todos la estructura de la red abstracta que he definido como su vínculo genérico común. Son, por llamarlos así, versiones sencillas de esta familia de amalgamas, sin añadidos que compliquen la red, que sigue contando con dos espacios de entrada y una selección de proyecciones al espacio amalgamado que comienza a ser familiar. Todas estas imágenes poéticas coinciden, además de en el vínculo común, en algunas correspondencias y proyecciones clave, pero que no son obligatorias, sino que constituyen elecciones de la imaginación motivada por distintos contextos e intenciones.

Tal vez la elección que más condiciona la forma del producto final sea la asignación del papel de emisor al ser amado. Ya he dicho que la relación vital que guía la red de forma predominante es la de causalidad, estructuradora además del espacio genérico. Otro de los rasgos fundamentales de casi todos los ejemplos que vamos a ver es la asunción del punto de vista de quien experimenta la emoción, ese sí siempre el receptor. Al tratarse de textos literarios, sería fácil situar el yo en la posición del causante de los sentimientos, pero que esto suceda es casi inaudito entre los ejemplos que estudia esta tesis. Esto se debe a que nuestros poetas griegos siguen compartiendo unos fines expresivos, junto con unas funciones pragmáticas asociadas a ellos, que se mantienen estables en lo esencial a lo largo de casi veintisiete siglos.

En las imágenes poéticas que estudio a continuación se produce una de las variaciones fundamentales respecto a la estructura básica de la red: incorporan un tercer espacio de entrada, completamente configurado, que aporta un tercer partícipe a la historia de emisión. Así, el papel de emisor ya no va a asignarse a la persona por la que se siente la emoción, ni siquiera a una fuente normal de emisión. Podría importarse directamente el emisor del espacio de entrada 2, tal como ocurre en el ejemplo de la muchacha en Lidia, preservando su analogía con el ser amado a través de las correspondencias de la red. Sin embargo, los textos que siguen hacen otra elección: un nuevo espacio con una tautología causal como la que representa el espacio de muerte en general que vimos en la amalgama de la Muerte con la guadaña (figura 3.2), y que utilizamos para la mirada de Astimelesa.

Este desarrollo era imposible de prever, dadas las infinitas posibilidades de ampliación de una red de integración conceptual. Sin embargo, una vez observado, sí que hay muchas apuestas que podemos hacer con poco riesgo de perder, y muchos fenómenos de construcción de significado que estamos en condiciones de explicar. Podemos, por ejemplo, anticipar que la divinidad será el mejor candidato a emisor en tales amalgamas⁸³. Además, basándonos en nuestro conocimiento cultural de la Grecia antigua, nos será también posible decir qué deidades son mejores candidatos al papel. Esto no quiere decir que no podamos llevarnos algunas sorpresas, como el Bóreas erótico de Íbico, que estudiaremos, pero tales casos estarán muy lejos de ser absurdos. Por el contrario, presentarán choques estructurales significativos, que, a pesar de todo, seguirán siendo coherentes con las leyes de funcionamiento marcadas por el vínculo genérico común.

⁸³ Son todavía válidas e interesantes a este respecto las observaciones de Francisco R. Adrados en su estudio sobre el campo semántico del amor en Safo: “El amor pertenece, pues, al mundo del deseo, en el cual existe una correlación entre sujeto y objeto: es tan activo, quizá más, el segundo como el primero. A veces aparece una hipóstasis que, mediante la transformación gramatical en nombre, satisface el instinto humano que busca causas con referente individualizado, divinizado más exactamente, aunque con grados diferentes de divinización”. (Adrados 1975: 254). Véase Adrados 1975: 253-265 para el recorrido desde las hipóstasis más bien “primarias” de las causas del deseo hasta la diosa Afrodita como responsable superior. Como afirma aquí el mismo Adrados (265), la semántica es crucial para comprender la categorización de fenómenos como el del amor en los poetas líricos arcaicos.

Arquíloco: niebla y tortura de los dioses

El punto de vista “narrativo” que se adopte, dentro de la historia de emisión de la amalgama, ha de resultar crucial para el significado último de los signos que de ella se derivan. Como hemos dicho, la asunción de la perspectiva del receptor es prácticamente unánime en estas imágenes de la lírica amatoria, porque precisamente una misión fundamental de esta tradición poética es expresar los sentimientos del yo. No obstante, incluso dentro de este mismo punto de vista existen muchos matices, dependiendo de una gran variedad de condicionantes. Por ejemplo, tenemos imágenes poéticas de tono más descriptivo, como las de los encomios dedicados por Alcman a las coregos en un contexto público, ritual, formal. Dicha descripción adquiere, en el poema de Safo, tonalidades que podríamos llamar, anacrónicamente, más “románticas”, o tal vez más íntimas, pero sigue manteniendo una postura predominantemente de observación. Por otro lado, en el contexto de tintes simposiacos, o al menos no tan “oficiales”, del poema sobre Teóxeno (recuérdense Davies 1988 y Lefkowitz 1988), vemos cómo Píndaro aprovecha el ambiente más distendido para centrar la atención en las consecuencias de la emisión, es decir, en sus propios sentimientos. Dentro del patrón conceptual que estamos estudiando, una leve maniobra en un sentido u otro permite resaltar distintos aspectos de la experiencia erótica. Por supuesto, no todo vale, sino que estas maniobras siempre respetan la invariancia, el conjunto de compatibilidades distribuidas por la red de integración. Lo que ocurre es que hablar de una parte de la secuencia esquemática propicia unas determinadas posibilidades de significación, en detrimento de otras.

La misma familia de amalgamas puede, por tanto, emplearse para construir multitud de mensajes dentro de su “campo de juego”, al combinarse las posibilidades de integración conceptual con las intenciones y la destreza del poeta, y con las condiciones pragmáticas en cada contexto. La red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN ofrece un terreno por el que la imaginación puede moverse con cierta libertad, sujeta, eso sí, a las restricciones que impone la estructura del patrón conceptual, a cambio de las cuales se pueden explotar ricos nichos de significación. Por ejemplo, la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA FUERZA EXTERNA, O LA EMOCIÓN ES UNA FUERZA EXTERNA,

propuesta por Kövecses (1986: 69, 90-91 y 2000: 60-86) para casos parecidos a los nuestros, resulta ser en realidad una generalización sobre grupos de amalgamas que comparten el vínculo genérico común que he descrito, pero en cuyas manifestaciones los hablantes o forjadores de los signos que las representan han decidido hacer explícito un determinado aspecto de esta historia espacial: la relación de causalidad entre la emisión y los efectos en el receptor. Evidentemente, esta parte de la historia es crucial, pero no es lo único que se puede resaltar del esquema EMISIÓN. Así obra, por ejemplo, Píndaro, pero no Alcman o Safo, que prefieren recrearse en la descripción de la emisión *per se*. Por eso en esos textos la concepción del amor como resultado de una fuerza externa está atenuada, o simplemente no se menciona (aunque la posibilidad quede latente), al contrario de lo que ocurre en la mirada de Teógeno. Más aún, observamos en este poema que Píndaro está mucho más interesado en insistir sobre sus propios síntomas que en narrar la historia de emisión-causalidad en sí, lo cual reviste a esos versos de un cariz especial dentro de la versión que enfatiza la relación causa-efecto.

En los siguientes fragmentos de Arquíloco tenemos unas de las primeras presentaciones del amante como víctima en la literatura occidental. Para lograr este efecto el poeta decide narrar claramente el proceso de emisión como un acontecimiento que le ha sucedido al sujeto receptor, siendo muy explícito tanto con el suceso como con sus consecuencias. El amante sufre aquí la acción de un poder externo, el cual en ningún momento está identificado con acción alguna de la persona por quien se siente la emoción erótica:

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρωσ ὑπὸ καρδίην ἔλυσθεις
πολλὴν κατ' ἀγλὺν ὀμμάτων ἔχευεν,
κλέψας ἐκ στηθέων ἀπαλὰς φρένας.

(West 191)

al envolver tal deseo de amor el corazón,
densa niebla vertió sobre los ojos,
robando del pecho las tiernas entrañas

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

Tenemos, en primer lugar, el φιλότητος ἔρωσ – el “torbellino de pasión amorosa” en la traducción de Suárez de la Torre (2002b: 169) – haciendo algo así como enroscarse desde abajo al corazón (ὕπὸ καρδίην ἐλυσθεῖς). No sabemos de dónde viene este φιλότητος ἔρωσ, no se nos dice si alguien lo ha enviado. En cambio, veremos que este amor o deseo sí puede constituirse en emisor. No obstante, el contexto tampoco es concluyente como para otorgarle sin dudar la categoría de divinidad o de personificación. Eso sí, es bastante lo que podemos sospechar en ese sentido, ya que por lo menos ἔρωσ es agente, sujeto de la forma verbal ἔχευεν en el segundo verso, es decir, el amor es quien lleva a cabo la acción de verter. Por otra parte, sí se nos presenta, de forma completamente explícita, la niebla sobre los ojos como consecuencia de que el corazón quede envuelto por la pasión. La imagen de la niebla (designada con las palabras ἀχλύς u ὀμίχλη) es de honda raigambre épica (véase, e.g., D. A. Campbell 1983: 6 y Bonano 1993), y se utiliza para denotar una confusión de la razón o de los sentidos, habitualmente enviada por los dioses, así como para describir la llegada de la muerte al cuerpo de su víctima, nublándole la vista. No es este el lugar para desarrollar una comparación detallada con la niebla homérica, ni ello serviría a nuestros propósitos: más importa en estos versos el uso especial de la metáfora por Arquíloco. Lo interesante aquí es que el que arroja la niebla es ἔρωσ, y el modo en que esta ἀχλύς llega para confundir a la víctima de la pasión: es vertida desde arriba hacia abajo, es decir, *es emitida desde una posición superior*.

La palabra ἔρωσ designa aquí un agente que actúa sobre tres partes fundamentales del cuerpo de su víctima, residencias de las emociones y del pensamiento: καρδίη, ὄμματα y φρένες. Eros envuelve el corazón, vierte niebla sobre los ojos, y roba las entrañas / el sentido / el juicio... según queramos traducir. Obsérvese que, desde el punto de vista espacial, las tres imágenes no forman parte fácilmente de la misma trama articulada: no se puede verter desde arriba algo sobre los ojos si se está envolviendo el corazón, y luego habrá que descender para poder robar del pecho las φρένες. Una estricta coherencia espacial no es requisito indispensable aquí porque cada una de las metáforas tiene un origen formular propio, y puede emplearse en otros contextos sin la presencia de

las otras. La poesía griega arcaica está acostumbrada a tales geometrías. Además de ello, cada una de estas imágenes responde a una amalgama conceptual distinta, en la que ἔρως desempeña papeles diferentes: sustancia-fuerza capaz de envolver el corazón-sentimientos, emisor-causante de confusión en el pensamiento o los sentidos, sustractor (personificado como ladrón) de las entrañas-juicio. Aunque no conformen una historia espacial del todo bien articulada, todos estos esquemas se alían para dar forma corpórea a la compleja experiencia emocional que quiere describir el poeta.

Podemos, por tanto, considerar la imagen del vertido de niebla aisladamente, y ver cómo responde a nuestro patrón. A primera vista observamos que la acción de verter es abstraíble en el esquema de imagen EMISIÓN. El enlace abierto EMISIÓN-CAUSALIDAD nos ayuda a estructurar una situación, basada en la experiencia cotidiana, en que un vertido implica cambios en su recipiente. Este enlace de espacios mentales, compartido por todas las amalgamas de esta familia, puede conducirnos a modelar la significación de estos versos con la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Sin embargo, tenemos un problema conceptual: el amor, ἔρως, que en los ejemplos vistos hasta ahora es una consecuencia, es aquí el emisor, y emite una sustancia, la niebla, cuyos resultados no tienen por qué ser eróticos. A pesar de ello, y aparentemente sin ninguna dificultad, el lector llega a la conclusión de que lo que se describe en estos versos es el proceso de enamoramiento y algunas de sus consecuencias típicas. Entre ellas está una peor percepción de la realidad, provocada por el vertido de niebla sobre los ojos.

Como vemos, este texto presenta mayor complejidad conceptual que los anteriores, a pesar de que no crea graves problemas de comprensión. Esta complejidad se deriva de la inclusión de un tercer partícipe en la relación amorosa. Aunque no se nos dice nada del objeto de la pasión, sabemos que ese φιλότητος ἔρως indica un sentimiento por otra persona. No obstante, esa otra persona ahora mismo no interesa por razones expresivas – lo relevante en estos versos es lo que le sucede al amante – y además no se la presenta como ejerciendo influencia o acción alguna sobre el sujeto. Este papel se le reserva a φιλότητος ἔρως. Este *eros* es una abstracción personificada – o dotada de capacidad de

acción, al menos – ligada a un espacio de tautología causal como el que ya vimos para la Muerte con la guadaña, y para el sueño y la muerte comparados con Astimelesa (figuras 3.2 y 3.3). Como la intención de la metáfora es describir la obcecación como síntoma de la pasión amorosa, se ha elegido la niebla como objeto de emisión, porque convencionalmente está ligada a ese significado. Un espacio mental de alguien falto de percepción o conocimiento se combina de manera natural con otro de alguien envuelto en la niebla.

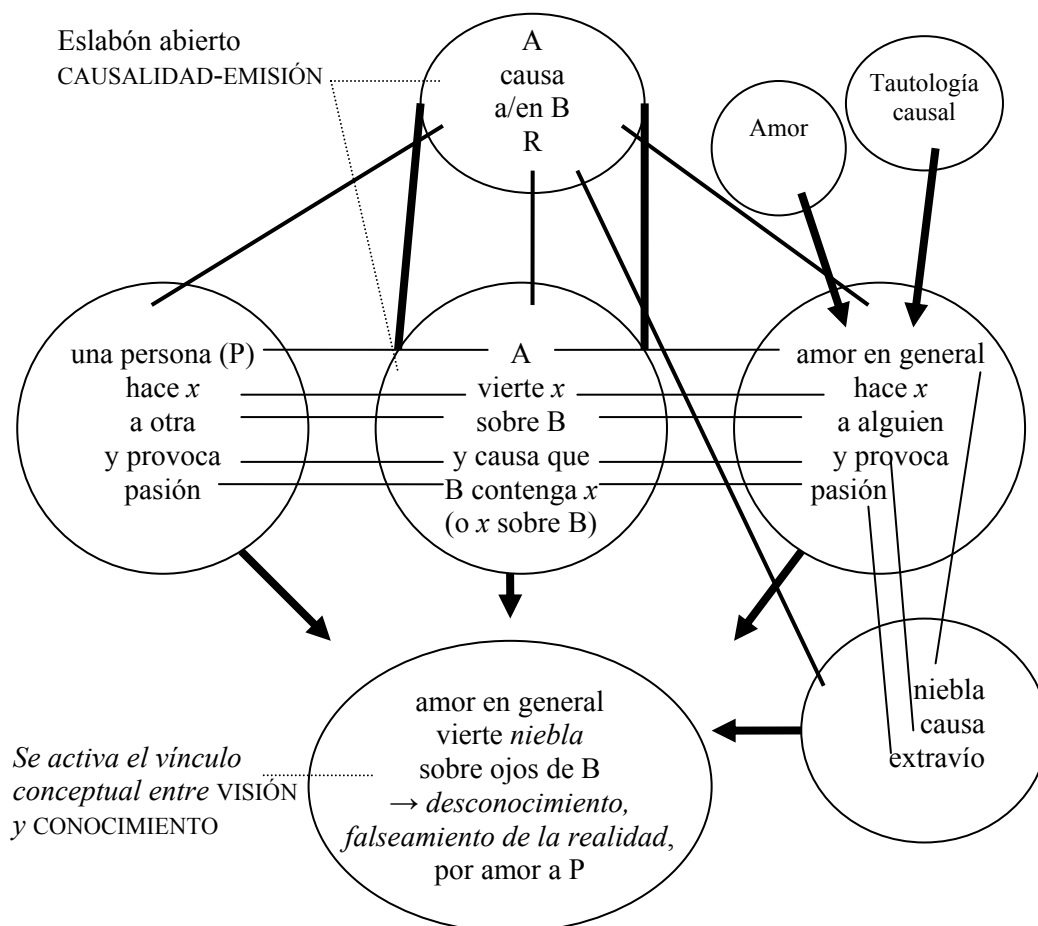


FIGURA 3.5. La amalgama de *eros* vertiendo niebla en los ojos

El problema aquí es que la niebla es algo difícil de emitir. A pesar de esto, la presencia del enlace EMISIÓN-CAUSALIDAD es tan fuerte, es tan habitual recurrir a él para expresar significados como los que están en juego aquí, que fuerza la aparición del verbo verter y la consideración de la niebla como un líquido o sustancia que se pueda derramar, y de los ojos como un recipiente, o como una superficie sobre la que la niebla pueda quedarse lo suficiente para ejercer efectos duraderos. Todo esto, una vez más, desafía toda lógica y todo cuanto sabemos de la niebla o de la visión, pero resulta enormemente significativo a la hora de conceptualizar una experiencia emocional compleja como la pasión de que es víctima Arquíloco. Vemos además que este *eros*, este tercer partícipe de la relación, es concebido como un ser superior también mediante su situación espacial, por encima del receptor; así lo requiere la acción de verter. Nada de esto es gratuito: todos estos modelos culturales y esquemas de cognición corpórea se combinan en una red de espacios mentales que permite construir los complejos significados que aquí se requieren. La figura 3.5 intenta representar esta amalgama.

La amalgama de *eros* vertiendo niebla sobre los ojos consta de cuatro espacios mentales conectados por el mismo espacio genérico de causalidad. Evidentemente, en ningún momento olvidamos que la metáfora se refiere a los sentimientos del protagonista por otra persona, estímulo erótico que, de manera informal, podemos calificar de “literal” o “verdadero” – no olvidemos que la acción de este ἔρως era con toda probabilidad sentida como igual de verdadera por Arquíloco y su público. Un segundo espacio es la entrada de EMISIÓN en el eslabón abierto que venimos utilizando. En este caso, la forma de la emisión es un acto casi tan cotidiano como la luz: la acción de verter algo sobre un recipiente o superficie. Hasta aquí la red es como la hemos visto hasta ahora. Si no añadiéramos más espacios, la persona amada o algún sujeto que realice típicamente la acción de verter tendría que desempeñar el papel de emisor. Sin embargo, aquí es el tercer espacio con la tautología causal del amor en general lo que nos proporciona el emisor. Esta versión de la red con un emisor externo a la relación amorosa resulta enormemente productiva, como veremos en este capítulo y en el siguiente, para la poesía griega antigua, dado su contexto cultural y

religioso. Además de todo lo dicho, la imagen de sabor homérico incorpora un cuarto espacio con la niebla como causante de desorientación.

El significado del verso de Arquíloco no es simplemente una mezcla de todas estas cosas, ni mucho menos una suma de pares metafóricos, sino que cuenta con toda la red para su construcción. Al elaborarlo somos en todo momento conscientes de que el estímulo de ese amor tiene que ser otra persona (aunque, como hemos dicho, a eso no se le dé relevancia en este momento), de que el agente *eros* es una comprensión de causa y efecto que nos da una causa abstracta general (como Muerte o Sueño en Alcman), de que la niebla provoca desorientación y por tanto esta niebla de *eros* provoca la desorientación propia del amor, de que verter algo sobre una superficie o un contenedor implica causarle cambios, y de que por consiguiente esta niebla metafórica que vierte *eros* sobre los ojos de la víctima le impedirá ver bien, lo que equivale a carecer de un buen conocimiento. Nuestra mente tiene necesariamente que hacer todas estas asociaciones e inferencias para comprender el verso de Arquíloco, y puede hacerlas a una velocidad vertiginosa. La mente de Arquíloco tuvo que dar algunos pasos como los que hemos sugerido anteriormente sobre la producción para poder llegar a esta expresión verbal, a partir de la intención de transmitir una emoción concreta. Aunque el proceso de comprensión lingüística y de construcción de una red de integración sea secuencial, unas correspondencias no tienen preeminencia sobre las otras, sino que tienen que estar activas todas a la vez para alcanzar la significación. No basta con una cadena de inferencias (Teoría de la Relevancia), una suma de metáforas y metonimias conceptuales (Teoría Cognitiva de la Metáfora y de la Metonimia), una serie de interacciones entre modelos culturales en pares metafóricos (Teoría de la interacción), o un número de traslados de significados verbales (Aristóteles). Es necesario un modelo de red para aspirar a dar cuenta de las complejas operaciones imaginativas en juego en la comprensión y producción de imágenes poéticas como estas.

Resulta además muy interesante ver cómo en esta amalgama la cadena de causalidad se complica: la niebla, que es causa de que no veamos bien, se proyecta a la amalgama como lo emitido. Así se convierte en el instrumento, en la sustancia enviada por *eros* para que el sujeto pierda raciocinio. Este oportunismo

es característico de la amalgama conceptual. En cuanto al aspecto estilístico, parte de la fuerza de estos versos está en la violencia que percibimos en todo el proceso, y que es tan característica de Arquíloco⁸⁴. Hemos visto que el vínculo genérico común restringe las elecciones posibles (aunque sigan siendo muchas). La elección del modo de emisión es sin duda una de las más importantes, y más si la forma lingüística es eminentemente narrativa, como aquí. Verter despierta asociaciones distintas de las que asociamos típicamente con, por ejemplo, la irradiación de luz. Además, el poeta elige, para expresar el sentimiento, narrar vivamente las acciones del φιλότητος ἔρωσ en directo sobre el cuerpo del amante, que no parece tener escapatoria alguna. Es en esta íntima combinación de la integración conceptual con la expresión verbal donde hemos de buscar la explicación de los efectos poéticos.

Para completar el apartado de Arquíloco, veamos brevemente otro fragmento que es compatible con la estructura imaginativa del anterior:

δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ,
ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησιν ἔκητι
πεπαρμένος δι' ὀστέων.
(West 193)

mísero yago por el deseo,
desvaído, según la voluntad de los dioses por arduos dolores
penetrado hasta los huesos

No está del todo claro si πεπαρμένος justifica que postulemos para estos versos un esquema de EMISIÓN. El verbo πείρω implica en todo caso un objeto punzante que traspasa un contenedor o sustancia incapaz de oponerle suficiente

⁸⁴ En realidad, en esta época la violencia es también una característica de *eros*. Nos encontramos repetidamente con imágenes que ven al amor como una fuerza que ataca el cuerpo y pone en peligro la integridad física y mental. Los textos que trato en este capítulo y otros también relacionados con la fuerza de *eros* están recogidos y comentados de forma exhaustiva, tanto para la épica (donde el motivo se halla en ciernes) como para la lírica, por Cyrino 1995. Lo interesante para este estudio es que esta fuerza, o la supuesta metáfora conceptual LA EMOCIÓN ES UNA FUERZA EXTERNA, es un significado emergente a partir de una red de integración conceptual ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

resistencia. Es probable que, más que la compleja historia de emisión como causa de la emoción erótica, no haya aquí más que una mera descripción del dolor – rudamente físico, como se puede apreciar – que forma parte de los síntomas de esa pasión. Sin embargo, quisiera llamar la atención sobre dos elementos fundamentales del significado de estos versos. El primero es sobre quién recae la responsabilidad del lamentable estado de la víctima: es la voluntad de los dioses (θεῶν ἔκρητι). Ya sospechábamos en el ejemplo anterior que el vertido desde una posición superior y este *eros* como agente indicaban la intervención divina. Como es natural en el contexto de la sociedad griega arcaica y clásica, el envío de la pasión, como de cualquier otra cosa extraordinaria que sucede al hombre, se asigna habitualmente a una divinidad competente. Veremos que concretar el espacio de la tautología causal del amor en la acción de una deidad, combinado con el vínculo genérico de emisión, resulta muy productivo en esta poesía.

También me gustaría llamar la atención sobre el acto de habla elegido aquí por Arquíloco: la lamentación. También veremos que el lamento y la súplica aparecen fácilmente en contextos que resaltan la causalidad de la emisión y la acompañan de unos efectos negativos, conceptuando así al amante como víctima. Para nosotros esta tradición comienza con Arquíloco, y continúa a lo largo de siglos en innumerables composiciones de lírica amatoria, desde las quejas de amor de los trovadores medievales a las de los poetas románticos o del surrealismo más torturado. Veremos más ejemplos a lo largo de esta tesis.

Teognis: Eros espermoforos

La escena que representan los siguientes versos de Teognis también está en consonancia con la asunción por parte de una deidad de las funciones de emisor. En ella observamos dos movimientos: en primer lugar, el dios se pone en marcha desde un lugar que le es propio, en este caso Chipre, isla de Afrodita; en segundo lugar, una semilla es transportada por el dios de arriba abajo (preposición κατά), hacia la tierra:

Ἔρωτος καὶ Ἔρωτος ἐπιτέλλεται, ἠνίκα περ γῆ
ἄνθεσιν εἰαρινοῖς θάλλει ἀεξομένη.

τῆμος Ἔρως προλιπὼν Κύπρον, περικαλλέα νῆσον,
εἶσιν ἐπ' ἀνθρώπους σπέρμα φέρων κατὰ γῆς.
(Adrados 1275-1278)

En sazón también Eros se alza, cuando la tierra
se cubre exuberante de flores primaverales.
Entonces Eros abandona Chipre, isla hermosa,
y va a los hombres trayendo su semilla sobre la tierra.

Evidentemente, aquí la sexualidad y la reproducción van unidas, y quedan relacionadas con el ciclo agrícola. Es la tierra la que va a recibir la semilla. Nuevamente, la emisión llega desde una posición superior, activando uno de los patrones más básicos de la cognición corpórea: el de la atribución de valores en una escala vertical. Hablo de emisión porque se dan todas sus características fundamentales: intervención a distancia (aunque el lanzamiento no esté explícitamente expresado, la semilla ha de ser arrojada de arriba abajo), causalidad inmediata que guía todas las analogías, papeles de emisor y receptor definidos, etc.

La versión de la historia de emisión que aquí nos presenta Teognis es, en términos esquemáticos, la siguiente: Eros se pone en marcha – o tal vez es puesto en marcha, enviado o *emitido* a su vez, veremos algún caso así – desde un lugar típico, relacionado con la diosa del amor en la mitología; Eros viene a los hombres, pero es sobre la tierra sobre quien realiza la emisión, que consiste en depositar su semilla. Las consecuencias de la acción de Eros son de dos clases: directas, para la tierra, la cual ha de experimentar el cambio inmediato, la generación de vida en su interior; indirectas, para los hombres, que han de recoger los beneficios de esta fecundación. También es válida la interpretación de κατὰ γῆς como lugar de residencia de los hombres, y por tanto que sean los hombres los receptores directos de la semilla. Para llegar a este último significado sólo hay que cambiar la selección de las proyecciones, e incorporar a la amalgama como receptor la referencia de ἐπ' ἀνθρώπους.

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

En realidad, ambas interpretaciones pueden ser válidas al mismo tiempo para este mismo mensaje. Sin embargo, no podemos llevarlas a cabo las dos a la vez. Siempre pasaremos de una a otra tras una reflexión – aunque no dure más que una fracción de segundo – que nos induzca a cambiar los papeles, dentro en todo momento de lo que permiten las reglas del vínculo genérico común, y siempre buscando la mayor significación con el mínimo esfuerzo cognitivo (principio de relevancia) y la optimización de las correspondencias y posibilidades de integración que ofrece la red, a fin de elaborar una simulación a escala humana.

Dos cosas quedan bien marcadas por este ejemplo y por los siguientes que vamos a ver. La primera es la importancia – y considerable productividad poética – de la acción de un dios como emisor externo, y de que su acción se realice a distancia, sin entrar en contacto directo con los sujetos que experimentan la emoción. Esto es una elección, no tiene por qué ser forzosamente así. Por ejemplo, la escena del rapto, asociada a la pasión de un dios por un mortal, es muy frecuente en la mitología griega. Sería fácil que el amor llegara para “raptar” al sujeto, para llevarse su corazón o su mente, como en el robo de las φρένες de Arquíloco. Sin embargo, lo que estamos viendo es que la divinidad elige un instrumento, un intermediario, como la niebla o la semilla, y los emite a distancia para que provoquen consecuencias en los mortales. Vamos a ver ejemplos más claros de esto a continuación.

Lo segundo a lo que me gustaría aludir es la capacidad globalizadora de la historia de emisión a la hora de concebir la experiencia erótica. Según los intereses del poeta se hacen explícitas unas u otras partes o facetas del esquema espacial integrado con la emoción. Sin embargo, aunque no se mencionen algunos aspectos en un texto determinado, lo que nuestros ejemplos nos van indicando es que la expresión y conceptualización del amor como causado por una emisión es, para los líricos arcaicos, algo mucho más complejo que la mera descripción de los síntomas de la pasión. Enamorarse no es meramente experimentar unos sentimientos, sino el proceso en su conjunto, desde que el ser amado o el dios comienzan su actuación hasta que se recibe la emisión y se sufren los cambios que causa. Este patrón de integración conceptual se utiliza, tanto en lo individual como en lo cultural, para explicar, paso a paso, una de las más enigmáticas

experiencias humanas mediante una historia basada en la cognición corpórea. Es interesante ver cómo al aumentar su complejidad con un emisor externo la amalgama sigue preservando toda su estructura y su red de correspondencias.

Safo: Eros como un viento sobre las encinas

¿Es el viento una emisión? No está de más recordar en este punto que los criterios válidos para toda la teoría que manejo no se basan en la realidad objetiva, sino en la percepción subjetiva básica de la experiencia, especialmente en los rasgos de esta conceptualización compartidos por grupos culturales, y tal vez candidatos a la universalidad. Por lo tanto, lo que nos importa ahora para clasificar o no el viento – o cualquier otra cosa – como emisión no es la física ni la meteorología, sino lo que se suele llamar teoría popular (*folk theory*). Para esta, considerar el viento como emisión no es en absoluto problemático. Muchos idiomas tienen expresiones convencionales que relacionan el viento con la acción de un emisor, el cual puede ser perfectamente el viento mismo – otra vez la tautología causal: EL VIENTO EN GENERAL CAUSA EL VIENTO. Por citar sólo las dos lenguas de esta tesis, en español y en griego decimos:

(1) El viento sopla

(2) Ο άνεμος φυσάει

Hoy en día sabemos que en realidad nadie sopla, sino que el viento se produce cuando las masas de aire se desplazan debido a diferencias de temperatura, y por tanto de densidad, de dos zonas de la atmósfera (más o menos la definición de Torricelli). Conocemos esto desde el siglo XVII. Apenas cuatro siglos son poco para la diacronía de esta tesis, pero lo suficiente para que, si las expresiones (1) y (2) pretendieran “reflejar la realidad”, se hubiesen transformado ya en algún otro giro más acorde con la verdad científica. Sin embargo, las raíces culturales y psicológicas que sustentan el significado de esas expresiones siguen tan firmes como antes de Torricelli, y no parece que corran peligro alguno de desaparecer. Igualmente seguimos diciendo que sale el sol, a pocas décadas del quinto centenario del *De revolutionibus orbium coelestium* de Copérnico.

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

La ciencia tiene habitualmente que luchar contra las teorías populares, pero la poesía, igual que el lenguaje cotidiano, se alía con ellas con toda naturalidad para conseguir sus fines comunicativos. Para los griegos de la época arcaica, igual que para nosotros, el viento puede ser, si ello sirve a la construcción de significados relevantes, una fuerza enviada desde un ser o un lugar (e.g. un punto cardinal) o, en los términos descriptivos de nuestro esquema de imagen, algo que A emite a distancia sobre B.

Volvamos ahora brevemente a Safo. Al comparar la acción de Eros con la del viento⁸⁵, el siguiente texto responde también al patrón conceptual con la historia de emisión:

Ἔρος δ' ἐτίναξέ <μοι>
φρένας, ὡς ἄνεμος κὰτ ὄρος δρύσιν ἐμπέτων.
(Voigt 47)

Eros me agitó
las entrañas, como viento abalanzándose sobre las encinas
montaña abajo

Este otro símil de Safo está en el fondo contando la misma historia de emisión que el de la luz de la luna difundiendo por Lidia. La amalgama eros-viento comparte el vínculo genérico común con las demás que hemos visto, mostrando unas correspondencias precisas: un agente (Eros) agita las φρένες del protagonista poemático, y su acción es análoga con la del viento cayendo (otra vez el movimiento de arriba abajo, el envío desde una posición superior⁸⁶) con fuerza sobre las encinas, en oportuno plural que cierra la analogía con φρένες. Ἔρος es

⁸⁵ Tal como señala Campbell 1983: 17, Hesiodo describe el poderío del viento precipitándose sobre los árboles montaña abajo (*Trabajos y Días* 507ss.) y Homero compara a dos guerreros con las encinas que resisten la tempestad (*Iliada* XII, 131ss.). En ninguno de estos dos casos está la imagen de confrontación de fuerzas relacionada con el amor. Nuevamente, debemos admitir que carecemos de información suficiente para saber hasta qué punto Safo es aquí innovadora o si el motivo se utilizaba ya de forma tradicional para eros como fuerza externa ineludible.

⁸⁶ El viento que desciende de las montañas, como fuerza emitida desde una posición superior, aparece también en Sapph. 183 = Alc. 412 (Voigt), si seguimos la interpretación que da Rodríguez Somolinos del adjetivo κατώρης, “que baja de las montañas”, aplicado a ἄνεμος en ese lugar (Rodríguez Somolinos 1994: 115). Esto lo haría equivalente a este ἄνεμος κὰτ ὄρος ἐμπέτων.

aquí el homólogo de ἄνεμος, así que está dando nombre a lo emitido, y no al emisor. Esto no es nada raro, y puede resultar muy productivo, como comprobaremos en el texto siguiente. Lo que no parece encontrarse en esta época es la palabra Ἔρος / ἔρος refiriéndose exclusivamente al resultado del proceso. Los síntomas de la pasión no suelen ser *amor*, sino las consecuencias de un agente o de una fuerza externos, a quien sí se puede llamar *eros* con naturalidad. Esto también está en consonancia con el vínculo genérico común que he descrito para este grupo de amalgamas, que invitan a concebir la emoción erótica como una secuencia de relaciones espaciales. El enamoramiento no es únicamente un estado anímico o físico, sino que incluye también todo el proceso que culmina en ese estado (Fränkel 1993: 175-176).

Ya he dicho que al establecerse la analogía Ἔρος-ἄνεμος esta deidad está ocupando el lugar del modelo que corresponde a lo emitido. Si Eros es aquí la fuerza que es ejercida desde lejos sobre el amante, ¿quién es entonces el emisor? Estos dos versos están concentrados en los síntomas y no hablan de qué deidad envía a este Eros-viento. No sabemos si en este poema esto se mencionaba, pero tenemos otro que sí nos presenta una escena con una deidad enviando un viento erótico: el siguiente texto de Íbico.

Íbico: el Bóreas erótico

Este fragmento de Íbico comienza con una idílica descripción del florecimiento de los membrilleros por primavera en el Jardín de las Hespérides. La competencia literaria y cultural le crea al lector u oyente avezado ciertas expectativas: el contexto de renovación de la vida es uno de los terrenos más propicios para que surja el tema erótico. Consciente de ello, el poeta pone en cuestión el tópico, introduciendo el tema del amor de forma abrupta, con una partícula δέ como toda transición verbal, llevándonos bruscamente al invierno, y acumulando a continuación indicadores de calor e inestabilidad psicológica para aludir a una pasión y sexualidad exacerbadas, que tienen lugar en una estación supuestamente menos indicada para tales experiencias:

(...) ἐμοὶ δ' ἔρος

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

οὐδεμίαν κατάκοιτος ὄραν.
τε ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηϊκίος Βορέας
αἴσσω παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβῆς
ἐγκρατέως πεδόθεν φυλάσσει
ἡμετέρας φρένας
(PMG 286)

... pero para mí el amor
no duerme en ninguna estación,
y ardiendo bajo relámpagos
el tracio Bóreas,
lanzándose desde Cipris,
entre furias que agostan, tenebroso, impávido,
con firmeza desde lo más hondo custodia
mis entrañas

El *cuestionamiento* de los modelos conceptuales arraigados (fijados culturalmente, cognitivamente, o de ambas formas) es, para la TCMM, una de las características básicas de la metáfora conceptual en literatura (Lakoff y Turner 1989: 67-72). Es posible que esto sea así, como también es posible que la TCMM esté aplicando a esta figura una función retórica / poética básica de la literatura en general. Romper con expectativas creadas por hábitos mentales, por tradiciones o por el propio texto es un recurso expresivo muy útil para atraer la atención y suscitar la sensación de novedad y descubrimiento en el destinatario del mensaje. Más que una función específica de la metáfora literaria, me parece una práctica comunicativa muy extendida, tanto en lo cotidiano como en lo artístico, la cual podrá emplear para sus fines metáforas o no, así como otros instrumentos expresivos.

De igual modo, otra de las características básicas de la metáfora poética, la *composición metafórica*, de la que ya he hablado, analiza ejemplos complejos como este Bóreas mediante la suma de metáforas conceptuales. El principal problema, como ya hemos visto, de una adición de proyecciones binarias superpuestas es que ha de explicar todos los significados mediante relaciones semánticas de dos en dos. Esto implicaría, en el caso del presente texto, que todas y cada una de las características del Bóreas de Íbico tienen que haber sido heredadas de sus componentes. Es decir, este viento invernal es ahora caliente y tempestuoso porque es erótico (EL AMOR ES CALOR, EL AMOR ES UNA TORMENTA). El problema es que al mismo tiempo es erótico porque es caliente y tempestuoso. Este razonamiento circular es el resultado de explicar la construcción de un símbolo complejo como la mera suma de operaciones cognitivas simples. Esto implica además soslayar los elementos incongruentes que hacen al símbolo especialmente significativo. El Bóreas de Íbico es *invernal y ardiente a la vez*. Esto es lo que le confiere su poder poético, lo que lo hace único: su virtualidad, la imposibilidad de que algunas de sus propiedades existan por separado en ninguno de sus componentes. Nada es invernal y ardiente al mismo tiempo en ninguno de los dominios que intervienen en la mezcla. El carácter paradójico del viento o de la deidad existe sólo en la amalgama, y resulta crucial para construir el significado de este símbolo complejo.

Para explicar este fenómeno de significación necesitamos un modelo de red, y una operación cognitiva capaz de seleccionar elementos de diversa procedencia para conformar un conjunto nuevo e independiente, pero al mismo tiempo conectado a sus suministradores de material conceptual. La imaginación, la de Íbico en este caso, desafía cualquier modelo basado en el mero ensamblaje de elementos conceptuales trasladados.

Y es que, desde el punto de vista de los tipos culturales o de los dominios de experiencia que lo conforman, el contradictorio Bóreas de Íbico no tiene ni pies ni cabeza. Por su aparente falta de sentido no cabe en ningún modelo conceptual que podamos formular. Meteorológicamente es inviable, porque el viento del Norte en Grecia es siempre frío, y normalmente húmedo. Tampoco tiene lugar en la mitología, donde Afrodita no está relacionada con los vientos ni tiene por qué

darle órdenes a Bóreas⁸⁷. Bóreas está identificado con Eros pero actúa además como un viento del sur que trae sequía. El impávido o sin miedo (ἀθαμβῆς) debería ser el amante en todo caso, y no Bóreas o Eros. ¿Y por qué tenebroso (ἐρεμνός)? Sobre todo, ¿cómo puede ser todas estas cosas sin abandonar su referencia al invernal viento del norte, sin dejar de ser Bóreas? ¿Cómo se mantiene integrado todo esto de tal manera que resulte significativo?

A pesar de todas estas dificultades, Íbico ha podido llegar a producir estos versos, y su público, del que ahora formamos parte, a extraer de ellos significado⁸⁸. No existe confusión: en ningún momento pensamos que el poeta nos habla de un viento real o viable. Al mismo tiempo, aceptamos de buen grado que este viento es un conjunto unitario que atesora todas esas características y que causa un efecto emocional fortísimo en el protagonista del poema. Averiguar cómo sucede todo esto debe ser una prioridad para la crítica literaria en general, y para quien estudie estos textos poéticos griegos en particular. Mi intento de explicación es la amalgama del Bóreas erótico.

Los dos primeros versos de la cita definen el contexto de manera decisiva. Aunque la primavera sea la estación más propicia, “para mí Eros no descansa”, no duerme en estación alguna, no hiberna. ¿A qué se refiere aquí ἔρος? En estos versos esa palabra no nombra la emoción en sí, ni sus síntomas, ni al emisor, ni lo

⁸⁷ Alceo (fr. 327 L.-P.), en un himno a Eros, presenta al dios como hijo de Iris y Céfiro. Aunque el nombre de Eros no aparece en el fragmento, la atribución de esta genealogía a Eros está confirmada por Plutarco (*Amat.* 20), que no da nombre de autor, y por otros testimonios que sí la vinculan a Alceo (schol Theocr. xiii 2 y Etym. M. 470, 268). Evidentemente, este parentesco, que parece un tanto marginal, en absoluto podría justificar un poder de Afrodita sobre los vientos, puesto que entonces la diosa ya no sería madre de Eros. Tampoco parece que pueda relacionarse con el Bóreas de Íbico, por ser un viento diferente que nada tiene que ver con el dios del amor. Sin embargo, si hay dos patrones conceptuales que pueden ayudar a explicar la asociación de Eros con Iris y Céfiro. Iris, mensajera que enlaza cielo y tierra, es un agente típico del modelo de envíos divinos, importantísimo para la religión griega, y tal vez aún más en la época arcaica. El papel de Eros es, en esos aspectos, análogo al de Iris, pues es el ejecutor de uno de los envíos que los dioses emiten hacia los hombres desde su posición superior, lo cual se podría presentar como herencia de la diosa. En cuanto a Céfiro, el viento del oeste sopla con frecuencia, en muchas partes del Mediterráneo, al comienzo de la primavera, estación arquetípica del amor y de la fecundidad. Es tópico que los céfiros traen la primavera, y por tanto pueden relacionarse, como causa indirecta, con Eros. La asociación entre causalidad y paternidad parece universal, y ya se ha analizado en detalle para dar cuenta de numerosas metáforas de parentesco, incluyendo cosmogonías y genealogías mitológicas (Turner 1987; véanse las pp. 116-126 para la *Teogonía* de Hesiodo, incluyendo a Eros y otras divinidades afines).

⁸⁸ Desde luego, la imagen, a pesar de su apariencia rompedora, no es nada que no podamos esperar del repertorio metafórico de Íbico, ni desentona con las distintas manifestaciones de *eros* como fuerza terrible tan extendidas en la Antigüedad (Giannini 2000).

emitido. Eros apunta aquí a la historia en su conjunto, a la experiencia completa. Sin embargo, esto no quiere decir que no esté personificado. La amalgama de Eros durmiente es otro gran hallazgo. Para decir que en cualquier momento puedo experimentar esa emoción tan difícil de explicar, utilizo un espacio mental con un ser que duerme, le añado una negación y le doy el nombre habitualmente relacionado con el sentimiento amoroso en la mitología. Confiando en el conocimiento de mis interlocutores sobre la vida animal, sé que van a imaginar a este *amor* como un ser perteneciente a la categoría de los que no pasan el invierno durmiendo o descansando. De este modo hago inmediato y fácil de aprehender un material conceptual complejo, como en el recibo de la hipoteca creciente.

Es en este contexto donde Íbico inserta su Bóreas. Este viento está junto a Afrodita, y se alza (ἀΐσσων παρὰ Κύπριδος), aparentemente por una orden suya – “enviado por Cipris” traduce Adrados (1980: 239). En todo caso, se alza *desde* ella, tal vez desde su vera: la diosa es sin lugar a dudas el punto de origen, marcado por la preposición παρὰ. Tenemos nuevamente el envío divino, con Afrodita como emisora y Bóreas como lo emitido. La emisión se reviste de rasgos característicos de los efectos que va a causar, incorporados a Bóreas como cualidades, en forma adjetiva: φλέγων, ἀθαμβής, ἐρεμνός. Los dos versos finales expresan el control de la sede emocional y tal vez racional del sujeto por parte del Bóreas emitido, ahora transformado de viento en guardián de los φρένες, que son sus prisioneros. Son muchos los elementos que intervienen en esta red de integración conceptual. La figura 3.6 intenta dar una idea de la complejidad de la amalgama del Bóreas erótico.

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

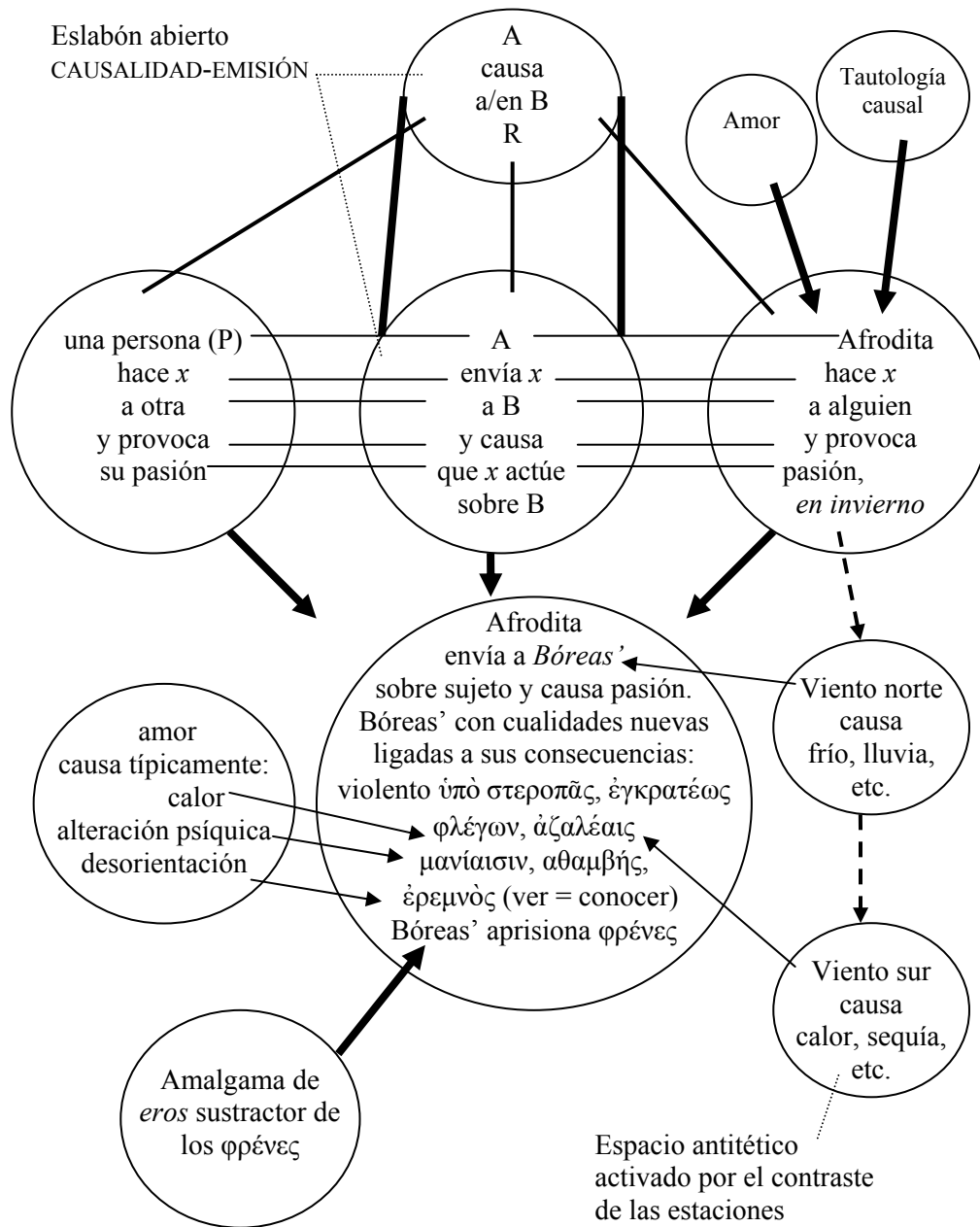


FIGURA 3.6. El Bóreas erótico de Íbico

Hábilmente, el poeta mediante adjetivos y complementos va dotando a su Bóreas de cualidades que comprimen efectos y causante. No olvidemos la

intención retórica, siempre fundamental para explicar las elecciones de la creatividad. Íbico quiere, y está urgido culturalmente a ello, representar la fuerza que le causa la pasión como poderosa y temible. Bóreas es un dios, y este Bóreas-Eros lo sigue siendo. El público de Íbico está habituado a la enumeración adjetival de los atributos de las divinidades. Esta práctica es compartida por plegarias y advocaciones de numerosas religiones y épocas: no hay más que recordar, por ejemplo, el *Ave María*. La incorporación de esta estructura lingüística los sitúa en un contexto de respeto religioso, que es precisamente una de las emociones que desea despertar el poeta con la descripción de la emisión y de su acción sobre el sujeto. La procedencia de los atributos del nuevo Bóreas se explica por la incorporación a la amalgama, cuya simulación está en marcha en la mente de Íbico, de elementos procedentes de espacios mentales del amor y del viento del sur. La activación del espacio con el viento del sur la propicia el cuestionamiento del tópico estacional que he señalado.

Insisto una vez más que es el carácter paradójico de este Bóreas lo que resulta significativo, por romper con las expectativas culturales. Sirve además al propósito retórico de cuestionar la primavera como estación erótica por excelencia para el protagonista, haciendo de Bóreas, elemento típico del invierno, el instrumento del amor, al presentarlo como la fuerza emitida por Afrodita. No existen relaciones paradójicas o contradictorias en ninguno de los espacios mentales que participan en la red. Como ya he dicho, la contradicción (Bóreas invernal y agostador) sólo es posible en la amalgama, y de este conflicto de topologías resulta gran parte de la significación del símbolo.

La consecuencia final, una vez llegado Bóreas desde Afrodita al sujeto, es el “secuestro” de las φρένες, de forma muy similar al último verso de nuestra cita anterior de Arquíloco, donde Eros vierte niebla sobre los ojos del amante y luego le roba las entrañas / el juicio. Para ello se incorpora un espacio mental ya amalgamado, en que Eros sustrae los φρένες, amalgama que es a su vez elaborada dentro de la de Bóreas, para hacer del viento Norte el custodio de estos φρένες tomados por la fuerza. La simulación, una vez puesta en marcha, admite fácilmente elementos que enriquezcan sus posibilidades de significación.

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

El barroquismo conceptual de Íbico plantea un formidable desafío a cualquier intento de modelar la construcción de significado en estos versos. Es muy difícil representar todo lo que está ocurriendo ahí. Por ejemplo, los relámpagos que incluyo sin más como signo de violencia lo son porque activan una amalgama conceptual que personifica la tormenta. El adjetivo ἐρεμνός, “oscuro” o “tenebroso”, recluta modelos conceptuales y culturales que relacionan la oscuridad con el miedo y con el desconocimiento (análogos a la niebla sobre los ojos), lo cual sirve para hacer más temible a este Bóreas erótico, y para comprimir causante y efecto adjudicándole como cualidad una de sus consecuencias: la oscuridad (“metafórica”) en que va a sumir a su víctima. Podríamos dedicar páginas y páginas a describir con detalle la gran cantidad de modelos cognitivos y culturales que son indispensables para producir y comprender estos ocho versos. A la vista de casos como este, resulta curioso que se critique a la Teoría de la Amalgama por su exceso de libertad para conformar sus redes. Aún con la flexibilidad de esta teoría, formalizar la construcción de los significados en este texto breve resulta ser una tarea de titanes. La endiablada complejidad y rapidez de la integración conceptual requiere, en todo caso, algo aún más sofisticado, maleable y detallado que la TA, y no al contrario.

De cualquier modo, y admitiendo las limitaciones de mi diagrama, pienso que sí refleja algunos aspectos clave para el presente estudio. La estructura básica de la red vuelve a repetirse: el espacio del emisor externo es de nuevo una tautología causal con la típica asunción por una divinidad del papel de agente; el enlace abierto y el vínculo genérico común vuelven a presentar la misma estructura; la relación de causalidad expresada por el espacio genérico define la topología de todos los principales espacios de entrada que intervienen en la red.

Además de todo ello, las funciones pragmáticas empleadas por Íbico son comunes con otros ejemplos centrados en los síntomas de la pasión, vistos desde el punto de vista de quien los sufre: descripción de la emisión en términos energéticos y con detalle; narración de la historia espacial de emisión incluyendo las consecuencias al final. El patrón conceptual parece, por tanto, íntimamente relacionado con técnicas comunicativas y con intenciones retóricas afines.

La elección del viento como cosa emitida es, al igual que en los demás casos, definitoria, y dota de carácter propio a las imágenes poéticas que se producen a partir de esta amalgama. El viento, como la luz, la niebla o cualquier otra cosa que se emita, tiene unas características propias, resultado de nuestra experiencia y nuestra interacción. Aunque no debamos ser radicalmente deterministas en este aspecto, está claro que el tipo de emisión que se elige propicia unas evocaciones en detrimento de otras. Resulta relativamente inmediato llegar a significados de violencia e intensidad de la fuerza si la emisión es el viento. El viento permite crear con gran facilidad una escena que enfatice la condición de víctima pasiva del amante, incapaz de eludir la emisión. Un magnífico ejemplo son las encinas de los versos de Safo, que evidentemente no pueden escapar. También este Bóreas sobrehumano que se abate sobre el pobre Íbico nos da esa impresión, y nos facilita el sentir compasión por el amante, otra emoción que desea provocar el poeta. Imágenes como la del viento contribuyen a conformar ciertas características culturales de esta poesía, como la tópica violencia de *eros* o el vibrante homoerotismo de Safo (Martos Montiel 1996: 25).

Anacreonte: la pelota de Eros

Al exponer el esquema de emisión puse como ejemplo característico el lanzamiento de un objeto contra algo o alguien. Hasta ahora, no obstante, hemos visto emisiones consistentes en irradiar, verter, soplar, enviar... pero ningún lanzamiento explícito, si exceptuamos el Eros espermosforos de Teognis, donde deducimos que el dios deja caer la semilla. Sin embargo, lanzar invita a efectuar una conexión de causalidad inmediata entre los partícipes de la pequeña historia espacial, y resulta por tanto un caso típico para concretar el esquema abstracto de EMISIÓN que configura uno de los espacios de nuestro enlace abierto. El siguiente fragmento de Anacreonte presenta un lanzamiento explícito por parte de Eros, con consecuencias implícitas – pero fácilmente deducibles – en el receptor:

σφαίρηι δηῦτέ με πορφυρήι
βάλλων χρυσοκόμησ' Ἔρωσ
νήνι ποικιλοσαμβάλωι

συμπαίξειν προκαλεῖται·

(PMG 358)

otra vez su pelota púrpura
lanzándome, Eros de dorada melena
con una muchacha de sandalias de colores
me invita a jugar

Como a tantos otros textos de la lírica griega arcaica, a este fragmento se le han dado numerosas interpretaciones⁸⁹. La mayoría de ellas consisten en ver en los versos una metáfora o alegoría de una situación real en la que es la muchacha la que le ha lanzado al protagonista la pelota (e.g. Fränkel 1993: 278, Pace 1996), o bien que la pelota le ha llegado por azar, escapando del control de unas jugadoras (J. F. Davidson 1987 y con él Pfeijffer 2000). A mi ver, esto presenta tres problemas principales: en primer lugar, no tenemos los medios para llegar a una conclusión definitiva al respecto, porque el texto no nos da pistas inequívocas que nos conduzcan a ese significado exclusivamente – probablemente ser inequívoco era algo que solía quedar lejos de las intenciones de Anacreonte.

El segundo problema es que esto es intrascendente. Que el poema pueda aludir a una escena específica, o que esta escena sea real o imaginada, no es esencial para construir el significado del texto ni para evocar emociones. Cualquier lector que se acerque a estos versos otorgará fácilmente un significado simbólico a lo que en ellos sucede. Los objetivos han de ser explicar cómo y por qué se llega a ese significado, y qué pretendía el poeta incitando a él, no averiguar

⁸⁹ La bibliografía que aborda este poema es abundantísima, dado lo polémico de casi cada aspecto de su interpretación. Puede tomarse como un buen punto de partida el aparato crítico ofrecido por Gentili (1958: 12). Discutir todos estos comentarios en detalle requeriría un tratamiento de este texto en una extensión y profundidad que sobrepasan las pretensiones de esta tesis. Para los propósitos del presente estudio es más interesante la comparación diacrónica de ejemplos de la red de integración abstracta, aunque no se renuncie, como en este caso, a entrar en particularidades de interpretación, siempre con una cierta economía. Para una discusión pormenorizada de casi toda la bibliografía relevante remito a Pfeijffer 2000, que asume las tesis de Davidson con una pelota “literal” que llega desde las muchachas al protagonista por accidente. Como explico a continuación, la premisa de la que parten casi todas las interpretaciones, a saber, que existe una de ellas que es “la correcta”, es falsa si se atiende a la estructura conceptual del texto, e irrelevante si decidimos considerarlo como una manifestación de la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

si una muchacha o muchachas jugaban y la pelota le ha llegado al protagonista, o si se la ha lanzado la chica de las sandalias, o cualquier otra opción. Como ya he dicho, el poema no nos dice nada de esto y jamás podremos averiguar si una de esas respuestas es “la acertada”; ni tenemos por qué.

El tercer problema es aún más evidente, y a pesar de ello escapa fácilmente a quienes realizan interpretaciones como las que estamos viendo. Imaginemos que llegamos a la conclusión de que existe un método para averiguar cuál de esas interpretaciones es “la correcta”, y que además nos convencemos de que hay criterios válidos que le otorgan relevancia. A pesar de todo, el texto nos seguirá diciendo que es Eros quien arroja la pelota, porque lo que sí sabemos a ciencia cierta es con quién concuerda βάλλων. Aunque estemos convencidos de que lo que sucede en realidad es que la pelota viene de una muchacha, tal vez deberíamos preguntarnos qué motivos han llevado al poeta a hacer a Eros responsable, qué significa lanzar y recibir esta σφαίρη, y cómo llegamos al significado erótico de estos versos, donde, aparte de la mención del dios del amor – cuya participación “literal” en el juego niegan tales interpretaciones –, no se nos explicita nada sobre las emociones del yo.

Gran parte de los comentarios vinculan el texto al pasaje de la *Odisea* (VI, 115-117) en que se produce el encuentro, también con tintes eróticos, entre Odiseo y Nausícaa. Esto es comprensible. De entre los textos de la época arcaica que han llegado hasta nosotros, estos dos son los que nos presentan una escena con una muchacha, una pelota y un hombre maduro en la posición de observador. Es posible que tener presente el pasaje homérico ayudara y ayude a extraer un significado más rico de estos versos. Es posible que ese episodio de la *Odisea* fuera una referencia que se activara inmediatamente en las mentes de los oyentes de Anacreonte. Sin embargo, me gustaría argüir aquí que, aunque posible, esto no es ni mucho menos tan obvio como habitualmente se presenta.

Un helenista especializado, con su enorme capacidad memorística y su atención a cualquier detalle de los textos que maneja, puede correr el riesgo de apresurar sus conclusiones debido, paradójicamente, a su gran habilidad filológica. Un ejemplo pueden ser las siguientes palabras de Adrados:

3. El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica

El tema de la pelota que Eros arroja al poeta en 13 invitándole a «danzar» con la joven nos recuerda la danza de Nausícaa y sus doncellas en *Odisea*, VI, 99 y siguientes, danza erótica, puesto que la pelota cae sobre Odiseo, con quien Nausícaa querría casarse; por no hablar de la pelota con que jugaban las arreforos de Atenas, procedentes del culto de Afrodita; de la pelota de Eros en Apolonio de Rodas (III, 131 Y ss.), etc. En definitiva, la pelota es equivalente a la manzana y otros frutos que se lanzaban igualmente con significado erótico.

(Adrados 1976: 246)

Ante todo, recordar el detalle de la pelota en el texto homérico tal vez no sea tan sumamente fácil. Este juego no es, después de todo, tan importante en el pasaje en cuestión: se trata de tres hexámetros de la *Odisea*, en los que se narra cómo, ya a punto de marcharse al palacio de los Feacios, a Nausícaa y sus acompañantes, que están jugando, se les escapa la pelota, gritan, y despiertan a Ulises oculto entre el ramaje. Lo esencial del suceso es el grito y el despertar del héroe, más que la pelota o el juego en sí.

Ni Anacreonte ni su público tienen mentalidad filológica ni lo escrito desempeña en su cultura un papel siquiera remotamente parecido al que tiene en la nuestra. Sus referencias literarias son, por fuerza, más imprecisas. Nosotros sólo podemos leer una minúscula parte de lo que se escribió en aquella época, y apenas imaginar toda la poesía, épica y lírica, que no se puso por escrito, probablemente la mayor parte de la producción de aquel tiempo. La ocasión concreta, la actuación y la improvisación eran elementos fundamentales. Los oyentes de Anacreonte podrían haber escuchado versos que contuvieran una escena de doncellas jugando a la pelota en muchas ocasiones, sin que haya quedado ni rastro para nosotros. La escena de estas doncellas jugando y observadas por el hombre maduro podía ser perfectamente recurrente en la poesía arcaica, y el de Homero ser un ejemplo más. Además, nada hace pensar que la escena no formara parte de la vida cotidiana: que unas muchachas jueguen a la pelota y un hombre las mire

no tenía por qué ser más extraordinario para aquellos griegos que para nosotros. A nadie se le ocurre buscarles enjundiosos ancestros literarios, por ejemplo, a las numerosas secuencias cinematográficas que nos muestran algo así, como la que hace posible el encuentro del saxofonista que finge ser millonario (Tony Curtis) y la chica de la orquesta (Marilyn Monroe) en *Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder (*Some Like it Hot*, 1959). La desviación de la pelota del círculo de jugadoras da la oportunidad de incluir en la escena al observador externo. Esto es narrativamente oportuno: nada más, en principio.

Por tanto, también es posible que la escena fuera perfectamente habitual en la literatura y en la calle⁹⁰. Nunca podremos comprobar del todo esta hipótesis, pero no resulta menos razonable que la de que Anacreonte esté aludiendo precisamente a un pasaje odiseico en que aparecen unas doncellas jugando a la pelota, en el cual dicho detalle no tiene mayor importancia que el de hacerlas gritar y así despertar al héroe. Además, la hipótesis de la alusión al texto homérico no es más comprobable que la contraria que acabo de avanzar, y parece menos plausible desde el punto de vista cultural y conceptual.

En todo caso, hay dos conclusiones a las que podemos llegar a partir del análisis directo de estos dos textos. La primera sí es totalmente obvia y tiene poco que discutir: desconocer el pasaje homérico no impide, ni siquiera dificulta, la comprensión del texto de Anacreonte. La incitación al amor, la sugerencia erótica de Eros – destinada, por cierto, al fracaso, como se comprueba en los versos siguientes a mi cita – no precisa del antecedente de Odiseo y Nausícaa para cobrar vida en nuestras mentes. Así lo reconoce Pfeijffer, después de dedicar un cuidadoso estudio a establecer la conexión entre ambos textos:

Admittedly, recognizing the reference is not crucial for the basic understanding of the poem. A failure on the part of the audience to do so would not prevent it from understanding the story told in this poem, nor from grasping the tone of self-regarding irony, nor from appreciating the poem as a meaningful work of the literary art. However, a recognition

⁹⁰ Sobre la complejidad de las tradiciones de la época y nuestra falta de datos, así como sobre los riesgos de reducirlas al elemento épico, véase Suárez de la Torre 1982: 169-170.

of the reference to the Odyssey enhances the audience's intellectual appreciation of Anacreon's poem. Moreover, the intertextual reference both reinforces the internal organisation of the poem and adds an extra dimension to the tone of self-regarding irony, which is the poem's principal theme.

(Pfeijffer 2000: 184)

Es discutible que pensar en la pelota de Nausícaa conduzca a una mejor apreciación intelectual de estos versos, en primer lugar porque no está nada claro que tal apreciación intelectual haya de estar entre los objetivos principales del texto y de quien lo escucha o lo lee. Una vez más: los filólogos somos nosotros, no Anacreonte ni su público. Tampoco veo en qué se ve mermada la organización interna del poema si se ignora la referencia intertextual: lanzar y recibir la pelota sigue significando lo mismo, Eros sigue siendo Eros, la muchacha sigue siendo la persona con quien el protagonista es incitado a jugar (probablemente no a la pelota) y, por cualesquiera motivos que intuyamos – también este aspecto del texto es polémico, pero ahora no nos interesa – la muchacha lo va a seguir rechazando. Por supuesto que la referencia intertextual le añade una dimensión adicional a la ironía central, pero esta ironía está ya perfectamente definida por el modo en que el poeta se presenta a sí mismo y por el desenlace en que se ve rechazado. No necesita en absoluto complemento alguno. Añadirle dimensiones interpretativas a un texto literario es lícito siempre que no se olvide que los añadidos provienen de la nueva lectura que se está haciendo, y no tienen por qué permitir sacar conclusiones acerca de las intenciones del autor y de lo que sucedía en las mentes del público original. A este respecto, también es lícito decir que la escena me recuerda a la de la película de Billy Wilder que he citado, y que ello le añade aún más ironía si cabe, pero *para mí*, lector actual, no para Anacreonte ni para los griegos de su siglo.

La segunda conclusión es que el parecido entre las dos escenas es meramente superficial. Se puede argumentar, otra vez, que las diferencias acentúan la ironía, pero son tantas y tan claras que uno se pregunta si de verdad

merece la pena establecer la analogía entre los dos pasajes. Veamos ya con detalle el texto homérico. He aquí lo que ocurre exactamente en la *Odisea*:

σφαῖραν ἔπειτ' ἔρριψε μετ' ἀμφίπολον βασίλεια·
ἀμφιπόλου μὲν ἄμαρτε, βαθείη δ' ἔμβαλε δίνη.
αἰ δ' ἐπὶ μακρὸν αὔσαν· ὁ δ' ἔγρετο δῖος Ὀδυσσεύς...
(Homero, *Odisea* VI, 115-117)

Así que la princesa lanzó una pelota a una criada,
a la criada no le acertó, sino que la arrojó dentro de un profundo
remolino,
ellas gritaron muy fuerte. Despertó el divino Odiseo...

La pelota, la doncella y el hombre maduro son las únicas semejanzas. Por mucho que a algunos críticos les parezca bien imaginarlo – probablemente influidos, ellos sí, por el pasaje homérico – en el fragmento de Anacreonte no se menciona ningún grupo de doncellas, sino sólo a la chica de las sandalias y a otra más. Tampoco hay ningún juego en marcha, sino que se anima al protagonista poemático a comenzarlo. En la *Odisea* la intención del lanzamiento es desde Nausícaa hacia una de sus damas de compañía, pero la princesa de los feacios yerra y, de forma fortuita – o inspirada por Atenea –, la envía a un remolino, con lo que termina el juego antes de que despierte Odiseo, que no desempeña papel alguno en él. La pelota no cae sobre Odiseo, al contrario de lo que decía Adrados en el texto citado hace poco. En Anacreonte Eros lanza la σφαῖρη al yo del poema, de forma inequívocamente intencionada, y lo invita a jugar con la muchacha de sandalias de colores. Con todas estas diferencias, cabe plantearse si la conexión entre ambos textos no la habrán establecido los filólogos, más que Anacreonte⁹¹.

⁹¹ No pretendo generalizar mi cuestionamiento para poner en duda las referencias homéricas en la lírica arcaica, como ni por asomo me parecería la influencia épica un signo de inferioridad de la lírica (en consonancia con Adkins 1985: 22-28). Sí me gustaría, no obstante, hacer hincapié en que la influencia de Homero – en cuya datación no hay consenso unánime, véase e.g. Signes Codoñer 2004 – sobre esta poesía es una hipótesis que ha de ser comprobada en cada caso, sin darse por sentada como práctica habitual de la lírica.

