



EL MOTIVEMA COMO  
INSTRUMENTO DE ANÁLISIS  
TEMATOLÓGICO

APLICACIÓN A LA GÉNESIS  
DEL DESEO EN LA  
LITERATURA GRIEGA

Tesis doctoral elaborada por  
Miguel Martín Echarri

bajo la dirección de  
José Antonio Pérez Bowie

Salamanca 2014



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

Facultad de Filología





VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

Facultad de Filología  
Departamento de Lengua Española

EL MOTIVEMA COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS  
TEMATOLÓGICO. APLICACIÓN A LA GÉNESIS DEL  
DESEO EN LA LITERATURA GRIEGA

Tesis Doctoral elaborada por Miguel Martín Echarri  
Director: José Antonio Pérez Bowie

Salamanca, 2014

Diseño: Alicia Sainz Esteban

Imágenes de las cubiertas:

Vacancia: *El duque Anton de Lotharingen* (Hans Holbein); Veduta: *Joven dama veneciana* (Albrecht Dürer); Arrebato: *Los fumadores* (Adriaen Brouwer); Cristalización: *Soldado y muchacha sonriente* (Jan Vermeer). Detalles.

Imagen del lomo:

*Venus y Cupido* (detalle de un fresco pompeyano).

**Palabras clave:** deseo, literatura griega, motivema, narratología, programa narrativo, tematología, variante.

## **Resumen**

Pocos acontecimientos se prestan mejor a la narratividad que el momento de aparición del deseo en el individuo: señala un contraste entre un antes indiferente y un después (marcado por el sentimiento) que es la condición fundamental que Courtés establece para lo narrativo. Y se adapta también a la perfección a su modelo de programa narrativo, por el cual la narración consiste en el paso de una carencia a una posesión: un sujeto de acción hace que un sujeto de estado pase de ignorar el deseo (objeto) a experimentarlo en plena «conjunción» consigo.

Mejor que tema o motivo (palabras de sentidos confusos), de acuerdo con la propuesta simplificadora de Naupert, es preferible otro término para los constituyentes de relatos: el «motivema» de Doležel. Efectivamente, como en los ejemplos de este autor, bajo el nivel de la textura de la expresión lingüística concreta en un texto y bajo el nivel de la estructura del motivo que subyace al primero, podemos encontrar un tercer nivel, el del motivema, o acción realizada por un actante: ‘algo hace que surja el deseo en el individuo’.

Mientras algunos textos especifican los tres con claridad (sea Eros, un alcahuete mágico, un instrumento con poderes, etc.), otros no dan cuenta de ningún sujeto que realice la acción generadora de deseo, por más que esta tenga lugar. Estas oscilaciones sugieren un análisis de los textos literarios atento a las transformaciones que tienen lugar en lo temático a lo largo de la historia y de las culturas.

Merece la pena llevar a cabo un análisis de los cambios históricos que se producen en el seno de una entidad semántica o temática. En nuestro motivema, las posibilidades teóricas del programa narrativo de Courtés distinguen cuatro grandes grupos, que a su vez pueden dividirse en nueve repartos actoriales: 1. Los tres actantes son especificados por actores diferentes (tanto si el sujeto de hacer es una fuerza natural, un dios o un instrumento en manos del dios o de un humano); 2. No hay noticia de un sujeto de hacer (y el amor surge con el conocimiento de la persona amada, o debido a circunstancias, o simplemente no se declaran razones para su origen); 3. Un mismo actor es el sujeto de hacer y el de estado (y el enamorado es responsable de su amor); 4. Un mismo actor es el sujeto de hacer y el objeto (un deseo se insufla a sí mismo en el individuo).

La génesis del deseo en un individuo es uno de los mejores objetos temáticos para llevar a cabo este análisis y su estudio relacionado con la historia, a condición de circunscribirse a una literatura bien conocida, clausurada en el tiempo y la cultura, razonablemente unitaria y, no obstante, sometida a los cambios que impone el devenir.

La literatura griega antigua cumple las condiciones más importantes, pese a la dificultad de algunos textos fragmentarios o discutidos, o a la conveniencia de someterse a versiones e interpretaciones ajenas. Es posible seleccionar los pasajes en que se narran enamoramientos, adaptarlos a las nueve variantes previamente esquematizadas, para finalmente señalar las transformaciones que tienen lugar con el paso del tiempo. La elaboración de nuestro corpus de textos griegos incluye 67 textos (obras individuales, fragmentos o colecciones).

Se han seleccionado todos los pasajes en los que el plano de la expresión literaria permite entender una estructura motivemática subyacente similar a cualquiera de las nueve variantes señaladas. Una vez excluidos razonadamente todos los casos dudosos o limítrofes, y adscrito cada pasaje (un total de 646) a una de las variantes, se han elaborado nueve listas, y se han considerado las proporciones entre ellas en los distintos textos y a lo largo de cuatro etapas históricas.

El estudio muestra que las etapas sucesivas de la literatura griega experimentan en cuanto a las variantes hegemónicas del motivema elegido una transformación que es internamente coherente y que denota una clara dirección en la evolución de la manera de entender el origen del deseo: las variantes que responsabilizan a alguno de los agentes externos descritos son predominantes en las primeras etapas, mientras que poco a poco son las que renuncian a señalar a ese agente las que se vuelven hegemónicas.

Es posible relacionar estos cambios en la literatura con los acontecimientos ocurridos en esos tiempos, especialmente con el desarrollo de la construcción filosófica, que seguramente impuso una nueva forma de ver fenómenos como el deseo: entre Empédocles y Aristóteles encontramos una progresiva delimitación y comprensión de realidades inmateriales como la atracción entre seres humanos, paralela o causante de que otros escritores se fueran olvidando de responsabilizar de ella a los dioses.

**Key words:** desire, greek literature, motifeme, narratology, narrative programme, thematology, variant

## Summary

Few phenomena lend themselves better to the narrative than the moment at which desire appears in the individual: it points to a contrast between a prior state of indifference and the subsequent one determined by the presence of the new feeling. This change is the main condition Courtés sets for narration, and it's perfectly adaptable to his narrative programme, according to which narration is a progression from a state with a lack to another of possession: a subject of doing makes a subject of state stop ignoring desire (the object) and begin experiencing it.

Instead of 'theme' or 'motive' (words with many confusing meanings), in accordance with Naupert's clear schema, we choose another term for such constituents of the story: Doležel's 'motifeme'. In fact, as happens in his own examples, underlying the first level of the textual surface structure and the second level of the motive structure, a third level can be found, where the motifeme predicates an action brought about by an actant: 'something makes desire appear in the individual'.

Though some texts clearly specify all three (be it Eros, a magical intermediary, an instrument filled with supernatural power, etc.), others do not hold any agent responsible for the action of generating desire. Such oscillations demand an analysis of literary texts that is attentive to the transformations that take place in the thematic sphere throughout history and the different cultures.

It is interesting to make an analysis of the historical changes that take place within a semantic or thematic entity. Inside our motifeme, Courtés' narrative programme's theoretical possibilities allow us to distinguish four different groups, which can also be subdivided into nine actorial distributions: 1. All three actants are specified by three different actors (whether the subject of doing be a natural power, a god or an instrument in the hands of a god or of a human being); 2. No subject of doing appears (therefore love is generated through the knowledge of the other person, or due to circumstances, or simply no cause is given for its origin); 3. The same actor is the subject of doing and the subject of state (so the lover takes responsibility for his/her love); 4. The same actor is the subject of doing and the object (desire inserts itself in the individual).

The apparition of desire in an individual is among the best thematic objects for carrying out this kind of analysis and its relation with History, on the condition of limiting it to well known literature, within both a particular time and culture, reasonably united but also subject to the changes imposed by time.

Ancient Greek literature fulfils the most important conditions, despite the difficulties of some fragmentary or polemic texts, or the advantage of assuming someone else's version and interpretation. It is possible to select, from a certain corpus, all passages in which infatuation is narrated, classify them into our nine variants, and finally point to the transformations that take place over time. Our textual corpus includes 67 Greek texts (individual works, fragments or collections).

All the passages in which the level of literary expression allows us to understand an underlying motifeme structure similar to any of the nine fixed variants have been selected. Once all uncertain cases have been reasonably excluded and every passage (of a total of 646) has been assigned to one of the variants, nine lists have been elaborated, taking into consideration the proportions between their apparitions in the different texts throughout four historic periods.

Results show that consecutive periods experience a transformation in the hegemony of one or another motifeme variant, and there is coherence in this transformation, as it indicates a clear direction in the evolution of the way to understand desire: variants that hold any of the described external agents responsible are predominant in the first periods; while the others, those which do not point to any external agent, become more and more hegemonic in the later periods.

A relation can possibly be found between these transformations in literature and the events of those times, especially the development of philosophy, which probably imposed a new way of looking at such phenomena as desire: between Empedocles and Aristotle we can find a progressive understanding and a setting of the limits of immaterial facts such as attraction between human beings, be it parallel or causal, for other writers to gradually forget about holding the gods responsible.

## **Agradecimientos**

Durante la elaboración de este trabajo he contado con el apoyo y la influencia de muchas personas que lo han hecho posible con ello.

En primer lugar, José Antonio Pérez Bowie confió en mi propuesta, aceptó dirigirla y me orientó de manera decisiva en el mundo de la temalogía; tengo que agradecerle además su permanente disponibilidad y sus razonables consejos.

Por otro lado, el resultado de estos esfuerzos habría sido mucho más pobre e incoherente sin la intervención de algunos amigos que desinteresadamente me han ofrecido su tiempo, su esfuerzo, su inteligencia y sus habilidades. Una colaboración con M<sup>a</sup> Victoria Tojas Roger está en el origen de esta investigación, que se definió mejor gracias a la cercanía de Aurora Sainz Esteban. A ellas, a Ignacio Polo Sainz y a mi madre, Begoña Echarri Aguirre, tengo que agradecerles además el esfuerzo que han afrontado de corregir el texto y hacer propuestas de mejora.

Alicia Sainz Esteban ha diseñado las portadas y ha organizado la presentación del texto, aportando soluciones eficaces a los problemas.

Pero también quiero agradecer su apoyo y su fe incondicional a mis familiares y amigos, que han estado presentes incluso en la distancia: especialmente, a mi abuela Esther, mi hermana Ángela y mi padre Juan, así como al resto de mi familia.

También he recibido ayuda y apoyo, opiniones importantes y valiosos consejos de César Rodríguez, Pilar Abaira, Ana Jovanovic, Pablo Mazo, Enedina Iglesias, Eva Abril, Ángel Carcedo, Ignacio Pulgar, Íñigo Lobera, M<sup>a</sup> Ángeles Tojas, Isabel Leal, Mario García, Raquel Vaquer, Raquel Vega, Francisco López, Trini Manjavacas, Antonio Pérez, Jesús Villegas, Ane Esparza, Guillermo Marín, Guillermo Villaverde, Maria Valnova, José María Vázquez, Laura Ramírez.

Algunos de estos amigos han estado presentes en el día a día y han sido un antídoto contra la desesperación: Jaime Carretero, Alicia Sainz, Teresa Polo, Manu Salviejo, Sofía Martín, Antonio San José, Carlos Josué González, Leonor Liquete, Enrique Pérez, Rosario Esteban, José Luis Sainz, Rosario Casado.

Aurora.



¡Oh cuánto dolor de corazón, cuánta amargura para las ánimas, de lo que de cada día oímos, sabemos, leemos y vemos por hechos viles, torpes, horribles de lujuria, que de cada día por guisas diversas se cometen, perder la gloria de paraíso por momentáneo cumplimiento de voluntario apetito, vil, sucio y horrible!

Alfonso Martínez de Toledo: *Libro del Arcipreste de Talavera*, Parte I, capítulo 1.

## 0. INTRODUCCIÓN

El individuo era ajeno a la problemática del deseo, parecía construir su vida en una dirección que fríamente era capaz de elegir, hasta que, repentinamente y sin una razón específica, de un modo incomprensible para los demás e incluso para sí mismo, empieza a sacrificar algunos o muchos de sus objetivos para obtener en su lugar solamente uno: el acercamiento a una persona que no admite sustitutos. Cualquiera comprende, y el individuo también, que esa persona no tiene ninguna característica cualitativamente diferente de las demás, pero sin razón alguna la ha elegido, o mejor, se le ha impuesto. Ahora, desde el momento de ese cambio, asume todo «dolor de corazón», toda amargura, abandona sus objetivos a corto y largo plazo si son incompatibles con la consecución de ese único y estéril, acata incluso la condenación eterna (como señala el Arcipreste de Talavera), por alcanzar la unión con esa y no otra persona.

A lo largo del tiempo y a través de las civilizaciones, este es uno de los asuntos que han causado y causan mayor perplejidad, el de la necesidad que, por razones nunca del todo explicables, lleva a los seres vivos a buscarse, a unirse y entrar en contacto unos con otros.

Es extraño precisamente porque no se trata de una necesidad irrenunciable. Ningún animal muere como consecuencia de la continencia sexual, y muchos humanos asumen el celibato por propia voluntad, algunos llegando a cumplir con su determinación. Por otro lado, las necesidades del ser vivo dan cuenta del ansia depredadora de los animales carnívoros y de la ilimitada voracidad de los herbívoros, así como de la necesidad de descanso y otras funciones biológicas. Para especies fundamentalmente sociales también es comprensible la dependencia de la asociación que les permite cazar, construir un espacio habitable o almacenar el alimento. Pero ningún beneficio individual se sigue de la

universal búsqueda del otro en términos sexuales. Es más, si hacemos caso a los ejemplos que nos proporciona la literatura, podemos llegar a la conclusión de que las consecuencias de este deseo son casi siempre negativas, a menudo nefastas. Por el loco amor se pierden los bienes, las personas y sus almas, se originan asesinatos, escándalos y guerras, que destruyen o perjudican al propio individuo que busca la unión, así como al individuo requerido, al tiempo que hacen tambalearse los principios de asociación que rigen la comunidad. El deseo es una fractura que instauro el caos alrededor de todos los individuos involucrados.

El cuidado de una descendencia legítima y sana sí puede entenderse como un objetivo razonable, y de ahí la institución del matrimonio y de la familia, bajo la forma que corresponda a cada grupo humano, pero la relación entre la generación de la prole y el simple anhelo de unión con otro ser es demasiado frágil e intermitente como para que se expliquen mutuamente. Es suficientemente obvio que no todo ser que busca la unión sexual pretende dejar descendencia.

En el presente, resulta posible recurrir al modelo darwiniano de la selección natural y sexual para entender este deseo a veces desenfrenado<sup>1</sup>. No hace falta que los individuos animales sean conscientes de su naturaleza para que cumplan los requerimientos de su constitución genética. Y aceptamos que es esta la que les lleva a realizar una inversión parental, a emplear una parte de la energía que trabajosamente han almacenado en la generación de una descendencia con las suficientes probabilidades de sobrevivirles y generar a su vez nuevos descendientes portadores de la misma carga genética. Solo ese mecanismo permite la supervivencia de las especies, más allá de los intereses de los individuos.

Pero desde el punto en que esa batalla se libra sin el consentimiento del individuo implicado, toda racionalización resulta superflua. Nadie consulta con su código genético antes de elegir pareja, con lo que tanto en el presente como en el Paleolítico, los impulsos sexuales permanecen en el ámbito de lo incomprensible.

Por qué un individuo, que no gana ni pierde nada por el hecho de acercarse a otro, puede llegar a arriesgarlo todo por conseguir tal cercanía: ese misterio se repite en los textos de las culturas con una constancia que lo convierte casi en obsesión. Cuál es la entidad extraña que puede estar interesada en provocar semejante pulsión, de dónde proviene el deseo, quién se ha apoderado del individuo y le ha insuflado esa necesidad que

---

<sup>1</sup> Esta es la hipótesis más generalizada en el ámbito científico actual, como recoge García Leal (2005).

antes no sentía por llevar a cabo una serie de acciones de las que no va a sacar ningún provecho y sí, tal vez, su propio perjuicio, su destrucción incluso. Cómo es que encontramos personas que caminan contentas hacia el desastre. Qué voluntad extraña se ha apoderado de ellas para que actúen en contra de sus propios intereses.

Como objeto de estudio literario, las dificultades se convierten en ventajas. Se trata de una incógnita universal, pero es suficientemente esquemática, lo que facilita el intento de definir la manera en que se refieren a ella los diferentes discursos. Es fácil de localizar, fácil de cuestionar, fácil de caracterizar. Podemos saber a qué entidad se responsabiliza de la aparición del deseo en cada texto, en cada sistema. Un esquema funcional molecular adoptará diversas formas en los distintos textos, que se podrán sistematizar de acuerdo con una lógica explicable. Y esta universalidad en cierto modo sencilla nos ayudará a sacar algunas conclusiones.

Como trataremos de defender, hay pocos ámbitos en lo temático que presenten estas condiciones con tanta pureza. Esa es la razón principal que nos lleva a elegirlo para centrar una discusión más teórica.



## 1. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO Y JUSTIFICACIONES PREVIAS

Se trata de una problemática asequible al análisis, pero es preciso encontrar un método de análisis que efectivamente sea capaz de dar cuenta de ella.

Como mostraremos en seguida, no es difícil concluir que está inserta en el universo de lo temático, de modo que en primer lugar deberemos justificar la elección de un método dentro de lo tematológico, y describirlo y delimitarlo suficientemente antes de aplicarlo a los textos (capítulo 1. 1.). Ese método deberá cumplir la condición central de ser susceptible de aplicación universal a una preocupación, la de la aparición del deseo en el individuo, que es también universal, pero también deberá explicar los cambios que se produzcan en ese ámbito temático en cada una de sus apariciones literarias, entendiendo esos cambios como variantes que ocupan posiciones excluyentes en las variables. Solo entonces podremos y deberemos ajustar a esa metodología la molécula temática que hemos elegido en los textos concretos que decidamos analizar.

La elección, entre otras posibles, de esa molécula temática (que llamamos provisionalmente así para no adelantar la discusión) centrará la segunda parte de este capítulo (1. 2.). Frente a otras unidades temáticas más o menos extensas, creemos que esta (la aparición del deseo en un individuo desprevenido) reúne otros rasgos que la hacen idónea para este tipo de investigación, entre ellos fundamentalmente el hecho de admitir una explicación narrativa, al ser una transformación operada en un individuo entre dos situaciones estáticas (una anterior de indiferencia y una posterior de inclinación). Doležel (1999a: 59) ha señalado que los motivos son «microestructuras narrativas». Este rasgo sugiere un acercamiento narratológico muy fértil por la posibilidad de aplicar procedimientos de análisis ya clásicos a nuestros textos (en concreto, las propuestas de Doležel y Courtés).

Rousset era consciente de esta ventaja que lo llevaba a elegir, de entre todos los textos en los que aparece su objeto de estudio (la escena del deslumbramiento amoroso entre dos personajes), aquellos que tuvieran lugar en novelas, despreciando los enamoramientos dramáticos y líricos (Rousset, 1981: 9). No obstante, desde nuestro punto de vista, como explicaremos más tarde, no hay razón para esa criba, ya que puede darse la

‘célula narrativa’ en textos pertenecientes a todos los géneros. Si bien este autor encuentra ejemplos en que el enamorado relata su pasado estupor amoroso («Yo lo vi, enrojecí, palidecí a su vista...»<sup>2</sup>), es obvio que el encuentro y la fascinación inmediata de Romeo y Julieta en el centro del escenario no es en absoluto una excepción. El cambio ocurre allí, antes ambos eran libres y después cada uno de ellos está en contacto con el deseo. El tiempo en que se produce la transformación es un tiempo diferente del de los actores que la representan de modo similar a como ocurre en la narración. Por lo tanto será posible aplicar a textos así el mismo método que describamos para los textos narrativos.

Pero aparte de explicar las razones de nuestra elección de esta célula temática, resumiremos también algunos de los planteamientos más interesantes que se han desarrollado sobre esta problemática, siempre que tengan pertinencia en relación con nuestros intereses teóricos (especialmente los de Bataille y Barthes).

A partir de la aplicación del método a un núcleo temático conciso, trataremos de definir unas hipótesis claras (capítulo 2): fundamentalmente, se tratará de poner a prueba el método tematológico propuesto, pero su validez dependerá en concreto del análisis de un corpus textual determinado. Podemos adelantar que hemos creído percibir un cambio histórico en la manera de relacionarse los individuos con este problema: frente a la creencia tradicional en que existe una fuerza externa que insufla en el individuo la locura del deseo, se va definiendo en la Grecia clásica una nueva concepción según la cual su origen es endógeno; con distintas explicaciones pero, cada vez más, interior. Este cambio reviste otros disfraces, por lo que el análisis deberá ser cuidadoso, y en todo caso ajustarse a los textos para evitar el sesgo.

Desde ahí pasaremos a definir el material (capítulo 3), en especial las condiciones que deberán cumplir los textos para que los consideremos en este trabajo: de tipo temático, ante todo, pero también cronológico y geográfico, como límites necesarios para un estudio razonable.

La parte más amplia de este trabajo será la aplicación del aparato metodológico tematológico previamente elegido a los textos seleccionados, su ordenación de acuerdo con los criterios impuestos con aquel y el análisis coherente con ellos (capítulo 4). Confiamos en que será posible establecer un orden dentro de las variaciones, que serán estructuradas de acuerdo con su adecuación a los procedimientos de análisis propuestos.

---

<sup>2</sup> Rousset recurre a la *Fedra* de Racine (Acto I, escena 3): «Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue... ».

Por último, tras una reflexión sobre los resultados, trataremos de dar una explicación a los cambios para llegar lo más lejos posible en su interpretación. Será necesario recurrir a bibliografía adecuada para entender transformaciones históricas de tipo político, económico y social, además de las que tienen lugar dentro de la tradición textual, ya que todo texto se ha formulado en la sumisión a determinadas circunstancias.

En todo caso, aunque por razones obvias no podemos rastrear el desarrollo de nuestra molécula por todas las tradiciones textuales y nos vemos obligados a centrarnos en una etapa relativamente simple en lo que respecta a la variedad de sus enfoques, consideramos que el interés principal de nuestra propuesta es de tipo teórico, por la aplicación de un enfoque metodológico que consideramos útil, de modo que podría aplicarse a otras etapas de la historia de la literatura y a otros ámbitos temáticos, aunque quizás esa aplicación fuera más compleja y entrañase dificultades de otro tipo en etapas de la historia como la actual, en que múltiples convicciones simultáneas comparten los medios de comunicación, lo que indudablemente dificulta su estudio y aleja la posibilidad de una interpretación definitiva.

### 1. 1. Justificación de la elección del método

No importa de momento aclarar si se realiza una experiencia previa del enamoramiento en la realidad externa al discurso o por el contrario solo existe en el momento en que lo encontramos convertido en palabras. De cualquier manera, la aparición del deseo se constituye como una entidad de interés para la tematología en el momento mismo en que un lector es capaz de reconocerla como algo ya leído, ya oído, existente previamente y rememorado en cada texto. El tema es tal porque no está en un único texto, sino compartido con otros textos, como reconoce Brinker: «Se entiende el tema como potencialmente capaz de unir textos diferentes. Por tanto, un tema es el principio (o punto en común) de un posible agrupamiento de textos»<sup>3</sup> (Brinker, 1993: 22). A diferencia de los también llamados «temas» musicales, señala, que nacen y se desarrollan a lo largo de una sola obra o un solo movimiento, los literarios solo se reconocen desde la intertextualidad.

En este mismo sentido requiere Barthes de sus *figuras* del discurso amoroso que se recorten

---

<sup>3</sup> «The theme is understood as potentially uniting different texts. A theme is, therefore, the principle (or locus) of a possible grouping of texts».

[...] según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: «*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje*» (Barthes, 1999: 14).

Solo hay figura si reconocemos algo previo: es una entidad que destaca entre el bosque de lo desconocido por el hecho de brillar en la memoria. Barthes ha tenido el cuidado de escoger un término no tan gastado y al mismo tiempo conocido.

También Pavel, tras señalar que existen temas obvios (aquellos a los que el texto lleva de manera ineludible), sugeridos y forzados (aquellos que solo los esfuerzos de un tematólogo son capaces de hacer perceptibles), concluye que «para un tema, ser percibido es existir» (Sollors, 2003: 61). Naturalmente, la percepción de un tema depende en parte del texto, pero también en gran medida de las expectativas del lector, de su capacidad de relacionar o evocar problemas de orígenes diversos: «En la era de la indeterminación, podría ser más fácil afirmar que una obra de arte *no* es sobre un tema determinado, especialmente sobre uno escogido de manera absurda» (Sollors, 2003: 61).

Entonces el tema no es en sí algo objetivo sino que su existencia depende en última instancia de lo que perciba uno u otro lector. La recurrencia puede ser evidente para uno, posible para otro o inexistente para un tercero. Como dice Bremond, (2003: 179-180):

[...] el tema se *plantea* —éste es el sentido etimológico de la palabra ‘tema’— a la vez como inmanente y como trascendente respecto al texto. Aunque sólo se manifieste a través de la obra, no se entiende como un *significado* donde lo ‘decible’ se agotaría con lo que el texto realmente dice, pero sí como un referente a la vez interior y exterior al texto, como una reserva siempre disponible de nuevas formulaciones que crean desviaciones de sentido.

Volviendo a nuestra propuesta temática, no sería necesario discutir las distintas entidades tematólogicas (temas, motivos, argumentos, etc.) para comprender que la aparición del deseo, como entidad reconocible en diversos textos, pertenece a ese universo de referencias evidentes o sugeridas de un texto a otro. Más allá de la simple significación propia de todo signo, una entidad tematólogica como la nuestra se convierte en «*tertium comparationis* capaz de crear un intertexto para una interpretación interesante y fructífera de textos formalmente dispares, pertenecientes a géneros diferentes y de extracción dia o sincrónica» (Naupert, 2001: 57).

Al leer un texto cualquiera somos capaces de identificar al personaje que inadvertidamente ha caído en el raptó amoroso y situarlo en una larga colección de personajes que han pasado por esa misma experiencia y presentan además algunas particularidades.

Efectivamente, no solo reconocemos la entidad que viene de otros textos (se hayan escrito antes o después: importa ante todo el orden de lectura), sino que también percibimos las novedades, los rasgos característicos. Podríamos realizar un mapa mental de todos los motivos y familias de motivos, con los rasgos que los unen y los que los diferencian. Evidentemente, la subjetividad dificultaría esta labor si tratásemos de llevarla al papel, y además es probable que el mapa acabara convirtiéndose en algo más parecido a un catálogo, que no señala las diferencias de posición, la localización de sus relaciones y parecidos.

De hecho, parece más fácil señalar ciertas reminiscencias que van de texto a texto que delimitar las diferencias y estructurarlas. La tematología estudia las constantes en temas y motivos, pero con frecuencia descuida el estudio de los aspectos cambiantes (que en el mejor de los casos son objeto de consideraciones biográficas o historicistas). Como más adelante analizaremos en algunas obras de Frenzel, Rousset, Naupert y Montes Doncel, lo habitual en los estudios tematológicos es el rastreo de un tema en un corpus más o menos delimitado, pero cada texto en que aparece ese tema se explica como algo único, y no como parte de una estructura intertextual, un archipiélago entre los muchos textos en que aparece. Las diferencias entre unos y otros textos no se estructuran, sino que se consideran particularidades que hay que entender de acuerdo con las circunstancias de cada uno, y las «verdaderas redes de ecos universales» con las que dice encontrarse Trousson (Naupert, 2001: 59) muchas veces se ven reducidas a simples listas en que cada elemento solo se relaciona con los demás por la presencia de un único rasgo temático, siendo considerado cualquier otro rasgo dentro de un conjunto de características individuales de la obra que no pueden estudiarse sistemáticamente.

Y es que, como advierte Bremond (2003: 169), «el tema rebosa y pone continuamente en duda los conceptos forjados para asirlo»:

La tematización consiste, por consiguiente, en una serie indefinida de variaciones sobre un tema cuya conceptualización, lejos de estar dada con antelación, queda todavía por completar y revisar, y que no se puede asir más que por aproximaciones precarias.

Él mismo explica cuáles pueden ser las fases de reacción del lector o el crítico ante un tema: en primer lugar, solo puede darse algún tipo de reacción si el tema es percibido, lo cual puede identificarse como una sensación de *déjà-lu*; en segundo lugar, es necesaria una «posición», entendida como comparación del tema con esos otros elementos ya leídos que son más o menos similares; por último, se produce una conceptualización cuando los varios textos permiten entresacar un elemento común que no está específicamente en ninguno de ellos sino que aparece solamente en el conjunto (Bremond, 2003: 171-172).

Sin embargo, es el propio Bremond quien, tras interesarse por las condiciones de definición del tema, y aunque reconoce que tal unidad puede ser escurridiza entre sus infinitas manifestaciones, considera necesario estructurar las variantes, hasta

[...] construir, como lo hacen los zoólogos o los botánicos, un árbol jerárquico de las manifestaciones del tema: cada formación puede entonces subsumirse en otras bajo una formulación más abstracta y general (su ‘architema’) y especificarse en varias formulaciones más concretas y particulares (sus ‘subtemas’) (Bremond, 2003: 175).

Siguiendo esa propuesta, deberíamos encontrar un método que permitiera no solo identificar los elementos que encontremos repetidos en los textos y puedan tener un lugar bajo el emblema ‘aparición del deseo en el individuo’, sino también estructurar las diferencias entre esas diversas apariciones y explicarlas a la luz de la historia, la tradición textual y otros factores condicionantes de los discursos.

Debería ser posible delimitar, entre las prácticamente infinitas manifestaciones literarias de nuestra ‘molécula’, al menos algunos grupos temáticos diferenciados, haces de rasgos relacionados también entre sí; es decir, sistematizar las variables dentro de las invariantes, ramificaciones intermedias lo más cerca posible de las manifestaciones individuales. En cualquier caso, no debemos conformarnos con señalar la mera aparición del tema (o motivo) en cientos de textos.

Para lograr ese objetivo, debemos empezar por definir adecuadamente el elemento temático que nos va a servir de hilo conductor, esta ‘aparición del deseo’, para situarlo con claridad bajo alguna de las denominaciones que ofrece la terminología de esta rama de los estudios comparatistas, pero debemos elegir aquella que satisfaga nuestras condiciones. No se trata simplemente de decantarnos por ‘tema’ o por ‘motivo’, aunque sea ese el punto por el que debemos empezar también aquí. Más bien, una vez que conozcamos las diferentes posiciones de los teóricos, podremos decidirnos por un término adecuado a

nuestro objeto de estudio, inserto en la tradición teórico-literaria con la mínima cantidad posible de contradicciones.

### ***1. 1. 1. ¿Tema o motivo?***

Lo primero que salta a la vista al acercarse a la controversia sobre las definiciones de ‘tema’ y ‘motivo’ es que, pese a la enormidad de la bibliografía que se acumula ya sobre ella, gran parte de los estudios se basan en última instancia en usos subjetivos de las palabras. Falta un criterio técnico único y consensuado que permita pasar por encima de esta polémica. Con buen criterio unificador, Naupert (2001) discute y relaciona las distintas visiones, a menudo excluyentes entre sí, si no abiertamente contradictorias, en un ámbito de estudios como es la tematología al que parece muy fácil aproximarse sin hacer caso de las anteriores incursiones, a menudo sin siquiera saber qué terreno se está pisando. Pese a la coherente organización de la bibliografía que ofrece, Naupert tampoco da una solución a la oposición de los términos ‘tema’ y ‘motivo’. Al menos ofrece una sistematización de los usos variados sin imponer su criterio, si bien ella misma recurre al primero de los términos para denominar el objeto de su estudio: «el tema del adulterio femenino en el género de la novela» (Naupert, 2001: 143).

Por ello, nos vemos obligados a repasar también la misma bibliografía, aunque sea de manera más esquemática, antes de decidirnos por nuestra parte.

Como queda de manifiesto en la obra de Naupert, dado que el estudio de los temas es relativamente reciente (por más que se puedan encontrar antecedentes en algunos ensayos anteriores poco sistemáticos), gran parte de los autores que inauguran la disciplina utiliza un vocabulario acorde con su competencia coloquial y los intereses particulares de su estudio. Puesto que cada uno busca objetivos diferentes, nombra sus conceptos sin tener demasiado en cuenta a los otros autores que hayan podido hablar de lo mismo con anterioridad.

La etimología no delimita el uso técnico que la disciplina exige, aunque aclara la historia de las palabras. ‘Tema’ procede del griego θέμα<sup>4</sup>, ‘proposición’, a su vez de la raíz θε, de la que procede τιθέναι, ‘poner’, ‘colocar’ (Corominas, 1991: 475-476), si bien más tarde pasa a designar «la tarea puesta ante el orador» (Naupert, 2001: 87-88) o sea la

---

<sup>4</sup> En adelante, solo emplearemos el alfabeto griego en aquellos casos en que la fuente que citamos lo utilice también.

materia, la tarea que debe realizar el abogado siguiendo la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. En el caso del español, los sentidos de la palabra son un poco más confusos, ya que «de la idea de ‘tema de conversación’ se pasó a ‘idea fija, manía’» en el siglo XVI, y luego a ‘obstinación, empeño, terquedad’ (Corominas, 1991: 476). Estos sentidos hoy anticuados nos dicen poco de un término para el que sería provechoso utilizar las acepciones del étimo sin pasar por la lengua coloquial para construir un tecnicismo con un significado unívoco (y similar al que tiene en otras lenguas). Sin embargo, tampoco el significado griego nos da la clave de su utilización en teoría de la literatura. En todo caso, deberíamos entender que se refiere a aquello de lo que se habla, en un sentido muy flexible.

Respecto a la otra palabra-saco, «motivo», procede del latín *movere*, ‘mover’, pero también ‘persuadir’ (Naupert, 2001: 97) en el sentido de mover el alma del oyente en un discurso. En relación con la literatura, se suele hablar de la capacidad de iniciar el movimiento o la acción: «posee una tensión psíquico-espiritual, gracias a la cual mueve y provoca la acción» (Frenzel, 1976: VIII). También Jost señala el carácter dinámico de los motivos, identificándolos con el impulso anímico a la acción en un personaje, esto es, según lo resume Naupert (2001: 104), marcando su «capacidad para desencadenar acciones e imprimir tensión a la narración por implicar constelaciones altamente conflictivas entre los personajes-agentes». Es esta autora la que señala que no debemos confundir esta disposición activa de personajes (o actores de otras características) con la motivación que pueda llevar al autor a escribir una determinada historia; «es decir, debemos evitar la mezcla de conceptos *extraliterarios* que, en principio, atañen a la personalidad del autor, con elementos que constituyen entidades textuales *intraliterarias*» (Naupert, 2001: 104). Solo el estudio de los segundos corresponde a la tematología, mientras que los primeros convocan para su comprensión a la crítica temática o a la psicoanalítica. Los motivos que llevaron a Cervantes a escribir el *Quijote* quedan fuera de su jurisdicción, pero no los que ese texto nos ofrece para explicar por qué Alonso Quijano se lanza a la aventura.

A pesar de esto, como se puede comprobar, el hecho de que la palabra proceda de «poner», «proponer» o, por el contrario, de «mover», «poner en movimiento», no es suficiente para establecer una diferencia actual al problema de los temas y los motivos.

Es frecuente que los autores que utilizan estas dos palabras tengan en cuenta también el sentido que adquieren en el contexto musical. El prestigio del arte de los sonidos en la época en que se adoptaron estos términos (el Romanticismo, particularmente en Alemania) es suficiente para explicar la contaminación. Naupert (2001: 97) reconoce

que «en la entrada dedicada a motivo en la *Encyclopédie* de 1765, no obstante, el término denota una pieza musical y sólo mucho tiempo después será acogido como concepto propio por la ciencia de la literatura». Chardin ya había lamentado «las interferencias entre el vocabulario de la crítica literaria y el de la crítica artística, en particular el de la música» (Chardin, 1994: 132). Y antes aún, Kayser, consciente de la importancia de tener en cuenta el saber musical a la hora de definir estos tecnicismos teórico-literarios, señala que con un motivo «se pretende designar una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía» (Kayser, 1972: 76).

En general, en el léxico musical, se usa ‘motivo’ en el sentido de ‘frase o parte de una frase como unidad mínima reconocible’, independientemente de su posición en el conjunto de la forma: «una idea musical breve, tanto melódica, armónica o rítmica o las tres cosas. Un motivo puede ser de cualquier magnitud, aunque lo más frecuente es considerarlo la más breve subdivisión de un tema o frase que todavía conserva su identidad como idea»<sup>5</sup> (Drabkin, 1986a: 648). Como se ve, la clave última es la condición de seguir siendo identificable a pesar de la brevedad. Como ya hemos dicho antes, en una pieza musical las reminiscencias que despierta una unidad son internas (al menos en la tradición musical a la que estas definiciones hacen referencia, ajenas a la cita como procedimiento de creación típicamente posmoderno), es decir que es la propia forma de la obra o del movimiento la que desarrolla una célula en principio indiferente hasta convertirla en motivo, como ocurre (es el ejemplo más recurrente) con las cuatro notas que abren la 5ª *Sinfonía* de Beethoven: es cierto que forman una célula de una marcada identidad, pero solo alcanzan la consideración de motivo cuando se someten al desarrollo ulterior de los cuatro movimientos de la obra.

Respecto a ‘tema’, los preceptistas musicales reconocen su naturaleza más compleja y acabada: no se trata ya de unidades con las que construir y desarrollar, sino de fragmentos complejos, secciones de la obra, como ocurre en la forma sonata, que presenta dos temas, su desarrollo y su posterior recapitulación: aquí se entiende que el tema incluye no solo una frase musical, sino también un primer planteamiento, en cierto modo completo. Suele tener una melodía reconocible, y se percibe como algo completo en sí mismo, independientemente de la obra en la que aparece. «Le da a una obra su identidad incluso en

---

<sup>5</sup> «a short musical idea, be it melodic, harmonic or rhythmic, or all three. A motif may be of any size, though it is most commonly regarded as the shortest subdivision of a theme or phrase that still maintains its identity as an idea».

los casos en que (como es frecuente en un tema y variaciones) no es original de la obra»<sup>6</sup> (Drabkin, 1986b: 736). Mientras que el motivo citado de la sinfonía de Beethoven ocupa solo dos compases, el tema del que forma parte no concluye hasta el compás 58.

La palabra aparece por primera vez en *Le istituzione harmoniche*, de Gioseffo Zarlino en 1558 como «melodía que se repetía y se sometía a variación en el curso de una obra»<sup>7</sup> (Drabkin, 1986b: 736). Bach la utiliza habitualmente para referirse a los sujetos de sus fugas. A fines del siglo XVIII se relaciona con la sección principal de un movimiento de sonata, incluso, para Koch (1802), específicamente a la frase de cuatro compases que abre el movimiento. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, se extiende a las otras frases que se someten también a desarrollo en la obra, de modo que se considera tema también al segundo (y al tercero, cuando lo hay).

En resumen, la diferencia está en que, en los términos musicales, el tema es más bien completo, redondo, capaz de contener una idea cerrada, mientras que el motivo es breve y elemental, incompleto. Esta visión, que sin duda ha influido sobre el sentido en que se usan las mismas palabras para hacer referencia a realidades literarias, coincide en gran medida con el punto de vista de algunos autores (frecuentemente los alemanes): el motivo sería un componente microtextual de un *Stoff* (fábula) más extenso; pero es claramente contradictoria con el de otros (especialmente Trousson, pero también otros autores franceses) que entienden ‘motivo’ en un sentido más amplio, como «situaciones básicas y abstractas que se encuentran en un nivel macrotextual abstracto respecto de los *Stoffe* que se entienden como sus concretizaciones» (Naupert, 2001: 98). La relación con ‘tema’ no puede dejar de ser diferente en cada caso, obviamente. Como señala Naupert, ‘motivo’ puede interpretarse desde un punto de vista microtextual y no solo macrotextual, de modo que «su posición jerárquica respecto a tema tiene que variar necesariamente» (Naupert, 2001: 91).

En ese caso hay que preocuparse por mostrar estas dos posiciones fundamentales dentro de la tematología: aquella que considera que el motivo es la unidad mínima reconocible y el tema una entidad más amplia, y aquella otra que considera al tema como la especificación del motivo, siendo esta la entidad englobadora.

<sup>6</sup> «It gives a work its identity even when (as is frequently the case with a theme and variations) it is not original to the work».

<sup>7</sup> «melody that was repeated and subjected to variation in the course of a work».

### 1. 1. 1. 1. Tema general y motivo particular

Después de una larga etapa caracterizada por una falta de interés bastante extendida, que se basaba sobre todo en el desprecio provocado por la concepción historicista del comparatismo, uno de los primeros teóricos que volvieron la vista hacia el problema del tema fue Borís Tomachevski, autor que avanza esta posición por la cual el motivo no es más que el tema de una pequeña sección del texto: «el tema de una parte indivisible de la obra se llama *motivo*. En resumen, cada frase tiene su motivo» (Tomachevski, 1982: 185).

Respecto al tema, es equivalente a la unidad de contenido de la obra literaria, o en todo caso de alguno de sus fragmentos (lo cual no parece muy diferente de la idea semántica de ‘isotopía’ greimasiana):

En la obra literaria, las distintas frases, al asociarse según su significado, dan como resultado una construcción que se mantiene por la comunidad del contenido o del tema. El tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra (Tomachevski, 1982: 179).

Evidentemente, la presencia o ausencia de estos significados en otros textos, su recursividad o las posibles reminiscencias de otros textos o asuntos ajenos a la literatura no constituyen un problema para él; basta con que haya un sentido unitario desde el punto de vista semántico para que pueda considerarse tema: «para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra».

Como ya hemos indicado, el tema se descompone en unidades narrativas más pequeñas gracias a que es acumulativo, y cuando se alcanza el límite en el que ya no se puede seguir descomponiendo encuentra una unidad mínima que este autor llama ‘motivo’. Es decir que, según esta concepción, entre tema y motivo no hay otra diferencia que la de la escala: el tema engloba al motivo. En última instancia, «cada frase tiene su motivo» (Tomachevski, 1982: 185).

Sin embargo, este autor admite que se puede usar la palabra ‘motivo’ en otro sentido, como «una unidad temática que se repite en diversas obras» (Tomachevski, 1982: 186). Es lo que ocurre con ‘el rapto de la novia’, los ‘animales colaboradores’, etc.

Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. En la poética comparada, no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos «motivos» se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos «indivisibles», en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra (Tomachevski, 1982: 186).

También Petriconi propone que el tema sea general y englobador y el motivo particular (Naupert, 2001: 91). En *Metamorphosen der Träume*, pide (junto con Kruse, autora del epílogo) evitar las cronologías y las listas de nombres de autores para centrarse en el análisis de las relaciones entre las obras mismas: es a eso a lo que llaman ‘metamorfosis de los sueños’.

Otro autor que se decanta por esta opción es Wolfgang Kayser: se refiere a esquemas subyacentes a las situaciones y que son comunes a argumentos variados (Kayser, 1972: 76) y pone como ejemplo el del forastero que llega a un lugar y es reconocido como un personaje local que salió muchos años atrás, reconocimiento que es posible gracias a que posee medio anillo que encaja perfectamente con otro medio anillo que está en posesión de alguien del lugar. «El motivo es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano» (Kayser, 1972: 77). En ese carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un ‘antes’ y un ‘después’. La situación ha surgido, y su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de ‘motivo’ en tanto que derivado de *movere*. Cada motivo puede aparecer en un texto bajo apariencias algo diferentes y concretas, que este autor llama ‘rasgos’, definiéndolos como «las distintas concretizaciones dentro de cada motivo», «muchas veces ligados al motivo» (Kayser, 1972: 77). Volviendo al ejemplo del reconocimiento del forastero por medio del anillo roto, propone como ejemplo de ‘rasgo’ el hecho de que en la historia de Ulises sea su esposa la que lo reconoce mientras en otras versiones de lo mismo podría ser otro personaje.

Por su parte, Frenzel tiene que hacer una elección metodológica para llevar a cabo sus diccionarios de argumentos (los viejos *Stoffe* de la crítica alemana) y de motivos. Así, con los primeros se refiere a toda «fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura», es decir que tienen «contornos fijos» (Frenzel, 1976: VII): para ejemplificar esta definición, tomamos coherentemente la primera entrada de su *Diccionario de argumentos*, la de ‘Abelardo y Eloísa’: es indudable que hay documentos

que dan fe de la existencia pre-literaria de dos personas históricas que respondían a estos nombres, pero sus amores han dado lugar a varias obras literarias posteriores. Así pues, Frenzel rastrea la historia de sus realizaciones y estudia cada manifestación a partir del contraste con la evidencia histórica: en qué se diferencia cada versión de la anterior y todas ellas del modelo documental. No todas las entradas de su diccionario corresponden a personajes basados en pruebas documentadas, porque obviamente las materias a las que el escritor que busca un argumento puede recurrir no siempre tienen su origen en la realidad.

Así, es posible dividir en tres grupos las entradas de este diccionario: por un lado, la decidida mayoría de los argumentos recogidos son de origen histórico documentado ('Abelardo y Eloísa', 'Alejandro Magno', 'Aníbal', 'Billy el niño', 'Lord Byron', etc), o, en todo caso, con un origen anecdótico documentado pero aumentados por la tradición (así 'Ahasvero, el judío errante', 'el conde Alarcos', 'el rey Arturo' o 'Barba Azul', etc.); en segundo lugar, aparecen también muchos argumentos cuyo origen es mítico o legendario, como los mitos griegos ('Aquiles', 'Amor y Psique', etc.), bíblicos ('Adán y Eva') y las leyendas ('Libussa', 'el buque fantasma', 'el caballero del cisne', etc.), incluso si solo están esbozados en el texto religioso y ha sido la tradición la que les ha dado una mayor importancia (como es el caso de 'Lilith') o aunque muchas puedan tener un trasfondo histórico (como la de 'el rey Arturo', o 'Ahasvero, el judío errante', etc.); en tercer lugar, aunque en menor número, hay también argumentos cuyo origen es claramente literario, es decir que aparecen originalmente en un texto producto de la invención del escritor ('Apolonio de Tiro', 'Armida' de Tasso, 'Don Quijote' de Cervantes o 'Werther' de Goethe, etc.).

Frenzel ha decidido recoger aquellos casos que han dado lugar a una tradición siempre que esa tradición mantenga los nombres y circunstancias originales, o con muy pocos cambios, razón por la que encontramos el argumento de 'Billy el niño', pero no el de 'Madame Bovary', argumento que ha dado lugar a tantas otras novelas de adulterio (de eso trata precisamente el estudio de Naupert) pero siempre sustituyendo el nombre de la protagonista y sus rasgos externos o circunstanciales en aras del realismo.

Respecto al «motivo», Frenzel lo define como una «unidad argumental menor [...] que si bien tiene en común con el argumento lo instintivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el argumento ofrece la melodía completa», por lo tanto, en analogía con su apreciada metáfora musical, es un «componente elemental

de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o complejo de motivos forman un argumento» (Frenzel, 1976: VII).

Del mismo modo que hemos hecho con los argumentos, podemos ejemplificar esta definición con la primera entrada: ‘el Adversario desconocido’. No se trata ya de algo anterior a la literatura sino de un esquema que se repite en varios textos a veces por razón de una influencia pero otras veces de manera totalmente inmotivada, es decir, sin que haya necesariamente contacto entre las diversas manifestaciones. Simplemente, en varias obras diferentes se da la ocurrencia de un mismo motivo: puede no haber relación genética entre Lohengrin y Orestes, pero los dos personajes, inserto cada uno en una tradición de argumentos diferente, pasan por un momento en que revelan sus identidades que hasta entonces se habían esforzado por ocultar. Mientras los argumentos tienen un origen histórico y una posterior concatenación de versiones, los motivos son intemporales, de modo que podemos volver a encontrarnos al adversario desconocido bajo la nueva máscara de Darth Vader, quién sabe si producto o no de la influencia de los antiguos mitos.

Por último, ‘tema’ es «más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte» (Frenzel, 1976: VII). Es decir que mientras ‘motivo’ y ‘argumento’ están constituidos por una misma sustancia, ‘tema’ se corresponde con conceptos generales de la vida, de ahí que no merezca la pena hacer un recuento de todos ellos.

Esta definición resulta poco satisfactoria, pero en el *Diccionario de motivos* añade que hay que distinguir el motivo del tema: no podemos llegar «hasta el extremo de prescindir de lo específicamente relacionado con el contenido y con la situación y llegar a temas generales como ‘El amor’ o ‘El odio’ o a un tipo como ‘El amante’»; lo aclara aún más: «para diferenciar al motivo del tema, es preciso añadirle un complemento determinativo y especificativo: no es motivo ‘La amistad’, pero sí ‘Prueba de amistad’ (Frenzel, 1980: VIII). Es decir que Frenzel entiende los *Stoffe* como fábulas constituidas por la tradición (sean o no de origen histórico), ‘motivo’ como componente elemental combinable y ‘tema’ como el grado más elevado de abstracción.

Si nos detenemos un momento para considerar, provisionalmente, a cuál de estos conceptos deberíamos asimilar nuestro ‘origen del deseo de unión’ veremos que no corresponde a algo tan específico como el motivo de la ‘Prueba de amistad’ o los que Frenzel escoge en su diccionario (entre cuyas entradas, dicho sea de paso, no aparece), pero tampoco nos parece que se trate de un tema tan amplio y abstracto como el amor o la

muerte. Por otro lado, sí presenta otra condición que la autora exige, ya que, como los motivos, tiene un «carácter situacional e intuitivo» (frente a ‘tema’ y ‘problema’) pero «posee una tensión psíquico-espiritual, gracias a la cual mueve y provoca la acción» (lo que lo diferencia también del ‘rasgo’, todo detalle anecdótico que no motiva la acción, si bien la diferencia es «de función y de valor relativo, como la que se da también entre motivos principales o centrales y motivos secundarios o marginales»). De hecho, pocos motivos poseen más tensión psíquico-espiritual que el del deseo, cuya mera aparición es el germen de una enorme proporción de las tramas y argumentos de la historia de la literatura.

En otro lugar, Frenzel expone la iniciativa de la Comisión de la Academia de las Ciencias de Gotinga de tratar de definir estos conceptos con suficiente amplitud de miras y flexibilidad. Según esta comisión, ‘motivo’ es una unidad pequeña, un conjunto cerrado en sí mismo, que se repite y que guía el texto, «la representación esquematizada (de uno o más elementos) de sucesos, situaciones, personajes, objetos o espacios»; mientras ‘tema’ implica «una caracterización de significado más general de las partes individuales o del todo, si acaso del sentido central o de la idea de una obra, formulada en abstracto, aunque relacionada con el contexto del *sujet*, en donde según la estructura textual éste se puede desprender en diferentes niveles de significado o grados de validez» (Frenzel, 2003: 47).

En resumen, como señala Chardin (1994: 132), el criterio más frecuente para polarizar las denominaciones es el del ‘grado de generalidad’, o sea aquel por el que el tema es el concepto general que engloba al motivo. Se trata de una gradación que va de lo más particular a lo más general. Creemos que este es, en efecto, el criterio que siguen los autores citados.

#### 1. 1. 1. 2. Tema particular y motivo general

La otra posición fundamental, aparentemente contradictoria con la expuesta hasta aquí, es aquella que considera que el motivo es el que engloba al tema, entendiendo este como «la individualización, la particularización o incluso como grado más extremo de la decantación de un motivo, y que puede consistir en un relato o en una simple alusión, según se trate de un tema de situación o de un tema de héroe» (Trousseau, 2003: 92).

Esta era ya la posición que se mantenía en el manual de Pichois y Rousseau, para quienes el tema era «lo que los pintores llaman asunto», tal vez identificable con el título de un cuadro. Si consideramos que la mayor parte de las veces los cuadros llevan por título

frases u oraciones que resumen la descripción de lo representado en ellos o la acción aludida (*Vista de Delft*, de Vermeer, *La ronda de noche*, de Rembrandt, *Felipe IV a caballo*, de Velázquez, o *El buque de guerra Temerary remolcado a su último fondeadero para ser desguazado*, de Turner, por ejemplo), tenemos bajo el nombre de ‘tema’ casos muy concretos, sean o no ficcionales. Estos mismos autores quieren considerar ‘motivo’ como un «concepto más amplio que designe, sea una cierta actitud –por ejemplo la sublevación–, sea una situación impersonal, cuyos autores aún no han sido individualizados» de modo que «el tema se convierte en individualización de un motivo que pasa de lo general a lo particular» (Pichois y Rousseau, 1969: 165-166).

La misma posición sostiene Trousson, para quien el tema es lo particular, «la individualización, la particularización o incluso como grado más extremo de la decantación de un motivo, y que puede consistir en un relato o en una simple alusión», y el motivo es lo general, algo abstracto y englobador, que se actualiza en variantes temáticas (Trousson, 2003: 92).

Efectivamente, este autor lo explica con ejemplos bastante claros: el motivo de la seducción se concreta en el tema (que es un tema de personaje) de Don Juan. Por eso, encuentra que los temas pueden dividirse en temas de situación y temas de héroe (Schulze, 2003: 155).

Si se quiere dividir el tema, puede aplicarse el estructuralismo para descomponer el tema en ‘mitotemas’ (Trousson, 2003: 96) o elementos significantes que se combinan en ‘haces de relaciones’ para componer las verdaderas unidades constitutivas del tema (Trousson, 2003: 97), como ha intentado estudiar Brunel al descomponer *Electra* para el estudio de su tradición.

Chardin describe los ‘mitemas’ como elementos significantes que se combinan en la particularización de un mito literario. Mientras que para él ‘mito’ se refiere a «una constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico, legendario... », los mitemas son rasgos más bien abstractos que se ensamblan para conformar juntos un mito, de modo que pueden «pertenecer también a la tematología (así sucede con los temas de seducción inveterada, del reto a la muerte, o del castigo sobrenatural, componentes entre otros del mito de Don Juan)» (Chardin, 1994: 134). Este ejemplo bastante clarificador permite entender los temores de Trousson:

[...] es «esta incesante reconstrucción con la ayuda de los mismos materiales» la que Lévi-Strauss nombraba «bricolaje» y que Merleau-Ponty denominaba, en el campo de la lingüística, «combinación» de los elementos en función de una «intención significativa» (Trousson, 2003: 97).

Trousson advierte del riesgo de convertir «el estudio de temas en una especie de monadología en la que mundos cerrados permanecerían en un estado de eterna contigüedad [sic.], impermeables entre sí y para el mundo exterior» (Trousson, 2003: 98). Otros riesgos son el de excluir las alusiones; el de juzgar a partir de la presencia o ausencia de rasgos del modelo; el de olvidar las condiciones históricas (Trousson, 2003: 99-100).

Pero debemos volver al problema de la delimitación entre ‘tema’ y ‘motivo’. Si cuando Trousson habla de un tema se refiere a la individualización extrema de un motivo, como ocurre con el motivo de la seducción al reducirse al mito de Don Juan, lo que debe quedar claro aquí es que no está hablando de lo mismo que los autores citados en el apartado anterior, o sea que su definición no es en absoluto asimilable a la que venimos considerando, de ahí que la posición relativa de los dos términos sea diferente.

Como señala Chardin (1994: 134), es una clara tendencia de nuestra época la de ir sustituyendo poco a poco el término ‘tema’, cuando se usaba en este sentido, por ‘mito’. Claro que hay que dar la razón a Trousson cuando pide que se mantenga la distinción entre los mitos «de origen mitológico (Orfeo), bíblico (Sansón), histórico (César), de aquellos producidos por la literatura (Don Juan, Fausto)» (Trousson, 2003: 91). Y es cierto que la palabra ‘mito’ recibe acepciones muy diferentes según la rama del saber que la utilice (la historia de las religiones, el psicoanálisis, etc.). Sin embargo, dado que estas confusiones y ambigüedades aparecen siempre en un contexto, parece que son más fáciles de evitar que aquellas otras que comparten el mismo contexto, como les ocurre a las contrapuestas acepciones de la palabra ‘tema’.

Posiblemente, esto explica la tendencia por la que ‘mito’ se impone «cuando estamos ante una constante arquetípica, una imagen canónica, una figura emblemática, sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico, legendario...» (Chardin, 1994: 134), lo que permite reservar ‘tema’ para el otro caso, pese a la opinión de Trousson.

## 1. 1. 1. 3. Otras soluciones al problema. Naupert

Frente a dos posiciones tan evidentemente contradictorias como las que hemos tratado de reflejar en sus manifestaciones más claras, se han dado algunas propuestas de sistematización de estas definiciones resbaladizas.

El caso más evidente de estos intentos de clarificación es quizás el de Jost, que prefiere cortar el nudo en vez de desenredarlo, así que no se conforma con aceptar las definiciones previas, sino que es consciente de que un mismo término asume diferentes significados en los distintos autores. Por eso, en lugar de mantener simplemente esos términos confusos, lo que hace es marcar esa diferencia con un numeral: motivo I y motivo II. Según esta subdivisión, quizás útil aunque indudablemente arbitraria, *motiv I* es una entidad macrotextual que hace referencia al término genérico y englobador (es decir, lo que era ‘motivo’ para Trousson), mientras que *motiv II* es microtextual y le sirve para referirse a imágenes, *topoi*, etc. (Naupert, 2001: 98). Naupert resume *motiv I*:

[...] limitados en su número, [estos motivos] representan situaciones generales (constelaciones arquetípicas), problemas humanos fundamentales que pueden estar actualizados después en incontables variantes temáticas en las respectivas obras literarias (Naupert, 2001: 98).

Como se ve, otra vez la terminología se complica, y todavía más cuando comprobamos que ‘tema’ es para él otra vez equivalente de *Stoff*, o sea la materia preliteraria, un término subordinado como en Trousson.

Naturalmente, también Naupert trata de sacar sus propias conclusiones, intentando esbozar un esquema de las principales acepciones que se pueden encontrar en los autores que previamente ha detallado. Según su criterio, el término ‘tema’ se emplea, ante todo, en el sentido «esponja» de «hiperónimo de todos los términos abarcados por el campo de la tematología» (Naupert, 2001: 127); pero también se utiliza en su valor de «lo tematizado desde una perspectiva intratextual», es decir, aquello que un solo texto convierte en su centro de interés, independientemente del valor de esa tematización para el comparatista (que solo le dará importancia a partir del momento en que se repita y sea recurrente). Por otro lado, aunque la autora no parece muy convencida de la utilidad de estos otros dos sentidos, reconoce que hay quienes hablan de tema como ‘fábula preestablecida’ o materia, que es equivalente del alemán *Stoff*, argumento (en el sentido de Frenzel), y otro, «más general y abstracto, donde tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un

alcance muy difuso» (Naupert, 2001: 123). Naupert aboga por mantener los dos primeros sentidos de ‘tema’ y por apartar en la medida de lo posible los dos últimos.

Por su parte, según su criterio, el término ‘motivo’ ha albergado tres grupos de definiciones:

[...] entendido en abstracto, motivo alude a constelaciones y situaciones básicas, extrapolables a la existencia humana en general. Aparte de esta vertiente «universal» y «supertextual» entran en juego dos concepciones de «motivo» que lo restringen a un nivel textual inferior: la primera lo entiende como constituyente de relatos y la segunda como componente del texto lírico (Naupert, 2001: 123).

La autora considera que los dos últimos pueden encontrar un lugar en otros ámbitos en que serían menos confusos: como componente del texto lírico, pueden ser considerados en su esquema de elementos temáticos no humanos, o sea como un tipo particular de tema; como elemento constituyente de relatos, Naupert propone dejar que sea la narratología formalista y estructuralista la que se encargue de él, aceptando la denominación de ‘motifema’ (o ‘motivema’<sup>8</sup>) que propone Doležel, de la que hablaremos más adelante por extenso. Tras estas dos exclusiones, Naupert propone limitar la definición de ‘motivo’:

Queda, pues, el concepto motivo propiamente ‘reservado’ para las situaciones generales y las constelaciones arquetípicas de la existencia humana. Es evidente que estos motivos, a partir de su configuración supertextual, remiten inmediatamente al nivel de los elementos textuales que encarnan, condensan e individualizan las constelaciones abstractas. Éstas suelen contener un alto potencial de conflictividad y por tanto imprimen dinamismo a un relato o un drama, o bien suministran tensión emocional a una pieza lírica. El proceso de condensación textual de un motivo puede llevarse a cabo por medio de simples personajes-agentes cuyo nombre propio no constituye ninguna señal de reconocimiento particular (p.e. los incontables participantes en triángulos amorosos), o bien remitir a personajes con nombre propio que pueden funcionar como antonomasia del motivo (como Caín y Abel para el motivo de los hermanos enemigos) (Naupert, 2001: 128).

---

<sup>8</sup> La palabra inglesa de la que se puede traducir ‘motivo’ es *motif*, que es el origen del neologismo *motifeme*, creado por Pike y recogido por Dundes y Doležel para sustituir el término menos específico ‘function’ de Propp. Algunos traductores han optado por ‘motifema’ (así Abigail Vega Alonso en Naupert, 2003: 263, bajo la supervisión de Doležel, por ejemplo), mientras otros han preferido adaptarlo a la morfología castellana como ‘motivema’ (así Joaquín Martínez Lorente en Doležel, 1999). Preferiremos esta segunda opción por ser la más adecuada al sentido original, que proviene de ‘motivo’ y no de ‘motifo’, pese a la autoridad invocada por la traducción de Vega. Sin embargo, cuando la palabra aparezca en una cita, respetaremos la elección del traductor.

Indudablemente, la posición de Naupert es útil porque introduce una coherencia nueva y es capaz de resolver las ambigüedades habituales en la terminología tematólogica (a condición de que sea seguida y respetada por los autores posteriores).

Por nuestra parte, como ya hemos adelantado, la célula temática que hemos elegido como objeto de estudio tiene un carácter narrativo que nos impone un acercamiento acorde a esta naturaleza. Nos proponemos estudiar las diversas realizaciones que adopta un esquema narrativo fijo (el del surgimiento del deseo en un individuo) allá donde podamos encontrarlo, y eso nos obliga a tomar una decisión. Por un lado, no hay ningún problema para considerarlo motivo, pues aunque resulta quizás más universal y difuso que otros motivos aludidos como el de ‘los hermanos enemigos’, es indudablemente capaz de imprimir al texto ese conflicto que se requiere como condición. Se trata de un fenómeno tan connatural al ser humano que no parece requerir especificación de ningún tipo. Pero, por otro lado, su participación en la narratividad nos permite adoptar el enfoque que Naupert destierra de la tematólogia a la narratología. Será necesario por lo tanto tener en cuenta las condiciones impuestas por Doležel para saber si podemos llamar a nuestra célula temática ‘motivema’, tarea a la que pasaremos en seguida.

Pero antes queda una consideración por hacer. Como hemos visto, el rasgo que nos hace dudar de la adecuación del término ‘motivo’ para nuestro objeto de estudio es la falta de carácter específico de la célula temática escogida. La aparición en un texto de cualquier variante del ‘adversario desconocido’ es suficiente para relacionarlo con otros textos similares, independientemente de que se documente una influencia directa o no; pero nuestro objeto es tan inespecífico que su aparición en textos no implica ninguna relación, ni de influencia ni de coincidencia de intereses: tan raro es el texto en que no hace acto de presencia. ¿Puede entonces considerarse motivo?