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

Quiero proponer aquí un vínculo de este fragmento de Anacreonte con otros muchos textos, pero no uno de imitación literaria o intertextualidad sin más, sino una afinidad conceptual y cultural más profunda. Los versos de la pelota de Eros son una manifestación de la red genérica de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN que estamos estudiando. Esto los liga, por su comportamiento conceptual, a todos los ejemplos que hemos analizado hasta ahora, y a los que veremos en los capítulos siguientes. Esta estructura conceptual subyacente apoya la interpretación de que el lanzamiento como emisión erótica tenía un significado ritual, nada ambiguo, para Anacreonte y su público (lo cual también forma parte de las interpretaciones de los críticos; véase por ejemplo Adrados, en el texto recién citado arriba y en 1980: 406, n31). Veremos que esto vincula nuestro texto a otros documentos que poseemos.

En lo que se refiere al patrón conceptual compartido con los textos anteriores, volvemos a tener aquí la misma red abstracta que conforma el vínculo genérico común. En un espacio de entrada está la muchacha, que causa la respuesta erótica del protagonista. En otro espacio tenemos la concreción de la entrada del enlace abierto CAUSALIDAD-EMISIÓN, en que un jugador lanza una pelota a otro, con unas consecuencias en el juego. En el tercer espacio tenemos a Eros como tautología causal, provocando el amor en un sujeto. Todos los espacios están vinculados por un espacio genérico de causalidad.

En la amalgama el lanzador es Eros y la consecuencia de la emisión es la pasión amorosa. Oportunistamente, Anacreonte aprovecha para usar la pelota también como tal, del mismo modo que el Bóreas de Íbico sigue siendo el viento del norte, o que la luz del tobillo de la Emiresa puede ser vista de lejos por los marineros. De este modo, Eros puede a la vez causar la pasión con el lanzamiento de la pelota, e invitar a jugar con ella al protagonista, dotando a ese hipotético juego también de sentido erótico. Sólo esta representación, con esta asignación de papeles, puede tener sentido en el contexto de la red de integración que nos ocupa. Si el poeta decidiera lanzar la pelota a la muchacha esto significaría que tiene la capacidad de enamorarla, lo cual no sólo no es el caso en este poema, sino que no concuerda con la asunción del punto de vista del amante.

Nada de esto se cumple en el caso de Nausícaa. Lanzar la pelota a una doncella que no va a enamorarse por ello, que la pelota caiga en un remolino, los gritos de las muchachas a continuación... Ninguno de estos actos tiene la significación simbólica de que ENAMORAMIENTO-EMISIÓN dota al poema de Anacreonte.

La elección de la pelota le da a esta imagen poética un contexto de juego, acorde con el desenfado habitual de Anacreonte, y con el tono de ironía y buen humor con que suele asumir su papel de “viejo verde” – tal vez también un tono melancólico, si hacemos caso de Lambin 2002: 75 y 91. Hay muchas otras cosas que se pueden lanzar, y algunas resultan mucho menos agradables. El ejemplo más claro de esto, al que voy a dedicar el siguiente capítulo, son las flechas del amor, que con tanto éxito siguen manteniendo hoy su valor simbólico.

Más que a la pelota de Nausícaa, la forma redonda del objeto y el contexto erótico podía fácilmente llevar las mentes del público de Anacreonte a los frutos que se lanzaban ritualmente con el mismo significado de emisión erótica. Como ya he dicho, y hemos leído en las palabras de Adrados, esto es conocido. Lo documenta muy bien Christopher Faraone⁹², por lo que resumo aquí sus conclusiones. En las bodas en la antigua Grecia, había un rito con frutos para provocar el deseo sexual en las mujeres. Muy posiblemente el origen del simbolismo de la fruta para este fin estaba relacionado con el próximo oriente (Anagnostou-Laoutides 2005: xxvi), incluyendo entre sus manifestaciones desde los granos de granada de Perséfone (Faraone 1999: 75-76) a mitos relacionados con la diosa asiria Ishtar (Faraone 1999: 74-75), e incluso tal vez la manzana del Génesis. Lo especial del ritual nupcial griego es que se podía comer la fruta o no, pero lo que causaba la pasión era recibirla. No se entregaba la fruta con la indicación de que se la comiera, sino que se la lanzaba directamente a la novia o a su lado. Entre los documentos tenemos: la descripción de la procesión nupcial de Helena por Estesícoro (PMG 187), en que se lanzan membrillos al carro de los novios; el mito de Atalanta, en que la recogida de las manzanas doradas por la muchacha supone su sumisión amorosa a Hipómenes (véase Anagnostou-

⁹² Faraone 1999: 70-72; más ejemplos y tabla comparativa en 44-45. Prácticamente todas las apariciones relevantes de la manzana como símbolo, con o sin significación erótica, están ya documentadas por Littlewood 1968, que se ocupa del simbolismo erótico en las páginas 148-157.

Laoutides 2005: 5ss.); la expresión idiomática ateniense μήλα βάλλειν, lanzar o ser golpeado por una manzana, y que significaba enamorarse o excitarse sexualmente.

Faraone no menciona el ejemplo más famoso, la manzana “para la más bella” lanzada por Eris en las bodas de Tetis y Peleo⁹³. Aquí tenemos el rito exactamente en su contexto nupcial, con toda su significación de causalidad, pero con las consecuencias pervertidas por la deidad malévola: en lugar de amor o deseo, la manzana causará discordia, de acuerdo con la divinidad que encarna el espacio de tautología causal que ha asumido la función de emisor. Vemos que todos estos casos⁹⁴ mantienen la estructura de la red genérica de integración conceptual ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN⁹⁵. Aunque no carezca de relevancia, no es el objeto, pelota o fruto, después de todo, lo más importante, sino el hecho de lanzar, la relación entre la emisión y la causalidad, tal como representa nuestro enlace abierto⁹⁶.

3. Recapitulación y conclusiones

Hemos visto una familia de amalgamas conceptuales que comparten un vínculo genérico común. Las imágenes poéticas analizadas en este capítulo no son varias realizaciones verbales del mismo patrón conceptual, sino expresiones que se apoyan en amalgamas distintas, pero que comparten la misma estructura

⁹³ Anagnostou-Laoutides 2005: 46-49 también presenta todos estos documentos, y tampoco, al igual que Faraone, estudia específicamente la manzana de Eris.

⁹⁴ Los casos que he mencionado no agotan la lista. Por ejemplo, en épocas posteriores se recoge el mito de Aconcio y Cidipe (Calímaco fr. 67-75 Pfeiffer, Aristéneto *Ep.* I 10, Ovidio *Heroidas* XX y XXI, *Ars amandi* I 457, *Remedia amoris* 381, *Tristia* III 10, 73ss.), en el cual se lanza una manzana o un membrillo, según la versión, también con unas palabras escritas, como la manzana con inscripción de Eris. En esta leyenda el lanzamiento es una estratagema para que la amada lea en voz alta en el templo de Ártemis el juramento inscrito en el fruto, que la compromete a casarse con Aconcio. Aunque la consecuencia del lanzamiento sólo se materializa con la lectura, este parece otro buen indicio del significado erótico de arrojar un fruto, y de su vinculación a ritos nupciales.

⁹⁵ El hechizo o el maleficio, tal como explica Faraone (1999: 44ss, 2002), también se lanzaba con efectos eróticos, por lo que igualmente manifiesta la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN. Recuérdense, a modo de ejemplos del enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN, las expresiones “echar un hechizo o mal de ojo”, πύχνω ζόρκι en griego moderno, o *cast a spell* en inglés.

⁹⁶ Al igual que el de Nausícaa, hay otros textos en la literatura griega antigua, posteriores, como ejemplos de Meleagro y Apolonio, en los que aparecen juegos de pelota asociados a Eros (los examina Pretagostini 1990). Sin embargo, en ellos no son operativos los significados que se generan en el seno de la red ENAMORAMIENTO-EMISIÓN, que sí unen a los textos y rituales del periodo arcaico que he citado, todos ellos vinculados cultural y cronológicamente.

abstracta, el vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Comprobamos que las relaciones establecidas por esta red propician una serie de significados que son útiles y productivos en esta poesía. El enlace abierto con un espacio de EMISIÓN abstraído en un genérico de CAUSALIDAD expresa un hábito cognitivo consistente en ligar una relación causa-efecto con un esquema de imagen resultado de múltiples historias posibles de emisión, de las cuales hemos visto algunos ejemplos: verter, lanzar, irradiar, etc.

Lo que estudiamos es, por tanto, mucho más que un motivo o conjunto de motivos literarios. La variedad de integraciones conceptuales que pueden tener en común este “código genético” puede ser enorme. Que, por ejemplo, la imagen de la luz de la luna en Lidia y la de la pelota de Eros comparten un patrón imaginativo no es algo que salte a la vista. No es que no podamos expresar este patrón de manera informal, sin el aparato teórico y los diagramas que despliega esta tesis. Lo que ocurre es que sin la TA y los esquemas de imagen no habríamos podido, en primer lugar, vincular estos textos tan dispares.

Sin embargo, el mecanismo cognitivo que estamos empleando sólo nos permite ver los aspectos abstractos comunes. Por sí mismo no es capaz de hacernos comprender cómo se construye el significado de esas imágenes. El contexto cultural y el análisis de las situaciones comunicativas están demostrando ser indispensables para ello. A lo largo de los siguientes capítulos, al irse extendiendo la diacronía, veremos que no sólo podemos observar regularidades conceptuales, como la del tercer emisor, sino funciones pragmáticas y estructuras semánticas ligadas a ellos, como la súplica o la acumulación adjetival para describir al emisor o a la emisión. La teoría no lo explica todo, pero ayuda y, en este caso, resulta indispensable para establecer el tipo de conexiones que aborda este estudio.

También comenzamos a entrever las grandes posibilidades de aplicación de nuestro método, aparte de la fundamental de vincular los ejemplos entre sí y a una teoría del lenguaje y de la cognición. He usado las herramientas teóricas de esta tesis para asomarme a los procesos de producción y comprensión de las imágenes poéticas, y para explicar cómo se producen efectos poéticos centrales de los textos: tal ha sido el caso de la significación de las distintas miradas del

3. *El enamoramiento-emisión en la lírica arcaica*

encomio de Teóxeno. He elegido entre varias lecturas posibles en el caso del encomio de Ágido, y me he basado en mi hipótesis teórica para proponer una alternativa de traducción. He razonado la necesidad de tomar los últimos versos del pasaje de la luz de la luna en Lidia como consecuencias de la emisión, postulando así su unidad sintáctica con los versos anteriores. En este y en otros casos, como Arquíloco o, muy significativamente, la pelota de Eros de Anacreonte, he planteado la necesidad de abordar la intertextualidad y la influencia épica-lírica con mayores precauciones. El estudio de la integración conceptual no sólo ayuda a comprender cómo el poeta produce su signo estético y cómo este es dotado de significación por su público, sino que también puede darnos pistas sobre lo que sucede en las mentes de los críticos, y ayudarnos a separar lo que el texto nos invita a hacer y lo que hacemos sin su ayuda, como vincular las pelotas de Nausícaa y de Eros.

Se habla a menudo de los caracteres y tonos de los poetas: la violenta pasión de Arquíloco, la delicadeza de Safo, la frivolidad melancólica de Anacreonte. Sin embargo, es mucho menos frecuente intentar explicar los métodos estilísticos y los procedimientos conceptuales mediante los cuales nos crean esta impresión. El estudio cognitivo de sus imágenes poéticas puede contribuir a esto de forma decisiva. Hemos visto que hay un trasfondo de integración conceptual detrás de estos textos, el cual apela a aspectos básicos de nuestra cognición. Al mismo tiempo, también estamos viendo que existen diversas formas de aprovechar las posibilidades expresivas que ofrecen esas mismas reglas conceptuales. La creatividad del poeta no consiste, por tanto, sólo en construir una red que invite a llegar a unas significaciones, sino en explotar unas facetas de la historia espacial de emoción en detrimento de otras, según qué efectos desee provocar.

Este muestreo de textos de la lírica arcaica nos ha ofrecido principalmente dos versiones de la red genérica: una presenta dos espacios de entrada, en la que el papel de emisor lo adopta el ser amado (la mirada de Teóxeno) o el agente del esquema de imagen en analogía con el ser amado (la luz de la luna en Lidia); la otra versión incorpora un tercer espacio con una divinidad asumiendo el papel de tautología causal, y dicha divinidad es proyectada a la amalgama en el papel de

emisor. En estos últimos ejemplos el papel de las personas entre las que se establece la relación erótica queda habitualmente más difuso. Ello se debe a que la identificación de agentes es una tarea cognitiva de gran importancia.

Esta obsesión por configurar un agente y dotarlo de rasgos humanos, a un tiempo universal e íntimamente unida a la cultura de la Grecia antigua, impulsa la evolución de Eros, desde su imprecisa causalidad cosmogónica en Hesiodo hasta el papel de responsable de la pasión humana en que tan familiar nos resulta. Este proceso es gradual: la cultura puede necesitar siglos para crear símbolos que, vistos desde una época alejada, nos parecen haber estado siempre ahí. La metodología de esta tesis, que une el enfoque diacrónico a los poderes explicativos de la amalgama conceptual, puede ponernos en condiciones de comprender tales procesos complejos de confección de símbolos. En el próximo capítulo sí intentaré guardar un orden cronológico para intentar explicar qué elementos conforman la formidable – y tremendamente exitosa – amalgama conceptual que está detrás de uno de los símbolos de emociones más característicos de nuestra cultura: el de las flechas del amor.

CAPÍTULO 4: LA GÉNESIS CULTURAL DE LAS FLECHAS DEL AMOR. ESTUDIO DIACRÓNICO DE UNA RED DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

1. Las flechas del amor como emisión erótica: una compleja historia espacial.

La figura 4.1 muestra uno de los símbolos más conocidos de la civilización occidental. El corazón atravesado por la flecha ha llegado a ser la representación gráfica habitual del sentimiento amoroso. Sin embargo, a pesar de lo cotidiana y sencilla que nos parece, esta imagen es el producto de una compleja red de integración conceptual forjada a lo largo de siglos.

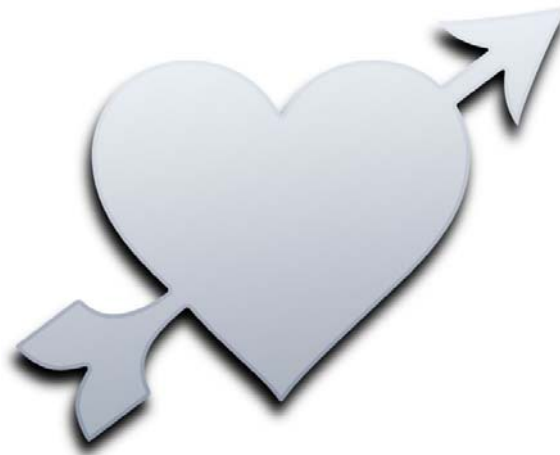


FIGURA 4.1. Corazón atravesado por flecha

Claro está, se puede argumentar que ninguno de esos conocimientos es necesario para entender el símbolo. Cualquier persona ignorante de su origen lo comprende, y se ha convertido ya en un icono “fijo”, “congelado”, cuya estructura intrínseca no tiene importancia. La flecha no contiene ya potencia de movimiento. El corazón es la metonimia más convencional para designar los sentimientos amorosos. Cupido no es necesario para comprender la Figura 4.1, y si se le representa no constituye más que un símbolo automatizado, sin la vida que tenía para los antiguos, sin demasiadas posibilidades de significación.

Y, sin embargo, la historia de emisión está ahí, incluso en el dibujo mínimo y estilizado de la Figura 4.1. La flecha ha sido lanzada, ha atravesado el corazón, y estamos ante una representación del final del acontecimiento. Sabemos, además, que la emisión tiene unos efectos muy distintos de los de, por ejemplo, una herida de flecha en combate, es decir, que sus consecuencias son metafóricas. Dada la gran vigencia cultural del símbolo, no necesitamos “desempaquetar” la red de integración conceptual cada vez para vincularlo con el amor, pues lo tenemos automáticamente asociado a determinados contextos. Pero el que no sea imprescindible no quiere decir que ya no podamos hacerlo. Es más, la historia de emisión, con su complejo entramado de correspondencias y de relaciones de causalidad, cobra vida con facilidad asombrosa. No sólo abundan los desarrollos a partir del esquema en el ámbito artístico “culto”: literario, pictórico, etc., sino también en el lenguaje convencional (e.g. el *flechazo*) y en las representaciones artísticas populares e inmediatas, como las viñetas o los dibujos animados. Todas estas representaciones aprovechan las relaciones de red de la amalgama para construir significaciones que sirven a sus propósitos expresivos, y que a veces pueden ser todavía muy innovadoras, siempre explotando las posibilidades que se ofrecen dentro del esquema conceptual.

Las flechas del amor siguen conteniendo las posibilidades conceptuales para resultar productivas, y lo asombroso es con qué facilidad y rapidez llegan a comprenderse variaciones de un símbolo tan complejo, a pesar de que pueda parecer un fósil ya sin otro significado que el más convencional. Por ejemplo, recibir – naturalmente, nunca enviar: otra vez la perspectiva del receptor – un

flechazo no significa simplemente enamorarse, sino sufrir una experiencia de características bastante precisas. Por ello (1) nos parece más coherente que (2):

(1) Se ha enamorado muy deprisa: ha sido un flechazo.

(2) *Se ha enamorado muy despacio: ha sido un flechazo.

El flechazo no sólo significa convencionalmente un enamoramiento súbito, instantáneo: *tiene* que significarlo porque las características fundamentales de la emisión elegida para esta amalgama no admiten la lentitud, si no es con una función especial, que rompa el esquema para obtener un beneficio semántico-pragmático:

(3) Aún puedo encontrar al amor de mi vida. Mi flecha viene despacio: ya llegará.

En (3) se ralentiza el brevísimo vuelo de la flecha con unos fines comunicativos precisos, y muy efectivos. Expreso convencimiento de que voy a experimentar el amor, puesto que la flecha ya ha sido disparada y el posesivo indica que me ha sido asignada, que no va a fallar ni la voy a evitar. Al mismo tiempo, alargo su trayecto de forma imposible, indicando que fue disparada en el pasado pero que aún no me ha alcanzado, a pesar de mi edad o de mis circunstancias. De este modo, la flecha puede tardar meses o años en llegar a su objetivo, pero en ese momento causará sus efectos igualmente, efectos que, claro está, serán eróticos. De este modo se puede hacer compatible el enamoramiento súbito con una larga espera. Esto se consigue, en nuestro modelo, no proyectando a la amalgama el recorrido de la flecha en su espacio mental, sino creando otro emergente que tiene como final un punto al que su destinatario aún no ha llegado.

La cantidad y variedad de conocimientos culturales, espaciales, emocionales... que traemos a colación para interpretar (3) son ingentes. La velocidad con que lo hacemos es vertiginosa. Esto no es casual, sino que implica que la historia de las flechas del amor es producto de operaciones cognitivas que se automatizan fácilmente y se realizan sin esfuerzo. Esta amalgama nos presenta

un acontecimiento sencillo, perfectamente diseñado a escala humana, que nos explica las relaciones de causalidad de un sentimiento complejo y de las múltiples motivaciones y sucesos que pueden ir asociados a él. Además, la historia de emisión como lanzamiento de una flecha contiene unas características que la hacen fácilmente manipulable en ciertos sentidos. Por ejemplo, la flecha, al contrario que otros tipos de emisión, puede dirigirse a un blanco preciso. Esto es lo que permite asociarla al corazón, en calidad de sede de la emoción amorosa, y da lugar a la imagen típica de nuestra Figura 4.1. Al mismo tiempo, la imaginación puede explorar las posibilidades de significación de esta relación, cambiando de sede y jugando con arquetipos sociales y modelos cognitivos, tal como hace la viñeta de la figura 4.2.



Figura 4.2. Viñeta de Cupido asaeteando a cada sexo convenientemente

4. La génesis cultural de las flechas del amor

No son muchos los símbolos heredados de los griegos que conservan tal vitalidad. Muchos mitos que desde el Renacimiento han sido de uso corriente en la literatura y el arte hoy en día no son identificados con rapidez, a veces ni siquiera dentro de un cierto nivel cultural. En cambio, la plasticidad de las flechas del amor se mantiene intacta, y la historia de causalidad sigue siendo accesible a la comprensión de todos. No sólo se pueden crear significados novedosos, humorísticos como este, sino que además las representaciones pueden ser comprendidas en una fracción de segundo, prácticamente por cualquiera, sin conocimiento alguno del mundo clásico. Todo esto no es casual. Las flechas del amor son un producto muy bien acabado. No surgieron de la noche a la mañana, ni de la mente de un solo individuo, sino que la cultura griega las elaboró durante siglos, refinando los rasgos del símbolo hasta dotarlo de universalidad, de independencia de la tradición religiosa y artística que lo produjo. Es su esquema espacial, su esqueleto básico, lo que lo mantiene vivo entre nosotros. La mitología clásica proporciona multitud de explicaciones simbólicas de casi todo lo que le sucede al hombre, porque cualquier cosa mínimamente extraordinaria era achacable a un dios. Sin embargo, pocas han tenido tanto éxito como las flechas del amor, porque muy pocas pueden comprenderse y manejarse con tanta facilidad y con tan poco conocimiento de sus referentes originales.

Dichos referentes sí son, por supuesto, imprescindibles si queremos comprender cómo se originaron las flechas del amor, las cuales no aparecen ni en Homero, ni en Hesiodo – donde Eros no está humanizado – ni prácticamente en ningún documento de la época arcaica. Este capítulo pretende combinar lo que ya sabemos sobre el grupo de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN con un sucinto estudio filológico y cultural, a fin de acercarnos a las claves de la génesis de este símbolo. Los propósitos inmediatos son claros: comprender el origen de este aspecto del mito y examinar cómo lo explota la literatura, incluyéndolo como otro ejemplo de emisión erótica en el presente estudio comparativo. Sin embargo, también hay objetivos que traspasan el mero interés por los griegos y por nuestro patrón conceptual. Tenemos la oportunidad de comprobar si de la amalgama conceptual propuesta por Fauconnier y Turner para la Muerte con la guadaña se puede abstraer un patrón que explique el

funcionamiento de otras muchas tautologías causales, tal como intuimos en el capítulo anterior. Además, si la hipótesis que aquí propongo resulta válida, vamos a estudiar un fenómeno de integración conceptual como un proceso dentro de una diacronía cultural. Podemos, por tanto, aprender mucho sobre cómo se inventan, se refinan y se afianzan los productos de la imaginación colectiva.

A todo esto puede añadirse la reflexión metodológica que articula el presente capítulo: las humanidades y las ciencias cognitivas no deben darse la espalda al abordar objetos de estudio tan complejos como la imaginación y la cultura. Vamos a ver enseguida que, en el caso del origen de las flechas de Eros, no es mucho lo que son capaces de conseguir por separado. Una vez expuesto esto, intentaré combinar mi teoría con el análisis documental de los estudios clásicos para sugerir algunas posibles soluciones a nuestra cuestión.

2. Teorías sobre la génesis de las flechas del amor.

2.1. Propuestas de los estudios clásicos: Spatafora, Pace, etc.

A pesar de ser, como hemos visto, uno de los símbolos de mayor vigencia de todos los heredados de la Antigüedad, las flechas del amor no han gozado de la atención de muchos eruditos del mundo clásico (tal como afirma Spatafora 1995: 366)⁹⁷. Aquí voy a exponer brevemente dos de las más recientes hipótesis sobre el origen de esta “metáfora”, como coinciden en llamarla casi todos los autores que se ocupan de ella. Se trata de las tesis de Giuseppe Spatafora (1995) y de Cristina Pace (2001). Además de ser relativamente recientes y de revisar con cierto detalle los textos y la bibliografía anterior, ambos artículos tienen el atractivo de representar bien algunos aspectos metodológicos contra los que me gustaría argumentar.

⁹⁷ Excepciones ilustres fueron Furtwängler 1874, para los aspectos iconográficos, y Lasserre 1946 (especialmente páginas 9ss.) para los literarios. Más recientemente, puede verse Blanc y Gury 1986: 878-881, también para la iconografía.

La atribución a Eurípides

La tesis de Spatafora es que las flechas de Eros se derivan de las flechas de la mirada, una metáfora atestiguada en la tragedia como vehículo de amor, y que por cierto es otro ejemplo de la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, aunque no siempre aparece en contextos eróticos: puede también usarse para el amor conyugal o para transmitir otros sentimientos (Spatafora 1995: 367). En el siguiente capítulo veremos unas cuantas muestras de esta imagen prácticamente dos mil años después, en la lírica popular neogriega.

Spatafora se refiere a la aparición de las palabras βέλος y τόξευμα, referidas a la mirada, en Esquilo:

καὶ παρθένων χλιδαῖσαν εὐμόρφοις ἔπι
πᾶς τις παρελθὼν ὄμματος θελκτῆριον
τόξευμ' ἔπεμψεν, ἡμέρου νικώμενος.
(*Suplicantes* 1003-1005)

y todo el que pasa junto a una bella
y delicada virgen desde los ojos
hechiceras saetas le lanza, vencido por el deseo.

μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,
δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.
(*Agamenón* 742)

blando dardo de unos ojos,
flor de amor que muerde el alma.

A estos pasajes podríamos añadir el siguiente, también de Esquilo⁹⁸:

Ζεὺς γὰρ ἡμέρου βέλει

⁹⁸ Que nota Librán Moreno 2006. Para esta autora los tres ejemplos son manifestaciones del motivo de las flechas del amor, que por tanto ya estaría activo a principios del siglo V.

πρὸς σοῦ τέθαλπται καὶ συναίρεσθαι Κύπριν
θέλει·

Pues Zeus por la saeta de deseo
hacia ti está inflamado y honrar a Cipris
quiere.
(*Prometeo Encadenado* 649-651)

Aunque no quede patente del todo, este último pasaje puede perfectamente presentarse como una mención de las flechas de Eros. No hay alusión explícita al dios, pero este “dardo de deseo” (ἰμέρου βέλος), cuya procedencia no está especificada, cumple exactamente el mismo cometido que las flechas del amor. Por tanto, es muy posible que el motivo estuviera ya en Esquilo, de cuya obra se conserva sólo una pequeña parte, lo cual invalidaría la hipótesis de la creación eurípidea a partir de estas imágenes de su predecesor. Tan conjetural es una postura como la otra. Veamos, no obstante, el argumento de la invención de las flechas del amor por Eurípides.

Según Spatafora, la metáfora de las flechas del amor inevitables, cuya primera aparición atestiguada es el verso 531 de la *Medea* de Eurípides, es una creación eurípidea a partir de las dos imágenes de Esquilo que asocian las flechas a la mirada. La “suma” sería la siguiente (Spatafora 1995: 367-368):

(4) ἄφυκτον ὄμμα (*Prometeo Encadenado* 903) + ὄμματος θελκτήριον
τόξευμ' ἔπεμψεν (*Suplicantes* 1004-1005) = τόξοις ἀφύκτοις (*Medea*
531, refiriéndose a Eros)

Es decir, Eurípides toma la mirada ineludible y la flecha o flechazo encantador de la mirada y los convierte en los dardos ineludibles de Eros, por medio de una metáfora braquilógica, que aumenta la oscuridad de la figura. Según este argumento, el propósito poético de Eurípides es retrasar la comprensión del tropo. El extrañamiento en el lenguaje poético es una propuesta teórica del formalismo ruso, que Spatafora toma principalmente de Šklovskij (1925). Una de

sus versiones modernas es probablemente la “delayed conceptualization” que Reuven Tsur esgrime contra la Teoría de la Metáfora Conceptual (Tsur 2000). Tal teoría implica, claro está, una visión objetivista del significado: existe algo que “objetivamente” hay que comprender, un contenido independiente de la forma artística, al que hay que acceder “al final”, y la figuración nos complica a veces la tarea para forzarnos a prestar atención al proceso, a recrearnos en él de forma estética. Esto nos lleva a la visión ornamental de la metáfora, que ya discutimos en el capítulo 1, y cuyo germen se halla en Isócrates. Según la teoría de la cognición retardada o del extrañamiento, la virtud cognitiva de la figuración no radicaría en hacernos construir significados nuevos, sólo posibles mediante esas combinaciones específicas de elementos verbales y conceptuales, sino en demorar nuestra llegada al significado objetivo, literal.

Es evidente que tal enfoque teórico es incompatible con el de esta tesis, y, en mi opinión, con lo que vamos sabiendo sobre la cognición y la construcción de significado. También el tipo de intertextualidad que postula Spatafora me parece problemático. ¿Cómo sucede la suma de (4) en la mente de su creador? En una cultura, a pesar de todos sus avances, eminentemente oral, ¿cabe pensar que la memoria del dramaturgo retuvo las metáforas independientes y las combinó en una sola, a partir de representaciones de Esquilo a las que asistió? Por otra parte, sabemos que Eurípides poseía una buena biblioteca. Tal vez, después de todo, realizó verdaderamente una suma tal cual se presenta en (4), con los textos de Esquilo a la vista. No obstante, cuesta creer que esto sea un procedimiento habitual entre los escritores, especialmente si son de la talla de Eurípides. No es fácil imaginar a un Shakespeare rebuscando entre las obras de Marlowe porque necesita una buena metáfora para una emoción o para una mirada. Desde el punto de vista de la escritura creativa, el ensamblaje de (4) no parece responder a una técnica natural de composición. También es posible que los términos *flechas*, *mirada*, *ineludible* estuvieran “en el ambiente” creativo de los trágicos, y Eurípides tuviera la feliz ocurrencia. En ese caso, si tales asociaciones eran corrientes en un medio aún imbuido de tradición religiosa, la explicación cultural cobra fuerza con respecto a la invención individual.

Es natural que al marco teórico de integración conceptual de la presente tesis le resulte poco realista, desde el punto de vista cognitivo, este tipo de intertextualidad. No parece que las influencias entre autores tengan lugar, al menos habitualmente, por medio de braquilogías como la que propone Spatafora. Pero además, su argumentación cuenta con otra objeción que le añade aún mayor incertidumbre. De las varias docenas de tragedias que escribió Esquilo, sólo nos han llegado siete. Eurípides, en cambio, las tenía casi todas a su disposición. No es, desde luego, lo más probable que eligiera pasajes precisamente de dos de las siete tragedias conservadas. Haciendo una estimación optimista, desconocemos más o menos el 90% de la producción de Esquilo. Desgraciadamente, por lo poco que sabemos, es perfectamente posible que la metáfora de las flechas de Eros apareciera varias veces en ella – o en Sófocles, o en los demás trágicos perdidos – y que sencillamente no haya quedado ni rastro. Con los textos griegos antiguos de que disponemos podemos fundamentar hipótesis sobre aspectos generales de la cultura, siempre a la espera de que la aparición de un nuevo documento las mate, como tantas veces ha ocurrido. Otra cosa es aventurar una conjetura tan concreta, referida a una expresión metafórica específica, como la de (4), acerca de un proceso de creación individual sobre el que son tantas las incertidumbres teóricas y prácticas.

Además, existen buenas razones para pensar que la imagen de las flechas estaba bien formada antes de Eurípides⁹⁹. De hecho, la aparición de un documento anterior sencillamente invalidaría esta atribución. Esto es lo que parece poder ofrecernos el siguiente apartado.

La atribución a Anacreonte

Hay al menos dos documentos que, en mi opinión, invalidan la autoría eurípidea, sin necesidad de entrar en análisis del símbolo empleando la semiótica cognitiva. Uno es el epíteto pindárico para Afrodita (*Píticas* IV, 213), “señora de las flechas más punzantes” (πότνια δ’ ὀξυτάτων βελέων; de él hablaré más

⁹⁹ Tal como ya afirmaba Lasserre 1946: 91. Según este autor, la metáfora eurípidea es el resultado de la reelaboración poética de una imagen iconográfica. Nuevamente, no me parece que Lasserre estuviera en condiciones de saber a qué modalidad artística corresponde la prioridad. De ello hablo más adelante.

4. La génesis cultural de las flechas del amor

adelante). Se trata de una muestra clara de que las flechas del amor ya existían mucho antes de que Eurípides empezara a escribir. Spatafora considera a esta Afrodita de los dardos una variante sinonímica del arquetipo Eros. Esto, como veremos cuando analicemos este epíteto con un poco más de detalle, es bastante discutible. En todo caso, si existe un arquetipo de Eros flechador y una metáfora de los dardos de Afrodita en la poesía lírica, la originalidad de Eurípides queda, cuando menos, en entredicho, por más que a Lasserre le pareciera que tales precedentes no justificaban la precisión de la imagen en la tragedia (1941: 90ss.).

El otro documento es la representación del símbolo sobre una lekythos ática atribuida, parece que con seguridad, al pintor de Brygos, activo en el primer tercio del siglo V (Figura 4.3). Este vaso, pintado aproximadamente durante la niñez de Eurípides, muestra a Eros provisto de arco y carcaj, en el acto de disparar una flecha.



Figura 4.3. Lekythos de figuras rojas con Eros arquero. Pintor de Brygos (activo 490-470 a. C.). Kimbell Art Museum AP 84 16.

Transcurren cincuenta años aproximadamente entre la pintura de este vaso y el estreno de la *Medea* y el *Hipólito*. Resulta, cuando menos, poco verosímil que hasta entonces sea Eurípides el único que emplea la metáfora de las flechas de Eros en poesía. Del motivo pictórico apenas tenemos otros testimonios coetáneos conservados, por lo que existen dudas sobre hasta qué punto era tradicional a principios del siglo V¹⁰⁰. En todo caso, está claro que aquí la imagen pictórica precede a la poética, al menos a la de la tragedia.

Cristina Pace (2001) propone que, a su vez, representaciones pictóricas como la de esta lekythos se inspiran en la poesía de Anacreonte. Aunque no nos han llegado testimonios de esta metáfora en el poeta jonio, Pace se apoya en una cita de Himerio en que atribuye a Anacreonte una queja sobre las flechas de los *erotes* (Himerio, *Or.* 48,4 Col. 14,4). A pesar de que la cita no es literal (Pace 2001: 22), es bien posible que tenga la credibilidad suficiente como para que pensemos que la metáfora se hallaba ya en Anacreonte (Pace 2001: 22-25). Cosa bien distinta es que la imagen sea *invención* de este poeta, y que las representaciones pictóricas fueran resultado de su influencia. Lo que sí es cierto es que no tenemos testimonios anteriores que nos saquen de la duda, aunque la posibilidad de que la metáfora existiera antes de Anacreonte, como afirma la misma Pace, no se puede excluir (2001: 26, n33).

Pace ofrece suficientes pruebas para que consideremos, al menos, imprudente la atribución de las flechas de Eros a un acto de creación individual de Eurípides. Sin embargo, su metodología no le lleva a formular una pregunta diferente, sino a cambiar la autoría del dramaturgo por la de Anacreonte. Nuevamente esto, además de indemostrable, está sujeto a enormes incertidumbres, debido a que la porción conservada de la obra del poeta jonio, como es el caso de la mayoría de los líricos, es minúscula, y el testimonio en que se apoya Pace es

¹⁰⁰ Hermary 1986 lo considera fruto de la invención de los pintores áticos de la primera mitad del siglo V. Nuevamente, esta parece una hipótesis difícil de comprobar. Me permito llamar la atención sobre lo acabado de la imagen y la ausencia de aclaraciones escritas, lo cual da por sentado que Eros es perfectamente reconocido sin que aparezca su nombre. La creación individual *ex nihilo* de un motivo mitológico me parece, cuando menos, una hipótesis digna de desconfianza. Por otro lado, hay aún otros datos pictóricos que añadir: Pace ofrece una discusión, con la bibliografía pertinente, sobre las flechas asociadas también a Afrodita en la iconografía de finales del siglo V (2001: 20-21); otro factor que pone en cuestión la invención por Eurípides.

indirecto. ¿Estamos, de verdad, en condiciones de contestar a la pregunta de quién inventó las flechas de Eros?

La falacia “filológica” y el cambio de estrategia de investigación

Para empezar, en un caso como este, no es esa la pregunta que debemos hacernos. No sólo no estamos en condiciones de contestarla, sino que no nos conduce a indagaciones de relevancia para comprender el proceso que estudiamos. La complejidad del problema de las flechas del amor requiere algo más que una búsqueda detectivesca de un individuo a quien hacer responsable de su autoría. A este tipo de preguntas conduce cierto sofisma, que podríamos llamar la *falacia filológica*.

La *falacia filológica* consiste en tomar la parte por el todo, es decir, en considerar el conocimiento detallado de los documentos antiguos conservados equivalente al conocimiento detallado de la Antigüedad. Los materiales de que disponemos terminan así por constituir un todo cerrado que sustituye a la realidad que se quiere estudiar, que por el contrario fue dinámica, abierta, inabarcable y además, en muchos aspectos, es ya inaccesible por testimonio directo. Según la *falacia filológica*, el testimonio más antiguo se corresponde, *en la realidad*, con la primera manifestación del fenómeno. Aunque esto es obviamente falso, este error está a veces presente, de forma implícita, en la metodología de los estudios clásicos. Llevó, por ejemplo, a considerar durante mucho tiempo los poemas de Homero como una obra fundacional, inauguración de la literatura nacional griega, fruto de una composición escrita, hasta que la teoría de composición oral de Parry-Lord la concibió como la culminación de una tradición, más que como un comienzo. Este cambio de perspectiva sucede porque se hace visible a nuestra imaginación lo que no podemos ver, lo no escrito o conservado, situando así nuestros textos como una pequeña muestra, unos momentos “congelados” de una cultura dinámica y fundamentalmente oral.

Tanto Spatafora como Pace son víctimas de la falacia filológica al intentar establecer la autoría del símbolo de las flechas. Sus meticulosos estudios de las fuentes conducen a una descripción minuciosa del motivo en sus manifestaciones artísticas, y a una identificación plausible – sobre todo en el caso de Pace – de su

aparición más antigua, *dentro de lo que es posible saber por el material que nos ha llegado*. Es tal vez este conocimiento tan detallado de los documentos conservados lo que les empuja al salto en el vacío que supone la atribución a Eurípides o a Anacreonte. La metodología filológica que ambos usan sólo puede analizar cuidadosamente los testimonios, datarlos y compararlos; de ninguna manera está justificado tomarlos como una fotografía fiel de la realidad. El que el primer texto conservado con las flechas del amor sea de Eurípides o de Anacreonte no es sino fruto del azar. Esta es la explicación plausible en principio. El peso de la prueba recaerá siempre sobre quien quiera atribuir una autoría concreta basándose en el 2-3% de textos líricos de los siglos VIII-V a. C. – haciendo una apreciación optimista – que están a nuestra disposición. Ni Lasserre podía demostrar la precedencia de la representación pictórica, ni Spatafora ni Pace van a poder probar las autorías que proponen. Sencillamente, es algo que no podemos saber.

La pregunta “¿quién inventó las flechas del amor?” no puede ser contestada por ningún testimonio, porque no va a aparecer un texto que nos dé seguridad al respecto: normalmente, la autoría de una metáfora no se puede delimitar tan fácilmente como la de una obra artística o literaria. En todo caso, atribuciones como las de Spatafora y Pace sólo pueden ser refutadas, que no confirmadas, por la aparición de documentos que atestigüen la metáfora en época anterior. Conviene, por tanto, formular una pregunta diferente, que podamos contestar, que concuerde con lo que ahora podemos saber, y cuya respuesta pueda verse confirmada o no por la aparición de nuevos datos. Propongo que, mucho más interesante que el *quién*, esta pregunta debe ser acerca del *cómo*.

Veamos qué más sabemos sobre este problema. Tenemos decenas de miles de versos épicos sin rastro de las flechas del amor. Dejando a un lado la controversia sobre la datación de Homero, dado que estos textos son la puesta por escrito de una tradición muy antigua, es muy poco probable que el lanzamiento de flechas se pudiera asociar a Eros o a Afrodita tal como se nos muestran en esa época. No es imposible que la imagen estuviera ya inventada en el siglo VIII, pero desde luego es muy poco probable que tuviera la productividad que observamos en el siglo V. Así pues, la cultura pasa, en algo más de doscientos años, de un

Eros poco humanizado, poco “disponible” para el papel de arquero, al tirador alado del vaso de nuestra figura 4.3, que tantos versos habrá de protagonizar a partir de la época helenística. Dado el marcado carácter tradicional de la poesía, arte, mitología y religión de la época arcaica, resulta muy razonable sospechar que estamos ante un proceso cultural que ha requerido su tiempo. Incluso en el caso de una invención individual, que no podremos identificar con exactitud, el inventor hubo de valerse, para que fuera exitosa su creación, de los elementos que la cultura había fijado y puesto a disposición de la imaginación colectiva.

¿Cómo sucede esto? ¿Cuáles son estos elementos? ¿De qué modo se forja este símbolo tan exitoso? Mientras que las preguntas sobre el qué y el quién parecen más propias de los estudios filológicos y culturales, para el cómo propongo incorporar la metodología de la poética cognitiva. No obstante, esto ha de hacerse sin perder de vista los análisis detallados de los documentos, tales como los que nos ofrecen los estudios que hemos comentado en este apartado. Sin un minucioso trabajo de campo que nos proporcione las claves culturales, nuestro análisis puede verse avocado a errores aún más perniciosos, como podemos ver a continuación.

2.2. Una propuesta de la lingüística cognitiva: la metáfora de imagen.

Eve Sweetser, en lo que ella misma denominó “una exploración muy tentativa”, propuso una serie de procedimientos cognitivos comunes para metáforas del lenguaje cotidiano y para símbolos mitológicos, ilustrando sus teorías con ejemplos de la mitología griega clásica (Sweetser 1995). El principio metodológico de que parte Sweetser me parece plenamente válido: sin ir más lejos, esta tesis también pretende mostrar que los mismos procesos de integración conceptual funcionan para la comunicación diaria y para los emblemas culturales complejos. Sin embargo, la forma en que Sweetser lleva a cabo esta investigación sobre *cómo* se construyen los símbolos mitológicos (*metáforas* en su terminología) la aleja de poder llegar a conclusiones válidas. Buscar el *cómo* puede ser más valioso que el *quién*, pero la búsqueda ha de llevarse a cabo sin

perder de vista ni por un momento los documentos y la cultura en la que han surgido.

La categoría teórica que Sweetser propone para las flechas del amor, y para otras flechas significativas – las de Apolo y Ártemis – es lo que ella llama *image metaphor*, o “metáfora de imagen”, empleando las proyecciones metafóricas de la TCMM. Dicha metáfora consiste en la proyección de la estructura esquemática de una imagen visual sobre otro dominio. Por ejemplo, al decir que un chico “es un fideo”, estamos, según esta teoría, proyectando la forma del fideo sobre el cuerpo delgado del muchacho, en virtud de su analogía. Dejando a un lado la cuestión de la validez de la TCMM en general y de este tipo de proyección en particular, el principal problema es el tipo de correspondencias esquemáticas que establece Sweetser para este caso. Los ejemplos de metáforas cotidianas de esta índole suelen ser bastante claros, pero ya hemos visto que símbolos como los de las flechas del amor o la Muerte con la guadaña pueden ser mucho más complejos. Se corre el riesgo de forzar analogías arbitrarias, si no se es muy cuidadoso en el análisis cultural.

Sweetser afirma que las metáforas de las flechas de Apolo y Ártemis, así como las de Eros, son el resultado de proyecciones de esquemas visuales:

In the mythological structures examined above, for example, Apollo and Artemis are archers because the rays of the sun and moon are mapped onto the visual image of arrows being shot from a bow. The path traced by light between a source and an endpoint is mapped onto the path traced by an arrow between the archer and the target. The source of light is mapped both spatially and causally onto the archer, who is both responsible for the arrow’s flight and located at its source. Since it was believed by the Greeks that the sun’s rays were responsible for certain sicknesses, Apollo’s arrows convey not only light but also plagues and healing.
(Sweetser 1995: 590-591)

Sweetser no examina textos concretos para apoyar su argumentación. Tan sólo cita como ejemplo, de pasada, la epidemia que Apolo causa entre el ejército aqueo al principio de la *Iliada* (I, 43-52). Si se considera este pasaje con atención, no se encuentra referencia alguna que justifique la metáfora de imagen con los rayos del sol. Tampoco las generalizaciones finales están respaldadas textualmente, y resultan por tanto vagas e imprecisas: ¿Los griegos creían que los rayos del sol causaban enfermedades? ¿Qué enfermedades, qué griegos lo creían y en qué época? ¿Estaba esta creencia extendida antes de que las flechas fueran atributo de Apolo? ¿Dónde están las pruebas documentales de que las flechas de Apolo llevaban luz? Como digo, desde luego no en el texto homérico al que alude Sweetser, el cual examinaremos más despacio en otra sección.

Estas y otras preguntas concretas se suscitan por el proceder metodológico de este análisis. Dejémoslas ahora a un lado, a fin de examinar el postulado básico. Salta a la vista que el principal error es el anacronismo. La argumentación de Sweetser da por sentado que la atribución del papel de arqueros a Apolo y Ártemis es posterior a su identificación con el sol y la luna. Este punto de partida está caracterizado por un sofisma de otro tipo, que podríamos llamar *falacia anacrónica*, y que es aquella que descarta la diacronía de los procesos históricos y culturales, adoptando una perspectiva, más que sincrónica, atemporal¹⁰¹. La argumentación de Sweetser queda invalidada cuando se la enjuicia adoptando la adecuada perspectiva cultural y diacrónica.

Esta perspectiva nos permite saber que el orden de los atributos es el inverso: Apolo y Ártemis son antes flechadores que solares y lunares, o al menos

¹⁰¹ Contra los estudios de metáforas “en abstracto”, desprovistos de toda perspectiva cultural e histórica, ya han presentado fuertes argumentos varios autores de la lingüística cognitiva. Fauconnier y Turner 2008a toman la metáfora conceptual TIEMPO-ESPACIO, aparentemente un caso claro de proyección conceptual unidireccional entre dos dominios, y muestran que es el resultado de una compleja sucesión de integraciones, de la que sólo su estructura emergente resulta visible a la introspección inmediata. Estos autores reclaman la necesidad de tener en cuenta las circunstancias culturales y personales a la hora de analizar estas estructuras metafóricas. Por otra parte, Geeraerts y Grondelaerts (1995) ya demostraron que la correspondencia entre estados emocionales y respuestas fisiológicas es insuficiente para justificar muchas de las metáforas conceptuales propuestas habitualmente para las emociones. En este caso, probaron, mediante un estudio cultural, que la teoría de los humores heredada de la Antigüedad ha desempeñado un importante papel en la configuración del lenguaje figurado sobre la ira. Sus conclusiones permiten poner en cuestión muchas de las habituales metáforas conceptuales para las emociones que proponen Lakoff, Kövecses y otros. Geeraerts y Gevaert 2008 continúa en la misma línea y profundiza en el debate sobre el papel de la diacronía cultural en el estudio de las metáforas de emoción.

eso es lo que indican todos los indicios de que disponemos. Ambos dioses están perfectamente conformados como arqueros en Homero y en numerosos testimonios de entre los más antiguos. Por el contrario, no se encuentra ninguna alusión clara a Apolo-sol o Ártemis-luna antes de Eurípides, y es muy improbable que un culto de tales dimensiones haya quedado completamente oculto de los documentos conservados durante casi cuatrocientos años. En realidad, los atributos astrales de estas deidades aparecen con poca frecuencia en lo que conservamos de la poesía griega antigua – algo más en la prosa, a partir de los órficos – y más bien hay que ir a la latina para hallar textos y autores entre los que la imagen esté bien formada, y tenga productividad digna de consideración¹⁰². De la literatura latina es de donde esta asociación pasó a la tradición humanística que la ha hecho llegar hasta nosotros.

Este error de base está motivado por la *falacia anacrónica* y, en este caso, también por la conexión psicológica que representa el enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN. Tanto los rayos como las flechas son realizaciones de ese mismo esquema de imagen, y su coincidencia esquemática invita a establecer tales analogías. El mismo procedimiento erróneo empleó Heráclito el Gramático (*Problemas homéricos*, 13.3-13.5), quien también propuso la asociación flechas-rayos en su tratado alegorista sobre los poemas homéricos. Alrededor del año 100 d. C., Heráclito acometió la empresa de rehabilitar a Homero frente a las acusaciones de impiedad y falsedad de que corrientemente era objeto desde antiguo. Buscando una interpretación alegórica, y a ser posible mística, casi para cada pasaje homérico de relevancia, elaboró una que se adaptara al citado episodio de Apolo disparando al ejército aqueo, en los comienzos de la *Iliada*. Para ello aprovechó la conexión Apolo-sol, que sí estaba activa en su época. En general, los escoliastas homéricos de escuela alegorista insisten en identificar a Apolo con el sol (Buffière 1956: 188), y probablemente la analogía flechas-rayos es una de las razones de esta preferencia, junto con la inclinación de la corriente alegorista a hallar significados trascendentes y cosmológicos¹⁰³.

¹⁰² He resumido aquí el panorama que ofrece Ruiz de Elvira 1995: 81-82. A él remito para la información sobre las fuentes y alguna bibliografía relacionada con las atribuciones solares y lunares de Apolo y Ártemis.

¹⁰³ No todo el mundo está a salvo, dentro de los estudios clásicos, de la confusión de los alegoristas. Por ejemplo, Tsitsibakou-Vasalos 2007 apresura identificaciones Helio-Apolo en

La identificación flechas-rayos, conceptualmente válida como analogía – en virtud del esquema de imagen EMISIÓN – pero históricamente errónea, lleva a Sweetser a cometer otro error, precisamente por “analogía” con el procedimiento anterior. Prosiguiendo su razonamiento por el mismo camino, sugiere un significado fálico para las flechas de Eros, y en parte también – solapándolo con el significado solar anterior – para las de Apolo:

Indeed, although Artemis’ arrows are not apparently related to sexuality, Apollo’s status as a hunter at least may not be unrelated to his many sexual adventures. And Eros’ arrows may well be an image metaphor for his penis (we may note that the female deity of sexuality, Aphrodite, is not an archer like the male Eros). If this is so, then very similar metaphors shape this particular mythological attribute and modern metaphorical uses in Greek and in English.

(Sweetser 1995: 591)

Evidentemente esta sugerencia es coherente con el razonamiento y las premisas anteriores, pero choca frontalmente con todos los datos. Apolo es cazador pero no alcanza a las mujeres que desea mediante flechas – las mataría –, con lo cual tampoco en su caso, al igual que en el de Ártemis, las flechas guardan relación alguna con la sexualidad. Las flechas de los hijos de Zeus y Leto matan siempre, ya sea como metáfora de enfermedad o como arma de guerra o caza.

En cuanto a la analogía fálica para las flechas de Eros, todos los documentos que tenemos la contradicen. En primer lugar, sí existen ejemplos tempranos de Afrodita flechadora: el epíteto pindárico y la plegaria del coro en la *Medea* de Eurípides (627-633), además de la presencia del motivo en la iconografía de finales del siglo V a. C. (Pace 2001: 20-21). Incluso es probable, dado el carácter poco antropomórfico de Eros en los textos más antiguos, que Afrodita asumiera primero el papel de arquera, y que más tarde, ya a partir del siglo IV a. C., revistiéndose tal vez de mayor dignidad, lo abandonara por

Píndaro, las cuales son al menos dudosas, y repetidamente halla significados solares para Apolo en Homero, los cuales son sin duda erróneos.

completo en manos de su hijo Eros, que había ido sumándose a él. En todo caso, Afrodita también aparecía asociada a las flechas en las épocas más próximas a la génesis del símbolo. Además, el origen fálico tampoco concuerda con el funcionamiento de las flechas de Eros. En lo único que se puede establecer una analogía entre flechas y pene es en la forma: el comportamiento del arquero y su uso de las flechas difiere en todo lo demás. Las flechas no provocan sensación sexual ninguna a quien las dispara, ni causan un acto sexual en el receptor, ni mucho menos pueden engendrar vida en una mujer. Lo que provocan las flechas es pasión por otra persona, distinta de quien las disparó. Este funcionamiento no justifica en absoluto la analogía fálica.

3. Las flechas y la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN

3.1. Vuelta a la Muerte con la guadaña.

He examinado con atención las propuestas de Spatafora y Pace y la de Sweetser, a fin de confrontar sus metodologías. Sus errores de planteamiento me parecen resultados paradigmáticos de las falacias filológica y anacrónica. Como hemos visto, ninguna de ellas puede ofrecernos una hipótesis plausible sobre cómo aparecieron las flechas de Eros. Esto se debe, en mi opinión, a que ambas investigaciones están hechas de espaldas a los presupuestos fundamentales de la otra disciplina.

No me refiero a que los autores desconozcan el trabajo de sus colegas, sino a una cuestión de orden general que afecta a sus ámbitos científicos. La filología, la poética, la historia, y las demás disciplinas humanísticas afrontan cotidianamente el estudio de complejos productos de la creatividad humana. Con mucha frecuencia, hacen caso omiso de los grandes avances que en las últimas décadas han tenido lugar en la investigación sobre la mente, a cargo de la ciencia cognitiva, la psicología, o el puente interdisciplinario que pretende tender la lingüística cognitiva. También demasiado a menudo, estas últimas disciplinas, más experimentales y “sincrónicas”, más abstractas, trabajan con generalizaciones simplificadoras que no están basadas en un conocimiento detallado de los

materiales culturales, y que a veces, como estamos viendo, se contradicen con los datos existentes.

En mi opinión, la génesis de productos imaginativos tan complejos y, al mismo tiempo, tan exitosos a escala humana, como las flechas del amor, sólo puede ser comprendida aunando todos los esfuerzos posibles. Es necesario aplicar una teoría cognitiva más apropiada, y es imprescindible que el detallado trabajo de campo sobre los materiales culturales ponga en contexto las categorías teóricas procedentes de la ciencia cognitiva. Sólo así podemos aspirar a comprender el comportamiento humano, que es uno de los objetos de estudio más complicados a los que puede enfrentarse una investigación científica.

Volvamos pues a la Teoría de la Amalgama, aún no disponible para Sweetser 1995¹⁰⁴. Ya hemos comprobado que resulta especialmente apropiada para el estudio de símbolos complejos. Como vimos en el capítulo anterior, Fauconnier y Turner han propuesto un modelo muy útil para el estudio de las abstracciones tautológicas que aparecen frecuentemente en las mitologías, aunque ellos no lo hayan empleado más allá del *Grim Reaper*. En esta tesis he aplicado al análisis de algunas imágenes de la lírica arcaica metodología derivada de su diagrama de la Muerte con la guadaña (figura 3.2, reproducida nuevamente, un poco más adelante, para comodidad del lector). Se trataba de ejemplos en que la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN incorporaba un tercer emisor ajeno a los partícipes de la relación amorosa. Este tercer emisor era una tautología causal de naturaleza divina. Los dardos de Eros (o de Afrodita) son, al fin y al cabo, una de estas explicaciones mitológicas que incluyen la personificación de una causa, y que conciben una experiencia – emocional, en este caso – como el resultado de la acción de esa causa personificada.

¹⁰⁴ Eve Sweetser está ahora entre los autores más activos de la Teoría de la Amalgama, y desempeñó un papel relevante en la Teoría de los Espacios Mentales. Para sus publicaciones al respecto puede verse: http://linguistics.berkeley.edu/people/person_detail.php?person=30.

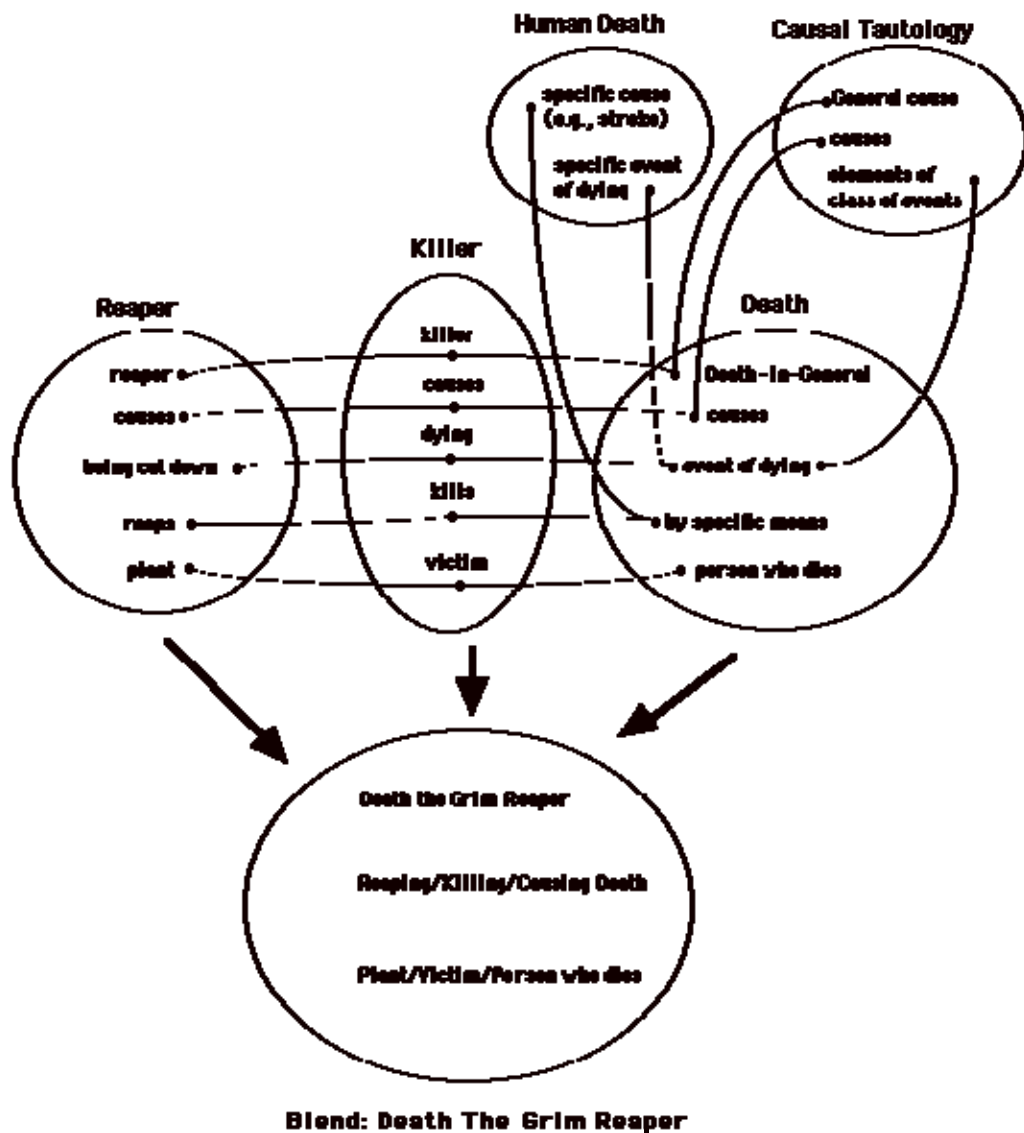


FIGURA 3.2. (repetida) La amalgama de la Muerte con la guadaña

Existen interesantes parecidos entre la Muerte con la guadaña y Eros arquero. Ambos son personificaciones de acontecimientos relevantes de la vida humana, cuya causa es entendida como el resultado de las acciones de Muerte o de Eros, en calidad de agentes incontrolables por el hombre. Especialmente fascinante resulta la comparación de sus instrumentos. La Muerte mata con una

herramienta agrícola, cuyo uso como arma es, cuando menos, muy incómodo e ineficiente, y desde luego del todo inhabitual. Eros enamora con un arma cuyas heridas suelen ser mortales, o, al menos, terribles. La amalgama de la Muerte como recolectora (*Grim Reaper*) ha reclutado un espacio mental con un segador, valiéndose de asociaciones entre los ciclos vegetales y las vidas de las personas. Se trate o no de metáforas conceptuales, la conformación de tales vínculos entre esos dominios habrá tenido con seguridad una historia cultural. Este proceso es el que ha creado un producto disponible para conformar la nueva red, en este caso el espacio mental del segador, activado para la red en virtud de esas asociaciones preexistentes.

Así pues, observando el diagrama de la amalgama de la Muerte con la guadaña, una pregunta que viene a la mente de forma inmediata es de dónde ha salido el espacio del segador. Sin duda, saberlo es un paso fundamental para comprender la formación de este símbolo. Lo mismo ocurre con Eros arquero. Pero, antes de plantear más cuestiones, veamos el funcionamiento conceptual de esta otra amalgama, y cómo el esquema propuesto por Fauconnier y Turner resulta igual de útil para ella.

En el capítulo anterior ya propusimos que el diagrama de la Muerte con la guadaña nos proporciona claves para entender, en general, los mecanismos de integración conceptual que propician las personificaciones de tautologías causales. Así resultaba ser para la contienda de miradas entre Astimelesa, la Muerte y el Sueño en el Partenio II de Alcmán. Uno de los procedimientos básicos de esta tesis es hacer versiones abstractas, no sólo de espacios mentales y de sus relaciones, sino de redes de amalgama completas. Veamos, pues, qué receta conceptual abstracta podemos extraer de la amalgama de la Muerte con la guadaña.

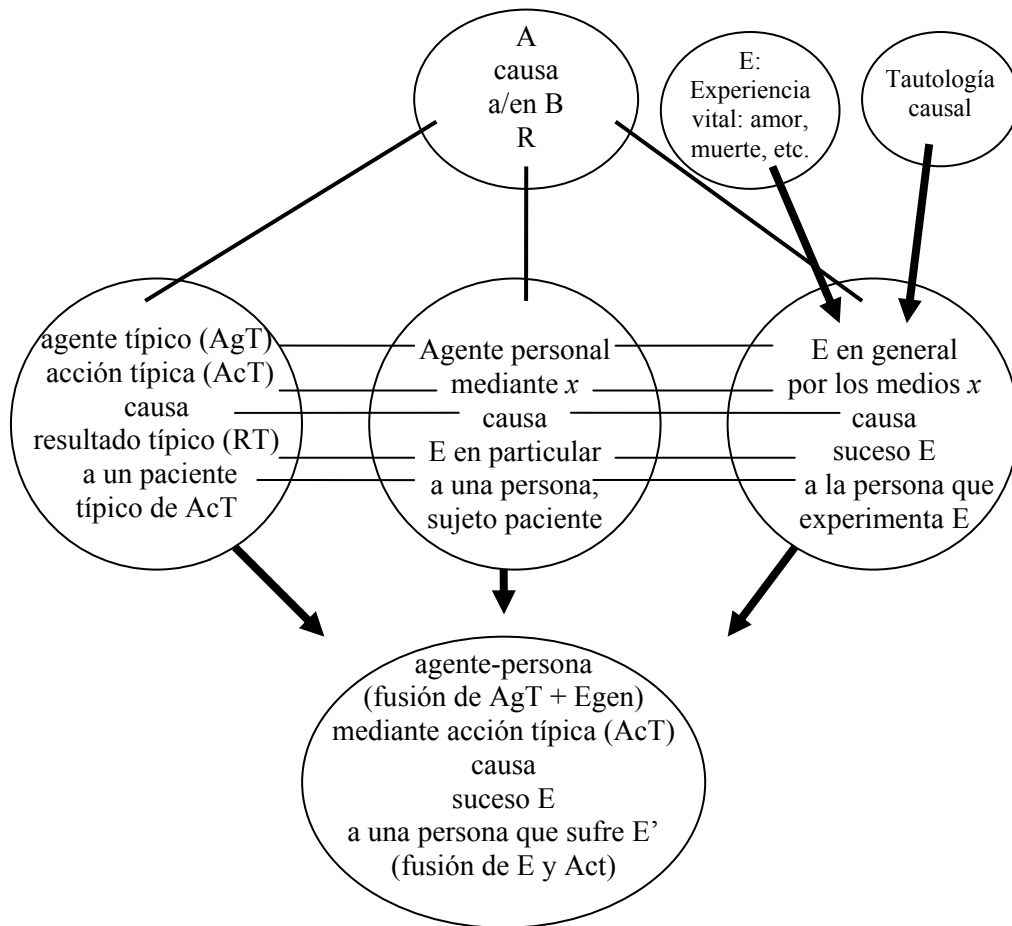


FIGURA 4.4. La red genérica para la personificación de causas abstractas

La red que representa la Figura 4.4 es una abstracción aplicable a la Muerte con la Guadaña, a Eros arquero, a la Muerte y el Sueño que miran, y a un sinnúmero de personificaciones similares, referidas a causas abstractas de acontecimientos relevantes de la vida humana. Este procedimiento conceptual era muy productivo en la mitología griega antigua, y de él gustaba especialmente la religiosidad de la época arcaica que ahora nos ocupa. En realidad, parece que esta red genérica de integración conceptual puede presentar una buena candidatura a

universal mitológico, susceptible de ser comprobado por el trabajo de campo de la antropología y de la mitografía comparada.

No intento presentar como nueva una obviedad hace mucho tiempo sabida. Claro que las personificaciones de causas abstractas son fundamentales para la mitología griega y probablemente para todas las mitologías. La novedad de la red de la figura 4.4 es que describe pormenorizadamente las relaciones y reglas de integración de tales personificaciones. Esta red presenta una receta que delimita el “terreno de juego” de esta estructura conceptual. Como tal receta, tomada en sus términos esenciales, es capaz de realizar predicciones falsables sobre el funcionamiento imaginativo de los símbolos pertenecientes a su categoría. Los papeles asignados en la amalgama, los criterios de selección de las proyecciones, las correspondencias entre los elementos de los espacios, las relaciones dentro del espacio amalgamado... todo ello ha de mantenerse constante, *invariado*, para que cada producto concreto que responda a este patrón funcione bien, constituya una amalgama eficaz a escala humana.

No es posible, por supuesto, predecir cuál será la acción elegida para el espacio de entrada con la AcT (siega, lanzamiento de flechas, etc.), porque para ello es necesario un conocimiento cultural específico. Pero sí se puede anticipar que, una vez hecha esta elección, las personificaciones de causas abstractas tenderán todas a alcanzar un equilibrio conceptual siguiendo el patrón de este vínculo genérico común. Los significados se habrán de construir siguiendo las reglas de la red. Así, la función agrícola de la guadaña en el espacio amalgamado ha de ser secundaria, subordinada a la experiencia vital de la que es instrumento. De este modo, la guadaña es una herramienta de muerte, exclusivamente, eso sí, en la amalgama. Lo mismo es válido para las flechas de Eros. Su uso bélico está supeditado, en el espacio amalgamado, a su misión erótica. El entramado de correspondencias en la red y las nuevas relaciones establecidas en el espacio amalgamado propician estos significados emergentes, sólo válidos para estos símbolos. Fuera de ellos, la guadaña y las flechas no adquieren tales valores.

La experiencia E' del espacio amalgamado ya no coincide totalmente con la muerte o el amor, sino que está influida por el nuevo sistema de relaciones que se ha creado. No se trata, por tanto, de amor en general sin más, sino del tipo de

amor que se concibe como un flechazo. Del mismo modo, la muerte no es sólo la muerte en general sino también la recolección de una vida a la que, ya en sazón, le ha llegado su hora. Se funden, por tanto, rasgos de ambas experiencias en las consecuencias emergentes en la amalgama.

Como puede apreciarse, he añadido al diagrama de Fauconnier y Turner el espacio genérico de causalidad que vengo utilizando para la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Puede comprobarse que la relación causa-efecto estructura la topología de todos los espacios mentales que participan en esta red genérica, y guía las correspondencias y proyecciones. Veamos ahora cómo la amalgama de las flechas de Eros puede representarse como una realización, en un nivel más concreto, de este vínculo genérico común.