Eso nos devuelve a la problemática polarización de la terminología a partir exclusivamente del grado que señalaba Chardin. Es dudoso que sea adecuado elegir un término u otro (‘tema’, ‘motivo’, etc.) basándonos únicamente en la distancia a la que situemos el objetivo de nuestra cámara fotográfica. La escala no parece un criterio suficientemente claro para semejante elección.

Si proponemos hablar de ‘deseo’ nos es lícito llamarlo tema (como lo es ‘adulterio’); si especificamos que el tipo de deseo es sentimental o sexual, o ‘deseo de unión’, todavía cabe dudar (pero no rechazamos ‘el aristócrata en decadencia’); si acercamos el objetivo hasta ‘el origen del deseo de unión’ puede empezar a aceptarse que

se trata de un motivo; y si dijéramos ‘el dios dispara una flecha que hace que el individuo se enamore’ podríamos estar suficientemente seguros de que se aceptaría ese marbete.

#### 1. 1. 1. 4. Alternativas

Tal vez la dificultad sea consecuencia de ese intento de buscar un nombre para la unidad mínima e indivisible, que en lo que respecta al estudio de lo significado (incluyendo temas y motivos) siempre resulta frustrado. Todavía Sigano habla del «sintagma mínimo del mito» (Trocchi, 2002: 151), es decir que pide una unidad estable pero hecha de la materia del significado. Naturalmente, eso exige que sea polisémico, es decir, muy flexible y con una «reserva de virtualidad y, por lo tanto, de metamorfosis». Pero si queremos que el tema sea flexible para que pueda asumir valores cambiantes en las distintas intersecciones, ¿por qué anhelar ese sintagma mínimo? En el ámbito del significado siempre se puede añadir un matiz, nuevos términos que lo delimiten más. Como ocurre también en semántica, no hay manera satisfactoria de aislar esas unidades tan queridas por los teóricos, ni siquiera parece posible categorizar el universo de la temática para poder construir con los ladrillos necesarios.

Es posible que esos ladrillos-unidades solo existan en el orden de lo significante, compuesto por unidades discretas que se combinan de infinitas maneras para dar lugar a restricciones en lo imaginario, que solo por virtud de esas restricciones se constituye en ‘significado’. A su vez, lo imaginario se delimita por efecto de esas combinaciones: de acuerdo con ciertas normas pragmáticas, serán necesarias más o menos unidades significantes combinadas para alcanzar el objetivo que se propone el emisor. Para seguir con la metáfora, es posible que con los ladrillos-unidades significantes se puedan construir habitaciones o edificios de tamaños variables. Y es posible que no haya una ‘habitación mínima posible’ ni una ‘habitación máxima posible’, sino que el tamaño y amplitud de las estancias dependa de las necesidades de los que las van a habitar.

En la medida en que una entidad (sea una realidad física o de otra naturaleza) es perceptible como unidad perteneciente a cierta categoría reconocible y conocida (inserta por lo tanto en un universo cultural), se convierte en un patrón que limita el continuo de lo imaginario, restringiendo una sección que podemos decir «significada». Esta capacidad significativa la tienen todos los objetos semióticos, desde la señal de tráfico a la palabra. Pero puede ser también que algunas entidades que forman parte del universo de lo

significado lleguen a constituirse a su vez como elementos significantes. Se trata de una posibilidad que puede explicar algunas diferencias.

Cuando uno de esos espacios de lo imaginario, limitado por los signos del texto, se estabiliza como tal, cristaliza y se vuelve reconocible para el lector como algo ya leído<sup>9</sup>, de manera que se constituye como una nueva entidad signifiante. Una porción de significado resulta tan estable que se vuelve reconocible de la misma manera que podemos reconocer una letra o el retrato de un familiar. Leemos la descripción de un nuevo detective en la primera página de una novela negra y somos capaces de identificar la estirpe a la que pertenece y cuyas reglas respetará el personaje en todo momento.

Posiblemente, los temas, entendidos como entidades supratextuales, es decir, aquellos que existen porque se repiten de texto en texto, sean entidades de este tipo: delimitados por ciertas unidades significantes (palabras, colores, sonidos, olores, etc.), se han fosilizado a su vez como formas que se han vuelto significantes. En ese momento en que un lector reconoce que el texto convoca cierto tema, sabe que se le está hablando también de «otra cosa». Leemos una historia situada en el West Side neoyorquino y entre las restricciones habituales (palabras, imágenes, gestos, música...) repentinamente *reconocemos* un patrón conocido: dos familias rivales y dos personas que comparten un amor imposible. Ese contacto abre para nosotros nuevos ámbitos de significación, que se inscriben posiblemente entre las «semióticas connotativas» (Hjelmslev, 1984: 160), en el sentido de que son semióticas cuyo plano de la expresión es a su vez una semiótica: el significado de un signo (la historia de Tony y María) se ha convertido en el signifiante de otro signo. Saber que la historia de *West Side story* reconstruye el mito literario de *Romeo y Julieta* nos permite acercarnos a su contenido como un nuevo signo que habla de los nuevos problemas que lo hacen actual, los conflictos multiétnicos, la intolerancia, la xenofobia, etc.

Veamos otro ejemplo: un personaje en quien podemos reconocer a un contemporáneo nuestro descubre paulatinamente que el mundo en que vivimos no es más que una ilusión realizada para cada uno de los humanos por parte de una civilización de máquinas que se han rebelado contra sus creadores en un momento que es futuro para

---

<sup>9</sup> De esta manera define Barthes las «figuras» que estructuran sus *Fragmentos de un discurso amoroso*: «Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje”» (Barthes, 1999: 14).

nosotros. El argumento de *Matrix* revela una combinación de elementos temáticos de distintas procedencias: signos pertenecientes a los códigos superpuestos que conforman el lenguaje cinematográfico restringen los ámbitos de lo imaginario hasta llevarnos a comprenderlo. Aunque no es necesario para disfrutar de la película, el espectador puede reconocer en ello una reminiscencia de la concepción hinduista y budista del mundo como ilusión. Pero este tema no aparece en solitario, sino que se combina con tópicos de la ciencia-ficción en un argumento que recurre también al motivo de la profecía mesiánica de origen judeo-cristiano (el protagonista ha sido señalado como el futuro liberador de la humanidad de la explotación de las máquinas) o al del oráculo griego. La intención de semejante hibridación parece ser la de ofrecer al espectador actual una metáfora de su propia existencia, con lo que podemos concluir que a todas estas recurrencias debemos sumarles la experiencia del mundo en que vivimos para alcanzar un significado unitario y completo del texto. Digamos, entonces, que los múltiples aspectos combinados del texto cinematográfico permiten al espectador elaborar una jerarquía de signos que delimitan ciertas islas de significado, las cuales a su vez se vuelven significantes en el momento mismo en que se las identifica: el mensaje de Buda, la profecía del Mesías, las ambigüedades de la Sibila. La combinación de estos nuevos signos basados en la intertextualidad se constituye en un nuevo texto que nos permite acceder a otro sentido unitario, al menos a aquellos espectadores que conozcan ese idioma.

Estos son aquellos temas que existen en el momento en que el lector los «reconoce». En busca de recurrencias a los mitos en los textos contemporáneos o modernos, Brunel partía de la Circe que convoca Baudelaire en su *Voyage* para pasar al no tan evidente «decorado mítico» que Durand quiere ver en *La Cartuja de Parma* (Brunel, 1992: 73-74), a quien la incierta paternidad del protagonista le sugiere un paralelo convincente con Heracles. Entre el extremo de la cita explícita y el otro extremo de un paralelo tal vez casual o no pretendido por el autor, Brunel confía en poder encontrar un justo medio, siempre que se conserve la sensatez. Por eso no pasa de preguntarse si es legítimo reconocer el mito de Electra en la *Colomba* de Mérimée, que en ningún momento hace referencia explícita a la historia de los Atridas.

Yo estaría tentado de hacerlo, y por muchas razones entre las cuales la más banal es la función del personaje, apasionadamente decidido a vengar la muerte de su padre y a no dejar reposo

a su hermano Orso en la tarea de la venganza. Colomba es la mediterránea, como Electra, la morena abrasada por el sol y el ardor<sup>10</sup> (Brunel, 1992: 75).

Además es la que más grita en el planto y con la voz más aterradora. Razones todas estas por las que Brunel cree razonable suponer que Mérimée ha querido que recordemos a Electra cuando leyéramos su *Colomba*.

Dicho de otro modo, Mérimée ha querido recodificar el mito clásico de tal modo que los elementos significativos discretos que ha ordenado en su texto limiten una fracción del *continuum* de lo imaginario, pero con la intención de que esa fracción sea a su vez reconocible (al menos por aquellos lectores que la hayan encontrado antes) y provoque a su vez una nueva restricción en un plano diferente. De esa manera accedemos a un universo imaginario nuevo, el de Electra, y a las conexiones entre uno y otro personaje: la historia se repite con variaciones mínimas, los mitos son para todos los tiempos, Córcega es tan bárbara a los ojos de la Francia continental de la época industrial como la Grecia preclásica lo era para los trágicos de la ilustración ateniense.

Esta opción nos permitiría tal vez superar la vieja preocupación de que los temas entren en lo literario sin haber sido invitados. Recordemos las palabras de Todorov (1983: 257-258):

[...] ¿cómo hablar de temas o de ideas en la literatura sin reducir su especificidad, sin hacer de ella un sistema de traducción? En la época contemporánea, casi todos los sistemas temáticos se inspiran en alguna tendencia psicoanalítica: [...]. Estas construcciones, tan ingeniosas como frágiles, amenazan sin cesar con diluir la especificidad literaria; al proponerse englobar la literatura entera, abarcan casi siempre algo más que la literatura. Por otro lado, negarse a reconocer la existencia de elementos temáticos en el texto literario tampoco resuelve el problema. Es preciso mostrar el parecido entre la literatura y los demás sistemas de signos, y al mismo tiempo destacar la originalidad peculiar de la literatura.

Considerar el tema como una entidad que reconocemos entre los significados y a la que el autor da el tratamiento de un nuevo signo puede servir para insertar lo temático en la obra literaria por naturaleza, y puede darnos los instrumentos para diferenciar esos temas que están incluidos en la estructura textual de aquellos que el crítico se empeña en ver reflejados sin ninguna prueba objetiva: ese era uno de los reproches habituales a la

<sup>10</sup> «Je serais tenté de le faire, et pour plusieurs raisons dont la plus banale est la fonction du personnage, passionnément décidé à venger la mort de son père et ne laissant nul repos à son frère Orso dans cette tâche de vengeance. Colomba est la méditerranéenne, comme Electre, la noire brûlée de soleil et d'ardeur».

*nouvelle critique* (Trocchi, 2002: 138-139). También puede dar la clave para comprender la polisemia de un tema o motivo, las razones por las que cada nueva aparición de una entidad temática en una obra suponía la activación de sentidos nuevos y el olvido de otros. Solo puede ser polisémico aquello que es significativo, prueba de que el tema es una entidad de dos caras: por un lado, una determinada sección de lo imaginario, pero por otro también una nueva forma generadora de significado.

Debemos volver ahora a la clasificación de Naupert para tratar de sacar conclusiones generales sobre los términos de la tematología y tomar una decisión válida para nuestra propuesta. La primera acepción de ‘tema’ que recogía esta autora era aquella que lo entendía como hiperónimo de todos los términos usados por la tematología, sentido que nos parece perfectamente válido y acorde con el uso común de la lengua, si bien no nos dice nada respecto al deseo. La segunda acepción, «lo tematizado desde una perspectiva intratextual», es decir, lo que frecuentemente se llama ‘el tema’ de un texto, resulta perfectamente asumible desde la posición que hemos adoptado, que la explicaría como una continuación de los procesos de restricción más allá del momento en que podemos seguir una historia en un texto: una vez que vamos delimitando la fábula de *El Quijote* vamos siendo capaces de encontrar eso que en ese libro asume una importancia capital, sea el desencanto o un mensaje de mayor complejidad. Esta segunda acepción incluía la posibilidad de que lo tematizado en un texto se repitiera en otros, momento a partir del cual entraba en el ámbito del comparatismo: podría ser el caso de los diversos ‘Quijotes’ de la historia de la novela, desde *Fray Gerundio* hasta *Madame Bovary*. Es en este sentido en el que Naupert escoge ‘tema’ para hablar de la novela de adulterio decimonónica, como grupo de textos que tematizan un mismo problema (de ahí que queden como satélites en el corpus aquellas otras obras en que aparece el adulterio pero sin ocupar una posición central). Para nosotros, estos distintos textos se proponen alcanzar un mismo ámbito por medio de restricciones variadas: aunque los nombres, los tiempos, los lugares o las anécdotas sean diferentes, el alcance del sistema de signos que es *Madame Bovary* se parece mucho, efectivamente, al de *Anna Karénina*. Ambos textos han coordinado todas esas exclusiones de sentidos para terminar llegando a núcleos bastante similares. Pero el origen del deseo no es lo tematizado en casi ninguna obra completa.

Obviando las dos últimas y, según su criterio, menos interesantes acepciones de ‘tema’ (la que lo hacía sinónimo de ‘argumento’ y la que se refería a ideas, sentimientos, problemas de alcance muy difuso), y también las dos últimas de ‘motivo’ (que Naupert

desterraba de la tematología o creía posible incluir bajo ‘tema’), podemos pasar a la primera acepción de ‘motivo’, considerado como constelación de elementos que pueden ser extrapolados de un texto a otro, sea repitiendo o sin repetir las identidades de los personajes. Podemos decir que este es el tipo de entidad que resulta de la conversión de un sentido restringido en significante de un nuevo signo, como venimos explicando: así los casos propuestos más arriba, en los que aparecen constelaciones reconocibles como la de las familias enemigas o la de la profecía del salvador.

Estas porciones de significado delimitadas por los textos transitan de obra en obra, como comprueba el espectador de *West Side story* que evoca *Romeo y Julieta*, o el de cualquier historia de vampiros, en que un personaje perteneciente a ese tipo reclama y actualiza toda una literatura cuyo comienzo es anterior incluso a la novela de Stoker. Igualmente, los tópicos tomados de una tradición, como aquellos que recogía Curtius en su *Literatura medieval y Edad Media latina* (Curtius, 1984), son motivos ligados que uno puede tomar, a partir de un acervo estable, para construir su discurso, o sea que por lo mismo resultan reconocibles al lector instruido. Quizás incluso pueda añadirse un motivo tan limitado como ese que Rousset rastrea en la literatura francesa bajo la oración: «sus ojos se encontraron» (Rousset, 1981). Nos referimos, en fin, a cualquier elemento temático que cobre sentido a partir de la intertextualidad.

Pero la restricción nos dice poco respecto a ámbitos del significado que sean demasiado difusos o elementales como para constituirse en unidades temáticas capaces de generar nuevos sentidos. Este es el caso del origen del deseo de unión, que evidentemente no es un asunto tan solidificado como la historia de los amantes veroneses, sino una posibilidad temática mucho más habitual que se actualiza por medio de infinitas variantes en una considerable proporción de las historias del mundo. No es, desde luego, lo que se define como un mito literario, y quizás ni siquiera un tema (a no ser que se convierta en el centro de interés de la obra, protagonismo que resultará seguramente un tanto empobrecedor), sino una entidad a medio camino entre lo significado y lo significante. Sí podemos prestar atención al contraste con otras de sus apariciones, y comparar el tratamiento que recibe entre los trovadores, por ejemplo, con el habitual entre los novelistas del realismo o cualquier otra tendencia; pero no es una entidad que haya alcanzado una naturaleza de suficiente particularidad y se haya hecho por tanto reconocible con la evidencia constatable en el musical de Bernstein. Más bien, para hacer el análisis

comparativo podremos elegir todo un repertorio con las versiones anteriores o las que conozcamos.

En ese caso, de ningún modo podremos considerar que la tradición haya delimitado, como en el caso de *Romeo y Julieta*, un esquema específico sobre el origen del amor, por lo cual, si seguimos interesados en estudiar esa célula temática, deberemos encontrar una manera más artificial para seleccionar el corpus de sus apariciones y desechar los textos en los que no aparezca.

Es decir que nuestra célula temática habita en el indiferenciado universo de lo imaginario, esperando a ser seleccionada por cada texto de una manera particular, razón por la cual, para poder aventurarnos en su estudio, necesitaremos un criterio exterior que lo defina. La ‘aparición del deseo de unión’ no parece ser una unidad temática indivisible con entidad propia y capaz de dirigir nuestro entendimiento hacia otra realidad todavía más allá (como los *Stoffe*, los motivos, etc.), sino más bien una de esas habitaciones concretadas en cada caso por los ladrillos de los códigos, un espacio flexible, puesto que se puede matizar más o menos, concretarlo en lo mínimo o ampliarlo. No podemos confiar en que todos los textos delimiten el mismo espacio, sino que cada texto delimitará unas paredes diferentes. Si queremos identificar en ellos una misma problemática, unos elementos comunes, tendremos que definir con claridad una metodología que nos sirva de andamiaje.

Como veremos en seguida, la teoría del motivema (a partir de Doležel), combinada con el esquema actancial (en la versión de Courtés) nos permitirá reconocer algunos de esos elementos, así como poner nombre a los requisitos básicos que necesitaremos encontrar en un texto para que podamos considerar la presencia de nuestra célula narrativa. Se trata de una restricción más artificial y exacta con la que podamos operar; una categoría que ponga nombre no al conjunto del contenido, sino a las condiciones que lo limitan.

Para la selección de un texto o un pasaje, no será pertinente que la aparición del deseo esté o no tematizada en el texto, que sea o no el centro de la ficción, que aparezca con más o menos atributos, más o menos definida, siempre que se den todas las condiciones que vamos a describir. Por otro lado, trataremos de sistematizar en la medida de lo posible, eso sí, cada una de esas variantes que puede adoptar la célula temática, para elaborar el árbol de variantes temáticas del que hablaba Bremond. Pero todo ello se realizará a partir de un esquema de las condiciones necesarias para que un texto pueda ser incluido en el estudio.

No entonces unidad mínima, sino requisito: la identificación de los elementos indispensables para que podamos hablar de ‘aparición del deseo de unión en el individuo’.

### **1. 1. 2. El motivema: explicación y propuesta**

Naupert planteaba la conveniencia de que el motivo, entendido como unidad estructural en el relato, saliera del ámbito de estudio de la tematólogía y pasara al de la narratología, dentro del cual creía posible asimilarlo al término ‘motivema’, que con el intento de aclarar y delimitar la terminología de Propp se han preocupado por definir Dundes y Doležel. Por consiguiente, si queremos tener en cuenta esta posibilidad para la definición de nuestra célula temática, deberemos estar atentos a las propuestas de estos narratólogos, especialmente del último, que es el responsable de la explicación más completa del ‘motivema’.

#### 1. 1. 2. 1. Pike, Dundes y Doležel

Sin embargo, el creador de la palabra ‘motivema’ no es ninguno de los citados, sino el etnólogo Pike, para quien la oposición entre motivema y motivo, similar a la existente entre fonema y sonido, suponía la distinción entre lo que corresponde al sistema de una cultura (*emic*) y lo que corresponde a criterios transculturales (*etic*), en general datos usados para el análisis comparativo de las culturas de forma no sistemática. En este sentido, los motivemas (o *motivos émicos*) serían la estructura primaria de la clasificación narrativa, considerando el punto de vista del narrador y el sistema cultural que le permite crear.

Con la utilización de esta terminología creada por Pike, Dundes busca superar la abusiva dependencia de los criterios diacrónicos en los estudios sobre motivos en el folklore: rechaza ante todo la opción de limitarse a la reiteración del motivo de cuento en cuento que encuentra en definiciones como esta de Thompson: «el elemento más pequeño de un cuento» pero que tiene el poder de «persistir en la tradición» (Dundes, 2007: 92), donde experimenta cambios, transformaciones y entra en nuevos contextos. Mejor, como conclusión de su búsqueda de una unidad estable para el estudio del folklore (una unidad que cumpla criterios similares a aquellos de los que disponen la física o la química), Dundes propone asimilar, consciente del riesgo, los tres modos de Pike a la diferencia entre

función y elemento variable en Propp, para designar la unidad estructural fundamental de un cuento popular:

Los tres modos de Pike son el modo de figura, el modo de manifestación y el modo de distribución. Aún a riesgo de simplificar su elaborado esquema, podrían traducirse sus modos al análisis de Propp contemplando el modo de figura como ejemplificado por la función; el modo de manifestación, por los variados elementos que pueden desempeñar una función; y el modo de distribución, por las características posicionales de una función particular, es decir dónde entre las 31 posibles funciones tiene lugar. La unidad mínima del modo de figura en Pike es el MOTIVO ÉMICO o MOTIVEMA. En otras palabras, la función de Propp se llamaría MOTIVEMA en el esquema de análisis de Pike<sup>11</sup> (Dundes, 2007: 96).

Por otro lado, los motivos equivalentes en determinada posición se llaman ‘*alomotivos*’, aquellos motivos que ocurren en cualquier contexto motivémico dado: «Así, el animal que ayuda podría ser una vaca, un gato, un pájaro, un pez, etc.»<sup>12</sup> (Dundes, 2007: 97). Los alomotivos guardan la misma relación con los motivemas que los alófonos con los fonemas o los alomorfos con los morfemas. Del mismo modo que distintos motivos pueden aparecer en la casilla del mismo motivema como sus alomotivos, un mismo motivo puede usarse también para rellenar la casilla de motivemas distintos. Por seguir con su ejemplo, en otro cuento la vaca (cuya capacidad como alomotivo de ‘animal que ayuda’ ha quedado clara) podría corresponder a otro motivema. A su vez el motivema está posicionado según su relación con un contexto secuencial más amplio, como un episodio o un tipo de cuento.

Como hemos comprobado, Dundes no oculta que está asimilando literalmente su motivema a la función de Propp, o sea como «acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1998: 32). Las funciones son aquello que se mantiene constante de un cuento a otro, por más que cambien los nombres o las características de los personajes. Su número es limitado, y su orden de sucesión se repite de cuento en cuento (Propp, 1998: 33), es decir que, aunque algunas

<sup>11</sup> «Pike’s three modes are the feature mode, the manifestation mode and the distribution mode. At the risk of oversimplifying Pike’s elaborate scheme, one might translate the modes into Propp’s analysis by seeing the feature mode as exemplified by the function, the manifestation mode by the various elements which can fulfill a function, and the distribution mode by the positional characteristics of a particular function, that is, where among the thirty-one possible functions it occurs. Pike’s minimum unit of the feature mode is the EMIC MOTIF or MOTIFEME. In other words, Propp’s function in Pike’s scheme of analysis would be called a MOTIFEME».

<sup>12</sup> «Thus the helpful animal could be a cow, cat, bird, fish, and so on».

funciones puedan no aparecer en determinado cuento, el orden de las demás se mantiene constante.

Cabe preguntarse, entonces, por qué razón sustituir el término de Propp, ‘función’, por el de Pike ‘motivema’, salvo porque este introduce el concepto dentro de un nuevo sistema, el de lo *etic* y lo *emic*, que corresponde ante todo al mundo de la antropología.

Pero Doležel toma el ‘motivema’ de Dundes para darle una nueva amplitud y hacer que forme parte de su sistema narratológico, más complejo, donde no es simplemente la traducción de la función de Propp.

Aunque es en «De los motivemas a los motivos» (Doležel, 1999b) donde este autor explicita de manera más completa su concepción al respecto, empezaremos por situar su punto de vista en relación con la tematología a partir de «Una semántica para la temática: el caso del doble» (Doležel, 2003), de tal manera que sus ideas aparezcan en contexto.

En ese artículo, el autor hace un esfuerzo claro para situarse entre los representantes de la «temática estructural» (Tomashevski<sup>13</sup>, Propp, Bédier, Barthes, Greimas, Mukařovski, Vodička, Dibelius, entre otros) y frente a los que cultivan la temática selectiva. Para ello, expone las condiciones fundamentales: como punto de partida, «la estructura del contenido es axiomática; el contenido en la literatura está estructurado y no puede ser estudiado independientemente de su estructuración» (Doležel, 2003: 261). A partir de este axioma se derivan dos postulados epistemológicos fundamentales:

a) los temas deben ser identificados como constituyentes integrales de la estructura del texto literario como un todo; b) los temas deben ser formulados como invariantes semánticas; al mismo tiempo hay que determinar también el alcance de su hipotética variabilidad (Doležel, 2003: 261-262).

Ya hemos apuntado la importancia de prestar atención a esta variabilidad y no solo a la permanencia del tema o motivo en un sentido diacrónico. El autor volverá sobre este requisito fundamental cuando se centre en el tema del doble:

[...] la temática estructural no concibe la variabilidad temática como el resultado de cambios aleatorios; en cambio, explica su carácter sistémico revelando los factores estructurales que permiten que un mismo tema quepa en diferentes moldes formales (Doležel, 2003: 270).

<sup>13</sup> La transliteración de su nombre que aparece en este artículo es diferente que la usada en la edición en español de su *Teoría de la literatura*, donde se escribe, por el uso de una versión en una lengua intermedia, «Tomachevski». Ninguna de las dos se corresponde exactamente con la transliteración oficial, de modo que independientemente de la más adecuada, aceptamos la empleada en cada texto.

Obviamente no se puede llevar esto a la práctica en un pequeño artículo como el citado, especialmente si esperásemos un estudio que realizara una tipología de las variantes históricas. Al fin y al cabo, «un tema es modificado debido a su integración en estructuras literarias variables» (Doležel, 2003: 270), las cuales se desarrollan fundamentalmente como variaciones históricas y culturales. Es decir que a lo largo del tiempo se define una invariante y una constelación de variables relacionadas con ella; pero incluso el tema del doble exigiría una enorme complejidad a la hora de llevar a cabo una tipología coherente y completa de estas variables.

En todo caso, desde un punto de vista teórico, se debe evitar el enfoque tradicional de la temática selectiva, que identifica los temas solamente a través de su permanencia y su capacidad para la pervivencia histórica. Por el contrario,

[...] en la temática estructural, el tema puede ser concebido como un conjunto de motivos recurrentes; se constituirá en relación con otros temas similares u opuestos. Cada tema es miembro de un mini-sistema de temas relacionados, un *campo temático*, y su estructura es determinada principalmente por las oposiciones existentes dentro de ese campo (Doležel, 2003: 264).

Como puede verse, la propuesta busca un criterio estructuralista, similar al conocido *campo semántico*, perfeccionado por autores de esta corriente teórica. Como en aquel, se trata de ir señalando aspectos comunes y diferentes con el objetivo de lograr una diferenciación binaria de todas las variables.

Es difícil saber si la propuesta es válida a partir del análisis, bastante superficial, que se realiza del tema del doble en este artículo. Pero en ningún caso parece tarea fácil llevar a cabo una estructuración general de todos los temas por medio de ese principio, entre otras cosas porque el universo temático tal vez desborde toda posibilidad de análisis en cualquiera de las direcciones. Al fin y al cabo, se trata de entidades que forman parte también de lo significado, y presentan tantas o más dificultades que los significados relacionados con el léxico.

En «Una semántica para la temática: el caso del doble», la relación entre ‘motivo’ y ‘motivema’ se basa en la distinción fregeana entre *Sinn* y *Bedeutung* (‘intensión’ y ‘extensión’). Esta oposición es la que viene a sustituir la propuesta por Dundes entre *emic* y *etic*. Para Doležel, la cuestión no está tanto en la inserción o exención de un contexto cultural estructurado en la que surge el cuento o narración, sino en la posición que ocupa en una escala marcada por la distancia que hay entre *intensión*: «el significado que

transmiten las palabras originales de un texto literario, su textura»; y *extensión*: «la invariante referencial de las intensiones equivalentes, expresada a través de una representación semántica (paráfrasis) de la textura» (Doležel, 2003: 262).

Estos dos términos aparecen por otro lado en la bibliografía bajo sentidos bastante diferentes, tal vez incluso irreconciliables. Para aclarar un poco más las cosas, podemos confiar en la sensatez de Eco y recordar la explicación que da de esta oposición en su *Tratado de semiótica general* (Eco, 2000: 100). Un código puede funcionar perfectamente sin que haya una realidad que se corresponda con él. El sistema de luces que informa del nivel de agua en un embalse (es su ejemplo) podría fallar y estar desconectado, de tal manera que no reflejase el verdadero nivel del agua; y sin embargo, como código, puede ser perfectamente válido. De hecho, siempre que se da esa posibilidad de utilizar un código para hacer pasar por verdadero lo que es falso o lo que no existe nos encontramos ante la función semiótica (es más, esta es una de las definiciones que Eco da de signo: todo aquello que puede usarse para mentir). En todo caso, una cosa es la validez del código según criterios semánticos y otra no implicada por esta es la verdad o falsedad de lo transmitido. Así, aquello que corresponde a las condiciones de significación es la semántica intensional, mientras que aquello que corresponde a las condiciones de verdad es la semántica extensional<sup>14</sup>.

El propio Doležel explica el sentido en que habla de *extensión* e *intensión* en *Heterocósmica*: «La extensión de una expresión es el objeto o el conjunto de objetos a los que la expresión se refiere, los que señala o indica» (Doležel, 1999a: 198), por lo que, según su criterio, para poder ser expresado, el significado extensional requiere la utilización de un metalenguaje o sistema de representación normalizado que no se parece en absoluto a la lengua natural, sino que «está caracterizado por una correspondencia exacta entre las entidades del mundo y sus designaciones» (Doležel, 1999a: 198). Es el caso, según su criterio, de algunos sistemas taxonómicos artificiales como la designación de las vitaminas por las letras del alfabeto, la terminología botánica o zoológica, las

---

<sup>14</sup> La explicación que dan Greimas y Courtés en su *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas, 1991: 106) es menos clara: «Esta distinción recupera la distinción saussureana *valor / significación*: ‘Todo signo lingüístico es definido desde el punto de vista **extensional** por su *valor*, desde el punto de vista **intensional** por su *significación*’ (cf. L. Hjelmslev, 1972, p. 103). Hjelmslev añade incluso que, para el punto de vista extensional, los términos del sistema deben abordarse según su *extensión* y no según su *contenido*. [...] El punto de vista intensional está del lado del *uso* y el punto de vista extensional del lado del *esquema*». Por su lado, Todorov (Ducrot y Todorov, 1983: 289) opone ‘extensión’ a ‘comprensión’: «es el conjunto de los objetos que designa; su comprensión, el conjunto de los rasgos comunes a todos esos objetos».

fórmulas químicas, así como los formalismos lógicos y matemáticos. Pero estos sistemas solo dan cuenta de una fracción mínima de la realidad, olvidando la mayor parte del significado extensional del lenguaje corriente, que es la materia propia de la literatura. De esto se encargan, en cierto modo, las herramientas de análisis informales empleadas para la paráfrasis de textos (resúmenes, esquemas, interpretaciones...). Pero también, en su opinión, las funciones de Propp y los actantes de Greimas.

Esta visión no es del todo compatible con las explicaciones de Eco, para quien, obviamente, la designación de un árbol por medio de su nomenclatura técnica no implica necesariamente la existencia del ejemplar (*token*), y tal vez ni siquiera la de la especie (*type*). Esto es igualmente válido para los sistemas metalingüísticos convocados: la asignación de un nombre a un actante (por ejemplo, ‘antisujeto’) no implica su existencia real. Tal vez solo los deícticos (incluyendo con flexibilidad las paráfrasis literarias) aseguran de alguna manera el significado extensional, o al menos conceden pruebas inmediatas de su existencia o inexistencia. No obstante, continuaremos con la exposición del punto de vista de Doležel, posiblemente más flexible en cuanto a que supone una mayor gradación de lo real, por la cual un significado puede ser extensional sin tener más realidad que la propia de los ‘mundos posibles’.

Por otro lado, el significado intensional, que depende rigurosamente de su textura, es decir, de la forma exacta, expresión de un contenido, la redacción exacta de un texto, no es fácilmente parafraseable.

Al estar totalmente determinado por su textura, [...] se escurre a través de la red de ‘intérpretes’, se pierde al contarse de nuevo. Cualquier paráfrasis, cualquier interpretación destruye el significado intensional durante el proceso de destruir la textura original (Doležel, 1999a: 201).

Sin embargo, esta circunstancia «nos abre el camino para estudiar las intensiones *indirectamente*, a través de la estructuración observable y analizable de la textura» (Doležel, 1999a: 202).

Comprendida su manera de acercarse a estos términos no siempre claros, podemos pasar a definir la distinción, interna a la extensión, entre temática *representativa* y temática *interpretativa*. Así como la semántica intensional se basa en morfemas, palabras, oraciones y sus combinaciones de acuerdo con una gramática del texto, la temática representativa «es una semántica de motivos con sus correspondientes constituyentes (acciones, estados, agentes, objetos, etc.)» (Doležel, 2003: 262) mientras que la temática interpretativa

corresponde a términos semánticos específicos a un modelo de análisis particular (como el vocabulario técnico narratológico, pero también el arquetípico, el freudiano, etc.). Estos tres niveles (semántica intensional, temática representativa, temática interpretativa) se interrelacionan por procedimientos transformativos: de la textura a las representaciones semánticas, y de estas a los términos interpretativos que podamos proponer (como el ‘motivema’). Los que propone Doležel son, resumidamente, estos:

Desde mi punto de vista, la forma más apropiada de representación semántica es la proposición o función proposicional, esto es, una estructura semántica consistente en un predicado y uno o más argumentos. Los motivos son proposiciones ejemplificadas por términos que expresan la categoría extensional apropiada. El vocabulario de representaciones de segundo orden proviene del sistema interpretativo; por ejemplo, por una lista de actantes y funciones en una interpretación motifemática. Cada paso en el proceso transformativo da lugar a una reducción de la variedad: los motivos son invariantes de texturas variables; los motifemas, invariantes de motivos variables. Uno de los cometidos básicos de la temática, la asignación de invariantes a variables (y viceversa), se establece así como un procedimiento parafrástico y translacional. En cada nivel del análisis, el significado está unido a su apropiada forma de expresión. Estudiando el significado en su forma bien definida, la semántica literaria en general, y la temática literaria en particular, satisfacen su axioma teórico: no hay significado sin estructura (Doležel, 2003: 263).

Resumiendo su propuesta, hay que entender que el motivema es un término temático interpretativo que corresponde a una invariante susceptible de aparecer en los relatos bajo formas diversas, que son los motivos. Motivos diversos pueden corresponder a un mismo motivema. Por otro lado, el motivo es la invariante representativa respecto a la semántica intensional generada por la textura, una realización lingüística concreta que alude a motivos y motivemas. Naturalmente, diferentes palabras y expresiones pueden corresponder a un mismo y único motivo, como ocurre cada vez que se cuenta un mismo chiste recurriendo a palabras nuevas.

De esta manera aplica este autor los términos tomados de Dundes a un sistema diferente, basado inicialmente en la distinción de Frege.

De algún modo, la relación entre las invariantes y las variables en este modelo da cuenta de la relación inversa entre la designación y su contenido (los ladrillos y la habitación construida), aunque no llega al extremo de suponer un patrón restrictivo en su definición. Más bien, cada invariante es actualizada por variables en las que puede tomar

forma. Para Doležel, esto ocurre en los tres niveles descritos y de acuerdo con una lógica que pasamos a detallar ahora.

En «De los motivemas a los motivos» (Doležel, 1999b) se cita la opinión de Barthes, quien estructura el relato en tres niveles: funciones (a partir de la idea de Propp), acciones (que se corresponden con los motivos de Mukařovský) y narración (manifestación verbal de la historia). Doležel cree poder compartir este esquema tripartito adecuándolo a su propia terminología, que distingue el nivel del MOTIVEMA, el nivel de la ESTRUCTURA DEL MOTIVO y el nivel de la TEXTURA DEL MOTIVO. Ya hemos visto que estos tres niveles corresponden a la semántica extensional (interpretativa en el caso del motivema, representativa en el del motivo) e intensional (para la textura). Pero ahora se nos da una explicación que lleva más lejos la capacidad interpretativa de esta terminología:

(A) MOTIVEMA (M) es una proposición que predica un acto (Act) de un actante (Ant):  $M=Ant+Act$ . El sistema de motivemas se define por: (a) una serie de expresiones que interpretan el Act; (b) una serie de expresiones que interpretan el Ant; (c) una función de motivema que asigna las expresiones particulares del Act a las expresiones particulares del Ant. Las series (a) y (b) se llaman VOCABULARIO DEL MOTIVEMA. El sistema de motivemas es por lo tanto una serie de proposiciones definidas por la función del motivema sobre el vocabulario del motivema (Doležel, 1999b: 55).

El motivema es entonces, según Doležel, el acto de un actante, lo que lo distingue del motivo, como acto de un actor. Es decir que el personaje concreto que lleva a cabo un acto en la narración constituye un motivo, pero, si se considera en conjunto con todas aquellas otras narraciones en que algún personaje equivalente (es decir, capaz de dar forma al mismo actante) realiza el mismo acto, entonces es un motivema. Su nivel, por lo tanto, es el mismo de los actantes (que más tarde tendremos que definir mejor, siguiendo los criterios de Greimas).

Si aceptamos la propuesta de Doležel, podríamos quedar bastante satisfechos a la hora de designar ‘el origen del deseo de unión’ como un motivema: efectivamente, se trata de la acción de un actante. Un agente extraño al individuo introduce en él un sentimiento nuevo, tanto si se trata del griego Eros, del latino Cupido o del indio Kama, entre muchos posibles. Siempre que una voluntad ajena al personaje insufla en este el sentimiento de atracción por otro, nos encontramos ante un actante en el ámbito de un motivema. Es decir

que varios actores, protagonista cada uno de una serie de motivos (aquellas historias que se cuentan de cada uno de ellos, como los mitos que nos transmite Ovidio en sus *Metamorfosis*, por poner solo un ejemplo), se reúnen bajo un único motivema.

Cuando por razones de estudio y análisis es necesario explicitarlo, la proposición que expresa el motivema en una lengua natural se llama CADENA DEL MOTIVEMA (*'motifeme string'*) y está constituida por un sujeto nominal que expresa el actante y una acción verbal que expresa el acto: un actante desarrolla un acto. Por supuesto, el actante puede desarrollar dos acciones pero produciendo con ello dos motivemas, así como puede haber dos actantes en un único motivema, particularmente cuando el verbo es transitivo y la acción requiere que alguien la experimente, lo que implica que la gramática de motivemas define dos tipos de cadenas: las de un actante y las de dos: así, por ejemplo >>el héroe regresó<< o >>el héroe derrotó al villano<< (Doležel utiliza estas grafías dobles, arbitrariamente escogidas, para señalar que determinada proposición es la formulación de un motivema).

Sin embargo, no pueden aparecer modificantes en esta expresión, porque el grado de concreción que estos exigen es superior al requerido por el motivema. Toda circunstancia queda fuera del motivema, que permanece atento solo al nivel interpretativo.

Del mismo modo, Doležel llama MOTIVO a una «proposición que predica una acción (a) de un personaje (c): m=c+a» (Doležel, 1999b: 56). Las acciones no están asignadas de antemano a personajes concretos, sino que se combinan de forma que cualquier personaje puede ejecutar cualquier acción. Los motivos también se pueden expresar en frases de una lengua natural, que se llaman CADENAS DE MOTIVOS (*'motif string'*) y tienen una forma sintáctica específica de frase núcleo: un sujeto nominal que designa a un personaje y un predicado verbal que designa una acción. También puede haber dos sujetos nominales en una oración transitiva, para indicar que uno de ellos es un personaje sujeto y el otro objeto. Existe un VOCABULARIO NARRATIVO BÁSICO que consiste en dos listas de expresiones, una de nombres de personajes y otra de términos de clases de acciones (Doležel, 1999b: 57). Valen como ejemplo cadenas como >Iván mató al dragón< o >El juez sentenció a muerte a Meursault< (frente a las grafías dobles que señalan a los motivemas, Doležel expresa los motivos por medio de grafías simples, que obviamente indican su relativa cercanía a las expresiones de la lengua objeto).

En el caso de las cadenas de motivos, sí puede haber algunos modificantes, siempre que sigan ciertas normas que el autor no entra a especificar.

En tercer lugar, la textura es, como ya hemos explicado en relación con los otros artículos, la expresión exacta del texto, de modo que la TEXTURA DEL MOTIVO puede ser considerada una frase narrativa susceptible de una reescritura en cualquiera de las dos metalenguas de las que hemos hablado, sea la cadena del motivema o la cadena del motivo. Puede aparecer bajo cualquier forma, o siguiendo cualquier gramática, empleando cualquier tipo de vocabulario, incluso agramaticalidades y neologismos, etc (Doležel, 1999b: 57). Sirve como ejemplo este fragmento de un cuento popular ruso: *Iván Tsarevich cortó una de las cabezas del dragón, luego la segunda, entonces la tercera, y todas las seis*; también este otro fragmento de una novela de Camus: *El presidente me ha dicho de forma insólita que se me cortarían la cabeza en una plaza pública en nombre del pueblo francés*. Dado que estos fragmentos pertenecen al lenguaje objeto, el que han usado los autores de los textos literarios elegidos, y no a un metalenguaje, Doležel no emplea en estos casos ningún símbolo auxiliar.

Así pues, podemos resumir que existe la posibilidad de explicar las frases narrativas de un texto dado bajo la forma de cadenas de motivos (con símbolo auxiliar simple que indica su condición representativa), que a su vez pueden reformularse bajo la forma de cadenas de motivemas (con símbolo auxiliar doble que indica su condición interpretativa).

Como puede observarse, debido al hecho de que existen RELACIONES ENTRE NIVELES PARTICULARES, estos tres niveles no son estancos, sino que admiten la transformación de uno en otro. Estas pueden ser de dos tipos: ESPECIFICACIÓN es la relación entre el motivema y el motivo, o sea el proceso por el que un motivo especifica a un motivema. VERBALIZACIÓN es la relación entre el motivo y la textura, es decir que «un motivo es verbalizado por una textura» (Doležel, 1999b: 58). En ninguno de los dos casos se da una correspondencia unívoca entre los dos planos involucrados, es decir que no tienen por qué coincidir los elementos de un plano con los elementos del otro (NO CONFORMIDAD). La razón que explica lo anterior es que los motivemas son INVARIANTES respecto a los VARIABLES motivos<sup>15</sup> y que «los motivos son INVARIANTES respecto a las texturas VARIABLES» (Doležel, 1999b: 58).

El autor señala también que existe la posibilidad de considerar los aspectos dinámicos de la historia, y entonces «la historia aparece como una cadena de transiciones

<sup>15</sup> Consideramos una errata evidente la aparición de la palabra «texturas» aquí, donde obviamente se trata de «motivos». Está suficientemente explicado que los motivemas invariantes se especifican en variables texturas.

del estado 1 al estado 2, ... hasta el estado  $n$ », transiciones que se cumplen como consecuencia de actos de los actantes (es decir, de motivemas); pero también puede considerarse el aspecto estático, y entonces «la estructura de la historia aparece como una secuencia de estados 1, 2, ...  $n$  de los actantes, y llamaremos SITUEMAS a estos estados» (Doležel, 1999b: 59). En general, los situemas están implícitos en las secuencias de motivemas, pero hay partes de la historia en que pueden aparecer explícitos (especialmente al principio).

Dado que toda historia puede ser reescrita como una secuencia de motivemas, será absolutamente necesario describir la sintaxis que permite realizar las transformaciones de esa reescritura (Doležel, 1999b: 60). Esta sintaxis de motivemas permitirá explicar algunos aspectos que el autor detalla pero en los que aquí no nos conviene detenernos.

Sí nos interesa señalar, todavía, que cuando un motivema puede ser especificado por varios motivos podemos hablar de sinonimia de motivemas, y si un motivo puede usarse para especificar distintos motivemas, se da polisemia de motivos (Doležel, 1999b: 66). Esto es consecuencia de un «dualismo asimétrico».

A diferencia de la sintaxis de los motivemas, la de los motivos se basa en una combinatoria absolutamente libre que es la garante de su enorme importancia estilística (Doležel, 1999b: 67). Las texturas son elección del autor, y las posibilidades de que este dispone para dar a entender un motivo son ilimitadas.

### 1. 1. 2. 2. El motivema: ‘el agente insufla el deseo en el protagonista’

Llegados a este punto, estamos en posición de entender las razones por las que nos interesa adecuarnos al modelo que propone Doležel a la hora de someter nuestra célula temática a una sistemática capaz de permitirnos estudiar de forma unificada todos los casos, los textos en que aparece. Es cierto que todavía nos hace falta detallar una metodología para enfrentarnos al análisis de todos esos textos (es lo que haremos pronto a partir del programa narrativo de Courtés), pero antes era prudente estudiar la naturaleza de la categoría que hemos decidido tratar.

Mejor que las definiciones más o menos intuitivas que han propuesto muchos autores, el motivema tal como lo describe Doležel ofrece un esquema perfectamente capaz de discriminar los elementos que caben en él de los que no. Es necesario un actante sujeto y un actante objeto (pero no actores, que darían lugar tal vez a un ‘argumento’ como los de

Frenzel), y es necesaria una acción repetida de variante en variante. Podemos definir con bastante claridad estos dos elementos y la acción que se desarrolla entre ellos, y considerar ese esquema básico como la invariante que deberá estar presente en todos los textos que sometamos a estudio; tal descripción servirá también para reconocer las variables a partir de la invariante, y un método similar nos permitirá someter también esas variables a nuevos esquemas. Probablemente no nos sean suficientemente útiles los *campos temáticos* que propone nuestro autor, ni tan siquiera como modelo de unos hipotéticos *campos motivicos* que fueran capaces de trasladar al bosque de los motivos aquellas estructuras que Doležel pensó para los temas; pero quizás el propio motivema sirva también para la delimitación de otros motivemas ramificados.

Así pues, a partir de este momento consideraremos ‘algo hace que surja el deseo en el individuo’ como un motivema. Y en consecuencia, vamos a tratar de rellenar, aunque sea con carácter provisional, la propuesta teórica de Doležel con los rasgos particulares de la célula narrativa que hemos elegido.

Si el motivema puede resumirse como una proposición que predica un acto de un actante, podemos llevar a la posición de actante a un agente cualquiera, de naturaleza desconocida, cuya acción sea insuflar en un sujeto nominal paciente un sentimiento nuevo para él que le hace sentirse por lo menos extraño. Nuestro motivema también cumple la característica de que se *especifica* en motivos variables: variables actores pueden prestar su imagen al actante, desde la fuerza oscura que originaba el deseo en los mitos más arcaicos hasta la madre de Iseo, que ha preparado el brebaje capaz de originar el amor. Escojamos especificar el motivema mediante la figura de Eros, como divinidad o fuerza incomprensible que aparecía en la antigua Grecia. Es el actor sujeto, pero nuestro motivema exige la presencia de un actor objeto, que desempeñe la función del actante que sufre la influencia no esperada del deseo: pongamos, como ejemplo entre todos los motivos, el caso de Medea, que súbitamente se ha enamorado de Jasón. Ahora sí tenemos un motivo, que expresaremos de acuerdo con las condiciones propuestas por Doležel: Eros insufló una locura en Medea. En tercer lugar, este motivo, escogido entre los innumerables y variables motivos que responden al mismo, invariante, motivema, es susceptible de variables verbalizaciones: entre las infinitas texturas que podríamos imaginar, nos quedaremos con una de las clásicas: la de Apolonio de Rodas.

Así pues, la cadena del motivema podría ser >>Un agente externo otorgó un don al individuo<< o quizás sea aceptable definir mejor la acción, si no los actantes: >>Un agente

externo insufló el deseo de unión en el individuo⟨⟨. Podemos comprobar que presenta dos sujetos nominales en los lugares de los actantes, uno de ellos agente y el otro paciente, una única acción y ningún modificante. Esta se especifica en la cadena del motivo: ›Eros insufló el deseo de unión en Medea⟨, que cumple también con las condiciones preestablecidas: dos actores, una acción. Por último, transcribiremos la textura que a este motivo le da Apolonio, que responde a la libertad estilística propia de la verbalización:

Sin perder un momento, tensando su arco en el vestíbulo, debajo del dintel,  
escogió del carcaj una flecha aún sin lanzar, productora de miles de lágrimas,  
y, con paso ligero, sin que nadie lo viera, franqueó el umbral,  
escrutándolo todo con miradas agudas. Diminuto, y hecho un ovillo a los pies  
del mismísimo hijo de Esón, encajó en la mitad de la cuerda la muesca,  
y tensando con ambas manos el arco, disparó  
certero a Medea: la mudez arrebató su corazón (Apolonio de Rodas, 1991: 214).

Ahora puede haber quedado claro de qué modo la invariante corresponde a las variables. Respecto a la sinonimia que puede darse entre las variables, es necesario decir que dos motivos son sinónimos en la medida en que son sustituibles para su acogida bajo un único motivema, de modo que todo motivo especificado a partir del motivema propuesto será necesariamente sinónimo de cualquier otro que pueda aparecer en esa misma posición: el motivo de Eros y Medea vale tanto como el de Kama y Hara (en el *Ramayana*) o cualquiera en el que se den las condiciones estipuladas. También podemos considerar sinónimas las variantes en las que el actante no está representado por un dios que lanza una flecha sino por otro actor más alejado: el motivo del filtro o la poción maravillosa que provoca el amor en quien lo bebe (aunque este motivo a menudo aparece más asociado al error, que casi pasa a convertirse en el actante agente), o incluso, como veremos ejemplificado en *Un amor de Swann*, una serie de características irracionales que un personaje excesivamente intelectual trata de definir para comprenderse. Tal como los detalla Proust, estos rasgos son el actor que ejecuta la acción en el motivo, lo que lo convierte en sinónimo del motivo de Eros (y su cohíponimo en relación con el motivema de la generación del deseo por un agente externo al individuo).

Otro tanto es cierto para la sinonimia entre texturas. Dos verbalizaciones cualesquiera de un mismo motivo serán sinónimas desde el momento en que sean

sustituibles para dar a entender ese motivo: el texto concreto de Apolonio es sinónimo de su traducción al español, y también de cualquier otra versión del mito.

Obviamente, lo que para el autor del texto va en una dirección, para el lector va en la contraria: no elegimos un motivo para un motivema, ni una textura para un motivo, sino que leemos una textura e interpretamos un motivo que por su parte nos habla de un motivema. Tenemos a nuestro alcance las múltiples versiones del motivo de Tristán e Iseo (o Isolda), pero nos basta una de ellas, pongamos la de Gottfried von Strassburg, para acceder a él y ser capaces de producir por nuestra parte un resumen o una paráfrasis, es decir, otra textura sinónima de la original invariante: ‘Tristan e Iseo bebieron el filtro y se enamoraron contra toda conveniencia social’. Por cierto que este ejemplo ha provocado ya múltiples recreaciones, incluso en nuestros tiempos (debidas en general al hecho de que no se conserve completa ninguna de las versiones antiguas de más interés literario): entre ellas, la francesa de Bédier o la española de Yllera.

Continuando en esa dirección, podemos pasar del motivo como variable al motivema invariante. Esta historia forma parte de una larga serie de narraciones sobre el amor y la inconveniencia de estar enamorado. Se le ha dado palabras a una serie de motivos que significan la incompreensión ante el cambio anímico que se produce en muchas personas y que llamamos ‘deseo’ o ‘amor’.

### ***1. 1. 3. El programa narrativo (según Greimas y Courtés) como emblema del motivema ‘algo hace que surja el deseo en el individuo’***

Nuestro motivema no es algo que resalte y llame la atención con una sensación de *déja lu*. A esa conclusión llegábamos antes. Al encontrarlo en un texto no nos parece que se alinee con una familia de otros textos en los que aparece, porque realmente son pocos los textos en los que no aparece. Cuando Bella y Edward se ven y se deslumbran en la primera parte de *Crepúsculo*, pocos de los emocionados adolescentes habrán recordado a Safo, a Petrarca o a Werther de la misma manera en que algunos de los adultos que se hayan enfrentado a ese texto sí habrán podido analizar los parecidos y las diferencias que presenta frente a *Drácula*, *Nosferatu* y toda la bibliografía vampírica y secundaria sobre el tema. Esto se debe a que la aparición de cualquier modalidad de vampiro se impone como signo, mientras que la aparición del amor o del deseo no es más especial que la descripción de unos rasgos físicos habituales en un personaje.

Esto ya lo resaltaba Rousset, que consideraba universal su célula narrativa de los dos desconocidos que se ven por primera vez y se *reconocen*. Y precisamente por el hecho de que no hay especificidad que lo vuelva signo, debemos encontrar un criterio que sirva de condición para cribar los textos que nos interesan y los que no. Si en tantos textos de todas las épocas y culturas aparece alguna variante de nuestra célula temática, no podemos renunciar a ceñirlo de alguna manera que lo vuelva manejable y nos ayude a sacar conclusiones válidas sobre algo coherentemente delimitado.

Nos hemos acercado a una metodología gracias al motivema de Doležel, que nos permite tratar nuestro elemento temático como algo que puede ser transcrito en la forma de una proposición que predica una acción de un actante (o más bien de dos actantes). Esta proposición podía ser: ‘un agente hizo que surgiera el deseo en el protagonista’ o ‘algo hace que surja el deseo en el individuo’. No nos vemos obligados a mantener la terminología exacta en relación con los actantes, que en Doležel se corresponden todavía con las funciones de Propp (‘el héroe’, ‘el villano’, etc.): aceptamos su teoría y nos ceñimos a la condición propuesta de nombrarlos simplemente como ‘sujetos nominales’. Por esa razón nos vale de momento ‘protagonista’ o incluso algo tan inespecífico como ‘agente’. Esa proposición recoge un motivema frecuente en la literatura: en un sujeto surge un deseo por unirse a alguien incluso a costa de los perjuicios que pueda acarrearle. Puede decirse que alguien o algo hace que surja en él ese deseo de unirse, y en muchas ocasiones ese agente ajeno está descrito, especificado, sea un dios, una persona, una fuerza natural o algo de una naturaleza más sutil.

Sin embargo, esta armazón terminológica resulta todavía débil y difusa a la hora de su aplicación a los textos. Simplemente permite encontrar el motivema, pero todavía nos resulta difícil garantizar que bajo dos historias diferentes se encuentra el mismo motivema, y más aún reconocer y ordenar las variantes, sus puntos en común y sus diferencias. El propio Doležel solo lo aplica de una manera circunstancial, con explicaciones *ad hoc*, al relato de Hemingway «Los asesinos», y siempre como una pieza dentro de la fábula, que concibe como sucesión de motivemas. En realidad, su interés se centra en el análisis de un único texto más que en el aprovechamiento de este constructo terminológico para la comparación de textos diversos, que en última instancia es nuestro objetivo.

De modo que necesitamos dar con las herramientas necesarias para adecuar nuestro motivema a los textos, para poder estudiarlos y comprender sus invariantes y sus variables.

Posiblemente, la herramienta principal de la que podemos disponer para un análisis como el que nos hemos propuesto es la metodología que encontramos detallada por Greimas y Courtés, especialmente el segundo en su *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación* (Courtés, 1997). Estos autores centran el estudio del relato a partir de la idea de que toda narración habla de un cambio en el tiempo: «*Transformación situada entre dos estados sucesivos y diferentes*» (Courtés, 1997: 103). De manera similar al motivema de Doležel, que se centra en la acción llevada a cabo por un actante, Courtés considera necesaria la sucesión de al menos dos estadios temporales en el plano de lo significado como condición irrenunciable para considerar un texto como narrativo. Afinando más, considera que todo texto narrativo contiene un esquema único o alguna de sus variantes modales: el programa narrativo (PN). Dado que su descripción será crucial para el estudio de nuestro ‘origen del deseo’, vamos a adelantar ese esquema constante, pero retrasaremos su explicación porque consideramos necesario entender primero lo que este autor llama ‘actante’ y tendremos que explicar por tanto el esquema actancial de Greimas, que Courtés da por supuesto y que utiliza: son actantes los entes que aparecen como participantes del programa narrativo.

Reducido a lo mínimo, el programa narrativo consiste en un sujeto (S1) que interviene (H) para que otro sujeto (S2) pase de la carencia de un objeto (O) a su posesión (en términos de Propp) o al revés:  $PN=H \{S1 \rightarrow (S2 \cap O)\}$  o  $PN=H \{S1 \rightarrow (S2 \cup O)\}$  (Courtés, 1997: 114). Como se ve, este esquema es fácilmente aplicable: S1 es una fuerza natural, un dios, una persona, etc., que por razones más o menos desconocidas o por simple uso de su voluntad ejerce su poder de asociar a un individuo S2 a un sentimiento O que se describe como deseo, atracción. Hay narración desde el momento mismo en que percibimos el cambio que se opera en el individuo, antes ajeno a este tipo de sentimientos, ahora conocedor de su influencia.

Debemos advertir ya el peligro que encierra el término ‘objeto’, con tanta frecuencia asociado al objeto de deseo, es decir, a la persona amada. Aquí el objeto no es sino el propio deseo, en cuanto ente que se ha unido al enamorado, independientemente de que este logre o no llevar a la práctica su anhelo. Ha pasado de la indiferencia al estado emocionado, y la diferencia es la presencia en sí de un algo difícil de entender, que muchos textos consideran un objeto artificialmente asociado al enamorado, en algunas versiones dotado de la materialidad de la flecha.

Aceptamos que puede ser discutible que un esquema tan simple como este ‘programa narrativo’ de Courtés esté en la base de todo discurso, siquiera narrativo. Naturalmente, las demostraciones pertinentes no son el objeto de este trabajo. Simplemente nos limitaremos a aprovechar las posibilidades que la hipótesis nos da en relación con nuestra célula temática, que hemos considerado ya motivema. Creemos que efectivamente es aplicable al origen del deseo, y que además nos permitirá seleccionar y manejar los diversos textos como materia organizada en una única magnitud, así como Dundes solicitaba en competición con los físicos y los químicos una unidad mínima. Como veremos, esta fértil idea que es el programa narrativo, que permite al autor analizar todo un cuento de Maupassant, nos llevará a un criterio eficiente de selección y también a delimitar las variantes que puede asumir en cada obra incluso previamente al análisis de todos los textos.

Pero antes de centrarnos en la explicación pormenorizada del programa narrativo, es necesario entender lo que significan para su autor los actantes (como son los que llama ‘sujeto’, ‘objeto’), aunque no los someta sistemáticamente a las mismas pretensiones que Greimas.

#### 1. 1. 3. 1. El modelo actancial de Greimas

Como ya sabemos, los actantes tienen su origen en las funciones propuestas por Propp, pero el modelo greimasiano permite su aplicación no solo a un corpus limitado como son los cuentos populares rusos sino a todo discurso, al menos en la medida en que se asimile al relato. Además sintetiza las 7 ‘*dramatis personae*’ y 31 funciones de Propp (números por otro lado arbitrarios y modificables) en tan solo dos parejas de actantes a las que se añade una pareja más de ‘circunstantes’. Por otro lado, ‘actante’ tiene una extensión mayor que ‘personaje’ o que ‘*dramatis persona*’ y ‘esfera de acción’ (los términos empleados por Propp), puesto que incluye no solo seres humanos o humanizados, sino también animales, objetos, conceptos, etc., con la condición de que participen en la función de la forma considerada.

Siguiendo de cerca la propuesta de Propp, Greimas adapta un término que proviene de Tesnière para emplearlo como resultante de la relación puesta en marcha por la función.

El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación. Así, citando a Tesnière de quien se toma este término, «los actantes

son los seres o las cosas que, por cualquier razón y de una manera u otra –incluso a título de simples figurantes y del modo más pasivo– participan en el proceso». En esta perspectiva, el actante designaría a un tipo de unidad sintáctica, de carácter propiamente formal, previo a todo vertimiento semántico y/o ideológico (Greimas y Courtés, 1982: 23).

Pero Greimas ha llegado a la descripción del actante a partir de una compleja descripción del mundo del significado en su *Semántica estructural*. En esa obra, el término aparece definido como «la subclase de sememas definidos como unidades discretas» (Greimas, 1987: 186). Tenemos que recordar y entender que se puede «considerar el efecto de sentido como un semema y definirlo como la combinación de Ns y de Cs» (Greimas, 1987: 68), es decir, la combinación de un sema nuclear y un sema contextual (también llamado ‘clasema’).

El autor ha definido ‘sema’ como la diferencia de sentido mínima que distingue dos términos, equivalente a los ‘rasgos distintivos’ de Jakobson o a los ‘elementos diferenciales’ de Saussure, como pueden ser, siguiendo el ejemplo del autor, *femineidad* frente a *masculinidad* en los términos *mujer* y *hombre* (Greimas, 1987: 34). Pero un sema o ‘diferencia mínima de sentido’ puede ser nuclear, si forma parte del contenido *positivo* del lexema, es decir, la parte invariante o bien el mínimo sémico permanente (Greimas, 1987: 67); o puede ser contextual, es decir, el denominador común a toda una clase de contextos, aquellos a los que corresponde un solo efecto de sentido.

Se entiende entonces que a un lexema le corresponde un núcleo de diferencias de significado permanente y también algunas diferencias que dependen del contexto en que aparezca. Cuando un lexema aparece en un contexto determinado lo que ocurre es que su núcleo sémico se combina con algunos de los semas contextuales para ser compatible con el contexto, eliminando los semas contextuales incompatibles. Esta combinación de semas nucleares y contextuales es el semema.

Un actante es entonces una mínima diferencia de significado en el núcleo sémico de un término aplicada a una mínima diferencia de significado en el contexto (semema) cuando lo definimos como unidad discreta. En este sentido, se opone a *predicado*, término que corresponde a

[...] los sememas considerados como unidades integradas. La combinación de un predicado y de por lo menos un actante constituirá de este modo una unidad mayor, para la cual podemos reservar el

nombre de *mensaje* (que precisaremos, siempre que sea necesario, como un *mensaje semántico*) (Greimas, 1987: 186).

No se puede establecer con claridad la identidad del actante si no es a partir de las diferencias de significado instituidas en el conjunto del microuniverso semántico.

Por otro lado, Greimas divide los predicados según la oposición entre ‘estatismo’ y ‘dinamismo’, es decir, entre estados y procesos: llama ‘función’ al predicado dinámico y ‘cualificación’ al estático (Greimas, 1987: 187). Obviamente, a la hora de hablar de narraciones, es decir, de la significación aplicada a los cambios en el tiempo, tendremos que centrarnos principalmente en los predicados funcionales. Estos implican microuniversos semánticos en forma de series de cambios ocurridos a los actantes. En general, los predicados funcionales son simulaciones de acciones, es decir, relatos que reconstruyen los acontecimientos del mundo o los inventan: naturalmente, no hay diferencia entre las dos posibilidades de la reconstrucción y la invención, que dependen de la extensión y no de la intensidad, o sea de las condiciones de verdad y no de las condiciones de significación.

Pero, dejando aparte el imperativo y el vocativo, que pueden aparecer como instrumentos lingüísticos de acción sobre el mundo, los demás predicados son sólo en realidad simulaciones de acciones, relatos de los acontecimientos del mundo. Como, por otra parte, no sabemos por el momento nada respecto a estos relatos, como ignoramos incluso si están lógicamente orientados, nos bastará con considerarlos como afabulaciones (Greimas, 1987: 188).