3.2. La amalgama de las flechas del amor.

La amalgama de las flechas del amor (Figura 4.5) es un ejemplar de la red genérica de personificación de causas abstractas, y comparte toda la estructura descrita para la Muerte con la guadaña. La topología del “espacio cultural” del arquero se aviene al esquema EMISIÓN. Esto propicia que, al mismo tiempo, la red contenga el enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN, y coincida con la del vínculo genérico común que estamos estudiando. Así pues, la red de integración de las flechas del amor responde, en su configuración abstracta, exactamente al mismo patrón que las demás amalgamas con emisor externo, tales como Eros que vierte niebla sobre los ojos, el Bóreas erótico o Eros lanzando la pelota. Por tanto, dos sistemas de integración conceptual muy productivos se están combinando aquí: la red genérica de personificación de causas abstractas y la red genérica de la emisión erótica, que a su vez contiene la estrecha relación entre la emisión y la relación vital causa-efecto, que gobierna todas estas asociaciones, encaminadas a dotar de sentido a experiencias de difícil comprensión, mediante la explicación de sus causas últimas.

4. La génesis cultural de las flechas del amor

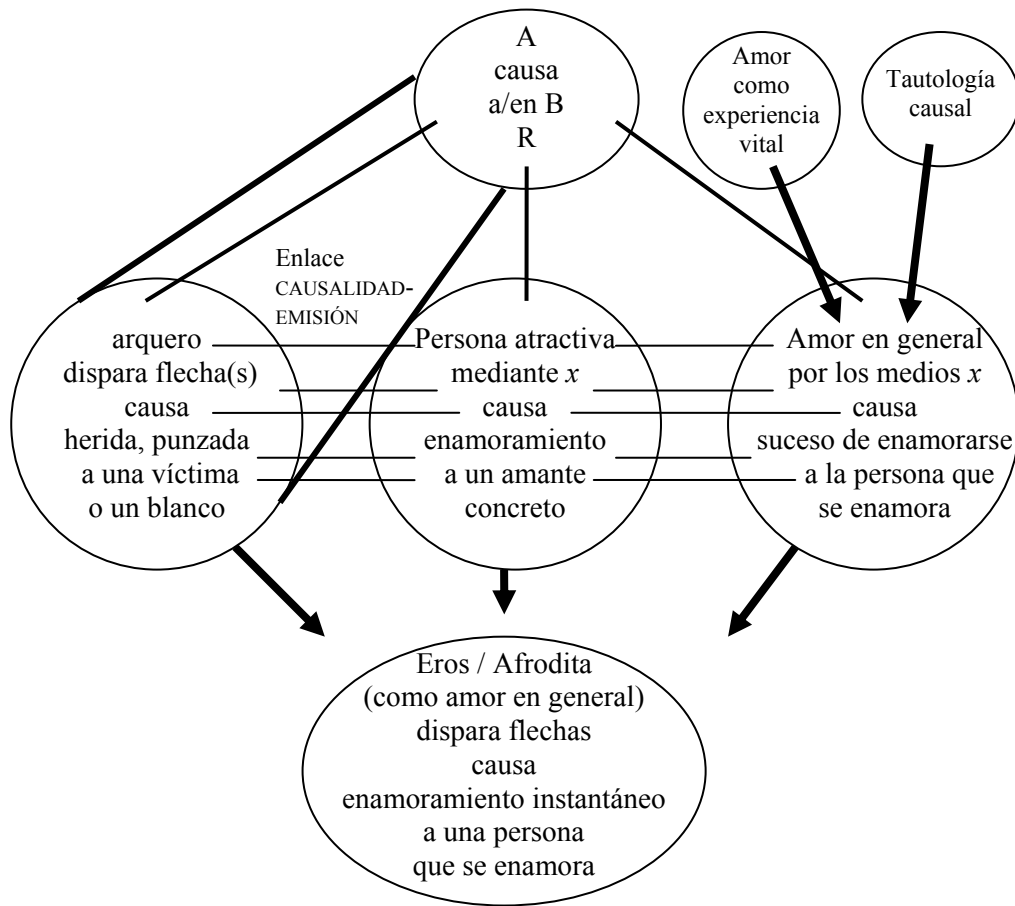


FIGURA 4.5. La amalgama de las flechas del amor

La red de integración conceptual describe adecuadamente el funcionamiento de las flechas del amor, de un modo que está fuera del alcance de la metáfora de imagen flecha-pene. La sutil madeja de relaciones de causalidad, imposibles de explicar por un sentido fálico, queda expuesta en la amalgama. Estamos ahora en condiciones de hacernos la pregunta sobre el origen de las flechas, del mismo modo que podíamos hacerla para el espacio del segador en el *Grim Reaper*. Para responder a esta cuestión se requieren, como se ha hecho evidente, conocimientos culturales y un enfoque diacrónico. Pero con ellos no es

suficiente. La red que representa el diagrama de la Figura 4.5 es decisiva para vincular el símbolo de Eros flechador a los demás ejemplos de emisión erótica que hemos estudiado, así como a otros productos imaginativos que incorporen el enlace abierto CAUSALIDAD-EMISIÓN. Esto incluye las flechas de Apolo – por motivos bien distintos de los que proponía Sweetser – y en general los innumerables casos en que un acontecimiento de la vida humana es entendido como envío divino, combinando el papel de la deidad como tautología causal con el de emisor en la red que nos es familiar. Estas estructuras conceptuales de fondo, que aparecen repetidamente en la mitología, son las que pueden proporcionarnos las claves de la génesis cultural de las flechas del amor. La reelaboración a partir de la iconografía no responde a la pregunta, y la invención individual por un poeta – con o sin procedimiento braquilógico – no contesta al *cómo*, además de presentarnos como logro aislado lo que tiene todo el aspecto de ser un emblema cultural con profundas raíces en la tradición religiosa, artística y poética.

4. Principales ingredientes para la génesis cultural de las flechas del amor.

4.1. El enlace abierto CAUSALIDAD-EMISIÓN y la red de tautología causal para el envío divino: las flechas de Apolo.

Como ya hemos visto, lanzar, verter, disparar algo sobre alguien, etc., es un esquema de interacción espacial que se asocia con naturalidad a una relación causa-efecto. Son de esperar unas consecuencias inmediatas de la acción ejercida a distancia sobre el receptor. En el sistema conceptual de la religión arcaica, no sólo el amor, sino también las demás emociones, y otros acontecimientos relevantes, eran frecuentemente conceptuados como envíos de alguna deidad¹⁰⁵. Desde una posición superior, los dioses dejan caer, envían, arrojan a los mortales

¹⁰⁵ Las visitaciones de origen divino suscitan desde hace tiempo debate sobre la voluntad, la personalidad (fragmentada o unitaria), la capacidad de decisión humana, las emociones, etc., arrancando desde Homero y abarcando tanto el periodo arcaico como el clásico. Las líneas principales de la discusión pueden seguirse a partir de Dodds 1951: 7, Adkins 1970: 44 y 1972: 21, Pearson 1962: 52 y Nilsson 1969: 60. Sobre la *ἄτη* homérica, con la cual podríamos decir que Dodds comenzó a plantear la gran cuestión de la irracionalidad y el envío divino, puede verse una más reciente revisión en Neuberger 1993.

la ofuscación, la clarividencia, las pasiones, la fortaleza, la enfermedad, etc. Estos acontecimientos adquieren las más diversas formas y procedimientos dentro del esquema de envío divino.

Volvamos, teniendo todo esto en cuenta, a nuestra pregunta por las flechas del amor. Efectivamente, podemos ponerlas en relación, como sugería Sweetser, con otras flechas que tenemos anteriormente en la mitología: las de Ártemis y las de Apolo. Estas flechas son un instrumento de castigo divino. Sirviéndose de ellas estas deidades destruyen a los mortales, que normalmente han incurrido en ὕβρις – limitémonos a la acción sobre los hombres y dejemos ahora de lado los combates con criaturas sobrenaturales. Veamos pues en acción a Apolo lanzando sus flechas sobre los aqueos, en respuesta a la plegaria de Crises:

ἽΩς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων,
βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων χωόμενος κῆρ,
τόξ' ὄμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην·
ἐκλαγξαν δ' ἄρ' ὄϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
αὐτοῦ κινήεντος· ὃ δ' ἦϊε νυκτὶ ἐοικώς.
ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἔηκε·
δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο·
οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπώχετο καὶ κύνας ἀργούς,
αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἔχεπευκὲς ἐφειῖς
βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.
(Homero, *Iliada* I, 43-52)

Así habló en su plegaria, y Febo Apolo le escuchó
y descendió de las cumbres del Olimpo, airado en su corazón,
con el arco en los hombros y la aljaba, tapada a ambos lados.
Resonaron las flechas sobre los hombros del dios irritado,
al ponerse en movimiento, e iba semejante a la noche.
Luego se sentó lejos de las naves y arrojó con tino una saeta;
y un terrible chasquido salió del argénteo arco.

Primero apuntaba contra las acémilas y los ágiles perros;
mas luego disparaba contra ellos su dardo con asta de pino
y acertaba; y sin pausa ardían densas las piras de cadáveres.
(Traducción de Emilio Crespo Güemes 1991: 104-105)

En este texto Apolo es Apolo, hijo de Zeus y Leto, pero también es algo más. Asume el papel de emisor en un enlace CAUSALIDAD-EMISIÓN, que está integrado en una red de amalgama, la cual responde al patrón de personificación de causas abstractas (Figura 4.4). De este modo, aquí Apolo encarna la causa de la epidemia, la enfermedad y la muerte. El parecido con la Muerte y su guadaña es diferente del que guarda con Eros arquero: con aquella coincide en las consecuencias, con este en el procedimiento de emisión, disparando dardos. El vínculo genérico común es el mismo para las tres amalgamas – como ya he dicho, se trata de la red representada en el diagrama 4.4.

Esta coincidencia nos permite aplicarle a Apolo el esquema de Fauconnier y Turner, de acuerdo con las reglas abstractas que he formulado. Tómese el diagrama de la amalgama de la Muerte con la guadaña (Figura 3.2). Donde dice “muerte en general” (*death in general*), dígase Apolo. Cambiamos el espacio del segador segando la cosecha por el del arquero disparando a un blanco, tal cual lo hemos planteado para la amalgama de Eros arquero (Figura 4.5). Ahora, en lugar de *Death the Grim Reaper* tenemos *Apollo the Grim Archer*. El conocimiento cultural es fundamental para comprender qué hace Apolo en esta red, por qué asume ese papel. Sin él, evidentemente no es posible predecir que Apolo, con sus flechas, intervendrá en una red de integración conceptual como esta. Sin embargo, una vez que se ha reclutado al dios para esta función, todas sus acciones, todos los significados que se generan a partir del símbolo, cumplen escrupulosamente con el modelo de correspondencias y mezclas que la Teoría de la Amalgama ha desarrollado para estas personificaciones de causas abstractas. Esto sí se puede formular como una predicción falsable.

Este análisis nos serviría, si no tuviéramos ya los argumentos culturales y filológicos, para refutar la idea de la significación sexual de las flechas, ligada a la persecución de la caza, así como la analogía con los rayos del sol. No hay nada

sexual en estas flechas, porque el resultado de la acción de la amalgama se proyecta desde el espacio de *muerte en general*. El espacio del arquero disparando es además una versión posible, menos abstracta, del espacio del asesino que asesina, así que todo resulta natural y automático. No hay ninguna referencia solar en parte alguna. Es más, ni siquiera es necesaria la epidemia. El contexto nos la sugiere: un ejército acampado durante mucho tiempo, en condiciones de salubridad dudosas, empiezan primero a morir los animales y después se transmite a los hombres... Sin embargo, esta es *nuestra* visión actual del suceso, nuestra propia interpretación alegórica de Homero. Para los personajes, y es muy posible que para el aedo y para su público durante varios siglos, una peste, una enfermedad contagiosa modernamente entendida, no tenía sentido ninguno aquí. Para ellos no cabía una causa vacía como esa, una *vóσος* materialista sin más, tal como lo vemos con nuestras mentes modernas imbuidas de ciencia, o como quizás lo verían algunos intelectuales griegos de época clásica, un Tucídides, por ejemplo. En la religión arcaica esto no tiene ningún significado: no existe la epidemia en sí; existe la acción del dios y sus efectos sobre el mortal. Por eso, con toda naturalidad, la relación causa-efecto de lo que le ocurre al ejército aqueo se establece no con el azar o las prácticas higiénicas, sino con la acción de Apolo, motivada a su vez por la ofensa de Agamenón a Crises. Lo que importa aquí verdaderamente es esa cadena de causalidad.

En una línea similar a esta se expresa Pedro Laín Entralgo (1987: 16-18). Para este autor “la intrusión mágica de un objeto extraño y nocivo”, como “realidad material sobreañadida al cuerpo del paciente”, constituye la explicación fundamental del estado morbo que se extiende entre los soldados aqueos. En ese mismo lugar (p. 17, n19), Laín Entralgo establece una analogía entre este papel de Apolo y el del dios Gamab del pueblo bergdama, en África sudoccidental. Esa divinidad envía la enfermedad mortal a los hombres disparándoles una flecha (tal como expone Vedder 1923: 103, citado por Laín Entralgo en ese lugar). Desde esta perspectiva médica y antropológica, es natural que la intrusión del cuerpo externo resulte especialmente relevante. En cambio, para esta tesis, el mayor interés radica en el hecho de que el dios causa la enfermedad mortal, el amor o cualquier otra consecuencia relevante, desde una posición superior, a distancia, y

mediante una emisión (disparo de flecha en este caso) *precisa, dirigida, e ineludible*. El sistema conceptual de emisión divina como causalidad explica la coincidencia de todas estas características en casos no relacionados, como las flechas de Apolo y las de Gamab. Es especialmente interesante el hecho de que la consecuencia es fatal y se sigue automáticamente a la recepción de la flecha. La historia de las flechas del dios como vehículo de muerte segura está tan arraigada en esas mentalidades religiosas como pueda estarlo el símbolo de la Muerte con la guadaña en su propio contexto cultural. Las personas, concebidas como receptores pasivos, no tienen posibilidad alguna de escapar del Segador cuando viene a recogerlas cual mieses en sazón. De igual modo, no se sugiere la más mínima posibilidad de curación para las flechas de Apolo o Ártemis, sino que se las considera automáticamente mortales. Lo mismo ocurre con las de Gamab: los estudiosos nos relatan, no sin cierto estupor, la actitud fatalista de aquellos que creen haber recibido la flecha del dios, y de sus familiares y allegados, que abandonan al enfermo por considerar superfluo cualquier cuidado (Hahn, Vedder, y Fourie 1966: 62ss., Knappert 78-79)¹⁰⁶. Veremos que las flechas del amor funcionan de un modo análogo.

Saquemos ahora conclusiones para el problema que nos ocupa. Sólo con este testimonio homérico, sin necesidad de recurrir a materiales arqueológicos, podemos con seguridad afirmar que el símbolo de las flechas de Apolo tiene una gran antigüedad – mucha más que su asociación al sol – y estaba perfectamente formado y disponible en la cultura antes de la aparición de las flechas del amor. Independientemente de cualquier controversia sobre la datación de Homero, hay acuerdo en que la larga tradición de que es heredero arranca desde mucho antes del siglo VIII a. C. En los siglos anteriores al V no hay prácticamente ni rastro de las flechas del amor. Ni en Homero ni en Hesiodo, ni en los líricos arcaicos más antiguos, tenemos una Afrodita o un Eros que por sus características puedan fácilmente asumir la función de arquero en que los encontramos en Eurípides. No es imposible que en los comienzos de la época arcaica ya existiera el símbolo de las flechas del amor y que no nos haya llegado muestra alguna, pero sí es descartable que tuviera una implantación similar a la de las flechas de Apolo.

¹⁰⁶ Parece que otros pueblos africanos también cuentan con deidades que disparan flechas invisibles: véase Silberbauer (1981: 54) y Barnard (1992: 260).

Así pues, es razonable pensar que, en el momento de la creación de las flechas del amor, las flechas de Apolo se encuentran entre el material cultural y conceptual disponible en la mitología. Por tanto, han podido desempeñar un papel en su invención. Ya hemos visto que la analogía de la construcción de significados en ambos símbolos se detecta con claridad mediante un modelo de amalgama. Pero la mera analogía es una justificación habitual cuando no se comprende la conexión entre dos fenómenos. Es necesario dar alguna explicación sobre cómo unas flechas inciden en la creación de las otras. Hay varios elementos que pueden haber provocado que se tomen las de Apolo como modelo para las flechas del amor. Probablemente ha sido clave para hacer esta asociación el vínculo que la TCMM ha dado en llamar la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD.

4.2. La analogía entre amor y enfermedad.

La metáfora conceptual EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD expresa un sistema de proyecciones mediante el cual entendemos la experiencia amorosa a través de la enfermedad, especialmente de sus síntomas. La persona que ama es la persona enferma, el acaloramiento y excitación del amor se corresponden con la subida de la temperatura corporal y el desasosiego de los estados febriles, etc. Esta, según sostienen a menudo los autores de la TCMM, es una metáfora fundamental para comprender la emoción erótica (e.g. Barcelona 1992, Steen 2003: 70ss., Brandt y Brandt 2005). Su universalidad, aunque no se afirme rotundamente, se insinúa a menudo (e.g. Lakoff y Johnson 1980: 72, Kövecses 2002:32).

Dentro de un modelo cognitivo idealizado del amor, esta metáfora ocuparía un lugar destacado en la fase de enamoramiento, en la que se comienzan a sufrir dichos “síntomas”. Evidentemente, no hace falta teorizar para saber que concebir la pasión amorosa como una enfermedad es una analogía muy común tanto en la Antigüedad como ahora. Con facilidad recordamos el celeberrimo fragmento de Safo (31 Voigt) en que la poetisa describe los padecimientos del amor. Dentro de nuestra pequeña selección de lírica arcaica, hemos visto también a Arquíloco quejarse de terribles dolores y pérdida de facultades físicas y

mentales. La literatura, al adoptar habitualmente el punto de vista del amante y centrarse en la expresión de sus sentimientos, es pródiga en variaciones sobre este tema.

Para la presente discusión no tiene sentido reanudar la polémica teórica sobre la TCMM. Probablemente se podría demostrar que lo que parece una proyección unidireccional es en realidad el resultado de una receta de integración conceptual algo más compleja. Independientemente de esto, lo que nos interesa ahora es la antigüedad de la enfermedad erótica. Tenemos ejemplos, como he dicho, ya en Safo y en Arquíloco, y el vínculo conceptual entre las dos experiencias es, desde luego, un buen candidato a universal psicológico, aunque tal vez habría que precisar su formulación. En todo caso, parece claro que también la asociación entre amor y padecimiento físico está presente, si no en el comienzo de cualquier cultura, sí antes de que se elabore el más sofisticado producto de las flechas del amor, en el caso de la griega. Sería inútil intentar una ponderación de su peso en el modelo del amor que manejaban los griegos de época arcaica, porque para ello carecemos de información suficiente. Sí podemos decir, a tenor de lo que observamos, que el motivo tiene una cierta presencia en la cultura y en la literatura.

No es necesario – tampoco es fácil – precisar más. Tenemos que el amor es una enfermedad que puede llevar incluso al borde de la aniquilación. Destrucciones, peste y otros padecimientos de tal guisa, súbitos y funestos, los causa habitualmente el dios Apolo con sus flechas. Es fácil que esas flechas hayan alcanzado ya un arraigo que las haya convertido prácticamente en sinónimo de un castigo infringido por un dios, el cual implica pérdida de autocontrol, sufrimiento físico y, en última instancia, muerte. En el escenario cultural que estamos describiendo, probablemente situado en los inicios de la época arcaica, la función de arquero que dispara dardos de perdición comienza a estar en condiciones de ser asumida por las deidades del amor.

4.3. El vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN y la agresión erótica.

El esquema de EMISIÓN y su vínculo con la causalidad nos proporciona una base de cognición corpórea para el sistema cultural, más complejo, de las emociones como envío divino en la Grecia arcaica. Los ejemplos de nuestro grupo de amalgamas constituyen un precedente que indica hábitos imaginativos compatibles con que el amor – o cualquier emoción – sea algo “lanzado” por la divinidad. El tercer emisor, encarnado por una personificación de la tautología causal, también es un elemento básico. Todo esto, que forma parte del trasfondo de la mitología de la época, está ya presente en las flechas de Apolo. Si se toma la red de integración conceptual de las flechas del amor (Figura 4.5), no hay más que colocar a Apolo en el lugar de la tautología causal, sustituir el espacio de enamoramiento por uno de muerte o enfermedad, y todo se ensamblará convenientemente para darnos las destructoras flechas del hijo de Leto. Las flechas de Apolo pueden ser un antepasado inmediato de las flechas del amor.

Existe un indicador que puede sugerir el acierto de esta hipótesis. Se trata de la falta de frivolidad, del carácter terrible de las flechas del amor, en los tiempos cercanos a la génesis del símbolo en la cultura griega. Al carecer de la necesaria amplitud diacrónica, las propuestas tanto filológicas como cognitivistas que hemos visto no pueden considerar adecuadamente este factor.

El nexo que emparenta unas flechas con otras es que son portadoras de calamidad. Nuestro uso frívolo de las flechas del amor, heredado de época romana a través del humanismo, está muy alejado de sentido religioso alguno, y también del matiz de agresión que suponen los dardos. Ahora bien, un uso similar por parte de los poetas arcaicos desmontaría la hipótesis. Sería incoherente que se pudiera hablar con ligereza – a no ser en un contexto banalizador, cómico o irónico – de un arma relacionada con el terrible Apolo, dios de la destrucción. En la época en que surgen, las flechas del amor sólo pueden ser una emisión perniciosa, destructora, indeseable. No pueden ser benéficas ni inofensivas. Una imagen de Eros usándolas como algo parecido a la pelota en nuestro pasaje de Anacreonte, con tono juguetón y despreocupado, sin alusión alguna a sus efectos

devastadores, sería poco compatible con el origen que estoy proponiendo, o al menos indicaría el comienzo de la frivolidad que vino después.

Pero, efectivamente, no hay nada frívolo en los dardos del amor, si consideramos los primeros testimonios de esta amalgama. Como vamos a poder comprobar a continuación, es muy probable que cualquier griego de esta época recibiera con horror un regalo como los nuestros de San Valentín, con el símbolo del corazón atravesado por la flecha. Lo explica bien Bruce Thornton:

The trauma of arrow wounds has long been a matter of indifference to us, so we must not think of our Valentine's Day chubby babes with their "weak, childish bows," as Shakespeare puts it, when we encounter arrow imagery in Greek literature. Imagine instead Eros brandishing an Uzi like some sexual Rambo or diapered Terminator, and we might get closer to the impact of the image for the Greeks.
(Thornton 1997: 29)

El enamoramiento es una agresión externa, forma muy común de conceptualizar las emociones ya desde Homero (Cyrino 1995: 8ss.). Las flechas, antiheroicas para un guerrero, son de lo más apropiadas para una deidad. La impunidad del arquero desde su puesto de francotirador, tal como aparece en el pasaje de Apolo al comienzo de la *Iliada*, confiere al dios, situado en una posición espacial superior, control de vida o muerte sobre los mortales con apenas un pequeño esfuerzo, un pequeño acto de voluntad. Precisamente este emisor todopoderoso es una de las posibilidades de significación más productivas de la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

Aquellos griegos sufrían heridas de flecha en combate, o habían visto a quienes las sufrían, y conocían sus terribles consecuencias. Dado el funcionamiento conceptual de las redes de amalgama descritas en este capítulo, y dado el bagaje cultural que precede a la creación de este símbolo, al principio, mientras el sentido religioso mantiene su vigor, las flechas del amor son adecuadas sólo para representar el lado violento, subyugante y doloroso de la

pasión. Lo único coherente es que se asemejen a un castigo divino, a un suceso extraordinario e ineludible, por haber sido enviado “por voluntad de los dioses”, tal como nos diría Arquíloco.

Recapitulemos. Hemos fijado el funcionamiento conceptual de las flechas de Eros, su pertenencia al grupo de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN y su estructura de tercer emisor, afín a la de personificación de causas abstractas. Esto nos sirve para ligarlo tanto a las demás emisiones eróticas que hemos visto hasta ahora, como, por otro lado, a las flechas de Apolo como envío divino. Adoptando una perspectiva con la suficiente amplitud diacrónica, teniendo en cuenta no sólo los documentos conservados sino nuestros conocimientos generales del periodo que nos ocupa, podemos plantear la siguiente hipótesis: las flechas del amor proceden de las de Apolo, y son un desarrollo de un sistema conceptual muy antiguo que estructura las emociones como un ataque al sujeto procedente de una fuerza externa, superior.

El grupo de amalgamas que contienen el esquema de imagen EMISIÓN, al que pertenecen las flechas del amor, desempeña un papel fundamental en este mundo mitológico de envíos divinos que causan cualquier cosa extraordinaria que pueda suceder a los mortales, desde la enfermedad y la muerte hasta la emoción. Es muy probable, y así parecen indicarlo algunos de los textos que analizo a continuación, que Afrodita asumiera en primer lugar el papel de arquero, ya que parece que Eros era una divinidad mucho menos definida y antropomórfica al principio de la época arcaica. No es fácil, por ejemplo, imaginar al Eros de Hesiodo en el papel de arquero. Su personificación y su plena identificación con la causalidad erótica directa es posiblemente posterior a la aparición de la imagen de las flechas, símbolo que podía perfectamente ser construido a partir de los ingredientes ya existentes: envíos divinos, la concepción de las emociones como agresión externa, vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, personificación de tautologías causales, asociación amor-enfermedad, y las flechas de Apolo.

Como puede verse, he conducido la investigación combinando la metodología de los estudios clásicos con la de la poética cognitiva y la TA, a fin de elaborar una respuesta a cómo se pudo fijar en la imaginación colectiva un

símbolo tan poderoso, y tan exitoso hasta hoy día. Las claves de su poder y de su éxito están en su estructura conceptual. Las claves de su origen sólo son accesibles comprendiendo bien esta estructura y ligándola a otras con la suficiente perspectiva diacrónica. La pregunta “¿quién inventó las flechas de Eros?” no queda contestada, porque no puede ser contestada. No es una cuestión válida en esta agenda de investigación. Es muy posible que no sean producto de la imaginación de un único individuo, como tampoco lo habrán sido las flechas de Apolo. En el caso de que sí lo fueran, es casi seguro que jamás lo sabremos, en ninguno de los dos casos. De todos modos, hubiera o no *inventor*, el contexto imaginativo y cultural que hizo posible su implantación en la cultura griega arcaica es el que describen las páginas precedentes.

Una vez formulada nuestra hipótesis, y comprometidos como estamos a no perder de vista los textos, comprobemos que resulta válida para interpretar los primeros testimonios de las flechas del amor en la literatura griega, así como para ofrecer algunas claves de su evolución.

5. Construcción del símbolo de las flechas como un proceso cultural diacrónico de amalgama conceptual.

5.1. Los primeros documentos.

La lekythos del Pintor de Brygos y un epíteto para Afrodita en Píndaro

Ya hemos mencionado el epíteto pindárico para Afrodita (*Píticas* IV, 213), “señora de las flechas más punzantes”: *πότνια δ' ὀξύτατων βελέων*. También hemos examinado el Eros arquero en posición de disparo de la lekythos del pintor de Brygos (Figura 4.3). Ambos son testimonios de la primera mitad del siglo V; el vaso es probablemente una o dos décadas anterior a la *Pítica* IV (462 a. C.). No tenemos razones de peso para pensar que se trata de creaciones originales.

El epíteto pindárico sugiere más bien que hay una tradición detrás; de otro modo, a su público le resultaría incomprensible la alusión. Un epíteto indica siempre un cierto grado de tradición, puesto que es una expresión sintética que da por sentados conocimientos mitológicos. Píndaro no da explicación alguna, ni se

le ocurre que sea necesaria, acerca de por qué las flechas están ligadas a Afrodita. Por consiguiente, su público debía de conocer las razones de esta asociación, y con toda probabilidad no oía el calificativo por primera vez. No es en los epítetos donde la innovación respecto a los motivos mitológicos heredados puede desarrollarse más a sus anchas. Es más lógico pensar que hay una tradición de flechas de Afrodita detrás, que creer en la originalidad total de Píndaro aquí. El testimonio iconográfico, anterior, como hemos dicho, a esta composición, refrenda esta hipótesis. Si Pace tiene razón al detectar la presencia del motivo en Anacreonte, entonces el empleo de las flechas de Eros como símbolo cultural retrocedería a finales del siglo VI, o principios del V. En todo caso, estos son ejemplos de usos “cultos”, como motivo literario o artístico. Tampoco tenemos, como hemos visto, razón alguna de peso para pensar que las flechas del amor no nacen en primer lugar en el seno de la mitología y de la religión popular, y no como invención de un artista.

En todo caso, el epíteto de Píndaro relaciona las flechas con Afrodita en un momento muy próximo al primer testimonio – iconográfico – de Eros flechador. Dada su apariencia tradicional, posibilita la hipótesis de que los dardos hayan sido asociados a la diosa antes que a su hijo, deidad que adopta sus rasgos definitivos en época más tardía, tal como hemos dicho. La confirmación de este punto se obtendría mediante la aparición de datos que permitan retrotraer a una época aún más temprana el uso artístico o poético de las flechas del amor, acercándolas así a los comienzos del periodo arcaico, cuando Eros todavía está en proceso de humanización y de inserción en el cauce central de la mitología. Por tanto, por el momento no pasa de ser una suposición, creo que bien fundada.

También hemos mencionado la posibilidad de que el Eros de la lekythos sea una invención del pintor de Brygos. Nuevamente, a pesar de la gran creatividad de los pintores de figuras rojas atenienses de principios del siglo V, la creación *ex nihilo* de un motivo mitológico parece requerir más elementos de prueba que su carácter tradicional. Tampoco es algo que podamos saber con certeza si no aparecen nuevos datos, pero desde luego la imagen de Eros flechador de este vaso parece dar por sentado que quien la contemple dispondrá de ciertos conocimientos que le permitan identificar al dios. Es posible que este motivo

apareciera en la pintura por aquel tiempo, pero poco probable que no estuviera inspirado en una tradición mitológica ya existente.

Resumiendo, no sería una gran sorpresa si aparecieran nuevos datos papiráceos o iconográficos apuntando a la presencia de las flechas del amor en el siglo VI o incluso antes. Es posible que Afrodita haya sido arquera antes que Eros, y desde luego en el siglo V también desempeña ese papel que su hijo poco a poco va asumiendo en exclusiva. En todo caso, dada la nitidez con que aparecen las flechas de Apolo casi trescientos años antes que estos primeros testimonios de las del amor, parece claro que son anteriores, y que por tanto pueden haber influido en la creación de las de Afrodita y Eros. De momento, ninguno de los dos testimonios resta gravedad al significado de las flechas. En la lekythos tenemos un Eros majestuoso, nada infantil, y el epíteto califica las flechas de ὀξύταται, adjetivo que habría sido adecuado también para las de Apolo o las de Ártemis, y en general para el arma de combate.

Plegaria a Afrodita flechadora en la Medea de Eurípides

La imagen de las flechas de Afrodita aparece con plena fuerza en la *Medea* de Eurípides, donde el coro ruega a la diosa que la libre de la pasión destructiva, en los siguientes términos:

ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν
ἀνδράσιν· εἰ δ' ἄλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὐχαρις οὕτως.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης
ἡμέρω χρίσασ' ἄφυκτον οἰστόν.
(Eurípides, *Medea* 627-633)

cuando los amores en exceso
vienen, ni buen nombre

ni virtud traen
a los hombres: pero si con mesura viene
Cipris, no hay deidad tan deliciosa.
Nunca, mi Señora, lances sobre mí de tu arco dorado
el dardo ineludible impregnado de deseo.

Aparece aquí Afrodita inequívocamente como flechadora¹⁰⁷. Como es habitual en la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, el emisor externo lleva a cabo una acción consciente, tiene la responsabilidad y el control de la emisión, y por lo tanto la potestad de causar las consecuencias sobre el receptor, que en este caso son funestas. Esto desencadena la función pragmática de la súplica, muy productiva tanto en el contexto erótico de todos los tiempos como en el contexto religioso de la poesía griega de esta época. Se comprueba que, tal como decía Thornton, la flecha no es en absoluto un símbolo amable. Los últimos versos casi parecen una plegaria a Apolo o Ártemis para librarse de la destrucción. Está claro que se oponen dos posibilidades antitéticas: la de que Afrodita dispare su dardo o la de que llegue con mesura (εἰ δ' ἄλις ἔλθοι Κύπρις). Las flechas significan aquí, indudablemente, una agresión, el sometimiento a una emoción indeseable.

El οἰστός es ἄφυκτος porque lo dispara una diosa, infalible y no sujeta a un eventual error de puntería. No parece necesaria una explicación braquiológica como la de Spatafora para justificar esa cualidad. Además, Eurípides – o la tradición en que se inspira – aprovecha la naturaleza de la flecha como arma para extender la metáfora. Desarrollando la simulación del espacio amalgamado, la enriquece incorporando la posibilidad adicional de la flecha envenenada. En lugar del ungüento ponzoñoso Eurípides aplica aquí el deseo¹⁰⁸, comprimiendo así el efecto con la causa, lo cual le da fuerza y concisión a esta expresión.

Los versos de Eurípides siguen al dedillo el diagrama que he propuesto para la red de integración conceptual de las flechas del amor (Figura 4.5). Tal como ya ocurría en Arquíloco y Anacreonte, cuando la figura del emisor externo

¹⁰⁷ Este y los demás pasajes donde aparecen las flechas del amor en Eurípides están recogidos en la recopilación de motivos de Müller (1980: 39-41).

¹⁰⁸ El deseo se asocia a Afrodita desde épocas muy antiguas. Testimonio de ello es ya la *Teogonía* de Hesiodo (201-206), donde Hímero, acompañado de Eros, escolta a la diosa.

está presente es fácil oscurecer la del ser amado y centrarse en la relación, en este caso verdugo-víctima, que se establece entre emisor y receptor. En general, a causa de la estructura de la red, la relación entre los protagonistas del proceso emisión-recepción suele ser lo más relevante en el espacio amalgamado.

Todo aquí parece reforzar nuestra hipótesis: las flechas son una agresión destructiva y están conceptualmente emparentadas con las de Apolo, el símbolo se comporta exactamente como indica la red de personificación de tautologías causales – en esta ocasión Afrodita encarna la causa abstracta –, combinada con la de ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

Las flechas de Eros por primera vez en la Medea

También es en la *Medea* donde tenemos el primer testimonio de Eros arquero, unos pocos versos antes de la plegaria que acabamos de analizar. Jasón y Medea discuten, ella le recuerda cuánto le debe, y él le replica que se vio obligada a obrar de ese modo por la pasión, aunque no le guste admitirlo:

σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός – ἀλλ' ἐπίφθονος
λόγος διελθεῖν, ὡς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασε
τόξοις ἀφύκτοις τοῦμὸν ἐκσῶσαι δέμας.
(Eurípides, *Medea* 529-531)

tienes fino ingenio, pero odioso
te resulta admitir que Eros te forzó
con sus flechas ineludibles a salvarme la vida.

Este texto ya no es lírico, sino dramático, y por eso el ser amado, cuyo papel desempeña Jasón, puede hablar en primera persona con naturalidad. Nuevamente, para explicar el extraño proceder de una persona enamorada, se recurre a una historia de emisión que explica las relaciones vitales de causalidad. La voluntad de Medea se vio forzada por la acción del dios del amor, que le disparó sus flechas. Los dardos siguen siendo ineludibles, por venir de un dios, y siguen teniendo carácter funesto y de castigo, puesto que han obligado a Medea a

realizar una serie de actos deshonestos – sin mencionar el abominable parricidio que va a cometer en esta obra. Si Medea no hubiera salvado a Jasón, no estaría ahora lejos de su patria y en situación vergonzante. En vista de esto, es natural que el coro ruegue después a Afrodita que lo libre de sus flechas.

Observamos que en la *Medea* coexisten Afrodita y Eros en el papel de arqueros. Ya intuíamos esta convivencia al estudiar los primeros materiales: el epíteto pindárico y el Eros del pintor de Brygos. Las flechas aún son en este momento, en el último tercio del siglo V, más importantes que la divinidad concreta que las dispara. Parece una hipótesis lógica pensar que primero se incorporaron a Afrodita. Cuando el impreciso Eros arcaico se fue haciendo antropomórfico y más importante en la mitología, debió de comenzar a asumir el papel, que parece más apropiado para él que para la diosa, la cual normalmente siempre se mantiene alejada de las armas. Unos tres años después de la *Medea*, en el *Hipólito*, hallamos unos versos que parecen escenificar este traspaso de funciones.

La subordinación de Eros a Afrodita en el Hipólito

Efectivamente, en los siguientes versos Eurípides nos da la imagen poética del arquero Eros a las órdenes de Afrodita, que se irá afianzando en la época helenística:

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων
στάξεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
ψυχῆ χάριν οὐς ἐπιστρατεύσει,
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρον ὑπέρτερον βέλος,
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας
ἴησιν ἐκ χερῶν Ἔρωσ,
ὃ Διὸς παῖς.
(Eurípides, *Hipólito* 533-536)

Eros, Eros, que por los ojos
destilas deseo, y llevas dulce
gozo al alma de quienes atacas:
nunca te me aparezcas con mal
ni me vengas sin medida.
Ni la flecha de fuego ni la de las estrellas es más fuerte
que la de Afrodita
que lanza con sus propias manos Eros,
el hijo de Zeus.

La comparación de flechas ofrece aquí una posible asociación con los rayos, al mencionar las flechas de las estrellas. Claro está, estamos a unos cuatro siglos del pasaje de la *Iliada* en que Apolo dispara sus dardos a los aqueos, y es ahora en el siglo V, tal como explicamos, cuando empezarán a aparecer los primeros testimonios de la asociación Apolo-Sol, precisamente en Eurípides. No cabe, por tanto, trazar analogías anteriores entre las flechas de Apolo o Eros y rayos luminosos.

Nuevamente, la imagen aparece insertada en una plegaria casi idéntica a la que acabamos de ver dirigida a Afrodita. Las flechas del amor siguen representando el lado de la pasión que hay que evitar, la desmesura que lleva a consecuencias funestas. Eros, de cuyos ojos gotea el deseo – por cierto, otro ejemplo de la red de enamoramiento-emisión –, es quien ejerce en estos versos el papel de emisor, y por tanto a quien se dirige el ruego en primer lugar.

Observamos aquí a ambas deidades en los papeles en que poco a poco las va a ir fijando la tradición posterior. Afrodita es la diosa con mayor dignidad, la madre, y Eros toma de ella las flechas y ejecuta la acción de dispararlas, convirtiéndose así en emisor vicario. Nuevamente, la imagen alude al poder de esta clase de emisión erótica, y nos da la sensación de hablar de algo muy serio, que sigue estando lejos de la frivolidad que adquirirá cuando las flechas vayan perdiendo su sentido de agresión, conforme se alejen del significado de castigo divino a la manera del de Apolo.

5.2. Apuntes sobre la evolución de las flechas del amor.

La atención prestada a las flechas del amor en este capítulo y su importancia en épocas posteriores, la nuestra incluida, no debe engañarnos acerca de su implantación en los periodos arcaico y clásico, en los que el símbolo parece haberse gestado. Sin perjuicio de que las flechas del amor se crearan en época considerablemente anterior, parece razonable pensar que hasta finales del siglo V las flechas no eran un atributo fundamental de Afrodita o de Eros, ni tampoco uno de los más populares. De lo contrario, resultaría muy extraño que su presencia fuera tan escasa en los textos conservados anteriores a Eurípides. Esto contrasta con el hecho de que habría sido difícil, por ejemplo, para un poeta latino hablar extensamente sobre Eros-Amor-Cupido sin mencionar las flechas. En realidad, lo esperable es que las flechas aparezcan en cualquier texto alusivo a esa figura, incluso en nuestros días. En cambio, los poetas griegos del siglo V – por no mencionar los líricos arcaicos – pueden tratar del amor y de Eros frecuentemente, sin mencionar jamás las flechas, a excepción de nuestro epíteto pindárico y de los ejemplos de Esquilo sobre la mirada, si es que estos se refieren a las flechas del amor propiamente dichas.

A esto se puede objetar que la pasión amorosa no es un asunto que reciba un tratamiento de importancia en la tragedia antes de Eurípides. La condición antierótica de gran parte de la literatura griega es, en efecto, un argumento central para algunos de los principales analistas del papel social y literario de las relaciones de pareja en la Grecia arcaica y clásica (e. g. Benecke 1970, Adrados 1995). Sin embargo, la tesis de la poca presencia de lo erótico en la tragedia parece discutible, y de hecho se ha visto cuestionada por estudios pormenorizados del tema en Sófocles, como los de Marcos Martínez Hernández (2000, 2003 y 2007), por ejemplo. En todo caso, si las flechas hubieran sido el atributo principal de Eros, como lo han sido después, parece difícil justificar, por ejemplo, que Sófocles dedicara al dios los veinte versos del famoso himno de *Antígona* (781-800), sin mencionar arco o dardos en absoluto, y más cuando estas armas habrían

contribuido a suscitar mayor temor y a realzar el poder de la deidad¹⁰⁹. Debemos sospechar, por tanto, que el símbolo, gestado durante el periodo arcaico a partir de los elementos preexistentes que hemos analizado, fue adoptando su forma definitiva a lo largo de la época clásica, para alcanzar plena popularidad y fijarse completamente después de Eurípides.

El resto de la historia nos es más familiar. El mismo Spatafora (1995: 371ss.) nos traza un buen panorama de la evolución del motivo literario, que va convirtiéndose en tópico, y adaptándose a los cambios en el modelo cultural del amor. En la poesía helenística el amor va poco a poco adquiriendo la naturaleza de afección física, y las flechas no reflejan ya más que una causalidad mecánica (Spatafora 1995: 374). Además, después de Eurípides el amor ya es un elemento vital fundamental, y uno de los principales temas literarios (Adrados 1981: 58, 1985: 199-200). A partir de aquí las variaciones del símbolo van teniendo lugar según las intenciones expresivas concretas y el contexto cultural y social con que cada época aborda esta emoción.

En realidad, una vez que la amalgama ha alcanzado estabilidad y el símbolo ha quedado fijado, la construcción de significación a partir de las posibilidades que ofrece la red se rige, en esencia, por los mismos procedimientos desde la época helenística hasta ahora. Del mismo modo que Eurípides podía untar la punta de la flecha con deseo, las flechas podrán ser de fuego, como en el epigrama 5, 189 de Asclepiades (Spatafora 1995: 372ss.), podrán acabarse, quedando la aljaba vacía (Asclepiades 5, 198, 5-6), etc. De manera similar, hoy en día podemos enfatizar el lugar del cuerpo en que se clavan, como en el símbolo del corazón atravesado, aprovechado por la viñeta de la Figura 4.2 con fines humorísticos. Podemos hablar de su fuerza, podemos representar a Eros acribillando a alguien a flechazos (mayor intensidad de la emisión = mayores efectos), etc. En suma, podemos combinar la imagen con diversos modelos cognitivos y culturales. Veamos brevemente unos ejemplos ilustrativos de algunas de las variantes más llamativas, pertenecientes aún a Eurípides, en primer lugar, y después a épocas posteriores.

¹⁰⁹ Téngase en cuenta, además, que la tradición de los himnos a Eros que seguramente recogen Sófocles y los poetas coetáneos puede ser muy antigua, incluso anterior a Homero (Martínez Hernández 1998: 191).

Los arcos dobles

Antes de pasar a poetas posteriores, podemos comprobar que en el mismo Eurípides las flechas, aunque, como vimos, no se han desplazado completamente desde Afrodita a Eros, sí constituyen ya un atributo fundamental del dios, cuyo simbolismo puede desarrollarse creando variaciones, las cuales se apoyan siempre en la estructura de ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN que conforma la red de integración conceptual, a partir de la cual se generan los significados del símbolo. Así, la introducción de innovaciones se rige por principios de aprovechamiento de las relaciones en el espacio amalgamado, donde pueden darse interesantes estructuras emergentes, al desarrollarse la simulación. Por ejemplo, podemos tener dos arcos en lugar de uno:

μάκαρες οἱ μετρίας θεοῦ
μετά τε σωφροσύνας μετέ-
σχον λέκτρων Ἀφροδίτας,
γαλανεῖα χρησάμενοι
μανιάδων οἴστρων, ὅθι δὴ
δίδυμ' Ἔρως ὁ χρυσοκόμας
τόξ' ἐντείνεται χαρίτων,
τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι πότμῳ,
τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς.
ἀπενέπω νιν ἀμετέρων,
Κύπρι καλλίστα, θαλάμων.
εἶη δέ μοι μετρία μὲν χάρις,
πόθοι δ' ὅσοι, καὶ μετέχοιμι τᾶς Ἀφροδί-
τας, πολλὰν δ' ἀποθείμαν.
(Eurípides, *Ifigenia en Áulide* 543-557)

Bienaventurados los que con mesura

y con templanza han participado
de los lechos de Afrodita,
conservando la serenidad
entre sus furiosos agujijones, cuando
Eros de dorada melena arcos
tiende dobles en dones,
uno para el destino feliz,
otro para la turbación de la existencia.
Aparta a este, Afrodita
hermosísima, en mi tálamo.
Tenga yo gracia mesurada,
deseos piadosos, y tenga mi parte de Afrodita,
mas líbreme de su exceso.

Como vemos, aquí Eurípides vuelve a componer una plegaria a Afrodita, en la que se le ruega que otorgue sus dones con mesura. Tal como veíamos en los coros de la *Medea* y del *Hipólito*, el motivo que se repite en estas oraciones es el de la existencia de dos caras del amor, y de sus divinidades Afrodita y Eros: la equilibrada, que es la más dulce de las experiencias que los dioses conceden a los mortales, y la desmesurada, que es uno de los castigos más terribles. Recordamos bien que, en la *Medea*, esta distinción alteraba el símbolo de las flechas de la siguiente manera: el dardo untado de deseo (ἰμέρω) traía las consecuencias funestas. Podemos suponer, entonces, que la flecha sin untar constituía el término no marcado de la oposición. Tenemos, por tanto, dos clases de flechas. Eso sí, en ambos casos la experiencia amorosa continúa asociada a la penetración poderosa de un objeto punzante, idea que queda recogida también por el símbolo del agujijón (οἴστρος), que tiene muchos rasgos en común con las flechas, salvo el crucial de la emisión a distancia. El poeta puede mantener la condición punzante del enamoramiento, pero distinguiendo entre agujijonazos positivos y negativos. Dado el hábito cognitivo de asimilar las cualidades de la causa a sus efectos, desdoblar el objeto que se clava permite diferenciar entre herida buena y mala, sin perder la evocación de la infiltración súbita de un elemento extraño al cuerpo.

Si no se opta por desdoblar las flechas, existe entonces tan sólo otro objeto más en el esquema que puede acoger la distinción. En el pasaje de *Ifigenia en Áulide* que acabo de citar, Eurípides decide desdoblar los arcos: δίδυμα τόξα. Nuevamente estamos ante un significado emergente que sólo tiene sentido en la amalgama. En el espacio del disparo de flechas, la punta del dardo puede untarse, típicamente de una sustancia ponzoñosa, pero no de deseo. En el espacio amalgamado, la relación entre la sustancia que impregna la punta y los efectos de recibir el proyectil se importa desde el espacio de las flechas, pero no la sustancia misma, en cuyo lugar tenemos el deseo, que no tiene sentido como ungüento en el espacio de las flechas, pero sí en la amalgama, como fusión de instrumento y consecuencia. De un modo análogo, en el espacio de las flechas podemos tener un arquero que posee dos arcos diferentes, a los que da diferentes usos. En la amalgama, la misma flecha, dependiendo de con qué arco haya sido disparada, trae consigo una χάρις distinta, benéfica o nefasta. Este significado sólo surge en el seno de la red de relaciones del espacio amalgamado, y es imposible en el espacio de las flechas, aunque en él tengamos también δίδυμα τόξα. Que las flechas procedentes de un arco tengan un efecto positivo, mientras que las del otro arco son devastadoras, es un significado del todo absurdo en el ámbito del tiro con arco, pero una estructura imaginativa emergente que resulta muy significativa dentro de la amalgama, y muy productiva para los fines expresivos y estéticos que tiene Eurípides. Esta imagen permite realzar la paradoja de las posibilidades antitéticas del amor, tema tradicional en la poesía griega al menos desde el amor dulce y amargo (γλυκύπικρος) de Safo y de Teognis.

La flecha incendiaria

Como ya hemos visto, el tipo de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN proporcionan normalmente una historia de causalidad inmediata, basada en un esquema espacial simple y directo. Esto las hace especialmente convenientes para insertarse en un modelo del amor en que prime la concepción de esta emoción como algo automático, respuesta súbita a un poderoso estímulo. La reacción erótica a la vez instantánea y tempestuosa era común en la lírica arcaica, y también constituye la concepción dominante en la

época helenística (Calderón Dorda 1997: 3ss.). Para realzar estos aspectos de la pasión, es natural que los poetas, y la cultura en un ámbito más general, pusieran a trabajar su imaginación para crear simulaciones que conectaran el enamoramiento con experiencias traumáticas similares. La herida con algo punzante tenía sin duda muy buenas posibilidades: de ahí el motivo del οἴστρος o κέντρον, el aguijón del amor¹¹⁰, y, por supuesto, el de las flechas.

Un dardo es un elemento simple y discreto, perteneciente a una narración espacial sencilla, y no admite gran cantidad de aditamentos. Hemos visto, por ejemplo, que sí se puede intensificar el poder dañino del proyectil con la práctica, nada rara en el ámbito cinegético o militar, de untar la punta con una sustancia tóxica. Vamos a ver ahora una variante que aprovecha también la posibilidad de aumentar los efectos añadiendo algo a la flecha.

Dentro de las posibilidades de enriquecimiento de las flechas de Eros con otros marcos conceptuales, el recurso al calor, uno de los elementos más significativos de la experiencia de la atracción sexual, resulta especialmente tentador. Uno de los principios de la amalgama es el de acumular la mayor carga de relaciones y significados posibles, aunque esto se puede ver en conflicto con otra norma fundamental, la de mantener la estructura cohesionada y compacta de la red, proporcionando una escena a escala humana. ¿Cómo es posible, entonces, incorporar el “fuego del amor¹¹¹” a la historia de las flechas, demandando el menor esfuerzo cognitivo posible, y sin dispersar los elementos básicos de la red? Aquí tenemos, otra vez, un espectacular ejemplo del carácter oportunista de la integración conceptual. La imaginación va al bagaje cultural y se encuentra la tarea hecha: las flechas incendiarias. En cualquier asalto a una plaza fuerte es habitual que los arqueros prendan las puntas de las flechas para multiplicar su efecto destructor. En nuestra amalgama, claro está, el fuego se propagará por el cuerpo del amante, ligando así las flechas con otra asociación convencional, la de la pasión amorosa y el fuego. Como ya avancé, Asclepiades nos presenta esta

¹¹⁰ Este motivo es frecuente a partir del siglo IV. Lo hemos visto en *Ifigenia en Áulide* y aparece también en el símil que abre el pasaje en que Eros se traslada a la Cólquide para disparar su flecha sobre Medea, en el texto de Apolonio que comento algo más abajo. En las *Argonáuticas* de Apolonio aparece también en el episodio de la búsqueda de Hilas por Heracles (I, 1269). Más ejemplos en Buchholz 1954: 84.

¹¹¹ Sobre este conjunto de motivos en la Antigüedad arcaica y clásica puede verse Spatafora 2007.

imagen dentro de la compacta forma del epigrama, de un modo que roza lo formular, y que hace pensar si no sería un tópico literario consolidado bastante antes de su época, el siglo III a. C¹¹²:

Νύξ μακρὴ καὶ χειῖμα, μέσην δ' ἐπὶ Πλειάδα δύνει,
κάγὼ πὰρ προθύροις νείσσομαι ὑόμενος,
τρωθεὶς τῆς δολίης κείνης πόθῳ· οὐ γὰρ ἔρωτα
Κύπρις, ἀνηρὸν δ' ἐκ πυρὸς ἦκε βέλος.
(Asclepiades 5, 189)

Noche larga e invierno, se ponen hasta la mitad las Pléyades,
y yo voy por los umbrales mojado por la lluvia,
herido de deseo por esa engañadora: pues no el amor
me lanzó Cipris, sino la dolorosa flecha de fuego.

Vislumbramos aquí además la doble concepción del amor que hemos visto en los ejemplos anteriores de Eurípides, pues el poeta opone ἔρωσ, emisión que habría preferido, a la flecha incendiaria que le ha disparado la diosa. Esta distinción entre ἔρωσ y πόθος implica que la pasión amorosa puede ser nociva o no, según lo que la divinidad decida enviar. También vemos que aún en época helenística Afrodita retiene vestigios de su papel de arquero, aunque sea nominalmente. No se la va a representar en plena labor, disparando flechas en una escena viva y detalladamente narrada como la que veremos a continuación, pero sí se la sigue relacionando de forma somera con la emisión del dardo.

Una antítesis estilística de epigramas como los de Asclepiades los representa la epopeya, extensa y meticulosa, de su contemporáneo Apolonio de Rodas. En ella hallamos también el tema de la flecha incendiaria de Eros, pero con un desarrollo verdaderamente pirotécnico, de efectos muy espectaculares, presentando una escena rica en relaciones analógicas, narrada con todo lujo de detalles, e incorporando a nuestra amalgama otros elementos *ad hoc*, reclutados a

¹¹² El epigrama podría ser de otro autor, seguramente contemporáneo de Asclepiades o de época cercana: véase la edición de Guichard (2004: 427ss.).

partir del contexto mismo. Primero tenemos la petición de Hera y Atenea (III 90ss.), que solicitan los servicios de Eros a su madre Afrodita, y luego la cómica pose de madre desesperada que asume la diosa del amor, ante la rebelde adolescencia de su hijo, al que encuentra a continuación jugando a los dados, y haciendo trampas; habrá de sobornarlo con un regalo para que provoque la pasión de Medea por Jasón. Tras la negociación, y no sin cierto tira y afloja, Eros se decide a recoger su arco y su aljaba, ociosamente apoyados sobre un tronco, y marcha a llevar a cabo su encargo:

Τόφρα δ' Ἔρωσ πολιοῖο δι' ἠέρος ἴξεν ἄφαντος,
τετρηχῶς, οἷόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἴστρος
τέλλεται, ὄν τε μύωπα βοῶν κλείουσι νομῆες.
ᾧκα δ' ὑπὸ φλιὴν προδόμῳ ἔνι τόξα τανύσσας,
ιοδόκης ἀβλήτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν.
ἐκ δ' ὄγε καρπαλίμοισι λαθῶν ποσὶν οὐδὸν ἄμειψεν
ὄξεα δενδίλλων· αὐτῷ δ' ὑπὸ βαιὸς ἐλυσθείς
Αἰσονίδη, γλυφίδας μέσση ἐνικάτθετο νευρῆ,
ἰθὺς δ' ἀμφοτέρησι διασχόμενος παλάμησιν
ἦκ' ἐπὶ Μηδείη. τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν·
αὐτὸς δ' ὑπορόφοιο παλιμπετὲς ἐκ μεγάροιο
καγαλόων ἦιξε, βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρη
νέρθεν ὑπὸ κραδίη, φλογὶ εἴκελον. ἀντία δ' αἰεὶ
βάλλεν ἐπ' Αἰσονίδην ἀμαρύγματα, καὶ οἱ ἄηντο
στηθέων ἐκ πυκινὰ καμάτῳ φρένες, οὐδέ τιν' ἄλλην
μῆστιν ἔχεν, γλυκερῆ δὲ κατείβετο θυμὸν ἀνίη·
ὥς δὲ γυνὴ μαλερῷ περι κάρφεια χεύατο δαλῶ
χερνῆτις, τῆπερ ταλασῆια ἔργα μέμηλεν,
ὥς κεν ὑπορόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο,
ἄγχι μάλ' ἐγρομένη· τὸ δ' ἀθέσφατον ἐξ ὀλίγοιο
δαλοῦ ἀνεγρόμενον σὺν κάρφεια πάντ' ἀμαθύνει·

τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἴθετο λάθρη
οὔλος ἔρωος, ἀπαλὰς δὲ μετετροπᾶτο παρειάς
ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος, ἀκηδείησι νόοιο.
(*Apolonio Rodio. Argonáuticas III, 275-287*)

Entretanto Eros, a través del aire claro, llegó invisible, excitado, como sobre recentales terneras en el pasto acomete el tábano, que los pastores de bueyes llaman moscardón. Pronto bajo el dintel, en el zaguán, tendió su arco y de la aljaba sacó un dardo nuevo, portador de muchos lamentos. De allí, con sus ágiles pies, inadvertido cruzó el umbral con los ojos penetrantes. Pequeño, agazapado bajo el propio Esónida, encajó las muescas en medio de la cuerda y, tensándola con ambas manos, disparó derecho sobre Medea. Un estupor dominó el ánimo de esta. Y él, retirándose del salón de elevada techumbre, voló entre risas. Mas la flecha ardía dentro del corazón de la joven, semejante a una llama. De frente lanzaba sin cesar sobre el Esónida los destellos de su mirada; y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la zozobra. Ningún otro pensamiento tenía y su alma se inundaba de un dulce dolor. Como una obrera, que se ocupa en las labores del telar, echa ramas sobre un abrasador tizón, para procurarse luz bajo su techo durante la noche, pues se ha levantado muy temprano; y del pequeño tizón se eleva enorme un fuego que consume todas las ramas; tal, agazapado en su corazón, ardía furtivamente el funesto amor; y mudaba sus delicadas mejillas, unas veces en color pálido, otras en rojo, con el abandono de su mente.

(Traducción de Mariano Valverde Sánchez 1996: 217-218)

La simulación mental de la red de amalgama de las flechas, tal como está representada en la figura 2.5, está en marcha desde muchos versos atrás, activada

por el conocimiento cultural compartido por poeta y lectores, al crear Apolonio la escena entre Afrodita y Eros. En este momento culminante, el del disparo y del enamoramiento, la escena se nos describe con un detalle y con una viveza comparables a la de Apolo en el comienzo de la *Iliada*. Este dardo “portador de muchos lamentos”, este πολύστονος ἰός, adjetivado con el epíteto de tono épico, va a causar la pasión de Medea, que desencadenará sus terribles acciones, conducentes a la perdición de su casa y al éxito de la misión de Jasón. Todo eso vendrá después, pues ahora el poeta gusta de recrearse en las consecuencias de la recepción de la emisión. Tales consecuencias son eminentemente incendiarias y luminosas, e incluyen la imagen de la irradiación de luz, desde Medea hacia Jasón. Como Medea es aquí quien desempeña el papel de amante, no se nos habla de la recepción de los rayos por Jasón, ni estos causan efecto alguno sobre él. No se trata, por tanto, de una verdadera emisión erótica, como la de Teóxeno, porque aquí la relación es la inversa: es Medea, observadora y no observada, quien siente amor; el poder de los destellos queda inutilizado por su procedencia de la enamorada. Así, estos ἀμαρύγματα quedan asociados a la manifestación de la pasión de Medea, y no constituyen causa del enamoramiento, como en otros ejemplos que hemos analizado. Algo parecido ocurría con las flechas de la mirada en el pasaje de Esquilo que citamos (*Suplicantes* 1003-1005). En ambos casos el potencial de causalidad erótica de la emisión existe, pero no se realiza, porque para ello sería necesario un cambio de los papeles de seductor y seducida, que entraría en conflicto con el contexto o con la tradición mitológica que vertebra la historia. Los destellos de Medea se emplean para conceptualizar sus síntomas, y se refieren más bien al fuego de amor que, desbordándola, se le escapa por los ojos.

Llegamos al símil del δαλός, del tizón, y comprendemos que la flecha ha prendido una llama en el interior de Medea. Una vez insertado el símil del fuego creciendo en el hogar, el poeta hace corresponder la estancia con Medea, concebida como un contenedor cuyo centro emocional, el corazón-hogar, alberga el fuego. Aquí Apolonio aprovecha los elementos presentes en el contexto creado por el símil para fundir el ir y venir de los tonos rojos dentro de la habitación y en el rostro de la tejedora, provocados por el fuego del hogar, con las mudanzas de color en la tez de Medea recién enamorada. Toda esta formidable amplificación de

nuestra pequeña historia espacial, abundante en matices de caracterización, en impresiones sensoriales, en referencias culturales y literarias, se mantiene cohesionada por el hilo conductor del esquema de imagen EMISIÓN, integrado con la sencilla escena de enamoramiento en que una mujer mira a un hombre y siente el calor de la pasión. Las reglas para la construcción de significación, las restricciones en las proyecciones y en la asunción de los papeles y relaciones, los parámetros para la aplicación de los principios conductores de la amalgama, todos los elementos de la integración conceptual se alían para conformar un conjunto unitario, perceptible como una escena discreta, articulado en términos narrativos, sencillo y eficiente, pero también flexible: capaz de configurar conceptualmente tanto los dos versos de Asclepiades como los casi doscientos que emplea Apolonio, desde que Hera y Atenea encargan a Afrodita que envíe a Eros a la Cólquide hasta que el fuego del amor arde en el corazón de Medea.

Este de Apolonio es ya completamente el Eros-Cupido jugueteo que predomina en nuestras representaciones actuales¹¹³. Sin embargo, el esquema de causalidad en que Eros es el emisor de una fuerza ineludible es aquí esencialmente el mismo que podía verter niebla sobre los ojos en el poema de Arquíloco, cuatrocientos años atrás. En realidad, se está comportando como los flechadores Apolo y Ártemis, que enviaban la calamitosa enfermedad¹¹⁴ a los mortales en Homero, y seguramente ya en una tradición mucho más antigua, cuyo origen se pierde en los siglos. De un modo parecido se nos escapa el origen de las flechas del dios africano Gamab: tal vez la flecha como vehículo del envío divino tenga un origen próximo a la invención del arco mismo, al parecer en el paleolítico medio.

Las variaciones culturales y estilísticas son enormes, pero el esquema conceptual se mantiene, fuertemente arraigado en sus principios de integración conceptual y cognición corpórea, afirmado en su estructura por su éxito cultural a

¹¹³ Sobre este y los demás motivos eróticos en la primera parte del canto III de las *Argonáuticas* puede verse Buchholz 1954: 76ss.

¹¹⁴ El tópico del impulso erótico como enfermedad – natural, por tanto, que sea enviada por un dios – sigue plenamente vigente en Apolonio y en los poetas helenísticos en general. Véanse al respecto los comentarios de Giangrande 1994: 218, 220ss. Por ejemplo, Teócrito XIII, 13 nos dice que el amor es una enfermedad que sólo se cura con la canción. Sobre la interpretación de este pasaje véase Giangrande 1990a. Este mismo autor estudia el amor como enfermedad, y la expresión de sus síntomas, cotejando al helenístico Teócrito y al latino Ovidio (Giangrande 1990b).

lo largo de periodos tan distintos. Mucho habían cambiado el mundo, la poesía y los poetas, entre los albores de la época arcaica en que Arquíloco cantaba sus yambos y luchaba como soldado de fortuna en un mundo de ciudades-estado incipientes, y la nueva civilización griega surgida de la gran aventura de Alejandro, en la que Apolonio fue director de la Biblioteca de Alejandría, mucho más parecida su labor a la de un poeta latino de época imperial, o a la de un poeta profesor como nuestros Guillén o Salinas, que a la de su antecesor de Paros. A pesar de ello, tanto entonces como ahora Eros continúa disparando sus flechas.

Las flechas como atributo principal de Eros

Por muy espectacular que resulte una amplificación como la del texto de las *Argonáuticas*, lo cierto es que no hay como los pasajes breves para comprobar hasta qué punto ya en los comienzos de la época helenística el arco y las flechas se han convertido en el atributo principal para caracterizar a Eros, ofreciéndonos una imagen que ya dura casi dos mil trescientos años. Lo podemos ver bien en los poetas pastoriles:

κούκ ἦδει τὸν Ἔρωτα τίς ἦν θεός, ἀλίκᾳ τόξα
χερσὶ κρατεῖ, χῶς πικρὰ βέλη ποτικάρδια βάλλει
(Teócrito, *Idilios* XXIII, 4-5)

y no conocía a Eros, qué dios es, qué tremendos arcos
sostiene en sus manos, y que dispara amargas flechas al
corazón.

τόξον ἔχει μάλα βαιόν, ὑπὲρ τόξῳ δὲ βέλεμνον –
τυτθὸν μὲν τὸ βέλεμνον, ἐς αἰθέρα δ' ἄχρι φορεῖται –
καὶ χρύσειον περὶ νῶτα φαρέτριον, ἔνδοθι δ' ἐντί
τοῖ πικροὶ κάλαμοι τοῖς πολλάκι κάμὲ τιτρώσκει.
(Mosco, *Eros fugitivo* I, 18-21)

lleva un arco muy pequeño, sobre el arco un dardo –

4. La génesis cultural de las flechas del amor

pequeño el dardo, pero llega a lo alto del cielo –
y a las espaldas una aljaba de oro, en la cual
tiene las flechas amargas con las que a menudo incluso a mí
me hiere

En el primer texto, de Teócrito, en los comienzos del periodo helenístico, vemos cómo al presentar a Eros lo primero que se asocia con él, como su atributo más característico, es el arco y las flechas, que son amargas (πικρὰ βέλη), es decir, que causan amargura. Nuevamente el poeta adjetiva la flecha pensando en sus consecuencias, fundiendo la característica con el resultado, tal como hemos visto en Eurípides o Apolonio. Más de un siglo después, Mosco, en su *Eros fugitivo*, nos presenta a Afrodita publicando poco menos que una orden de busca y captura de su rebelde vástago, que anda huido. Como era de esperar, al dar la descripción de Eros nos lo presenta también con el arco y las flechas, que vuelven a ser amargas (πικροὶ κάλαμοι) y con las que incluso suele enamorar a su propia madre. Nadie se libra de este Eros juguetón y descuidado, con el que ya identificamos plenamente nuestro arquetipo actual.

Un par de generaciones después de Mosco, hacia el final del periodo helenístico y comienzos del imperial, los sucintos epigramas de Meleagro siguen revelando que el papel del arquero continúa siendo el más característico de Eros:

Εἰ χλαμύδ' εἶχεν Ἔρως καὶ μὴ πτερὰ μηδ' ἐπὶ νότων
τόξα τε καὶ φαρέτραν, ἀλλ' ἐφόρει πέτασον,
ναίχι τὸν ἄβρὸν ἔφηβον ἐπόμνυμαι, Ἀντίοχος μὲν
ἦν ἂν Ἔρως, ὁ δ' Ἔρως τᾶμπαλιν Ἀντίοχος.
(Meleagro, *A. P.* XII, 78)

Si clámide llevara Eros y no alas ni a las espaldas
arco y aljaba, sino que luciera un sombrero tesalio,
en verdad lo juro por el delicado efebo, Antíoco
sería Eros, y viceversa, Eros Antíoco.