De manera que los actantes, si participan en predicados funcionales, o sea dinámicos, están implicados en microuniversos semánticos en forma de cambios que les ocurren a ellos, que son simulaciones de acciones o acontecimientos del mundo. Como se puede ver, lejos de limitarse a los personajes del relato, la identidad de los actantes está sin definir: basta con un núcleo sémico aparecido en relación con un contexto en el entorno de un predicado dinámico, o sea que basta con que se lo relacione con cambios.

En este sistema, naturalmente, no podemos conformarnos con los nombres cuentísticos de Propp: ‘héroe’, ‘donante’, ‘ayudante’, ‘agresor’, etc. En este momento tenemos que señalar que para el autor ruso los personajes forman parte de un universo de posibilidades ilimitado, siendo invariables únicamente las funciones, o sea sus acciones desde el punto de vista del desarrollo de la intriga: «los elementos constantes, permanentes en el cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren esos personajes y sea

cual fuere la manera en que se realizan esas funciones» (Propp, 1998: 32). Por lo demás, cuando Propp pasa a definir las 31 funciones del cuento, efectivamente tiende a someter a los personajes a una categorización que se parece bastante a la que encuentra Greimas: habla del ‘héroe’, del ‘donante’, del ‘falso héroe’, del ‘agresor’ etc., pero también de ‘uno de los miembros de la familia’ (Propp, 1998: 38), o de ‘objeto mágico’ (Propp, 1998: 54), etc. Solo más tarde pasa este autor a definir una lista parecida a la de los actantes, si bien mucho menos sistemática y más bien intuitiva, que es la de las ‘esferas de acción’, con la que trata de responder a la pregunta: «¿cómo se reparten las funciones entre los personajes?» (Propp, 1998: 105). Se trata de agrupaciones de personajes según su intervención en las funciones: es decir que, coherentemente con su criterio de partir de un corpus limitado de cuentos, los múltiples pero finitos personajes que aparecen en ese corpus pueden agruparse en varias esferas, que no tienen la vocación de conformar grupos universales ni mucho menos un patrón obligatorio a todas las funciones narrativas posibles, como es el caso del modelo greimasiano. Por eso su propuesta terminológica es relativamente caótica y arbitraria, basada en deducciones a partir de un corpus concreto de acontecimientos, los cuentos populares rusos, y no extrapolable a otros, por lo que efectivamente, el modelo de Greimas tiene más amplitud y es en este sentido más sintético y susceptible de aplicación.

Su idea es limitar los actantes a solo dos pares. Sus posiciones no dependen simplemente de las conclusiones a las que se pueda llegar por medio del estudio de un corpus determinado, como son los cuentos populares rusos para Propp o las 6 o 7 ‘funciones’ que Souriau aplica al teatro (Greimas, 1987: 266-269), sino que son consecuencia lógica de sus propuestas anteriores. No obstante, el autor tiene que reconocer que su modelo actancial solo constituye «muestras de reflexiones y de análisis parciales, que exploran terrenos particulares» (Greimas, 1987: 262), de modo que todas las generalizaciones que produce tendrán solamente un valor hipotético.

Sus dos pares de actantes opuestos son, por un lado, ‘sujeto’ y ‘objeto’; por el otro lado, ‘destinador’ y ‘destinatario’ (Greimas, 1987: 199). Más tarde añade un nuevo par de opuestos que, sin embargo, no considera exactamente actantes, sino más bien ‘circunstantes’: ‘ayudante’ y ‘oponente’ (Greimas, 1987: 205, 238-239). Si no quiere incluirlos como actantes es porque de algún modo los considera solo «formulaciones hipotéticas del actante sujeto», es decir, otras formas subsumidas dentro de la categoría actancial del sujeto, en tanto que «proyecciones de la voluntad de obrar y de las

resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o maléficas por relación a su deseo» (Greimas, 1987: 275). Esta ingeniosa solución ayuda a limitar todavía más un modelo basado en la simplicidad (de hecho, se le ha reprochado por eso mismo que, si sirve para explicarlo todo es porque en el fondo de todo explica muy poco).

El término ‘hipotáctico’, que hemos aplicado a estas otras formulaciones del actante sujeto, sean las positivas (ayudante) o las negativas (oponente), nos lleva a la necesidad de entender una «división analítica de los actantes en actores hiponímicos o hipotácticos (varios actores para un solo actante)» (Greimas, 1987: 282). Se trata de uno de los tres criterios tipológicos que explican las diferencias entre la distribución de actantes de un discurso y la distribución efectiva de los actores (más tarde comprobaremos la importancia que esto puede asumir en nuestra clasificación de las variantes). ‘Hipotáctico’ se aplica, como hemos visto, a los casos en que un único actante corresponde a varios actores, es decir que estos participan de una misma función en relación a la intriga (como puede ocurrir, por ejemplo, con las indistinguibles hermanas de Cenicienta); por su parte ‘hiponímico’ se corresponde con actores que comparten todos los rasgos semánticos de un hiperónimo. Es decir, que ambos términos hacen referencia a un fenómeno similar, el de la subdivisión de un único actante en varios actores, personajes, animales o conceptos, y la diferencia que se establece entre ambos es la importancia dada al criterio sintáctico (por el que un término es hipotáctico frente a otro al que se subordina) o semántico (por el que un término forma parte constituyente de una categoría sémica)<sup>16</sup>.

Una segunda posibilidad, entre estas diferencias de distribución que se pueden dar entre los actantes y los actores, es el fenómeno del sincretismo de los actantes: un único

<sup>16</sup> Greimas y Courtés explican la diferencia entre ambos términos en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 1982). Respecto a «hiponimia», los autores resumen: «Bajo el doble calificativo de hipónimo / hiperónimo, se designa la relación establecida entre la categoría sémica y uno de sus términos constituyentes (situado en el eje de contrarios). Esta relación tiene doble sentido: lo que aparece como relación hiponímica desde el punto de vista interpretativo, será considerado como hiperonímico desde el punto de vista generativo (según el recorrido que media entre la instancia *ab quo* y la instancia *ad quem*). Desde el punto de vista interpretativo, hipónimo es el término que se manifiesta en lugar de la categoría sémica e hiperónimo, la categoría que se manifiesta en lugar de uno de los términos sémicos» (Greimas y Courtés, 1982: 206). Por otro lado, «en lingüística, se entiende generalmente por relación hipotáctica la relación jerárquica que vincula dos términos situados en dos niveles de derivación diferentes (por ejemplo, la relación entre principal y subordinada, entre determinado y determinante, etc.). L. Hjelmslev trató de precisarla, interpretando la selección –en términos lógicos– como la relación entre un término presupuesto y un término presuponiente (presuposición unilateral)» (Greimas y Courtés, 1982: 207). Más adelante, incluso, contraponen los dos términos para distinguirlos bien: «a diferencia de la relación hiponímica que define la posición de los términos sémicos de una sola categoría vertida en el cuadro semiótico, la relación hiperotáctica (sic.) indica las posiciones formales de los términos antes de todo vertimiento semántico. Así, en el cuadro, la hipotaxis podría identificarse, por ejemplo, con la implicación que es una relación de presuposición unilateral entre uno de los términos primitivos y la negación del término contrario» (Greimas y Courtés, 1982: 262).

actor ocupa las posiciones de dos actantes, como en el caso de que un actor sea simultáneamente el sujeto y el destinatario, circunstancia muy frecuente en el cuento popular. De esta manera, ambos se constituyen en ‘archiactante’ del mismo modo que la reina, en el juego del ajedrez, «es el archiactante sincrético del alfil y de la torre» (Greimas, 1987: 281).

La tercera y última posibilidad de discrepancia en la distribución de actantes y actores es la eventual ausencia de uno o de varios de los actantes. Según Greimas, no obstante, esta posibilidad debe ser siempre contemplada con escepticismo, ya que en la mayor parte de los casos no hay tal ausencia, sino precisamente un mayor énfasis en el actante aparentemente ausente por medio de una tardanza, que sirve precisamente para subrayar su necesidad:

[...] así, la ausencia de Tartufo durante los dos primeros actos de la comedia o la espera de los salvadores en la historia de Barba Azul hacen más aguda la presencia del actante todavía no manifestado en la economía de la estructura actancial (Greimas, 1987: 282-283).

A pesar de estos escrúpulos por parte del autor, es fácil ver que la presencia o ausencia de unos personajes de los que se viene hablando páginas resulte fútil: Tartufo es un personaje en la obra incluso aunque no pisara el escenario encarnado en un actor, dado que los demás personajes no dejan de hablar de él, del mismo modo que lo es Godot en la obra de Beckett. Y sin embargo, es posible imaginar un esquema actancial incompleto, como trataremos de mostrar después. Es cierto que siempre se podrá argumentar a favor de una hiponimia en lugar de una elusión: en *Bartleby el escribiente*, de Melville, por ejemplo, cuando el protagonista decide injustificadamente sumirse en la inacción, no falta el destinador por el hecho de que no se lo nombre, sino que las funciones de destinador están subsumidas dentro del mismo actor que las del sujeto, o tal vez la ignorancia por parte del narrador no evita que esa función sea un enigma central en el relato, y por lo tanto, existente. Por otro lado, la simplicidad del esquema greimasiano apoya todo argumento hiponímico, desde el momento en que siempre se podrá decir que el destinador o el destinatario participan del sujeto, del mismo modo que el propio Greimas reconoce que ocurre con el ayudante y el oponente. Y sin embargo, pese a todos estos posibles argumentos, en muchas ocasiones resultará más sencillo simplemente aceptar la ausencia de un actante que elaborar filigranas argumentativas como estas. Por último, suponer que siempre tiene que haber un destinador puede llevar a cuestionarse si debe haber también un

destinador del destinatario, o una cadena infinita de destinatarios, solución que disolvería la capacidad explicativa del modelo.

### 1. 1. 3. 2. El programa narrativo: de Greimas a Courtés

Confiamos en que esta breve exposición haya sido capaz de resumir lo que Greimas considera actantes y Courtés introduce en su análisis del discurso en el programa narrativo. Desde nuestra perspectiva, siempre que el texto defina con claridad un modelo similar al propuesto por Greimas, hablaremos de actantes de acuerdo con él: son actantes el agente generador del deseo y el individuo sometido a su influencia. Es cierto que Courtés introduce algunas diferencias en su sistema: de entrada, para él es aceptable la aparición de varios sujetos en un único enunciado, lo cual podría parecer una discrepancia. Desde su punto de vista, el número de actantes no es limitado en semiótica narrativa, sino que es posible distinguir varios tipos. Sin embargo, su tipología y definición deberá llevarse a la práctica solo a partir del análisis de los materiales, esto es de una forma empírica. Entonces, dice, «recurriremos así, entre otros, a los *actantes sujetos*, *anti-sujetos*, *objetos*, *destinadores*, *destinatarios*, *anti-destinadores*, *anti-destinatarios*, etc.» (Courtés, 1997: 110). Pero, para empezar y de modo provisional, lo mejor es reducir el complejo a sujeto y objeto.

Como ya hemos señalado, el punto de partida de Courtés es la certeza de que la semiótica narrativa se articula por el relato del cambio («algo sucede allí»). Relato implica el «*paso de un estado a otro estado*» (Courtés, 1997: 100).

Esto es central en su sistema, pero no es una novedad: ya hemos visto que Greimas era también consciente de ello. La diferencia es que buscaba explicar los procesos de significación y no solo los relativos a la narración. Pero veíamos que distinguía los predicados dinámicos o funcionales de los predicados estáticos o cualificaciones:

El estatuto estructural de las secuencias inicial y final del relato, caracterizadas cada una de ellas por una triple redundancia de parejas funcionales, se precisa; se trata de una estructura común de la comunicación (es decir, del intercambio), que comporta la transmisión de un objeto: objeto-mensaje, objeto-vigor, objeto-bien; la secuencia inicial aparece como una serie redundante de privaciones sufridas por el héroe y los suyos, en tanto que la secuencia final consiste en una serie paralela de adquisiciones efectuadas por el héroe (Greimas, 1987: 307).

Es decir que, como avanzaba Propp y heredará Courtés, el movimiento del relato está generado por una carencia, que marca el momento inicial con una tensión que pide ser resuelta y que dirige la atención hacia la continuación del relato y a los personajes y actantes a exponerse a una serie de pruebas para lograr la adquisición del objeto. Como aclara Greimas en el fragmento anterior, se trata de objetos que tienen naturalezas variables, pero en todo caso, y no solo en el cuento popular, esta carencia inicial puede ser uno los hilos conductores más poderosos de que dispone un narrador<sup>17</sup>.

Courtés simplifica sus exigencias al relato, del que solo pide una condición mínima necesaria: la sucesión de al menos dos estadios diferenciados en un único eje axial, o sea el *paso de un estado a otro estado*. También Genette, en su *Discurso del relato* (Genette, 1989: 86-89), se limita a este requisito cuando explica el *relato mínimo*, señalando que una de sus funciones es convertir un tiempo (el del discurso) en otro tiempo (el de la historia). Esta opinión es matizada pero sobre todo ratificada en su *Nuevo discurso del relato*: «en mi opinión, desde el momento en que hay un acto o suceso, aunque sea único, hay una historia, porque hay una transformación, el paso de un estado anterior a un estado posterior y resultante» (Genette, 1998: 16). Este autor recoge la opinión de Evelyne Birge-Vitz, quien exige a la historia que esa transformación sea además *esperada* o *deseada*. Esta sería seguramente la opinión que compartían los seguidores de Propp, incluido, como hemos visto, Greimas, a los que Genette contesta que eso tal vez es lo que la hace *interesante*, pero no es lo que la hace historia. Y no es el interés el que define la naturaleza narrativa de un texto.

Debemos atender al criterio de Genette, y llegar con él a la conclusión de que, independientemente de que una carencia genere una tensión capaz de mover el relato, este solo se constituye como narración en el momento en que reconocemos un segundo estadio diferente del primero sobre un único eje temporal.

Y tal es exactamente la opinión que sostiene Courtés y que da origen a su modelo del programa narrativo. No es necesario que el cambio sea el de una adquisición, sino que es suficiente una *«transformación situada entre dos estados sucesivos y diferentes»*

---

<sup>17</sup> Sería un abuso de los sentidos aprovechar aquí las palabras con que Greimas atribuye al deseo o búsqueda una función motivadora de toda acción: «la transitividad, o la *relación teleológica*, como hemos sugerido llamarla [...], aparezca, como consecuencia de esta combinación sémica, como un semema que realiza el efecto de sentido ‘deseo’» (Greimas, 1987: 270). La búsqueda tiene un origen interno («mítico» dice Greimas), en el personaje: este es el sujeto que busca un objeto, con lo que da lugar a una relación transitiva o teleológica (una finalidad). El deseo ordena los elementos del sistema actancial, pero hay que entender cualquier búsqueda de algo perdido o necesario, si bien no hay duda de que entre estos objetos requeridos las personas son uno de los más frecuentes.

(Courtés, 1997: 103) para que haya relato. Es cierto, sin embargo, que su programa narrativo se centra en un caso principal, el paso de una disjunción a una conjunción, lo cual puede entenderse como algo similar al paso de la carencia a la posesión; pero en Courtés esa es solo una de las opciones, aceptándose como válida también la inversa, el paso de una posesión a una carencia, o sea de una conjunción a una disjunción.

Por otro lado, este autor aclara que la oposición solo es posible a partir de la semejanza, es decir, a partir de un cuadro de semejanzas en el que se opone un rasgo. De modo que se trata de un juego de identidad y alteridad. La transformación tiene que darse a lo largo de un eje unitario, no basta con la presentación de dos cuadros estáticos que describan momentos distintos pero sin relación alguna, o, por seguir el ejemplo de Courtés, en el relato no se puede pasar de 'carencia de dinero' a 'curación', porque estas dos situaciones discontinuas no se ordenan en una continuidad: de algún modo, la situación final conserva una *memoria* de la inicial, de tal manera que es necesario que se dé una coherencia entre ambas (Courtés, 1997, 102-103). La carencia de amor por parte de Apolo está resaltada por su desprecio de Eros-Cupido, con lo que se mantiene la homogeneidad del relato cuando se enamora de Dafne.

Otro punto de partida es el requisito imprescindible de considerar que hay una relación isomorfa entre la frase y el discurso para poder aplicar una sintaxis (frástica) al discurso (Courtés, 1997: 107). Dicho de otra manera, en palabras de Tesnière que reproduce el autor, el verbo «expresa un pequeño drama» (Courtés, 1997: 109) con su proceso, actores y circunstancias (que representan en la sintaxis estructural el verbo, los actantes y los circunstantes).

Si Tesnière está en lo cierto y Courtés no se equivoca, gracias a la elasticidad del discurso se da esta relación isomorfa entre este y la frase. Y en todo caso, podemos aceptar esta hipótesis como punto de partida de un modelo que resulte suficientemente explicativo y aplicar este pequeño esquema sintáctico al discurso: una sintaxis narrativa de tipo actancial.

En ella, el enunciado elemental se define como la relación-función (F) entre actantes (A). La articulación  $F(A_1, A_2, A_3... A_n)$  no implica una limitación del número de actantes a dos (como querría la sintaxis chomskiana), sino que es posible encontrar un número ilimitado de actantes, que podríamos denominar con los términos propuestos por Greimas, pero que, como ya decíamos antes, Courtés limita inicialmente a una  $F(S,O)$ , una función entre un sujeto y un objeto, con la esperanza de poder desarrollar una tipología a

partir del estudio de los materiales. Pero incluso en ese caso, no se podrá olvidar que el proceso que nos permite acceder a las constantes actanciales es una inducción, y en ningún caso una deducción con garantías de validez. Es decir que, igual que Greimas se atrevía a proponer el modelo actancial solo de una manera hipotética y no demostrada, así Courtés propone posponer su tipología y mantener en todo caso cierto escepticismo al respecto.

Por último, antes de llegar por fin a definir el programa narrativo, es necesario que seamos dueños de una característica formulación, capaz de reducir las proposiciones que explican las diversas modalidades del programa a pequeñas fórmulas manejables.

De las dos funciones principales que se pueden diferenciar, una de la permanencia y otra del cambio, el autor empieza por concretar lo referente a la función de la permanencia, a la que llama ‘junción’ (Courtés, 1997: 112). El enunciado de estado es  $F \text{ junción} (S,O)$ : esto puede declararse como ‘función de junción de un sujeto y un objeto». La junción puede ser positiva: conjunción (que representa arbitrariamente con el símbolo  $\cap$ ), o negativa: disjunción<sup>18</sup> (que representa arbitrariamente con el símbolo  $\cup$ ). Así, ‘Juan tiene un tesoro’, ejemplo correspondiente a la conjunción, se puede representar con la fórmula  $S \cap O$ ; y, por otro lado, ‘Juan es pobre’, ejemplo de disjunción, se representa como  $S \cup O$ . Esta oposición puede hacerse más compleja hasta convertirse en un cuadro, mediante el añadido de las negaciones a los dos estados: no-conjunción y no-disjunción. Así, los cuatro casos serán: tener ( $\cap$ ), no tener ( $\cup$ ), encontrar ( $-\cup$ ), perder ( $-\cap$ ). Se ve, pues, que el guion no representa una resta sino la conclusión de un proceso, el ‘llegar a’ que tiene como resultado la situación de tener o de no tener. Así, frente a lo que corresponde a la lógica,

<sup>18</sup> Estos términos empleados aquí son responsabilidad del traductor de la obra de Courtés (Enrique Ballón Aguirre). Los términos franceses son «jonction», «conjonction» y «disjonction», todos ellos recogidos en diccionarios del francés estándar como el *Robert*. No es el caso de las castellanas «junción» y «disjunción». Aunque había opciones adecuadas para sustituir a la terminología francesa, este traductor, siguiendo los mismos criterios adoptados en la traducción de *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Greimas y Courtés, 1982), ha considerado prioritario mantener la relación morfológica del original, que tal vez no habría sido posible de otra manera.

En una nota a esa obra, los traductores (el mismo Ballón y Hermis Campodónico Carrión) explican los criterios adoptados: «se ha mantenido la nomenclatura ya habitual en el consenso de los especialistas, dentro del ámbito de la lingüística y la semiótica en lengua española: éste es el caso de términos como [...] *performance*, *hipotático*, [...] etc.; otros lexemas (“entradas”) difieren de los empleados por ciertas traducciones; nuestro criterio de selección ha tenido en cuenta, de un lado, la adecuación entre el lexema a definir y la definición o concepto respectivo y, del otro, la coherencia lexemática del conjunto de acepciones incluida en el *Diccionario*. Así se ha traducido [...] *destinateur* por “destinador” (no por “remitente”); [...] *conjontion*, *jonction*, *disjonction* e *injonction* por “conjunción”, “junción”, “disjunción”, e “injunción”, respectivamente (se han rechazado “unión” y “disjunción” en razón de la fuerte polisemia del primero y la no concordancia del segundo)» (Greimas y Courtés, 1982: 17-18).

Por nuestra parte, aceptamos estos criterios, que explican la utilización de términos tan extraños en nuestra lengua, y los utilizaremos aquí.

que no consiente que se dé este nuevo rasgo, el discurso tiene memoria de la fase anterior: ‘encontrar’ significa ‘tener’ y ‘no haber tenido’ (Courtés, 1997: 113), mientras que ‘perder’ supone ‘no tener’ y ‘haber tenido’.

Pero, además de las relaciones de permanencia (la junción), existen las relaciones de cambio, o sea de transformación, en relación con las cuales debemos hablar de *enunciado de hacer: H transformación (S,O)*, o sea la relación de transformación de un sujeto y un objeto. Pero en este caso el O (objeto) representa, más que una cosa, un estado que es transformado en otro por el sujeto. Evidentemente, si el cambio se define por el paso de un estado a otro, entonces «*todo enunciado de hacer presupone dos enunciados de estado, uno digamos en ascenso y el otro digamos en descenso*» (Courtés, 1997: 114), es decir, uno que va perdiéndose en el otro, uno que va desapareciendo a medida que el otro va apareciendo. Este esquema básico de dos situaciones y un cambio entre ellas implica ya un sujeto del cambio, un sujeto del hacer.

Eso es lo que nos permite ya exponer la propuesta central del *programa narrativo (PN)*, una unidad de base que explicará todo cambio posible en la narrativa (y que nosotros necesitamos para dar cuenta de la aplicación del motivema a la célula temática ‘origen del deseo en el individuo’). El programa narrativo se define como el paso, motivado por un sujeto, de una disjunción a una conjunción, o de una conjunción a una disjunción. Dicho de otro modo, según nuestro autor, que se esfuerza por reducir la multiplicidad de los casos a un único esquema que dé cuenta de todos, todo cambio implica la aparición de la figura de un sujeto (S1) que interviene para conseguir que otro sujeto (S2) pase de la carencia de un objeto (O) a su posesión (en términos de Propp) o al revés. Dicho en términos de Courtés, de su disjunción a su conjunción o al revés.

Esta idea puede formularse, utilizando los mismos signos que hasta aquí, en estas dos variantes, la del «estado conjuntivo alcanzado» (Courtés, 1997: 114):

$$(1) \text{PN}=\text{H} \{S1 \rightarrow (S2 \cap O)\}$$

y la del «estado disjuntivo realizado»:

$$(2) \text{PN}=\text{H} \{S1 \rightarrow (S2 \cup O)\}$$

La primera de estas fórmulas corresponde al procedimiento llamado *adquisición*, por el que se pasa de la carencia a la posesión; la segunda corresponde a la *privación*, por

la que se pasa de la posesión a la carencia, y puede ser ilustrada por el ‘robo’ en que el *sujeto de hacer* (S1) sería el ladrón y su víctima el *sujeto de estado* (S2) (Courtés, 1997: 115).

La interpretación o lectura de las fórmulas se efectúa de este modo: el sujeto (S1) actúa de tal suerte (H,  $\rightarrow$ ) que el otro sujeto (S2) esté conjunto o disjunto con respecto al objeto de valor O. Como explicita el autor, la formulación no dice que haya un estado previo a la acción, pero el estado del que se habla implica o presupone ese estado previo, que queda en la memoria del lenguaje usado: por poner un único ejemplo, decir ‘adquirió’ significa que el paso a la posesión presupone una previa carencia<sup>19</sup>.

Como cada texto es distinto, hay casos particulares que se añaden a estas dos opciones generales: el *hallazgo* consiste en la ignorancia de un S1, es decir, en el paso por parte de un sujeto de estado de una carencia a una posesión sin la comparecencia de un sujeto de hacer (Courtés, 1997: 115):

$$H \{i? \rightarrow (S2 \cap O)\}$$

La *pérdida* supone el paso de una posesión a una carencia sin que se explicita o se sepa de un sujeto de hacer:

$$H \{i? \rightarrow (S2 \cup O)\}$$

Se habrá podido notar que esto no supone ninguna novedad frente a las explicaciones que daba Greimas en relación con su modelo actancial, en el que efectivamente podía darse el caso de que alguno de los actantes no estuviera explícito o simplemente no existiera. Recordemos, no obstante, que para aquel esta posibilidad tenía que quedar bajo sospecha, ya que en muchos casos, al menos en los que él tenía en cuenta, la supuesta ausencia no era sino el subrayado retraso de la aparición del actante larga e

<sup>19</sup> En *Semiótica*, Greimas y Courtés repiten de una forma mínimamente más completa la formulación del programa narrativo:  $PN=F [S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)]$ , o bien  $PN=F [S1 \rightarrow (S2 \cup Ov)]$ . ‘F’ significa función, aunque esto implica acción, puesto que se trata de un sujeto de hacer, de modo que se reconoce redundante con la flecha; ‘S1’ se explicita como ‘sujeto de hacer’ y ‘S2’ como ‘sujeto de estar-ser’; ‘O’ es también el objeto, pero como se ve admite el posible investimiento semántico en forma de *v*: un valor. Los corchetes significan ‘enunciado de hacer’, mientras que los paréntesis denotan ‘enunciado de estado’. Tanto la flecha como los signos de ‘conjunción’ y ‘disjunción’ se repiten (Greimas y Courtés, 1982: 320-322). La lectura de esto es muy parecida a la que ofrece Courtés, pero la formulación es más clara y redundante. Seguiremos en general el hilo argumental de Courtés, así que limitamos esta formulación a esta nota al pie.

intensamente esperado. Tres veces suenan las fanfarrias que reclaman a Lohengrin antes de que este entre en escena.

Como ya adelantábamos, la idea es interesante, pero estamos más bien dispuestos a aceptar, con Courtés, que sí es posible encontrar acciones alguno de cuyos actantes no sea explícito ni esperado. Efectivamente, tanto el hallazgo como la pérdida excluyen al sujeto de hacer (lo que sería equivalente a la ausencia del destinador, según la terminología de Greimas). Del mismo modo, puede no conocerse el objeto, como parece ser el caso de la angustia (Courtés, 1997: 116), en que se encuentra un sujeto de hacer que provoca el paso de un sujeto de estado desde la carencia a la posesión de algo desconocido o inexistente, es decir, el paso a una situación de incertidumbre:

$$H \{S1 \rightarrow (S2 \cap i?)\}$$

Debemos tener siempre en cuenta que el objeto del que se habla en esta exposición no corresponde necesariamente a una entidad material, sino más bien a un nuevo estado, que en este caso es lo que sería desconocido. La angustia sería el paso a un nuevo estado, decididamente diferente del anterior, pero ignorado e inquietante. En este caso, no obstante, tal vez podríamos dudar que se trate de un actante inexistente y no, más bien, de un actante desconocido. Porque, como incluso refleja la fórmula, aunque no se conozca la identidad del objeto, desde el momento en que se declara el cambio a la conjunción se involucra ese algo, por más que sea ignoto. En el monodrama *Erwartung*, de Schönberg, una mujer espera la llegada de su amante en el bosque de noche y es presa de la angustia hasta que palpa en el suelo un bulto que reconoce en la oscuridad como un cuerpo sin vida. Naturalmente, al final identifica en él al hombre que esperaba. En una primera fase, ella sabe que ha pasado algo pero ignora qué; en la segunda, ya hay un cadáver aunque ella solo puede intuir su identidad; por último, la angustia se transforma en dolor cuando descubre el objeto del cambio.

Por último, puede ser desconocido el actante 2:  $H \{S1 \rightarrow (i? \cap O)\}$ , como en «los dioses hacen llover». Es decir que un sujeto de hacer provoca un cambio que no se ejerce sobre un actante específico, o que tal vez se ejerce pero sobre nadie.

De perfecto acuerdo con Greimas, sin embargo, también Courtés reconoce la posibilidad de que varios actantes se realicen bajo la forma de un único actor, y mantiene el término que usaba aquel: ‘sincretismo actancial’. En el caso completo, transitivo, del

programa narrativo, hay don, donador y donatario (objeto, sujeto de hacer y sujeto de estado); si S1 (sujeto de hacer) y S2 (sujeto de estado) corresponden a la misma entidad actorial, el fenómeno resultante se llama reflexividad: así el ladrón es el beneficiario por su propia acción, o sea es donante y donatario a la vez, ya que pasa a ser propietario del objeto robado (Courtés, 1997: 117).

En principio, no hay razón para excluir ninguna de las posibles parejas dentro de este trío. Courtés acepta explícitamente el que se da entre donante y objeto (S1 y O) en la expresión «darse en cuerpo y alma a alguien»; y también el que tiene lugar entre los tres actantes (S1, S2 y O) en el caso de un sujeto que se fuerza a investigarse a sí mismo, ya que el sujeto es su propio objeto de estudio y el propio destinatario de ese estudio. Así Edipo cuando exige a Tiresias más información sobre el asesino del rey Layo.

Por un lado, nos atrevemos a discutir esta posibilidad: no es a sí mismo a quien se une Edipo, sino a la información de que él es el asesino de su padre. Ese es el objeto cuya carencia acusaba al principio de la tragedia, y al que se une en varias etapas a lo largo de su desarrollo, desde la ignorancia al conocimiento.

Por otro lado, existe otro caso de sincretismo que este autor no contempla: creemos que se da un sincretismo entre donatario y objeto (S2 y O) en el caso del esclavo manumitido; el que antes era su dueño ha optado por concederle la posesión de sí mismo, de su cuerpo y su voluntad que antes le estaban enajenados. Por un lado, este ejemplo es válido en sentido literal, pero también es aplicable sin dificultad a aquellos casos en los que puede decirse que alguien le ha concedido el don de encontrarse a sí mismo, como ocurre con la mayéutica socrática, o, de manera novelesca, en *El Conde de Montecristo*, cuando el compañero de la prisión le muestra a Edmond Dantès la luz del conocimiento y le permite incluso comprender su propia historia, o sea las razones (los odios y envidias) que le han llevado a la cárcel, antes completamente ignorados para él pese a que tenía a su disposición todos los datos necesarios. De alguna manera, esa novela es toda ella una coherente aplicación de este tipo de sincretismo, ya que el protagonista pasa después a convertirse en donador de ese tipo de objetos, aunque desde el lado negativo: participa para facilitar a cada uno de sus malhechores su propio castigo por medio de objetos capaces de desatar sus vicios, que los llevarán a la catástrofe.

Pero no todos los sincretismos son siempre aceptables, de modo que hay que tener cuidado a la hora de explicar un texto con estos instrumentos, asegurándose de que para

determinado reparto actorial sea verdaderamente posible un determinado esquema actancial.

Courtés pasa a desarrollar el modelo en sus ‘complejizaciones’<sup>20</sup>, dando cuenta de las posibilidades que ofrece la aparición de varios programas narrativos, sea de forma sintagmática (cuando están presentes simultáneamente) o paradigmática (cuando alternan en una posición equivalente). Valga como ejemplo de las primeras el *intercambio*, en que los programas narrativos se implican mutuamente, y de las segundas el *sistema cerrado de valores* (Courtés, 1997: 135-136), que consiste en la coexistencia simultánea de dos programas narrativos potenciales, la *realización* de uno de los cuales será posible solo en el caso de que el otro permanezca en estado *virtual*: si el brujo maligno (antisujeto) obtiene la lámpara maravillosa es a costa de privar de ella a Aladino.

Otra posible complejización sintagmática es la *presuposición simple o unilateral* (Courtés, 1997: 120). Hay presuposición unilateral entre el programa narrativo de base (que concierne al objetivo final) y el programa narrativo de uso (un medio en relación con el fin previsto), o bien entre PN de *performance* y PN de *competencia*. El ejemplo propuesto es el de un mono que necesita conseguir una vara para alcanzar un plátano. Lograr la vara es el PN1, el de competencia o de uso; en cambio, lograr el plátano es el PN2, de performance, o sea de base. Pero hay una diferencia entre los dos: mientras el PN1 juega con valores descriptivos (como el plátano del ejemplo), el PN2 pone en práctica valores modales (en este caso, la vara).

Esto puede leerse de dos maneras: la primera, según el sentido de la *consecución* temporal, o sea como resumen. Desde esta perspectiva, cada *antecedente* «no implica jamás el *consecuente*». El mono podría haber encontrado la vara y sin embargo no alcanzar el plátano. Pero hay otra lectura, la de la *lógica en reversa*, que parte del estado final y remonta «el hilo de la historia, de presuposición en *presuposición*». Si el mono ha alcanzado el plátano, necesariamente ha tenido que encontrar la vara. Esta lectura es la que permite encontrar «la organización *lógica* subyacente del relato» (Courtés, 1997: 125). Desde el punto de vista del autor, solo cuando la historia está completa podemos entender del todo el orden lógico que presenta.

Otros dos actantes se añaden a sujeto y objeto: destinador y destinatario. El segundo presupone al primero, es decir que si hay destinatario es porque ha habido un destinador,

<sup>20</sup> Con este término tenemos el mismo problema de traducción del que ya hemos hablado, así como con ‘performance’, un poco más abajo. Respetamos la traducción de la versión española.

pero no sucede en absoluto lo contrario, ya que puede haber destinatario sin que haya destinatario. Es decir que la relación entre estos dos actantes está orientada. Este destinatario es quien manipula primero y sanciona después, puesto que es quien propone o impone un contrato dentro de un sistema de valores (llamado ‘axiológico’) que son los valores en juego en el relato. Así pues, la sanción final presupone la acción, que a su vez presupone la manipulación inicial.

Mayor interés parecería tener para nuestro proyecto el estudio de la modalización, entendida como «la producción de un enunciado llamado modal que sobredetermina a un enunciado-descriptivo» (Greimas y Courtés, 1982: 263)<sup>21</sup>.

Es razonable considerar que hay dos formas de enunciados (los enunciados de hacer y los enunciados de estado) cada una de las cuales puede aparecer en la posición hipotáctica de enunciado descriptivo (o sea la sobredeterminada por el otro enunciado) o en la posición hiperotáctica de enunciado modal (o sea la que sobredetermina al otro enunciado). Aquí no se trata ya solo de ‘hacer’ y ‘ser’, sino también de ‘deber’, ‘querer’, ‘poder’ y ‘saber’, sus combinaciones y recursividades, etc. Además, propone todo un sistema de análisis del discurso y lo aplica a algunos ejemplos para demostrar su validez interpretativa. Una clasificación de las posibilidades combinatorias de estos elementos en los enunciados modales debe tener en cuenta criterios a la vez sintagmáticos y paradigmáticos.

Tanto Greimas como Courtés emplean un enorme esfuerzo en explicar y desarrollar todas las posibilidades que se generan a partir de estos principios. El modelo básico, el programa narrativo, se complejiza por medio de la recursividad y la modalidad, hasta dar cuenta de todas las posibilidades de que dispone el discurso narrativo desde el punto de vista del análisis semiótico. Su objetivo es analizar todos los mecanismos semánticos del discurso, con vistas a su aplicación a textos completos. Para nuestros objetivos, en cambio, todas estas ramificaciones carecen de interés, toda vez que el programa narrativo simple era ya capaz de formalizar y seleccionar el ámbito temático que pretendemos analizar.

---

<sup>21</sup> En cierto sentido, desde el momento en que todo enunciado de hacer sobredetermina un enunciado de estado aparece definido inmediatamente como modal. O sea que «esta relación reconocida entre los dos enunciados constitutivos del PN, es de naturaleza modal» (Courtés, 1997: 148). Por el contrario, un enunciado de estado solo es *descriptivo*, es decir que no sobredetermina. Entonces, por el simple hecho de encontrarnos ante un sujeto de hacer (el agente que insufla el deseo, bajo la forma que adopte en cada texto), deberíamos aceptar que nuestro programa narrativo entra de lleno en la modalidad. El agente sobredetermina el enunciado de estado, evidentemente: hay un sujeto que ha pasado al enamoramiento. Sin embargo, en general Courtés entiende la modalidad como las sobredeterminaciones que tienen lugar a partir del programa narrativo simple, y no dentro de él.

### 1. 1. 3. 3. Semiótica de las pasiones

De hecho, Greimas desarrolla otra propuesta que podría tentarnos en su obra *Sémiotique des passions* (Greimas y Fontanille, 1991), siempre a partir de las modalizaciones, esta vez consideradas en los estados del alma.

Si consideramos, como dan por supuesto muchos de los textos que estudiaremos, que las acciones habituales del sujeto serían diferentes de las que está realizando bajo la extraña influencia del deseo, podremos suponer que otro sujeto está participando activamente para motivar esos cambios, con algún objetivo a la vista o sin él. Este sujeto sería entonces el manipulador, que se corresponde con la terminología greimasiana del ‘destinador’. Su acción consiste en ‘modificar la competencia modal’ del sujeto de estado (Courtés, 1997: 159): vale decir que modifica su competencia virtualizante, ya que antes no tenía motivos para llevar a cabo determinada acción (que Courtés llama S2, es decir, la segunda acción, ya que la primera es la del manipulador), aunque pudiera tener la capacidad, o sea la competencia realizante.

Ya hemos tratado el ejemplo de la Medea de *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Ahora nos resulta muy cómodo volver a citar este ejemplo, porque en él aparece completo el cuadro de una modalización: recordemos esta parte del argumento. Hera y Atenea han decidido lograr que Jasón, que se ha desplazado hasta la Cólquide con un grupo de héroes, se apodere del vellocino que es el objetivo de su viaje y está de momento en poder del rey Eetes. Pero el protagonista no parece ser capaz por sí solo de conseguir lo que pretende, así que las diosas deciden convocar a Afrodita, para obtener de ella el favor de su hijo, el caprichoso Eros, que es capaz de herir con sus flechas a la hija de Eetes, Medea. Así lo hacen, y efectivamente Eros entra en escena, cuando Afrodita lo convence por medio de un soborno<sup>22</sup>, y acierta en su tiro, provocando que Medea cambie sus objetivos egoístas anteriores por los objetivos concretos de su amado Jasón: «¡Ay!, ¡si él hubiera podido escapar sano y salvo a la muerte! [...] que yo por lo menos no siento una insana alegría en su dura desgracia» (Apolonio, 1991: 224-225). Roba para él, engaña a su padre por él y huye con él, asesinando a su propio hermano para esparcir los trozos de su cadáver por el agua y hacer que sus perseguidores pierdan el tiempo recogidos.

<sup>22</sup> Afrodita le ofrece a Eros una pelota de juguete como regalo, lo cual constituye otro tipo de manipulación, que Courtés llama *tentación* (Courtés, 1997: 161).

Como se ve, Medea tiene desde el principio su saber mágico, esto es su competencia actualizante: se la describe desde el principio como hechicera; en cambio, antes del flechazo no tiene la competencia virtualizante, dado que no tiene ningún interés en favorecer a Jasón ni en emplear la magia a su favor. Solo después de la acción de Eros adquiere ella esa competencia que pondrá más tarde en práctica.

Pero hay otras posibilidades, porque el enamorado que aparece en la mayoría de los textos parece un sujeto dispuesto a todo tipo de cambios en su carácter e intenciones.

Por poner otro ejemplo, Courtés reconoce las posibilidades modalizadoras de la seducción como un ‘hacer querer’. El seductor, más allá de las circunstancias amorosas que rodeen a los personajes, es en este sentido un actante que crea la necesidad en otro actante de llevar a cabo una acción, independientemente de que esta llegue a realizarse o no. Esto vale indudablemente para la seducción del político que convence para que le voten, pero también para el enamorado dispuesto a llevar a cabo las acciones que favorecen a la persona amada, como ocurre, entre otros múltiples ejemplos, en el mismo que acabamos de proponer, el de Medea, que se dispone para acciones aberrantes por amor.

En *Sémiotique des passions* se sostiene una tesis central, entendiendo ‘apasionado’ obviamente en el sentido de ‘arrebatao por un sentido que incluso lleva al fracaso en los objetivos que lo ponen en marcha’: la de que el sujeto apasionado se deja modalizar por el objeto, al cual parece concederse una entidad de sujeto. Se trata en realidad de un simulacro, por el que un sujeto de hacer puede ser modalizado a su vez y convertirse en sujeto de estar-ser, independientemente de que eso le lleve a su vez a hacer. «El sujeto afectado por la pasión será siempre, por lo tanto, en última instancia, un sujeto modalizado según el ‘estar-ser’, es decir, un sujeto considerado como *sujeto de estado* incluso si por su parte es responsable de un hacer»<sup>23</sup> (Greimas y Fontanille, 1991: 53-54).

Mientras el programa narrativo clásico hablaba de los sujetos-personas como entidades que transforman los objetos-cosas, lo que hay que introducir para hablar de las pasiones son sujetos-cosas capaces de modalizar los ánimos de las personas entendidos como objetos. Es decir que el sujeto imagina la existencia activa de las cosas y su intervención sobre su propio estado anímico como algo dotado de una voluntad independiente, circunstancia literal en los casos de fetichismo, pero también presente

<sup>23</sup> «Le sujet affecté par la passion sera donc toujours, en dernier ressort, un sujet modalisé selon l’ “être”, c’est à dire un sujet considéré comme *sujet d’état* même si par ailleurs il est responsable d’un faire».

cuando la persona generadora de la pasión no es sujeto de hacer, o sea no ha realizado ninguna acción más que imaginariamente. A este respecto, estos autores hablan de simulacros existenciales, o «proyecciones del sujeto en un imaginario pasional»<sup>24</sup>: la carga modal abre un espacio semiótico imaginario en el que puede desplegarse el discurso pasional.

Bajo tal perspectiva, bien lejos de nacer de una eventual *psique* de los sujetos individuales, los ‘imaginarios pasionales’ son el resultado de las propiedades del nivel semionarrativo, que es generalmente reconocido como la forma semiótica del imaginario humano, en un sentido antropológico y no psicológico<sup>25</sup> (Greimas y Fontanille, 1991: 59-60).

O sea que este imaginario no es en absoluto consecuencia interior de una psique única, sino la construcción codificada de una semiótica que la cultura comparte. Se aprende a ser sujeto apasionado y a percibir los objetos como sujetos capaces de determinada influencia y no de otras, de acuerdo con un código socialmente estipulado.

Los autores proponen de pasada una interpretación radical del simulacro: puede dudarse del estatuto de todo interlocutor o interactante en la comunicación en general y llegar a considerarlo como posible simulacro, de tal manera que cada quien podría suponerse que dirige su simulacro hacia el simulacro de otro. Si esto fuera así, habría que entender que un sujeto tensivo se desdobra en un «otro» e interioriza a su vez el *cuero* *otro* como ‘intersujeto’.

Más interesante es la posibilidad, consecuencia de las propuestas anteriores, de desarrollar la sintaxis de esta semiótica de las pasiones. Se propone la construcción de un *esquema patémico canónico*, por el cual el sujeto apasionado podría haber interiorizado todo un juego actancial mediante el cual la pasión sería escenificada, y por otro lado, la búsqueda de una sintaxis que explique las transformaciones de unos en otros, el paso, por ejemplo, de un ‘ser indiferente hacia una persona’ a un ‘estar emocionalmente comprometido con una persona’.

En todo caso, de la misma manera que un proceso narrativo clásico no reenvía solamente a una sucesión de estados narrativos, sino también a las transformaciones entre estados, el proceso pasional no puede fundarse simplemente sobre las sucesiones modales, que no son, tal como

<sup>24</sup> «Projections du sujet dans un imaginaire passionnel».

<sup>25</sup> «Dans une telle perspective, les “imaginaires passionnels”, bien loin de naître dans une éventuelle *psyché* des sujets individuels, résultent des propriétés de niveau sémio-narratif, qui est généralement reconnu comme la forme sémiotique de l’imaginaire humain, au sens anthropologique et non psychologique».

comúnmente se las utiliza, sino sucesiones de estados modales. Nos inclinamos más bien a suponer, anteriormente a su convocación como disposición en el discurso, que los dispositivos modales se organizan en una sintaxis completa, que comprende estados modales y transformaciones modales, y que llamaremos *sintaxis intermodal* para diferenciarla de la sintaxis que hace cambiar esta o aquella modalización de ‘posición’ en el interior de un sistema modal isótopo<sup>26</sup> (Greimas y Fontanille, 1991: 79).

Sin embargo, la sintaxis prometida no llega a definirse en el grado que sería deseable porque las relaciones entre los distintos niveles semióticos no son suficientemente unívocos, aparte de que no existe una «lengua» de las pasiones a la que se pudiera aplicar una sintaxis determinada, sino si acaso un «lenguaje» pasional (en el sentido lingüístico de capacidad innata de aprender una lengua) que da las condiciones para que cada cultura construya un sistema particular. Así, hay seguramente pasiones del norte y del sur, corsas y normandas (Greimas y Fontanille, 1991: 89). Si esto es así, y contando con las dificultades que tienen los gramáticos de las lenguas nacionales (estandarizadas por razones políticas y comunicativas) para establecer el sistema gramatical que las rige, parece difícil llegar a comprender a fondo un sistema de pasiones dialectales e idiolectales.

En todo caso, es indudable que la propuesta greimasiana, que combina el estudio de la semántica (a la que aporta intuiciones deslumbrantes y una enorme coherencia) y el de la semiótica de las pasiones, merece ser tenido en cuenta. En relación con nuestra célula temática del origen del deseo, su interpretación de la posición del sujeto ante sí mismo y ante los otros en el frenesí del cambio de una a otra modalidad y de una a otra identidad pasional transitoria representa un acercamiento teórico insustituible, que es necesario tener en consideración.

No obstante, hay algunas razones por las que no podremos fundamentar en la modalidad y en la semiótica de las pasiones nuestro estudio de una simple célula temática (a la que habíamos decidido llamar ‘motivema’).

La primera de esas razones es que la ‘semiótica de las pasiones’ renuncia a los textos, es decir que no se basa en absoluto en la expresión lingüística de las pasiones: en

---

<sup>26</sup> «Toutefois, de la même manière qu’un procès narratif classique ne renvoie pas seulement à une suite d’états narratifs, mais aussi à des transformations entre états, le procès passionnel ne peut pas se fonder sur les seules suites modales, qui ne sont, telles qu’elles sont couramment utilisées, que des suites d’états modaux. Nous sommes donc amenés à supposer, antérieurement à leur convocation comme disposition dans le discours, que les dispositifs modaux sont organisés en une syntaxe complète, comprenant états modaux et transformations modales, que nous appellerons *syntaxe intermodale*, pour la différencier de la syntaxe qui fait changer telle ou telle modalisation de “position” à l’intérieur d’un système modal isotope».

caso de haber sido así, habríamos podido seguir sus propuestas en el estudio de la pasión amorosa y su origen tal como se muestran en los textos. Por el contrario, Greimas y Fontanille pretenden analizar las pasiones en sí en cuanto sistema semiótico, incluso aunque con frecuencia recurran a ejemplos sacados de la literatura (como en el caso de Proust y su *Un amour de Swann*), o parezcan incluso depender de conceptos correspondientes al análisis del discurso. En estos casos, la teoría se salva con la introducción del término ‘événement’ y su adjetivo ‘évènementielle’, que sustituyen al narrador e introducen el punto de vista ajeno al sujeto del programa narrativo sobre sus acciones. Y nos encontramos otra vez fuera del análisis de discursos lingüísticos.

Es obvio que los autores desean explicar esa semiótica de las pasiones, tal como trataron de explicarlas filosóficamente Descartes o Spinoza, pero se ven obligados a volver una y otra vez al universo pasional «tal como se manifiesta en el discurso»<sup>27</sup> (Greimas y Fontanille, 1991: 109). Tienen que buscar su camino entre los dos peligrosos extremos de la taxonomía demasiado pretendidamente objetiva, como le ocurre a Descartes, y de la fundamentación de toda la filosofía en la pasión, como les ocurría a los románticos (Greimas y Fontanille, 1991: 110).

Por otro lado, de poco nos serviría un modelo que dé cuenta del verdadero funcionamiento de las pasiones cuando en los textos con los que vamos a trabajar la historia que se cuenta es tan otra. Es decir que no nos interesa decidirnos por interpretar, por ejemplo, que es el sujeto de la pasión el que está proyectando un sujeto de hacer sobre el mismo objeto de su pasión (por ejemplo, cuando se culpa a la belleza de la persona amada) o sobre un dios: estas serían explicaciones psicológicas tal vez más fáciles de aceptar en nuestro tiempo, pero a costa de olvidar lo que para este trabajo es central, el texto mismo. Si en el relato de Apolonio de Rodas aparece un personaje que es Eros y es este quien introduce explícitamente la pasión en otro personaje, no está en nuestro poder manipular esta evidencia con ánimo realista. Debemos entenderlo exactamente así, como un sujeto de hacer exterior al sujeto de estar-ser y que introduce un cambio al imponerle un objeto incómodo.

Por último, debemos recordar que no es nuestra pretensión reunir toda la sintaxis de las pasiones, ni la del deseo siquiera entendida como pasión. Solo queremos aplicar una metodología suficientemente concisa y cerrada a un microesquema narrativo que aparece en muchos textos más o menos literarios, de tal manera que lo haga fácil de detectar y de

<sup>27</sup> «tel qu’il se manifeste dans le discours».

analizar. Por esta razón, debemos centrarnos en el estudio del discurso narrativo, aunque en él aparezcan sujetos apasionados que nos obliguen a recordar en algunas ocasiones las ideas de Greimas. Y dentro de él, podemos limitarnos, como veremos en seguida, a la parte más sencilla de lo explicado aquí: aplicar a la aparición del deseo el programa narrativo tal como lo explica Courtés, con el mínimo número posible de ‘complejizaciones’.

#### 1. 1. 3. 4. El ‘origen del deseo en el individuo’ entendido como programa narrativo

En nuestra célula temática o motivema, el sujeto de hacer (S1) es un agente externo al individuo (pero no necesariamente el propio objeto de la pasión convertido en sujeto por virtud de un simulacro). Este agente externo provoca la aparición de un deseo en el ánimo del individuo, que puede ser interpretado como sujeto de estar-ser (S2), puesto que es en él donde se produce la transformación. También hemos aclarado que el objeto no es necesariamente una entidad material, sino que simplemente esconde una orientación sobre algo que es «pensado (o percibido), en tanto en cuanto que distinto del acto de pensar (o percibir) y del sujeto que lo piensa (o que lo percibe)» (Greimas y Courtés, 1982: 288). De ese modo, no hay ningún obstáculo en considerar como objeto a esta pasión, que es percibida por el sujeto de estado en una segunda situación que incluye en sí la memoria de un haber estado-sido ajeno a ese mismo objeto: el enamorado recuerda cómo era su estado de ánimo anterior al enamoramiento.

El estado previo del sujeto de estar-ser era tranquilo y calmado, sea de una manera positiva, incluyendo el éxito en el resto de las circunstancias vitales, o de manera negativa cuando implica aburrimiento, cansancio de vivir; igualmente, el nuevo estado adoptado tras el cambio es siempre tormentoso y difícil, aunque también puede serlo desde un posicionamiento eufórico, si conlleva una nueva alegría de vivir asociada al amor, o disfórico, cuando el enamorado vive su enamoramiento de una forma trágica y sin esperanza.

En cualquiera de los dos casos, la pasión recién surgida se considera siempre un revulsivo, un don molesto que impone ciertas exigencias impertinentes. Algo parecido a lo que sucede en *La feria de Soróchinets*, de Gógol: una levita roja le ha sido robada al diablo, que ha lanzado sobre ella una maldición, de tal manera que aquel que la adquiera sufrirá todo tipo de dificultades hasta que pueda deshacerse de ella. De este modo, a pesar del aparente valor que tiene el objeto, todo el mundo hace lo posible por regalarla,

esconderla, abandonarla o destruirla. Uno se la encuentra, o la compra, y entonces su negocio fracasa, se arruina, su mujer lo abandona. Trata de venderla, pero nadie la quiere, rebaja el precio sin éxito, está dispuesto a regalarla. La abandona, pero la levita vuelve a su casa. La corta en pedazos que dispersa y entierra, pero los pedazos se reúnen y vuelven otra vez. La desgracia sigue persiguiéndolo hasta que finalmente consigue regalarla. La historia se repite.

El don que recibe el sujeto de estar-ser en el caso del deseo es algo parecido a la extraña levita del diablo, un regalo envenenado. No puede el individuo deshacerse de él cuando quisiera, sino que le persigue allá donde va, imponiéndole su ley.

Obviamente, se produce un cambio determinante entre la situación anterior y esta posterior en que el sujeto ha recibido el don: una transformación que podemos considerar propia de la narratividad independientemente del género en que aparezca el motivema. Se trata, de cualquier manera, de una microestructura narrativa, normalmente un fragmento del texto, que explica la memoria de un tiempo previo sin el don en contraposición a un tiempo posterior marcado por su presencia.

La encontraremos evidentemente en la narración: así, por ejemplo, en el poema de Apolonio de Rodas, como en las novelas griegas o en tantos otros textos narrativos, hasta *Un amour de Swann* y tantos otros enamoramientos novelescos. Pero también aparecerá en la lírica, frecuentemente como motivo de queja para un enamorado que recuerda ese tiempo previo sin dificultades y lamenta su situación actual. Poco nos importa en este caso que la intención del autor se centre en la sucesión de los acontecimientos o en la exploración de un estado anímico. Es suficiente que podamos detectar este «acontecimiento» para que podamos hablar de una pequeña estructura narrativa, o bien del acto realizado por un personaje que especifica a un actante en su motivema. Y otro tanto se puede decir del teatro, que muestra, en una mezcla entre mimesis y diégesis un suceder temporal paralelo al de lo real, y en el cual también puede demostrarse la transformación por medio de la donación o implantación de esta pasión: recordemos la escena del baile en *Romeo y Julieta*, en la que vemos producirse ese cambio delante de nosotros. Pero con más motivo aún debemos incluir los textos pertenecientes al género dramático en los que un personaje utiliza la palabra para narrar algo ocurrido con anterioridad.

Incluso la célula narrativa puede mostrarse en textos de diferente tipo, sea ensayístico o filosófico, o incluso científico o moral. También un texto como el del

Arcipreste de Talavera, que citábamos al principio, da cuenta de ese cambio y trastorno que produce la lujuria, contra la que trata de prevenir al lector.

Es cierto que en el caso de textos que se inserten en el género narrativo seguiremos un desarrollo de la pasión, la veremos transformarse en el discurso, superar o sucumbir a las adversidades, tal vez avanzar y retroceder, mientras que en la lírica lo más probable es que todo se limite a la explotación sentimental de un momento especialmente emotivo. Pero, frente a otros asuntos que están también a disposición del poeta, el enamoramiento tiene la «memoria» de un tiempo en que el sujeto no estaba enamorado conservada en la extrañeza que muestra: cómo puedo verme así, yo que antes era de aquella otra manera. Bendito sea el día, el mes y el año. Dado que no pretendemos seguir el desarrollo completo de la fábula que nos cuente la novela, sino que vamos a quedarnos solamente con ese momento del cambio, es indiferente que forme parte de una sucesión de otros cambios o de un conglomerado de arrobamiento desordenado o argumentado.

El programa narrativo define nuestro motivema, de modo que puede funcionar como esa herramienta que nos era necesaria para el estudio y análisis de los textos. Pero debemos tener en cuenta algunas condiciones que nos habíamos impuesto. Recordemos que no podíamos conformarnos con una unidad de contenido como lo era tal vez un giro argumental reconocible (que se convertía él mismo en signo con un significado nuevo); habíamos ejemplificado esta entidad temática –que no es la nuestra– con los ejemplos de *West Side story*, *Matrix* y el ‘vampiro’. Nuestra célula temática no es, como estos ejemplos, una unidad de significado que a su vez es significativa y a la que pudiéramos poner un nombre (‘mito literario de Romeo y Julieta’, ‘motivo del vampiro’, etc.) cuando la reconocemos en los textos en momentos inesperados. Nuestra célula, más bien, se queda todavía disuelta en la indeterminación del significado, solo discriminada en cada texto en concreto. Se puede decir que hay un *continuum* de posibilidades significadas en los textos, algunas de las cuales pasan de forma más o menos adecuada por los rasgos que tratamos de seleccionar. Muy diferente del caso del ‘vampiro’, que no admite gradación ninguna: o reconocemos el motivo o no lo reconocemos (independientemente de que algunas de sus apariciones puedan obviar algunos rasgos). Por esta razón necesitábamos no tanto un nombre para una unidad preexistente como precisamente un filtro que permitiera extraer una parte de lo significado de entre todo lo demás.

Y efectivamente, es aceptable que el esquema del programa narrativo sirva para extraer de un corpus de textos concretos (aunque sea bastante amplio) aquellos fragmentos

en los que aparecen elementos significados que encajan en tal molde. La restricción que llevan a cabo los signos específicos de un texto deberá someterse a un esquema: no nos interesan los ladrillos que determinan la fábula, sino el espacio delimitado por ellos, la habitación, en la medida en que se adecue a nuestro filtro. Debemos desechar todo aquello –fragmentos, textos completos– que no admita en su fábula un examen de adecuación al programa narrativo.

Una dificultad más surge del hecho de que también el programa narrativo admite algunas variantes internas, como veremos pronto. Sin embargo, estas variantes caben a su vez en un conjunto limitado de esquemas adaptados del programa narrativo. No se trata simplemente de motivos que especifican un único motivema invariante, como proponía Doležel, sino tal vez de otros motivemas, en la medida en que cambian parcialmente no solo los actores sino también los actantes: por poner un ejemplo que será central en nuestro análisis, la desaparición del sujeto de hacer o la transferencia de sus funciones desde la entidad ‘dios’ a la belleza de la persona amada supone estructuras diferentes que hay que tener en cuenta para organizarlas adecuadamente.

Por el momento, es necesario repasar la exposición de Courtés para aclarar de qué manera o maneras es posible adecuar a ella nuestra propuesta de asociar el programa narrativo con un motivema específico, este de la generación del deseo. De este modo, aplicaremos nuestra célula narrativa a las exigencias impuestas por este autor, y describiremos algunas de las posibilidades que están latentes en ella y que probablemente encontraremos en los textos.

En primer lugar Courtés desarrolla el ‘cuadro semiótico’ propio de una situación dada, es decir, de uno de los momentos que conforman la sucesión en el discurso narrativo: se trata de estudiar primero la permanencia para entender el cambio. En su cuadro semiótico (la construcción que enfrenta cuatro elementos como A y su término contradictorio, su ausencia y la ausencia de su término contradictorio) Courtés da la conjunción (‘tener’) como término de partida, que se contrapone a la disjunción (‘no tener’). Para cerrar el cuadro semiótico, ofrece las negaciones de estos estados: ‘no conjunción’ y ‘no disjunción’. Lo interesante de esta descripción inicial es que la definición de una situación estática implica sin embargo ya la memoria de un cambio. La no conjunción está representada por el verbo ‘perder’ del mismo modo que la no disjunción lo está por ‘encontrar’. Salta a la vista que perder es cesar en la posesión, así

como encontrar o adquirir es cesar en la carencia. Cualquiera de estas dos posiciones conserva la memoria del estado anterior.

Si queremos incluir el deseo como objeto de la junción en este cuadro semiótico, veremos que el deseo es un ‘encontrar’ ( $-\cup$ ), que, como señala Courtés, conserva la memoria de una carencia previa, un ‘no haber tenido’ aunque en el presente del tiempo de la historia se plantee bajo la forma de un ‘tener’ ( $\cap$ ). Nos interesa distinguir entonces al enamorado en ‘conjunción’ (el bien casado, digamos) del enamorado en ‘no disjunción’ (perturbado por el nuevo frenesí). Solo este puede albergar en sí toda la narratividad que necesitamos.

De algún modo, el hecho de que una situación dada presuponga la anterior ya exige un cierto eje de unión entre las dos, a partir del cual se pueda desarrollar la distinción que determina el cambio. En un paso posterior, Courtés señala explícitamente que la oposición entre las dos situaciones solo es posible como distinción de ciertos rasgos a partir de la semejanza. Se trata de un juego de identidad y alteridad. En el relato se pasa de una ausencia de deseo a su presencia: el eje es la disposición a amar y el resto de los rasgos que rodean al sujeto de estado.

Si la irrupción del deseo o enamoramiento puede adoptar tanto un sentido positivo como negativo, la ausencia de deseo o de amor puede ser vista como la paz, y entonces su aparición será considerada como perturbación y caos, peligro y trampolín para la tragedia; por el contrario, si la ausencia de deseo es desazón y aburrimiento, su irrupción será vista como redentora, causa de entusiasmo, más allá de que en otra fase del relato se alcance el objetivo del deseo o todo quede en frustración. En cualquiera de los casos, como quiere Courtés, existe un eje que explica la transformación de lo uno en lo diferente a partir de lo común a los dos estados.

«*Todo enunciado de hacer presupone dos enunciados de estado, uno digamos en ascenso y el otro digamos en descenso*» (Courtés, 1997: 114) Uno de ellos es el estado de indiferencia, que va desapareciendo o desaparece bruscamente, en descenso, y el otro es el estado de arrebató, que se impone, en ascenso.

Courtés asevera que el esquema básico de dos situaciones y un cambio implica ya un sujeto del cambio: «la transformación no presupone sólo dos estados sucesivos y diferentes, sino también un sujeto de hacer» (Courtés, 1997: 114), es decir que si se ha dado un cambio de una situación a otra necesariamente es porque ha habido un actante sujeto de hacer que ha provocado ese cambio. Esto parece estar en contradicción con su

idea de que sí es posible que alguno de los actantes no aparezca en el modelo actancial, a no ser que se acepte la desaparición de los otros actantes pero no la del sujeto de hacer. Recordemos que en esto se oponía a Greimas, que creía imposible su ausencia porque sería siempre tomada por un desplazamiento más bien enfático.

Pero el propio Courtés, unas páginas más adelante, señala una posibilidad que contradice esta frase: uno de los casos particulares que se señalan como posibles es aquel del ‘hallazgo’, esto es el programa narrativo que corresponde al sujeto de estado que pasa de una carencia a una adquisición sin que se sepa nada de ningún sujeto de hacer:  $H\{¿? \rightarrow (S2 \cap O)\}$ . Courtés añade el programa de la ‘pérdida’, en la que un sujeto de estado se ve privado de la posesión de un objeto sin que para ello haya tenido que intervenir ningún sujeto de hacer. Efectivamente, no es necesario pensar en un donador para entender la importancia narrativa de ciertas adquisiciones no motivadas, como la lámpara de Aladino, por poner un ejemplo tradicional y claro. Todo parece indicar que efectivamente es imaginable un programa narrativo en el que el sujeto de hacer sea involuntario, imperceptible o incluso inexistente.