La necesaria brevedad del género epigramático nos desvela aquí una vez más, ya en el último siglo a. C., que el arco y la aljaba, junto con las alas, son los elementos principales de la imagen típica que de Eros dan los poetas. Así, en este encomio a Antíoco se le dice que para ser exactamente igual a Eros sólo le faltan las alas, el arco y las flechas, o a Eros el *πέτασον*, el sombrero que lleva el joven. Nuevamente observamos que, cuando el poeta sólo tiene espacio para mencionar dos o tres elementos pertenecientes a Eros, se decide por las flechas como atributo principal. Son numerosos los ejemplos que se pueden citar de las colecciones de la *Antología Palatina*, así como de las *Anacreónticas*, y, por supuesto, de toda la poesía latina, cuyos principales autores son, a partir de este momento, contemporáneos y herederos de los griegos. En todos ellos hallamos una y otra vez el mismo patrón: las flechas del amor son un tópico poético convencional y muy extendido, además del rasgo más típico de Eros, y las variaciones y aditamentos que sobre el motivo se elaboran han de respetar y aprovechar las posibilidades de construcción de significados que ofrece la integración de la historia de la flecha con la escena de enamoramiento, es decir, en un plano más abstracto, el vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Ya para autores de época helenística temprana, como Teócrito o Apolonio, el símbolo está completamente formado y presenta un conjunto unitario con unas reglas de funcionamiento propias, bien definidas.

Lo que hiciera con las flechas del amor un poeta helenístico o de época imperial ya no supone una diferencia esencial con el uso que les damos hoy. Las divergencias se darán por motivos culturales o por intenciones comunicativas o poéticas, pero el patrón conceptual permanece inalterado, porque proporciona las reglas y límites que estructuran el símbolo. Esta pequeña historia espacial nos da una explicación del enamoramiento que resulta muy satisfactoria para conceptualizar algunos aspectos básicos de la experiencia: impresión de causa externa, ajena al ego, ausencia de control por el sujeto que se enamora, rapidez del suceso¹¹⁵, posibilidad de consecuencias dolorosas, etc. El Cupido juguetón que podemos hallar en la literatura latina, en Shakespeare o en la simbología del día de San

¹¹⁵ Lo instantáneo del enamoramiento es una característica central de la concepción del amor en la Grecia arcaica y clásica: Adrados 1995: 10-11, 44ss. Para la continuidad de este modelo en la época helenística ya he citado Calderón Dorda 1997: 3ss.

Valentín es una banalización de la experiencia que los griegos arcaicos y clásicos consideraron terrible, forjando así tal símbolo para ella. A pesar de todo, hasta la más frívola de las realizaciones se ajusta a la red de correspondencias y proyecciones conceptuales que guía la construcción de significado en esta amalgama. Disparar la flecha siempre es causar, recibirla siempre es ser sujeto de la pasión, el amor siempre ha de ser concebido como el resultado inmediato de la recepción de la flecha, etc. Es sin duda la inmediatez de sus significaciones, propiciada por la historia espacial básica de emisión, la que le otorga la vigencia que aún hoy tiene, una vez que los referentes culturales que la originaron – la agresión divina, la enfermedad-muerte de las flechas de Apolo, etc. – perdieron su actualidad durante los siglos siguientes a Eurípides.

6. Conclusiones

Las flechas del amor son un destacado miembro de nuestra familia de amalgamas conceptuales. Responden a una combinación de la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN (versión con un tercer espacio de emisor externo) y la red de personificación de tautologías causales. Hemos visto que de la red propuesta por Fauconnier y Turner para la Muerte con la guadaña se puede extraer una versión esquemática, que constituye el vínculo genérico común de este tipo de amalgamas sobre causas abstractas personificadas.

Combinando este análisis sincrónico con la suficiente perspectiva diacrónica, y prestando especial atención a los primeros testimonios del símbolo, se puede elaborar la hipótesis de la génesis cultural de las flechas del amor. En época muy antigua, y anterior a la aparición de esta amalgama, existen diversos ingredientes religiosos y mitológicos: las flechas de Apolo causantes de epidemia y muerte, la concepción de los efectos de la pasión como síntomas de una enfermedad, el modelo de las emociones como agresiones externas, y el sistema simbólico mediante el cual cualquier cosa que se salga de lo cotidiano es resultado de un envío divino, desde la posición superior e impune de la divinidad pertinente. Un ejemplo de este último elemento es la familia de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, para el amor, y el enlace abierto

EMISIÓN-CAUSALIDAD, para el envío divino y la personificación de tautologías causales en general. La combinación de todos estos componentes produjo las flechas del amor en la imaginación colectiva. Si fueron inventadas por una mente en particular, cosa que no podemos saber, su éxito cultural y su transmisión a la posteridad se deben al contexto creado por estos ingredientes. Dado el grado de madurez que hallamos en las representaciones del siglo V, es muy probable que artistas y poetas comenzaran a utilizar el motivo de las flechas del amor al menos desde el siglo VI. También es probable que Afrodita asumiera en primer lugar el papel de arquera, y que lo fuera cediendo a Eros durante los siglos VI-V, hasta prácticamente abandonarlo del todo durante la época helenística.

Sin olvidar el interés de lo que acabo de exponer, me parece que la discusión metodológica es aún más importante en este capítulo. El análisis pormenorizado de los documentos es imprescindible, pero a veces cae en la *falacia filológica*. Para lograr resultados de gran alcance, acordes con sus objetos de estudio, la investigación cultural y filológica debe estar guiada por una adecuada teoría sobre el funcionamiento de la mente humana, en especial de la creatividad, la imaginación, la representación, etc. Eligiendo bien, la lingüística-poética cognitiva puede proporcionar instrumentos teóricos muy válidos, que me han permitido poner en relación los elementos conceptuales dispersos que intervienen en la formación de las flechas del amor. Sin embargo, sin el apoyo de los necesarios conocimientos culturales, sin el “trabajo de campo” filológico, tales teorías están en permanente riesgo de caer en la *falacia anacrónica*, y por consiguiente de cometer graves errores, manifiestos a la luz de los datos disponibles. A su vez, la nueva metodología que surge de la combinación de ambos enfoques es insuficiente para estudiar la génesis y evolución cultural de las redes de integración conceptual, si no cuenta con la adecuada perspectiva diacrónica.

Por último, no quiero dejar de señalar un hecho más general. Hemos estado tocando una de las claves de la mentalidad griega arcaica y clásica. El grupo de amalgamas que responden al patrón ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, de las cuales forman parte las flechas de Eros, se emplean en estos siglos como una herramienta conceptual al servicio de una cierta idea del hombre. En

4. La génesis cultural de las flechas del amor

este modelo cultural, a pesar de su antropomorfismo religioso, el ser humano en sí es anodino, poco más que una sombra. Muy lejos de aquellos griegos la visión triunfante de la humanidad que surge en el Renacimiento. En lugar de ello, se inclinan reverentes ante los misterios de la existencia, y aunque indaguen sus causas como nunca se había intentado, reconocen de antemano que hay un punto fuera de nuestro control, en que empieza lo divino. El hombre es capaz de poco por sí solo. Su ámbito natural es el de la medida. Todos sus desequilibrios son, para bien o para mal, causados por algo externo e incontrolable, enviados – a menudo *emitidos* – por los dioses, desde su posición superior. Probablemente nadie lo haya expresado mejor que Rainer Maria Rilke:

¿No os asombró, en las estelas áticas, el cuidado
de los gestos humanos?, ¿no se ponía amor y despedida
tan levemente sobre los hombros, como si fuera hecho de otra
materia que la de aquí, la nuestra? Acordaos de las manos,
cómo descansan sin apretar, aunque en los torsos está la fuerza.
Estos señores de sí mismos con ello sabían: hasta aquí, nosotros,
esto es lo nuestro, tocarnos *así*; con más fuerza
nos levantan los dioses. Pero esto es cosa de los dioses.
(*Elegías de Duino* II. Traducción de Eustaquio Barjau 1993)



Figura 4.6: La *Estela de la despedida*. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.
Segunda mitad del siglo IV a. C.

CAPÍTULO 5: LA RED ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN EN LA LÍRICA POPULAR NEOGRIEGA

0. Sobre el estudio de motivos literarios en la lírica popular neogriega

Los textos que estudio a continuación pertenecen a la sección *Canciones de amor* (Τραγούδια της αγάπης) de las *Selecciones de las canciones del pueblo griego* (Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού), recopiladas por N. Γ. Πολίτης¹¹⁶. Fundador de los estudios sistemáticos sobre el folclore neogriego, Politis publicó su colección de canciones populares en 1914. Son numerosas las colecciones de poesía popular que recogen canciones de amor. He elegido la de Politis por su carácter fundacional, y por su amplia difusión. Sus *Τραγούδια της αγάπης*, que he procurado analizar de forma exhaustiva, no constituyen, por supuesto, un canon fijado ni mucho menos, pero sí un corpus que podríamos calificar de “familiar” dentro de los estudios del folclore griego¹¹⁷.

El origen de muchas de estas composiciones se remonta a la Edad Media, y a menudo no es fácil de precisar. En todo caso, se trata de una poesía oral separada por dos mil años o más de los ejemplos de la Antigüedad que hemos analizado¹¹⁸. Los poetas que compusieron estas canciones pertenecían a una tradición que no precisaba de la escritura, y cuyos miembros con toda probabilidad no leían los textos antiguos. No se puede postular, por tanto, intertextualidad entre estas tradiciones literarias, en la forma en que esta se entiende normalmente en Literatura Comparada o Teoría de la Literatura.

¹¹⁶ Buena parte de los textos de este capítulo fueron asociados por primera vez con el esquema de emisión en Pagán Cánovas 2004.

¹¹⁷ La antología de Politis está además traducida a varios idiomas; hay publicada una traducción española de Román Bermejo López-Muñiz (2001). Para un buen panorama de la poesía popular neogriega remito a Beaton 1980 y a *Πιο κοντά στην Ελλάδα / Más cerca de Grecia* 12/13 (1997), número monográfico sobre la canción popular griega.

¹¹⁸ Sobre la aceptación de la teoría de Parry-Lord de la composición oral por los estudiosos de la literatura griega moderna, y su aplicación a las canciones populares neogriegas, incluidos los textos de este capítulo, puede verse Gauntlett 1996.

Por tanto, en principio las emisiones eróticas que vamos a estudiar no suponen herencia clásica en el sentido culto, y tampoco es fácil que se trate de un fenómeno de continuación de motivos antiguos incorporados a la tradición popular. No niego aquí la posibilidad de esa pervivencia de modo general, la cual no carece de estudios que la respalden. Margaret Alexiou (1974 y 2000) y J. C. B. Petropoulos (2003), entre otros, han estudiado esta continuidad entre la Antigüedad y la lírica popular neogriega, y afirman que, tanto para la temática amorosa como para otras, sí existen tales fenómenos de pervivencia¹¹⁹. El trabajo de Alexiou se ha encaminado sobre todo a mostrar la persistencia de determinados géneros y estructuras temáticas y formales, mientras que Petropoulos ha detectado imágenes y motivos relacionados con el amor que, con variaciones, se mantienen durante todos esos siglos de literatura en griego. Evidentemente, nuestra emisión erótica no se encuentra entre ellos como tal, aunque Petropoulos sí recoge motivos relacionados, por ejemplo, con las posibilidades encomiásticas de las metáforas de luz (capítulo II).

A pesar de todo esto, afirmar con rotundidad la continuidad de imágenes poéticas o de motivos literarios desde la Antigüedad a la lírica griega medieval y moderna siempre es, cuando menos, problemático. El mismo Petropoulos (2003: 1-8) admite algunas de las objeciones principales:

- Las canciones tradicionales y la cultura popular desde la Antigüedad hasta el principio de la Edad Moderna no están sustancialmente representadas en los textos conservados. Este problema, en el que ya he insistido con respecto a la lírica arcaica y al símbolo de las flechas, es insoluble, y convierte de antemano las conclusiones de cualquier estudio en meramente tentativas. Pensamos que carecemos de un 90% de la producción de autores

¹¹⁹ También son numerosos los estudios de la posible pervivencia de expresiones y motivos homéricos en las canciones populares neogriegas (Prombonas 1989). Igualmente, existen numerosos trabajos que apuntan a la continuidad de elementos mitológicos antiguos en el folclore (e. g. Omato Sáenz 1989 y 1990, González Rincón 2002). Este campo está, no obstante, sujeto a controversia. Danford (1984) ya advirtió de la ideología nacionalista o romántica, de carácter intelectual o político, que subyace al establecimiento de conexiones entre el mundo clásico y ciertas manifestaciones de cultura popular de la Grecia actual, ejemplificándolo mediante las interpretaciones del ritual de las *αναστενάρια*.

como Safo, Arquíloco, Anacreonte, Sófocles, Esquilo, etc. Lo que poseemos de lírica popular es muchísimo menos y, además, recogido mediante testimonios indirectos prácticamente hasta el trabajo de Politis.

- Los testimonios de época bizantina son predominantemente literarios y tardíos, con lo que es difícil establecer un puente entre la Antigüedad y la literatura neogriega.
- Desde el final del periodo de influencia veneciano-cretense, muchas reminiscencias clásicas de la poesía popular en griego vernáculo pueden ser resultado del influjo del Renacimiento.
- Hay motivos e imágenes que son candidatos a universales, susceptibles de aparecer en la poesía de tema amoroso – cuya existencia es un fenómeno que también parece universal – en cualquier cultura y momento histórico. Es posible, no obstante, que estructuras de mayor abstracción que figuras o subtemas concretos, como el patrón de amalgama ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, sean aún mejores candidatos a universales poéticos, dado que están descritos basándose en la cognición corpórea y en el funcionamiento de la integración conceptual.
- Tanto para la Antigüedad como para la mayor parte de la lírica neogriega de época medieval y moderna, nos vemos habitualmente obligados a adoptar un enfoque de análisis textual, dejando de lado casi por completo el estudio musicológico, por carecer de suficientes datos. Sin embargo, hemos de ser conscientes de que la música constituye en todo momento la otra mitad del proceso creativo y cultural que da lugar a las canciones. Sin duda, música y palabra se han influido mutuamente no sólo en el terreno del ritmo, sino también en géneros y temas; esto ha tenido que afectar a la elección y a la forma de los motivos e imágenes poéticas.
- A menudo las imágenes poéticas de muchos textos populares se nos presentan en forma alusiva, frecuentemente en textos

sucintos. Esto da lugar a ambigüedades que dificultan el estudio comparativo de motivos.

Por consiguiente, se impone una gran dosis de prudencia antes de adscribir cualquiera de los textos analizados en este capítulo a la herencia del mundo clásico. La hipótesis de trabajo que me parece razonable consiste en una doble suposición: en primer lugar, el patrón conceptual que estudiamos está basado en una experiencia de cognición corpórea, que relaciona el despertar de una emoción con la recepción de una influencia ejercida por la persona amada o por un ente abstracto, configurado este a su vez por la cultura. La red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN es por tanto lo suficientemente abstracta como para poder constituir un universal de integración conceptual, un tipo de “red de integración generalizada”, como las llama Gilles Fauconnier en una publicación reciente (Fauconnier, en prensa). En segundo lugar, no hay por qué descartar que el fenómeno tenga también una base cultural, aunque esta no tiene por qué responder a la pervivencia tal como la entienden los estudios que se ocupan de la influencia literaria. La lengua, junto con otros numerosos elementos de la cultura griega, mantiene, aun con cambios significativos, numerosas estructuras formales y modelos conceptuales. Es perfectamente posible que exista un sustrato de tradición literaria popular, junto con elementos culturales más genéricos, que persista desde la Antigüedad hasta los textos recogidos por Politis.

No obstante, insisto en que estas suposiciones no pueden, por el momento, ser confirmadas de forma inequívoca, y no va a ser fácil que puedan serlo en el futuro. Deben, por tanto, ser tenidas por lo que son: una hipótesis de trabajo razonable desde la que partir, que permite no andar interrogándose constantemente sobre la naturaleza de las coincidencias entre estos textos, tan alejados temporal y culturalmente. Ir más allá de este trasfondo hipotético constituiría un riesgo en el que el presente estudio está poco interesado, y que además precisaría de elementos probatorios que quedan fuera de sus límites. Igualmente pernicioso sería olvidarse del carácter provisional de la hipótesis que combina la universalidad con el sustrato cultural, tomándola como una conclusión fijada metodológicamente. Ello nos impediría detectar cualquier fenómeno de

influencia concreta que pudiera darse en estos textos, que a veces son complejos desde el punto de vista histórico. Como digo, la prudencia impone no eliminar esta cuestión de la investigación, pero sí dejarla en un segundo plano.

Lo que indudablemente nos muestran los textos de este capítulo es que nuestro modelo se ve refrendado por aquello que cambia y por aquello que permanece igual. Son muy interesantes las variaciones de algunos motivos que ya encontramos concretados en la lírica arcaica, y que a menudo responden a diferencias de orden sociocultural. Al mismo tiempo, la *invariancia* de la red se mantiene, y perduran los principios de integración y las relaciones que conducen a su estabilidad y a su éxito en la producción de imágenes poéticas. Podríamos decir que, una vez creado un símbolo que responde a nuestro patrón, la creatividad del poeta se ve limitada siempre por las mismas reglas de juego, aunque, como sucede en casi todos los juegos, esas normas le permiten aún infinitas posibilidades y, como compensación, propician que encuentre ya estructurados caminos muy productivos para la construcción de significado.

1. El amor como fuerza externa: la irradiación de luz

Al concebir las causas del sentimiento amoroso, y en general de cualquier emoción, nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos nos ofrece principalmente tres posibilidades entre las que escoger: un estímulo o responsable externos al sujeto, el sujeto y su naturaleza como causantes, o la interacción de ambas causas. Puesto que las emociones, sobre todo en la lírica, suelen expresarse desde el punto de vista del sujeto, la poesía amatoria parece tener tendencia, en cualquier época, a decantarse enteramente por la causa externa, aunque puedan existir excepciones. Como ya hemos visto, tal elección es cultural, y puede también ser personal, pero en ningún modo se debe a una percepción directa de una “realidad objetiva”.

La lírica popular neogriega no constituye una de esas excepciones, y se inclina, prácticamente en su totalidad, por el modelo de la causa externa. Esto favorece, como es de sospechar, la aparición de amalgamas conceptuales del tipo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Una de las posibilidades es que algo que

se arroja, se irradia, se envía, etc., hacia el sujeto sea lo que causa su emoción. El sujeto es concebido, por tanto, como receptor, e incluso como recipiente. Sin ir más lejos, Politis comienza su antología *Τραγούδια της αγάπης* con la siguiente composición:

Εβγάτε αγόρια στο χορό, κοράσια στα τραγούδια,
πέστε και τραγουδήσετε, πως πιάνεται γη αγάπη.
Από τα μάτια πιάνεται, στα χείλια κατεβαίνει,
κι' από τα χείλια στην καρδιά ριζώνει και δε βγαίνει.
(Politis 93)

Salid muchachos a bailar, muchachas a cantar,
decid cantando cómo agarra el amor.
Por los ojos se agarra, a los labios baja,
y desde los labios en el corazón echa raíces y no sale.

Lo que parece una versión popular de la teoría platónica del amor viene motivado por el modelo cultural de la causa externa – al que con toda probabilidad tampoco fue ajeno el mismo Platón. Aquí no tenemos todavía un esquema de emisión, pero estamos cerca. El amor es algo misterioso que, llegando desde fuera, “agarra” (πιάνεται) y “echa raíces”, como una planta. Su acción guarda cierto parecido con aquel Eros que, caracterizado como agente, vertía niebla sobre los ojos y también se enredaba al corazón, en el pasaje de Arquíloco que analizamos en el capítulo 3. Lo único que falta aquí para tener la amalgama de emisión es que se hubiera incorporado el esquema pertinente, con los partícipes emisor y receptor conectados por la emisión y por la relación de causalidad. Pongo este ejemplo para que se pueda distinguir bien entre la amalgama de emisión y el modelo del amor como fuerza ejercida desde el exterior. Este último implica un mayor grado de abstracción y abarca un cierto número de redes genéricas del tipo de la que estamos estudiando.

En este apartado analizo unos ejemplos de “fuerza externa emitida”, concretados en lo que podríamos llamar la amalgama del cuerpo humano que

irradia luz con efectos eróticos. El patrón conceptual responde a lo que ya vimos para la mirada de Teóxeno en Píndaro, y al vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Las variaciones están propiciadas, aparte de la creatividad individual y los distintos parámetros de género, por interesantes factores socioculturales, que tendremos la posibilidad de comparar bajo el prisma que nos ofrece la diacronía del presente estudio.

1.1. El cuerpo humano luminoso

El tobillo de la Emiresa

Recordemos brevemente la amalgama de Teóxeno y los rayos de su mirada. En el escenario que nos propone esa imagen poética, el joven emite luz por los ojos y el contacto visual con ella provoca la pasión. Píndaro elige aquí una de las muchísimas posibilidades que ofrece la amalgama del cuerpo humano emisor de luz erótica. En principio, la persona puede, en el espacio amalgamado, fundirse completamente con la fuente de luz, y hacerse luminosa toda ella. Sin embargo, esto raras veces ocurre. Los poetas prefieren, en general, centrar la atención en una parte del cuerpo, y conferirle a ella sola la facultad lumínica. ¿Por qué? La razón tiene que ver, nuevamente, con los límites y la estructura de nuestra cognición, que es corpórea. Ante todo, percibir sensorialmente un cuerpo entero que brilla requeriría de una cierta distancia. Normalmente no abarcamos a la persona toda con una mirada, sino que nos fijamos en un punto. Los ojos, el cruce de miradas, es uno de estos puntos del cuerpo a los que suele dirigirse la atención, y atesoran la mayor carga significativa, junto con el rostro en conjunto, para interpretar las intenciones y pensamientos del otro. A ello, claro está, no es ajeno el poema de Píndaro. ¿Es esto una metonimia? Para que lo concibamos como tal necesitaríamos tener un concepto muy laxo del término. Los ojos de Teóxeno no están en lugar de nada, no simbolizan todo su ser, su mente o su atractivo. Son, ante todo, los ojos de Teóxeno, el lugar de su cuerpo que el poeta nos pide que imaginemos.

La emisión de luz exclusivamente por los ojos restringe aún más las posibilidades de la red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, cuyo

esquema de imagen ya se había concretado en un espacio mental de irradiación de luz. Una de las restricciones es, por ejemplo, la siguiente: nuestra experiencia cotidiana nos dice que una fuente lumínica irradia su luz indiscriminadamente, y que sólo mediante un mecanismo artificial – un foco, un espejo – podemos manipularla y dirigirla a nuestro antojo. Cuando Píndaro decide que Teóxeno emita luz a través de la mirada, ha optado por la segunda posibilidad. No es fácil encajar la irradiación indiscriminada con el resplandor sólo de los ojos. Al haber incorporado el marco conceptual de la mirada, el poeta también ha traído con él una de sus características centrales: su condición de canal de comunicación. De ahí que los rayos causen el enamoramiento *a quien los mira*, y no se los describa como expandiéndose en derredor y enamorando a diestro y siniestro. Esto habría sido posible, pero no habría concordado con las intenciones comunicativas del poeta, que está interesado en representar una escena entre dos, y en expresar la experiencia desde el punto de vista – nunca mejor dicho – del receptor de la emisión erótica, de quien siente la pasión en primera persona.

Podemos ver cuán íntimamente se entrelazan las operaciones de integración conceptual y las intenciones comunicativas. Sin un análisis conceptual es muy difícil detectar paralelos o comprender cómo se configuran los productos de la imaginación. Por otro lado, las decisiones que tomamos a la hora de elaborar nuestras integraciones, que a veces son de una enorme complejidad, no están guiadas solamente por los principios de optimización y los procedimientos de amalgama descritos por la TA. Los factores culturales, las capacidades individuales, y, sobre todo, los objetivos retóricos o poéticos son fundamentales para determinar qué terminamos imaginando y expresando.

Nuestro vínculo genérico común, y los patrones conceptuales representados en nuestros diagramas, nos sirven de marco comparativo entre los ejemplos particulares; nos dan un conjunto de recetas comunes. Evidentemente, hay una gran diferencia entre conocer una receta y probar un plato. La comparación con el mismo patrón en mente es lo que nos va a permitir aprender sobre las sutilezas de este sistema imaginativo. Todos los pasajes juegan al mismo juego, según las mismas reglas, pero no juegan del mismo modo.

Esto lo podemos observar bien si volvemos a nuestro otro ejemplo, ya citado, del motivo de la emisión erótica como luz irradiada desde el cuerpo del ser amado. Se trata de la aventura de la Emiresa y el capitán del barco que divisa su luz en la orilla:

Κάποια Εμίρισσα, κάποια κυρά μεγάλη,
Αραθύμησε κατ' στο γιαλό να πλύνη,
Με τις δούλες της και με τις σκλάβες ούλες.
Πλέναν κι' άπλωναν και με τον άμμο παίζαν.
Κι' ακριοφύσησε γλυκός βοριάς αέρας,
κι αντισήκωσε το γυροφούστανό της,
κι αντιφάνηκε το ποδοστράγαλό της.
Έλαμψ' ο γιαλός, λάμψαν τα περιγιάλια.
Κάτεργο περνά, χρυσοπαλαμισμένο,
μ' άρμενα κουπιά και μ' άξια παλληκάρια.
Σκούζει ο ναύκληρος, λέει των παλληκαριώνε.
«Λάμνετε παιδιά, λάμνετε παλληκάρια,
Να προφτάσουμε κείνο που λάμπει ομπρός μας`
κι' αν είναι παννί, να είναι του караβιού μας,
κι' αν είναι μάλαμα, να είν' των παλληκαριώνε,
κι' αν είν' λυγερή, να είναι του καπετάνιου»
(Politis 97)

Una emiresa, una gran señora,
tuvo el capricho de bajar a lavar a la playa,
con sus sirvientas y sus esclavas todas.
Lavaban y tendían y jugaban con la arena.
Y sopló de repente un dulce viento del norte,
y le levantó el borde de la enagua,
y se le vio el tobillo.
Brilló la playa, brillaron las costas.
Pasa un buque de guerra, calafateado de oro,

con aparejos, remos y con mozos garridos.
Grita el comandante, dice a los buenos mozos.
“Bogad muchachos, bogad buenos mozos,
que alcancemos aquello que brilla allí delante:
y si es una vela, que sea de nuestro barco,
y si es oro, que sea de los muchachos,
y si es una mujer hermosa, que sea del capitán”

En los seis primeros versos se nos describe una escena que, como ya dijimos, nos recuerda a la de Nausícaa y sus doncellas en el libro VI de la *Odisea* – aunque es muy posible que el poeta popular no conociera directamente ese texto. Podríamos decir que la escena no tiene “elementos figurativos” de consideración, es decir, que las palabras no nos incitan a imaginar nada que rompa los moldes de la experiencia posible. Sin embargo, todo cambia cuando, a causa del viento, se le levanta la enagua a la Emiresa, dejándole al descubierto el tobillo. Esta pequeña parte de su cuerpo que queda a la vista hace que resplandezcan todos los alrededores. Nuevamente, el esquema de EMISIÓN de nuestra red genérica se ha concretado en una fuente de irradiación lumínica. Tenemos un espacio de entrada configurado con detalle, que contiene la escena de la Emiresa con sus acompañantes en la playa. En el otro espacio de entrada, el que responde al esquema de EMISIÓN, contamos con la estructura de irradiación de luz. Los parecidos con la amalgama de Teógeno están muy claros, y también las diferencias: el contexto lingüístico ha creado aquí una escena bastante definida, mientras que, en el pasaje de Píndaro, el contexto extralingüístico es el que permite presuponer una situación simposiaca con el muchacho presente o, si prescindimos de este conocimiento más allá del significado inmediato del texto, simplemente tenemos un espacio mental poco detallado, en que Teógeno mira y alguien le devuelve la mirada.

Sin embargo, estos parecidos y diferencias estructurales no permiten explicar la elección de los ojos o del tobillo, en uno u otro caso, como fuentes de la irradiación erótica. Ya hemos visto, para el caso pindárico, cómo las intenciones comunicativas y los parámetros estilísticos influyen decisivamente en

la elaboración final de la amalgama, y en sus posibilidades de poner en marcha una determinada simulación. Estos mismos factores son los que determinan también la elección que aquí hace el poeta popular. A la pregunta: si el cuerpo de la Emiresa es luminoso, ¿por qué sólo brilla su tobillo?, podemos contestar: porque es una parte que estaba oculta.

Nos encontramos ante una variante cultural del motivo. La respuesta erótica ante la desnudez varía mucho de una situación histórica y social a otra. En el ambiente homoerótico y atlético que refleja Píndaro, donde la desnudez total no es extraña, un tobillo al aire probablemente habría significado poco. En cambio, para el pudor de una cultura cristiana medieval, el erotismo reside en las partes del cuerpo que se suelen llevar cubiertas, habitualmente todo menos el rostro y las manos. No es imposible que estas partes descubiertas brillen también, y ello seguiría concordando con la estructura de la red, pero es menos efectivo expresivamente. Levantando levemente su enagua y describiendo el resplandor por toda la costa sólo por la exposición de su tobillo, el poeta consigue, de forma indirecta y narrativa, un encomio de la belleza de la Emiresa, con la desmesura propia de la literatura amorosa de la época.

Hemos indicado las motivaciones socioculturales y estilísticas que conducen a la elección de una determinada parte del cuerpo para brillar. Recordamos que Píndaro finalizaba su explotación de la red aquí, con la mención de los rayos de la mirada y de sus efectos, a los que pasaba a dedicar mayor atención, para enlazarlos con el tema del gusto por los cuerpos jóvenes, aún a su edad. En cambio, la canción popular, con su escena en la playa y su función narrativa, decide explotar la otra posibilidad del espacio de irradiación de luz que habíamos mencionado: la emisión indiscriminada. La luz se extiende en derredor a partir del tobillo de la Emiresa. Es importante notar aquí que esto no es una continuación de la imagen con significado alegórico. El poeta no está ahora expandiendo la belleza de la joven, sino la luz como tal, del modo en que la tendríamos en el espacio de entrada, antes de la mezcla. Una vez que tiene el resplandor del tobillo, el autor aprovecha las propiedades de la luz conocidas por todos (tendencia a expandirse, visibilidad) para hacer llegar el brillo a los navegantes. Si queremos, podemos reducir la significación a un plano "literal": el

capitán y sus tripulantes, no lejos de la orilla, verdaderamente divisan a la mujer y a su tobillo – de la promesa del capitán se desprende que intuye la naturaleza de lo que han avistado, y que pretende quedárselo. No obstante, esto no es lo que el texto nos invita a hacer. El “realismo mágico” de esta canción nos incita precisamente a disfrutar de la magia, a entrar en el juego admitiendo que, en el espacio conceptual creado especialmente para esta composición, los tobillos brillan de hermosura y su luz la divisan fornidos marineros, que acuden como polillas atraídos por ella. Lo que aparentemente es absurdo, es decir, que la luz se refiera a otra cosa sin dejar de significar luz al mismo tiempo, tiene perfecto sentido emocional en el texto, y resulta poéticamente efectivo.

El nuevo espacio mental no representa lo que en lógica o en filosofía del lenguaje llamaríamos un mundo posible. Lo que aquí sucede es imposible del todo. En ningún “mundo posible” puede un tobillo brillar e iluminar una franja de costa. Pero esta imposibilidad, este choque de marcos conceptuales, en lugar de volver el mensaje absurdo, lo dota de una expresividad que no estaría a su alcance de otro modo. Para ser comprendido el poeta cuenta con la competencia literaria y cultural de su público, pero también, y sobre todo, con su capacidad para elaborar simulaciones mentales mediante amalgama de ámbito doble (*double scope blending*), es decir, combinando marcos conceptuales que chocan, porque sus estructuras son parcialmente incompatibles. Esta facultad imaginativa es la que permite, siglos después y fuera del contexto social de esa literatura, que quien lea o escuche la canción construya el significado adecuado para la luz y para el resto de la escena, sin verse impedido por las incongruencias y sin necesidad de conocer las claves estéticas de este género popular.

Esta variante del motivo, posibilitada por la irradiación indiscriminada, es la misma que explota Safo para la imagen de la luz de la luna, que ya analizamos. Desde el punto de vista de la *praxis* comunicativa, de la función pragmática predominante, ambas composiciones descubren la misma veta de significación: una vez construida una amalgama de la familia ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, describir la emisión en sí da lugar a un encomio del poder erótico del emisor y, al mismo tiempo, permite desarrollar una simulación en que lo emitido, luz en este caso, mantenga sus propiedades habituales combinándolas con el

significado erótico emergente del espacio amalgamado. Evidentemente, hay tipos de emisión que favorecen esta práctica, como una luz o un aroma, mientras que otros, por su brevedad o por otras características, imponen dificultades, como el lanzamiento de una pelota o de una flecha. En los casos de un objeto arrojado, adjetivar y describir el objeto sí resulta efectivo: por ejemplo, hablar de la pelota púrpura de Eros o de las flechas ineludibles, ardientes, etc., del amor. Por el contrario, al ser su trayectoria lineal y sin consecuencias hasta el impacto, describirla y ensalzarla podría resultar contraproducente. Tiene sentido recrearse, como Safo, en pintar la imagen de la luz de la luna extendiéndose sobre los campos de Lidia, o, como esta canción neogriega, informar de que brilló el paisaje circundante. No tiene, sin embargo, demasiado sentido, salvo en un contexto construido de forma muy específica, exponer con detalle el vuelo de la flecha de Eros y su paso por este o aquel lugar.

El contraste del uso que las distintas variantes del motivo hacen del sistema conceptual nos da acceso a unas claves de naturaleza cognitiva, que pueden dar explicación a ciertas preguntas sobre el quehacer poético que la Teoría Literaria suele – o debería – hacerse: por qué unas cosas funcionan mejor en poesía que otras, y por qué ciertas construcciones semánticas no son viables para su uso estético en determinados contextos, aunque en principio no parezcan ni más ni menos ilógicas o irracionales que las que sí son efectivas. La sofisticada red de correspondencias y proyecciones conceptuales que hemos trazado como modelo nos ayuda a predecir, si tenemos en cuenta las circunstancias de la comunicación, qué integraciones tienen más posibilidades de éxito, y qué prácticas expresivas asociadas a ellas obtienen mejores resultados.

A raíz de estos ejemplos de irradiación de luz se nos muestra, por tanto, un completo itinerario de restricción de las posibilidades de amalgama, una sucesión de elecciones que abarcan desde el vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN hasta la descripción de la luz – y no, por ejemplo, de un lanzamiento – con fines encomiásticos y estéticos. Por supuesto, es aún mucha la libertad que queda a la cultura y al individuo, como ponen de manifiesto las diferencias entre los poemas de Safo o Píndaro y la canción de la Emiresa. Sin embargo, lo que estos poetas no pueden hacer, dada la *invariancia* distribuida por

la red de amalgama que han construido, es muchísimo mayor que las alternativas que las reglas les dejan, aunque estas sean infinitas. Esta afinación conceptual, que restringe las posibilidades de una imagen poética o de un motivo, es fundamental para que se desarrolle la creatividad y para que se construyan significados relevantes. *No todo vale* a la hora de crear una imagen poética. La creatividad no consiste en una recombinación de elementos recogidos indiscriminadamente del caos general, sino en una secuencia de elecciones acertadas y vinculadas entre sí.

El baile de Zerbopoula

Tenemos otra manifestación de este motivo en la que Politis recoge como canción de Zerbopoula (99: *Της Ζερβοπούλας*). Nuevamente nos encontramos con un grupo de muchachas¹²⁰. Esta vez se dedican a construir un monasterio. En un momento dado se ponen a bailar, delante las rubias, detrás las morenas, y en el centro Zerbopoula. El rey, que había salido a cazar, se siente atraído por la danza y se acerca para entonar una alabanza de Zerbopoula, lamentándose de que su dignidad real le impida bajar del caballo y bailar con ella. Hay, como vemos, paralelos con el marco conceptual del ejemplo de la Emiresa, pero nada que haga necesario el motivo del cuerpo luminoso de por sí. Tanto el capitán como el rey pueden enterarse por otros medios de la presencia del grupo femenino. No obstante, también en esta canción se nos presenta a la protagonista irradiando resplandor:

Μπροστά χορεύουν οι ξανθιές και πίσω οι μαυρομάτες,
και μες στη μέση του χορού χορεύει η Ζερβοπούλα,
και λάμπαν τα μανίκια της, κι άστραφτ' η τραχηλιά της.
Κι ο βασιλιάς εξέβγαينه να λαγοκυνηγήση,
με εξηνταδυό λαγωνικά, σαρανταδυό ζαγάρια.
Και τ' άλογο κοντοκρατεί και το χορό αγναντεύει.

¹²⁰ Según Alexiou (2002: 378-379) no hay que descartar que las muchachas sean nereidas, aunque sus argumentos, más que demostrar, tan sólo sugieren esta posibilidad. Como estamos viendo en nuestros ejemplos, ya un tanto numerosos, de cuerpos que irradian luz erótica, no es en absoluto necesario ser una criatura mágica para brillar. El caso de la Emiresa es una buena prueba de ello.

«Να μη είχαν ήμουν βασιλιάς, να μη είχαν ήμουν ρήγας,
να πήγαινα να πιάνομουν σε Ζερβοπούλας χέρι,
πόχει τ' αχείλι κόκκινο σαν το ούρμο το κεράσι,
πόχει τα μάτια τα γλαρά, το γέλιο ζαχαρένιο,
και βαλαντώνει τις καρδιές, τρελαίνει τους λεβέντες».
(Politis 99, 6-7)

Delante bailan las rubias y detrás las de ojos negros,
y en medio del baile baila Zerbopoula,
y le brillaban las mangas, y le relampagueaba el cuello.
Y el rey salió a cazar liebres,
con sesenta y dos mastines, cuarenta y dos sabuesos.
Y frena el caballo y el baile divisa.
“Ojalá no fuera rey, ojalá no fuera monarca,
para ir a cogerme de la mano de Zerbopoula,
que tiene el labio rojo como la cereza madura,
que tiene los ojos resplandecientes, la risa de azúcar,
y consume los corazones, enloquece a los zagales”.

Bien es cierto que las palabras que se usan aquí pueden no aludir directamente al cuerpo: *μανίκι* significa manga, y *τραχηλιά* puede tanto referirse al cuello de la persona como al de una vestidura. No hay, no obstante, descripción ni alusión alguna al vestido ni antes ni después en la canción, y sí, como hemos dicho, un encomio del rey a Zerbopoula, con detalles físicos incluidos: labios rojos como la cereza madura (*αχείλι κόκκινο σαν το ούρμο το κεράσι*), ojos resplandecientes, risa de azúcar (*τα μάτια τα γλαρά, το γέλιο ζαχαρένιο*). Está claro, por tanto, que quien resplandece aquí es Zerbopoula, no su vestido. Parece lo más apropiado imaginar una escena en que el movimiento del baile deja al descubierto parcialmente muñecas y cuello, y por eso, desde la distancia (punto de observación del rey), son estas partes de su vestimenta las que parecen brillar. La explicación sociocultural que valía para la Emiresa también nos da aquí la clave

de por qué se eligen precisamente esas partes de la muchacha para brillar, y no las que ya están al descubierto habitualmente, ni a la muchacha en su totalidad.

La estructura compartida por las canciones de la Emiresa y Zerbopoula, en que el personaje principal resplandece en el seno del grupo que lidera, sugiere una escena-modelo que propicia este motivo en especial. En unas versiones de esta escena la luz se utiliza tanto como emisión erótica como para hacer destacar a la protagonista entre sus semejantes. Así se emplea en el caso de Zerbopoula. También Alcmán se aprovecha de este aspecto de nuestra percepción de la luz para resaltar a Agido “como caballo entre ovejas”. Asimismo, Safo describe a la muchacha entre las mujeres lidias como la luna cuyo resplandor hace enmudecer a las estrellas. Es, en fin, el núcleo de significación del encomio de Romeo a Julieta en la escena del balcón, una de las más célebres de Shakespeare. Todo esto parece, más que transmisión cultural, un resultado natural de las posibilidades conceptuales que ofrece este producto imaginativo, y de las reglas cognitivas que lo rigen.

Es posible que la finalidad de resaltar esté en el origen de esta escena, y que la naturaleza de emisión erótica para la luz sea un desarrollo posterior. Puede que en la mente del poeta oral la mera presencia de esta escena típica requiera iluminar a la protagonista, vaya esto a emplearse como emisión causante de pasión, para realizarla en el seno del grupo, o para ambos fines. En la canción de la Emiresa no hay ninguna disposición espacial de un conjunto, como la que encontramos de las muchachas danzando en el caso de Zerbopoula. La luz de la Emiresa no se utiliza ya para destacarla de un grupo, sino para atraer al capitán y su barco. No obstante, tal vez la asociación arraigada entre la escena de grupo y la iluminación del miembro principal sea lo que ha traído la luz también a esta canción, aunque se haya empleado para otros fines.

1.2. Los astros y la emisión erótica

La competición entre emisoras

El espacio amalgamado de la red que ahora estudiamos contiene, como vemos, un cuerpo humano emisor de una luz que causa una respuesta erótica.

Hemos examinado algunas posibilidades que ofrece la elaboración de esta simulación, como la variación entre distintos modos de irradiación y partes del cuerpo desde los que esta puede producirse. También hemos mencionado la posible participación del sol o de la luna, que se incorporan a la amalgama como fuentes de luz, y adquieren un sentido particular dentro de la simulación, de acuerdo con las relaciones que en ella se han establecido. Safo, por ejemplo, construía un símil extendido, a la manera épica, en el que desarrollaba una escena de luz de luna que se correspondía sutilmente con propiedades atribuibles a la muchacha objeto de encomio, resultando así en una imagen rica en connotaciones de belleza, amor y añoranza. Alcmán, en el elogio a Agido, establecía una relación especial entre la corego y el sol, diríase que una suerte de parentesco.

En las amalgamas de la familia ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, con emisión erótica en forma de irradiación de luz, los astros pueden incorporarse a la simulación en multitud de formas y desempeñando papeles diversos. La pretensión es siempre, por supuesto, sacar provecho de las correspondencias establecidas en la red y de la topología del espacio amalgamado, a fin de propiciar la construcción de significación, a menudo emergente, suscitada a partir de las peculiaridades de la mezcla. La inserción del astro coincide a menudo con el cuerpo luminoso del ser amado, motivo este que suele traer de la mano a otra fuente de luz para establecer una comparación o una relación estrecha, de subordinación o parentesco (por ejemplo, como hemos dicho, el caso de Agido). También hemos comprobado que podemos tener astro sin cuerpo humano luminoso. En ese caso el astro asume el papel de emisor, de fuente de luz, y añade a su referente habitual el de la persona amada, identificándose con ella, como la luz de la luna sobre las tierras lidias en el poema de Safo.

La siguiente canción popular opta por incorporar el astro como segundo emisor, estableciendo una competición con la amada luminosa. Su estructura conceptual es curiosa y digna de análisis, tanto por su efectividad expresiva como por la forma en que conserva la estructura de la red genérica, dentro de su peculiar variación. Romeo identifica a Julieta con el sol, y la hace vencedora sobre la luna. Safo identifica a la muchacha en Lidia con la luna, y describe cómo supera a las estrellas. En estos versos de lírica popular la amada es primero luna particular del

vecindario, y luego sencillamente mujer-fuente de luz capaz de derrotar al sol y, diríase, a cualquier astro que se le ponga por delante:

Εδώ σε αυτή τη γειτονιά δεν πρέπει να ειν' φεγγάρι,
μον' πρέπει νά ναι συννεφιά, νά ναι βαθύ σκοτάδι,
γιατ' έχω μια αγαπητικιά κ' εκίν' είν' το φεγγάρι,
π' όντες προβάλλει να τη διω σκορπιέται το σκοτάδι.
Και με τον ήλιο μάλωνε, και με τον ήλιο λέγει:
«Ηλιε μου, για έβγα, για να βγω, για λάμψε, για να
λάμψω».
Έλαμψε ο ήλιος το ταχύ, μαραίνει τα χορτάρια,
πρόβαλε η κόρη π' αγαπώ, μαραίνει παλικάρια,
φλογίζει νιούς, και καίγει οχτρούς, σκλαβώνει
παλληκάρια,
καίγει κ' εμένα π' αγαπώ μέσα στα φυλλοκάρδια.
(Politis 98)

Aquí en este barrio no debe haber luna,
sólo debe haber nublado, oscuridad profunda,
porque tengo una amada y ella es la luna,
y cuando se asoma a que la vea la oscuridad se hace
añicos.
Y con el sol riñó, y discutiendo con el sol dice:
“Anda sol, sal, que salga yo, luce, que yo luzca”
Lució el sol rápidamente, marchita las hierbas,
se asomó la muchacha que amo, marchita mozos,
inflama jóvenes, quema enemigos, esclaviza mozos,
me quema a mí también, que amo desde el fondo del
corazón.

Vemos que durante toda la composición el poeta se vale de la comparación con los astros para sugerir el tema del cuerpo luminoso de la amada, sin describir

de forma explícita cómo salen de ella rayos o luz, cosa que sí hacen los últimos ejemplos comentados. Los primeros versos pretenden dejarnos claros dos puntos: no debe haber luna en el vecindario porque es el territorio de la amada, que desempeña el papel de luna en ese lugar; la amada es una fuente de luz, y cuando se asoma (espacio de la escena básica de estímulo erótico), es decir, cuando “sale”, como un astro, la oscuridad se deshace. La idea predominante es que no debe haber nada que estorbe el lucimiento de la amada, porque nada puede competir con ella. Este predicado central se traslada a la segunda parte de la canción. En ella, la amada habla de tú a tú al sol, con confianza digna de la conversación coloquial, empleando el vocativo, el posesivo átono de proximidad que se usaría para hablarle a un amigo o pariente, y la conjunción *για* más imperativo, que incorpora un matiz enfático de naturaleza fáptico-deíctica, señalando y llamando la atención del interlocutor que recibe la orden, y al cual se supone en contacto directo con el hablante: *Ἥλιε μου, για έβγα*.

El verso que la *αγαπητικιά* dirige al sol tiene la forma precisa de un desafío: sal que yo salga, luce que yo luzca. Implica que la luz de la amada es superior a la del sol. La victoria de la mujer sobre el astro se basa precisamente en la cualidad erótica de su luz, que responde al modelo de emisión-causalidad que estudiamos. Se sitúa así en un plano distinto de la del sol, y sus efectos devastadores son más poderosos: mientras que el sol sólo puede marchitar unas hierbas, la amada es capaz de asolar a buena parte de la población masculina, incluido, por supuesto, el hablante que enuncia el poema en primera persona.

La competición sólo es posible en la amalgama. Ni en el espacio de la amada que enamora, ni en el del sol que luce, existe en absoluto el marco de contienda; ni siquiera es fácil relacionar tal estructura con esos espacios, si se los considera de forma independiente. El marco de competición es emergente en la red, y se obtiene elaborando la simulación de la amalgama. Hasta ahora habíamos visto metáforas que se construían mediante la fusión de la fuente de luz y el causante de la pasión en el emisor erótico. También tuvimos, en el caso de la luz de luna en Safo, un símil que ponía la fuente de luz en primer plano, ligándola al ser amado mediante las relaciones de la red. Allí la competición se daba entre la fuente de luz mayor (la luna) y otras fuentes menores (las estrellas). Esas

relaciones sí eran posibles dentro del marco conceptual de la luminosidad de los astros. En el caso de la *αγαπητικιά* vemos cómo la misma estructura de la red, que se ha repetido una y otra vez para todas estas amalgamas, propicia un desarrollo distinto: la amada sí se funde con la fuente de luz, dando lugar al producto imaginativo del cuerpo que emite luz erótica. Al mismo tiempo, se ha proyectado la fuente de luz, el sol como tal, desde el espacio de entrada con la topología de emisión.

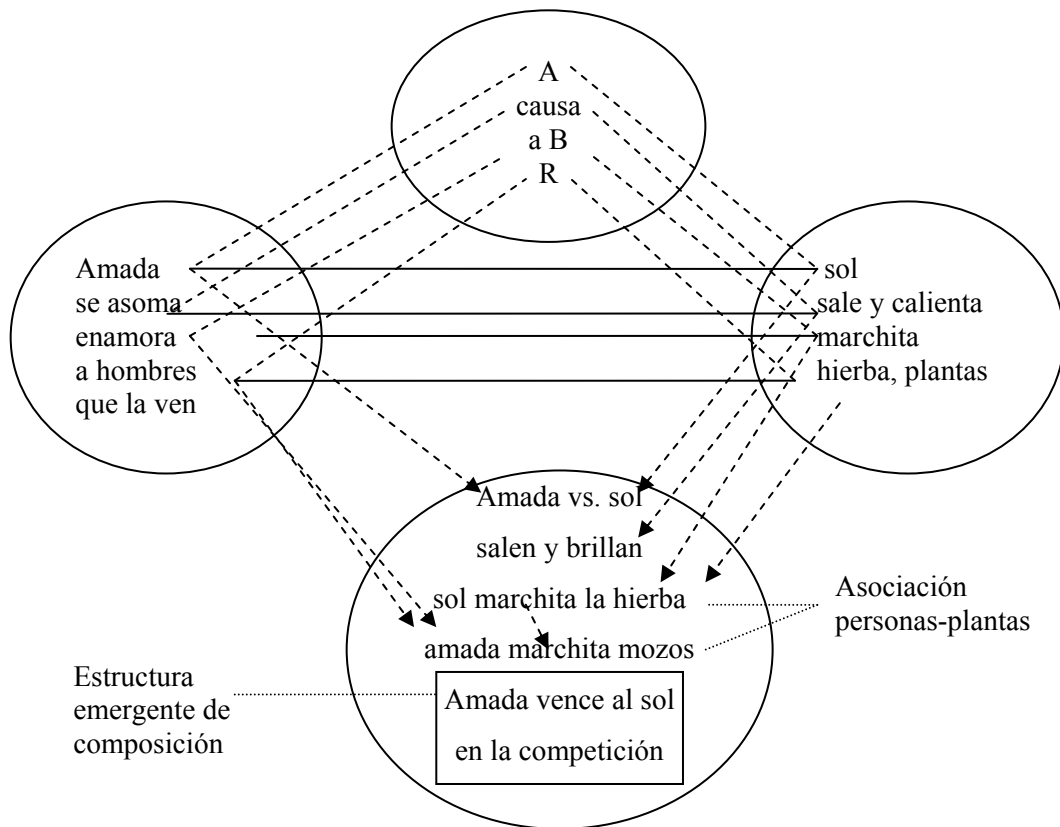


FIGURA 5.1. La amalgama de la amada que compite con el sol

Del mismo modo que en la amalgama del monje budista que se encuentra a sí mismo en el camino de montaña, aquí volvemos a presenciar la formación de un espacio con dos agentes, a partir de espacios que sólo contenían uno. La integración conceptual muestra de nuevo su carácter oportunista. Donde no había más que relaciones de causalidad, se incorpora un marco de competición *entre dos emisoras*, en calidad de tales, ya que el sol y la amada sólo como emisores pueden hallar un marco conceptual en el que competir. Todo el proceso está guiado por un fin poético principal: cantar la alabanza del poder erótico de la mujer que se asoma al balcón.

El desafío y posterior competición no es el único significado emergente en el espacio amalgamado. En ningún otro espacio de la red se queman y, especialmente, se *marchitan* personas. Que los *παλικάρια* se marchiten sólo es posible en la amalgama, que ha incorporado la asociación convencional personas-plantas (cf. la polisemia de *madurar*, por ejemplo)¹²¹, otra vez oportunistamente, a fin de establecer una analogía entre los efectos de la emisión del sol y los de la de la amada.

La analogía con el sol – con superioridad incluida, en este caso – confiere a la amada un poder prácticamente sobrenatural, capaz de provocar efectos devastadores (*μαραίνω*) en sus admiradores. Puede, además, causar estos efectos con la impunidad que le da su papel de emisora, de quien ejerce una fuerza a distancia. En realidad, vemos que en estos versos la amada es un ser temible, parecido al que Eros flechador representaba en sus comienzos. Al tratarse de una cultura monoteísta, el motivo no evoluciona, por este camino, hacia la divinización de la emisora de luz, sino más bien hacia el tema de la “amada enemiga”. Es una de las elecciones típicas de la poesía amatoria resaltar los síntomas terribles de la pasión y la responsabilidad del ser amado como causante. Este contexto activa a menudo las funciones pragmáticas de súplica y de queja. La amalgama del cuerpo irradiador de luz erótica, así como el vínculo genérico

¹²¹ La metáfora conceptual LAS PERSONAS SON PLANTAS es estudiada por Lakoff y Turner 1989: 5-6. Algunos ejemplos de verbalizaciones de esta metáfora en inglés se pueden encontrar en http://cogsci.berkeley.edu/lakoff/metaphors/People_Are_Plants.html (del *Conceptual Metaphor WWW Server*). Por otra parte, la asociación personas-plantas está bastante extendida en el corpus de las canciones populares neogriegas (Alexiou, 2002: 381-3, Petropoulos, 2003: 71), así como en la literatura griega antigua (Petropoulos, 2003: 63-4).

común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, proporcionan un marco ideal para construir estos significados.

Presente desde tiempos muy antiguos en las leyendas y en la poesía popular, el tema de la amada enemiga fue instituido como motivo típico de la poesía amatoria por los trovadores provenzales, y a partir de ellos probablemente se transmitió a una parte considerable de la lírica medieval y renacentista. ¿Llegó este tema a las canciones neogriegas desde Italia, o a través de tradiciones literarias griegas de influencia italiana como las del Heptaneso o Creta? ¿Es un caso de continuidad con la Antigüedad clásica? ¿O tal vez nos hallamos ante un desarrollo independiente del motivo, que resulta ser un universal psicológico para la conceptualización del amor? En todo caso, observamos aquí un caso de variación cultural de la misma red básica de integración conceptual: de la divinidad del amor todopoderosa hemos pasado al control total de la situación, hasta el extremo de vida o muerte, por parte de esta “amada enemiga”. Esto se ha hecho modulando la combinación de espacios mentales de la amalgama, y las relaciones entre sus elementos.

Belleza procedente del sol

Conocer el funcionamiento íntimo de este tipo de amalgama conceptual, en casos como los neogriegos que estamos viendo, y en las imágenes de la luna de Safo y del encomio a Agido de Alcmán, nos ayuda a ver con otros ojos el significado que sugieren otros versos. Por ejemplo, el siguiente pareado parece del todo transparente:

Όντε σ' εγέννα η μάμμα σου, ο ήλιος εκατέβη
και σουδώκε την ομορφιά και páλι μετανέβη.
(Politis 135δ')

Cuando te alumbró tu madre, el sol bajó
y te dio la hermosura y de nuevo subió.

Este lindo piropo parece claro y sencillo. Sin embargo, podemos preguntarnos por qué la muchacha recibe su hermosura del sol, que baja y se la da en su nacimiento. Hay más de una interpretación que se ajusta bien a la sugerencia del texto, que, como es el caso de todos estos pareados de la lírica popular neogriega, ofrece un contexto mínimo. Todas estas interpretaciones tendrán que dotar de carácter narrativo a la emoción expresada por el hablante, ya que es una historia, como en todos los casos que estamos viendo en esta tesis, lo que el poeta elige como instrumento principal para conceptualizar sus sentimientos. Nuevamente, la propuesta es absolutamente ilógica e imposible: el sol, aparentemente dotado de voluntad, abandona su lugar en las esferas y desciende para regalar la hermosura, que en nuestra experiencia cotidiana no está en absoluto conectada con astro alguno.

A pesar de ser una estructura conceptual ilógica, la imagen vuelve a ser enormemente significativa. La belleza de la joven es concebida así como un regalo del sol en su nacimiento, de manera que la imaginamos como una cualidad adquirida por el hecho de venir al mundo, intrínseca a la persona. Seguir la “lógica ilógica” del pareado no es difícil, y extraer su riqueza de significados es una operación cognitiva que se realiza de forma veloz, casi automática. Ahora bien, si nos detenemos un momento a reflexionar sobre lo que se nos dice, encontraremos que no resulta fácil explicar por qué el sol. En el cuento de la Bella Durmiente son hadas las que derraman sus dones sobre la princesa recién nacida, y el papel de tales seres está perfectamente justificado en ese contexto cultural. Pero el sol no desempeña funciones semejantes en ningún sistema mitológico o imaginativo estructurado tras estos versos.

Si, además del por qué de la elección del sol, nos preguntamos qué clase de belleza puede el sol darle a una muchacha, podremos construir una interpretación acorde con nuestra red de emisión erótica. La analogía entre belleza de la amada y luz de un astro, resuelta en el cuerpo emisor de luz erótica, puede estar activa aquí. Estamos viendo que forma parte del bagaje de la lírica popular neogriega, y por tanto de la competencia literaria de autores y público. Una posibilidad coherente con la red y el vínculo genérico común de emisión erótica es que el ser amado tenga una estrecha relación con un astro, que puede conferirle

sus propiedades lumínicas. El encomio de Agido por Alcmán, que discutimos en el capítulo 3, podría entrar en este apartado. La analogía belleza-luz, además de explotar aspectos básicos de nuestra percepción visual, es un producto natural de la amalgama de emisión erótica. Las redes conceptuales que estamos viendo están guiadas por la relación de causalidad, y la hermosura como luz es un poderoso instrumento para provocar una respuesta amorosa.

El reducidísimo contexto del pareado no nos muestra las consecuencias de esa *ομορφιά* recibida del sol, por lo que no podemos corroborar nuestra hipótesis. Sí nos ofrece, en cambio, un detalle que implica una refinada coherencia con el patrón de emisión de luz erótica: la forma en que el sol concede la hermosura. ¿Por qué hace el poeta que el sol baje, dé su regalo, y a continuación vuelva a subir? ¿No habría sido más sencillo que hiciera bella a la muchacha desde donde está, luciendo en el cielo? El sol podría haber irradiado la hermosura hacia la muchacha. No es imposible que encontremos esto en otro contexto cultural o literario. En el que nos ocupa, irradiar luz hacia una persona parece tener un significado causal y erótico bien marcado. El sol desciende para dar en mano su regalo porque *emitir* luz hacia la muchacha habría significado algo distinto: provocar en ella una reacción erótica o devastadora del tipo de las que hemos visto en el ejemplo anterior. Para causar una emoción se ejerce una fuerza a distancia; para otorgar un don se entrega en mano, del modo en que normalmente nos damos los regalos. Estas escenas están claramente basadas en sus correspondientes esquemas de interacción espacial, producto de la cognición corpórea.

Los astros son las principales fuentes de luz en nuestra experiencia cotidiana, sobre todo en la de las sociedades preindustriales que han producido los textos que he estudiado hasta ahora. Es, por tanto, natural que aparezcan para mezclarse, compararse, competir, emparentarse, etc., con el ser amado emisor de luz erótica. Este tipo de amalgamas ofrecen aquí grandes posibilidades de integrar diversas experiencias visuales y lumínicas con el estímulo erótico. Por muy variadas que sean, vemos cómo todas ellas se adaptan a la receta ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, y a las reglas específicas de la red con un espacio de irradiación de luz. Sin excepción responden al patrón según el cual

el sentimiento amoroso se explica mediante una sucinta historia de interacción espacial, en la que emitir y recibir la emisión tienen un significado preciso, definido por las nuevas relaciones del espacio amalgamado. Dicho significado resultaría absurdo fuera de este sistema de correspondencias e integraciones conceptuales, pero en él resulta enormemente efectivo, tanto desde el punto de vista imaginativo o conceptual, como desde el expresivo o poético.

2. El poder de la mirada.

2.1. Los dardos de la mirada.

En el capítulo anterior discutimos la propuesta de Spatafora, que vinculaba los dardos de Eros a la metáfora de las flechas de la mirada, que también pueden estar dotadas de significación erótica. Aunque, como vimos, no parece razonable sostener ese origen para las flechas del amor, sí es cierto que el motivo de las flechas de la mirada, como causantes de la pasión amorosa, es un recurso poético bastante productivo. Sin ir más lejos, Politis titula una pequeña sección de su antología de canciones de amor *Η δύναμη των ματιών* (el poder de los ojos), y en ella encontramos varios ejemplos en que aparecen las flechas. Lo interesante es ver si también aquí esta imagen se aviene al modelo conceptual que hemos formulado.

Esta sección pertenece a la colección de pareados. Con su contexto limitado, estas composiciones habitualmente hacen poco más que enunciar la metáfora:

Α θέλεις να μην σ' αγαπώ, πες το των ομματιώ σου,
όπου με σαγιττεύουνε όταν περνώ απ' εμπρός σου.
(Politis 135 νη')

Si no quieres que te ame, díselo a tus ojos,
que me asaetean cuando paso por delante de ti.

Lo que podríamos llamar, en terminología pragmática, *implicaturas* de este texto, nos llevan a interpretar que efectivamente aquí las flechas son una emisión erótica. Se implica que los responsables de que el amante ame a la amada son los ojos de esta, porque le disparan saetas. El resultado de la recepción de estas flechas es, por tanto, igual al de recibir las flechas del amor. También tenemos algunas de las características semántico-pragmáticas que ya hemos observado en relación con la mirada. Al igual que en el caso de Teóxeno, los ojos son aquí más que una metonimia por la totalidad del cuerpo o del ser amado: son el punto al que el poeta nos pide que enfoquemos nuestra atención. En el caso de este pareado, al hacerlos complemento indirecto del verbo decir y sujeto del verbo asaetear, los ojos adquieren además autonomía en tanto que agentes, y experimentan un cierto grado de personificación. Este procedimiento estilístico consigue verdaderamente concentrar toda nuestra atención sobre la mirada de la amada, y tal concentración puede resultar muy útil en un género tan breve como el del pareado.

Constatada la presencia de las flechas del amor por la mirada, los ejemplos que siguen nos ofrecen unas variaciones que, desde el punto de vista de la generación de significados por integración conceptual, resultan cuando menos curiosas.

Ποιος είδε τέτοιον πόλεμο να πολεμούν τα μάτια,
χωρίς μαχαίρια και σπαθιά να γένονται κομμάτια;
(Politis 135 ξβ')

¿Quién vio que luchan tal guerra los ojos,
sin cuchillos ni espadas que se hagan destrozos?

Está claro que la competencia literaria, cultural, que subyace a este pareado da por sentado el conocimiento de la imagen de las flechas eróticas de la mirada. Si sustituimos por *σαγίττες* el sustantivo de uno de los sintagmas preposicionales regidos por *χωρίς*, ya sea *μαχαίρια* o *σπαθιά*, comprobamos que la metáfora no funciona igual de bien. Esta guerra no se lucha sin flechas, porque las

flechas han adquirido ya un significado de emisión erótica arraigado en esta tradición poética, y porque, al contrario que cuchillos o espadas, las flechas sí permiten la causalidad a distancia, rasgo central de la emisión. También sabemos que κομμάτια se refiere aquí a los efectos de la pasión, y no a otra clase de destrozos. Sin embargo, si observamos detenidamente el pareado, comprobamos que no contiene ninguna alusión directa al amor, y que es perfectamente transportable a una situación que no esté relacionada con este sentimiento. Podríamos, por ejemplo, utilizarlo para comentar la mirada de alguien con fuerte carácter que intimida a un enemigo. En otros contextos, la emisión se usaría para provocar emociones distintas del amor, y los “destrozos” serían de índole diferente, eso sí, manteniéndose la historia espacial de causalidad y sus papeles principales.

A pesar de que la estructura semántica de este pareado permite perfectamente significaciones no eróticas, Politis lo incluyó, con buen criterio, entre los ejemplos de la “fuerza de los ojos” de su sección de canciones de amor. Es más, no creo que nadie haya cuestionado su elección. Esto nos sugiere dos cosas: una, que el enlace EMISIÓN-CAUSALIDAD se halla bastante arraigado en la forma de pensar de poeta, público, folclorista y lectores posteriores, de modo que interpretan sin dificultad que la guerra de los ojos consiste en dispararse miradas-flechas que provocan una respuesta emocional; otra, que el vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN también está operativo en las mentes de todos los involucrados, y permite clasificar dicha respuesta como erótica¹²².

Aún más interesante, al hilo de estas observaciones, es el pareado que Politis selecciona precisamente para abrir la sección del poder de los ojos:

Αγγελοστολισμένη μου, ποιος σούδωκε τη χάρη,
να σαϊττεύης τις καρδιές δίχως να χης δοξάρι;
(Politis 135 νζ')

¹²² Claro está que la asociación amor-guerra también es antiquísima, porque se acopla bien a numerosas situaciones típicas de las relaciones de pareja, dando lugar a múltiples metáforas y símiles ya tópicos en la poesía amatoria, y hasta en la conversación cotidiana. Abundan pues las muestras a lo largo de toda la Antigüedad. Uno de los ejemplos más tempranos y más vívidos es el fragmento 123 (Adrados) de Arquíloco, en que el poeta conceptúa a la mujer como una ciudad sitiada, y contiende con un rival. Estos ejemplos tempranos pueden contrastarse con otros mucho más tardíos, por ejemplo en Plutarco (véase Valverde Sánchez 1998).

Querida, vestida como un ángel, ¿quién te dio la gracia
de asaetear los corazones sin tener arco?

Todo aquí parece coincidir con el esquema de la emisión erótica de flechas por la mirada. A la amada no le hace falta el arco porque tiene sus ojos para apuntar certeramente y causar amor en quien desee. Además, aparece el símbolo del corazón, como residencia del sentimiento amoroso, alcanzado por la flecha del amor. Es curioso que, ni siquiera para un lector ajeno a la literatura griega, sea fácil darse cuenta, *a primera vista*, de que ni los ojos ni la mirada se mencionan en parte alguna de estos versos. Politis abre la sección *Η δύναμη των ματιών* con un pareado que no menciona ni ojos ni mirada. El poder de las flechas es bastante. Esta imagen tiene el suficiente arraigo cultural como para interpretar las mínimas indicaciones del texto como alusivas al enamoramiento por la mirada. Basta con entender que “sin tener arco” nos confirma que nuestra interpretación ha de ser metafórica. Dicha confirmación funciona más como adorno que como un elemento necesario para la comunicación, puesto que disparar flechas a los corazones ya invita de por sí a pensar en el símbolo del enamoramiento.

Por lo que hemos visto, las flechas de la mirada en los pareados del folclore neogriego cumplen todas las reglas del vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Explican el sentimiento amoroso como un proceso que comienza con el lanzamiento por parte de un emisor responsable, identificado con la amada, y que culmina con la recepción del dardo por el enamorado, puede que en su corazón, como sede típica de sus emociones. Nuevamente, como viene ocurriendo en todos los textos que estudiamos, la emoción no consiste meramente en unos síntomas, sino en la historia completa de interacción espacial. De este modo la amalgama pone a escala humana un conjunto de experiencias difíciles de conceptuar. La flecha sigue gozando aquí de las características que propiciaron su participación en el símbolo tan exitoso. Se alían bien con la mirada porque permiten que esta sea imaginada como un disparo certero y susceptible de ser dirigido a un blanco determinado. Los mismos factores cognitivos que explicaban por qué la emisión de luz erótica se realizaba

desde unos lugares en particular, dan razón aquí también de por qué los ojos y la mirada son más fáciles de asociar con las flechas que, por ejemplo, un tobillo. A priori, ambas opciones son igual de ilógicas: ninguna persona dispara dardos desde una parte de su cuerpo. Sin embargo, aunque las reglas de la red de integración permiten elegir cualquier parte del cuerpo, las reglas de la percepción y el conocimiento cultural guían y condicionan la elección.

2.2. Otras emisiones mediante la mirada y el gesto

Además de la luz y las flechas, la mirada admite la fusión con otros elementos, siempre preservando las relaciones de la red. Nuevamente, la experiencia cotidiana de la mirada resulta clave para la elección por el poeta del espacio de entrada que va a concretar el esquema de emisión. Por ejemplo, los siguientes versos explotan la estructura del rostro y la situación de los ojos en él, y así reclutan un espacio de emisión consistente en echar una red:

Ανάμεσα στα φρύδια σου δίχτυ χρυσό ειν' πλεγμένο,
κι' όποιο πουλάκι κι' αν διαβή, πιάνεται το καημένο.
(Politis 135 vθ')

Entre tus cejas una red dorada está tejida,
y cualquier pajarillo que pasa queda atrapado, el pobre.