Desde nuestro punto de vista, en todo caso, no se trata tanto de las posibilidades teóricas, esto es, averiguar si es posible la ausencia del actante sujeto o por el contrario la acción de la transformación del sujeto de estado acusa necesariamente su intervención. No nos interesa tanto buscar la posible interpretación de que Aladino pesca la lámpara maravillosa motivado por una necesidad de justicia «destinadora» que quiere recompensarlo. Únicamente nos interesa saber si ha dejado algún rastro en los textos particulares, y con esta intención tendremos que buscar en ellos su presencia. Es más que posible que en muchos de ellos aparezca un sujeto de estado ignorante de la identidad de un presunto sujeto de hacer: ¿cómo ha podido pasarme esto a mí? En tal caso, es decir, cuando no aparece ante nosotros como lo hacía el Eros de las *Las argonáuticas*, nos veremos obligados a señalar su ausencia o al menos su anonimato. Pero será importante elaborar una tipología de variantes del programa narrativo, que luego buscaremos realizarse en los textos.

Otras ausencias son en principio posibles, pero en nuestro caso no todas ellas necesariamente dan lugar a programas que debamos tener en cuenta. Courtés contempla la posibilidad de la ‘angustia’, como ya veíamos en su momento: la transformación que lleva a una situación nueva, que se distingue claramente de la inicial pero sin que se sepa de

forma clara en qué. Es decir, el objeto nuevamente adquirido o recientemente perdido es desconocido para el sujeto de estado.

H  $\{S1 \rightarrow (S2 \cap_i ?)\}$

Esta posibilidad existe, la ignorancia de los rasgos concretos del cambio introduce en muchos sujetos una inestabilidad bastante habitual: solo poco a poco van identificando que el objeto que se les ha donado es el deseo, y con ello pasan de la excitación angustiada a una determinación que marca un segundo paso. Esta es la situación que detalla Virgilio en relación con el enamoramiento de Dido en la *Eneida*.

Otra posibilidad que deber ser tomada en cuenta es la del sincretismo: la posibilidad de que dos actantes correspondan a una única entidad actorial. Courtés recoge la posibilidad del sincretismo entre el S1 y el O (el que se entrega a alguien), o entre los tres actantes (Edipo investigándose a sí mismo, por ejemplo), y éramos nosotros quienes añadíamos la opción del sincretismo entre objeto y sujeto de estado en el caso del esclavo manumitido y el de Edmond Dantès.

En nuestro estudio, aunque esta posibilidad parece infrecuente, sí podemos reconocer algunos casos en que es posible argumentar la existencia de sincretismo. Eros se dona a sí mismo el deseo en la historia de «Eros y Psique» (se enamora de esa muchacha), lo cual supone el sincretismo entre el sujeto de hacer y el sujeto de estado (él se transforma a sí mismo) e incluso, si aceptamos al personaje como personificación de la pasión que insufla, es también él mismo el objeto.

Pero en realidad, siempre que el deseo es una fuerza que se introduce a sí mismo en los cuerpos y los ablanda podemos hablar de sincretismo entre el sujeto de hacer y el objeto de la conjunción, manteniéndose independiente el sujeto de estado, el individuo que desea.

Otra posibilidad no desdeñable en relación con las variantes más fantasiosas de los amores es la de un único personaje en el que se desdobl原因 varios actantes: algunos elementos internos participan a la manera de agente generador de deseo, mientras otros son el sujeto de estado, que sufre la intervención de los primeros, y aún otros son el deseo mismo. Propondremos pronto el relato que da Proust del enfrentamiento de las sutiles fuerzas psicológicas que se enfrentan o se ayudan en el interior de Swann. Sin embargo, este tratamiento tan atento a la psicología a menudo deriva hasta el terreno de la alegoría:

como si en el interior del ser humano se librara una batalla y a cada uno de los contendientes fuera posible otorgarle una identidad y una voluntad diferenciada. Algo así es lo que encontramos en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, en que aparece el deseo en la forma de un bárbaro casi animal que lleva secuestrado al enamorado a la cárcel del Amor.

No obstante, lo más habitual es que el agente generador de deseo, el deseo mismo y el individuo aquejado de esa pasión correspondan a tres actores perfectamente diferenciados sin sincretismos ni desdoblamientos.

Debemos atender a las posibles complejizaciones que surgen del programa narrativo canónico, aunque proponemos mantenerlo en su máxima sencillez en la medida de lo posible (en la medida en que puede servir para cribar el corpus y seleccionar aquellos textos que se adecuen perfectamente a él). No es nuestro objetivo ampliar las posibilidades para que el corpus engorde y se haga más complejo, sino ser rigurosos para que los ejemplos analizados sean manejables, es decir, para que sea posible su reducción a categorías más simples.

Respecto a la relación sintáctica entre *performance* y competencia, solo podemos decir que efectivamente la acción del sujeto de hacer presupone la competencia al respecto: para que Eros haga que surja el deseo en el individuo es necesario que tenga la capacidad de hacerlo y que tenga además una motivación para ello. Pero no nos interesa saber cómo ha adquirido esa capacidad y esa motivación, que forman parte de la mitología o de la narración de los antecedentes, pero no del motivema de nuestro interés.

En cambio, hay una complejización de tipo sintáctico (es decir, del tipo que impone la presencia simultánea o sucesiva de los elementos involucrados) que sí podría llegar a ser importante.

Tal vez sea posible definir ese sentimiento de deseo o amor que aparece en el individuo a partir de los mismos elementos, gracias al hecho, corroborado al menos en una gran cantidad de los casos, de que la principal aspiración del enamorado no es otra que la de lograr ser correspondido. Una vez más, no nos importa aquí saber cuáles pueden ser las consecuencias de esa correspondencia, sino simplemente usarla con fines teóricos y analíticos.

El objeto es el deseo que se adjunta al sujeto de estado. Tal vez sea posible definir ese objeto como una imaginación según la cual un determinado sujeto se convierte a su vez en parte de un programa narrativo. El enamorado desea que la persona amada sienta por él

lo mismo que él siente por ella. En muchos casos, además, al sujeto de estar enamorado le cuesta mucho definir mejor lo que quiere de la persona amada: la literatura está llena de enamorados ingenuos que se inmolan por ignorancia de la naturaleza real de sus inclinaciones (pensemos en todas las «burladas» donjuanescas, por ejemplo). Lo único que resulta obvio es que desean recibir lo mismo que dan, y que creen que lo que se les da es seguramente lo mismo que lo que ellos están dando. Entonces ese programa narrativo que se dibuja en sus imaginarios será exactamente igual que el primero, con la salvedad de que los actores que especifican a los actantes tendrán identidades diferentes.

Digamos, entonces, que el programa narrativo que el sujeto de estado ha empezado a imaginar consiste en que un sujeto de hacer (que puede ser el mismo que el del primer programa narrativo, digamos el dios, la fuerza natural) provoca un cambio en un sujeto de estado (que es necesariamente otro, precisamente la persona amada) que ahora pasa a estar en conjunción con un objeto, que llamaremos también ‘deseo’.

Es decir que, cuando el sujeto de estado entra en conjunción con el deseo, este no es otro que la imaginación de que otro sujeto de estado pase a estar también en conjunción con el deseo. Y a su vez este deseo, que imaginariamente se adhiere a esa persona en concreto, es necesariamente la imaginación de que el primero sea sujeto de estado en conjunción con el deseo.

El enamorado se siente acuciado por el deseo de que el amado a su vez se sienta acuciado por el deseo de que el primero se sienta acuciado por el deseo. Abismo de espejos enfrentados. Pero el enamorado ignora si el amado ya ha entrado en su propio programa narrativo, porque la condición de ese objeto es ser imaginario, por tanto inmaterial, imperceptible salvo desde dentro del sujeto. Según la insistencia de Barthes, del amor no sabemos nada; solo conocemos el discurso amoroso / enamorado (*amoureux*), el discurso del enamorado (Barthes, 2011: 50-51). Pero todo lo que diga puede ser fingido, así que nunca el enamorado sabrá si es correspondido, porque no hay ninguna prueba externa del amor.

Lo que es lo mismo: S1 hace que S2 experimente la presencia de O, un deseo de que S3 (que podría ser el mismo agente que S1) haga que a su vez S4 experimente la misma presencia de otro O recíproco. En el programa narrativo imaginario, aquel en que S4 (el ser amado) experimenta el deseo, el objeto es a su vez el primer programa narrativo. No hará falta insistir en la naturaleza especulativa de este objeto: podría darse el caso de que los dos programas fueran reales y sin embargo tanto S2 como S4 lo ignorasen.

PN1 (real):  $S1 \rightarrow \{S2 \cap O1\}$

PN2 (imaginario):  $S3 \rightarrow \{S4 \cap O2\}$

PN3 (imaginario, ¿=PN1?)...

Obviamente, mientras los actores que las representan no tienen por qué coincidir, las entidades actanciales S3 y S4 corresponden exactamente a las de S1 y S2, pero las consideraremos diferentes desde el momento en que forman parte de programas narrativos diferentes, razón por la que nos decidimos por continuar la numeración. Bastaría con señalar que todos los sujetos impares son sujetos de hacer y todos los sujetos pares son sujetos de estar-ser. Respecto a los actores investidos bajo las entidades actanciales, hay que decir que, al menos en un texto que presente una mínima homogeneidad en la concepción del deseo, S1 y S3 deberán corresponder a uno solo: por ejemplo, esa es la función asignada al dios Cupido como generador del deseo, real en un individuo (S2) e ideal en el otro (S4)<sup>28</sup>.

Puesto que el tercer programa consiste en imaginar un quinto, esto lleva a que las imaginaciones de uno y otro sujeto de estado se reflejen mutuamente hasta el abismo de la incertidumbre. No se trata solo de que el paso del tiempo dificulte la permanencia del amor, y envuelva de misterio los sentimientos del otro después de un único momento de certidumbre, el de la inauguración; lo cierto es que los textos reflejan que no hay ningún momento de seguridad, a no ser que el narrador, de forma ingenua, nos haga saber que un determinado amor era perfecto, y duró eternamente. En circunstancias normales, el enamorado sabe que solo imagina el programa especular, y no puede dejar de dudar que de hecho la realidad coincida con él y sospechar que no sea más que una apariencia.

Llevemos este esquema a nuestro ejemplo: en el programa narrativo real (PN1), Eros (S1) ha intervenido para hacer que Medea (S2), que antes vivía sin preocupaciones específicas, pase a estar dominada por una nueva pasión (O1). Esta pasión consiste en imaginar que el mismo dios Eros haya inculcado la misma pasión en el extranjero Jasón (S4). Ella sueña que Jasón desea llevársela consigo a su patria para hacerla su esposa.

<sup>28</sup> Por otro lado, se puede concebir un amor cuyo correlativo imaginario esté desplazado hacia otra persona: aunque se trate de un ejemplo poco representativo, en *Arabella*, ópera de Strauss con libreto de Hoffmannsthal, Zdenka desea que su hermana Arabella se enamore de Matteo, que a ella le parece el mejor pretendiente. Como era de esperar en una tercería basada como esta en una inclinación personal, al final es la propia Zdenka la que se casa con el muchacho cuando su hermana ha encontrado a su propio candidato perfecto, Mandryka.

Parecióle que el hombre extranjero aceptaba la prueba  
no por sus muchos deseos de llevarse consigo la piel del carnero,  
que no había venido siquiera por causa de él a la ciudad  
de Eetes, y sí para llevársela a ella a su casa  
como esposa legítima (Apolonio de Rodas, 1991: 232).

Lo que ella imagina es que Jasón imagina también su propio programa narrativo especular. Es cierto que ella no imagina explícitamente a Eros insuflando el deseo en Jasón, porque no le importa cuál sea el origen de ese deseo (de esa modalización, podemos decir), sino solo que él esté en una disposición adecuada.

Es obvio que una pareja de programas narrativos como estos, que parecen mirarse en el espejo de Narciso, darán lugar, en muchas de sus realizaciones, a una fase posterior, narrativa desde cualquier punto de vista, en la que, desvelada la presencia del deseo tanto en S2 como en S4, ambos sujetos se ponen en marcha, dando lugar a nuevas series de acciones que podrán ser estudiadas en los mismos términos. Medea y Jasón, efectivamente, entran en contacto, se convierten en sujetos de acción a partir de la modalización operada por Eros, en el caso de Medea, y por un interés que venía de más atrás en el caso de Jasón. Provisionalmente unifican sus intereses y se alían, aunque los lectores sabemos que uno de los dos personajes ha sido engañado y que se verá defraudado antes de que acabe la historia. Se ayudan a lograr sus objetivos, roban el vellocino y escapan juntos. La aparición del deseo resulta ser un programa narrativo de uso que hace posibles otros programas narrativos sucesivos.

Fundamentalmente, puesto que hablamos de anhelo de unión, la acción más habitual será la de unirse: S2 y S4 verán corroborados sus respectivos objetos si se produce esa fusión de manera más o menos perfecta. De ahí se pasará a nuevos desarrollos. En otros casos, la narración expone la imposibilidad de esa unión, bien porque el programa narrativo no llega a hacerse real (como en el caso paradigmático de *Werther*) o bien porque, aunque sí hay correspondencia, las circunstancias dificultan el encuentro (como ocurre típicamente en las novelas griegas y en todos los textos que puedan considerarse sucesores).

Otro desarrollo frecuente consiste en el encargo a un tercero en quien se confía de la realización del programa especular: pedirle que lo haga real, es decir que origine en la otra persona un deseo similar. En este caso, el sujeto de hacer del segundo programa

narrativo sería diferente del primero. En la *Celestina*, por poner un ejemplo clásico, no se sabe cuál es el generador del deseo de Calisto, pero sí se sabe que es la vieja alcahueta la que logra que Melibea le corresponda. De esta manera, el PN2 se hace real gracias a un S1 también real que efectivamente consigue producir el deseo de la muchacha.

En aquellos casos en que el enamorado constituya su propio tercero se da un claro sincretismo entre funciones de programas diferentes: el S2 del PN1 es el S1 (o S3) del PN2. Es el caso del seductor, al menos en aquellos casos en los que el seductor es inicialmente víctima del deseo, lo cual descarta posiblemente el caso de Don Juan, que disfruta generando programas narrativos segundos cuando nunca ha habido primero. Más bien es el caso del enamorado que lleva a la práctica todos sus recursos de seducción para vencer la resistencia de la persona amada, argumento frecuente en la literatura popular y en el cine: por ejemplo, en *Atrapado en el tiempo*, de H. Ramis (*Groundhog Day*, 1993), o en *El apartamento*, de B. Wilder (*The Apartment*, 1960).

Pero ya hemos dicho que todas estas complejizaciones, las consecuencias posibles de nuestro motivema, quedan fuera de nuestro estudio. Solo nos interesa el momento del cambio decisivo, ese en que Medea sufre la transformación mientras mira a Jasón en el festín y Eros aprovecha el momento para disparar una flecha que le arde a la muchacha en las entrañas.

Lo que podríamos considerar clave y criterio mínimo de selección será la presencia en los textos de estos dos programas narrativos especulares, el confesado por S2 y el imaginario de S4. Podríamos decir que con ellos hay alguna forma de anhelo de unión mientras que sin ellos no hay ninguna. El problema es que, aunque esto pueda ser válido para los casos de enamoramiento, el deseo sexual es menos exigente. Es decir que puede haber sujetos de estado que no imaginen programas narrativos especulares. El objeto asociado a ellos no consiste en la realización recíproca, sino en la puesta en práctica de la acción que lleve a una satisfacción inmediata de tipo sexual. Aunque estos casos sean menos frecuentes de lo que cabría esperar en la literatura, no son en absoluto descartables, con lo que no podemos dar la aparición del programa narrativo imaginario como un universal. Por eso, solo el primero es inexcusable: sí podemos decir que solo tendremos en cuenta los textos en los que sea posible localizar acciones o transformaciones que puedan entenderse de esa manera.

Entonces, efectivamente, las posibles complejizaciones de tipo sintáctico no nos ayudarán a llegar mucho más lejos a la hora de llevar esta propuesta al análisis.

Respecto a las posibilidades paradigmáticas (es decir, aquellas que no pueden aparecer juntas, sino que constituyen elementos alternativos en una determinada posición), una vez más podríamos hacer referencia a complejizaciones del tipo de los rivales, es decir, al enfrentamiento entre dos o más sujetos que quieren llevar a la práctica sus respectivos programas narrativos ideales, a todas luces incompatibles entre sí. Si uno de ellos consigue realizarlo, los otros (*antiprogramas narrativos*) quedarán frustrados o en el mejor de los casos en el ámbito de lo virtual.

Este modelo y sus incontables ramificaciones es la clave de ciertos subgéneros de la comedia, de los que podrían ser representativos los enredos barrocos hispánicos, así como varios momentos de *El sueño de una noche de verano*. Las dos parejas de enamorados están desequilibradas porque uno de los individuos tiene dos pretendientes mientras otro no tiene ninguno; la magia provoca cambios en la situación, pero se suceden las variantes incompatibles hasta que solo al final se alcanza una que sí permite la realización de los programas ideales de los cuatro personajes<sup>29</sup>.

Esta multiplicidad de variantes sirve para enredar las circunstancias en que aparece nuestro motivema, pero no nos ayuda a entender mejor el núcleo mismo. Por esta razón, aunque debemos tener siempre cerca este repertorio de posibilidades, que pasarán una y otra vez a nuestro lado, no podemos centrarnos en ellas. Trataremos de limitarnos a la identificación y análisis de ese núcleo en los textos de una época concreta, con la intención de alcanzar un conocimiento más estable sobre su concepción.

Con respecto al programa narrativo y su posibilidad de aplicación a nuestro motivema, es importante tener siempre en cuenta que una fórmula que consideramos tan útil no forma parte ya del plano del significado, sino que precisamente se limita a nombrarlo. En un texto encontramos a un personaje que se enamora, y a esa transformación le ponemos un nombre: ahora ya podemos utilizar ese nombre para referirnos a algo que se recorta estable sobre palabras siempre diferentes y significados de amplitud siempre variable.

La unidad no está en la materia del significado literario, sino que viene impuesta por la aplicación de nuestro esquema, que recorta exclusivamente aquella parte del texto

---

<sup>29</sup> Frente a otros conflictos habituales de la literatura, que pueden resolverse con un compromiso entre las aspiraciones del sujeto y el antisujeto, los triángulos amorosos se caracterizan por su inestabilidad radical. Es extremadamente infrecuente que se llegue a un final de relato estable en que tres personas compartan una relación: con todas las reticencias que impone la evidente ironía, podría ser el caso de *Viridiana*, de Buñuel, o el final posiblemente a cuatro de *Così fan tutte*, de Mozart y Da Ponte.

que nos corresponde; por lo tanto, ha dejado de formar parte de lo temático para ser solo el criterio de selección, el significante de una sección muy específica (confiamos en ello) del ilimitado espectro de lo significado, que necesariamente lo desbordará en cada una de sus apariciones literarias.

#### ***1. 1. 4. Estructurar las invariantes, pero también las variantes***

La temática selectiva identifica los temas a través de su permanencia, su capacidad para la pervivencia histórica. En la temática estructural, el tema puede ser concebido como un conjunto de motivos recurrentes; se constituirá en relación con otros temas similares u opuestos. Cada tema es miembro de un mini-sistema de temas relacionados, un *campo temático*, y su estructura es determinada principalmente por las oposiciones existentes dentro de ese campo (Doležel, 2003: 264).

En el artículo ya citado de Doležel, este autor pide un estudio de los temas que tenga como objetivo su sistematización a partir de la idea de que los temas son invariantes semánticas. El instrumento para lograrlo, según su propuesta, era el mismo que se utiliza a menudo para estructurar el significado, el «campo temático»: una estructura por la que cada uno de los elementos presentes se distingue de cada uno de los demás al menos en un rasgo que lo hace único en el conjunto. Este instrumento trata de dar cuenta del significado de la misma manera que los fonólogos hacen con su ámbito de conocimiento y estudio.

Pero los instrumentos que se han demostrado útiles y convincentes en el estudio de elementos significantes no tienen por qué serlo también en el de los significados. Los primeros son seleccionados por el usuario del código de acuerdo con una determinada economía productiva que no es la misma que la que rige la parte del significado. La ley del mínimo esfuerzo deberá aplicarse probablemente de manera inversa: si es preferible seleccionar un solo rasgo para la oposición entre dos fonemas para evitar una multiplicación inútil de los elementos, no debemos entender en absoluto que el ilimitado universo de lo imaginario está también construido por pares mínimos. Al revés, la oposición paradigmática («o lo uno o lo otro») del plano significante lleva a una restricción del plano significado que consiente todavía infinitas restricciones posteriores.

Por esto, un determinado rasgo de una oposición binaria excluido de determinada ocurrencia sintagmática es en el estudio de la fonología un rasgo despreciable, como un fonema perteneciente a una lengua extraña. Así, si oímos la palabra «lopo» necesitaremos

un contexto que nos proporcione ciertos elementos tomados de un margen de redundancia de la lengua para llegar a la conclusión correcta sobre lo que se nos quería decir: en «el lobo se comió a la oveja», entenderemos claramente «lobo», por poner un ejemplo.

No hay razones claras para pensar que eso tenga que ser así también en el estudio del plano de lo significado, en el que las variables pueden tener tanto interés como las invariantes. Tal vez, de acuerdo con la distinción que hemos hecho antes acerca de los temas «reconocibles» entre textos, desde el momento en que el significado de un texto se constituye como motivo significante, estos sí deberían admitir un estudio como el de los fonólogos. En ese caso, se trataría de encontrar y describir rasgos estructurables para distinguirlos del mismo modo que hacemos con los lexemas o con los rasgos de los sonidos en la lengua.

Así, los rasgos del motivo de Don Juan resurgen en *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán, manteniéndose como contrapunto heroico constante frente a la grotesca realidad del presente. Aparte del nombre del protagonista, la muerte del padre de la deshonrada (si bien no es responsable el protagonista) y el desafío macabro del final con venganza del muerto convergen en la codificación de un sentido que remite indudablemente al del mito imaginado por Tirso. La ausencia de cualquiera de estos rasgos o la presencia de otros habrían podido escamotear la referencia o haberla transformado en otra. Una invocación satánica, por ejemplo, lo habría llevado hacia Fausto, despertando un universo de significados diferente; la mediación de una alcahueta entre la Daifa y Juanito Ventolera habría desplazado la trama hacia el motivo celestinesco. Por todo ello, podemos decir que la unidad de sentido de este esperpento deviene significativa al permitir la identificación del motivo de Don Juan, que enriquece la trama con el contraste de ese universo paralelo, abriendo la puerta a nuevas expectativas.

En cierto modo, siempre que en una obra de ficción se reconoce un motivo, sea complejo como este o simple como la mención a una pistola, se desatan expectativas relacionadas con ese motivo que participan en la constitución del significado del texto. Sin embargo, esa característica no puede generalizarse sin más a todo significado, que, como hemos defendido, está caracterizado por la continuidad y la falta de unidades reconocibles.

Por esa razón, cuando Greimas trata de estructurar las pasiones a partir de los rasgos que aparecen en las definiciones de un diccionario, se encuentra con que esos rasgos no son los mismos para la definición de todos los términos, e incluso que la lengua no tiene

una palabra concreta para algunas combinaciones posibles de rasgos que distinguen a otros términos. Así, harán falta varias palabras para llegar a un significado.

Una de las consecuencias de esa ambición de reducir los significados a oposiciones binarias está relacionada muy de cerca con uno de los problemas que más nos atañen en el presente trabajo: el abandono del estudio de los aspectos variables de un tema en sus diversas apariciones.

Doležel rechazaba una temática selectiva que se conformaba con rastrear los temas en sus ocurrencias históricas. Así lo resume Naupert:

[...] la ‘temática estructural’, fuertemente arraigada en el modelo narratológico estructural, parte de una perspectiva *intratextual* para proceder después a una abstracción de los textos individuales y concretos con el fin de configurar una semántica narrativa universal de la construcción del relato (Naupert, 2001: 76).

Tanto a la primera como a la segunda, Naupert oponía una tercera opción:

La tematología comparatista, en cambio, opera con elementos temáticos que reconoce como conectores *intertextuales* y, por lo tanto, la peculiar estructuración temática de cada texto es sólo un pretexto para ubicar después los textos en conjuntos relacionados debido a la presencia desigual del elemento temático compartido. No le interesa tanto el sistema universal o general al que aspira la temática estructuralista, sino el hecho cultural de la recurrencia de elementos temáticos que a la vez implica necesariamente un enfoque histórico (Naupert, 2001: 77).

Si hemos vuelto por un momento a una fase anterior de la argumentación es para señalar con más claridad lo que estas manifestaciones evidencian: no parece posible estructurar las transformaciones históricas de los temas; o se atiende a la estructura de una forma atemporal o se siguen las ocurrencias históricas.

Pero lo histórico también puede ser estructurado y comprendido como sistema cultural, por más que presente transformaciones. Además, esas transformaciones no son simplemente oposiciones binarias (ahora un elemento, ahora el otro), ni tampoco simples flecos que sirvieran de adorno a una invariante temática.

Nuestra propuesta intentará estructurar no solo lo invariante, como quiere Doležel, sino también los propios cambios. Confiamos en que la aplicación que hemos propuesto del programa narrativo al motivema del origen del deseo nos ayude a establecer un sistema de variantes posibles para rastrearlas en los textos. Hemos intentado encontrar un criterio

de selección firme para los textos, y creemos que ese mismo esquema que los criba puede servir para señalar también sus variantes, o al menos las ramificaciones más importantes que incluyen. Aunque el significado sea un continuo, será posible encontrar límites internos a esa continuidad (eso es lo que esperamos que sea capaz de hacer el programa narrativo: discernir los textos en que aparece de entre todos aquellos en los que no) y aún más límites dentro de cada uno de los espacios acotados.

Es conocido que un territorio es infinitamente divisible: según Mandelbrot, es imposible medir la costa de Bretaña, porque la escala que escojamos hará que varíe el contorno: cuanto más nos acerquemos, cuanta mayor precisión otorguemos a cada detalle (si medimos cada grano de arena, por ejemplo), tanto más se multiplicará la longitud total. Y sin embargo, sí es posible delimitar unas fronteras entre países, y a su vez fronteras entre provincias dentro de cada país, etc. Del mismo modo, aunque el universo de lo imaginario sea ilimitado, continuo o infinito, seguramente admite límites internos que separan países, regiones, comarcas, municipios. No pretendemos delimitar cada grano de arena: solo hemos propuesto unas fronteras precisas para un país y creemos posible delimitar también las regiones más importantes que lo componen. El programa narrativo será la frontera que aplicaremos al territorio; las variantes imaginables en él serán fronteras entre las regiones.

Así, por adelantar un ejemplo, todos los casos en que el sujeto de hacer sea un dios se considerarán pertenecientes a una única región (o una estirpe, si usáramos una metáfora humana) diferente de aquellos otros casos en que el sujeto de hacer sea una persona ayudada por una poción. Las posibles variaciones en la identidad de cada actante marcarán los límites entre estas regiones.

Pero antes de explicar más sistemáticamente esas variantes vamos a tener en cuenta a algunos autores que han pedido con mayor o menor claridad una atención especial al estudio de lo variable en lo temático.

#### 1. 1. 4. 1. Otros autores que han propuesto atender a las variables

Entre otros, Beller ha pedido a los comparatistas que lleven a cabo una verdadera comparación, es decir, que no se limiten a hacer listas de obras «puestas en fila» ni se pierdan en mares de datos históricos o biográficos, sino que actúen de acuerdo con un método capaz de contrastar las estructuras para interpretarlas hasta llegar a conclusiones.

Hay algo que todas las historias temáticas tienen en común, en particular, aquellas exposiciones generales que aspiran a ofrecer los testimonios lo más completo [sic.] posible: aunque sean en un alto grado trabajos *comparatistas*, casi nunca llegan a *comparar*. Los autores están a menudo plenamente ocupados en clasificar fuentes y motivos, para enlazarlo todo con una evolución en la historia del espíritu o con la historia de la recepción de un mito. El resultado es una agrupación estática de distintos poemas y de testimonios de la sabiduría humanística: una «comparación pasiva». Para mí, comparación activa significa en primer lugar relacionar las estructuras de la fábula, motivos, trazos individuales, imágenes, tópicos y metáforas de un tema/argumento [*Stoff*] complejo, incluso sobrepasando los límites estrictos del orden cronológico. En segundo lugar, la interpretación contrastiva de las obras, cuyo análisis temático y técnico –y, por qué no, ante el trasfondo del contexto histórico– debe permitir un enjuiciamiento comparatístico (Beller, 2003: 129-130).

Este enfoque pretende efectivamente el estudio completo y estructurado de los temas con todos sus matices y con todas sus variables. De hecho, pide un grado de detalle que es difícil de asumir si además se pretende abarcar un grupo de textos suficientemente numeroso como para ser representativo de algo. En todo caso, más allá de que sea posible, fácil o difícil alcanzar el ideal propuesto por Beller, no hay duda de que se trata de un *desideratum* que hay que compartir.

También Schulze protesta contra el olvido de las diferencias,

[...] pues al parecer se trata aquí también de si el tema está definido por rasgos característicos constantes o por una sucesión de combinaciones de rasgos característicos que se van sustituyendo, los cuales se parecen en algunas características pero se diferencian en las más importantes. Ante esta última definición, la historia de los temas debería sustituirse por una historia de las sustituciones temáticas (Schulze, 2003: 160).

Planteando un ejemplo interesante al respecto de esta «historia de las sustituciones temáticas», Schulze se pregunta por qué no hay inocentes seducidas antes del siglo XVIII (Schulze, 2003: 164). Sin embargo, la posible respuesta a la pregunta planteada no se da, de modo que se trata solamente de una intuición que sirve, eso sí, de ejemplo a una propuesta que consideramos necesaria. Este autor tiene la misma queja que el anterior, el exceso de listas de datos sin una comparación real entre los temas o, lo que es peor, ni siquiera una verdadera interpretación que relacione la reconstrucción histórica de una época con los textos que se produjeron en ella:

[...] parece que el aspecto histórico en la historia de temas y motivos se limita en la práctica a menudo a la datación y la argumentación de la posibilidad de una primera aparición o de la reaparición de un tema que es interrumpida en algunos casos (Schulze, 2003: 166).

Veremos que también Bremond reconoce la necesidad de estudiar el cambio: ofrece además una explicación más concreta de la intuición de Schulze acerca de la «historia de las sustituciones temáticas». Según su opinión, resulta imposible ceñir los temas porque se desintegran entre las transformaciones que tienen lugar de texto en texto, hasta el punto de que no hay límites exactos que separen un tema del tema contiguo: «Aunque cada mutación sea insuficiente, por sí sola, para constituir un obstáculo para la identificación del tema, la suma de las mutaciones se escapa de toda posible definición» (Bremond, 2003: 173). De hecho, como explicita más tarde, puede haber dos eslabones de una misma cadena que no compartan ninguno de los rasgos. Si en una aparición concreta un tema se define por la presencia de cuatro rasgos ABCD, será posible señalar su familiaridad con otra aparición que se defina por los rasgos BCDE, la cual a su vez se relaciona en el mismo grado con otra CDEF, que sin embargo comparte solo la mitad de los rasgos con la primera aparición. Podemos seguir alejándonos por terrenos fronterizos, DEFG, EFGH, pero ya es suficiente para comprobar que este último no incluye ninguno de los rasgos del primero.

En su opinión, sin embargo, sí hay unidad en el conjunto, y esta reside «en la facultad que nos permite de [sic.] concebir cualquiera de las manifestaciones del tema como la transformación de otra, y recorrer así, de una en otra, toda la serie de variaciones del tema» (Bremond, 2003: 174).