Resulta fascinante la cantidad de conocimientos que desplegamos para entender estos dos versos, y que de ningún modo están explícitamente expresados por las palabras. Sabemos por qué la red es dorada: el brillo, el color atractivo del oro es la belleza de la amada, que esconde la trampa. Conocemos la referencia de *πουλάκι*, que no apunta a animalillo alguno, sino a los posibles amantes que se encuentren mirando esos ojos. La emisión en este caso consiste en la red dorada desplegada, entendemos, desde los ojos hacia delante, para atrapar a cualquier “pajarillo” que corte la línea de la mirada.

En esta versión, la índole de la emisión propicia ricos significados nuevos, siempre dentro de las relaciones y papeles establecidos. En lugar de la agresión de las flechas o de los rayos de luz devastadores, tenemos aquí otra versión distinta de la amada-enemiga como emisora. A pesar de no estar mencionado explícitamente en parte alguna, el significado de indefensión es uno de los principales del pareado. Imaginamos al pajarillo completamente inerme en la red, a merced de la voluntad de su cazadora. Esto, claro está, redundaría en que pensemos en la dueña de los ojos como alguien con un poder especial, capaz de someter con enorme facilidad a cualquiera.

La imagen de la red como emisión erótica confiere a la emisora un control total, en grado muy superior al que, por ejemplo, podía ejercer la Emiresa sobre su irradiación de luz, que parecía incontrolable. Es curioso que tengamos ya en la lírica arcaica algún ejemplo que lo corrobora. Íbico nos describe cómo Eros lo arroja “a las inmensas redes de Cipris”, ἐς ἄπειρα δίκτυα Κύπριδος (PMG 287). Además de lo que ese pasaje pudiera decirnos sobre el papel de Eros como agente subordinado a su madre, nos confirma que el espacio de la red aporta a la amalgama un significado de dominio por parte del emisor, y de indefensión del receptor. Una flecha es una agresión instantánea con importantes consecuencias ulteriores; la red es un modo de poner al receptor a disposición del emisor de forma inmediata.

Observamos que el esquema de emisión y las reglas de integración para estas amalgamas se repiten una y otra vez, pero esto no impide que, en el nivel menos abstracto, los elementos concretos elegidos para la mezcla puedan ofrecer una gran variedad de resultados. Además de cambiar de tipo de emisión vamos ahora también a introducir un cambio estilístico. La analogía “sugerida” por parataxis es un recurso apreciado por los pareados neogriegos, como también lo fue para los epigramas, puesto que favorece la concentración de significado en la forma escueta que los caracteriza. Esto convierte a veces a estas brevísimas composiciones casi en adivinanzas, en las que se invita a deducir gran cantidad de significación no explícita verbalmente. No obstante, al intervenir los arquetipos culturales y el patrón conceptual que estamos estudiando, el “acertijo” se torna aparentemente muy sencillo de resolver. Por ejemplo:

Ο ποταμός σέρνει κλαδιά κ' η θάλασσα καράβια,
κ' η κόρη με τ' ανάμπλεμα σέρνει τα παλληκάρια.
(Politis 135 ξα')

El río arrastra ramas y la mar barcos,
y la muchacha con la mirada arrastra a los mozos.

No tenemos aquí una emisión explícitamente enunciada, sino más bien una acción a distancia, con una analogía sugerida entre el poder de arrastre del río y del mar y el de la mirada de la muchacha. Es evidente, eso sí, que para que los *παλληκάρια* sean arrastrados como objetos en la corriente tiene que existir una fuerza que los vincule físicamente con la mirada, que parta de los ojos de la muchacha, los alcance y los ponga en movimiento. Aunque no se le da nombre, dicha fuerza hace las veces de emisión en esta amalgama. El vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, sumado a nuestro conocimiento de la interacción espacial habitual entre personas que se miran, nos lleva a elaborar una simulación en términos parecidos a los de la red que caza “pajarillos”. Otra vez tenemos a la amada ejerciendo control total a través de un instrumento que parte de su mirada, y otra vez los receptores son concebidos como objetos indefensos, atrapados por esa emisión. Este significado de dominio total en ambos pareados tiene una peculiaridad, emergente en la amalgama: el dominador no ha “cazado” al dominado para devorarlo o encerrarlo, sino para controlar su comportamiento mediante la emoción erótica. He aquí otro matiz que resulta de las combinaciones de elementos en el espacio amalgamado, y que no está presente en ninguno de los componentes de la red de integración, si se los considera por separado.

Constantemente estamos presenciando las mismas operaciones cognitivas: correspondencias entre elementos de los espacios, su proyección al espacio amalgamado y su compresión y recombinación allí. Los siguientes versos, que también hacen uso de la parataxis, constituyen una demostración de hasta qué grado de complejidad y virtuosismo podemos llevar las operaciones de integración, a partir de unos estímulos verbales mínimos:

Από τη γης βγαίνει νερό, κι οχ την ελιά το λάδι,
κι' από τη μάννα την καλή βγαίνει το παλληκάρι.
Στάλα τη στάλα το νερό τρουπάει το λιθάρι,
κ' η κόρη με τα νάζια της σφάζει το παλληκάρι.
(Politis 121)

De la tierra sale agua, de la oliva el aceite,
y de la madre buena sale el mozo.
Gota a gota el agua agujerea la piedra,
y la muchacha con sus melindres da muerte al mozo.

Una vez más, no hay aquí comparación explícita. Las frases están unidas por medio de conjunciones copulativas, y guardan un paralelismo sintáctico, pero no hay ni identificación ni el habitual *como* del símil. No obstante, la mente del lector, de forma automática, establece una analogía. La red de correspondencias es enormemente detallada:

muchacha	agua
muecas, coquetería	gotas, goteo
muchacho	piedra
matar	agujerear, erosionar
segundos / minutos / días	milenios / eras

La única manera de comprender estos versos es reconstruir por completo una red del tipo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, a la que el poeta se confía, pues su intuición le dice que su público comparte con él la capacidad de llevar a cabo las mismas operaciones de la imaginación, haciendo el recorrido inverso. De este modo, siguiendo nuestro modelo habitual, tendríamos un espacio de entrada en que una muchacha dirige gestos coquetos a un mozo. En el otro espacio de entrada, que según la receta está configurado por el esquema de emisión, tenemos el agua que gotea sobre la piedra. En la amalgama, la muchacha-agua parece frágil, pero tiene el poder de destruir al muchacho-piedra,

el cual, a pesar de su apariencia recia e impermeable, no puede soportar la acción de la coquetería-gotas sin disolverse, erosionarse-enamorarse. Es interesante que el muchacho-piedra es un ser inmóvil, completamente incapacitado para escapar de la acción de la emisora, y situado además en una posición inferior. Nuevamente, todo el control queda en manos de la amada-enemiga.

Es también muy interesante cómo se integra la secuencia que nos permite entender σφάζω. La acción de matar que indica este verbo, puntual, instantánea, es del todo incompatible con la lenta y gradual erosión de la piedra por el agua. Sin embargo, en la amalgama se comprimen los milenios de la erosión en unos instantes, los de la escena a escala humana en que la muchacha hace muecas coquetas al enamorado. Sabemos además que nuestra interpretación de σφάζω ha de ser no literal, que esta *muerte* es en realidad el sometimiento por amor. La violencia del verbo está plenamente justificada aquí, no sólo por la “muerte de amor” tópica desde el punto de vista cultural, sino también por la analogía con la erosión por agua. Las gotas-muecas son una agresión a distancia, con efectos devastadores, comparables a los resultados de recibir la flecha de Eros o los rayos devastadores de la amada que, asomada al balcón, competía con el sol.

El verbo σφάζω, con su significado de muerte violenta, es así el elemento verbal que consuma la amalgama. Hasta él no tenemos más que una sugerencia de analogías, con correspondencias que resultaban significativas y efectivas poéticamente. Al matar metafóricamente al mozo, el poeta da el salto al espacio amalgamado, produciendo una significación emergente. En ninguno de los espacios de entrada muere nadie: ni las muecas pueden matar al muchacho, ni la piedra puede morir. Sólo en el espacio amalgamado el mozo, que ha adquirido las características de la piedra, puede ser agujereado, hasta la destrucción, por las muecas-gotas de agua. A partir de aquí, como hemos dicho, la riqueza de significados, fruto de la convergencia de elementos correspondientes, es enorme: paradoja de la victoria de la delicadeza sobre la dureza; la roca no sólo representa al varón sino a su capacidad de resistencia a las emociones, que parece mucha pero puede ser deshecha por unas cuantas gotas de agua, es decir, con un poco de coquetería por parte de la muchacha; la acción de agujerear de cada gota equivale, por tanto, a la mella emocional que cada melindre va haciendo.

Y así podríamos seguir enunciando la gran cantidad de significados que hemos construido, mucho más allá de las mínimas indicaciones verbales del pareado final, pero guiados siempre por el patrón de integración conceptual que nos proponen. La facilidad con que los construimos sin duda tiene que ver con nuestra tendencia a elaborar el contenido emocional en simulaciones de pequeñas historias espaciales. Una vez más, la lírica adopta una estrategia intrínsecamente narrativa para expresar y explicar los sentimientos, valiéndose de una amalgama perteneciente al tipo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

3. Recapitulación

Este capítulo ha vuelto a demostrar que hay elementos de juicio de los que sólo podemos disponer a través de la adecuada perspectiva diacrónica. Nos hemos distanciado más de dos mil años de nuestros ejemplos de la Antigüedad, para comprobar que el patrón conceptual de la familia de amalgamas ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN sigue estando operativo, y sigue conservando su *invariancia*, su “receta”, el sistema de correspondencias y principios distribuidos por la red.

Los ejemplos que hemos analizado nos dan también muestra de que no todo vale. Hay significados que vienen precisados por el vínculo genérico común y por su realización en una amalgama particular. La sucesión de elecciones conceptuales primero, verbales después, determina el producto final de la imaginación. Dentro de todo lo que los casos analizados tienen en común, nuevamente observamos los factores de variación habituales: las intenciones comunicativas, los rasgos estilísticos individuales y de género, y los condicionamientos socioculturales.

Si se puede establecer una relación de dependencia histórica o cultural entre las imágenes de la lírica popular neogriega y sus semejantes en la Antigüedad es una cuestión que podemos dejar abierta por el momento, y que no resulta crucial para nuestro estudio. Lo que sí queda claro es el parentesco conceptual entre los textos analizados. Todos ellos son fruto de la misma receta de la imaginación, del mismo conjunto de operaciones cognitivas.

5. La red en la lírica popular neogriega

CAPÍTULO 6: LA IRRADIACIÓN DE LUZ CON SIGNIFICADO ERÓTICO EN *EAPINH SYMΦΩNIA* DE GIANNIS RITSOS

1. El estudio de un grupo de amalgamas a lo largo de un poemario del siglo XX.

Unos breves apuntes metodológicos antes de sumergirnos en el estudio detallado de las imágenes poéticas relacionadas con la irradiación de luz erótica en *Eαρινή Συμφωνία* (*Sinfonía de primavera*), el primer poemario de tema erótico de Giannis Ritsos (Monemvasiá 1909 - Atenas 1990). La novedad que supone la tarea de este capítulo queda bastante bien recogida por el título de esta pequeña sección introductoria. Los estudios que he presentado hasta ahora analizaban fragmentos, más o menos aislados, de distintos autores, con el fin de rastrear la presencia de esta familia de amalgamas en un corpus poético (lírica arcaica o canciones populares neogriegas) o de comprender la gestación de un símbolo cultural concreto, a partir de sus primeras manifestaciones literarias y artísticas (las flechas del amor). En este capítulo vamos a poder observar cómo se comporta nuestro método de análisis al ser aplicado a una colección de poemas de un mismo autor.

Por supuesto, las imágenes poéticas y sus amalgamas subyacentes pueden variar de poema a poema, y no existe ninguna obligación de guardar coherencia ni de ceñirse a un sistema conceptual. No obstante, vamos a ver que esto sucede en gran medida en *Eαρινή Συμφωνία*. El análisis de este poemario conforme a nuestro método comenzó siendo exploratorio (Pagán Cánovas 2008), para comprobar, en una obra moderna elegida al azar, las posibilidades de aplicación del modelo. Como el lector podrá juzgar a continuación, la historia espacial esquemática que estudia esta tesis parece desempeñar un papel central en la elaboración del significado de numerosas imágenes poéticas en *Sinfonía de*

Primavera. Esto nos anima a pensar, aunque siempre con gran cautela, que el patrón de integración conceptual objeto de esta tesis puede ayudarnos a vislumbrar procesos subyacentes a la creatividad verbal, en un estrato básico de ensamblaje de elementos mentales, basado en los procedimientos básicos de la cognición corpórea y de la integración conceptual.

Cuando se da la coherencia antes mencionada, y se manifiestan repetidamente imágenes poéticas de funcionamiento análogo, la hipótesis del vínculo genérico común a una familia de amalgamas conceptuales adquiere un valor y utilidad singulares para el análisis literario. También para el estudio semántico y pragmático de un texto extenso. El grado de acierto en el manejo del instrumento explicativo por mi parte podrá ser juzgado por el lector de las páginas siguientes. A pesar de la falta de habilidad con que se pueda manejar la amalgama conceptual para interpretar una serie de motivos de un libro de poemas, creo que este capítulo nos permite valorar las posibilidades de la herramienta. Las imágenes de luz como emisión erótica resultan ser un elemento básico de *Εαρινή Συμφωνία*, y uno de los principales hilos conductores de la simbolización en el poemario, el verdadero “termómetro” de las distintas fases por las que transcurre la relación de amor que Ritsos nos presenta como una historia.

La otra gran novedad es que se trata de una obra de un poeta “moderno”. La poesía ha experimentado grandes innovaciones durante los dos últimos siglos, y muy especialmente en las vanguardias europeas de la primera mitad del XX, contexto al que pertenecen tanto Ritsos como *Εαρινή Συμφωνία*. En especial, una posible fuente de dificultades, que se puede intuir antes de emprender el estudio, es el llamado *irracionalismo* de gran parte de la poesía contemporánea. Los textos populares o de la Antigüedad, que ha estudiado esta tesis hasta el momento, son, por decirlo así, mucho más “convencionales”, mucho más directos y accesibles. El surrealismo y otras formas de expresión “irracionales” impregnan gran parte de la poesía griega de los años treinta y posteriores, incluyendo a Ritsos. Parece que podría haber una contradicción entre las pretensiones de esos movimientos artísticos y las de este estudio. ¿Es posible aplicar un patrón conceptual convencional, productivo a lo largo de siglos, basado en principios fundamentales

de nuestra racionalidad, a un movimiento artístico cuya propuesta principal es la ruptura de esos mismos principios?

La cuestión de la construcción de significado en la poesía “irracionalista” merece por sí sola un estudio de iguales o superiores dimensiones a las de esta tesis. Sin embargo, las páginas siguientes ofrecen algo de material para empezar a dar una respuesta a preguntas como la que he formulado. El funcionamiento conceptual de muchas de las imágenes que encontramos en *Εαρινή Συμφωνία* no es más complejo ni menos convencional que el de textos de Píndaro o de la lírica popular neogriega, y en todo caso se ajusta al mismo patrón de integración. Es posible que el dilema de la racionalidad del surrealismo no exista. Tal vez sea más adecuado plantearse la racionalidad como algo mucho menos rígido, más imaginativo y dinámico que la lógica convencional contra la que pretendían reaccionar algunas vanguardias.

Como última aclaración, digamos algo sobre qué cabe esperar de las próximas páginas con respecto a Ritsos. Giannis Ritsos es uno de los grandes poetas griegos de su siglo, probablemente el más traducido. Su vida y su obra son extensas y complejas (e.g. Kotti 1996, Kaklamanaki 1999, Prokopaki 2000: 9-28), y presentan numerosos problemas de interpretación y análisis (e.g. Bien 1980, Beloudis 1982). El estudio de este capítulo no pretende utilizar el patrón conceptual para explicar la poesía de Ritsos, sino más bien mostrar cómo también en ella el modelo resulta productivo. Creo que es muy útil el conocimiento que este análisis nos proporciona sobre los mecanismos básicos de que se vale la imaginación del poeta, y la del lector, para construir significados vitales de *Εαρινή Συμφωνία*. Es más, veremos que la figuración verbal relacionada con la luz es tal vez el principal vehículo expresivo de la evolución emocional del poemario. El estudio “cognitivo” que ofrezco no descarta las conexiones culturales, biográficas y de otros tipos que establecen los trabajos de metodología más “tradicionalmente filológica”, si queremos llamarla así. Esos factores ya han sido considerados como muy importantes para el estudio de la variación de nuestro modelo, y lo siguen siendo en este caso. A lo que este capítulo apunta es a los procedimientos de construcción de significado que parecen ocultos tras el despliegue verbal de la poesía de vanguardia, pero que en realidad son intrínsecamente los mismos que

los de la poesía más tradicional, o que los del lenguaje cotidiano, aunque se empleen con mayor libertad y creatividad. Al estudiar el quehacer del poeta a pie de texto, examinando minuciosamente algunas de las imágenes más llamativas, se pueden comprender aspectos íntimos del estilo de Ritsos, además de comenzar a explicar aquello que debería ser el principal objeto de los estudios literarios: de qué forma está estructurado el texto para que el lector alcance tantos y tan complejos significados a partir de él, aun compartiendo sólo una mínima parte del bagaje del autor, y sin necesidad de gran información sociocultural o estética previa a la lectura.

2. La emisión de luz erótica en *Εαρινή Συμφωνία*.

2.1. Luz-oscuridad y lírica narrativa en *Εαρινή Συμφωνία*.

A pesar de sus aparentes innovaciones estilísticas, sobre todo con respecto a los textos de corte más tradicional analizados hasta ahora, y de su imaginaria “irracionalista” o “surrealista”, este poemario de Ritsos basa su significación central en unas cuantas dualidades que son de lo más convencional, y que parecen bien arraigadas en el sistema conceptual de la mayoría de los seres humanos. Es precisamente este carácter convencional, posiblemente incluso universal, de esas dualidades, lo que ayuda al poeta a construir su sistema de referencias, y también guía al lector para atender a las exigentes demandas que el texto hace a su imaginación.

En casi todos los poemas de *Εαρινή Συμφωνία* se confrontan ciertos opuestos, y se resalta el paso desde el primero al segundo: invierno-primavera, oscuridad-luz, ausencia de amor-amor. En este nivel conceptual de máxima abstracción, las pretensiones de significación de la obra no difieren en su esencia de las que pudieran tener textos eminentemente tradicionales de otras épocas, incluidos nuestros líricos arcaicos – recuérdese, por ejemplo, el *Eros espermoforos* de Teognis – o nuestros mismos ejemplos de poesía popular neogriega. Las connotaciones convencionales asociadas al cambio de estación, del invierno a la primavera, parecen tener características comunes, al menos para

cualquier sociedad ubicada en un lugar del planeta cuyo clima proporcione esta experiencia. Del mismo modo, y salvo excepciones muy concretas, parece que el paso de la oscuridad a la luz también ofrece unas connotaciones similares para casi todos los seres humanos. La diferencia entre ser querido y no serlo admite probablemente muchos más matices culturales, y refleja unos valores sentimentales que no se hallan fácilmente en las otras épocas literarias que hemos estudiado. No obstante, en lo básico, la diferencia entre no amor y amor, en tanto que responde al par no activado-activado, sí mantiene unos rasgos comunes, al parecer, para cualquier caso.

Lo significativo, para nuestro estudio, de este sistema de oposiciones en *Εαρινή Συμφωνία*, son dos particularidades que presenta, de entre las muchas posibilidades de realización conceptual y expresiva que el contraste de estas dualidades permite: se trata de la preponderancia del campo semántico de la iluminación, símbolo recurrente a lo largo de todo el poemario, y del carácter eminentemente narrativo que adopta el estilo lírico de Ritsos en este libro. Veamos qué implica cada una de estas elecciones para el poeta y para el producto final que ofrece a sus lectores.

Como digo, un rasgo principal con que Ritsos elige dotar a este poemario es la oposición oscuridad-luz, por encima de todas las demás. Para aclarar esta elección – difícil precisar hasta qué punto deliberada – puede ser útil enunciar unas cuantas secuencias abstractas, junto con ciertas posibles estrategias de organización de esos esquemas, con miras a su verbalización. En primer lugar, pongamos que uno de los objetivos comunicativos de Ritsos es, a tenor de lo que podemos deducir de la lectura del poemario completo, contar una historia personal de emoción, la cual se puede exponer, en términos esquemáticos, de la forma en que la presento en el párrafo siguiente (véase también Prevelakis 1992: 87-92).

El protagonista, que se expresa en primera persona a lo largo de toda la obra, estaba en una situación emocional de ausencia de amor, rodeado de un círculo de relaciones que incluía principalmente a familiares en situación de tristeza, próximos a la muerte, o ya desaparecidos. De esta situación de dolor y pérdida, que parece haber durado toda su vida hasta el momento, el protagonista pasa a otra de amor y alegría por una persona nueva, ajena al círculo de relaciones

precedente. Esta transición, en comparación con el largo periodo anterior de carencia de tales relaciones afectivas, tiene lugar en un lapso de tiempo bastante corto. La nueva situación, a la que se dedica la mayor parte del libro, trae una gran felicidad al protagonista, junto con un buen número de otros cambios, todos considerados por él como positivos. Hacia el final de *Εαρινή Συμφωνία* se intuyen dificultades que hacen peligrar esta felicidad y la unión de estos amantes. La incertidumbre de esta situación no termina de resolverse inequívocamente al acabar el poemario, pero sí queda claro que, después de esta experiencia emocional, la existencia de los partícipes y su visión general de la realidad ha experimentado cambios fundamentales, irreversibles, y de carácter positivo.

Por supuesto, el poeta jamás enuncia esta historia en términos así de rotundos, sino que nos la hace deducir mediante la narración de secuencias que reflejan el paso de unos contextos particulares a otros, tanto emocionales como físicos. Así, una analogía fundamental, parcialmente anticipada en el título, es el paso del invierno a la primavera. La asociación del amor a la nueva estación es un universal que necesita poco comentario – aunque recordamos el bello cuestionamiento que nos ofreció Íbico, con su Bóreas ardiente – y en *Εαρινή Συμφωνία* se presenta además con un énfasis especial en uno de sus aspectos particulares: el paso desde la inactividad o ausencia de vitalidad, tanto en la naturaleza como en las emociones del protagonista, a la vida en plenitud.

Los versos que abren el libro reflejan esta transición. Sin ser los únicos que cumplen este cometido, sí que lo hacen de una forma especialmente evidente:

Θ' αφήσω
τη λευκή χιονισμένη κορυφή
που ζέσταινε μ' ένα γυμνό χαμόγελο
την απέραντη μόνωσή μου.

Θα τινάξω απ' τους ώμους μου
τη χρυσή τέφρα των άστρων
καθώς τα σπουργίτια
τινάζουν το χιόνι

απ' τα φτερά τους.

Έτσι σεμνός ανθρώπινος ακέριος
έτσι πασίχαρος κι αθώος
θα περάσω
κάτω απ' τις ανθισμένες ακακίες
των χαδιών σου
και θα ραμφίσω
το πάμφωτο τζάμι του έαρος.
(I)

Dejaré
la blanca cumbre nevada
que calentaba con una sonrisa desnuda
mi soledad infinita.

Me sacudiré de los hombros
la dorada ceniza de los astros
como los gorriones
se sacuden la nieve
de las alas.

Así modesto humano íntegro
así jubiloso e inocente
pasaré
bajo las acacias en flor
de tus caricias
y golpearé con el pico
el cristal lleno de luz de la primavera.

El protagonista-gorrión llama pues a la ventana de la primavera. El cristal de esa ventana es πάμφωτο. Esto implica inequívocamente dos cosas: que hay luz

tras el cristal, y que el protagonista quiere acceder a ella. Desde el principio vemos que la luz aparece como elemento fundamental asociado a la primavera, y por tanto al amor, en contraposición a la sombra o ausencia de amor, soledad, representada también a lo largo del poemario por numerosas imágenes de palidez, nocturnidad, tiniebla, etc. Nuevamente, esta asociación es bastante convencional y poco problemática desde el punto de vista de la construcción del significado. Lo que caracteriza a *Εαρινή Συμφωνία* es que la luz aparece como el principal elemento simbólico para significar la nueva emoción, constituyéndose en hilo conductor presente en casi todos los poemas. En realidad, las imágenes de luz, en contraposición o no con la oscuridad, son más frecuentes en la obra que otras más típicas de la primavera, como las relacionadas con la vida vegetal o con el nuevo ciclo vital. Además, la luz aparece frecuentemente disociada de la estación, llegando desde una fuente no especificada, y considerada en sí misma, no como una manifestación de la primavera. Un título como **Φωτεινή Συμφωνία* también habría resultado conveniente.

Este protagonismo de la luz, y su continuo contraste con la oscuridad o la penumbra, evoca de por sí fuertes connotaciones con base cultural y cognitivo-perceptiva. A priori no requiere en absoluto una estructura de emisión como las que estamos analizando. Veremos, no obstante, que la amalgama de irradiación de luz, con las reglas que hemos dado para casos como Teóxeno o la Emiresa, está operativa en bastantes casos de forma explícita, y se puede sostener su compatibilidad con otros de forma implícita, sobre todo si se considera el poemario en su conjunto. Por ejemplo, el *πάμφοτο τζάμι* puede contener la fuente de luz que transforma los sentimientos del protagonista, causándole el amor y la felicidad con él asociada, y tocar con el pico en el cristal se interpreta fácilmente como una llamada, como la petición de ser admitido en ese lugar iluminado. Por supuesto, no tenemos ninguna descripción de consecuencias eróticas inmediatas de esta luz, así que no podemos hacer una afirmación rotunda al respecto. Sin embargo, el desarrollo de las imágenes de luz a lo largo del libro nos irá dando argumentos a favor de la interpretación de una irradiación erótica que vincula la recepción de la luz con la emoción del amor. A este respecto resulta decisivo el

poema III, que vuelve a la imagen de la luz tras la ventana, y cuyo análisis detallado emprenderemos más abajo.

Aquí, de momento, dejo la introducción al contraste luz-oscuridad como elemento significativo y omnipresente a lo largo de *Εαρινή Συμφωνία*. He incluido su primera aparición tras el cristal de la primavera, que oficia, en palabras de San Juan de la Cruz, de “velo del encuentro”, de tenue obstáculo final para la reunión del amante con el ser amado. El encuentro entre dos personas es otro esquema de imagen que, al igual que el de emisión, desempeña un papel crucial en numerosas amalgamas relacionadas con la conceptualización del sentimiento amoroso. Este y otros esquemas aparecen recurrentemente en este poemario. Ello viene propiciado por la segunda característica primordial que he propuesto para el estilo de Ritsos en esta obra: el carácter narrativo de su lírica. En efecto, el modo narrativo es claramente la función pragmática predominante en todo el libro. El poeta relega a un segundo plano, en prácticamente todas las composiciones, las expresiones emocionales directas, tales como la queja, la súplica, la exhortación, la expresión de la tristeza, de la alegría, la descripción minuciosa de estados de ánimo, de síntomas de la pasión, etc. Todos estos elementos están presentes, pero siempre subordinados a una estructura narrativa en primera persona que expone acontecimientos, desarrolla y comenta las acciones y elecciones de uno o más agentes, narra sucesos que acaecen a un sujeto paciente, etc. También la función descriptiva, principalmente de la naturaleza circundante como reflejo de los sentimientos de los amantes, desempeña un papel vital. No obstante, estas descripciones también están subordinadas a la estructura narrativa central.

Ya con los versos citados más arriba podemos dar ejemplo de todo ello. Por encima de cualquier otra característica, estamos ante un texto en que alguien narra en primera persona las acciones que se dispone a llevar a cabo. Por supuesto, estas narraciones invitan a construir simulaciones complejas, repletas de elementos emocionales y metafóricos, de connotaciones. Pero ello no las despoja de su narratividad. La soledad, la inminencia del amor, el cambio interior... Todo ello está ahí, pero accedemos a esos contenidos emocionales a través de las predicciones de acciones futuras del yo. Este recurso estilístico, utilizado con tanta profusión como lo hace Ritsos en *Εαρινή Συμφωνία*, le confiere a esta lírica

un ritmo especial. Además, y por encima de todo, ayuda al que parece ser uno de los principales objetivos del libro: contar el desarrollo de una relación de amor. Los poemas van encadenándose así en una secuencia que nos da la impresión de reflejar un devenir de acontecimientos, aunque en el fondo sean los sentimientos, y no suceso particular alguno, lo que importa verdaderamente en el poemario, y lo que define y guía el curso de la obra.

Parece natural que esta narratividad de la lírica de *Εαρινή Συμφωνία* propicie la construcción de amalgamas que incluyan pequeñas historias de interacción espacial, tales como el esquema de emisión que estudia esta tesis. Sin embargo, sería más preciso decir que la narratividad proporciona ciertas condiciones para que estas amalgamas se empleen de determinada manera. Recordemos que hemos visto tanto textos en modo eminentemente narrativo, como el de la Emiresa en la playa o el de Zerbopoula, como otros exclusivamente líricos, que incluyen desde fragmentos de los poetas arcaicos – e.g., los amargos lamentos de Arquíloco, la declaración apasionada de Píndaro – hasta la súplica del coro de la *Medea* o algunos pareados de canciones populares neogriegas. El que en estas composiciones la función comunicativa predominante fuera la exhortación, la queja o la expresión directa de sentimientos, no ha impedido que en ellas se inserten mínimas estructuras narrativas encaminadas, en los casos que estudiamos, a ofrecer una expresión a escala humana de las complejas causas de la emoción. A veces, estas estructuras no aparecen exactamente “insertadas”, sino más bien implícitas, ofreciendo el trasfondo del que surge la expresión directa del sentimiento. Por ejemplo, la súplica y el miedo que expresa el coro de la *Medea* presuponen la historia de las flechas del amor, aunque no se dedique a narrarla como secuencia articulada.

En *Εαρινή Συμφωνία*, además de darse el fenómeno que acabo de describir, también encontramos, de forma predominante, una estructura que ya es narrativa de por sí. Esto propicia que la historia de emisión se narre explícitamente en el momento del enamoramiento, punto de la secuencia en que es más relevante. Una vez juntos los amantes, la luz incide una y otra vez sobre el escenario en el que se desarrollan las acciones y acontecimientos. La emisión queda por tanto insertada como un elemento básico de un trasfondo narrativo.

Εαρινή Συμφωνία cuenta una historia de mayor amplitud que el momento de inicio de la pasión o la percepción de sus causas inmediatas. La irradiación de luz como emisión erótica no es la historia principal, a partir de la que se construyen expresiones de emoción, descripciones, etc. Su papel aquí es ir apareciendo en diferentes momentos de esa narración, como explicación de fondo de la causalidad del amor, que va adquiriendo distintos matices conforme se va desarrollando la secuencia de acontecimientos emocionales.

2.2. El enamoramiento y los primeros ejemplos de emisión erótica.

La luz y la llegada de la amada

Si seguimos el transcurso de la historia, comprobaremos que la luz vuelve a aparecer una y otra vez, marcando distintos aspectos del desarrollo emocional de *Εαρινή Συμφωνία*, poema tras poema. En el II se produce la entrada en escena del tú, del ser amado. Nuevamente, el poema comienza con una narración de acciones simbólicas a cargo del yo, la primera de ellas vinculada de nuevo a la luz:

Είχα κλείσει τα μάτια
για ν' ατενίζω το φως.

Τυφλός.
Είχα κάψει τη φλόγα
για ν' αναπνέω.

(II)

Había cerrado los ojos
para contemplar la luz.

Ciego.
Había quemado la llama
para respirar.

Sin entrar en mayores detalles sobre el significado de estos versos, queda claro que el protagonista realiza una acción para conseguir un fin, y que dicho fin está relacionado con la recepción de la luz. Al igual que cuando, en forma de pájaro, golpeaba con el pico el cristal de la primavera lleno de luz, el protagonista anhela aquí entrar en contacto perceptivo, afectivo, con esa luz. Quiere acceder a ella. Quiere fijar la mirada en ella. Los versos siguientes nos hablan de esperanzas y de soledad, hasta el último que, aislado, recaba la máxima atención sobre sí, y anuncia un cambio fundamental en la historia de amor que se nos narra:

Κι ήρθες εσύ.

(II)

Y llegaste tú.

El poema II aún no permite llegar a un significado bien definido de la luz. La luz en *για ν' ατενίζω το φως* parece tener un valor igual o próximo al que observamos para el *πάμφωτο τζάμι του έαρος* del poema I. Sin embargo, el contexto que ofrecen estos poemas todavía es demasiado impreciso, y no permiten llegar a conclusiones claras. La luz que se quiere contemplar con los ojos cerrados puede ser, por ejemplo, una luz interior – lo cual puede remitirnos a conferirle igualmente un significado emocional a la del primer poema – o una luz cegadora, la de la primavera después de un largo invierno. Esta es una de las características semánticas que prueban que *Εαρινή Συμφωνία* fue construida como una secuencia bien ordenada de poemas con un propósito claramente narrativo. Esperamos a continuación que el poeta nos ofrezca el contexto suficiente para asignar valores más claros a las imágenes recurrentes. Y precisamente eso es lo que promete el último verso del poema II, un cambio fundamental con la llegada de la amada, y una clarificación del valor de algunos de los elementos ambiguos.

El poema III y la escena del portal de la luz

El poema III es uno de los momentos cruciales del libro. Contiene los preliminares en el umbral del encuentro, y este mismo encuentro diferido y luego,

según se sugiere, consumado, aunque la primera descripción directa de su consumación y de sus inmediatas consecuencias nos llegará en la composición siguiente. Ahora, en este punto, el poeta elige precisamente el patrón conceptual ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, junto con otros elementos, para ensamblar una hermosa escena en que el amante duda ante el amor, cargado como está de su bagaje personal de desolación, de invierno y de oscuridad. Pero veamos con detenimiento de qué modo Ritsos liga este poema a los anteriores y hace uso de la amalgama de irradiación de luz erótica.

En el poema anterior, el protagonista hace aparecer la imagen de sus manos, cargadas de connotaciones afectivas y caracterizadas con el adjetivo διάφανος (transparente, claro, diáfano), llevándonos a significados de pureza, de equilibrio, de paz, o al menos de carencia de deseo:

Να δακρύζω
πάνω στα διάφανα χέρια μου
από μια διάφανη χαρά
που δεν επιθυμεί.
(II)

Para llorar
sobre mis manos transparentes
de una alegría transparente
que no siente deseo.

En el poema III Ritsos retoma el tema de las manos, que adquieren aquí un significado “metonímico”, como si representaran la totalidad de los sentimientos del protagonista, a la manera del corazón en cualquier modelo típico del amor. Sin embargo, estas manos, como vamos a ver, son un símbolo demasiado complejo para asignarles un referente metonímico específico. Además, junto con todas sus connotaciones, no dejan de ser manos. Pueden mirar, cosa imposible para las manos, y también sostener, que es una de sus funciones primordiales. En realidad, las manos como símbolo expresivo de las emociones están bastante extendidas

entre las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX. Recuérdese, entre los españoles, el singular tratamiento que Picasso les da en muchos de sus cuadros, con un expresionismo que quizá tenga en las manos de las figuras del *Guernica* (1937, un año antes de la terminación de *Εαρινή Συμφωνία*) una de sus cumbres. También podemos recordar la conmovedora *Casida de la mano imposible* de *Diván del Tamarit* (1936), de Federico García Lorca.

En este momento culminante de su poemario, Ritsos se dirige directamente a la amada, llamándola *αγαπημένη* por primera vez, y atrayendo de nuevo la atención sobre sus manos, conectando así con la secuencia que viene del poema anterior, y dándoles vida y personalidad propias:

Κοίταξε αγαπημένη
πώς σε κοιτάζουν
τα λυπημένα χέρια μου.

Σα δυο παιδιά ορφανά
πού κλαιγαν μες στο βράδυ
χωρίς ψωμί
και κοιμήθηκαν τρέμοντας
πάνω στο χιόνι.
Κρύωσαν μα δεν επαιτούσαν.

Κρατούσαν
ένα λουλούδι σιωπηλό
καί παιζαν τρυφερά κι αδέξια
στους ραγισμένους δρόμους.
(III)

Mira amada
cómo te miran
mis manos entristecidas

Como dos niños huérfanos
que estuvieron llorando en la noche
sin pan
y se durmieron temblando
sobre la nieve.
Tenían frío pero no mendigaban.

Sostenían
una flor silenciosa
y jugaban tierna y torpemente
en las calles agrietadas.

En el contexto que proporcionan estos versos tenemos una serie de elementos centrales del significado de este poema III, principalmente relacionados con la reticencia ante el amor y felicidad inminentes. Las manos del protagonista, reflejo de sus anhelos más íntimos, eran – vemos que persiste el modo narrativo – como dos huérfanos acostumbrados al hambre y al frío, que asumían su condición en silencio. En esta composición, tal como vamos a confirmar en breve, son significados fundamentales la incredulidad ante el gozo que trae consigo la amada, y el deseo de diferir el encuentro, tanto por miedo al cambio como para disfrutar más de él, de esa situación de tránsito hacia una vida nueva, de unión de dos existencias.

En este contexto de duda ante el amor y la felicidad, Ritsos coloca una verdadera cascada de imágenes poéticas relacionadas con la luz, construyendo una completa escena en que entra en juego una amalgama de irradiación erótica. Para ello repite la estructura de tres versos protagonizada por las manos, prescindiendo del imperativo inicial y cambiando sólo el verbo y el adjetivo referidos a χέρια. A continuación sitúa al yo dubitativo a la puerta de la amada, sin atreverse a entrar:

Αγαπημένη
κοίταξε πώς διστάζουν
τα νυχτωμένα χέρια μου.

Πώς μπορεί να ανοιχτεί
αυτή η θύρα του φωτός
για μένα που δε γνώρισα
μήτε τον *ίσκιο μιας μαρμαρυγής*;

Στέκω απ' έξω στο ψύχος δειλός
και κοιτώ τα μεγάλα παράθυρα
τα *φωτισμένα* ρόδα
και τα κρύσταλλα
κι όλο λέω να κινήσω να φύγω
προς τη γνώριμη *νύχτα*
κι όλο λέω να 'ρθώ
κι όλο στέκω
έξω απ' τη θύρα σου.

(III)

Amada
mira cómo *dudan*
mis manos *anochecidas*.

¿Cómo puede abrirse
ese portal de la *luz*
para mí que no he conocido
ni siquiera la *sombra de un rielar*?

Estoy de pie indeciso fuera en el frío
y miro las grandes ventanas
las rosas *iluminadas*
y los *témpanos*
y no acabo de moverme para marcharme
hacia la *noche* familiar

y no acabo de entrar
y no dejo de estar de pie
fuera de tu portal.

En cursiva he resaltado los términos que se refieren explícitamente a la oposición luz-sombra. El lector naturalmente se pregunta qué significan la luz y la sombra aquí, y de un modo desconocido haya la pregunta respondida: la luz propicia el amor y la felicidad, la oscuridad, la ausencia de luz, ha de mantener la infelicidad a la que el protagonista estaba acostumbrado. Aunque las connotaciones positivas y negativas de la luz sean probablemente universales, hay muchos detalles que explicar sobre cómo esta luz ha llegado a asumir el papel de causante del amor. Nuevamente, podremos hacerlo con el modelo de emisión erótica que nos hemos dado como instrumento de análisis.

En esta escena tenemos al protagonista a la puerta de la amada: *έξω απ' τη θύρα σου*. Habla en primera persona y en presente, y expresa claramente sus dudas entre aproximarse al “portal de la luz” o alejarse hacia la noche, que le es tan familiar. El contraste luz-sombra está planteado en analogía con la oposición amor-soledad. Las manos anohecidas, que antes habían sido tímidos huérfanos que soportaban hambre y frío sin mendigar, dudan ahora ante la nueva situación luminosa. El yo expresa también, mediante una pregunta retórica, su incredulidad: cómo es posible que se abra para él esa puerta de luz, puesto que está acostumbrado sólo a las tinieblas, a no conocer ni la sombra de la luz más tenue. En los últimos versos del pasaje se siente tentado tanto por la luz de las grandes ventanas que ilumina las rosas como por el frío y la oscuridad bien conocidos. Permanece, pues, indeciso.

Vistos estos significados, que en principio parecen poco problemáticos, podemos nosotros también plantear una duda razonable: el amor, visto como positivo, puede estar asociado con los valores de la luz, que, como hemos dicho, es un elemento con connotaciones universalmente positivas. Esta asociación puede hacerse sin más, sin necesidad de una historia de interacción espacial estructurada mediante el esquema de emisión. En efecto, esto es perfectamente posible. La versión más simple de la ecuación luz-amor es bien convencional. El

amante puede, por ejemplo, decir que la amada es su luz y que su ausencia es la oscuridad, o que el amor lo ilumina y la pérdida del amor lo sume en las tinieblas, sin más. Sin embargo, no es esto solamente lo que decide hacer Ritsos aquí. El poeta nos da una escena que constituye un momento de una historia. A esta escena se han incorporado una serie de elementos que adquieren sentido a través de una amalgama de irradiación erótica. Veámoslo paso a paso.

Lo decisivo aquí, y prácticamente en todo el poemario, es que la asociación luz-amor no se basa en una mera equivalencia. La emoción que siente el poeta, que cambia su vida y le trae felicidad, paz y amplitud, no es luz, sino *consecuencia* de la luz. Claramente en este pasaje, y en otros muchos que veremos, amar es el resultado de ser iluminado. Esta relación de causalidad se establece mediante amalgamas de irradiación de luz erótica configuradas por el patrón ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. El poeta rara vez se expresa de forma tan directa como Píndaro ante los ojos de Teóxeno o el capitán ante el resplandor de la Emiresa, pero sí nos ofrece una serie de estructuras verbales que presuponen la misma red de integración conceptual para construir su sentido.

Empecemos por las *νυχτωμένα χέρια*. El paralelismo sintáctico las vincula a las *λωπημένα χέρια*, que abrían el poema unos versos atrás, comparadas después con los huérfanos que acaban durmiéndose sobre la nieve. Podemos decir, por tanto, que en este punto las manos están cargadas de significado emotivo, son la parte del ser del protagonista que, en virtud de su función corporal, está destinada a ser activa, a agarrar, a acariciar, a pedir, a tocar al ser querido, pero no se atreven a ello. Dotadas aquí de naturaleza agente, son el sujeto del verbo *διστάζω*. Ahora el poeta nos presenta las manos, además, como un lugar en el que ha anochecido. El inusual participio pasivo de *νυχτώνω*, colocado como adjetivo de *χέρια*, nos hace construir un escenario en que las manos, a pesar de ser un agente capaz de dudar, son al mismo tiempo un sujeto paciente que ha experimentado en sí mismo el anochecer, suceso que, en nuestra experiencia habitual, corresponde a un paraje, y no a un cuerpo humano. El anochecer es, por tanto, algo que les ha acontecido a las manos. Lo opuesto es también posible. Si las manos son anochecidas, también pueden ser *amanecidas*, también pueden experimentar la experiencia inversa. En realidad, como nos aclaran los versos siguientes, lo que

provoca el dudar de las manos (διστάζουν) es la posibilidad de convertirse en *receptoras* de la luz. Y convertirse en receptor de la emisión, tanto aquí como en todos nuestros demás casos, implica sentir plenamente la emoción erótica. Todo esto es lo que Ritsos pone en juego al construir esta escena.

Lo siguiente que hace el poeta, en los versos inmediatamente posteriores, es incorporar dos elementos de significación que, al ser naturales dentro de la simulación en la que estamos, pueden pasar desapercibidos, pero no por ello dejan de ser determinantes. Uno de estos elementos es la integración directa del yo en la escena (για μένα που...), abandonando bruscamente el símbolo de las manos, del que ya no volvemos a tener noticia en el resto del poema. El otro consiste en colocar la fuente de luz dentro de un contenedor, en este caso de una estancia a la que da acceso una puerta y, como se nos dice después, también ventanas. ¿Qué significa entonces να ανοιχτεί η θύρα του φωτός? Aunque no esté explícitamente expresado, no cabe lugar a dudas: si la puerta de la luz se abre “para él”, el protagonista quedará iluminado por la luz que saldrá de su interior, convirtiéndose en *receptor*. La emoción con que se afronta la inminencia de este suceso, las dudas, la relevancia que se le otorga, están en consonancia con el hecho de que esta luz sea más que mera luz, y recibirla signifique más que ser alumbrado por cualquiera de las fuentes de luz habituales en la experiencia cotidiana. La apertura de la θύρα του φωτός da paso a la experiencia amorosa en su plenitud, libera la fuerza que, emitida desde el interior de esa estancia, es la *causa* del cambio que va a experimentar el protagonista.

Este valor de la luz como emisión causante del amor se mantiene coherente en el final de la pregunta, llena de asombro, en la que el protagonista se describe como desconocedor, hasta el momento, de siquiera la luz más tenue (μήτε τον ίσκιο μιας μαρμαρυγής). El poeta, valiéndose de la simulación que está creando, invita al lector a no interpretar esto como si quien está a la puerta jamás hubiera visto luz alguna, sino con el significado de que el protagonista nunca había experimentado ninguna emoción parecida a la que afronta ahora. La cantidad y la intensidad de la luz emitida son directamente proporcionales a la fuerza de la emoción que provocan. La construcción con la negación μήτε significa que lo que viene a continuación está considerado como mucho menor

que aquello que le precede, al igual que “ni (siquiera)” en español. La *sombra de un rielar*, colocada después de esta conjunción, queda presentada así como una mínima expresión de la luz de que hablamos.

Las amalgamas en que el esquema de imagen adopta la forma de luz, olor o sonido permiten jugar con la variación de intensidad de la emisión, y su repercusión directa en la magnitud de la emoción causada. Otras formas de emisión, como una flecha, una pelota o una gota de agua, se comportan de manera diferente. En ellas es necesaria la repetición de la acción para indicar mayor intensidad (más flechas, más gotas), o tal vez que el objeto sea lanzado con mayor fuerza, o esté revestido de cualidades adicionales, como el dardo untado de deseo en la *Medea* de Eurípides. Respecto a los lanzamientos, la irradiación de luz ofrece en este aspecto ventajas evidentes, que Ritsos aprovecha más de una vez en *Εαρινή Συμφωνία*.

En los versos siguientes continúa el desarrollo de la escena, con el yo de pie fuera del lugar que contiene la luz, en el frío, lo cual lo conecta con la imagen de los huérfanos sobre la nieve de los comienzos del poema. ¿Qué hace ahora el protagonista? Al igual que antes hacían las manos, duda, se debate entre ir hacia la luz o volverse hacia la oscuridad. Mira las grandes ventanas, que tenemos que suponer iluminadas, y las rosas iluminadas también. Sin embargo, aquí, al contrario de lo que ocurría, por ejemplo, en el caso de Teóxeno, contemplar la luz no es suficiente para que la emisión cause su efecto emocional. El resplandor que ahora, en su posición externa, vislumbra el protagonista no le da acceso a la nueva vida plena de amor. Le está permitido dudar, así que no se siente inexorablemente atraído. Esta irradiación, por tanto, no presenta el mismo funcionamiento que otras que hemos visto. ¿Por qué?

La respuesta está en la interacción de más de un esquema de imagen en la amalgama. Ritsos ha incorporado otras historias sintéticas de interacción espacial, también típicas y basadas en abstracciones de nuestra experiencia básica, es decir, en la interacción corpórea. Uno de ellos, que ya hemos mencionado, es el esquema CONTENEDOR. El poeta ha encerrado la fuente de emisión y lo emitido dentro de un recinto cerrado, y precisamente es su apertura, que el protagonista considera increíble, el asunto alrededor del cual gira toda la escena. Este escenario

ha reclutado a continuación un tercer esquema, el de APARTAR UN OBSTÁCULO: el borde del contenedor se interpone entre el receptor y la emisión, y la apertura de la puerta supone la eliminación de ese bloqueo, puesto que la naturaleza de la emisión es expansiva y esta tenderá a salir. A estos esquemas responden infinidad de experiencias cotidianas desde los primeros momentos del desarrollo infantil. Del mismo modo que nos han ayudado, por ejemplo, a imaginar y a llevar a cabo la entrada y salida de una habitación del modo correcto, o a impedir o permitir que un olor, un sonido o una luz se propaguen de una estancia a otra, contribuyen ahora también, decisivamente, a que demos un sentido a esta misteriosa escena, rica en significaciones emotivas pero con un contexto insuficientemente especificado.

Hay aún una objeción que podemos poner a este análisis. El protagonista, a pesar del obstáculo, percibe la luz, ve las rosas iluminadas a través de las ventanas. Como he dicho, ver la luz era suficiente en los ejemplos de Teóxeno y de la Emiresa, ¿por qué no lo es aquí? La respuesta no es fácil, pero en cambio la razón fundamental sí es bastante simple: porque el poeta lo ha querido así. En esta imagen hay un obstáculo entre emisor-emisión y receptor. Las ventanas permiten ver la emisión, desde la perspectiva de un pobre huérfano que envidia el interior de una casa de ricos, pero al mismo tiempo impiden la recepción. Esto es, evidentemente, utilísimo para los fines comunicativos de Ritsos aquí. Desea demorarse en el momento del enamoramiento, en el comienzo de la gran emoción y de la nueva vida, y para ello es fundamental que todo ello se pueda intuir sin ser consumado.

¿Cómo lleva Ritsos esto a cabo? ¿No está rompiendo las reglas de la amalgama de irradiación de luz? En absoluto: está aprovechándose de ellas. Nada impedía, por ejemplo, al poeta popular incorporar un obstáculo a su imagen de la Emiresa resplandeciendo en la playa, y quitarlo en un momento cumbre de la narración. Sencillamente, no entraba en sus planes, no casaba con sus fines expresivos, o no se le ocurrió hacerlo. En este poema de *Εαρινή Συμφωνία*, la imagen que se nos propone está diseñada para que aceptemos el obstáculo, la diferencia entre ver la luz y recibirla directamente, una vez abierta la puerta – o una ventana. Pero el poeta no nos está pidiendo una comprensión ciega ni

irracional. El éxito comunicativo está basado en nuestra capacidad para elaborar simulaciones complejas por medio de la integración conceptual, en nuestra experiencia básica de interacción espacial (dentro-fuera, emisión-recepción) y en nuestro conocimiento de elementos culturales básicos. Aquí, el poeta confía en que sabemos que puerta y ventanas son elementos de una casa, y en que con toda facilidad vamos a imaginar la escena de alguien que mira desde fuera al interior del edificio.

El verso clave que permite al lector dotar de sentido al peculiar obstáculo para la recepción de la luz es *Στέκω απ' έξω στο ψύχος δειλός*. La imagen de los huérfanos que se duermen sobre la nieve ya nos había preparado, introduciendo el frío y el modelo sociocultural de la indigencia. Ahora, al mencionar el frío otra vez, el poeta nos hace ver al protagonista como un sin techo que considera inalcanzables los dones que encierra la mansión iluminada. Este escenario está activo en la amalgama al mismo tiempo que el de EMISIÓN, es más, ambos se combinan en el espacio amalgamado. Así, “sabemos” que recibir la luz provoca la pasión, que la luz se puede percibir igualmente a través de las ventanas, y también que, para quien mira al interior de una casa desde el frío exterior, la diferencia entre dentro y fuera es crucial. Además, “sabemos” también que no es lo más esperable que a un sin techo se le abra la puerta principal (θύρα). Esto es coherente con la duda asombrada del protagonista.

Una vez más, hay tres hechos muy notables: la enorme variedad de elementos que participan en la construcción de la significación de unos pocos versos, y la gran complejidad de las relaciones entre ellos; la vertiginosa velocidad con la que la mente humana es capaz de ensamblar todos esos elementos en un conjunto manejable, que resulte en una simulación imaginativa dotada de sentido; la fabulosa creatividad con que un individuo bien dotado puede elaborar complejos productos de integración conceptual, valiéndose de las capacidades y conocimientos compartidos por todos para que su obra pueda ser comprendida y apreciada, a pesar de su complejidad y de no reflejar “objetivamente” realidad alguna. Nuevamente, se antoja difícil lidiar con esta complejidad conceptual si no se dispone de un modelo que, a la hora de analizar la construcción del significado, sea, al menos, tan flexible como la Teoría de la

Amalgama. No parece nada fácil explicar el significado de estas palabras de Ritsos exclusivamente mediante sistemas de metáforas y metonimias, ya sean entendidas como traslaciones, como interacciones de términos o como proyecciones unidireccionales arraigadas.

El poema III no acaba aquí. A continuación, superado en parte el asombro, el protagonista comienza a recrearse en el momento:

Μη με καλέσεις ακόμη.
Ας παρατείνουμε
αυτές τις ώρες τις θαμπές
τις υπερπληρωμένες
που δυο κόσμοι
ανταμώνονται...
(III)

No me llames aún.
Prorroguemos
esas horas borrosas
abarrotaadas
en que dos mundos
se encuentran...

Varias redes de integración conceptual, que incorporan esquemas de interacción espacial, siguen combinándose y coordinándose en estos versos siguientes a la escena de la ventana. Lo más relevante para nosotros es que el vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN sigue siendo útil para construir el significado del verso siguiente a la escena de la ventana: Μη με καλέσεις ακόμη. La llamada es, conceptualmente, equivalente a la apertura de la puerta. Constituye el estímulo decisivo para que el amante sienta plenamente la emoción, vaya a reunirse con la amada, sus mundos se encuentren, etc. Una posibilidad, la más probable, es que construyamos el significado del verbo καλώ a partir del escenario más típico, que suele activarse por defecto en el marco

conceptual de esta acción. En este escenario, la persona que llama emite un sonido, vehículo de un mensaje verbal, con la intención de incidir en el comportamiento de uno o más oyentes, *receptores* del mensaje. Es, en suma, la CONDUIT METAPHOR, la teoría popular (*folk theory*) de la comunicación lingüística que Michael Reddy (1979) puso de manifiesto.

Cuando todavía está activa la amalgama de irradiación de luz como causante de la pasión erótica, el poeta nos enfrenta a un verso que propone ver la situación como una llamada, trocando la emisión de lumínica en acústica y verbal, y manteniendo el vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Por supuesto, el verbo *καλώ* es lo suficientemente indeterminado como para permitirnos pensar en una llamada sin palabras, incluso silenciosa. Sin embargo, no es esta habitualmente, como he dicho, la interpretación espontánea. En todo caso, incluso si no concretamos la llamada, puesto que el verso y el contexto no lo hacen, y la dejamos en un nivel alto de abstracción, la acción de llamar sigue sugiriendo un marco conceptual compatible con el esquema de imagen EMISIÓN. Lo que pensamos, y el poeta intuye que pensaremos, al leer este verso es que la amada está en la estancia luminosa, o en algún otro lugar separado del amante, y que en cualquier momento puede hacerle una señal para que se reúna con ella y acepte plenamente la emoción y los cambios que conlleva. Cualquier señal enviada a distancia que influye de forma relevante en su destinatario, causando una transformación de importancia en él y / o en su comportamiento, se ajusta sin duda al esquema del espacio de entrada de nuestra red, y desemboca en un patrón de integración del tipo que estamos describiendo.

Los versos finales del poema III vuelven a hacer referencia a la luz. En ellos el resplandor se contempla desde una perspectiva diferente, y con él se combinan otros significados, ofreciendo un conjunto muy interesante:

Αγαπημένη
τι προετοιμάζεται για μας
μέσα στο βλέμμα των θεών
πίσω απ' αυτή τη φωταψία;
(III)

Amada

¿qué se prepara para nosotros
dentro de la mirada de los dioses
tras esa luz cegadora?

El esquema conceptual es esencialmente el mismo. El protagonista adopta el punto de vista del observador-receptor. Está refiriéndose a un lugar desde el que se irradia una potente luz hacia él. De nuevo percibimos la inminencia de un acontecimiento significativo, indicado por la pregunta, *τι προετοιμάζεται για...*, que es convencional para tales situaciones inciertas. Lo más interesante es la nueva situación espacial que estos versos plantean. El poeta ha de tener presente que recordamos bien la escena del protagonista como un sin techo, observando temeroso la estancia de donde sale el resplandor. Aprovechándose de nuestro conocimiento de la significación de la luz y del recinto desde el que está a punto de ser liberada, nos plantea aquí otra distribución, con nuevos elementos: tras el lugar desde donde se irradia la luz se halla la mirada de los dioses, y es en esta última – lugarizada – donde se prepara lo que sea que va a sucederle a los amantes.

Ritsos está aquí presentándonos una cadena de causalidad. En la integración convencional de la relación causa-efecto con la situación espacial, lo que está colocado detrás tiene relación de causa con lo de delante, que asume el valor de efecto de lo anterior. Así, la mirada de los dioses es la causa del resplandor, y el resplandor es causante de la emoción. El receptor, que durante todo el poema se nos presenta como sobrecogido ante lo que está a punto de suceder, se pregunta qué otros prodigios, qué otras experiencias le va a deparar la voluntad sobrenatural que está ahora provocándole su primera experiencia amorosa. La gran novedad aquí es que la persona amada se sitúa en el mismo plano. La invocación directa, la pregunta “qué se prepara *para nosotros*”... nos indican que ambos son receptores de esa luz, nos sitúan a ambos en un plano de igualdad, de correspondencia en la relación.

La reciprocidad en la relación amorosa y, más concretamente, la igualdad esencial de la naturaleza de ambos amantes, es algo muy novedoso en el corpus poético que hemos estudiado hasta este momento. En ninguna de las épocas en que nos hemos detenido es normal que se nos ofrezca esta posibilidad en la poesía de amor. Por el contrario, sí está en consonancia con numerosos factores culturales que se dan en la época de Ritsos y en las inmediatamente precedentes. No podemos detenernos a hacer aquí historia de la literatura, pero nuevamente comprobamos hasta qué punto pueden influir los factores socioculturales en la elaboración de pequeños detalles de una imagen poética.

Ritsos termina así el decisivo poema III, que comenzó con la inminencia del amor, y acaba, como vemos, con el comienzo de la experiencia amorosa, tratada como un acontecimiento crucial. Nuevamente, el poeta no nos dice de forma rotunda que la reciprocidad amorosa ha comenzado, pero sí nos da indicios inequívocos. El primero es que, después de este último vocativo dirigido a la αγαπημένη, los puntos de vista de ambos coinciden, la mirada de los dioses prepara lo mismo para los dos, es decir, *están juntos*. El protagonista ya no adopta un punto de vista externo, ya no sitúa a la amada en la fuente del resplandor, como cuando estaba a su puerta: *έξω απ' τη θύρα σου*. Los dos están recibiendo la irradiación de luz que causa la pasión; al parecer, los obstáculos han desaparecido, o están desapareciendo, y la luz ha ido haciéndose más fuerte. ¿Cómo sabemos esto? El poeta nos invita a deducirlo valiéndose de ese *για μας*, que los une en la primera persona del plural, y sirviéndose también de las asociaciones propiciadas por la amalgama de la irradiación erótica. Esto es lo que le lleva a elegir la palabra *φωταψία*, que indica iluminación de gran intensidad, con toda probabilidad de efectos cegadores. La luz ahora tiene mucha más potencia, y por tanto la emoción se da con mucha más intensidad. Nuevamente, las posibilidades de integración de la red le han dado a Ritsos una magnífica oportunidad de crear significación de acuerdo con sus intenciones expresivas, y ha sabido aprovecharla.

Si empleamos por un momento la terminología técnica provisional derivada de nuestro estudio, podríamos decir que este poema incluye dos de las principales versiones de la red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN: el ser amado como emisor y un ser superior como emisor externo. Como ya he

señalado, la principal novedad, ayudada por factores culturales, es la presencia del ser amado como receptor, lo cual lo convierte en amante a su vez, indicando así la correspondencia. Ninguno de estos caminos era obligatorio para el poeta, pero, una vez tomados, imponen sucesivas restricciones a la construcción de significados: puesto que la recepción tiene un significado bien consolidado, cualquier elemento situado en el papel de receptor ha de sentir los efectos de la emisión. En el caso de la amada de la canción popular, teníamos numerosos receptores, pertenecientes todos a la categoría de pretendientes masculinos. Aquí también tenemos más de un receptor. En este caso, al coincidir la identidad del ser amado con la de uno de esos receptores, y estar ambos unidos – unión expresada gramaticalmente por la primera del plural – la reciprocidad se sigue necesariamente.

Entrada de la amada y salida de los amantes hacia el sol

Podemos comprobar la existencia de las dos versiones de la red en los versos inmediatamente siguientes, en el comienzo del poema IV. El final del poema III nos acaba de sugerir el momento de la unión o del comienzo del sentimiento mutuo, alumbrados ambos amantes por la φωταψία y tutelados por la mirada de los dioses. En el poema siguiente asistimos a la entrada de la amada en la casa (y en la vida) del protagonista, que, un poco más abajo, le irá mostrando, como un guía o un anfitrión atento, muebles, estancias, objetos... testigos de la desdichada historia familiar (versos 13ss.).

Así pues, el poema IV se abre con la entrada de la amada en la infeliz mansión, que es también la entrada de la primavera:

Βηματίζεις
μέσα στα σκονισμένα δώματά μου
μ' ένα πλατύ ανοιξιάτικο φόρεμα
που ευωδιάζει πράσινα φύλλα
φρεσκοπλυμένο ουρανό
και φτερά γλάρων
πάνω από θάλασσα πρωινή.

Μέσα στο βλέμμα σου ηχούν
κάτι μικρές φουσαρμόνικες
από κείνες που παίζουν
τα πολύ εύθυμα παιδιά
στις εαρινές εξοχές.
(IV)

Entras caminando
a mis aposentos polvorientos
con un ancho vestido primaveral
que desprende aroma de hojas verdes
cielo recién lavado
y alas de gaviotas
sobre mar matinal.

En tu mirada suenan
unas pequeñas armónicas
de las que tocan
los niños muy joviales
en los campos de la primavera.

Vemos que ha cambiado el punto de vista. Al volver al uso de la segunda persona, el protagonista asume nuevamente el papel de observador, describiendo las evoluciones de la amada. Ha abandonado, por tanto, el plural, y esto tiene una consecuencia inmediata: amante y amada ya no están situados en el mismo plano, ya no pueden ser ambos receptores. Estamos pues en la versión de la amada como emisora. Aunque la forma que adopta la emisión no es la de la irradiación de luz, no deja de ser reconocible. La amada exhala, a través de su vestido, un aroma (ευωδιάζει), y su mirada, en lugar de resplandecer, emite esta vez unos particulares sonidos. La entrada de la amada como una diosa de la primavera propicia la emisión de estos elementos hacia el protagonista, los cuales le causan

un efecto positivo. Pero el poeta no expresa de forma explícita las consecuencias de la emisión sobre el receptor. ¿Cómo *sabemos*, entonces, que son positivas?

El poeta consigue sugerir los efectos describiendo la emisión. Y de qué modo. En esencia, es el mismo procedimiento que utilizó Safo en su alabanza de la muchacha a través de la luz de la luna sobre los campos de Lidia. También hemos visto antes la posibilidad de adjetivar lo emitido, como en la “flecha untada de deseo” del coro de la *Medea*. Aquí Ritsos aprovecha las posibilidades de construcción gramatical de los verbos εωδιάζω e ηχώ para insertar escenas marinas y pastorales en relación con el vestido y la mirada de la amada.

En realidad, en el caso de εωδιάζω, verbo normalmente intransitivo, lo que hace Ritsos es casi violentar su construcción gramatical normal, para ponerle un complemento directo, con acusativo – a la manera del verbo μυρίζω (oler) –, a fin de obtener una estructura equivalente a la construcción “oler a” en español¹²³. Esto no es exactamente ir más allá de las posibilidades que ofrece el verbo, ya que si esta opción fuera imposible, el poeta no habría podido elegirla. Tal vez una de las motivaciones de esta estructura poco habitual sea el deseo de que la amada no sólo tenga un olor especialmente agradable y evocador, sino que exhale además algo nombrable, *lo emitido* en nuestra red. Ese algo nombrable proporciona un asidero para sugerir los efectos que el aroma ejerce sobre el amante, quien observa y describe. El olor que emite este φόρεμα es a “hojas verdes” (primavera, comienzo del ciclo vital, vínculo con el título del libro, connotaciones positivas), “cielo recién lavado” (amplitud, lluvia purificadora, otro nuevo comienzo) y “alas de gaviotas sobre un mar matinal” (otro comienzo, esta vez del día, distancia y amplitud también, identificación con la gaviota, con el ser que vuela: libertad). La mayoría de estas cosas, claro está, no pueden oler “en realidad”. Entendemos, sin necesidad de instrucciones más precisas, que estas imágenes proceden del receptor, y que la emisión, el perfume que desprende la amada, es lo que le provoca la emoción que lleva a esos pensamientos. El hallazgo expresivo consiste en comprimir conceptualmente lo emitido con los efectos últimos sobre el

¹²³ Esto, claro, es muy difícil de traducir, al no tener el español un verbo que, como εωδιάζω, signifique desprender aroma o perfume, y que sea habitualmente intransitivo. La construcción española no resulta pues violentada, sino que es perfectamente normal. La construcción griega no es agramatical ni un invento de Ritsos, pero sí un uso atípico, que como tal llama la atención.

receptor, que están al final de la cadena, y colocar la referencia a estos en el lugar sintáctico que corresponde a aquel. Nuestro conocimiento de la red de emisión se combina aquí con el de la teoría de la mente, es decir, con nuestra capacidad para ponernos en lugar del observador, siendo así conscientes de que las impresiones de quien describe se suelen incorporar a su descripción. El resultado es que el vestido huele a las imágenes o recuerdos que evoca su aroma en el protagonista.

Un efecto poético similar, por medios parecidos, es el que consigue la construcción con el verbo ηχώ. Son, nuevamente, muchas las cosas que el poeta hace aquí en poco espacio, y muchas las que nuestra mente acepta para poder seguirle. *Sonar* requiere de unas ciertas condiciones. El lugar donde el sonido suena o resuena es la mirada, convertida aquí en contenedor, tal como vimos en el ejemplo de la mirada de Εύα, de Elytis, al comienzo de nuestro primer capítulo, y como es convencional tanto en el uso literario como en el cotidiano. Tenemos pues en marcha una simulación compleja, aparentemente disparatada, pero innegablemente significativa, y que incluye al menos dos niveles. Uno: la amada emite un sonido desde sus ojos al mirar al receptor, y este sonido le provoca una intensa emoción, similar a la del aroma de los versos anteriores. En el segundo nivel, “mirando más de cerca”, por así decirlo, la génesis de ese sonido se explica como sigue: primero, la mirada de la amada es un lugar en el que suenan armónicas; segundo, dichas armónicas son de una categoría inventada para esta ocasión, concretamente, de las que los niños joviales (infancia, nuevo comienzo, inocencia, felicidad) tocan en los campos de la primavera.

Una vez más, el poeta aprovecha las posibilidades de construcción gramatical del verbo. El lugar donde algo suena es un complemento circunstancial típico, pero que una mirada sea la sede acústica produce un choque de marcos conceptuales, un contraste significativo. En cuanto a los efectos de ese sonido en el receptor, Ritsos no necesita aquí violentar la estructura convencional, porque le queda el hueco correspondiente al sujeto. Eso sí, esa ranura es concienzudamente explotada con un sintagma de cuatro versos. En la mirada no resuenan sólo armónicas, sino armónicas ligadas a otra escena primaveral, infantil, feliz. Nuevamente, las imágenes evocadas por la contemplación de la amada han

asumido, en la amalgama, el papel de lo emitido, en este caso más concretamente el de la historia que acompaña al sonido, albergado este último en la mirada.

Como vemos, todo esto es enormemente complejo, y requiere la capacidad de mezclar elementos de diversa procedencia en una simulación integrada, y con gran rapidez. Lo interesante para nosotros es que la red genérica con el esquema de imagen EMISIÓN nos sigue ayudando a comprender cómo se producen estos significados, y a ligarlos, no a escuelas literarias ni a corrientes estéticas, sino a aspectos fundamentales de la cognición. La amalgama de irradiación erótica, en la mayoría de nuestros pasajes, oficia de hilo conductor, de vehículo central del sentido. Sin embargo, queda claro, al mismo tiempo, que ese patrón conceptual no se da aislado, sino en combinación con otros esquemas, amalgamas, marcos conceptuales, trasfondo sociocultural, etc.

El carácter positivo de la emisión es otra elección. Ya hemos visto casos en que su valor es opuesto, como frecuentemente sucedía en la poesía de la Antigüedad. Por citar un caso más parecido, en el poema 98 de la antología de Politis la amada también hace una aparición llamativa, saliendo al balcón, pero en esa ocasión, en competición con el sol, su luz marchitaba e inflamaba al mocerío en derredor. Vemos que el tono de Ritsos es mucho más íntimo y solemne, y también mucho más personal. Las visiones primaverales que emite-provoca la amada se relacionan con experiencias individuales y con elementos simbólicos de la naturaleza, y dejan más libertad a la imaginación del lector, por estar menos determinadas que las terribles y directas consecuencias de la canción popular. Es un objetivo comunicativo fundamental dejar constancia de que la experiencia es positiva para el protagonista, más aún, salvadora, y a transmitir este tipo de significados están dirigidos los mecanismos connotativos del texto.

Como he dicho, después de la entrada de la amada tenemos un recorrido por la casa-vida del protagonista, llena de tristes recuerdos. Concluida la “visita”, el protagonista decide deshacerse de ese legado, puesto que la amada le ha traído el tiempo nuevo (τον καινούργιο καιρό), la luz del alba (το φως της αυγής) y su sangre (και το αίμα μου). Es decir, nuevo comienzo y nueva salud. Los versos finales del poema IV retoman la oposición primavera-invierno (otoño, en este caso), y, sobre todo, luz-sombra:

Πιασμένοι απ' το χέρι
θα κατεβούμε τη μαρμάρινη σκάλα
που έχει φθαρεί απ' τα βήματα
των φθινοπωρινών σκιών.

Πάμε στους αγρούς
να φορέσουμε στα δάχτυλα
τις παπαρούνες και τον ήλιο
και την καινούργια χλόη.

Στα μάτια σου δε λιμνάζει
μητ' ένας κόκκος ίσκιου.

Να ο ήλιος που τρέχει
μέσα στα δάση.
Δεν έχουμε αργήσει.
(IV)

Cogidos de la mano
bajaremos la escalera de mármol
que han desgastado los pasos
de las sombras otoñales.

Vamos a los campos
a ponernos por anillos
las amapolas y el sol
y el verdor nuevo.

En tus ojos no se estanca
ni un ápice de sombra.

Ahí está el sol que corre
al interior de los bosques.
No hemos llegado tarde.

Como vemos, estos versos también retoman la primera persona del plural, y con ella la situación de los amantes reunidos, superado ya cualquier obstáculo, tal como se nos presentaban al final del poema III. Entonces teníamos la pregunta, exaltada, impaciente e impresionada a la vez, acerca de lo que esperaba a los amantes tras la φωταψία, en la mirada de los dioses. Ahora, cogidos de la mano, con unidad de propósito y de acción, la pareja deja atrás todo lo frío y viejo (mármol), todo lo otoñal, y se encamina hacia los campos. Se ponen en los dedos, a modo de anillo de compromiso, elementos destacados del comienzo de la primavera: amapolas, el verdor o la hierba nuevos (καινούργια χλόη) y el sol. En los últimos versos del poema III los amantes comenzaban a ser objeto de la irradiación de aquella luz deslumbrante, tras la cual miraban los dioses. Aquí la intención que manifiesta el protagonista es que acepten plenamente lo que se les envía, que lo hagan suyo y se comprometan con ello.

Después de una frase convencional como να φορέσουμε στα δάχτυλα, queda activado el marco conceptual de ponerse / llevar anillo, y el significado sociocultural del anillo como símbolo de compromiso o alianza. Estas palabras también nos recuerdan la expresión que el poeta había usado unos diez versos más atrás, cuya imagen retoman: “Δε θα περάσω στο δάχτυλό σου / το αρχαίο δαχτυλίδι της μητέρας (No pasaré a tu dedo / el antiguo anillo de mi madre). La nueva alianza está sellada bajo el signo del futuro, no del pasado, y sus símbolos son de primavera y de luz, de comienzo de nueva vida. Los amantes abandonan la decadente mansión del pasado y salen al aire libre, quedando iluminados por el sol de la nueva estación. Recibir esta luz, con la que podríamos decir que se desposan usando el sol como anillo, tiene como consecuencia quedar unidos por el sentimiento mutuo de amor, y comenzar una vida distinta.

De la invitación a marchar hacia los campos pasamos a las dos constataciones finales. Primero: bajo este sol primaveral, en los ojos de la amada no cabe la sombra. Esta luz que los alcanza a ambos es irremediable, va a vencer.

Segundo: los amantes, suponemos que aún cogidos de la mano, llegan a un lugar – siempre hacia la luz – en que el sol corre hacia el interior de los bosques. El comentario “no hemos llegado tarde” nos indica que ambos se disponen a internarse en la espesura para encontrarse con el sol. Están a tiempo de recibir plenamente la emisión.

El poema IV plantea una disposición espacial de las relaciones de la irradiación de luz erótica opuesta a la que nos presentó el III. Allí la luz se hallaba dentro de una estancia y el receptor en el exterior, siendo la casa el obstáculo que debía abrirse para que se produjera la recepción. Ahora, el protagonista se halla dentro del contenedor, la casa-vida-pasado familiar, y la amada entra (realizando emisiones eróticas a su vez), inspecciona el triste lugar, y a continuación los amantes, de la mano, salen al exterior, y se encaminan hacia el lugar más apropiado para recibir la luz con toda intensidad. Por tanto, aquí la luz estaba fuera y los amantes dentro del contenedor, que seguía siendo lo que impedía la recepción, la cual en esta ocasión viajaba en sentido inverso al del poema anterior. Esta vez, el acceso a la emisión se consigue mediante la salida de los amantes del lugar donde estaban reclusos; una vez *fuera*, son libres de acercarse a la luz, con todo lo que ello significa: cercanía → recepción con mayor intensidad → emoción más fuerte. Vemos que categorías espaciales básicas, como dentro-fuera y cerca-lejos, adquieren valores precisos dentro de la amalgama de irradiación erótica. Entrar a la casa de la θύρα του φωτός (poema III) o salir de la mansión familiar hacia los campos primaverales (poema IV) adquieren su connotación positiva en virtud de los parámetros de la amalgama de AMOR-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

La llegada a la luz

Coherente con la vocación diegética de *Εαρινή Συμφωνία*, el poema V comienza con el suceso siguiente, es decir, con la admisión de los amantes – otra vez primera del plural – en el lugar de la luz:

Η κωδωνοκρουσία του φωτός
μας υποδέχεται
στο ξανθό ακροθαλάσσι.

(V)

El repicar de la luz
nos acoge
en la playa rubia.

Estos son los primeros versos del poema V. El relato se retoma desde donde se dejó. El ξανθό ακροθαλάσσι es ahora el lugar de destino de los amantes, al que “no habían llegado tarde” al final del poema anterior. La κωδωνοκρουσία του φωτός funde dos tipos de emisiones: luz y sonido. La emisión es el sujeto del verbo υποδέχομαι, es decir, desempeña también el papel de agente en el marco conceptual de acogida con el que se combina la amalgama. En este nuevo lugar al que han llegado, luminoso y abierto, no hay ya barrera entre los amantes y la emisión.

El poema es todo él una exaltación, en un tono apasionado y con tintes religiosos, de la salvación y la vuelta a la felicidad y pureza de la infancia que supone la emoción compartida por el protagonista y su amada. Se suceden los símbolos de religiosidad cristiana, y se insiste en la llamada de “las iglesias de la primavera” o de las “iglesias infantiles”, que hacen sonar el σήμαντρο, el madero oblongo que se golpea para convocar a la oración: Άκου τα σήμαντρα / των εαρινών εκκλησιών. Estas llamadas acústicas ya no están tan exclusivamente ligadas a los amantes como el repicar de la luz del verso inicial, y requieren, para construir su significado, otras operaciones distintas de la red de emisión que estamos viendo. De todos modos, sí ejercen una influencia en los amantes, y en el entorno, cuya estructura de causalidad está basada en el esquema de imagen de nuestro análisis, puesto que lo que hacen los σήμαντρα no deja de ser esparcir en derredor una emisión, esta vez portadora de cierto mensaje más que causante de la pasión de los amantes.

2.3. La luz sostenida del amor y la amada luminosa

Como he explicado, la estructura de causalidad inmediata representada por el patrón conceptual que estudiamos hace que las amalgamas de este tipo sean más propicias para el enamoramiento, para conceptualizar el comienzo de la pasión a partir de sus estímulos primeros. Vemos que Ritsos las utiliza con profusión, desarrollando minuciosamente algunas de sus posibilidades para generar significado, en el momento que corresponde al comienzo de la relación amorosa, dentro del transcurso narrativo de *Εαρινή Συμφωνία*. No obstante, aunque no con un papel tan determinante, las imágenes poéticas relacionadas con la luz, sobre todo en contraste con la oscuridad, siguen apareciendo, y siguen conceptualmente ligadas a la causalidad del sentimiento amoroso.

Así, en el poema VI tenemos por primera vez una de nuestras amalgamas más exitosas, que también tiene una presencia relevante en *Εαρινή Συμφωνία*: el cuerpo luminoso del ser amado. El símbolo comienza a intuirse en estos versos:

Η ζέστα του κορμιού σου
με ντύνει τον ήλιο.
(VI)

El calor de tu cuerpo
me viste con el sol.

Podemos entender aquí que el calor que desprende el cuerpo de la amada causa que el amante se vea revestido por el sol, iluminado. Nuevamente la luz solar se nos presenta como vehículo y causante directo de la emoción que siente el protagonista, además de sus connotaciones positivas y de su vinculación con el mundo primaveral y floreciente al que apela constantemente el poemario. Mucho más clara es la imagen que encontramos unos diez versos más abajo:

Το φως των ηγεμονικών μαλλιών σου
σκεπάζει τους ώμους της νύχτας.

(VI)

La luz de tus cabellos soberanos
cubre los hombros de la noche.

Tenemos aquí explícitamente a la luz saliendo de una parte del cuerpo de la amada, como ya hemos encontrado en nuestros otros ejemplos de épocas bien distintas. La fuerza emitida por la amada adopta ahora dimensiones cósmicas, afectando a la naturaleza circundante con gran amplitud. Esta visión del amor como fuerza transformadora de la realidad es muy típica de numerosos poetas del siglo XX, pero no resulta, claro está, novedosa: comparte muchas características con el amor divinizado de Dante, Petrarca o los místicos. Además de ello, y fuera de esa línea renacentista de la que carece, salvo casos marginales, la literatura griega, nosotros la hemos encontrado en textos mucho menos sofisticados, como la canción de la Emiresa, que hace brillar las costas al descubrir el aire su tobillo. Evidentemente, en el poema popular la luz es instrumento para un fin principalmente narrativo y emocional, directamente relacionado con los partícipes de la relación amorosa: ser detectada por el barco y atraerlo. En este poema de *Εαρινή Συμφωνία*, los amantes están juntos y la presencia de la amada cambia la realidad, o más bien la visión del mundo que tiene el amante. Ambos son valores posibles para la imagen en la que una luz es irradiada desde el cuerpo del ser amado. Ritsos escoge aquí los cabellos para sugerirnos la contemplación de un movimiento natural de la amada visto desde cerca (posición del amante), y para transmitir la impresión visual de estos cayendo sobre los hombros. En lugar de a la amada, estos hombros pertenecen a la noche, que queda así iluminada por ese resplandor que sale del cuerpo femenino. Una vez más, sabemos que las emociones de quien describe se incorporan a la descripción. También sabemos que, dado el patrón conceptual de irradiación de luz erótica, la noche significa la ausencia del amor, del fulgor que lo provoca y lo sostiene. Esto no impide que la noche sea además *noche*, espacio y tiempo que está albergando la escena entre los amantes, y por tanto esté revestida de un matiz positivo del que carecía, por ejemplo, en el poema III, cuando el protagonista la llamaba “noche conocida”, y

dudaba entre volver a ella, a su pasado sin amor, o ir hacia la luz. Este doble valor de elementos de la simulación, por estar conectados a sus correspondientes en los espacios de entrada, no es fácil de explicar mediante las categorías metáfora o metonimia, mientras que la amalgama conceptual da cuenta de él como un resultado natural de las proyecciones en la red de integración.

Por tanto, aquí la irradiación de luz desde el cuerpo de la amada se emplea como elemento causante de cambios en la naturaleza, que nosotros entendemos como cambios en la forma de ver el mundo del protagonista, verdadero receptor de la emisión erótica. El poderoso fulgor de estos cabellos soberanos o majestuosos, capaces de cambiar el universo, ilumina la noche con un gesto natural, suave, y esta queda así transformada, evocando el cambio que ha tenido lugar en la historia vital del protagonista, la cual, tal como él mismo nos había dicho en composiciones anteriores, había sido toda tinieblas hasta la amada. Mucho después, en los versos que principian el poema XXI, los cabellos de la amada vuelven a transformar la noche con su emisión, esta vez de olor: Τα μαλλιά σου / αρωματίζουν τη νύχτα.

En otras ocasiones, las imágenes poéticas de luz aparecen más indeterminadas, carentes de unos efectos claros sobre el protagonista o sobre su visión del mundo. No obstante, Ritsos sigue recurriendo a escenas similares a las que hemos visto, amalgamando una fuente de luz indefinida con la amada o con el lugar en el que esta se encuentra, aguardando al amante y a la consumación del amor:

Πέταξα
στο φωτεινό σου διάδρομο
την πανοπλία μου.

Ήμουν γυμνός όταν εχτύπησα
τη θύρα του κοιτώνα σου.
(VIII)

Tiré

en tu pasillo iluminado
mi armadura.

Estaba desnudo cuando llamé
a la puerta de tu alcoba.

Dejemos a un lado lo demás y concentrémonos en φωτεινός. El pasillo de la amada es φωτεινός porque es de la amada. Este adjetivo puede significar tanto luminoso como iluminado, y no hay nada en el contexto que nos decante definitivamente hacia una u otra acepción. “Iluminado” sería lo habitual en el lenguaje convencional para describir estancias de una casa. En ese caso, es fácil recordar el poema III y la escena de la luz detrás de la puerta, e interpretar que el pasillo recibe la luz que sale de la alcoba, donde está la amada, que es probablemente quien la emite. El amante es entonces aquí como el gorrión que picoteaba el πάμφωτο τζάμι του έαρος en el poema I, o el vagabundo que dudaba ante la puerta de la luz en el III. Si el pasillo es “luminoso”, si emite luz, tiene esta facultad porque está relacionado con la amada, porque le pertenece. En todos los casos, recibir la luz tiene un significado causal, da lugar a la emoción que siente el amante.

Los siguientes versos continúan la imagen de la luz, sugiriéndonos el paso ulterior, es decir, los efectos de esa luz sobre el protagonista, que ha abandonado su armadura, su bagaje anterior sin amor, y desnudo recibe la luz plenamente y sin obstáculos:

Λουσμένος τα φέγγη
της προσδοκίας
μιας ακέριας ζωής
έσταζαν απ’ τα μέλη μου
σταγόνες ήλιου.

Κι όταν η κλίνη ανοίχτηκε
προς το βαθύφωτο ουρανό σου

κατέθεσα στα πόδια σου
την τελευταία μου προσωπίδα.
(VIII)

Bañado en los fulgores
de la esperanza
de una vida íntegra
caían de mis miembros
gotas de sol.

Y cuando el lecho se abrió
hacia tu cielo hondamente iluminado
deposité a tus pies
mi última máscara.

La luz se hace líquida y baña al amante, que rezuma la sustancia emitida, ligada, una vez más, a la esperanza de un nuevo comienzo. El βαθύφωτος ουρανός es otro ejemplo de adjetivación lumínica de un elemento asociado a la amada. Dejando a un lado el porqué de la vinculación de un cielo con la mujer del lecho, sus connotaciones, etc., lo que nos dice βαθύφωτος es que el cielo está lleno de luz hasta el fondo, y que por tanto desprende esa luz, recién expuesta por la apertura del lecho, hacia el amante, que se despoja de sus últimos adornos superfluos, pertenecientes a su vida anterior. Vemos que, durante todo el comienzo del poema VIII, el amante es persistentemente iluminado por resplandores que proceden de la amada, o de elementos íntimamente relacionados con ella.

Las imágenes de la amada luminosa alcanzan su cima en el poema IX, donde Ritsos acumula referencias a la irradiación de luz como causa de la intensa emoción que siente el amante, hasta culminar en la total identificación del cuerpo de la amada con la luz misma:

Οι φλοίσβοι της βραδιάς

κι οι ανταύγειες των γιασεμιών
περιμένουν μπροστά στο κατώφλι μας
μιαν απάντηση.

Τι ζητούν από μας;
Τι μας φέρνουν;

Το κορμί σου γυμνό
γυμνό το κορμί σου
ολόγυμνο
καρφωμένο στην καρδιά της νύχτας
χρυσή ανατολή
– το ενσαρκωμένο φως.

Τυλιγμένος εγώ το κορμί σου
γυμνός
δίχως άνθος φωνή και τραγούδι.

Κανένα φως άλλο
να μην ισκιώνει το φως
που ανατέλλει απ' τη σάρκα σου.
(IX)

Los murmullos de la noche
y los destellos de los jazmines
esperan frente a nuestro umbral
una respuesta.

¿Qué quieren de nosotros?
¿Qué nos traen?

Tu cuerpo desnudo

desnudo tu cuerpo
desnudo del todo
clavado en el corazón de la noche
oriente de oro
– la luz hecha carne.

Envuelto en tu cuerpo yo
desnudo
sin flor voz y canción.

Que ninguna otra luz
ensombrezca la luz
que amanece de tu carne.

Este es el comienzo del poema IX. Tenemos nuevamente distintas imágenes de emisión, las cuales pueden responder al vínculo AMOR-CAUSALIDAD-EMISIÓN, constituyendo distintas realizaciones de ese patrón conceptual. Otra vez la disposición espacial de los distintos elementos resulta decisiva. Los φλοίσβοι y las ανταύγειες son emisiones que esperan poder traspasar el umbral de los amantes. Qué intención tienen y qué consecuencias traen es precisamente la pregunta que plantea el poema. El lector, ante esta indeterminación, puede imaginar muchas posibilidades. La mayoría de las interpretaciones, y entre ellas las más naturales, incluirán un espacio mental en que esas emisiones alcanzan a los amantes y les provocan unas consecuencias, siguiendo así la topología del esquema de imagen EMISIÓN.

Nótese que la disposición espacial en el comienzo del poema IX vuelve a ser la de alguien que está a la puerta de otro. Esta escena de inminencia y de llamada es, como estamos viendo, muy productiva en *Εαρινή Συμφωνία*. Aquí los amantes vuelven a estar juntos – lo cual está nuevamente marcado por la primera persona del plural – y además están *dentro*. Las emisiones aguardan *fuera* del umbral, esperando que se les dé entrada para ejercer su influencia. La perspectiva ahora es, al contrario de lo que sucedía en el poema III, de dentro afuera.

Dentro de esta disposición espacial, el poeta nos lleva al interior del lugar donde se hallan los amantes. Allí asistimos a la apoteosis del cuerpo de la amada, y nuevamente se produce el cambio a la segunda persona del singular, que marca el paso a la otra versión del patrón de la irradiación erótica, la de la amada luminosa. La luz de la amada es oriente de oro, amanecer, nuevo comienzo, clavado en el corazón de la noche, la cual se ha de ver por ello, irremediabilmente, transformada por gracia del amor. Como ya hemos dicho, la noche aquí puede tener tanto el valor espacio-temporal como el de las connotaciones de ausencia de amor que se le otorgaron en poemas anteriores. Hacer de la amada la encarnación de la luz supone concederle a su emisión el más alto grado y capacidad de influencia, además de categorizarla como la iluminación por excelencia, como el ser que asume por naturaleza el papel de cambiar la noche con su resplandor.

Es también muy interesante para el estudio de nuestro motivo el desarrollo de los versos siguientes. La acción iluminadora es causa de amor, de trascendencia, de emociones positivas, de “iluminación” espiritual, en suma. Veremos más adelante que hay imágenes que insisten en ello, además de las estudiadas hasta ahora. En una amalgama conceptual en que la luz tiene esas propiedades, la amada no es, claro está, el único elemento que puede asumir el papel de emisor. Dios o los dioses, el poeta con su canto, y tantas otras cosas pueden traer luz a un determinado receptor, incidiendo de forma decisiva en sus emociones y en su visión del mundo. Esta posibilidad está implícita en la silenciosa desnudez del protagonista, que ha quedado mudo, *δίχως ἄνθος φωνή και τραγούδι*. No hay que ejercer acción alguna que pueda suponer “iluminación”, porque ninguna luz debe competir con la de la amada. Reaparece aquí el esquema conceptual de la escena de la amada asomándose a su balcón, y de tantas otras. Recordamos que en aquella canción recogida por Politis no debía haber luna en el vecindario, porque la luna era la amada, y que esta termina entablado una competición con el sol, en la que vence claramente. Curiosamente también emplea Ritsos aquí el verbo utilizado para señalar la salida de un astro, típicamente el sol: *ανατέλλω*, y el sustantivo de él derivado: *ανατολή*. Unos dos mil quinientos años antes, Teognis había usado, para la imagen del Eros espermoforos que

analizamos, casi el mismo verbo: Ὠραῖος καὶ Ἔρως ἐπιτέλλεται. Entonces Eros surgía como un astro. En estos versos de *Εαρινή Συμφωνία*, el amor amanece como luz desde la carne de la amada.

Como he dicho, la luz también tiene en *Εαρινή Συμφωνία* el valor de inspiración, de iluminación espiritual, significado que se alcanza mediante otras asociaciones distintas de las de la red de emisión que estudiamos. Esa luz puede entonces provenir del amor, como en el comienzo del poema X:

Αγάπη, αγάπη,
δε μου ἄχες φέρει εμένα
μητ' ένα ψίχουλο φωτός για να δειπνήσω.
(X)

Amor, amor,
no me habías traído a mí
ni una migaja de luz para que cenara.

En el X tenemos el lamento, más o menos complacido, de quien habría querido gozar antes de su bien presente. Esta imagen se repetirá, con variación de papeles, algo más adelante, en el poema XV. Allí el protagonista vuelve, al parecer esporádicamente, a la solitaria actividad de la creación poética, que había abandonado por un tiempo, deslumbrado por el amor, para que “ninguna luz hiciera sombra” a la de la amada. Ahora describe así esa ocupación, que lo era todo en el pasado:

Ρίχνω ένα ψίχουλο
στα πληγωμένα αηδόνια
πού ἄχαν ταΐσει κάποτε με φως
την πληγή μου.
(XV)

Echo una migaja

a los ruiseñores heridos
que una vez alimentaron con luz
mi herida.

Vemos que la concepción de esta otra luz, que no responde al patrón CAUSALIDAD-EMISIÓN, está no obstante influida, en el sistema de significaciones del libro, por la red genérica que estudiamos. La luz como alimento espiritual proveniente de la actividad poética está empequeñecida, imaginada como migajas, como un cuidado paliativo, en comparación con la gran luz que trae el amor, la primavera, la iluminación total. En el amplio contexto que proporciona la visión de conjunto de una obra literaria extensa y compleja, las imágenes no sólo se diseñan en función de las operaciones de integración conceptual que convienen a un punto concreto del discurso. Lo que se ha dicho e imaginado antes, y tal vez en lugares del poemario que vienen después pero que ya están escritos o esbozados en la mente del poeta, puede influir en la figuración verbal de pasajes con motivos diferentes, pero conceptual o verbalmente emparentados con amalgamas de presencia más fuerte. La coherencia del conjunto no es obligatoria, pero a menudo sí es frecuente y útil para el éxito expresivo del todo y de las partes. El sistema conceptual y verbal más o menos fijado y válido para todos los poemas puede ser también consecuencia de la forma de pensar poéticamente del autor en esa época, o para la tarea que supone esa obra en concreto. Es natural que ese amplio sistema de significaciones, aunque no tenga que ser exhaustivamente sistemático o coherente, se vea reflejado en el imaginario de un poemario o tal vez incluso de un periodo, a veces es posible que hasta en la obra de toda una vida, o en lo que, algo confusamente, solemos denominar *estilo*.

Volviendo a nuestro patrón conceptual, encontramos en el poema XI una acción de gracias con algunos de los elementos semánticos que ya nos resultan familiares. El protagonista era antes pobre y carecía de luz: δίχως φωτιά δίχως λυχνία (sin luz sin bombilla). Ahora llora agradecido por la llegada de la amada:

Γεννήθηκα για να προφτάσω
να χαιρετήσω στην άκρη του δρόμου

τον ήλιο των ματιών σου.

(XI)

Nací para llegar a tiempo
de saludar al borde del camino
el sol de tus ojos.

La imagen del sol de los ojos, que utilizaba Elytis para *Εύα*, uno de los ejemplos con que se abría este estudio, aparece aquí con el significado estructurado por la red AMOR-CAUSALIDAD-EMISIÓN. En un contexto aislado podríamos argüir que el sistema de correspondencias y proyecciones de la red no está plenamente justificado. Aún así, no sería fácil eximir al significado de esta imagen del esquema que tan bien describe el comportamiento de la luz, la característica prototípica central del sol. El sol de los ojos implica necesariamente luz despedida por la mirada, y dicha luz tiene unos efectos emocionales en quien la ve, la recibe. Mucho más, claro está, en el contexto de *Εαρινή Συμφωνία*, después de todo lo que hemos leído ya, encaminado a dotar al sol y a la luz de valores eróticos, primaverales, vivificadores. El poeta combina aquí el ya consolidado sentido de la luz con la imagen del camino, vinculada a la asociación camino-vida. La amada podría haber pasado de largo, inadvertida, pero el amante ha llegado a tiempo de saludar el sol de sus ojos, de recibir su luz.

Distintas versiones de las imágenes que hemos visto son explotadas a lo largo del poemario, repitiendo a menudo detalles significativos de cada motivo:

Καθώς το φεγγερό σου χέρι
διέσχισε τη νύχτα
στο χαλασμένο ρολόι της γωνιάς
φωσφόρισαν οι δείχτες της αυγής
κι ο νεκρός κούκος
εσήμανε άνοιξη.

(XII)

Cuando tu mano resplandeciente
atravesó la noche
en el reloj averiado del rincón
fosforecieron las manecillas del alba
y el cuco muerto
tocó a primavera.

Estos versos retoman la imagen del cuerpo luminoso de la amada transformando la noche, tal como hacían sus cabellos en el poema VI. El significado de la luz y el patrón conceptual que lo propicia siguen siendo los mismos.

La imagen de los amantes juntos recibiendo la luz también reaparece, en los versos iniciales del poema XIV:

Απλώνουμε τα χέρια
στον ήλιο
και τραγουδάμε.

Το φως κελαηδάει
στις φλέβες του χόρτου
και της πέτρας.
(XIV)

Extendemos las manos
al sol
y cantamos.

La luz trina
en las venas de la hierba
y de la piedra.

Los versos siguientes desarrollan los efectos de la luz sobre la naturaleza que circunda a los amantes, la cual, claro está, guarda una estrecha relación con el estado de ánimo de los amantes mismos. Vemos que esta es una variación de la imagen, que ya observamos al final del poema III y en lugares posteriores, de los amantes juntos recibiendo el resplandor.

También volvemos a encontrar el brillar asociado a espacios u objetos relacionados con el amor:

Πίξε στη φωτιά
τα ξερά δάφνινα στεφάνια
που ρυτιδώνουν το φέγγος
του ερωτικού κοιτώνα μας.
(XV)

Echa al fuego
las secas coronas de laurel
que arrugan el resplandor
de nuestra amorosa alcoba.

La alcoba de los amantes desprende fulgor. Las coronas de laurel amenazan con ajarlo. Su oficialidad trasnochada puede estropear, limitar, el sentimiento. Esta vez la alcoba ya es *nuestra*: el amante ya se ha unido a la amada, y la luz se emite desde el espacio que comparten, dispuesta a causar cambios significativos, ya que no en los amantes, sino en el lugar de la emisión, en la naturaleza circundante, en el mundo, tal como ha hecho ya el cuerpo luminoso de la amada con la noche. Esto equivale, claro, a cambiar la realidad de los amantes, su visión de la vida, y por tanto la luz sigue influyendo en ellos mismos. Este tema será el fundamental de la última composición del libro.

Un poco después Ritsos también retoma la imagen de la luz que, proveniente de la amada, envuelve, y en este caso protege, al amante (recuérdese el poema VI):

Δε φοβούμαι.
Ντυμένος το φέγγος
της θωπείας σου
περνώ τολμηρός
μεσ' απ' το δάσος της νύχτας.
(XVII)

No temo.
Vestido del resplandor
de tu caricia
paso audaz
por el bosque de la noche.

Estos versos con que comienza el poema XVII contrastan con la escena del vagabundo dubitativo, temeroso de la puerta de la luz, tentado por la noche conocida, que analizamos con detalle en el poema III. El protagonista no sólo recibe la emisión de luz erótica de su amada, sino que se reviste con ella, usándola como protección de la noche, cuyo significado conocemos bien. La elaboración de la simulación del espacio amalgamado, incorporando el esquema protector, produce esta imagen que aprovecha audazmente el brillo de la caricia para cubrir al amante a modo de armadura, a fin de preservarlo de las dudas y desgracias del mundo sin amor. Ahora ya pueden venir las tempestades: Ας έλθουν οι θύελλες...

2.4. Despedida y debilitación del resplandor. Sublimación del amor y apoteosis de la luz.

Los poemas siguientes nos van llevando progresivamente al momento de la separación de los dos amantes, de la debilitación de su vínculo. De nuevo las imágenes poéticas de luz son hilo conductor de la evolución de la relación y de los sentimientos de sus partícipes. Conocido ya el significado que adopta la emisión y recepción de luz en la amalgama, es de esperar que el mensaje de separación y de posible ruptura conlleve cambios en la emisión: debilidad del resplandor, que

equivale a menor intensidad en el sentimiento que provoca, y mayor presencia de la noche, uno de cuyos significados fundamentales a lo largo del poemario es el de ausencia de la irradiación erótica e iluminación espiritual, es decir, carencia de amor y de todo aquello que el amor trae consigo. Encontramos esto ya en el poema XXII:

Απόψε η νύχτα στάθηκε
ανάμεσα στην επαφή μας.

Ριγείς αγαπημένη
περιβλημένη
τ' αργυρό ψύχος της σελήνης.
(XXII)

Hoy la noche se ha interpuesto
entre nuestro contacto.

Te estremeces amada
cercada
por el frío plateado de la luna.

Que la noche se interponga entre los amantes puede significar simplemente que están separados durante ese periodo de tiempo. Sin embargo, en el contexto de *Εαρινή Συμφωνία*, la noche viene significando desde el principio mucho más que tiempo o espacio. Lo prueba que los siguientes versos aludan directamente al tipo de emisión que acecha ahora a la amada. En lugar del sol o de cualquier otra irradiación poderosa de las que hemos visto hasta ahora, se trata del frío que sale de la luna. Aquí Ritsos halla una veta de significación que seguirá explotando posteriormente: la irradiación de luz como emisión negativa.

En la lógica de la amalgama de irradiación de luz erótica, recibir el resplandor provoca la pasión amorosa, y la noche o las tinieblas simbolizan la ausencia de emisión, y por tanto la carencia de esa fuerza causante del amor. La

oscuridad es emisión cero. El poeta va más allá imaginando una emisión fría, opuesta a la calidez del sentimiento erótico, y capaz de dar lugar a efectos opuestos, negativos, peores aún que los de la noche, del mismo modo que -1 es menos que 0. Así es como Ritsos nos invita a construir el significado de este *αργυρό ψύχος της σελήνης*. Esto, junto con los valores de la oposición luz-sombra, hace que en muchas composiciones de *Εαρινή Συμφωνία* el ambiente nocturno, la luna, etc., lejos de ser aliados de los amantes, estén caracterizados como elementos negativos, enemigos de la relación de amor que pugna por vencerlos.

Una rotunda imagen del siguiente poema expresa el acabamiento de la emoción, sostenida durante todo el poemario por la luz:

Στους αυλούς των οστών μας
εκπνέει ο τελευταίος
φλοίσβος του ηλίου.
(XXIII)

En las flautas de nuestros huesos
expira el último
rumor del sol.

A pesar de la gran complejidad conceptual de esta imagen, no resulta difícil analizarla con el modelo que hemos estado utilizando. Se ha agotado la fuerza, en forma de luz y de aliento, que, proveniente del sol, insuflaba en los amantes, hasta en lo más hondo de su ser, la emoción que los transformaba por completo, dándoles vida nueva. La amalgama mezcla numerosos elementos, desde conocimiento cultural como el de las flautas fabricadas con huesos humanos, hasta las metáforas de la hondura o centralidad de los huesos en el ser, en la persona, de expirar como morir, del rumor del sol... Sin embargo, lo fundamental sigue siendo alcanzar un significado para ese *φλοίσβος του ηλίου*. El rumor del sol es *lo emitido*, aquello que llega a los amantes desde un lugar superior, el sol, los dioses, dios, la naturaleza... Esta fuerza luminosa, procedente del exterior, al

entrar en contacto con ellos los impregna hasta el fondo de su esencia, causando el sentimiento amoroso. Una posible versión negativa de esta imagen es la queja de Arquíloco, en el fragmento que analizamos en el capítulo 3, traspasado hasta los huesos por terribles dolores de amor provocados por los dioses. En aquel lejano comienzo de la lírica griega el amor se presentaba como terrible fuerza divina, habitualmente destructora. En este libro de Ritsos la fuerza no es menos poderosa, pero es positiva y tiene la facultad de transfigurar la realidad, dotando a los amantes, que están situados en un plano de equidad y reciprocidad – diferencia sociocultural con otras épocas – de una forma plena de vivir.

El último verso del poema XXIV anuncia sin ambages la proximidad de la separación: Ο αποχαιρετισμός πλησιάζει (la despedida se acerca). Abriendo el poema, tal como acostumbra a hacer Ritsos a menudo en *Εαρινή Συμφωνία*, tenemos otra vez las imágenes de luz y sombra:

Η δεσποτεία της νύχτας
πάνω στα μέτωπά μας και στους δρόμους.

Του χεριού σου η λευκότητα
θαμπώνει και δύει
στη γαλανή διαφάνεια των σκιών
– κρίνος γλωμός που βυθίζεται
σε βραδινά νερά.
(XXIV)

La dominación de la noche
sobre nuestras frentes y en las calles.

De tu mano la blancura
se empaña y declina
en la azul transparencia de las sombras
– lirio pálido que se hunde
en aguas nocturnas.

La noche se enseñorea de los amantes, y la carne de la amada, que había sido la encarnación de la luz, pierde sus propiedades lumínicas y se hunde en las sombras. El sistema de significados de la irradiación erótica sigue manteniendo su coherencia en cada nueva variación. Aquí el poeta ha utilizado de nuevo las dos versiones principales: la de los amantes juntos (primera persona del plural) recibiendo la emisión de un tercero, conocido o no, y la de la amada luminosa (segunda persona del singular) cuya emisión provoca la pasión del amante. El carácter negativo, carencial, del cual se reviste la imagen, apela a nuestra memoria, nos incita a recordar pasados escenarios deslumbrantes, a los que este ahora se opone.

En el poema XXV vuelve la λευκή χιονισμένη κορυφή, la cumbre nevada, símbolo de soledad, con que había comenzado el libro. En el XXVI el poeta explota de nuevo, como he anunciado, la emisión negativa, fría, que sustrae la emoción erótica en lugar de causarla. Una vez más, la metáfora de luz abre la composición:

Μας άγγιξε ψυχρό
το φθινοπωρινό λυκόφως.

Χλωμό το φως αργεί
– λησμονημένη προτομή ποιητή
σε εγκαταλελειμμένο πάρκο.
(XXVI)

Nos tocó frío
el crepúsculo otoñal.

Pálida la luz se demora
– busto olvidado de poeta
en un parque abandonado.

Ritsos nos ofrece aquí una emisión antierótica. Para ello combina diversos materiales conceptuales: la concepción de la vida humana como un año, en el que el otoño es decadencia; la referencia a ese valor del adjetivo “otoñal” en momentos anteriores del poemario, como los pasos otoñales que habían desgastado la escalera de mármol de la casa familiar, en el poema IV; la luz del crepúsculo personificada, con la función sintáctica de sujeto, tocando a los amantes, otra vez juntos por obra de la primera persona del plural; las connotaciones básicas, posiblemente universales, de los pares frío-cálido, pálido-colorido, etc. La combinación de estos elementos en una amalgama del tipo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN evoca un escenario contrafactual en que la luz debería ser potente y causar amor, gozo, conocimiento, etc. Esto es, claro está, lo que hemos estado presenciando durante toda *Εαρινή Συμφωνία*, y por su oposición a esas otras imágenes esta de aquí gana en poder de significación, aunque podemos observar por la cita que, aun aislados, los versos mantienen bien su significado, dada la gran cantidad de material conceptual y cultural que evocan. Por supuesto, este valor negativo para la luz crepuscular del otoño sirve bien a los objetivos comunicativos del poeta en este punto de su narración emocional, en el cual pretende transmitir la crisis y decadencia de la relación amorosa.

El poema XXVI está repleto de imágenes de desolación y abandono, con la muerte acechando el lecho de los amantes, y observando desde el exterior su “lámpara cansada” – otra vez la presencia exterior rondando la casa. La batalla perdida contra las sombras se resuelve, no obstante, en un verso que se anticipa a la luminosidad del último poema: Ο ήλιος με φωνάζει (el sol me llama).

El poema XXVII nos sorprende, después de la penumbra reinante en las últimas composiciones, con un canto a la luz. Amanece, se levanta la niebla, los amantes han dormido durante meses en una mezcla de noche y de sol. Acaba el verano pero la canción permanece. Esto, claro está, es válido para el protagonista, que es poeta, ¿pero cómo mezclará la amada, que no tiene una voz así, la luz con el barro, para darle vida? El protagonista invita a la amada a abrir la ventana (otra vez la estancia que se abre, el obstáculo que se aparta) para dejar entrar la luz. Aunque se aleja la primavera, viene ahora la primavera nueva de los amantes. Y aparece el sol:

Να τος ο ήλιος
πάνω απ' τις μπρούντζινες πολιτείες
πάνω στους πράσινους αγρούς
μες στην καρδιά μας.
(XXVII)

Ahí esta el sol
sobre las bronceas ciudades
sobre los verdes campos
dentro de nuestro corazón.

El sol como emisor externo y los amantes juntos recibiendo la emisión, que se introduce en su corazón, sede del sentimiento amoroso. Pero hay algo más: el poeta ha comenzado a recrearse en la extensión de la irradiación de luz al mundo, que queda transformado, embellecido. Es la misma estructura imaginativa que la de la luz de la luna en Lidia, en el poema de Safo. Aquí la luz no parte de la amada, sino que desciende sobre los amantes, y sobre toda la naturaleza, como un don del sol.

Puede que los amantes estén separados, no sabemos si se volverán a unir, pero la vida ha cambiado por completo. La apariencia del mundo a los ojos de los enamorados ya nunca será igual. El poeta lanza su llamada, además de a la amada, a la humanidad en general. Para ello, Ritsos introduce aquí una innovación, otra vuelta de tuerca a la amalgama de irradiación de luz erótica. Ahora el que brilla es el mundo. Más allá del dolor por la separación, más allá de la historia de estos dos individuos, el amor transforma la realidad entera a los ojos del protagonista:

Αστράφτει ο κόσμος
έξω απ' τη λύπη σου
φως κι αίμα
τραγούδι και σιωπή.

(...)

Ανοίχτε τα παράθυρα.

Νίβομαι στο φως
βγαίνω στον εξώστη
γυμνός
ν' αναπνεύσω βαθιά
τον αιώνιο αγέρα
με τ' αδρά μύρα
του νοτισμένου δάσους
με την αλμύρα
της απέραντης θάλασσας.

Αστράφτει ο κόσμος
ακούραστος.

Κοιτάχτε.

(XXVII)

Relampaguea el mundo
fuera de tu pena
luz y sangre
canción y silencio.

(...)

Abrid las ventanas.

Me lavo en la luz
salgo al balcón
desnudo
para respirar hondo

el aire eterno
con las abundantes mirras
del bosque humedecido
con la salinidad
de la mar inmensa.

Relampaguea el mundo
incansable.
Mirad.

Así termina *Εαρινή Συμφωνία*, con la sensación de un inmenso comienzo. La luz es, sin duda, el elemento fundamental para conseguir el significado de este último poema, y, como hemos visto, de todo el libro. Claro está que la luz ha ido adquiriendo numerosas posibilidades de significación, muchas de ellas desvinculadas de la amalgama de irradiación erótica. Sin embargo, tales sentidos no borran la estructura de emisión-causalidad, sino que se le han ido añadiendo. Hallamos en este final todos los componentes y relaciones que se nos han hecho familiares: una fuente de luz poderosa, un receptor, que en este caso invita a todos a recibir la luz, y unos efectos, en esta ocasión enormemente benéficos. Ahora es el mundo el que resplandece: la realidad entera, como emisora, sigue provocando la más alta emoción en el protagonista, y en los demás, siempre que sean capaces de quitar el obstáculo, de abrir las ventanas, de mirar, de recibir la luz directamente. Una vez más, el protagonista se envuelve en la luz, y una vez más esto le hace mejor, le provoca unos sentimientos poderosísimos, invencibles.

Por supuesto, este relampaguear del mundo lleva, como he dicho, a mucho más que la emisión erótica. Es una comunión con la naturaleza, un compromiso existencial, y otros muchos valores que queramos asignarle, dadas las posibilidades de significación que nos ofrece. Sin embargo, la base, el molde a partir del cual llegamos a todos esos significados sigue siendo el esquema de imagen EMISIÓN, la relación causa-efecto, y la escena básica en que un estímulo produce la emoción erótica, posiblemente también otras emociones más. Todo

ello se integra conformando un escenario rico en posibilidades de significación y, al mismo tiempo, discreto, abarcable, a escala humana.

Concedidas todas las diferencias, que son obvias, el mundo aquí no hace, al fin y al cabo, sino lo que hacía el cuello de la danzarina Zerbopoula en la canción popular (Politis 99): αστράφτουν, relampaguean. La cosmovisión del complejo poeta del siglo XX y la sencilla sensualidad de la danza representada por el cantor oral se encuentran en el mismo verbo. La equipotencialidad del lenguaje les ha permitido, separados por algunos de los muchos siglos de la lengua griega, utilizar, para contextos distintos, la misma palabra, con el fin de construir una imagen poética de emoción, en que la visión del relámpago transforma los sentimientos del observador. Su coincidencia es un buen ejemplo tanto de la persistencia de una exitosa receta de la imaginación, como de sus enormes posibilidades para variar, ampliarse e incorporar nuevos elementos. La historia esquemática de interacción espacial persiste, junto con las reglas de integración de la red. Pero es lo suficientemente flexible para adaptarse a innumerables contextos, muy diferentes entre sí, y para aprovechar, con el oportunismo característico de la integración conceptual, las nuevas posibilidades de significación que surgen, las ocasiones propicias para la creatividad.

3. Conclusiones.

Aunque su presencia es más intensa en las fases iniciales de la historia de amor, el grupo de amalgamas de la irradiación de luz erótica desempeña un papel importante a lo largo de todo el poemario. La figuración verbal relacionada con la emisión de un resplandor se ajusta en su mayor parte al vínculo genérico ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, y muestra un comportamiento conceptual que está de acuerdo con el funcionamiento que hemos venido observando para nuestro patrón. Las imágenes poéticas que hemos analizado no son irracionales, lo cual las inhabilitaría para producir sentido, sino que aprovechan hábitos mentales arraigados para elaborar simulaciones complejas, ricas en posibilidades de significación. Las reglas que rigen estas simulaciones, y los principios que indican cuáles son las formas más efectivas para explotarlas

expresivamente, no difieren de ningún modo esencial de lo que hemos observado para los casos anteriores de nuestra familia de amalgamas. La lírica de la Antigüedad y el folklore neogriego utilizaban un lenguaje más próximo a lo convencional, pero sus productos mentales ya suponían una gran osadía imaginativa.

Vemos también que el sistema de significación que estudiamos no tiene que circunscribirse a hallazgos aislados. Las posibilidades de elaboración que ofrecen estas amalgamas son muy ricas, hasta tal punto que Ritsos puede hacer de este tipo de imágenes un vehículo fundamental del mensaje de *Εαρινή Συμφωνία*. Las variaciones de intensidad de la luz y el cambio de los papeles de la emisión se constituyen en verdadero indicador del estado emocional del protagonista. Dentro de la libertad de acción que permite el vínculo genérico, el contexto y las intenciones expresivas del poeta van restringiendo las posibilidades de cada imagen. La creatividad dentro de la restricción es lo que da sentido a cada caso de lenguaje figurado, por muy hermético o complicado que pueda parecer en primera instancia. El poeta griego del siglo XX, al igual que tantos de sus predecesores, se apoya en procedimientos básicos de la cognición. A partir de ahí su creatividad se pone en marcha, no para contradecir a los principios básicos de la racionalidad, sino para servirse de ellos.

CAPÍTULO 7: LA AMADA COMO EMISORA ERÓTICA EN LA POESÍA DE ODYSSEAS ELYTIS

1. Ejemplos de la red AMOR-CAUSALIDAD-EMISIÓN a lo largo de la obra de Elytis.

Entre los estudios de esta tesis no hay ninguno que ofrezca un análisis de nuestro grupo de amalgamas en el imaginario de un poeta, al menos de uno cuya obra nos haya llegado en su totalidad. Evidentemente, un análisis como ese, realizado de manera pormenorizada, podría alcanzar por sí solo las dimensiones de una extensa monografía, si en la obra del autor en cuestión el tema erótico ocupa un lugar predominante. Por ello, no entra entre las pretensiones de este capítulo ofrecer un panorama exhaustivo, sino ilustrar con algunos ejemplos significativos la persistencia de este sistema de ensamblaje de conceptos, a lo largo de décadas, en una evolución artística tan rica y compleja como la de Elytis¹²⁴.

La variada y extensa obra de Odysseas Elytis, una de las grandes figuras de la literatura griega del siglo XX, y premio Nóbel de literatura en 1979, abarca desde su establecimiento como autor señero del surrealismo griego, a comienzos de los años cuarenta (*Προσανατολισμοί*, 1940), hasta la publicación de su último poemario póstumo, al final del siglo (*Εκ του πλησίον*, 1998). El tema del amor está presente a lo largo de toda la obra de Elytis, y, como he dicho, pretender rastrear en ella nuestro patrón de forma exhaustiva sobrepasa con creces las pretensiones de este capítulo. Sí es posible, en cambio, ofrecer algunos ejemplos especialmente ilustrativos; así, en las páginas siguientes ofrezco los que he juzgado más representativos, pertenecientes a momentos diversos y distantes en la

¹²⁴ El estudio clásico de referencia para el desarrollo de la obra de Elytis hasta los ochenta es Vitti 1984. Mucho más extensa y reciente es Koutrianou 2002. Sherrard 1986 describe parcialmente la evolución estética de Elytis en relación con su percepción de Grecia. Proíμου-Erinaki 1997 estudia la metafísica poética de Elytis a lo largo de sus dos primeras etapas de creación. Maronitis 1980, 107-25 da algunas claves del lirismo íntimo de Elytis y del desarrollo de algunos de sus símbolos principales.

diacronía de este autor: *Orientaciones* y *Sol Primero*, sus primeros libros, de principios de los cuarenta; *Las erres del amor*, colección de canciones con múltiples rasgos populares, escritas a lo largo de varias décadas y publicadas a principios de los setenta; y *Diario de un abril invisible*, una de sus últimas obras publicadas en vida, que salió a la luz a mediados de los ochenta, alcanzada ya la máxima notoriedad por el poeta, una vez concedido el Nóbel.

El tema de la sensualidad femenina es uno de los preferidos por Elytis. Por ello vamos a concentrarnos en el motivo de la amada en el papel de emisora erótica, que es una de las realizaciones naturales de la red ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, tal vez la más inmediata. La hemos encontrado tanto en la lírica arcaica (amada y, especialmente, amado) como en las canciones populares neogriegas, y en *Εαρινή Συμφωνία* de Ritsos. Vamos ahora a examinar algunas manifestaciones del motivo en las figuras femeninas de la poesía de Odysseas Elytis. Como he dicho, sin pretensión de exhaustividad, ilustramos nuestro grupo de amalgamas con algunos ejemplos de imágenes poéticas, pertenecientes a dos categorías principalmente, según la concreción del esquema EMISIÓN elegida por el poeta: la irradiación de luz o la emisión de olor.

2. Amalgamas de emisión erótica en la obra poética de Elytis.

2.1. Emisión de luz: la amada luminosa

El sol de la mirada de Eύα

Los primeros ejemplos de esta tesis presentaban distintas versiones del ser amado luminoso. Uno de ellos eran unos versos de *Eύα*. En esta composición del primer libro de Elytis, la aparición de la imagen de irradiación erótica supone un punto de inflexión, a partir del cual se introduce la reacción emocional del protagonista. He aquí el poema completo:

EYA

Αφήνεσαι με κύμα στη σιωπή

Που ερημώνει την κατοικημένη ελπίδα μου

Ένα δασάκι πλάι στη φωτιά

Στοιχείμα των νυχτερινών ανέμων

Ένα βηματίσμα σκιάς στην όχθη της Χιμαίρας

Ένα δωμάτιο

Δωμάτιο των απλών ανθρώπων

Ένα μυστικό

Πλυμένο κι απλωμένο στη ματιά που θέλγει

Στη ματιά σου ή στο ύψος του ήλιου της

Όλος μου ο βίος γίνεται μια λέξη

Όλος ο κόσμος χόμα και νερό

Κι όλες οι φλόγες των δαχτύλων μου

Βιάζουν τα χείλη της ημέρας

Κόβουν στα χείλη της ημέρας

Το κεφάλι σου

Αντιμέτωπο στη μοναξιά του ονείρου.

(*Προσανατολισμοί*, 1940)

EVA

Te abandonas con ola al silencio

Que despuebla mi esperanza habitada

Una arboleda al lado del fuego

Apuesta de los vientos nocturnos

Unos andares de sombra a la orilla de la Quimera

Una habitación

Habitación de las gentes sencillas

Un secreto

Lavado y tendido en la mirada que hechiza

En tu mirada o en lo alto de su sol
Mi vida toda se vuelve una palabra
El mundo todo tierra y agua
Y todas las llamas de mis dedos
Fuerzan los labios del día
Cortan en los labios del día
Tu cabeza

Enfrentada a la soledad del sueño.
(*Orientaciones*, 1940)

No es este el lugar para entrar en detalles sobre el imaginario surrealista de Elytis (véase Myconiou-Drymbeta 1988). No obstante, aun prescindiendo del análisis detallado de cada imagen, incluso con una interpretación parcial del sentido del texto, sí se puede observar una estructura gradual. La amada se abandona al silencio y se produce una variación en el sentimiento de esperanza de quien habla y contempla. A continuación tenemos una enumeración, con cuatro sintagmas nominales que comienzan por el pronombre *éβα*. Esta acumulación de hechos, imágenes, constataciones... culmina en el secreto situado en la mirada que hechiza, lavado y tendido en ella. La mirada es, pues, como ya hemos visto anteriormente en Ritsos y como también ocurre en el lenguaje cotidiano, un lugar, en el cual el poeta puede situar cualquier cosa relevante. En la mirada de *Εύα* cabe el secreto, y también su propio sol.

Ya mencionamos el valor del sol en la mirada con respecto a Ritsos, haciendo referencia a este verso de Elytis. Para ambos poetas es el sol un símbolo de gran importancia, complejo, que atesora ricas posibilidades de significación. No es, como digo, este el lugar para desarrollar sistemas generales de simbolización. Lo que nos interesa aquí es que la mirada *θέλγει*, es decir, hechiza,

fascina, atrae¹²⁵... Y que en ella hay un sol, es decir, una fuente de luz, la fuente de luz por antonomasia, en este caso. En este sol también se halla el secreto; mejor dicho, está en su ύψος, en su altura, en su cénit. El estar el sol en su punto más alto indica, en nuestra experiencia cotidiana, que su luz alcanza la máxima potencia. Según el funcionamiento que estamos describiendo para las amalgamas de irradiación de luz erótica, la intensidad de la luz está en correlación con la intensidad de la respuesta emocional. Elytis se aprovecha de esta relación dentro del espacio amalgamado para usar el sol de la mirada como bisagra del poema, como punto culminante de la enumeración anterior y apertura de la siguiente.

La mirada de Εύα hechiza a través de la luz que emite su sol. La visión de ese sol por el amante conlleva su activa respuesta emocional. Independientemente de la dificultad de buena parte de la figuración, vamos a fijarnos en la secuencia que contiene el poema, que es lo que delata la importancia de la irradiación erótica. Como he señalado, después de los dos versos iniciales, tenemos una serie de sintagmas nominales que van sumando imágenes o pequeñas escenas; la última de ellas es la de la mirada que hechiza. Llegado a este punto, el poeta cambia de estrofa, y vuelve a insistir en la localización del secreto “en la mirada”. En ese primer verso de la nueva estrofa es cuando postula la equivalencia o alternativa de στο ύψος του ήλιου της. Aquí acaba la serie de sintagmas nominales, y comienza una serie de sintagmas verbales. Los acontecimientos se precipitan. La vida entera del amante se convierte en una sola palabra, el mundo entero vuelve a dos de sus sustancias esenciales, y en sus dedos arden llamas que realizan acciones enérgicas, violentas, en pos de conseguir la cabeza de Εύα, opuesta a la soledad del sueño, a la irrealidad de lo que no es ese amor.

Sin entrar en detalles sobre las complicadas imágenes de esa segunda parte del poema, señalemos dos aspectos de especial interés para este estudio. Primero, esta segunda sucesión es de acciones – consiste, como he dicho, en sintagmas

¹²⁵ Obsérvese que ya el hechizo es típicamente una acción indirecta o a distancia, a menudo lanzada, es decir, emitida (echar un hechizo, ρίχνω ξόρκι, *cast a spell*). Tiene, por tanto, una estructura conceptual idónea para aplicarla al enamoramiento, especialmente a la emisión amorosa. Los productos de esta concepción son muy variados, e incluyen desde la mirada encantadora hasta el filtro de amor. Este esquema explica la aproximación semántica de verbos como θέλω, μαγεύω, o γοητεύω al campo de la atracción, pues esta es básica en nuestra concepción convencional del amor como resultado de una acción externa, e implica el consiguiente dominio del sujeto enamorado a través de una fuerza (una “magia”) ejercida desde el ser amado, o desde un emisor tercero.

verbales, que contrastan con los sintagmas nominales anteriores. Esto sitúa a esta secuencia en una categoría diferente de la primera. Segundo, la secuencia segunda expresa la reacción emocional del amante ante la presencia o la acción de Eúα. Los sintagmas nominales nos proporcionan un escenario, una serie de elementos que van creando la atmósfera adecuada. La violencia y premura de los verbos de la segunda parte nos dan la pasión desatada por esos elementos. El último de ellos, el que culmina la serie nominal, es la mirada que hechiza y, tras la pausa, el cénit del sol que hay en la mirada. Inmediatamente después de mencionar al sol de la mirada que hechiza, es decir, justo en el momento en que el observador es consciente de él, arranca la serie verbal. Con estos recursos restringidos, pero efectivos, el poeta nos presenta la reacción apasionada como la consecuencia de la mirada que hechiza y de su sol, los cuales, situados como pivotes al final y principio de esas estrofas, culminando la serie nominal, desencadenan la catarata final de imágenes con que concluye el poema.

Elytis pretende aquí que nos dejemos llevar, con los mínimos asideros convencionales, por las llamativas imágenes que evoca el texto, que, misteriosas, van creando una atmósfera de trascendencia, una expectativa. Entonces, en el centro de la composición, nos encontramos el fogonazo del sol en lo alto, y a continuación asistimos a los síntomas de la pasión que expresa la enérgica serie de sintagmas verbales. Eúα y el amante se han mirado y ella le ha provocado esa respuesta, como si le lanzara algo, como un sol que iluminara y produjera cambios en lo iluminado. Como vemos, el esquema de emisión integrado con la sencilla escena de la mirada resulta ser un elemento vital para el significado del poema en su conjunto.

El principal objetivo de la crítica literaria consiste en explicar las diferencias, y por tanto la unicidad de obras como la de Elytis. Sin embargo, y especialmente si nos aproximamos a metodologías comparatistas, asociar textos entre sí por sus procedimientos expresivos comunes es sin duda una empresa de gran valor, además de imprescindible como paso previo, antes de precisar las diferencias y peculiaridades. Tanto o más que lo que es único, lo común puede darnos claves fundamentales sobre el hecho literario en general, sin renunciar a especificar aquello que distingue a cada caso de los demás. Eúα de Elytis y el

encomio a Teógeno de Píndaro nos proporcionan un buen ejemplo. Dentro de la literatura griega no es fácil encontrar textos más alejados estilística y culturalmente. Sin embargo, la estructura conceptual que comparten nos puede permitir conocer aspectos cruciales de la expresión poética, y con ello del lenguaje y de la cognición.

De unos ojos sale luz. Mirar esa luz causa una revolución anímica en el ser íntimo del receptor. Píndaro nos planteaba la imagen en negativo, con una estructura contrafactual: no estremecerse de deseo ante esa luz es tener el corazón de metal, no estar vivo del todo. Elytis emplea el mismo molde, pero de forma más sutil y más libre. Al nombrar el sol de la mirada, reconociéndolo, se siguen cambios abrumadores en la vida entera, en el mundo, y los dedos – la imagen de las manos otra vez – acometen bruscas acciones contra los labios del día, buscando denodadamente a la dueña de ese sol. Cuanto menos convencional es el estilo del poeta del XX con respecto a su insigne antecesor, más necesario se le hace apelar a estructuras habituales de integración conceptual, como la amalgama de la irradiación de luz erótica a través de la mirada, perteneciente al grupo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. En composiciones de imaginario muy personal o muy poco convencional, tan frecuentes en la poesía contemporánea, estructuras sistemáticas de la imaginación como la que estudiamos, vinculadas a aspectos básicos de la cognición, son determinantes para proporcionar a autor y lector un punto de partida común, desde el que poder dotar de significación al texto. En *Eba* la relación causa-efecto o estímulo-respuesta entre las dos partes del poema es fundamental, y la emisión de luz erótica está colocada de forma estratégica para potenciar esa estructura.

El resplandor del baile de la bella

Estas palabras nos remiten a la imagen de Zerbopoula relampagueando en medio de la danza, de nuestro capítulo 5. Sin embargo, “el resplandor de la danza”, y que quien dance sea una mujer hermosa, son términos de Elytis, también de su primer libro, *Orientaciones*. Ante la pregunta, ¿por qué brilla la danza? la crítica literaria dará normalmente una serie de razones relacionadas con las connotaciones del resplandor y con el irracionalismo de Elytis, pues no existe,

en principio, parecido “objetivo” entre un baile y algo que brilla. La presente tesis dio una respuesta a esa misma pregunta para el caso de Zerbopoula, basada en el funcionamiento de la cognición y en el análisis discursivo. Veamos si aquel modelo puede ser también válido para una imagen poética de Elytis:

Ω τι ωραία που είσαι
Τρέχοντας με το χνούδι της κορυδαλλένιας
Γύρω από τις μοσκιές που σε φυσούνε
Καθώς φυσάει ο στεναγμός το πούπουλο
Μ’ ένα μεγάλον ήλιο στα μαλλιά
Και με μια μέλισσα στη λάμψη του χορού σου
(*Προσανατολισμοί*, 1940: «Η πεντάμορφη στον κήπο»)

Oh qué guapa estás
Corriendo con la pelusa de la alondra
Alrededor de los aromas que te soplan
Como sopla el suspiro a la pluma
Con un gran sol en el pelo
Y con una abeja en el resplandor de tu danza.
(*Orientaciones*, 1940: “La bella en el jardín”)

Esta es la segunda estrofa de *Η πεντάμορφη στον κήπο*. Toda esta composición está dedicada a describir las evoluciones de una bella mujer en una atmósfera vitalista, con numerosas referencias a elementos naturales. A lo largo del poema se repite cinco veces la frase Ω τι ωραία που είσαι... (cf. Vitti 1984: 83), expresión convencional para alabar la belleza femenina. A continuación, como en el pasaje citado, vienen varios versos con complementos circunstanciales de modo, introducidos por με u otra preposición, por el adverbio καθώς o por un gerundio. El texto es enteramente descriptivo, destinado a exponer las evoluciones de la bella mujer en lo que suponemos es un jardín, transfigurada toda la escena por la imaginación fascinada del observador. Esto hace del poema, en segunda

instancia, una expresión de los sentimientos que la visión de la amada despierta en el amante, lo cual constituye la verdadera misión del texto.

La imagen del resplandor de la danza, en esta ocasión además con el sol en los cabellos, tiene el mismo funcionamiento que en el caso de Zerbopoula, y persigue los mismos fines. En esta estrofa la belleza de la mujer (que es en todo momento *ωραία*) está en correlación con su emisión de luz. El gran sol de su pelo, la *λάμψη του χορού*, son irradiaciones de luz de gran intensidad. No necesitamos que el texto nos lo diga explícitamente para imaginarlo así. La *Πεντάμορφη* es muy bella y por eso brilla mucho, atrayendo la atención hacia sí y provocando en el observador una respuesta erótica y admirativa, que es precisamente la que motiva expresiones como *Ω τι ωραία που είσαι*. La visión de este fulgor, constatada por las palabras que lo nombran, provoca una respuesta emocional en el observador. La fuerza de la emoción también está en correlación con la intensidad de la luz. Sabemos que si el fulgor de la *Πεντάμορφη* fuera tímido, no causaría la misma pasión. La canción popular que analizamos utilizaba el verbo *αστράπτω*, relampaguear, para describir a Zerbopoula en su danza. Elytis emplea aquí el *μεγάλος ήλιος*, el gran sol que la muchacha tiene en los cabellos, y la palabra *λάμψη*, resplandor, la cual no tiene intensidad determinada, pero en cuya interpretación por defecto resulta más típico un fulgor fuerte que uno débil.

No deja de ser posible que el tema del fulgor de la danza lo haya recogido Elytis de la tradición popular. La reinterpretación y reelaboración de la tradición es uno de sus rasgos fundamentales, y a ello se añade el especial interés que, como Ritsos, Elytis muestra por el sol y por la luz, elementos que adquieren a lo largo de su poesía ricos valores simbólicos, y que aparecen en multitud de sus imágenes. En todo caso, más que la hipótesis de una influencia popular en la *λάμψη του χορού*, lo que nos interesa es que el funcionamiento conceptual básico de la imagen se mantiene igual, tanto para el cantor popular que reelabora un motivo como para el poeta surrealista que renueva la tradición desde su base.

2.2. Emisión de olor: la amada aromática.

Elytis muestra a menudo gusto por las imágenes de olor. La experiencia olfativa también puede ser utilizada como una realización del esquema EMISIÓN. Las imágenes de la amada aromática son frecuentes en la poesía amorosa, empezando por el *Cantar de los Cantares*, posiblemente una de las fuentes de inspiración de Elytis:

suave es el olor de tus perfumes,
tu nombre es un unguento derramado
(*Cantar de los Cantares* I, 3)

La asociación de olores con el ser amado puede emplearse de manera meramente descriptiva, como en el primero de estos versos. Aun así, la calificación, aparentemente “no metafórica”, de los perfumes de – en este caso – el esposo, evoca mucho más que el significado proposicional de las palabras. Nuestro conocimiento empírico nos lleva a imaginar una escena en que del ser amado sale un olor que, al ser detectado por quien recibe la emisión, le produce mucho más que una sensación olfativa placentera: atracción sexual, enamoramiento o, si nos decidimos por la versión sublimada del amor a lo divino, exaltación amorosa de Dios. Nuevamente estamos elaborando una historia con los ya conocidos parámetros espaciales: A, separado de B, realiza una emisión hacia B; B la detecta y experimenta unas consecuencias. Combinado con un marco conceptual de enamoramiento, tenemos que A es el ser amado, B el amante y que las consecuencias son de carácter emocional. Alabar los perfumes del ser amado parece evocar, por tanto, mucho más que su buen gusto para elegir aroma.

Esto queda corroborado por el segundo verso. ¿Cómo puede ser un nombre un unguento derramado? Nuevamente, aquí estamos entendiendo mucho más que lo que las meras relaciones semánticas de la frase sugieren. Cuando un unguento se derrama se libera un fuerte aroma, embriagador para quien esté próximo, y típicamente agradable. Esto pertenece a nuestro conocimiento cultural arquetípico sobre los unguentos – mucho más común cuando se compuso el poema –, y es un

bagaje necesario para comprender estas palabras. Decir el nombre del ser amado provoca en quien ama ebriedad y deleite, análogos con los de la recepción del perfume que procede de la sustancia vertida. Esta confrontación de historias esquemáticas no se haya explícita en las palabras, que sólo identifican nombre con sustancia vertida, pero la mente la realiza con facilidad y rapidez, aceptando la invitación verbal para aplicar los conocimientos empíricos y culturales que resultan relevantes en el contexto. De este modo, la evocación del ser amado se identifica con la percepción de un poderoso aroma: involuntaria, inevitable, desde la distancia, incontrolable, deleitosa física y espiritualmente, deseable, etc.

Dado el gusto del surrealismo por la sinestesia, es frecuente que estos poetas mezclen el olor con otros sentidos, pudiendo así el ser amado oler a azul, o al rumor del viento, por ejemplo. Si damos un paso ulterior, el ser amado puede oler a elementos abstractos, o a escenas completas, o a paisajes. Esta es la operación que realiza Ritsos en el poema IV de *Εαρινή Συμφωνία*, que ya comentamos. Allí el vestido primaveral de la amada olía a “aroma de hojas verdes, cielo recién lavado y alas de gaviotas sobre mar matinal”. Este recurso permite realizar una operación conceptual de gran valor poético: fundir la sustancia emitida, el aroma, con las consecuencias que causa, es decir, con los sentimientos y pensamientos que evoca en el receptor, que ahora pueden ser elaborados dentro de ese hueco sintáctico. Como ocurre frecuentemente, este proceder tiene su punto de partida en el lenguaje convencional, en cuyo ejercicio nadie se extraña de que algo huela a engaño, de que se huelan los problemas (*I smell trouble*), etc.

Elytis también utiliza este procedimiento. Veamos, para cerrar el estudio de textos de esta tesis, algunos ejemplos de emisiones de olor con significado de causalidad erótica, pertenecientes a distintos momentos de su dilatada trayectoria poética.

Los marimachos durmientes

Estamos en *Ἥλιος ο Πρώτος*, el segundo libro de Elytis, una formidable explosión de luz, amor, naturaleza... en una difícilísima época para Grecia, en plena ocupación nazi. El poema VII, que comienza “abajo en el ejidillo de la

margarita” (κάτω στις μαργαρίτας το αλωνάκι), las abejas comienzan una loca danza. Unas yeguas o mujeres (αλόγατα) sueñan con una plétora de sugerentes imágenes. A continuación el poeta describe una escena de mujeres hombrunas (αγοροκόριτσα) que duermen allá, en los campos de sorgo. Calla el contenido de sus sueños y prefiere describirlas en su dormir. La descripción de la escena destila sensualidad, y se apoya decisivamente en amalgamas de emisión como las que estamos estudiando:

Πέρα μες στα χρυσά νταριά κοιμούνται αγοροκόριτσα
Ο ύπνος τους μυρίζει πυρκαγιά
Στα δόντια τους ο ήλιος σπαρταράει
Απ' τη μασχάλη τους γλυκά στάζει το μοσχοκάρυδο
(*Ηλιος ο Πρώτος*, 1943: VII)

Allá en las doradas zahínas duermen marimachos
Su sueño huele a incendio
En sus dientes el sol palpita
De su axila gotea dulcemente la nuez moscada
(*Sol Primero*, 1943: VII)

Tenemos dos emisiones aromáticas y, en medio, lo que podríamos considerar una emisión de luz. La presencia por doquier del sol es uno de los elementos fundamentales en la construcción del simbolismo de *Ηλιος ο Πρώτος*. Para estudiarlo convenientemente necesitaríamos adoptar una perspectiva panorámica de este poemario, lo cual sobrepasa las pretensiones del presente capítulo. El anterior ya ofrecía un análisis de un sistema de figuración en el conjunto de un libro, mientras que este se propone sacar a relucir imágenes a lo largo de la trayectoria de un poeta. Así pues, nos quedamos con la sugerencia del sol palpitando y retorciéndose, al ser reflejado por los labios de las durmientes, y dejamos sin definir el impacto que esta imagen puede tener en el observador. Las imágenes olfativas son más claras respecto a la respuesta emocional que suscitan las emisiones, por lo que nos concentramos en ellas.

El segundo verso de nuestra cita es un ejemplo típico de *irracionalismo* poético, de ruptura de la coherencia semántica convencional del lenguaje. El sueño no puede oler; nada que no esté ardiendo puede oler a incendio; el olor a quemado o a algo consumiéndose es lo convencional, mientras que el olor a incendio rompe la estructura habitual, por referirse al acontecimiento abstracto y en conjunto, en lugar de a la causa inmediata. A pesar de todo ello, el verso está lejos de ser absurdo o de carecer de significado. Esto sucede porque su “irracionalidad” no deja de apoyarse en elementos básicos de la racionalidad. Alguien describe a unas personas durmientes, que *emiten* un olor, detectado por el observador. El olor provoca una reacción del observador, que conlleva pensamientos apreciativos de la sensualidad violenta de las rudas mujeres en reposo. La escena contiene siesta, sol, calor... y la respuesta erótica está asociada, convencionalmente y físicamente, a un aumento de temperatura. Al tratarse de la reacción que despiertan las *αγοροκόριτσα*, violencia más calor es una mezcla adecuada.

En la amalgama, del espacio de las *αγοροκόριτσα* que duermen se proyecta el dormir al papel de emisor. El incendio, que funde la emisión y su impresión en el receptor, es un elemento incorporado al espacio amalgamado, que recoge valores relacionados con la reacción emocional del receptor que describe la escena, y permite llegar a diversos significados, dado el grado de indeterminación de este contexto. Lo más probable es que el lector construya el significado de este oler a incendio con un matiz de anticipación, de premonición de lo que se puede desatar si las *αγοροκόριτσα* despiertan y convierten estas ensoñaciones en algo más que una posibilidad. La anticipación es también un elemento básico del marco conceptual que articula la experiencia olfativa.

El verbo *στάζω*, en el último verso de la cita, vuelve a evocar el esquema de emisión. Ya vimos el goteo respondiendo a este esquema en la analogía de los melindres de la muchacha con gotas de agua sobre la piedra, perteneciente a la canción popular analizada en el capítulo 5. En el poema de *Elytis*, el cuerpo de las *αγοροκόριτσα* contiene nuez moscada, que se desborda por sus axilas, ofreciéndonos una imagen ante todo visual, que juega con los matices de color del vello de esta parte del cuerpo. La cuestión es que aquí, a diferencia del caso de las

gotas de agua, las gotas de nuez moscada no causan su efecto por caer sobre algo. De hecho, este aspecto no está especificado, y podemos suponer que van a parar al suelo. Nuevamente, al igual que en la imagen del olor a incendio, es por medio del aroma como este *μοσχokάρυδο* impacta en el observador. El olor a nuez moscada conlleva sensualidad. En parte del imaginario popular y desde luego en el de Elytis, perfumes como los de la canela o la nuez moscada, especias supuestamente afrodisiacas, están cargados de significación erótica. Se trata, por tanto, de otra imagen basada en la emisión olfativa.

La muchacha-delfín

En *Las erres del amor* (*Τα ρω του έρωτα*), Elytis recoge canciones compuestas a lo largo de su trayectoria poética hasta los años setenta. Muchas de estas canciones tienen sabor popular, y adoptan procedimientos estilísticos y simbólicos procedentes de la tradición oral. Era de esperar, si nuestro vínculo genérico constituye un patrón conceptual frecuente en la conceptualización del amor, que el grupo de amalgamas que estudiamos estuviera representado en las imágenes de este libro.

Vamos a ver, en calidad de muestra, dos ejemplos de la amada como emisora erótica. Dada la mayor simplicidad conceptual de las composiciones de este libro, en comparación con el resto de la obra de Elytis, la historia de emisión se nos presenta de forma más clara en todos sus elementos.

Nuestro primer ejemplo es la descripción de una especie de sirena fascinadora que, en una de las canciones, se aparece al protagonista, que navega entre las islas de Hydra y Spetses. Veamos el texto completo de la canción:

ΤΟ ΔΕΛΦΙΝΟΚΟΡΙΤΣΟ

Εκεί στις Ύδρας τ'ανοιχτά και των Σπετσώ
να σου μπροστά μου ένα δελφινοκόριτσο

—Μωρέ του λέω πού 'ν' το μεσοφόρι σου
έτσι γυμνούλι πας να βρεις τ'αγόρι σου;

—Αγόρι εγώ δεν έχω μου αποκρίνεται
βγήκα μια τσάρκα για να δω τι γίνεται

Δίνει βουτιά στα κύματα και χάνεται
ξανανεβαίνει κι απ' τη βάρκα πιάνεται

Θέ μου συχώρεσέ μου σκύβω για να δω
κι ένα φιλί μου δίνει το παλιόπαιδο

Σαν λεμονιά τα στήθη του μυρίζουνε
κι όλα τα μπλε στα μάτια του γυαλίζουνε

—Χάιντε μωρό μου ανέβα και κινήσαμε
πέντε φορές τους ουρανούς γυρίσαμε.
(*Τα ρω του έρωτα*, 1972: Το θαλασσινό τριφύλλι)

LA MUCHACHA DELFÍN

Allá en el mar abierto entre Hidra y Spetses
mira por dónde enfrente de mí una muchacha delfín

—Chiquilla le digo ¿dónde está tu enagua
así desnudica vas a ver al novio?

—Novio yo no tengo me responde
he salido a dar un garbeo a ver qué pasa

Se capuza en las olas y se pierde
vuelve a subir y a la barca se coge

Dios mío perdóname me agacho a ver

y un beso me da la sinvergüenza

Como limones sus pechos huelen
y todos los azules en los ojos le brillan

—Venga mi niña sube que nos vamos
que cinco veces los cielos recorremos.

(*Las erres del amor*, 1972: El trébol marino)

Vemos que tenemos emisión de olor (a limón, comparación visual arquetípica con los pechos) y emisión de luz (los azules de mar y cielo se reflejan y brillan en sus ojos). Estos versos no ofrecen meramente una descripción de su belleza, sino que nos dan una narración del impacto de su atractivo sobre el observador, que a continuación cae prendado de ella y la invita a subir a su barca. Dos aspectos resultan especialmente interesantes aquí: la localización de las imágenes de emisión en este punto estratégico de la canción, y la estructura de dichas imágenes, en parte propiciada por la necesidad que siente el poeta de traer emisiones al texto.

Prestemos atención a la estructura narrativa de la canción. El narrador, que cuenta la historia en primera persona y en presente, va navegando y se encuentra con la sirena. La interpela, recriminándole su desnudez, y de paso se entera, por medio de una pregunta indirecta, de que no tiene novio. Después de unas pocas palabras frívolas la sirena se sumerge, vuelve a salir y se agarra a la barca. Hasta este momento sólo tenemos el juego de la seducción, sin ninguna expresión de emociones por parte del narrador. A continuación llega el beso robado de la sirena, y esa es la acción que desencadena la pasión del navegante.

Sin embargo, justo después del beso no tenemos una expresión de pasión acalorada, sino la descripción de emisiones de luz y aroma que se desprenden de los pechos y de los ojos de la sirena. El poeta, a la hora de conceptualizar el enamoramiento, lo imagina como una influencia externa, que parte de la amada y llega al amante a través de la distancia, cambiando su estado emocional al de la pasión. Por eso, aunque el apasionamiento comienza con el beso, es la historia de

emisión la elegida para dar cuenta de lo que le sucede al amante. No encontramos una descripción del beso ni de las sensaciones que comporta, ni una expresión automática de los sentimientos del amante. Estas alternativas eran posibles, incluso típicas, pero Elytis se ha decidido por otra igualmente típica y popular: la articulación del momento del “flechazo” por medio de un esquema básico de relaciones espaciales que se integra con aspectos clave de la escena de seducción. Así, aunque el beso sea el desencadenante, se nos presenta la percepción del olor a limón y de los reflejos azules como el acontecimiento decisivo, aquello que empuja al navegante a invitar a la sirena a embarcar.

También es curioso, como he dicho, de qué manera influye la incorporación de la estructura de emisión a las imágenes. Comparar los pechos con frutas que se les parecen en la forma es típico. Presionado cognitivamente por la necesidad de dotarlos de naturaleza emisora, Elytis inserta un elemento emergente, aprovechándose del contexto del espacio amalgamado. Si los pechos son limones y el objetivo es que ejerzan, a distancia, con su mera percepción, fascinación sobre el navegante, incorporemos el olor del limón, que es algo que sí puede ser bien conceptuado como emisión. Así, aunque no parece tener demasiado sentido que los pechos de una sirena huelan a limón, puesto que la analogía es visual y no olfativa, resulta plenamente útil desde el punto de vista comunicativo. Ello también se ve facilitado por la soltura para combinar las impresiones sensoriales a que nos tienen acostumbrados las prácticas sinestésicas de la estética hiperrealista, especialmente favorecidas en la poética personal de Elytis.

La muchacha en la ventana

En nuestro siguiente ejemplo volvemos al aroma de especia afrodisiaca (canela) y recordamos el viento como instrumento y vehículo del amor, que ya habíamos visto en el viento que se abatía sobre las encinas, de Safo, y en el Bóreas ardiente de Íbico. La forma vuelve a ser la de una canción popular, esta vez de ambiente urbano:

Η ΤΑΡΑΤΣΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΑΘΥΡΟ (Β')

Όπα να σου —μέσα στο σκοτάδι
ένα παρά- παράθυρο που ανάβει:

Βλέπω βιβλία βλέπω ένα κομμάτι
απ' τον καθρέφτη βλέπω το κρεβάτι

Και στα σεντόνια μισοξαπλωμένο
ένα κορίτσι – πώς το περιμένω!

Κάθε που το 'να γόνατο σηκώνει
μια μυρωδιά κανέλας με λιγώνει

Και κάθε που το χέρι του γυρίζει
στο μέρος που σγουραίνει και μαυρίζει

Με παίρνει τ' αεράκι και πηγαίνω
στον Παραδείσου τα περβόλια μπαίνω.

(*Τα ρω του έρωτα*, 1972: *Οι ανορθογραφίες*: «Η ταρατσα
και το παράθυρο»)

Anda, mira —en la oscuridad
una ven-ventana que se enciende.

Veo libros veo un trozo
por el espejo veo la cama

Y en las sábanas medio tendida
una muchacha —¡cómo la estoy esperando!

Cada vez que levanta una rodilla

un olor de canela me marea

Y cada vez que gira la mano
en la parte que se riza y se vuelve negra

Me agarra el airecillo y me voy
a los jardines del Paraíso entro.

(*Las erres del amor*, 1972: *Las discordancias*: “La terraza
y la ventana)

La perspectiva del observador más o menos pasivo, la cual proporciona un contexto favorable para las imágenes de emisión, se nos presenta con total claridad en este poema, en que el protagonista es prácticamente un *voyeur*. La muchacha que ve desde la distancia está echada en su cama, y al moverse constituye el estímulo visual que impulsa la respuesta erótica del observador. Dos movimientos de la muchacha desatan dos emisiones que llegan hasta el mirón en su terraza: la primera es un aroma de canela, la segunda es un *αεράκι* que lo lleva a los huertos o jardines del Paraíso. La sucesión de los acontecimientos, indicando la relación de causa-efecto entre ellos, es en ambos casos la misma: movimiento de la muchacha, emisión que llega al receptor, experiencia incontrolable y placentera del receptor.

En el primer caso tenemos otra vez la emisión de aroma, y de nuevo la facilidad de Elytis para combinar experiencias sensoriales. Está la visual, con la rodilla que se levanta, y la olfativa, con la percepción del perfume de canela, cuyo color además puede parecerse al de la piel de la muchacha. Aunque no se nos dice explícitamente, la sucesión de hechos que el poeta ha dispuesto nos invita a encadenarlos en relación de causalidad. El aroma ha de venir de la muchacha. El mareo está explícitamente provocado por el olor a canela, que por tanto debe de ser muy intenso. Si, tal como el título nos pide que imaginemos, el observador contempla la ventana de la muchacha desde una azotea, la fuerza de esta emisión resulta hiperbólica, fantástica. No nos esforzamos en crearnos un escenario realista, en el cual la muchacha está *verdaderamente* impregnada de canela hasta

tal punto que puede marear a esa distancia. Sabemos que el canal de transmisión es en realidad la vista, y que se trata de una vía de comunicación exclusivamente entre los dos partícipes. Culturalmente, además, podemos conocer que a la canela se le atribuyen propiedades afrodisiacas. El poeta confía que la integración de todos estos elementos en el mismo espacio mental llevará al oyente a interpretar la canción de forma adecuada, es decir, a relacionar la observación de los gestos de la joven con la emoción de carácter erótico. Una vez más, como en otros textos que hemos estudiado, esto se consigue sin ninguna referencia verbal explícita al amor, la pasión, etc., y sin ninguna expresión directa de los sentimientos del enamorado. Aunque la comprensión de las imágenes de este poema parece sencilla y convencional, hemos de recordar que necesita apoyarse en hábitos de integración conceptual como el vínculo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, además de en una cantidad sustancial de conocimientos culturales.

En cuanto al αεράκι, podemos observar cómo desarrolla las posibilidades de este elemento en la amalgama siguiendo pautas idénticas a las de sus antecedentes de la Antigüedad. Al tratarse de una amalgama del tipo amada-emisora, el viento parte de ella y no, claro está, de una divinidad del amor, como el Bóreas que se alzaba desde la vera de Afrodita en el poema de Íbico. Una vez que llega al receptor, el viento se comporta como tal, pero sin olvidar su papel como vehículo de la causalidad erótica. Hay un amplio repertorio de cosas que puede hacerle al amante, pero estas no pueden ser cualesquiera: tienen que estar de acuerdo con su condición de viento, y, conforme al principio de relevancia, les conviene tener posibilidades de alcanzar un significado emocional. Así, el viento puede sacudir al amante como a las encinas en el monte (Safo), o agostarlo todo (Íbico). Incluso puede, como también nos decía Íbico, aprisionar las entrañas del receptor, puesto que, aunque más alejado del comportamiento típico del viento, ese acto implica fuerza y control y por tanto no es incompatible con el esquema del sujeto pasivo que recibe la fuerza externa, además de ofrecer un poderoso significado emocional.

Elytis elige aquí que este viento erótico, procedente – según deducimos – de la muchacha, desencadenado por un gesto de su mano, levante al observador en volandas y se lo lleve. Nuevamente se cumple el principio machadiano de que a

las palabras de amor les va bien su poquito de exageración. Sabemos que es casi imposible que, en nuestra realidad cotidiana, seamos testigos de un vendaval capaz de levantar a un hombre en peso y llevárselo lejos. Mucho menos si se trata de un “airecillo”. Pero también conocemos, aunque sea de manera inconsciente, que existe una correlación entre la fuerza de la emisión y la intensidad de la emoción que provoca, construida a partir de la relación de proporcionalidad entre potencia y efectos, que ya está presente en el esquema de imagen EMISIÓN, marco conceptual de uno de los espacios de entrada de nuestra red. De este modo, el poeta puede combinar los efectos de un huracán con el uso de la palabra *αεράκι*, que contribuye al tono juguetón que suelen tener todas sus canciones, sin dejar de indicarnos, a través de la potencia de este aire, la gran intensidad de la respuesta erótica provocada por el gesto de la muchacha.

Una vez llegados a este punto, el poeta tiene al receptor “volando por los aires”. Puede dejarlo en esa situación, en suspenso, una vez señalado el efecto de la emisión. También puede devolverlo a su lugar, pero esto fácilmente se interpreta como un cese del efecto emocional. La elección de Elytis es llevarlo a un destino lejos de su punto de partida, pero a uno imaginario, y muy significativo culturalmente: *του Παραδείσου τα περβόλια*. Examinemos la cadena de causalidad: el poder de la muchacha-emisora erótica es tal que, con un pequeño gesto descuidado de su mano, sin aparentemente ser consciente de lo que hace, envía un viento que se lleva al *voyeur* en volandas, y lo hace entrar a los jardines del Paraíso, lo cual es al mismo tiempo una expresión convencional para expresar el comienzo de un gran deleite. La conclusión es obvia: a los ojos del observador, la muchacha es enormemente hermosa y atractiva, y contemplar sus movimientos es enormemente placentero. Pero por muy fácil que parezca, llegar a esta interpretación ha requerido de la integración de todos los elementos, marcos, esquemas y relaciones que hemos expuesto. Una vez más, el patrón conceptual que articula la imagen poética responde al modelo ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

La mujer hermosa que huele a jardín

Varias décadas después de haber escrito *H πεντάμορφη στον κήπο*, Elytis retoma el motivo de la bella en el jardín, y vuelve a aprovechar la emisión olfativa para describir la impresión, sensorial y emotiva, que provoca la mujer hermosa en el observador-receptor. Este es el texto completo de uno de los poemas en prosa del *Diario de un abril invisible*:

TETAPTH, 15 β

Άνοιγε τον αέρα του κήπου κι έβλεπες τα μαλλιά της να φεύγουν αριστερά. Ύστερα μετατοπιζότανε πάνω στο τέμπλο, λυπημένη, κρατώντας στην αγκαλιά της πολλές μικρές άσπρες φλόγες.

Ήταν μια εποχή γεμάτη επαναστάσεις, ξεσηκωμούς, αίματα. Θα 'λεγες ότι μόνη αυτή συντηρούσε τη διάρκεια των πραγμάτων από μακριά.

Όμως από κοντά ήταν απλώς μια ωραία γυναίκα που μύριζε κήπο.

(*Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, 1984)

Se abría el aire del jardín y veías sus cabellos marcharse hacia la izquierda. Después se trasladaba encima del templo, entristecida, llevando abrazadas muchas pequeñas llamas blancas.

Era una época llena de revoluciones, levantamientos, sangres. Dirías que ella sola conservaba la continuidad de las cosas desde lejos.

Pero desde cerca era sencillamente una mujer hermosa que olía a jardín.

(*Diario de un abril invisible*, 1984)

Cuando el observador se aproxima lo suficiente, se da cuenta de dos cosas, relacionadas entre sí: la mujer es hermosa y huele a jardín. Aunque no tan inusual como el olor a incendio, este aroma tampoco es una expresión corriente. Elytis ha introducido aquí esta misteriosa figura femenina, y la indeterminación de las descripciones y escenas con ella relacionadas, en esta y otras composiciones del libro, nos permiten atribuirle diversos valores simbólicos. Al mismo tiempo, recuerda a tantas mujeres elytianas, envueltas en el mismo halo de misterio y situadas en similares reinos naturales, próximas tanto a los afectos más importantes como a los aspectos de la naturaleza más queridos por el poeta.

Sin entrar en detalles sobre los personajes femeninos en Elytis, y sin emprender un análisis del complejo simbolismo de *Ημερολόγιο ενός αθέατου Απριλίου*, podemos observar, considerando el verso casi aisladamente, que la belleza de la mujer está relacionada con su oler a jardín, a tenor de lo que el poema sugiere. Al principio la mujer está situada en el interior del jardín, entorno de connotaciones positivas. Luego se traslada a lo alto del templo. Allí sostiene una llamas cuyo significado no es fácil de precisar, dada la indeterminación del contexto. Tras situarla en un contexto alejado de los acontecimientos, como guardiana de la continuidad, el poema nos la vuelve a acercar, permitiéndonos constatar su olor al jardín en el que estaba, y al que tal vez realmente pertenece. En el último verso se percibe que la mujer ejerce una fascinación, una atracción, que es hermosa (ωραία). La elección del particular aroma como su segundo atributo es muy significativa, y coloca a la emisión olfativa como el rasgo, junto con su belleza, que crea la impresión definitiva en el observador. Aunque el contexto es demasiado indefinido como para hacer aseveraciones rotundas, parece que nuestro patrón conceptual tiene grandes posibilidades de desempeñar un papel determinante en la construcción del significado de esta imagen.

3. Algunas conclusiones sobre el erotismo de Elytis y la “irracionalidad”.

No ha sido la finalidad de este capítulo analizar al detalle la red de integración conceptual AMOR-EMISIÓN en la poesía de Elytis¹²⁶, sino más bien dar fe de su presencia y proponer algunas claves de su funcionamiento, relacionando las imágenes elytianas con el resto de nuestro estudio. Parece razonable concluir que el grupo de amalgamas que estudiamos no sólo puede ser recurrente en la gran diacronía de la literatura griega, sino también en el pequeño – comparado con esos casi tres mil años – espacio de tiempo que constituye la trayectoria personal de un poeta, aunque sea tan dilatada como la de Elytis.

Aunque el estudio de este capítulo haya sido tan marcadamente parcial, prácticamente un “muestreo”, puede, con pretensiones modestas, aportar una pequeña contribución al análisis del amor en la poesía elytiana. A pesar de que el peso del erotismo en Elytis resulta evidente, tanto en su expresión poética como en su visión de la existencia, este aspecto de su poesía no parece haber sido sometido a un estudio riguroso, tal vez eclipsado por otros grandes temas como su personal helenismo o su espiritualización de la naturaleza. Hace ya casi una década, Γιατρομανωλάκης llamaba la atención sobre este hecho (Giatromanolakis 2000, 478-9), y no parece que el amor en Elytis haya recibido todavía de la crítica una atención similar a la reservada a su idea de lo griego o a su mundo mediterráneo.

Dentro de los estrechos límites del presente estudio, algo podemos afirmar al respecto. El amor concebido como emisión se encuadra habitualmente en contextos de enamoramiento, de contemplación del ser amado o de atracción sexual. No quiere esto decir que no pueda adoptar un carácter espiritual, incluso existencial, como sucede con el elaborado sistema de simbolización AMOR-LUZ en *Εαρινή Συμφωνία* de Ritsos. Este es un hallazgo tanto del Renacimiento como del Romanticismo y de las vanguardias del siglo veinte, y probablemente guarda

¹²⁶ Se puede defender que otras imágenes poéticas de Elytis también son producto de amalgamas conceptuales pertenecientes a la familia ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. He intentado ofrecer algunos ejemplos claros e interesantes, circunscribiéndome al motivo de la mujer como emisora erótica. Hay más sugerencias en Pagán Cánovas 2007, que, no obstante, tampoco es un estudio exhaustivo. Las conclusiones, necesariamente preliminares, del presente capítulo se apoyan en las que ya presenté en ese artículo.

relación con el neoplatonismo que aflora en todos estos movimientos. La cuestión es que, sin negar la presencia de la emisión erótica trascendente en Elytis, nuestros ejemplos atestiguan una sensualidad que lo acerca más a la lírica arcaica o al folclore popular que, por ejemplo, a la obra citada de Ritsos. Las luces y olores que utiliza Elytis en sus imágenes, más que sublimar el elemento erótico, parecen realzar su impacto sobre los sentidos¹²⁷. Su gusto por las metáforas de aroma puede estar relacionado con esta sensualidad – además de, como he señalado, conectarlo con el *Cantar de los Cantares*, un elemento más de la ubicua impronta bíblica en su obra. Una parte de esta sensualidad de Elytis encuentra su vehículo de expresión en el patrón conceptual de emisión erótica desde la amada.

La siguiente cuestión nos lleva desde la obra del poeta hasta la teoría literaria. Se trata del funcionamiento de las metáforas supuestamente «irracionalistas» de Elytis. El surrealismo de Elytis, su automatismo controlado, la superación de sus límites estéticos – aunque sin abandonarlo del todo – para incorporar nuevos elementos, algunos de ellos tradicionales... son temas inabarcables en nuestro reducido espacio, y que sí han sido profusamente tratados por la crítica¹²⁸. Baste hacer hincapié en el papel central que asume la imagen poética en la literatura hiperrealista (Vitti 1984: 30ss, Koutrianoú 2002, 309-51). No obstante, hay que insistir en que ejemplos como los nuestros muestran un uso del lenguaje nada irracional, sino basado en la racionalidad tal como nos la está descubriendo la ciencia cognitiva.

Precisamente en las metáforas, la herramienta principal del surrealismo, Elytis – como tantos otros – hace uso de elementos claramente convencionales, como la red AMOR-EMISIÓN, y sigue las reglas que rigen la integración de conceptos y su expresión verbal tan rigurosamente como un poeta arcaico o medieval. La diferencia parece estar más bien en el enriquecimiento con una mayor variedad de elementos conceptuales, aportados a la mezcla por espacios mentales provenientes de ámbitos variopintos, y en el desarrollo de la amalgama

¹²⁷ Sobre la idealización y la sensualidad del erotismo en Elytis cf. Ivanovici 1986. Comparación con el erotismo de Solomós en Focás 1986.

¹²⁸ Además de la ya citada Myconiou-Drymbeta 1988, véase Koutrianoú 2002, 93ss. y Proímou-Erinaki 1997, 31-124. Uno de los primeros análisis del surrealismo francés en Elytis, inmerso en la época misma de asimilación de las vanguardias, es Panagiotópoulos 1943. Maronitis 1980, 37-51 contrasta la corriente hiperrealista con el «realismo» heredado de Kavafis. Para las relaciones Empíricos-Elytis y la introducción del movimiento surrealista en Grecia cf. Hatzibasiliou 1986.

conceptual, de la nueva estructura creada, y su mezcla con otras para crear situaciones de realismo mágico o imposibilidades profundamente significativas. También es característico de las metáforas de Elytis aquí analizadas reclutar espacios mentales de dominios relevantes para la cosmovisión del poeta, como la luz solar o ciertos entornos naturales, imbricando los significados y ligando así lo erótico a estos campos semánticos relevantes. De este modo el significado del amor adquiere trascendencia y se aproxima a algo parecido a la visión hesiódica de fuerza unitiva universal, bastante acorde con buena parte del pensamiento elytiano. Todo esto es más complejo, y más innovador respecto al uso común, que lo que encontramos en otros estilos poéticos, pero no menos racional.

A pesar de estas diferencias con ejemplos más tradicionales, no debemos olvidar que el significado del sol en la mirada de Εύα y el de los rayos de luz que salen de los ojos de Teóxeno en los versos de Píndaro es esencialmente el mismo, y que se ha creado mediante los mismos procedimientos cognitivos. A la luz de comparaciones como las que surgen de nuestro estudio, tal vez habría que replantearse el – a mi juicio – excesivo hincapié que se hace en lo absurdo y lo irracional, a la hora de analizar buena parte de la poesía contemporánea. Tal vez sería más productivo adaptar nuestra visión de la racionalidad a los conocimientos científicos que vamos adquiriendo sobre su funcionamiento.

CAPÍTULO 8: CONCLUSIONES

1. Metáfora, integración conceptual y lenguaje figurado.

En la mayoría de los estudios, los datos lingüísticos que examina la presente tesis son analizados principalmente bajo el epígrafe *metáfora*, en menor medida también *metonimia*, y, abarcándolos a ambos, el de lenguaje (y pensamiento) figurado. Al abordar estos fenómenos con una metodología cognitivista, en el capítulo 1 me vi en la necesidad de situar el problema de la metáfora y la metonimia, tanto “tradicionales” como “conceptuales”, dada la importancia e implantación de estas categorías en el ámbito de la lingüística cognitiva.

El término metáfora, con el que, como digo, habitualmente se habrían analizado las imágenes poéticas de este estudio, acarrea un bagaje cultural y un significado de transferencia que no pueden ser soslayados. Como muy bien hizo Aristóteles, y no tanto la posterior retórica, la adopción y definición de tales términos debe basarse en una concepción global del lenguaje y del pensamiento, es decir, en la postura filosófica general de que parte el analista en cuestión. Buena parte de la lingüística cognitiva, así como otros autores y grupos, han pecado más bien de lo contrario: han supeditado sustancialmente su postura general a la metáfora, categoría particular.

Hemos visto que la metáfora conceptual parte de corrientes filosóficas que a menudo no se citan en las bibliografías de sus teóricos, como Nietzsche y su visión del conocimiento metafórico, además de ser heredera de la larga discusión que, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, han protagonizado filósofos y retóricos como Ricoeur, Black, el Grupo μ , etc. Siguiendo a grandes rasgos la discusión se observa que la metáfora continúa implicando un traslado o transferencia; por más que se desee ir contra Aristóteles, por más que se prefiera el término *proyección* (*mapping*, *projection*), la metáfora permanece fiel al significado de *μεταφορά*. Del mismo modo, por más que se intente marcar la

distancia con el Estagirita acusándolo de no conceder valor cognitivo a esta figura, basta una lectura atenta de la *Poética* y de algunos pasajes de la *Retórica* para refutar la acusación: la metáfora como ornamento oscurecedor pertenece a Isócrates y a la tradición retórica posterior; Aristóteles consideró la metáfora como una operación de gran valor cognitivo. No la encumbró, en cambio, a la categoría de *la operación cognitiva por excelencia*. En realidad, no existen verdaderas razones, ni teóricas ni empíricas, para considerarla como tal. Por el contrario, la sobrevaloración de lo metafórico sí conlleva problemas importantes.

La metáfora presenta considerables problemas y limitaciones como instrumento de análisis ya en el ámbito en que Aristóteles la aplicó: el teórico-práctico, más cercano al del escritor y el lector que al de la especulación filosófica. Esto no significa que le restara importancia: para Aristóteles la poesía era muy valiosa, y el filósofo no podía serlo sin ser también lector y escritor. Sin embargo, hay una gran distancia entre esa valoración y la extrapolación de un término técnico desde el ámbito poético al de la filosofía del lenguaje y del pensamiento. Una distancia que claramente Aristóteles no cruzó. Traspasarla equivale a entrar de lleno en la discusión sobre la dicotomía literalidad-figuración, así como en otros vericuetos de los que he dado alguna idea.

La Teoría de la Metáfora Conceptual, que, como digo, presenta algunas lagunas bibliográficas bastante significativas en lo que a la metáfora respecta, no se sitúa adecuadamente en esta discusión, que arranca desde antes de Aristóteles, y que bulle especialmente en las décadas anteriores al nacimiento de la lingüística cognitiva. Si alguna vez entra en el debate, lo hace habitualmente de forma simplista y apresurada, dando lugar a expresiones niveladoras como “metáfora tradicional o aristotélica” contra “metáfora conceptual”, o “teoría contemporánea de la metáfora”, como si todas las anteriores a la de Lakoff y Johnson pudieran agruparse con el término “tradicional”, y como si hubieran perdido actualidad automáticamente, al aparecer la de la lingüística cognitiva. Esta actitud es difícil de aceptar, al tratarse de un tema tan controvertido, al que tantas páginas le han dedicado algunos de los filósofos, psicólogos y teóricos de la literatura más relevantes del siglo XX. No con menos vigor continúa la discusión en la actualidad, en ámbitos a menudo desvinculados de la lingüística cognitiva.

Al problema teórico se unen otros de índole metodológica. La transferencia o interacción que proponen muchos estudiosos, o los sistemas de proyecciones unidireccionales de Lakoff y seguidores, suelen ejemplificarse y estudiarse mediante expresiones convencionales, descontextualizadas, y a menudo generadas *ad hoc*. Todo ello parece seguir la peor tradición preceptiva de los estudios poéticos, que nos trae a la mente los más anodinos repertorios de figuras, a menudo desvinculados de cualquier otra actividad que no sea ejercitarse en ellos con destreza, con su retórica aislada del hombre y de sus propósitos, si van más allá de la mera articulación verbal del pensamiento. La lingüística de corpus y los análisis discursivos basados en metáforas conceptuales no han venido precisamente a paliar este problema. A pesar de sus aportaciones a la lingüística, la aplicación de tales trabajos a los estudios literarios es claramente limitada. La presente tesis ha procurado ofrecer un estudio de imágenes y símbolos poéticos analizando con detalle cómo se construye el significado en cada caso particular, para después trazar generalizaciones y matizar diferencias. Resulta evidente que tal análisis no se podía llevar a cabo mediante las teorías de la metáfora disponibles, que tampoco habrían permitido vincular el estudio a procedimientos básicos de la cognición.

La Teoría de la Amalgama Conceptual es suficientemente flexible, y se vincula con operaciones cognitivas que describen el funcionamiento de la imaginación en contexto. Tiene, además, la ventaja de deshacerse de la dicotomía literalidad-figuración y de sus dilemas, así como, en gran medida, de la metáfora, que es más parte del problema que de la solución. El pensamiento es todo él figurativo, virtual: sólo existen posibilidades conceptuales y expresivas distintas, más o menos alejadas de los niveles más básicos o convencionales de articulación de la experiencia en conjuntos manejables. Sin embargo, la amalgama conceptual parece diseñada más para el estudio de casos concretos que para la generalización, o al menos así se utiliza habitualmente. En todo caso, esto no es algo acorde con sus pretensiones, que desde el primer momento se encaminan a proporcionar un modelo que analice el funcionamiento de la imaginación y del razonamiento, basándose en una operación cognitiva cuyo empleo sofisticado es una de las características fundamentales de nuestra especie. Trabajos recientes de los autores

de la teoría, sobre la amalgama de marcos conceptuales en un alto nivel de abstracción (Turner 2008), o sobre redes de integración recurrentes y generalizadas (Fauconnier, en prensa), confirman estas pretensiones de generalización.

En una línea similar, el desarrollo teórico propuesto por nuestro capítulo 2 ha intentado colocar la amalgama en la senda de la literatura comparada y de la teoría literaria, aprovechando además la riqueza y amplitud diacrónica que ofrece la literatura griega. Para ello la teoría, más que modificaciones, necesitaba desarrollar sus posibilidades, todas ellas bien formuladas por sus autores (Fauconnier y Turner). Las propuestas de la presente tesis, algunas novedosas y otras simplemente aún no bien explotadas, se encaminan a dotar a la teoría de una mayor capacidad de generalización, sin que por ello tenga que perder su versatilidad a la hora de dar cuenta detallada de ejemplos complejos. Para ello he introducido ciertas herramientas de análisis: la combinación con esquemas de imagen; la formulación de una red genérica global que amalgame marcos conceptuales simples, los cuales configuran la topología de los espacios de entrada con un alto grado de abstracción; la localización de partes de una red, es decir, de combinaciones de espacios mentales, que aparecen en distintos tipos de redes: el enlace abierto y el vínculo genérico común; la formulación de una “receta conceptual”, de un “ADN” común a una familia de redes de integración generalizadas, que pueden dar lugar a numerosos productos imaginativos, todos ellos diferentes, pero todos también con la misma impronta. El esquema de imagen y muchas de las operaciones cognitivas descritas por la Teoría de la Amalgama, tales como la comprensión o la elaboración de la simulación mental, vinculan este estudio a parte de lo que conocemos sobre la cognición corpórea, y sobre la capacidad de nuestra mente para combinar elementos procedentes de ámbitos distintos en una nueva unidad, ligada a sus partes pero distinta de ellas. En palabras de Ortega, nuestro “vivir ejecutivamente el ciprés-llama”.

2. La red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN.

Todo esto se ha concretado en el vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN, que intenta explicar de forma unitaria, ligándolos a la integración conceptual y a la cognición corpórea, los procedimientos de construcción del significado que se repiten en imágenes y símbolos muy variopintos, pertenecientes a algunas de las épocas y autores más representativos de la poesía erótica griega. Más que un conjunto de reglas fijas, nuestro modelo nos proporciona un patrón conceptual dinámico que indica aquello que funciona mejor a la hora de crear imágenes poéticas, es decir, una “receta” en la línea de los *optimality principles* propuestos por Fauconnier y Turner para la construcción y estabilización de las redes de amalgama (Fauconnier y Turner 2002: 309ss.).

En el nivel más abstracto, nuestra receta de integración es un gran campo de juego, con unas pocas reglas precisas y un gran número de posibilidades por precisar. En él tenemos un espacio genérico con una historia simple de causalidad, que conecta una escena de enamoramiento con una historia de emisión. Lo interesante, claro, sucede en el espacio amalgamado. En él ambos espacios se mezclan, pero no de cualquier modo: hay pocas cosas que no se puedan hacer, pero muchas que son inapropiadas para construir significados en la red. Por ejemplo, que una persona que no va a sentir pasión erótica reciba la emisión es perfectamente posible, pero no resulta apropiado y, tal como hemos visto, en la práctica queda descartada esa opción.

En nuestra amalgama, por tanto, alguien emite algo hacia uno o más receptores. Al recibir la emisión, el receptor tiene una respuesta erótica hacia el emisor. Esto, en la versión más sencilla de la red, la del ser amado-emisor. Si la emisión procede de alguien ajeno a los partícipes en el espacio de la escena de enamoramiento, entonces tenemos la versión del emisor externo, la cual incluye un tercer espacio de entrada con un agente que no participa en la relación amorosa, pero ha de causarla, al ser proyectado como emisor a la amalgama. Estas dos versiones básicas de la red, sin perjuicio de añadidos secundarios, dan cuenta de todos los ejemplos analizados en esta tesis. El poeta hace aquí una primera

elección, cultural o personal (o ambas), y dicha elección condiciona muchas otras elecciones posteriores: por ejemplo, si tengo irradiación de luz erótica de los ojos de Teógeno no tengo flechas de Eros, porque la causa viene del ser amado, y viceversa.

Otra elección fundamental es, claro está, la concreción de los marcos conceptuales de los espacios de entrada. Veamos el que podríamos considerar como espacio 1, punto de partida, es decir, la experiencia emocional básica que supuestamente vamos a conceptualizar, hecho que da lugar a la metáfora. Aclaremos primero, eso sí, esta supuesta condición de “meta de las proyecciones”.

Ya sabemos que en realidad esta denominación es inexacta, porque la experiencia queda conceptualizada a través de toda la red, especialmente del espacio amalgamado, y *consiste* en la amalgama completa, no en un espacio meta configurado “metafóricamente”. Esto se realiza a tal velocidad que a veces da la impresión de ser una proyección unidireccional, lo cual es una *folk theory*, una simplificación del complejo proceso de ensamblaje de redes de integración conceptual. En todo caso, sí que podemos dar al espacio 1, el de la escena de enamoramiento, una precedencia temporal, la condición de desencadenante de la red. Esto no equivale, claro está, a la noción de dominio meta (*target domain*), sino a la de espacio de entrada 1 (*input space 1*). La numeración de los espacios de entrada puede ser arbitraria, con la mera finalidad de ordenarlos en el diagrama, pero también puede tener un cierto criterio cronológico, como en esta tesis. Un poeta puede pensar desde el comienzo en las flechas de Eros o en la imagen del ser amado luminoso, porque están disponibles en la cultura y en la tradición literaria. Pero también puede afrontar primero mentalmente la escena de enamoramiento, o el marco conceptual de la relación y sus partícipes, y entonces, tal vez de forma inmediata, construir la red a partir de esa primera estructura. La red es entonces el resultado de abordar una tarea cognitiva o imaginativa. Lo que el poeta raramente hará es empezar por el input 2, por el espacio de emisión. Es decir, no pensará primero en un lanzamiento o en una irradiación, y después evocará la escena de amor a raíz de ella.

Insisto en que esto no quiere decir que haya término meta y término fuente, puesto que las proyecciones van a un espacio intermedio, amalgamado. El

ciprés-llama no es el ciprés a través de la llama. Pero ello no implica que no hayamos pensado primero en el ciprés, conformado un espacio mental abstrayendo alguno de sus elementos, y a continuación activado el espacio de la llama. Esto permitiría explicar una posible llama-ciprés mediante el mismo proceso, pero con distinto punto de partida.

La Teoría de la Amalgama tiene aún que tratar con detalle los dos asuntos importantes que surgen de tales reflexiones: la existencia de una secuencia en la construcción de las redes de integración, y la estructuración, previa a la formación de cualquier red, de la topología de los espacios mentales, que puede expresarse en distintos niveles de abstracción, habiendo sido esto último un aspecto crucial para la metodología de la presente tesis. La articulación previa del contenido de los espacios, mediante la combinación de diversos materiales conceptuales, supone un proceso de conceptualización en el que ya se han realizado importantes elecciones de marcos y componentes, así como una serie, a veces muy larga, de operaciones imaginativas. Por ejemplo, nuestro espacio de entrada 1 puede parecer un elemento simple, con una sencilla escena de enamoramiento, con un marco conceptual típico y unos participantes definidos. Sin embargo, para llegar a esta estructura hemos tenido que realizar, inconscientemente y a toda velocidad, numerosas operaciones de integración conceptual, destinadas a comprimir grandes cantidades de información difusa en un conjunto discreto y manejable. Hemos tenido que “olvidar diferencias” y abstraer, y emplear nuestra creatividad para dotar de solidez y sentido a lo abstraído.

Aunque para simplificar los análisis este fenómeno no se presente claramente y con detalle, el hecho habitual es que cualquier espacio mental participante en una red de integración es a su vez un espacio amalgamado, producto de sucesivas operaciones de correspondencia, proyección, composición, finalización y elaboración. En un cierto estadio de pensamiento, en un nivel de abstracción lo suficientemente bajo, cualquier espacio mental puede constituir una estructura emergente. Esta “creatividad”, en su mayor parte automatizada con evidentes fines evolutivos, parece guiar el proceso completo de abajo a arriba: arranca desde la percepción más básica y llega hasta los más intrincados productos de la imaginación, manteniendo sus principios a lo largo de toda la

gama, igual que el sistema muscular sigue siendo el mismo en todos los movimientos del cuerpo, desde la respiración o el parpadeo a la articulación fonética o la danza.

El punto de partida siempre es el reposo, todo el prodigio de integración se realiza siempre desde cero, aunque, claro está, a fin de que el resultado sea rápido y efectivo, la mayor parte de la cadena de acciones responde a recetas interiorizadas, tales como las que ha propuesto esta tesis para los niveles más altos de abstracción. Incluso después de esta larga sucesión de elecciones restringidas, aunque estén muy ajustadas a un género, queda lugar para la variación, propiciada por el contexto y por los factores individuales, por el último tramo de la línea de ensamblaje conceptual. Así tenemos el baile clásico y el flamenco, y tantos más, y la diferencia entre bailarines particulares, y entre actuaciones distintas del mismo danzante. De forma análoga, queda lugar suficiente para la originalidad en nuestros textos: desde los rayos de la mirada de Teóxeno hasta el tobillo resplandeciente de la Emiresa, o la luz que surge de la carne de la amada en Ritsos; desde la inminencia de la estancia luminosa a los dardos de Eros. El modelo de Fauconnier y Turner no nos permite más que vislumbrar una parte de este fenómeno complejísimo y endiabladamente veloz, prácticamente imposible de congelar en un diagrama o en cualquier otra representación estática.

Volvamos ahora al espacio 1 de nuestra red, el de la escena de enamoramiento. Al quedar definidos los partícipes de la relación amorosa tendremos un solo amante o varios, hombres o mujeres, y – algo crucial para la elaboración de la imagen verbal – correspondencia, asimetría, u otro tipo de relación. Según el tipo de relación que haya en este espacio se imponen unas restricciones u otras a la formación de la red y a la configuración de los demás espacios. Claro está, el contexto personal y la cultura intervienen decisivamente en la formación del espacio 1. Los aspectos pragmáticos del proceso resultan cruciales. Los poetas no están elaborando una representación sin más: la integración de todos estos elementos en un conjunto conceptual estable, a escala humana, y rico en significaciones, está encaminada a que dicho conjunto sea presentado a un oyente o lector. Esta es otra faceta de la integración conceptual que está aún mayoritariamente por explorar: su relación con el proceso

comunicativo, incluyendo la diferencia entre productor y receptor, entre creador e intérprete del signo creado.

Las intenciones del poeta, llamémoslas retóricas, poéticas, estéticas, expresivas... son uno de los principales motores, si no el principal, del proceso imaginativo que ha estudiado esta tesis, y esta conclusión es probablemente extrapolable a la integración conceptual en general. La función pragmática del encomio, por ejemplo, propicia la asignación del papel de emisor al ser amado, y por tanto bloquea, o dificulta enormemente, la constitución de una red con un tercer espacio de emisor externo. Lo vemos, por ejemplo, en nuestros encomios de la lírica arcaica, a la muchacha en lidia comparada con la luna (Safo), a Ágido con el sol (Alcmán), y a Teóxeno y los rayos de su mirada (Píndaro). En todas esas imágenes, la presencia de un emisor externo, como Eros flechador, resultaría intrusiva, y en todo caso aminoraría la alabanza. Estamos ante un elemental proceso cognitivo de enfoque de atención. Si se pretende alabar al ser amado, es muy útil introducirlo como emisor y causante en nuestra historia de interacción espacial y causalidad. La receta se cumple también para todos los demás pasajes, sea cual sea su época. En los textos relacionados con las flechas de Eros (capítulo 4), la alabanza del ser amado no desempeña un papel relevante, sino que las funciones pragmáticas están más encaminadas a la queja o la súplica. Por el contrario, la descripción detallada de lo emitido como medio de alabar al emisor aparece frecuentemente en los demás textos que han elegido la red de dos espacios de entrada. Para observar este y otros procedimientos similares resulta especialmente útil el capítulo sobre *Εαρινή Συμφωνία* de Ritsos, puesto que en él contemplamos el desarrollo y la variación del patrón conceptual a lo largo de un conjunto articulado, de una obra unitaria. Allí vemos que cuando el poeta dice que la amada es la luz hecha carne, o se detiene sobre la imagen de la luz saliendo de su cuerpo, está haciendo el elogio apasionado del ser querido. En cambio, cuando habla del resplandor de la mirada de los dioses, o de una luz que llega desde un emisor externo, indefinido, entonces no hay alabanza de la amada y sí reflexión sobre la experiencia amorosa que está viviendo el amante (o los amantes).

Nada fuerza a los poetas a que sus imágenes de emisión erótica se comporten exactamente de este modo. Es perfectamente posible cantar la alabanza

de una hermosa mujer diciendo que Eros me asaetea a causa de su belleza, o que su encanto hace que surja luz de una estancia antes cerrada y me alcance en mi noche. Sin embargo, en estos casos resulta mucho más difícil que el encomio sea tan efectivo, porque estamos distrayendo la atención hacia la historia del tercer emisor, y complicando las relaciones de causalidad: belleza-disparo de flecha por Eros-recepción de flecha-respuesta erótica causada por la flecha, cuyo envío fue a su vez causado por la belleza. Vemos que aquí la cadena de causas y efectos está ampliada, y la responsabilidad por el enamoramiento compartida entre ser amado y emisor externo. Sin embargo, si el ser amado envía directamente la emisión sobre el amante, no existe esa distracción, lo cual permite concentrar todo el “poder” de la emisión en la persona por la que se siente la emoción. Esta receta la siguen todos los textos poéticos analizados en esta tesis.

Evidentemente, no podemos plantear conclusiones como la anterior en forma de predicciones falsables, que es lo que se le suele pedir a la Teoría de la Amalgama para demostrar su validez. No puedo decir que no habrá imágenes de encomio del ser amado con emisor externo, porque son perfectamente posibles. Sí puedo, en cambio, afirmar que en ellas la alabanza deberá competir con la causalidad externa, mientras que si el ser amado es identificado como emisor-causante, entonces el elogio podrá fácilmente tener más fuerza, porque a él estará dirigida toda la atención. Así puedo explicar que la misma elección se repita en poetas tan diferentes y separados en el tiempo como los de esta tesis. Estamos, por tanto, ante una restricción efectiva que potencia la creatividad: no todo vale, y dentro de lo válido, hay opciones más exitosas que otras.

Hablemos ahora del espacio de entrada 2, cuya topología está configurada por el esquema de imagen EMISIÓN. Todos los ejemplos estudiados por esta tesis presentan un espacio que responde a la versión abstracta de este *input* 2, perteneciente a la red genérica ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. La diferencia crucial aquí es, claro está, el tipo de emisión con que se concreta el esquema de imagen. Hay muchas posibilidades: irradiar luz, soplar viento, lanzamiento de diversos objetos (flecha, pelota, manzana...), despedir un aroma, emitir un sonido (verbal o no), etc.

La concreción del esquema de imagen EMISIÓN es la operación que determina el producto final de forma más visible. Más que la presencia entre amada-emisora o emisor externo, o que cualquier aspecto relacionado con la escena de enamoramiento, aquello que llama más poderosamente la atención como diferenciador de las imágenes es el tipo de emisión elegida. Es más, sin una metodología como la de este estudio, difícilmente se habría considerado que ejemplos como el tobillo de la Emiresa y las flechas del amor pertenecen al mismo tipo, con un gran número de rasgos comunes. La metáfora EL AMOR ES UNA FUERZA EXTERNA no habría sido válida, porque, como suele ocurrir con las metáforas conceptuales, agrupa innumerables metáforas lingüísticas e integraciones conceptuales posibles, sin distinguir entre ellas. Por ejemplo, si en el espacio de entrada 2 tenemos una escena de ARRASTRE, en que un sujeto tira de otro hacia un punto x , entonces todas las relaciones e integraciones cambian: ya no hay dominio o acción a distancia, hay un desplazamiento de uno de los partícipes y no una trayectoria de un elemento ajeno a ambos (la emisión), etc. Sin embargo, el amor como fuerza externa abarca las dos posibilidades, así como infinitas más. Es decisiva la elección de un esquema de imagen, descartando así las demás abstracciones del repertorio. También son cruciales los numerosos modos de realización del esquema en una escena detallada.

Aunque las reglas del esquema más abstracto, EMISIÓN, se mantienen en todos los casos, las de la historia de interacción espacial detallada, en la cual el esquema se ha concretado cada vez, aportan un nuevo nivel de restricción a la amalgama. Como hemos visto, las reglas varían según el tipo de emisión elegida: la luz, el olor, el viento, la flecha... tienen sus propias características, y sus propias posibilidades de enriquecimiento. Por ejemplo, es difícil que el poeta decida escribir unas palabras en los rayos de luz que salen del cuerpo de la amada, mientras que es más sencillo que la manzana arrojada a la novia lleve una inscripción, como en los casos de Eris o de Aconcio y Cidipe. Nuevamente, no podemos predecir exactamente el contenido de los espacios mentales que nos encontraremos en una indagación como la de esta tesis, pero tampoco es cierto que no podamos decir nada al respecto. Por ejemplo, las amalgamas cuya emisión erótica consiste en lanzar un objeto incorporan mucho más fácilmente la

posibilidad de apuntar y de acertar a un blanco que las de luz u olor. Esto no quiere decir que estas últimas emisiones no se puedan dirigir: Teóxeno “enfoca” sus rayos con la mirada, frente a emisiones indiscriminadas como la de la Emiresa o la de la amada compitiendo con el sol en su balcón. No obstante, para ello ha habido que incorporar a la amalgama un elemento que sí admite dirección, la mirada, y para esto último ha sido necesario un mayor grado de concreción de la escena de la respuesta erótica, en el espacio de entrada 1.

El creador de la amalgama puede elegir, por tanto, el nivel de abstracción de cada espacio participante, pero a menudo el grado de concreción de uno de los espacios propicia un determinado grado de concreción en el resto, al menos en determinados aspectos. Por ejemplo, una historia de disparo de flechas demanda con mucha más fuerza el lugar específico del impacto, con la consiguiente posibilidad de que se elija el corazón como residencia de las emociones. Por el contrario, un olor o una luz necesitan mucho menos un lugar del cuerpo del receptor en el que impactar, y más bien favorecen la aparición de su correspondiente órgano perceptivo. El viento como emisión erótica, por ejemplo, difícilmente puede clavarse como la flecha, ser cogido o leído como la manzana, ser percibido por la mirada como la luz, etc. En cambio, el viento es un perfecto candidato para agitar todo o parte del amante, como en las encinas de Safo, o para levantar y desplazar, como el Bóreas de Íbico, e incluso, introduciendo un nuevo esquema de TRANSPORTE, para llevárselo a algún otro lugar, como en la canción de Elytis sobre la muchacha en la ventana.

3. Variación e invariancia en la familia de amalgamas.

Aunque la creatividad de ejemplos espectaculares de integración como los que hemos estudiado parece desbordada y libérrima, la verdad es que se mueve dentro de unos límites estrechos, bien definidos. Sistemáticamente, una elección en un nivel superior de abstracción va condicionando las elecciones que tienen lugar en los niveles inferiores: e. g. EMISIÓN frente a ARRASTRE, *irradiación* frente a *lanzamiento*, flecha frente a manzana... Estos “itinerarios” que la imaginación recorre de arriba abajo permiten alcanzar un producto final integrado con el

mínimo esfuerzo cognitivo. Dicho producto, al estar definido conforme a las reglas de la interacción espacial, será fácilmente “desempaquetable”, es decir, apto para ser transmitido, comunicado, de modo que aquel que lo comparte reconstruya la red completa.

Vemos que esta visión de la imaginación está muy alejada del *irracionalismo* neorromántico que tan a menudo se emplea para analizar la poesía, especialmente la de las vanguardias del siglo XX. No existe irracionalidad en las imágenes de Ritsos o Elytis, sino una exploración diferente de la misma gama de posibilidades que tuvieron ante sí Safo, Píndaro o Eurípides. Precisamente esta “racionalidad corpórea”, basada en historias abstractas de interacción espacial compartidas por todos, es un factor determinante para comprender el poder comunicativo de la figuración verbal estudiada en esta tesis. Poemas que hablan del amor desde una cultura que dista milenios del presente, o que violentan la coherencia proposicional al modo del surrealismo, se apoyan en metáforas de emoción construidas a partir de estructuras precategoriales, como los esquemas de imagen, una historia simple de causalidad o una escena básica de respuesta erótica. A partir de análisis como este podemos empezar a vislumbrar por qué estos textos tienen semejante poder para infundir emoción en sus lectores, incluso cuando puede haber numerosos aspectos de ellos que “no se entienden”, que ya nos resultan prácticamente inaccesibles, como una cosmovisión perteneciente a una cultura desaparecida, o una experiencia individual.

Hablando ya del espacio amalgamado y de la red en general, vemos que se cumplen los principios, tanto regidores como de optimización, planteados por la teoría de la amalgama. Todas estas redes de integración conceptual procuran alcanzar una estabilidad y producir una simulación coherente con el sistema de proyecciones y fusiones de elementos que hemos ido explicando. Causa asombro hasta qué punto la receta se mantiene igual, variando entre unas pocas alternativas, aunque pueda concretarse en infinitas escenas de amor posibles, susceptibles de mezclarse con infinitas historias de emisión. Del mismo modo que en una familia de seres vivos, resulta imposible predecir qué rasgos específicos ostentará cada individuo, pero sí existen unas características comunes compartidas que restringen esa variedad. La *invariancia*, el término matemático utilizado en la

Teoría de la Metáfora Conceptual (Lakoff 1990) para referirse al mantenimiento de la estructura esquemática tras las proyecciones, se queda bastante corto, al menos en su versión actual, para describir esta coherencia.

Sin entrar en detalle en este tema complejo, sí podemos afirmar que una conclusión teórica relevante de esta tesis es la necesidad de continuar refinando dicho concepto de invariancia, tal como ya comenzó a hacer Mark Turner (1996: 31 y 109). Esta categoría está íntimamente ligada a la configuración de la topología de los espacios mentales por medio de esquemas de imagen (Fauconnier y Turner 2002: 104-105, 279, 296-298). No es correcto afirmar que la invariancia impide el significado emergente y la creatividad (tal como hace Stockwell 1999). Por el contrario, hemos visto que, si no está guiada por fuertes restricciones, la imaginación difícilmente alcanzará productos operativos, manejables a escala humana, y fáciles de transmitir. Sin embargo, en mi opinión la invariancia funciona de un modo más complejo que el descrito hasta ahora por Turner, o que lo que sugiere la posterior extensión por Francisco Ruiz de Mendoza (1998: 265, secundado por Peña Cervel 2003: 222). El presente estudio de una familia de amalgamas sugiere que la invariancia no reside en la estructura esquemática o en el respeto de un sistema de proyecciones, sino que es un conjunto de relaciones complejas, distribuido por toda la red. Las amalgamas que hemos analizado no comparten sólo la historia de EMISIÓN. También comparten, por ejemplo, una determinada asignación de papeles a los partícipes en la amalgama (receptor, emisor interno o externo), unas posibilidades de concreción de la red abstracta, unas posibilidades de enriquecimiento de la simulación, etc.

Observado con detenimiento, aquello que los miembros de una familia de amalgamas tienen en común es mucho más complejo de lo que parece, y se manifiesta en numerosos niveles de abstracción, y en numerosos aspectos del proceso de integración conceptual. Nuevamente se hace imprescindible un modelo de red, que no simplifique el sistema en un conjunto de proyecciones unidireccionales, que incorpore un espacio intermedio capaz de albergar la simulación que desencadena el proceso de construcción del significado, y que pueda incluir a cuantos componentes estén aportando material a la mezcla. Sólo así se puede afrontar, por ejemplo, el estudio de las complejas estructuras

imaginativas que emparentan las flechas del amor con las flechas de Apolo, con la muerte como segador con guadaña, o con otras tantas personificaciones abstractas que presentan un funcionamiento parecido.

4. Cultura, comunicación y cognición: apuntes metodológicos.

Esta tesis ha analizado casi exclusivamente material lingüístico, en forma de textos literarios de épocas diversas de la literatura griega, seguramente la más larga y rica tradición literaria de cuantas perviven hoy. Precisamente la condición ante todo lingüística de dicho material tiende a veces a olvidarse a favor de factores históricos, culturales, sociales, etc. Sin descontextualizar sus obras literarias, lo cual las habría desprovisto de claves fundamentales para comprender su gestación, el presente trabajo ha tratado de concentrarse en aquello que perdura en ellas, a través de las épocas y por encima de lo anecdótico. *Las palabras significan*, decía Vicente Aleixandre, y los símbolos que hemos estudiado siguen apelando a nuestra sensibilidad, a pesar de su complejidad, o de la distancia temporal que pueda separarlos de nosotros.

Para comprender de qué modo continúa esta comunicación a través de los siglos es imprescindible ir a la razón de ser fundamental de cualquier texto, es decir, el intrincadísimo proceso mediante el cual un autor intenta expresarse, conmover, convencer, deleitar, aterrar o influir de cualquier otro modo en sus lectores u oyentes, pasando a formar parte de su mundo mental; de su mundo, al fin y al cabo. Junto a él hay que poner el esfuerzo de esos lectores u oyentes por dotar de sentido a los signos que les ofrece el autor, tal como intentamos hacer con toda experiencia. Los verdaderos protagonistas de este fascinante comportamiento, intrínsecamente humano y aún enormemente desconocido, son los partícipes mismos, poeta y público, actores cognitivos que construyen juntos un significado, a partir del cotidiano instrumento de todos: la palabra.

Precisamente porque las palabras significan, hablamos, y escribimos, leemos y escuchamos poesía en sus múltiples manifestaciones. Sólo nos atañe aquello que significa, es decir, aquello a lo que somos capaces de dotar de un sentido, casi nunca exento de afectividad. Objetos, acciones, signos,

acontecimientos... toda interpretación de la realidad, todo comportamiento humano está siempre impulsado por la motivación del sentido. Las formas que adoptamos para construirlo, por muy sofisticadas que sean, están siempre guiadas por él, y no se las puede aislar de él porque son manifestaciones de un proceso de significación; de lo contrario, no habrían llegado a existir. Las Humanidades no deben volver la espalda a la riqueza y complejidad de este proceso, que difícilmente puede abordarse sin la colaboración de muchas disciplinas. Tampoco pueden dejar a un lado las claves de la significación y de la afectividad, motivaciones básicas de cualquier manifestación cultural.

Esta tesis pretende contribuir modestamente a despertar la conciencia sobre la necesidad de afrontar el estudio del hecho literario, y de cualquier manifestación cultural, adoptando una perspectiva lo suficientemente amplia, capaz de abarcar, a pesar de las dificultades, el proceso de simbolización en su conjunto. Cada vez que nos acercamos al estudio del más pequeño producto de la actividad humana estamos intentando, seamos conscientes de ello o no, comprendernos a nosotros mismos, y ello con el único instrumento válido para tal indagación: la propia actividad humana. Este objeto de estudio, que además es él mismo la herramienta única con que puede ser conocido, es sin duda el más complejo al que puede enfrentarse investigación científica alguna. Resulta imprescindible, por tanto, recurrir a toda la ayuda disponible, aun sabiendo que nunca será suficiente. En palabras de Gregory Nagy (citadas en el Capítulo 3, 1), ningún método o teoría va a darnos una explicación completa de la literatura, ni de ningún otro comportamiento humano, pero ello no justifica el abandono: es en la búsqueda del paradigma más adecuado en donde espera el conocimiento.

La filología griega y clásica, y los estudios literarios y humanísticos en general, no pueden hacer caso omiso de la gran revolución intelectual que la ciencia cognitiva, la psicología, la antropología, la neurociencia incluso, han traído a nuestra visión de lo humano, especialmente a partir del siglo XX. Evidentemente, ello no significa transformarse en ninguna de estas disciplinas, sino incorporar cualquier elemento útil que puedan ofrecer, y ofrecer la propia experiencia, participando así en el gran diálogo sobre el hombre. Este diálogo siempre ha sido interdisciplinario, y siempre habrá de serlo, porque el estudio del

conocimiento, de la mente humana, es demasiado complejo para ser abordado desde un único punto de vista. Esta conciencia de la necesidad de combinar distintos saberes forma parte, sin duda, de la mejor herencia de la Grecia clásica. Ni Platón ni Aristóteles pretenden reducir el hecho poético, o el cognitivo, a una serie de reglas formales, o a un código cerrado que sólo alberga significación dentro de sus normas. En lugar de ello, se equipan con todo el saber disponible sobre el pensamiento humano, para afrontar la literatura como merece, y situarla dentro de su visión general del hombre, de su naturaleza psíquica, afectiva, social, biológica, etc. Desde este punto de vista, la llamada poética cognitiva no está reclamando para sí principio alguno que no se encuentre ya en la otra *Poética*, la de Aristóteles.

Del mismo modo, he insistido a lo largo de todo el trabajo en la necesidad de que el acercamiento cognitivista a la literatura no suponga perder de vista los grandes factores de variación: lo cultural y lo individual. En el caso de los signos lingüísticos, es también decisivo lo que denominamos – no siempre con toda la precisión deseable – contexto o situación comunicativa, el cual ha de incluir los propósitos retóricos e intenciones pragmáticas de los interlocutores. Esto no sólo nos permite apreciar las diferencias entre obras, autores y periodos diversos: también nos permite establecer generalizaciones basadas en los elementos variables. Por ejemplo, aunque el esquema de emisión y la escena de amor se concreten exactamente del mismo modo, el cambio de pretensiones comunicativas (encomio, súplica, etc.) y de apreciación cultural de la relación amorosa (homoerotismo clásico, pudor medieval, etc.) alteran aspectos clave del patrón conceptual. Esto es suficiente para ofrecernos, sin salir de la gran extensión de la literatura griega, un panorama que incluye la descripción de la luz de la mirada, la plegaria a la divinidad que envía la saeta amorosa, el resplandor al descubrirse el tobillo de una dama, un olor a canela que surge del movimiento de una rodilla, y tantos ejemplos más.

5. La amalgama conceptual en poética cognitiva y en la expresión y conceptualización de las emociones: presente y futuro.

La presente tesis ha procurado ofrecer una muestra de algunas de las variadas posibilidades que ofrece la Teoría de la Amalgama para el análisis de la figuración verbal, aumentadas sus capacidades de generalización y de comparación por desarrollos teóricos y metodológicos.

El capítulo 3 ofreció un panorama que mostraba el patrón de emisión erótica en algunos de los fragmentos de la lírica arcaica. En él vimos que, en los textos disponibles más próximos a los orígenes de la poesía amorosa occidental, nuestro modelo ya constituía una receta productiva para crear las más variadas imágenes poéticas, a lo largo de casi tres siglos y en autores de muy distinto talento, estilo y circunstancias. Pudimos apreciar tres manifestaciones significativas de la realización del esquema de imagen EMISIÓN como irradiación de luz: *la mirada de Teóxeno*, en que Píndaro nos invita a construir un escenario contrafactual, donde todos aquellos cuyo corazón no es de frío metal se ven sacudidos por el deseo al contemplar los rayos que emiten los ojos del efebo; *la luz de Ágido*, donde Alcman nos presenta a la corego como un ser luminoso, cuya condición solar está íntimamente ligada al efecto erótico de su presencia; finalmente, en *la luz de luna en Lidia*, Safo construye un símil en que la luna, identificada con la muchacha evocada, llena con su luz el mar y provoca el florecer de los campos, lo cual relacionamos con sus efectos eróticos.

También analizó el capítulo 3 nuestros primeros ejemplos del tercer espacio con un emisor externo a los partícipes en la relación amorosa. Naturalmente, este papel lo desempeña en la lírica arcaica una divinidad, habitualmente desde una posición de superioridad y de control. Vimos a *Eros vertiendo niebla*, al modo del combate épico, en un pasaje de Arquíloco. También al *Eros espermoforos* de Teognis, vinculando la causalidad erótica a los ciclos de la reproducción. En Safo y en Íbico observamos dos espectaculares ejemplos de amalgama del sentimiento de la pasión con la llegada de un fuerte viento que sacude al amante. Más de dos mil quinientos años después Elytis nos presentó una versión más amable en su canción sobre la muchacha en la ventana, en *Las erres*

del amor. Por último, en el apartado de *la pelota de Eros* de Anacreonte, comparamos algunas formas distintas de arrojar objetos con significación amorosa o sexual, probablemente todos relacionados con rituales nupciales. Esto nos preparó para afrontar el ejemplo más clásico – en varios de los sentidos del término – del lanzamiento erótico: los dardos de Eros.

El capítulo 4 se aplicó a un problema muy concreto: desentrañar el complejo proceso de la génesis cultural de las flechas del amor, a partir de nuestro análisis del conjunto de amalgamas, combinado con una amplia visión diacrónica. Intenté mostrar que una adecuada elección metodológica, que combine los elementos apropiados de la tradición filológica y de la ciencia cognitiva, puede plantear y resolver cuestiones que de otro modo están fuera de nuestro alcance. De este modo, las primeras representaciones conservadas de este motivo, en Píndaro, en la cerámica de figuras rojas y en Eurípides – tal vez también en Esquilo –, se nos presentan como culminaciones de un largo proceso cultural, en que la imaginación colectiva fue perfilando los dardos eróticos a partir de productos y procedimientos de la creatividad de épocas anteriores: las flechas de Apolo, manifestación del envío divino de acontecimientos relevantes a los mortales desde una posición superior, el amor como enfermedad, el enlace causalidad-emisión, y nuestra propia familia de amalgamas con el vínculo genérico común ENAMORAMIENTO-CAUSALIDAD-EMISIÓN. Una vez consolidado, el símbolo mantiene su estructura estable en los más variados tratamientos de los poetas helenísticos, desde la concisión casi formular de los epigramas de Meleagro o Asclepiades, hasta ampliaciones muy detalladas como la que nos ofrece Apolonio Rodio en la historia del enamoramiento de Medea. Las variaciones imaginativas, aprovechando la tradición y las posibilidades de significación de la emisión erótica, se dan desde los comienzos, como atestiguan el dardo envenenado de deseo o los arcos dobles, de Eurípides, o la flecha incendiaria de Asclepiades y Apolonio.

El capítulo 5 presenta un estudio del mismo tipo que el 3 y el 7. Las particularidades culturales e históricas de los dos capítulos posteriores con respecto al de la lírica es lo que les da interés. En el capítulo 5 observamos las evoluciones de nuestro patrón en un corpus de poesía popular de tradición oral,

recogida por un folclorista a partir de ejecuciones particulares, de *performances*. Tiene especial relevancia notar que nuestro patrón mantiene en esta literatura sus parámetros de funcionamiento. Al mismo tiempo, también es curioso, en contra de lo que tal vez cabría esperar, que las canciones tradicionales neogriegas no sean en absoluto ajenas a desarrollos del modelo que parecen muy imaginativos y osados, como el realismo mágico de la escena de la Emiresa o de la competición amada-sol, que tal vez habría asombrado a Píndaro. Pudimos observar que las emisiones de luz erótica, junto con el lanzamiento de dardos de amor por la mirada, asomaban con profusión a lo largo de la breve antología de canciones tradicionales tomada como objeto de análisis.

El capítulo 7 propone también un estudio de la familia de amalgamas en un corpus determinado, aunque con un orden cronológico, y tomando a un único autor. Al ser la obra de Elytis tan extensa y compleja, el estudio es meramente ilustrativo y orientativo. Sin embargo, sí sirve para resaltar la permanencia del patrón, a veces con formas muy “tradicionales”, aun tratándose de un autor de vanguardia “irracionalista”. Vimos que, a pesar de los siglos que las separan, *la mirada de Eva* sigue el esquema básico de la de Teóxeno, y que el baile de la *Πεντάμορφη στον κήπο* desprende luminosidad de un modo conceptualmente análogo al de la canción tradicional de Zerbopoula. Quedó también reflejado el gusto de Elytis por las emisiones eróticas de tipo aromático, que son como mínimo tan antiguas en la poesía como el *Cantar de los cantares*, y que pueblan la poesía elytiana de personajes femeninos muy significativos – a veces de naturaleza mitológica, como la *muchacha-delfín* – que ostentan poderes sobrenaturales para fascinar a través de su olor.

El otro capítulo que presenta un estudio concreto, el 6, intenta mostrar los poderes analíticos del modelo en un nivel de mayor concreción: el examen de una de las posibilidades de realización del esquema de emisión, la irradiación de luz, y a lo largo del sistema simbólico de un único poemario, *Εαρινή Συμφωνία* de Ritsos. Lejos de perder de vista las pequeñas diferencias que ocupan esencialmente al análisis literario, vimos que nuestro enfoque cognitivo era capaz de dar buena cuenta de los detalles estilísticos, sin por ello dejar de vincular el comentario específico a principios básicos de la integración conceptual, y de la

cognición en general. La emisión erótica es un indicador fundamental, así como un elemento vertebrador clave, para la historia de amor que nos presenta este poemario.

Las aplicaciones de este enfoque son, como se ve, variadas y prometedoras. El gran campo de estudio que nos ofrece la literatura griega ha permitido una visión panorámica del fenómeno, con una amplitud de casi veintisiete siglos. Evidentemente, el modelo está abierto a la metodología de la literatura comparada, que exige el contraste entre tradiciones nacionales y lingüísticas distintas, y de la poética y la teoría de la literatura, que pueden adoptar una perspectiva más abstracta, prestando menos atención a la especificidad individual y cultural. Dentro y fuera de la literatura, algunas de las preguntas que plantean estudios como el presente se refieren a cuestiones centrales de la ciencia cognitiva, como el papel de las simulaciones mentales para el pensamiento y el conocimiento, la relación entre integración conceptual y comunicación lingüística, o el papel de las representaciones espaciales en la concepción y expresión de las emociones.

Para estos y otros aspectos se hacen imprescindibles estudios que comparen resultados como los obtenidos por esta tesis con material de otras literaturas, así como de otros usos lingüísticos y de otros sistemas semióticos, artísticos o no. Es razonable pensar que nuestro patrón de emisión erótica estará presente fuera de la poesía griega; también que habrá numerosas combinaciones del esquema de emisión, y de otros muchos esquemas, con espacios mentales referidos al amor y a otras emociones.

Estudios que examinen estas cuestiones desde el punto de vista literario podrán dar cuenta de cómo las narraciones espaciales se integran con emociones en la lírica, y pueden conducirnos a mejorar sustancialmente nuestro conocimiento acerca de la construcción del significado en la poesía, es decir, en la máxima expresión de la creatividad lingüística. Los resultados pueden cuestionar algunos postulados esenciales sobre la poesía lírica, como su carácter eminentemente expresivo y no narrativo, además de proponer un modelo exportable a estudios más generales, relacionados con la representación de las emociones en lingüística y psicología. Un estudio sistemático del modo en que la

emoción se estructura conceptualmente en la poesía es sin duda un desafío que debería ser asumido por la poética, llámese cognitiva o no.

Este tipo de estudios pueden contribuir a mostrar la importancia de la literatura en el estudio de la cognición, y a definir el lugar de la poética cognitiva en la teoría literaria. Al mismo tiempo, vemos que esta metodología no renuncia a ofrecer soluciones concretas a problemas de lectura o de traducción. Combinado con el adecuado bagaje cultural, un enfoque como el que esta tesis propone ha podido ofrecer maneras de aumentar nuestro conocimiento acerca de cada uno de los textos literarios estudiados, los cuales no han sido tratados como meros ejemplos ilustrativos, sino más bien como casos de estudio individualizados.

Un análisis sistemático de grupos de amalgamas de historias espaciales de emoción podría formular preguntas poco comunes en la teoría literaria y en los estudios filológicos. La naturaleza narrativa de las emociones, en la poesía y probablemente en el lenguaje y la cognición en general, es un fenómeno al que los estudiosos de la literatura han prestado poca atención. Profundizar en él podría llevarnos a cuestionar nuestra concepción de lo lírico, cuya esencia parece paradójicamente estar ligada al ensamblaje de historias, uno de los principales fines de la integración conceptual. A la vista de análisis como los que presenta esta tesis, se pone de manifiesto el carácter secuencial de la expresión de sentimientos en la poesía, y la inserción de sus imágenes en contextos de significado más amplios, en los que las narraciones esquemáticas de interacción espacial desempeñan un papel vertebrador. La presente tesis ha intentado ofrecer una modesta contribución al comienzo de esa línea de investigación.

A lo largo de más de dos mil seiscientos años, los poetas griegos han probado innumerables formas de hablar del amor, en especial de su momento más explosivo, de esa punzada que puede cambiar súbitamente el ánimo, y hasta la percepción de la realidad. Ante las dificultades para articular una experiencia tan difusa y compleja, una de sus soluciones consiste en integrar un esquema de emisión con una sencilla escena de respuesta erótica. Los siglos han demostrado la productividad y validez de esta receta de la imaginación, manifiesta en sus múltiples productos, algunos de los cuales hemos examinado. La particularidad cultural y circunstancial de cada autor nos sigue apasionando e intrigando.

Aquello que apela a las bases de la cognición, a la esencia humana compartida, no debería fascinarnos menos.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de los textos citados

- ALCMÁN. ed. D. L. Page. 1962. *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- ANACREONTE. ed. D. L. Page. 1962. *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- ANÓNIMO (fals. atrib. Salomón). *El Cantar de los Cantares*. En A. G. Lamadrid, J. F. Hernández, E. M. Nieto, M. R. Sañudo (coords.) 1964. *La Santa Biblia*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- APOLONIO DE RODAS. ed. F. Vian. 1974-1981. *Apollonios de Rhodes. Argonautiques* 3 vols. Paris: Les Belles Lettres.
- ARISTÓTELES. ed. R. Kassel. 1968. *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press.
- ARISTÓTELES. ed. L. Minio-Paluello. 1949. *Aristotelis categoriae et liber de interpretatione*. Oxford: Clarendon Press.
- ARISTÓTELES. ed. W. D. Ross. 1959. *Aristotelis ars rhetorica*. Oxford: Clarendon Press.
- ARQUÍLOCO. ed. M. L. West. 1971. *Iambi et elegi Graeci vol. 1*. Oxford: Clarendon Press.
- ASCLEPIADES. ed. Guichard, L. A. 2004. *Asclepiades de Samos: Epigramas y fragmentos*. Berna: Peter Lang.
- BORGES, J. L. 1944. *Funes el memorioso*. En J. L. Borges *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.
- ELYTIS, O. 2002. *Ποίηση*. Atenas: Ίκαρος.
- ESQUILO. ed. Page, D. L. 1978. *Aeschyli tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.
- EURÍPIDES. ed. G. Murray. 1902. *Euripidis fabulae*. Oxford: Clarendon Press.
- FRAY LUIS DE LEÓN. *De los nombres de Cristo*. Edición de Antonio Sánchez Zamarreño. 1991. Madrid: Espasa-Calpe.
- HERMÓGENES DE TARSO. ed. H. Rabe. 1969. *Hermogenis opera*. Stuttgart: Teubner.

- HOMERO. ed. T. W. Allen. 1931. *Homeri Ilias vols 2-3*. Oxford: Clarendon Press.
- HOMERO. ed. P. von der Mühl. 1962. *Homeri Odyssea*. Basilea: Helbing & Lichtenhahn.
- ÍBICO. ed. D. L. Page. 1962. *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- ISÓCRATES. ed. G. Mathiéu y É. Brémond. 1967. *Evagoras (or. 9) Isocrate. Discours vol. 2*. Paris: Les Belles Lettres.
- MELEAGRO. ed. GOW, A. S. F. y PAGE, D. L. 1965, 1968. *The Greek Anthology* 4 vols. Cambridge: Cambridge University Press.
- MOSCO. ed. A. S. F. Gow. 1952. *Bucolici Graeci*. Oxford: Clarendon Press.
- PÍNDARO. ed. H. Maehler (post B. Snell), pt. 1, 5ª ed. 1971. *Pindari Carmina cum fragmentis*. Leipzig: Teubner.
- POLITIS, N. G. [ΠΟΛΙΤΗΣ, Ν. Γ.] (1ª edición 1914). *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*. Atenas: diversas editoriales. Hay disponible traducción española: *Canciones populares neogriegas / Nikolaos Politis*. 2001. Traducción, introducción y notas de Román Bermejo López-Muñiz. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- RILKE, R. M. 1990 (1923). *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Introducción traducción y notas de Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra.
- RITSOS, G. 1986 (1ª ed. 1938). *Εαρινή συμφωνία*. Atenas: Κέδρος.
- SAFO. ed. E. V. Voigt. 1971. *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennepe.
- SONTAG, S. 1978. *Illness as Metaphor*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- SONTAG, S. 1989. *AIDS and Its Metaphors*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- TEÓCRITO. ed. A. S. F. Gow. *Theocritus*. 1952. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- TEOGNIS. ed. F. R. Adrados. 1956. *Elegiacos y yambógrafos arcaicos*. Barcelona: Alma Mater.

Bibliografía citada

- AAVV. 1997. *Πιο κοντά στην Ελλάδα / Más cerca de Grecia* 12/13. Universidad Complutense de Madrid.
- ADKINS, A. 1970. *From the Many to the One: A Study of Personality and Views of Human Nature in the Context of Ancient Greek Society, Values and Beliefs*. Londres: Constable.
- ADKINS, A. 1972. *Moral values and political behavior in Ancient Greece from Homer to the End of the Fifth Century*. Nueva York: W. W. Norton.
- ADKINS, A. 1985. *Poetic Craft in the Early Greek Elegists*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- ADRADOS, F. R. 1975. *Estudios de semántica y sintaxis*. Barcelona: Planeta.
- ADRADOS, F. R. 1976. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.
- ADRADOS, F. R. 1980. *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*. Madrid: Gredos.
- ADRADOS, F.R. 1981. *El mundo de la lírica griega arcaica*. Madrid: Alianza.
- ADRADOS, F.R. 1985. “El amor en Eurípides”. En M. FERNÁNDEZ GALIANO, J. S. LASSO DE LA VEGA, y F. R. ADRADOS *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid: Coloquio. 181-200.
- ADRADOS, F. R. 1993. “Sobre las innovaciones de la poesía erótica griega”. R. Pretagostini (ed.) *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all’ età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale. 253-266.
- ADRADOS, F. R. 1995. *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*. Madrid: Alianza.
- ADRADOS, F. R. 2006. *El reloj de la historia*. Homo Sapiens, Grecia Antigua y Mundo Moderno. Madrid: Ariel.
- ALEXIOU, M. 1974. *The Ritual Lament in Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALEXIOU, M. 2002. *After Antiquity: Greek language, Myth and Metaphor*. Ithaca, NY y Londres: Cornell University Press.

- ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, E. 2005. *Eros and ritual in ancient literature: Singing of Atalanta, Daphnis and Orpheus*. New Jersey: Gorgias Press.
- ANDERSON, M. 2007. "The Massive Redeployment Hypothesis and the Functional Topography of The Brain". *Philosophical Psychology* 20:2. 143-74.
- ANDERSON, M. 2005. "How to Study the Mind: an Introduction to Embodied Cognition". En F. Santoianni y C. Sabatano (eds.) *Brain Development in Learning Environments: Embodied and Perceptual Advancements*. Nueva York: Cambridge University Press. 65-82.
- ANDERSON, M. 2003. "Embodied Cognition: A Field Guide". *Artificial Intelligence* 149. 91-130.
- AYOUB, E. 2007. "Black and Davidson on Metaphor". *Macalester Journal of Philosophy* 16:1. 56-63.
- BABUT, D. 1985. "Sur la *notion d'imitation* dans les Doctrines Esthétiques de la Grèce classique". *Revue des Études grecques* 98. 72-92.
- BARCELONA, A. 1992. "El lenguaje del amor romántico en inglés y en español." *Atlantis* 14:1-2. 5-27.
- BARCELONA, A. 1995. "Metaphorical models of romantic love in *Romeo and Juliet*." *Journal of Pragmatics* 24. 667-688.
- BARCELONA, A. 2000. "On the plausibility of claiming a metonymic motivation for conceptual metaphor". En A. Barcelona (ed.) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*. Berlín y Nueva York: Mouton de Gruyter. 31-58.
- BARNARD, A. 1992. *Hunters and Herders of Southern Africa: A Comparative Ethnography of the Khoisan Peoples*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BARSALOU, L. W. 2003. "Situated Simulation in the Human Conceptual System". *Language and Cognitive Processes* 18. 513-62.
- BARSALOU, L. W. 2008. "Grounded Cognition". *Annual Review of Psychology* 59. 617-645.
- BARSALOU, L. W., BREAZEAL, C. y SMITH, L.B. 2007. "Cognition as Coordinated Noncognition". *Cognitive Processing* 8. 79-91.

- BEARDSLEY, M. C. 1962. "The Metaphorical Twist". *Philosophy and Phenomenological Research* 22:3. 293-307.
- BEATON, R. 1980 (2^a ed. 2004). *Folk Poetry of Modern Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BELEKHOVA, L. 1999. "Cognitive Models of Verbal Poetic Images". *Cognitive Modelling Conference*, 17-19/09/1999.
- BELOUDIS, G. [ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Γ.]. 1982. *Γιάννης Ρίτσος: Προβλήματα μελέτης του έργου του*. Atenas: Κέδρος.
- BENECKE, E. F. M. 1970. *Antimachus of Colophon and the Position of Women in Greek Poetry*. Groningen: Bouma.
- BIEN, P. 1980. *Αντίθεση και σύνθεση στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου*. Atenas: Κέδρος.
- BLACK, M. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- BLACK, M. 1979 (1993). "More about Metaphor". En A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 19-45.
- BLANC, N. y GURY, F. 1986. "Eros". En *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III.1. 850-1049.
- BOBES NAVES, C. 2004. *La metáfora*. Madrid: Gredos.
- BONANNO, M. G. 1993. "Eros sulle orme di Odisseo (Arch. 191 W., Anacr. 25 Gent.)". En R. Pretagostini (ed.) *Tradizione ed innovazione nella cultura greca da Omero alla età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili I*. Roma: Università di Tor Vergata. 189 ss.
- BONIFAZI, A. 2008. "Memory and Visualization in Homeric Discourse Markers". En E. A. Mackay (ed.) *Orality, Literacy, and Memory in the Ancient Greek and Roman World*. Leiden y Boston: Brill. 35-64.
- BORGES, J. L. 1978. *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires: Emecé.
- BOUSOÑO, C. 1985. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BRANDT, L. 2000. "Explosive Blends: from Cognitive Semantics to Literary Analysis". MA Thesis. Roskilde University.
- BRANDT, L. y BRANDT, P. A. 2002. "Making sense of a blend". *Apparatur* 4. 62-71.

- BRANDT, L. y BRANDT, P. A. 2005. "Cognitive Poetics and Imagery". *European Journal of English Studies*. 117-130.
- BREWER, W.F. 1999. "Schemata". En R. A. Wilson y F. Keil (eds.) *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: MIT Press. 729-730.
- BRUNER, J. 1986. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA y Londres: Harvard University Press.
- BUCHHOLZ, A. 1954. *Zur Darstellung des Pathos der Liebe in der hellenistischen Dichtung*. Diss. Karlsruhe-Baden.
- BUFFIÈRE, F. 1956. *Les mythes d'Homère et la pensée Grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- CALAME, C. 1977. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- CALAME, C. 1992. *The Poetics of Eros in Ancient Greece* [trad. de *I Greci e l'eros: Simboli, pratiche e luoghi*]. Princeton: Princeton University Press.
- CALAME, C. 2005. *Masques d'autorité: fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- CALDERÓN DORDA, E. 1997. "Los tópicos eróticos en la elegía helenística". *Emerita* 65:1. 1-16.
- CALVIN, W. y BICKERTON, D. 2000. *Lingua ex Machina: Reconciling Darwin and Chomsky with the Human Brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- CALVO GARZÓN, F. 2008. "Towards a General Theory of Antirepresentationalism". *The British Journal for the Philosophy of Science* 59:3. 259-292.
- CALVO, F. y GOMILA, T. (eds.). 2008. *Handbook of Cognitive Science: An Embodied Approach*. Amsterdam: Elsevier.
- CAMPBELL, D. A. 1983. *The Golden Lyre*. Londres: Duckworth.
- CAMPBELL, J. 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Oxford y Princeton, NJ: Princeton University Press.
- CANTARELLA, R. y GARZYA, A. 1961. *Lirici Greci*. Milán: Dante Alighieri.
- CARSON, A. 1986. *Eros the bittersweet. An essay*. Princeton: Princeton University Press.

- CARSON, J. 1986. "Μαρίνα". *Χάρτης* 21-23. 437-456.
- CASAD, E. 1998. "Lots of ways to GIVE in Cora". En J. Newman (ed.) *The Linguistics of Giving*. Amsterdam: John Benjamins. 135-174
- CHOMSKY, N. 1968. *Language and Mind*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- CIENKI, A. 1997. "Some properties and groupings of image schemas". En M. Verspoor, K. Dong, e Eve Sweetser (eds.) *Lexical and Syntactical Constructions and the Construction of Meaning: Proceedings of the Bi-Annual ICLA Meeting in Albuquerque July 1995*. Amsterdam: John Benjamins. 3-15.
- CLAY, D. 2004. *Archilochos heros: the cult of poets in the greek polis*. Cambridge, MA: Center for Hellenic Studies.
- COHEN, L. J. 1979 (1993). "The Semantics of Metaphor". En A. ORTONY (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 58-70.
- COOPER, L. 1963. *The Poetics of Aristotle: Its Meaning and Influence*. Nueva York: Cooper Square Publishers.
- COULSON, S. 1996. "The Menendez Brothers Virus: Analogical Mapping in Blended Spaces". En A. Goldberg (ed.) *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Palo Alto, CA: CSLI. 67-81.
- COULSON, S. 2001. *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COULSON, S. y OAKLEY, T. 2000. "Blending Basics". *Cognitive Linguistics* 11:3/4. 175-196.
- COULSON, S. y OAKLEY, T. 2003. "Metonymy and Conceptual Blending". En K. U. Panther y L. L. Thornburg (eds.) *Metonymy and Pragmatic Inferencing*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 51-80.
- COULSON, S. y OAKLEY, T. 2005. "Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics". *Journal of Pragmatics* 37. 1510-1536.
- COULSON, S. y VAN PETTEN, C., 2002. "Conceptual integration and metaphor: an ERP study". *Memory and Cognition* 30. 958-968.

- CRESPO GÜEMES, E. 1991. *Homero. Iliada* (traducción, prólogo y notas). Madrid: Gredos.
- CRISP, P. 2003. "Conceptual metaphor and its expressions". En G. Steen y J. Gavins (eds.) *Cognitive Poetics in Practice*. Londres y Nueva York: Routledge. 99-113.
- CROFT, W. y CRUSE, D. A. 2004. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUENCA, M. J. y HILFERTY, J. 1999. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- CULLER, J. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- CURTIUS, E. R. 1999. *Literatura europea y Edad Media latina* [traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre]. Méjico / Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- CYRINO, M. S. 1995. *In Pandora's jar: Lovesickness in Early Greek poetry*. Lanham, Md.: University Press of America.
- DANCYGIER, B. 2006. "What can blending do for you?". *Language and Literature* 15:5. 5-15.
- DANFORD, L. 1984. "The Ideological Context of the Search for Continuities in Greek Culture". *Journal of Modern Greek Studies* 2. 53-85.
- DAVIDSON, D. 1978. "What Metaphors Mean". *Critical Enquiry* 5:1. 31-47.
- DAVIDSON, J. F. 1987. "Anacreon, Homer and the Young Woman from Lesbos". *Mnemosyne* 4:40:1/2. 132-137.
- DAVIES, M. 1980. "The Eyes of Love and the *Hunting Net* in Ibycus 287 P." *Maia* 32. 255-57.
- DAVIES, M. 1988. "Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book". *The Classical Quarterly, New Series* 38:1. 52-64.
- DEACON, T. 1997. *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*. Nueva York: W. W. Norton.
- DEGANI, E. and BURZACCHINI, G. 1997. *Lirici Greci*. Florencia: La Nuova Italia.

- DELBECQUE, N. 1995. "Towards a cognitive account of the use of the prepositions *por* and *para* in Spanish". En E. Casad (ed.) *Cognitive Linguistics in the Redwoods: The Expansion of a New Paradigm in Linguistics*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 249-318.
- DERRIDA, J. 1971. "La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)". *Poétique* 5. 1-52.
- DERRIDA, J. 1972. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- DEUTSCHER, G. 2005. *The Unfolding of Language: The Evolution of Mankind's Greatest Invention*. Londres: Arrow Books.
- DÍAZ TEJERA, A. 1983. "Precisión al concepto de *mimesis* en Aristóteles". En *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter I*. Madrid: Cátedra. 179-186.
- DÍAZ TEJERA, A. 1992. "Aristóteles, *Poética* 1449b, 24-29. Definición de la tragedia". En *Estudios actuales sobre textos griegos* (II Jornadas Internacionales). Madrid: UNED. 273ss.
- DÍAZ TEJERA, A. 1995. "La metáfora en Aristóteles. *Poética* 21 1457b 7-25". En J. A. López Férez (ed.) *De Homero a Libanio: estudios actuales sobre textos griegos*. Madrid: UNED. 301-16.
- DIRVEN, R. y PÖRINGS, R. (eds.). 2002. *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*. Berlin / Nueva York: Mouton de Gruyter.
- DIRVEN, R. y VERSPOOR, M. H. (eds.). 2004. *Cognitive Exploration of Language and Linguistics*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- DODDS, E. 1951. *The Greeks and the irrational*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- DOMINGO MORATALLA, T. 2003. "La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur". *Espéculo, Revista de estudios literarios*:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>
- DOVER, K. J. 1978. *Greek Homosexuality*. Londres: Duckworth.
- DU MARSAIS, C. C. 1977. *Traité des tropes*, suivi de Jean Paulhan, *Traité des figures*. Paris: Le Nouveau Commerce.
- ECO, U. 1983. "The Scandal of Metaphor: Metaphorology and Semiotics". *Poetics Today* 4:2. 217-257.

- ELIOT, T. S. 1921. "The Metaphysical Poets". *Times Literary Supplement*, 20 de octubre de 1921.
- EKBERG, L. 1995. "The mental manipulation of the vertical axis: How to go from 'up' to 'out' or from 'above' to 'behind'". En M. Verspoor, K. Dong, e Eve Sweetser (eds.) *Lexical and syntactical constructions and the construction of meaning: proceedings of the bi-annual ICLA meeting in Albuquerque July 1995*. Amsterdam: John Benjamins. 69-88.
- ENFIELD, N. J. y WIERZBICKA, A. 2002. "The body in description of emotion". *Pragmatics and Cognition* 10:1/2. 1-25.
- EVANS, V. y GREEN, M. 2006. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- FABER, P. y PÉREZ, C. 1993. "Image schemata and light: A Study of Contrastive Lexical Domains in English and Spanish". *Atlantis* 15:1-2. 117-134.
- FAHNESTOCK, J. 1999. *Rhetorical Figures in Science*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- FARAONE, C. A. 1999. *Ancient Greek Love Magic*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press.
- FARAONE, C.A. 2002. "Agents and victims: Constructions of Gender and Desire in Ancient Greek Love Magic". En M.C. Nussbaum y J. Sihvola (eds.) *The Sleep of Reason: Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press. 400-426.
- FAUCONNIER, G. 1985 (segunda edición 1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G. 1997a. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G. 1997b. "Introduction to Methods and Generalizations". En T. Janssen y G. Redeker (eds.) *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope, and Methodology*. La Haya: Mouton De Gruyter. 95-128.
- FAUCONNIER, G. 2005. "Compression and Emergent Structure". *Language and Linguistics* 6:4. 523-538.

- FAUCONNIER, G. (en prensa). "Generalized Integration Networks". En V. Evans y S. Purcell (eds.) *New Directions in Cognitive Linguistics*.
- FAUCONNIER, G. y SWEETSER, E. 1996 (eds.). *Spaces, Worlds, and Grammar*. Chicago: University of Chicago Press.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. 1994. "Conceptual Projection and Middle Spaces". *UCSD Cognitive Science Technical Report 9401*.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. 1996. "Blending as a Central Process of Grammar." En A. Goldberg (ed.) *Conceptual Structure, Discourse, and Language*. Stanford: Center for the Study of Language and Information (distribuido por Cambridge University Press). 113-130.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. 2001. *Amalgami. Introduzione ai Network di integrazione concettuale*. A cura di Casonato M., Carcione A, Procacci M. Urbino: Edizioni QuattroVenti.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nueva York: Perseus Books.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. 2008a. "Rethinking Metaphor". En R. W. Gibbs, (ed.) *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 53-66.
- FAUCONNIER, G. y TURNER, M. 2008b. "The Origin of Language as a Product of the Evolution of Modern Cognition". En B. Laks, S. Cleuziou, J. P. Demoule, and P. Encrevé (eds.) *Origin and Evolution of Languages: Approaches, Models, Paradigms*. Londres: Equinox. 133-156.
- FELDMAN, J. 2006. *From Molecule To Metaphor: A Neural Theory Of Language*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. 1958. *Safo*. Madrid: Fundación Pastor.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. 1985. "Safo y el amor sáfico". En M. Fernández Galiano, J. S. Lasso De La Vega, y F. R. Adrados *El descubrimiento del amor en Grecia*. Madrid: Coloquio. 9-54.
- FERRARI, G. 2002. *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

- FILLMORE, C. J. 1976. "Frame semantics and the nature of language". *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*. Volumen 280. 20-32.
- FILLMORE, C. J. 1977a. "Scenes-and-frames Semantics, Linguistic Structures Processing". En A. Zampolli (ed.) *Fundamental Studies in Computer Science* 59. North Holland Publishing. 55-88.
- FILLMORE, C. J. 1977b. "The need for a frame semantics in linguistics". En H. Karlgren (ed.) *Statistical Methods in Linguistics* 12. 5-29.
- FILLMORE, C. J. 1982. "Frame semantics". En *Linguistics in the Morning Calm*. Seúl: Hanshin Publishing Co. 111-137.
- FILLMORE, C. J. 1985. "Frames and the semantics of understanding". *Quaderni di Semantica* 6:2. 222-254.
- FILLMORE, C. J. et al. *The Berkeley Framenet Project*.
<http://framenet.icsi.berkeley.edu>
- FOCÁS, G. (Γ. Φωκάς) 1986. "Πωσικές κούκλες". *Χάρτης* 21-23. 523-531.
- FOWLER, R. L. 1987. *The Nature of Early Greek Lyric*. Phoenix Supl. Vol. XXI. Toronto / Buffalo / Londres: University of Toronto Press.
- FRÄNKEL, H. 1993. *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*. [*Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*. Munich, 1962]. Madrid: Visor
- FREEMAN, M. H. 1995. "Metaphor Making Meaning: Dickinson's Conceptual Universe". *Journal of Pragmatics* 24. 643-666.
- FREEMAN, M. H. 2002. "Momentary Stays, Exploding Forces: A Cognitive Linguistic Approach to the Poetics of Emily Dickinson and Robert Frost". *Journal of English Linguistics* 30. 73-90.
- FRYE, N. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- FURTWANGLER, A. 1874. *Eros in der Vasenmalerei*. Munich: Heinrich von Brunn.
- GALLESE, V. y LAKOFF, G. 2003. "The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Reason and Language". *Cognitive Neuropsychology* 22. 455-479.
- GARCÍA GUAL, C. 1980. *Antología de la poesía lírica griega*. Madrid: Alianza.

- GAUNTLETT, S. 1996. "Aptera epe. The Canon of Modern Greek Oral Poetry".
En I. WORTHINGTON (ed.) *Voice into Text: Orality and Literacy in Ancient Greece*. Leiden: E. J. Brill. 196-203.
- GAY, W. C. 1992. "Ricoeur on Metaphor and Ideology". *Darshana International* 32:1. 59-70.
- GEERAERTS, D. 2006. "Methodology in Cognitive Linguistics". En G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven y F. Ruiz de Mendoza Ibañez (eds.) *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*. Berlin y Nueva York: Mouton De Gruyter. 21-49.
- GEERAERTS, D. (en prensa). "Recontextualizing Grammar: Underlying Trends in Thirty Years of Cognitive Linguistics". En E. Tabakowska (ed.), *Cognitive Linguistics in Action: From Theory to Application and Back*. Berlin y Nueva York: Mouton de Gruyter.
- GEERAERTS, D. y CUYKENS, H. (eds.). 2007. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Nueva York: Oxford University Press.
- GEERAERTS, D. y GEVAERT, C. 2008. "Hearts and (Angry) Minds in Old English". En F. Sharifian, R. Dirven, N. Yu y S. Niemeier (eds.) *Culture and Language: Looking for the Mind inside the Body*. Berlin / Nueva York: Mouton de Gruyter. 319-347.
- GEERAERTS, D. y GRONDELAERS, S. 1995. "Looking back at Anger: Cultural Traditions and Metaphorical Patterns". En J. Taylor y R. E. MacLaury (eds.) *Language and the Construal of the World*. Berlin Nueva York: Mouton de Gruyter. 153-180.
- GENETTE, G. 1982. *Figures of Literary Discourse*. Nueva York: Columbia University Press.
- GENTILI, B. 1958. *Anacreon* (edición, traducción y notas). Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- GENTILI, B. 1984. *Poesía e pubblico nella Grecia antica*. Roma-Bari: Laterza.
- GERBER, D. E. (ed.). 1997. *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden / Nueva York / Colonia: Mnemosyne, Bibliotheca Classica Batava.
- GIANGRANDE, G. 1990a. "The Cure for Love in Theocritus' *Idyll* XI". *Analecta Malacitana* 13. 5-9.

- GIANGRANDE , G. 1990b. “Symptoms of Love in Theocritus and Ovid”.
Analecta Malacitana 13. 121-123.
- GIANGRANDE, G. 1994. “La concepción del amor en Apolonio Rodio”. En J. López Férez (ed.) *La épica griega y su influencia en la literatura española*. Madrid: Ediciones Clásicas. 213-233.
- GIANNINI, P. 2000. “Eros e primavera nel fr. 286 Davies di Ibico”. En M. Cannatà Fera, y S. Grandolini (eds.) *Poesia e religione in Grecia: studi in onore di G. Aurelio Privitera*. Nápoles: Edizioni scientifiche italiane. 335-43.
- GIATROMANOLAKIS, G. (Γ. Γιατρωμανολάκης) 2000 (1^a ed. 1997). “Ερωτισμός και αισθησιασμός στον Ελύτη”. En M. Vitti (ed.) *Εισαγωγή στην ποίηση του Ελύτη: Επιλογή κριτικών κειμένων*. Heraclio: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 477-490.
- GIBBS, R. W. 1994. *The Poetics of Mind*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- GIBBS, R. W. 1999. “Taking metaphor out of our heads and putting it into the cultural world”. En R. W. Gibbs y G. J. Steen (eds.) *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins. 145-166.
- GIBBS, R. W. 2000. “Making good psychology out of blending theory”. *Cognitive Linguistics* 11:3/4. 347-358.
- GIBBS, R. W. 2002. “A new look at literal meaning in understanding what is said and implicated”. *Journal of Pragmatics* 34. 457-486.
- GIBBS, R. W. 2006. “Metaphor: Psychological Aspects”. En *Encyclopedia of Language and Linguistics* (2nd Edition). Oxford: Elsevier.
- GLENBERG, A. M. 1997. “What memory is for”. *Behavioral and Brain Sciences* 20. 1-55.
- GOGUEN, J. 1999. “An introduction to algebraic semiotics, with applications to user interface design”. En *Computation for Metaphors, Analogy and Agents*. Springer: Lectures Notes in Artificial Intelligence, Vol. 1562. 242-291.
- GOGUEN, J. 2001. “Formal Notation for Conceptual Blending”. UCSD Department of Computer Science and Engineering:

<http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/courses/271sp02/blend.html>

- GONZÁLEZ RINCÓN, M. 2002. "La oralidad como elemento continuador entre la Grecia clásica y moderna: la mitología en el folclore". En I. García Gálvez (coord.) *Grecia y la tradición clásica: actas del II Congreso de Neohelenistas de Iberoamérica, VII Jornadas de Literatura Neogriega, Vol. 2*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. 1986. *Estudio sobre la imagen poética*. Granada: Universidad de Granada.
- GOODMAN, N. 1968 (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis y Cambridge: Hackett.
- GRADY, J. 1997a. *Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley.
- GRADY, J. 1997b. "THEORIES ARE BUILDINGS revisited". *Cognitive Linguistics* 8:4. 267-290.
- GRADY, J. 2000. "Cognitive mechanisms of conceptual integration". *Cognitive Linguistics* 11:3/4. 335-345.
- GRADY, J. 2005. "Primary metaphors as inputs to conceptual integration". *Journal of Pragmatics* 37. 1595-1614.
- GRADY, J., OAKLEY, T. y COULSON, S. 1999. "Blending and Metaphor". En G. Steen y R. W. Gibbs (eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Filadelfia: John Benjamins. 101-124.
- GRICE, H. P. 1967/1989. "Logic and conversation". En H. P. Grice *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1-143.
- GROUPE μ (DUBOIS, J., EDELINE, F., KLINKENBERG, J. M., MINGUET, P., PIRE, F., TRINON, H). 1970. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse.
- GRUBE, G. M. A. 1958. *Aristotle on Poetry and Style*. Nueva York: The Liberal Arts Press.
- GUILLÉN, L. F. 1982. *La emoción poética en la lírica griega*. Madrid: Fundación Pastor.
- HALLIWELL, S. 2002. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.

- HAMILTON, C. y SCHNEIDER, R. 2002. "From Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism". *Style* 36:4. 640-58.
- HAMPE, B. y J. E. GRADY (eds.). 2005. *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- HAHN, C. H. L., VEDDER, H. y FOURIE, L. 1966. *The Native tribes of South West Africa*. Londres: Routledge.
- HASELAGER, P. de GROOT, A. y van RAPPARD, H. 2003. "Representationalism vs. Anti-representationalism: A Debate for the Sake of Appearance". *Philosophical Psychology* 16:1. 5-24.
- HATZIBASILIOU, B. (B. Χατζηβασιλείου) 1986. "Η διάρκεια μιας θητείας". *Χάρτης* 21-23. 412-419.
- HAVELOCK, E. A. 1982. *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*. Princeton: Princeton University Press.
- HAVELOCK, E. A. 1986. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven / Londres: Yale University Press.
- HAWKES, T. 1989. *Metaphor*. Routledge: Londres.
- HENLE, P. 1958. "Metaphor". En P. Henle (ed.) *Language, Thought, and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 173-195.
- HERMARY, A. 1986. "Trois notes d'iconographie". *Bulletin de correspondance Hellénique* 90. 219-223.
- HIRAGA, M. K. 2005. *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analysing Texts*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- HOGAN, P. C. "Literary Universals". *Poetics Today* 18:2. 223-249.
- HOLLAN J. D., HUTCHINS E. y D. KIRSH. 2000. "Distributed Cognition: Toward a New Foundation for human-computer interaction research". *ACM Transactions on Human-Computer Interaction: Special Issue on Human-Computer Interaction in the New Millenium*. 7:2. 174-196.
- HUBBARD, T. K. 2002. "Pindar, Theoxenus, and the Homoerotic Eye". *Arethusa* 35. 255-296.
- HUSAIN, M. 2002. *Ontology and the Art of Tragedy: An Approach to Aristotle's Poetics*. Albany, NY: State University of New York.

- HUTCHINS, E. 1995. *Cognition in the Wild*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- HUTCHINS E. 1999. "Cognitive artifacts". En R. A. Wilson y F. C. Keil (eds.) *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, MA: The MIT Press. 126-128.
- HUTCHINS E. 2005. "Material anchors for conceptual blends". *Journal of Pragmatics*. 37: 1555-1577.
- ISER, W. 1976. *Der Akt des Lesens: Theorie asthetischer Wirkung*. Munich: Fink, 1976.
- ISER, W. 1989. *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- IVANOVICI, V. 1986. "Ο Οδυσσέας Ελύτης και η παραδοσιακή ουτοπία του έρωτος". *Χάρτης* 21-23. 484-92.
- JACKSON, T. E. 2002. "Issues and Problems in the Blending of Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Study". *Poetics Today* 23:1. 161-179.
- JAKOBSON, R. y HALLE, M. 1956 (1971). *Fundamentals of Language* (Part II: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances). La Haya / Paris: Mouton de Gruyter.
- JOHN BENJAMINS (empresa editorial). 1990-2008 (actualizada anualmente). *Bibliography of Metaphor and Metonymy*: <http://www.benjamins.com/online/met/>
- JOHNSON, M. 1987. *The Body in the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- JOHNSON, M. 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KAKLAMANAKI, R. [ΚΑΚΛΑΜΑΝΑΚΗ, Ρ.]. 1999. *Γιάννης Ρίτσος: Η ζωή και το έργο του*. Atenas: Εκδόσεις Πατάκη.
- KEMMER, S. y BARLOW, M. 2000. "Introduction: A Usage-Based Conception of Language". En S. Kemmer y M. Barlow (eds.) *Usage-Based Models of Language*. Stanford, CA: CSLI Publications. i-xxi.
- KENNEDY, G. A. 1994. *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- KIRBY, J. T. 1997. "Aristotle on Metaphor". *American Journal of Philology*. 118:4. 517-554.
- KNAPPERT, J. 1981. *Namibia: Land and Peoples, Myths and Fables*. Leiden: Brill Archive.
- KOESTLER, A. 1964. *The Act of Creation*. Nueva York: Macmillan.
- KOFMAN, S. 1972. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Payot.
- KOSSLYN, S. M. 1980. *Image and Mind*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- KOSSLYN, S. M. 1994. *Image and Brain*. Cambridge, MA: MIT Press.
- KOSSLYN, S. M., THOMPSON W. L., GANIS, G. 2006. *The Case for Mental Imagery*. Oxford: Oxford University Press.
- KOTTI, A. [KOTTH, A.]. 1996. *Γιάννης Ρίτσος: Ένα σχέδιασμα βιογραφίας*. Atenas: Ελληνικά Γράμματα.
- KOUTRIANOU, E. (E. Κουτριάνου) 2002. *Με άξονα το φως: Η διαμόρφωση και η κρυστάλλωση της ποιητικής του Οδυσσέα Ελύτη*. Atenas: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουρανή.
- KÖVECSES, Z. 1986. *Metaphors of Anger, Pride, and Love: A Lexical Approach to the Structure of Concepts*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- KÖVECSES, Z. 1988. *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- KÖVECSES, Z. 1999. "Metaphor: Does it Constitute or Reflect Cultural Models?". En R. W. Jr. Gibbs y G. J. Steen (eds.) *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins. 167-188.
- KÖVECSES, Z. 2000. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, Z. 2002. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- KÖVECSES, Z. 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KÖVECSES, Z. y RADDEN, G. 1998. "Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View". *Cognitive Linguistics* 9. 37-77.
- KUGIUMUTZAKIS, G. 1999. "Neonatal imitation in the intersubjective companion space". En S. Bråten (ed.) *Intersubjective Communication and*

- Emotion in Early Ontogeny*. Nueva York: Cambridge University Press. 63-88.
- KUHN, T. S. 1970 (1ª edición 1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- KUHN, T. S. 1979 (1993). "Metaphor in Science". En A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 533-542.
- LAÍN ENTRALGO, P. 1987 (segunda edición 2005). *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*. Barcelona: Anthropos.
- LAKOFF, G. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- LAKOFF, G. 1990. "The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas?" *Cognitive Linguistics* 1:1. 39-74.
- LAKOFF, G. 1993. "The Contemporary Theory of Metaphor". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge. Cambridge University Press. 202-251.
- LAKOFF, G. 1994. *The Conceptual Metaphor WWW Server*:
<http://cogsci.berkeley.edu/lakoff/MetaphorHome.html>.
- LAKOFF, G. (en prensa). "The Neural Theory of Metaphor". En R. Gibbs (ed.) *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Nueva York: Cambridge University Press. 17-38.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. 1980. *Metaphors We Live by*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. 1999. *Philosophy in the flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nueva York: Basic Books.
- LAKOFF, G. y TURNER, M. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- LAMBIN, G. 2002. *Anacréon. Fragments et imitations*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- LANGACKER, R. W. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. I: Theoretical Prerequisites*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- LANGACKER, R. W. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar, Vol. II: Descriptive Application*. Stanford, CA: Stanford University Press.

- LANGACKER, R. W. 1993. "Reference-point construction". *Cognitive Linguistics* 4. 1-38.
- LASSERRE, F. 1946. *La figure d'Eros dans la poésie grecque*. Lausanne: Imprimeries réunies.
- LE GUERN, M. 1973. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris: Larousse.
- LEE, D. 2001. *Cognitive Linguistics: an Introduction*. Melbourne: Oxford University Press.
- LEFKOWITZ, M R. 1988. "Who Sang Pindar's Victory Odes?". *The American Journal of Philology* 109:1. 1-11.
- LEVIN, S. 1977. *The Semantics of Metaphor*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LEWIS, D. 1979. "Scorekeeping in a language game". *Journal of Philosophical Logic* 8. 339-359.
- LEWIS, D. 1983. *Philosophical Papers*, volume 1. Oxford: Oxford University Press.
- LIBRÁN MORENO, M. 2006. "Motivos amorios en la tragedia de Esquilo". *Seminari Romani di Cultura Greca* 9:1. 29-61.
- LITTLEWOOD, A. R. 1968. "The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature". *Harvard Studies in Classical Philology* 72. 147-181.
- LIVIO, G. y LURAGHI, S. (eds.). 2003. *Introduzione alla linguistica cognitiva*. Roma: Carocci.
- LÓPEZ EIRE, A. 2002. *Poética. Aristóteles* (prólogo, traducción y notas). Madrid: Istmo.
- LÓPEZ EIRE, A. 2007. "De la Poética de Aristóteles a la Poética moderna". En E. Suárez de la Torre (coord.) *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. 155-246.
- LOUIS, P. 1945. *Les métaphores de Platon*. Rennes: Imprimeries Réunies.

- MAHON, J. E. 1999. "Getting Your Sources Right: What Aristotle *Didn't* Say". En Cameron, L. y Low, G. (eds.) *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press. 69-80.
- MARONITIS, D. N. (Δ. Ν. Μαρωνίτης) 1980. *Όροι του λυρισμού στον Οδυσσέα Ελύτη*, Atenas: Κέδρος.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. 1975. *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. 1998. "Los himnos a Eros en la literatura griega". En L. Gil, M. Martínez Pastor y R. M. Aguilar (eds.) *Corolla Complutensis. Homenaje al profesor José S. Lasso de la Vega*. Madrid: Editorial complutense. 187-197.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. 2000. "Sophocles erotikós (I). Aspectos eróticos en la vida y obra de Sófocles". En A. Garzya (ed.) *Idee e Forme nel Teatro Greco*. Nápoles: D'Auria. 321-332.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. 2003. "Sophocles erotikós (II): Fragmentos". En A. Pérez Jiménez, C. Alcalde Martín y R. Caballero (eds.) *Sófocles el hombre, Sófocles el poeta*. Málaga: Charta Atiqua. 121-142.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. 2007. "Sophocles erotikós (y III)". En L. M. Pino Campos, J. B. Betancort y M. J. Martínez Benavides (eds.) *Congreso canariense sobre el teatro de Sófocles desde la Antigüedad a nuestros días: Obra, pensamiento e influencias*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- MARTÍNEZ VÁZQUEZ, R. y JIMÉNEZ DELGADO, J. M. 2008. *Metáfora conceptual y verbo griego antiguo*. Zaragoza: Pórtico.
- MARTOS MONTIEL, J. F. 1996. *Desde Lesbos con amor: homosexualidad femenina en la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- MCCALL, M. H. 1969. *Ancient Rhetorical theories of simile and comparison*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MCELHANON, K. 2006. "From Simple Metaphors to Conceptual Blending. The mapping of Analogical Concepts and the Praxis of Translation". *Journal of Translation* 2:1. 31-81.
- MCEVILLEY, T. 1973. "Sapphic Imagery and Fr. 96". *Hermes* 101. 257-78.

- MEYERHOFF, D. 1984. *Traditioneller Stoff und individuelle Gestaltung: Untersuchungen zu Alkaios und Sappho*. Hildesheim / Zürich / Nueva York: Georg Olms Verlag.
- MIALL, D.S. 1997. "The Body in Literature. Mark Johnson, Metaphor, and Feeling". *Journal of Literary Semantics*, 26:3. 191-210.
- MÜLLER, H. M. 1980. *Erotische Motive in der griechischen Dichtung bis auf Euripides*. Hamburgo: Hamburger philolog. Stud. 50.
- MYCONIOU-DRYMBETA, A. (Α. Μυκωνίου-Δρυμπέτα) 1988. *Ελότης και σουρρεαλισμός: Η καταγραφή μιας επίδρασης*, Tesalónica: Παρατηρητής.
- NAGY, G. 1994. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- NEUBERG, M. 1993. "Atê reconsidered". En R.M. Rosen y J. Farrel (eds.) *Nomodeiktes: Greek Studies in Honour of Martin Ostwald*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 491-504.
- NIETZSCHE, F. - VAIHINGER, H. 1990 (1873). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral - La voluntad de ilusión en Nietzsche*. Traducción de Luis Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Tecnos.
- NILSSON, M. P. 1969. *Greek Piety*. Nueva York: W. W. Norton.
- NOPPEN, J. P. van et al. 1985. *Metaphor. A Bibliography of Post-1970 Publications*. Amsterdam: John Benjamins.
- NOPPEN, J. P. van et al. 1990. *Metaphor II. A Classified Bibliography of Publications 1985 to 1990*. Amsterdam: John Benjamins.
- OAKLEY, T. 2007. "Image schemas". En D. Geeraerts y H. Cuyckens (eds.) *Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press. 214-235.
- OATLEY, K. 1992. *Best laid schemes: The psychology of emotions*. Nueva York: Cambridge University Press.
- OATLEY, K. 1999. "Why fiction may be twice as true as fact: Fiction as cognitive and emotional simulation". *Review of General Psychology* 3. 101-117.
- OATLEY, K. 2001. "Shakespeare's invention of theatre as simulation that runs on minds". *Empirical Studies of the Arts* 19. 27-45.

- OATLEY, K. 2003. "Writing and reading: The Future of Cognitive Poetics". En G. Steen y J. Gavins (eds.) *Cognitive Poetics in Practice*. Londres y Nueva York: Routledge. 161-173.
- ODGEN, C. K. y RICHARDS, A. 1923. *The Meaning of Meaning*. Londres: Boston & Henley.
- OMATOS SÁENZ, O. 1989. "Mitos griegos en las 'Demotiká tragoudia'". *Veleia* 6. 253-269.
- OMATOS SÁENZ, O. 1990. "Del Caronte barquero al Jaros neohelénico". *Veleia* 7. 303-316.
- ORTEGA Y GASSET, J. 1914 (1961). "Ensayo de estética a manera de prólogo". En *Obras Completas vol. VI*. Madrid: Revista de Occidente. 247-264.
- ORTONY, A. 1993. "Metaphor, Language, and Thought". En A. Ortony (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 1-18.
- PACE, C. 1996. "Anacreonte e la palla di Nausicaa". *Eikasmos*, 7. 81-86.
- PACE, C. 2001. "Le frecce degli Eroti". *Eikasmos* 12. 19-26.
- PAGÁN CÁNOVAS, C. 2004. "El amor como emisión en las canciones populares neogriegas y en la lírica griega arcaica: Estudio cognitivo de fenómenos imaginativos". *Estudios Neogriegos* 7. 25-42.
- PAGÁN CÁNOVAS, C. 2007. "El amor como emisión en la poesía de Elytis." *Estudios Neogriegos* 9-10. 65-88.
- PAGÁN CÁNOVAS, C. 2008. "Amor y luz como emisión en *Εαρινή Συμφωνία* de Giannis Ritsos". En J. A. Aldama & O. Omatos (eds.) *Cultura neogriega. Tradición y modernidad*. Vitoria: Universidad del País Vasco. 535-548.
- PAGE, D. L. 1959. *Sappho and Alcaeus*. Oxford: Oxford University Press.
- PARRY, M. 1933. "The Traditional Metaphor in Homer". *Classical Philology* 28:1. 30-43.
- PATILLON, M. 1988. *La théorie du discours chez hermogène le rhéteur: essai sur les structures linguistiques de la rhétorique ancienne*. Paris: Les Belles Lettres.
- PATTERSON, A. M. 1970. *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- PAUL, S. L. 1988. *Aristotle's Poetics and Its Modern Relevance*. Nueva Delhi: Harman.
- PAUWELS, P. 1995. "Levels of Metaphorization: The Case of *put*". En L. Goosens (ed.) *By Word of Mouth: Metaphor, Metonymy and Linguistic Action in a Cognitive Perspective*. Amsterdam: John Benjamins. 125-158.
- PAVESE, C. O. 1992. *Il grande partenio di Alcmane*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- PEARSON, L. 1962. *Popular Ethics in Ancient Greece*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- PEÑA CERVEL, S. 2001. "A Cognitive Approach to the Role of Body Parts in the Conceptualization of Emotion". *EPOS* 17. 245-260.
- PEÑA CERVEL, S. 2003. *Topology and Cognition: What Image-schemas Reveal about the Metaphorical Language of Emotions*. Munich: Lincom Europa.
- PEREIRA, F. C. y CARDOSO, A. 2001. "Knowledge Integration with Conceptual Blending". *Proceedings of AICS*.
- PETROPOULOS, J. C. B. 2003. *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*. Londres: Duckworth.
- PFEIJFFER, I. L. 2000. "Playing Ball with Homer. An Interpretation of Anacreon 358 *PMG*". *Mnemosyne* 53 Fasc. 2. 164-84.
- PINKER, S. y BLOOM, P. 1990. "Natural Language and Natural Selection". *Behavioral and Brain Sciences* 13. 707-784.
- PRETAGOSTINI, R. 1990. "La metafore di Eros che gioca: da Anacreonte ad Apollonio Rodio e ai poeti dell' Antologia Palatina". *Aion* 12. 225-36.
- PREVELAKIS, P. [ΠΙΠΕΒΕΛΑΚΗΣ, Π.]. 1992. *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος*. Atenas: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- PRINZ, J. 2002. *Furnishing the Mind: Concepts and Their Perceptual Basis*. Cambridge, MA: MIT.
- PROΪΜΟΥ-ERINAKI, M. (Μ. Προΐμου-Ερηνάκη) 1997., *Οδυσσέας Ελύτης: Η αθέατη πλευρά του κόσμου και η καθαρότητα του φωτός*. Atenas: Ελληνικά Γράμματα.
- PROKOPAKI, CH. [ΠΙΡΟΚΟΠΑΚΗ, Χ.]. 2000. *Ανθολογία Γιάννη Ρίτσου*. (Εισαγωγή, επιλογή και σημειώσεις: Χρύσα Προκοπάκη). Atenas: Κέδρος.

- PROMBONAS, I. K. 1989. *Τα ομηρικά έπη και το νεοελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Atenas: Ioannis Prombonas.
- REDDY, M. J. 1979 (1993). “The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in our Language about Language”. En Ortony, A. (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 164-201.
- RICHARDS, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. Nueva York: Oxford University Press.
- RICOEUR, P. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, P. 1978a. *The Rule of Metaphor*. Londres: Routledge & Kegan Paul. [Traducción con nuevos apéndices de *La métaphore vive*. París: 1975]
- RICOEUR, P. 1978b. “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling”. *Critical Inquiry* 5:1. 143-159.
- RIZZOLATTI, G. y CRAIGHERO, L. 2004. “The mirror-neuron system”. *Annual Review of Neuroscience* 27. 169-92.
- ROBBINS, P. y AYDEDE, M. (eds.). 2007. *Cambridge Handbook of Situated Cognition*. Nueva York: Cambridge University Press.
- ROBINS, R. H. 1951. *Ancient and Mediaeval Grammatical Theory in Europe, with Particular Reference to Modern Linguistic Doctrine*. Londres: G. Bell & Sons Ltd.
- ROBINS, R. H. 1966. “The Development of the Word Class System of the European Grammatical Tradition”. *Foundations of Language* 2. 3-19.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, H. 1994. “Notas léxicas a Safo y Alceo”. *Emerita* 62. 109-123.
- ROH, F. 1925. *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten Europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann.
- ROHRER, T. 1997a. *Annotated Bibliography of Metaphor and Cognitive Science*: <http://www.uoregon.edu/~uophil/metaphor/annbib.htm>
- ROHRER, T. 1997b. “Conceptual Blending on the Information Highway: How Metaphorical Inferences Work”. En *International Cognitive Linguistics Conference '95 Proceedings*, v. 2. Amsterdam: Johns Benjamin. <http://www.uoregon.edu/~uophil/metaphor/iclacnf4.htm>

- ROSCH, E. 1977. "Human categorization". En N. Warren (ed.), *Advances in cross-cultural psychology* (Vol. 1). Londres: Academic Press. 1-49.
- ROSCH, E. 1978. "Principles of categorization". En E. Rosch y B. B. Lloyd (eds.) *Cognition and categorization*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. 27-48.
- RUIZ DE ELVIRA, A. 1982. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, F. J. 1998. "Understanding through metonymy: the role of metonymy in communication and cognition". En B. Penas (ed.) *The Pragmatics of Understanding and Misunderstanding*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 197-208.
- SANCHO ROYO, A. 2000. "La retórica en la literatura amorosa griega". En M. Brioso Sánchez y A. Villarrubia Medina (eds.) *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. 79-99.
- SCARRY, E. 1999. *Dreaming by the Book*. Princeton: Princeton University Press.
- SEARLE, J. R. 1979 (1993). "Metaphor". En A. ORTONY (ed.) *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 82-111.
- SHEN, Y. 2002. "Cognitive Constraints on Verbal Creativity: The Use of Figurative Language in Poetic Discourse". En E. Semino y J. Culpeper (eds.) *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 211-230.
- SHERRARD, P. 1986. "Ο Οδυσσέας Ελύτης και η ανακάλυψη της Ελλάδας". *Χάρτης* 21-23, 493-500.
- SHIBLES, W. 1971. *Analysis of Metaphor in Light of W. M. Urban's Theories*. La Haya: Mouton Press.
- SIGNES CODOÑER, J. 2004. *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid: Akal.
- SILBERBAUER, G. B. 1981. *Hunter and Habitat in the Central Kalahari Desert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SILVA OCHOA, H. (en prensa). "Juego y metáfora". *Memorias del II Coloquio Nacional de Antropología y Psicología*. Méjico:
<http://silva8a.googlepages.com/PublicacionesEsp.htm>

- ŠKLOVSKIJ, V. 1925 (1990). *Theory of Prose*. Traducción de B. Sher. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press.
- SLINGS, S.R. 1990. "The I in Personal Archaic Lyric: An Introduction", en S.R. SLINGS (ed.) *The poet's "I" in archaic Greek lyric: proceedings of a symposium held at the Vrije Universiteit Amsterdam*. Amsterdam: VU University Press. 1-30.
- SMITH, M. B. 2002. "The Polysemy of German *es*: Iconicity and the Notion of Conceptual Distance". *Cognitive Linguistics* 13. 67-112.
- SMITH, E. R. y SEMIN, G. R. 2004. "Socially Situated Cognition: Cognition in its Social Context". *Advances in Experimental Social Psychology* 36. 53-117.
- SORIANO, C. 2005. *The Conceptualization of Anger in English and Spanish: A Cognitive Approach*. Tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- SPATAFORA, G. 1995. "La metáfora delle frecce di Eros nella poesia greca antica". *Orpheus* 16. 366-381.
- SPATAFORA, G. 2007. "Il fuoco d'amore. Storia di un 'topos' dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino I: l'immagine del fuoco nella poesia di età arcaica e classica". *Myrtia* 22. 19-33.
- SPERBER, D. y WILSON, D. 1986 (1995). *Relevance*. Oxford: Blackwell.
- SPERBER, D. y WILSON, D. 2006. "A deflationary account of metaphor". En R. W. Gibbs (ed.) *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 84-107.
- STANFORD, W. B. 1936. *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- STEEN, G. 2003. "Love Stories: Cognitive Scenarios in Love Poetry". En G. Steen y J. Gavins (eds.) *Cognitive Poetics in Practice*. Londres / Nueva York: Routledge. 66-82.
- STOCKWELL, P. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. 1982. "Tradición, sociedad y composición literaria en Grecia: Épica, lírica y teatro". *Cuadernos de investigación filológica* 8. 165-172.

- SUÁREZ DE LA TORRE, E. 1983. “*ΜΕΛΛΙΝΑ ΚΑΡΑΙΑ*: Algunas notas pindáricas”. *Estudios Clásicos* 35:86. 5-10.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. 1988. *Píndaro. Obra completa* (edición, traducción y notas). Madrid: Cátedra.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. 2002a. *Antología de la lírica griega arcaica* (edición, traducción y notas). Madrid: Cátedra.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. 2002b. *Yambógrafos griegos* (introducción, traducción y notas). Madrid: Gredos.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. 2004. “La princesa etíope que nació blanca: La mirada y la contemplación en las *Etiópicas* de Heliodoro”. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 14. 201-233.
- SWEETSER, E. 1995. “Metaphor, Mythology, and Everyday Language”. *Journal of Pragmatics* 24. 585-593.
- SWEETSER, E. 2006. “Whose Rhyme Is Whose Reason?: Sound and Sense in *Cyrano de Bergerac*”. *Language and Literature*. 29-54.
- SWIGGERS, P. 1984. “Cognitive Aspects of Aristotle’s Theory of Metaphor”. *Glotta* 62: 40-45.
- TALMY, L. 1983. “How Language Structures Space. En H. L. Pick y L. P. Acredolo (eds.) *Spatial Orientation: Theory, Research, and Application*. Nueva York: Plenum Press. 225-82.
- TALMY, L. 1988. “Force Dynamics in Language and Cognition”. *Cognitive Science* 12. 49-100.
- TENDAHL, M. y GIBBS, R. W. 2008. “Complementary Perspectives on Metaphor: Cognitive Linguistics and Relevance Theory”. *Journal of Pragmatics* 40. 1823-1864.
- THOMAS, N. J. T. 1999. “Are Theories of Imagery Theories of Imagination? An Active Perception Approach to Conscious Mental Content”. *Cognitive Science* 23. 207-245.
- THOMAS, N. J. T. 2000. “A Non-Symbolic Theory of Conscious Content: Imagery and Activity”. *Toward a Science of Consciousness Conference (Tucson 2000)*. Tucson, AZ.

- THOMAS, R. 1992. *Literacy and orality in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TSAGARAKIS, O. 1977. *Self Expression in Early Greek Lyric. Elegiac and Iambic Poetry*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH.
- TSITSIBAKOU-VASALOS, E. 2007. *Ancient Poetic Etymology. The Pelopids: Fathers and Sons*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- TSUR, R. 2000. "Lakoff's Roads not Taken." *Pragmatics and Cognition* 7: 339-359.
- TSUR, R. 2002. "Aspects of Cognitive Poetics". En E. Semino y J. Culpeper (eds.) *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins. 279-318.
- TSUR, R. 2008. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. (2nd edition). Brighton, RUGB / Portland, OR: Sussex Academic Press.
- TURKELTAUB, D. 2005. "The Syntax and Semantics of Homeric Glowing Eyes: *Iliad* 1.200". *American Journal of Philology* 126. 157-186.
- TURNER, M. 1987. *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor, Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.
- TURNER, M. 1991. *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press.
- TURNER, M. 1992. "Language is a Virus". *Poetics Today* 13. 725-736.
- TURNER, M. 1996. *The Literary Mind*. Nueva York: Oxford University Press.
- TURNER, M. 1998. "Figure". En KATZ, A. N., CACCIARI, C., GIBBS, R. W. y TURNER, M. *Figurative Language and Thought (Counterpoints, Cognition, Memory and Language)*. Oxford: Oxford University Press.
- TURNER, M. 2002. "The Cognitive Study of Art, Language, and Literature". *Poetics Today* 23:1. 9-20.
- TURNER, M. 2005a. "Mathematics and Narrative". *International Conference on Mathematics and Narrative*. Miconos, 12-15 julio de 2005.
- TURNER, M. 2005b. "The Literal versus Figurative Dichotomy". En S. Coulson y B. Lewandowska-Tomaszczyk (eds.) *The Literal and Nonliteral in Language and Thought*. Frankfurt: Peter Lang. 25-52.

- TURNER, M. 2006a. "Compression and representation". *Language and Literature* 15:1. 17-27.
- TURNER, M. 2006b. "The Art of Compression". En M. TURNER (ed.) *The Artful Mind Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford: Oxford University Press. 93-113.
- TURNER, M. 2007. "The Way We Imagine". En I. Roth (ed.) *Imaginative Minds*. Londres: British Academy y Oxford University Press. 213-236.
- TURNER, M. 2008. "Frame Blending". En R. Rossini Favretti (ed.) *Frames, corpora and knowledge representation*. Bolonia: Bononia University Press. 13-32.
- USLAR PIETRI, A. 1948. *Letras y hombres de Venezuela*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- UNGERER, F. y SCHMID, H. J. 1996. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Londres / Nueva York: Longman.
- VALENZUELA MANZANARES, J. y SORIANO SALINAS, C. 2005. "Cognitive Metaphor and Empirical Methods". *Barcelona Language and Literature Studies* 14.
http://www.publicacions.ub.es/revistes/bells14/PDF/metaphor_02.pdf
- VALVERDE SÁNCHEZ, M. 1996. *Argonáuticas. Apolonio de Rodas* (introducción, traducción y notas). Madrid: Gredos.
- VALVERDE SÁNCHEZ, M. 1998. "Los símiles en el *Erótico* de Plutarco". En J. G. Montes Cala, M. Sánchez Ortiz de Landaluce y R. J. Gallé Cejudo (coords.) *Plutarco, Dioniso y el vino: Actas del VI Simposio español sobre Plutarco: Cádiz 14-16 de mayo de 1998*. 501-516.
- VAN GRONINGEN, B. A. 1960. *Pindare au Banquet*. Leyden: A. W. Sijthoff.
- VARELA, F., THOMPSON, E. y ROSCH, R. 1991. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA/Londres: MIT Press.
- VEALE, T. y O'DONOGHUE, D. 2000. "Computation and blending" *Cognitive Linguistics* 11:3/4. 253-81.
- VEALE, T. y HAO, Y. 2008. "A Fluid Knowledge Representation for Understanding and Generating Creative Metaphors". En *Proceedings of*

- Coling 2008, The 22nd International Conference on Computational Linguistics*. Manchester.
- VEDDER, H. 1923. *Die Bergdama, Teil 1. Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen*. Hamburgo: Universidad de Hamburgo.
- VEGA MORENO, R. 2004. "Metaphor interpretation and emergence". *UCL Working Papers in Linguistics* 16. 297-322.
- VEGA MORENO, R. 2007. *Creativity and Convention: The Pragmatics of Everyday Figurative Speech*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- VEGA RODRÍGUEZ, M. 2004. *Aristóteles y la metáfora*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VERVAEKE, J. y GREEN, C. D. 1997. "Women, Fire, and Dangerous Theories: A Critique of Lakoff's Theory of Categorization". *Metaphor and Symbol* 12. 59-80.
- VILLARRUBIA MEDINA, A. 2000. "El amor en la poesía griega de la época arcaica". En M. Brioso Sánchez y A. Villarrubia Medina (eds.), *Consideraciones en torno al amor en la literatura de la Grecia Antigua*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones. 11-78.
- VITTI, M. 1984 (3ª reimp. 2000). *Οδυσσέας Ελύτης: κριτική μελέτη*. Atenas: Ερμής.
- WATTERS, J. K. 1995. "Frames and the semantics of applicatives in Tepehua". En E. Casad (ed.) *Cognitive Linguistics in the Redwoods: The Expansion of a New Paradigm in Linguistics*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 971-996.
- WELLEK, R. y WARREN, A. 1956. *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt, Brace & World/Harvest.
- WEST, M. L. 1974. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin / Nueva York: Walter de Gruyter.
- WEST, M. L. 1993. *Greek Lyric Poetry: The Poems and Fragments of the Greek Iambic, Elegiac, and Melic Poets (Excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 b. C.* Oxford: Clarendon Press.
- WIERZBICKA, A. 1999. *Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and Universals*. Cambridge: Cambridge University Press.

- WILSON, D. y CARSTON, R. 2006. "Metaphor, Relevance and the 'Emergent Property' Issue". *Mind and Language* 21. 404-433.
- YEH, W., BARSALOU, L. W. 2006. "The Situated Nature of Concepts". *American Journal of Psychology* 119. 349-84.