En realidad, Bremond no hace más que señalar con esta explicación hacia la continuidad del mundo temático. Efectivamente, no hay letras suficientes en el alfabeto latino para señalar los posibles rasgos que distinguen los temas ni las infinitas combinaciones de esos rasgos.

A pesar de esa incuestionable dificultad, este autor propone la necesidad de crear

[...] un árbol jerárquico de las manifestaciones del tema: cada formación [sic.] puede entonces subsumirse en otras bajo una formulación más abstracta y general (su ‘architema’) y especificarse en varias formulaciones más concretas y particulares (sus ‘subtemas’) (Bremond, 2003: 175).

Si ya antes hemos citado este fragmento es porque es particularmente emblemático: el programa narrativo, tal como lo hemos definido ya, debería ser para nuestro estudio el architema que acogerá a sus subtemas.

Sin embargo, esta tentación choca con las mismas dificultades que venimos detallando: lo temático es una continuidad, dentro de la cual pretendemos establecer unos límites firmes y ciertos para el estudio de una sola restricción. Puesto que la metáfora de la ‘rama’ da a entender una entidad unitaria y exenta que al alejarse del tronco se subdivide a su vez en otras ramas más pequeñas pero siempre discretas y contables, nos parece menos apropiada que la del territorio, que no es en sí una unidad, sino que está formado por materia infinitamente divisible, pero que es susceptible de diversos grados de delimitación.

#### 1. 1. 4. 2. Algunos estudios y su tratamiento de las variables

Como se ve, no es del todo infrecuente que los teóricos recuerden la importancia de tener en cuenta las variables o exijan que los análisis temáticos sean realmente comparatistas, consideren cada pequeño rasgo que aparezca en cada texto y lo contrasten con su presencia o ausencia en otros textos.

En la práctica, los estudios dedicados a los temas tienen menos en cuenta esta necesidad. Naturalmente, nos es imposible analizar uno por uno todos los trabajos dedicados al estudio de este o aquel tema o motivo. Pero sí podemos resumir unos pocos de ellos: los estudios clásicos de Frenzel (sus diccionarios de argumentos y de motivos) y de Rousset (sobre *El mito de Don Juan* y sobre el enamoramiento a primera vista en la novela francesa), y los más recientes, marcados por la conciencia de una labor temático-comparatista, de Naupert (sobre el tema del adulterio en la novela realista) y de Montes Doncel (sobre el «aristócrata decadente»).

Como veremos, ninguno de ellos establece unos criterios firmes para el estudio de las variables que presentan sus respectivos núcleos temáticos. Más bien, definen cuidadosamente los rasgos invariantes y explican individualmente las características específicas de cada texto en lo que no coincide con lo común a todos.

##### 1. 1. 4. 2. 1. Los diccionarios de Frenzel

Es incuestionable la importancia de las dos obras mayores de esta autora, el *Diccionario de argumentos* y el *Diccionario de motivos*, porque representan un intento

arriesgado y coherente de clasificación de una parte de la literatura que rara vez se había estudiado con rigor. En el primero, señala que hay que estudiar sus transformaciones a lo largo de la historia porque reflejan los cambios en las formas del pensamiento, de tal manera que las realizaciones concretas definen el momento vivido por el autor que recurre a ellos. Esa es la causa por la que hay que prestar la máxima atención a la

[...] estructura interna de los argumentos, sus cualidades y su carácter, su evolución interna y su crecimiento, la cristalización periférica de nuevos elementos argumentales y la coordinación del equilibrio interno con el crecimiento y mutación de los núcleos argumentales motivadores (Frenzel, 1976: xi).

Después de un resumen de la reconstrucción mejor documentada a la que se tiene acceso, se especifican las versiones, al menos las más señaladas y evidentes, siempre que conserven la misma denominación.

En todos estos casos, la única invariante que respeta cada entrada es el nombre del personaje; la fábula que aparece en cada versión puede transformarse en diferentes grados y hasta el punto de ser totalmente irreconocible. Frenzel explica concienzudamente el sentido nuevo que adquiere el mismo argumento en cada nueva versión, dando incluso razones biográficas o históricas, pero en absoluto se preocupa por organizar esos cambios. Se trata exclusivamente de un recorrido explicativo por las sucesivas encarnaciones ficticias de un personaje de origen histórico o legendario.

Más cercano a nuestro interés está el *Diccionario de motivos*, en el que se recogen aquellos elementos que forman parte de la trama de las obras pero que pueden integrar argumentos diferentes gracias a su mayor abstracción. «El motivo con sus personas y datos anónimos señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas» (Frenzel, 1980: vii). Así, un único motivo, con todo su dinamismo capaz de engendrar tramas, puede quedarse en determinadas obras en un motivo lateral, o bien constituir el eje argumental en otras. Naturalmente, a diferencia del argumento, cuyo origen es fácilmente datable, el motivo puede considerarse intemporal, puede estar latente durante siglos y aparecer inesperadamente. «Toda creación literaria de un motivo refleja la posición dialéctica de la obra de arte entre supratemporalidad y temporalidad, a las que tiene que prestar atención el crítico» (Frenzel, 1980: ix). Se debería atender a los motivos en su relación con las épocas en que son más frecuentes, así como a las mutaciones y alianzas entre varios motivos, pero Frenzel solo se propone recoger un

catálogo siguiendo «una consideración de los mitos específicamente literaria, que se ciñe a adaptaciones narrativas o dramáticas concretas» (Frenzel, 1980: XII).

De esta manera, en el *Diccionario* se resume cada motivo al principio de cada entrada, a menudo incluyendo una buena cantidad de explicaciones históricas o culturales que dan razón de su constitución original en una estructura antropológica. Después se precisan las adaptaciones literarias de que ese motivo ha sido objeto. Se ofrecen variantes de cada motivo, que se ordenan por el grado de parecido, es decir que aquella variante que solo se distingue en un pequeño rasgo de la variante recogida en cabeza irá inmediatamente después de esta, mientras que a medida que avanzamos por el cuerpo del artículo encontraremos otras variantes que se distinguen en más rasgos: a menudo se da un párrafo completo para explicar cada sub-motivo. Sin embargo, dentro de cada variante, el orden de las apariciones literarias es decididamente cronológico. En ningún caso trata de estructurar los cambios, que solo aparecen ordenados sucesivamente, sino solo de entender cada fenómeno generador de un motivo literario y explicar las relativas transformaciones y sus apariciones histórico-literarias.

Dado que el *Diccionario* no recoge ningún motivo que podamos considerar similar a nuestro motivema (habría sido interesante comparar la documentación de Frenzel con nuestro estudio), vamos a ejemplificar la descripción de esta obra con una entrada que al menos habla de los efectos nocivos del deseo: ‘Rapto, violación’ (Frenzel, 1980: 278-285).

Esta entrada empieza con explicaciones etnológicas y culturales del motivo en general, incluyendo referencias a las costumbres que recogen los autores griegos y romanos, la Biblia, etc. Entonces pasa a explicar su relación con otros motivos con los que podía aparecer entrelazado en esos textos arcaicos. A partir de ahí, se ofrecen ejemplos de las manifestaciones que este motivo ha encontrado a través del tiempo: la antigüedad bíblica y clásica, Sturluson y los autores germánicos medievales, el medievo, el drama barroco español, Schiller entre los románticos, hasta Wedekind.

Una vez concluido este repaso del motivo puro, tal como lo ha descrito, pasa a establecer cada variante, la primera de las cuales será el motivo de la mujer que en el momento del rapto o violación (o más frecuentemente en la noche de bodas cuando la boda no es deseada) encuentra una sustituta para el acto sexual. Otra vez se ofrecen los ejemplos en orden cronológico: Reprecht von Würzburg, Ayrer, Shakespeare en *Measure for measure*. Otra variante es la de la mujer que, viendo que la violación es inevitable, prefiere la muerte a la deshonra, a veces considerándose también como martirio, y Frenzel busca

ejemplos desde las manifestaciones más antiguas (Monachos, von Jeroschin, F. Barbaro, Ariosto, de la Motte-Fouqué). O la mujer que tortura su propio cuerpo para mostrar su poco valor al violador, lo que sirve para aleccionarlo (con sus ejemplos). O el suicidio por fidelidad al marido. O el asesinato de la mujer deshonrada por parte de su padre. O la venganza de la mujer o la sanción de la violación con el matrimonio (típica del teatro clásico español). Etcétera.

Como se ve, Frenzel no pretende estructurar los motivos con sus variantes, sino que solo se suceden unas a otras con sus apariciones históricamente ordenadas. No hay ningún árbol diseñado con verdadera vocación de reconocer cada rama y cada subdivisión, como quería Bremond. No es eso lo que se busca en esta obra, que es perfectamente coherente con los presupuestos que se imponen desde el principio<sup>30</sup>.

#### 1. 1. 4. 2. 2. *Los estudios de Rousset*

La primera obra de Rousset en la que nos vamos a fijar es *El mito de Don Juan* (Rousset, 1985), que desde el título adopta la terminología estabilizada a partir de la época dorada de la mitocrítica –así se refiere Trocchi (2002: 139) a la influencia de Brunel y de su diccionario de mitos– rechazando la terminología de Trousson, que habría preferido llamarlo ‘el tema de Don Juan’. Bajo esa denominación de ‘mito de Don Juan’, Rousset incluirá, por las mismas razones que Frenzel en relación con los argumentos, textos cuya primera pero no única condición es la presencia de un personaje que ostente ese nombre.

La otra condición fundamental será la de presentar un conjunto mínimo necesario de ‘invariantes’, que aparecen perfectamente definidas y justificadas.

El elemento básico del análisis está constituido por la identificación de las unidades invariantes que definen, en sus relaciones estructurales, el escenario, o sea el modelo mítico permanente, que es lo que asegura la transmisión de la identidad del mito y su resistencia a través de la sucesión histórica de sus diferentes versiones (Trocchi, 2002: 154).

La primera de las invariantes necesarias para que se pueda considerar la inclusión de un texto en el corpus donjuanesco es ‘el Difunto’, esto es la presencia de un personaje

<sup>30</sup> La propuesta que Balló y Pérez (1997) dedican a los argumentos universales en el cine tiene las mismas carencias y parecidas virtudes: cada capítulo está dedicado a un argumento universal («En busca del tesoro: Jasón y los argonautas» por ejemplo) y se divide en variantes («un viaje accidentado», «tesoros materiales y espirituales», etc.) ordenadas según la contigüidad de sus rasgos. En ningún caso se pretende estructurar lo que es parcialmente diverso, las variantes argumentales compartidas por varias películas.

que muere a manos del protagonista en algún momento de la obra, normalmente al principio, y que reaparece, típicamente en un banquete macabro, aunque es aceptable que lo haga de otras maneras. La aparición del difunto condiciona ciertos elementos que se relacionan con él, relacionados con el cronotopo de sus apariciones sucesivas: ‘el lugar’ macabro, ‘la triple aparición’ (Rousset, 1985: 23-38).

La segunda de las invariantes es la existencia de un grupo de mujeres seducidas o violadas («burladas» tenía un sentido más amplio), cuyo número variable simboliza lo ilimitado. De entre todas las mujeres de la lista, presentes o ausentes en escena, resalta dramáticamente una, por su importancia argumental: ‘la hija del difunto’ (Rousset, 1985: 48) frecuentemente con el nombre, también institucionalizado, de Doña Ana. Ella aparece dotada de una fuerza capaz de oponerse al protagonista, y su afán de venganza parece ir más lejos que la deshonra normal en las otras burladas, hasta el punto de que es ella la que convoca, por un hilo subterráneo, a su difunto padre, para que comparezca y destruya al impío, condenado al fuego eterno.

El tercer elemento invariante es el propio héroe, necesariamente bajo el nombre de Don Juan. Su posición es el centro del triángulo, ligado por un lado a la lista de mujeres que lo persiguen y a quienes él trata de burlar repetidamente, y por otro a la figura del difunto, al que ha matado él. Su característica fundamental es el continuo rechazo a insertarse en ninguna estructura sólida, que sacrifica a cambio de una libertad de movimiento que los demás personajes consideran inaceptable.

Rousset es sumamente cuidadoso a la hora de definir ‘los invariantes’, si bien se le ha criticado que lo hace de forma algo arbitraria: es cierto que se podrían haber incluido otras invariantes que él ha preferido no considerar tales, y que las que él ha incluido podrían haber sido sustituidas por otras. Es decir que, aunque no lo declare, la decisión arbitraria de establecer unos criterios particulares para seleccionar ciertos textos y excluir otros como componentes del mito hace que sea el propio autor del estudio el que decida esos límites y, en última instancia, defina el mito en sí. Si Lévi-Strauss había dicho que todas las versiones del mito eran sus constituyentes, sin que hubiera ninguna de ellas que debiera considerarse privilegiada, entonces en algún momento hay que establecer los límites: pero ni siquiera el nombre del protagonista del mito es suficiente.

En todo caso, a estas invariantes añade el autor ciertos elementos cuya presencia se atestigua en todo el corpus pero que, en su opinión, no lo definen en el mismo grado que las que él llama ‘invariantes’. Así, la idea del réprobo enfrentándose a sus jueces (Rousset,

1985: 70), que suele aparecer en algún momento de la obra; ‘el comediante y sus espectadores’ (Rousset, 1985: 84), que define a Don Juan como un actor que siempre finge ante los demás personajes, los cuales, al mismo tiempo que víctimas de sus engaños, aparecen instituidos en espectadores de su juego; o, por último, y muy en relación con la característica general de la movilidad, ‘el improvisador ante la permanencia’ (Rousset, 1985: 98) según la cual Don Juan representa lo imprevisible y siempre renovado frente al estatismo absoluto del hombre de piedra y el más-allá.

Pero frente a lo que se considera común a todas las versiones, aparecen también algunos elementos que el autor considera variables. Al fin y al cabo, cada obra tiene un alto grado de unicidad, de manera que su versión del mito implicará cierta individualidad. De hecho, Rousset llama ‘variaciones’ a los casos concretos, y no a determinados rasgos que pudieran aparecer en parte de los textos o incluso que solo se documentasen en uno. O sea que en este capítulo no define rasgos, sino que se repasan algunos conjuntos de obras que no se consideran específicamente canónicas sino laterales por alguna razón, como es la pertenencia a géneros para-literarios o a épocas poco respetuosas con la tradición, como la posmodernidad.

El primer grupo recabado incluye, bajo el título de ‘la génesis’ (Rousset, 1985: 109), los textos anteriores a la primera versión canónica, incluyendo todas las leyendas que presentan algunos de los rasgos del donjuanismo, como la seducción, por un lado, o la presencia sobrenatural de un muerto que arrastra al infierno a un réprobo. El segundo grupo está formado por las ‘metamorfosis laterales’ (Rousset, 1985: 134), esas otras obras no claramente literarias y por lo tanto no tan considerables, como los argumentos para improvisar de la *commedia dell’arte* o las versiones operísticas. El tercer grupo de variables, ‘Don Juan en la actualidad’ (Rousset, 1985: 174), está formado por las versiones poco fieles que del mito de Don Juan se han hecho recientemente.

Hay que entender que de alguna manera todos estos casos quedan para el autor en los bordes del mito, es decir, fuera del núcleo que arbitrariamente ha escogido como canónico o definitorio del mito, no igual de constituyentes que las versiones de Tirso, Molière, etc. Evidentemente, Rousset ha dejado de lado la opinión de Lévi-Strauss.

Por nuestra parte, en esta obra tampoco encontramos una estructuración de las variables temáticas que surgen alrededor de un núcleo invariante. El problema central está en que el mito de Don Juan no está suficientemente acotado como para permitir un estudio sistemático. Aunque muchas de las versiones del argumento se llevaron a cabo con una

fidelidad cercana al plagio en una época en que los criterios de propiedad intelectual brillaban por su ausencia (incluyendo en esa lista las escenas del libreto de Da Ponte para Mozart calcadas de la obra de Gazzaniga y Bertati), cuando más tarde la libertad individual pasó a considerarse también un criterio estético prevalente la historia del mujeriego español dio lugar a versiones que no conservan prácticamente nada de dicho núcleo invariante. El *Don Juan* de Byron, sin ir más lejos, es solo la historia del aprendizaje sentimental de un joven viajero: no se centra en el engaño, ni hay enfrentamiento con ningún convidado de piedra, ni antagonismo con su hija. Y sin embargo, no por eso deja de enriquecer el carácter del personaje si consideramos que tampoco es estrictamente contradictorio con las versiones ‘canónicas’, que no dicen nada de su adolescencia.

Otro crítico habría podido elegir la obra de Byron como canónica y las de Tirso y Molière como antecedentes del grupo de ‘la génesis’, y entonces los rasgos definitorios del mito canónico habrían tenido que ser completamente diferentes.

Pero Rousset es autor de otro estudio interesante desde nuestro punto de vista, al que ya hemos hecho referencia anteriormente: *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* (Rousset, 1981). Trata sobre un momento argumental extremadamente frecuente en la novela, que el autor llama «célula narrativa», el momento en que dos personajes, hasta ese momento unos verdaderos desconocidos, se encuentran, se ven y se enamoran como si toda su vida hubieran estado esperándose. Este momento o escena inaugural da lugar a múltiples desarrollos, que el autor no se propone seguir, pero que lo convierten en una pieza clave en la retórica novelesca. Si la novela de amor es el desarrollo, el cómo la experiencia transforma el tiempo-éxtasis en tiempo-duración, aquí lo que importa es ese estupor inicial.

Una vez más, el autor deberá sacrificar las infinitas e intratables diferencias que surgen entre todas esas apariciones novelescas a lo largo de veinticinco siglos (o al menos desde *Las Etiópicas*, de Heliodoro, que en el estudio asume la condición de texto inaugural o emblemático):

He tomado la decisión de dejar entre paréntesis la diversidad para estar atento a las similitudes más que a las diferencias. Los textos mismos me avalan; me atrevo a decir que son ellos los que han tomado la iniciativa: han hecho aparecer, poco a poco y a medida de las lecturas, tantas

recurrencias y convergencias que ha sido necesario admitir la realidad de un código continuo, resistente a los cortes culturales<sup>31</sup> (Rousset, 1981: 8).

Es decir que la escena que define en su libro es un universal, o al menos el autor está tentado de creerlo así (Rousset, 1981: 12), y por lo tanto se trata simplemente de acumular los rasgos de esa escena para definirla. Como todos los enamorados hablan un mismo idioma, una especie de «código natural», es posible considerar que las diferencias son cosa de cada cultura mientras que las equivalencias se basan en cierta parte constituyente de la humanidad. No importa que haya obras, incluso en esos mismos tiempos y culturas, en que el enamoramiento se produce por otros medios, como la costumbre de verse en *Dafnis y Cloe* y en *Paul et Virginie*, o en *Tom Jones, I promessi sposi*, etc. A Rousset le son suficientes las apariciones que demuestran la intemporalidad de la escena de la mirada, incluyendo el enamoramiento por el oído y otros sentidos en *Eros y Psique*.

Su método consiste en «extraer, de una recolección inicialmente realizada al azar, un cierto número de trazos constantes y constituirlos en una estructura coherente»<sup>32</sup> (Rousset, 1981: 10), lo cual le permite ordenar el libro: primero unas escenas ejemplares aparecidas en unos pocos textos clásicos: antiguos, medievales, renacentistas; luego, el repertorio completo en Balzac, que le da la clave para aislar tres conceptos metodológicamente distintos: «el efecto, el intercambio, el franqueamiento»<sup>33</sup> (Rousset, 1981: 10). Y desde esa norma, las excepciones que van apareciendo, así como los olvidos, las desviaciones: los reencuentros (en el sentido de esa certeza de reconocerse los que no se han visto nunca) en que los enamorados no se ven; los pre-reencuentros (como el del amor en la distancia entre dos personas que nunca se han visto); los reencuentros contados desde los dos puntos de vista sucesivos.

Se trata de un procedimiento trans-histórico porque busca en el tejido cambiante de las prácticas narrativas:

<sup>31</sup> «J'ai pris le parti de mettre la diversité entre parenthèses, pour être attentif aux similitudes plus qu'aux différences. Les textes eux-mêmes m'y engagent; j'ose dire que ce sont eux qui ont pris l'initiative: ils ont fait apparaître, au fur et à mesure des lectures, tant de récurrences et de convergences qu'il a bien fallu admettre la réalité d'un code continu, résistant aux coupures culturelles».

<sup>32</sup> «dégager, d'une récolte d'abord entreprise au hasard, un certain nombre de traits constants, puis de les constituer en une structure cohérente».

<sup>33</sup> «l'effet, l'échange, le franchissement».

[...] una célula permanente aparentemente sustraída al cambio; solo con esta condición se podrán percibir sus variaciones, tanto si es por las combinaciones a las que se someten los rasgos constantes en el interior de la escena como si es por la diversidad de las relaciones que esta mantiene con el conjunto del relato, de una obra, de un género, de una corriente de época. Solo provisionalmente nos despedimos de la historia; para hacer la historia de una realidad cualquiera, no es inútil descomponerla en elementos susceptibles de análisis<sup>34</sup> (Rousset, 1981: 12).

Se señalan ciertos tipos dentro de las constantes, si bien se trata de aspectos relacionados con el desarrollo de la fábula de la novela: 1. aparición-desaparición más búsqueda; 2. aparición-uniión más búsqueda (es decir que se busca otra cosa, pero la buscan los dos juntos); 3. aparición-uniión más búsqueda común más desaparición por pérdida o alejamiento; 4. aparición-uniión más separación inmediata aunque sin desaparición; 5. aparición-uniión más alternancia de pérdidas y retornos (Rousset, 1981: 30-31). En realidad, estas y otras variantes no son sistemáticas, sino abiertas a la interpretación y a la aparición de nuevos ejemplos.

Del mismo modo, cuando el autor se centra en la importancia del lugar del encuentro, que efectivamente acusa cierta tendencia a la solemnidad (el templo, el teatro, la ópera, etc.), acepta poco después que con frecuencia se rompe esa tendencia (así en Petrarca, que ve a Laura por primera vez en la calle). Parece conformarse, en última instancia, con señalar que este momento es importante y por eso las circunstancias pueden aparecer intensificadas: la época del año, el momento, etc.

En ningún caso encontramos la estructuración de la invariante y de sus variables con las posibles variantes que puedan completarlas en cada caso. Se trata, como el mismo autor reconoce, de intuiciones que los propios textos parecían pedir, imponiéndose al criterio sistematizador del autor.

#### 1. 1. 4. 2. 3. *El tema del adulterio en Naupert*

Entre los estudios más recientes, el de Naupert, *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica* (Naupert, 2001) destaca por la exposición completa y coherente de la evolución de la tematología comparatista en los últimos decenios. En la primera parte (los

<sup>34</sup> «[...] une cellule permanente apparemment soustraite au changement; c'est à cette condition qu'on percevra ses variations, soit par les combinaisons auxquelles sont soumis les traits constants à l'intérieur de la scène, soit par la diversité des relations que celle-ci entretient avec l'ensemble du récit, d'une oeuvre, d'un genre, d'un courant d'époque. L'histoire n'est que provisoirement congédiée; pour faire l'histoire d'une réalité quelle qu'elle soit, il n'est pas inutile de la décomposer d'abord en éléments susceptibles d'analyse».

capítulos 1 y 2), su lucidez al estructurar los sistemas teóricos que han ido apareciendo, unas veces adecuándose los unos a los otros y otras dándose la espalda o incluso contradiciéndose, permite alcanzar una confianza nueva: entresaca las líneas generales (cosa que hace durante la exposición detallada de los autores) y también toma decisiones esclarecedoras para llegar a una síntesis utilizable y clara, sobre la que ya hemos hablado en este trabajo.

La segunda parte de su libro (los capítulos 3, 4 y 5) es un estudio práctico sobre un tema concreto, el del adulterio femenino en la novela realista. La autora entiende ‘tema’, como ya hemos explicado, como «lo tematizado desde una perspectiva intratextual», o sea como un asunto sobre el que el texto llama particularmente la atención, proponiendo interpretaciones y respuestas, y que solo en el caso de que se repita de autor en autor (como indudablemente ocurre con el adulterio en el siglo XIX) pasará a ser interesante para el comparatista.

Tras una breve introducción que resume las posibilidades escasamente aprovechadas de ese tema en la literatura anterior, pasa a explicar las razones plausibles por las que en la etapa histórica del triunfo del capitalismo burgués el adulterio de la mujer haya podido convertirse en el centro de atención de la literatura: quizás porque la mujer simboliza mejor que nada la privacidad del hogar burgués, de manera que la ruptura del orden matrimonial por parte de la mujer, y en particular en su vertiente pública, el escándalo, pudo suponer el ataque más directo y destructivo al orden social. Ese miedo es tal vez lo que podemos ver reflejado en el triunfo de un tema como ese en su momento, si no es que las novelas son un aviso para los maridos potencialmente cornudos o un ejemplo catastrófico para las mujeres díscolas. En todo caso, como cualquiera comprenderá, no se puede extraer una única lección de todas las novelas, que presentan, por lo demás, un amplio grado de divergencia en sus concepciones ideológicas.

Tras un repaso a la bibliografía, que se centra según Naupert en estudios particulares sobre autores más que en trabajos sobre el grupo de novelas tomado como corpus, pasa a explicitar las condiciones de su corpus. Ya antes lo había limitado a la literatura occidental (Naupert, 2001: 144) y al drama y la narración, excluyendo la lírica (Naupert, 2001: 145), del mismo modo que había definido que el conflicto que le interesaba era el de la mujer casada y entre dos hombres, frente a otros posibles tipos de adulterio (y frente a otros conflictos típicos del Realismo). Para centrarse en el Realismo y en la perspectiva de la mujer culpable, señala como canónico el ejemplo de Flaubert, que,

con su novela *Madame Bovary* (1856) establece un modelo que será seguido por muchos otros escritores. En realidad, cada texto se construye en gran medida como una respuesta a alguno de los rasgos constitutivos de la novela francesa en una especie de diálogo intertextual (Naupert, 2001: 173). Inicialmente, es cierto, este diálogo bajtiniano es únicamente a dos voces, la réplica a *Madame Bovary*, pero pronto aparecerán réplicas a las réplicas, de modo que se escabulle toda posibilidad de emplear para su estudio un modelo basado en la influencia y en la relación genética, y pasa a ser necesario el método de la comparación analógica.

El modelo de Flaubert define el corpus que Naupert propone estudiar, de tal manera que son algunos de sus rasgos definitorios lo que la autora buscará en otras novelas para decidir su inclusión o exclusión. «Sólo se puede hablar de novela de adulterio si éste realmente configura un motivo macrotextual, esto es, un dispositivo narrativo capaz de mover y de condicionar todo el desarrollo del relato» (Naupert, 2001: 186). Puesto que efectivamente es así, y existe un trasvase de rasgos temáticos entre los textos, la autora puede pasar a escoger esos textos. Entre las literaturas visitadas tiene que excluir la anglosajona, en la que al parecer el tema está prácticamente ausente (salvo por una tardía novela norteamericana incluida en el corpus), así como la hispanoamericana y la italiana. Acepta finalmente para su lista el modelo y otras seis novelas: Flaubert: *Madame Bovary* (1856); Eça de Queirós: *O primo Basílio* (1874, 78); Tolstói: *Anna Karenina* (1878); Clarín: *La Regenta* (1884-5); Fontane: *Cécile* (1884-5, 87); *Effi Briest* (1894); Chopin: *The awakening* (1899).

La selección de estas novelas se justifica por la recurrencia de un determinado complejo motivico, caracterizado ante todo por la presencia, con poco margen de libertad, de cuatro etapas sucesivas fáciles de describir. La primera fase es fundamentalmente la descripción del cuadro familiar: aunque es desigual, con muchos cambios de obra en obra, en general da muestras de la insatisfacción latente o explícita de la protagonista. En la segunda aparece otro hombre que supone una tentación para la mujer, con la consiguiente lucha interna más o menos alargada y ramificada. Una tercera fase desarrolla la ‘caída’ de la protagonista y la consiguiente relación vivida por la pareja ilegítima en la clandestinidad. La cuarta fase, una vez descubierto el adulterio, se centra en la reacción del marido y en menor medida del resto de la sociedad.

Tras haber definido las fases sucesivas que comparten todas las novelas del corpus, Naupert se centra en la exposición detallada de las peculiaridades con que cada autor ha

sabido ser fiel al modelo sin perder su visión original. Pero es de notar que aquí no se busca en absoluto establecer variantes compartidas, sino solo repasar obra por obra las particularidades en torno a su capacidad de adaptar cada fase. Cuanto más se separe del modelo, tanto mayor será el espacio que se le dedique en esta exposición. Sí es cierto que se reconocen algunos rasgos comunes a dos de ellas, pero solo se le otorga a esa coincidencia un cierto valor de anécdota: tampoco se trata de una investigación filológica para reconocer un árbol genealógico de lecturas diferenciadas; al fin y al cabo, es bastante obvio que todos ellos tuvieron acceso a la obra del primero, cuya ascendencia es marcadamente explícita por los parecidos entre los nombres de las protagonistas, que a menudo también se lo prestan de título a la novela. Por más que se trate de una red de interrelaciones múltiples, el centro de interés del trabajo no se aleja de los de los tradicionales estudios de influencias. Por lo tanto, las divergencias entre las novelas de adulterio –«ondas en el agua» producidas por la caída en el estanque de la piedra *Madame Bovary*– se pueden considerar consecuencia de las diferentes idiosincrasias de sus autores, sin tener que entrar a dar mayor explicación sobre ellas.

Las razones por las que el trabajo de Naupert no se interesa en estructurar esas diferencias son pues bastante obvias y, en cierto modo, consecuentes: el punto de partida es, explícitamente, un modelo único, *Madame Bovary*, y solamente se pretende encontrar parecidos y diferencias entre ese modelo y los otros títulos del corpus. Pero ciertamente no hay razón de peso para estructurar las variables. Solo se hace un comentario libre de cada desviación frente al modelo y en todo caso frente a una concreta de las otras obras.

#### 1. 1. 4. 2. 4. *El aristócrata decadente en Montes Doncel*

De características aparentemente similares al trabajo de Naupert es el de Montes Doncel: *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia* (Montes Doncel, 2006). También empieza por una revisión de los sucesivos acercamientos que se han hecho al estudio de los temas en el comparatismo, si bien no es tan sistemático como el de Naupert, aparte de que, como el título indica, también hace referencias frecuentes al cine y a la adaptación de las obras literarias a la pantalla. Comparte por último el hecho de centrarse, en una segunda parte, en el estudio de un tema específico a lo largo de una serie de ocurrencias literarias seleccionadas según determinados criterios.

En este caso, el tema es el de la figura del aristócrata en decadencia, habitual no tanto en el Realismo como en la época de la crisis de fin de siglo. Según opinión de la autora, el tema elige su época porque cada época se interesa por temas diferentes, así que este tema en concreto sería probablemente un tema de épocas de crisis, marcadas por el descontento. Sin embargo, más adelante excluirá el *Lazarillo de Tormes* de su estudio por razones exclusivamente cronológicas: considerará que

[...] el tema del aristócrata decadente en general salta a la palestra literaria después de convertirse en un fenómeno social, con posterioridad a la Revolución Francesa y al proceso de ‘desclasamiento’ sufrido por la aristocracia europea (Montes Doncel, 2006: 143).

Pese a esta pequeña contradicción, el trabajo de Montes Doncel quiere ser sistemático en la selección de su corpus hasta un punto que no alcanzaba Naupert, puesto que propone un «intento de sistematización de invariantes a través del cotejo de los textos citados» (Montes Doncel, 2006: 142), es decir que tratará de encontrar los rasgos temáticos que tienen en común todas las obras incluidas.

Así pues, se señalan cuatro ‘invariantes’ presentes en todos los textos previamente reunidos: «1) la contraposición del pasado y del presente, 2) la decadencia pecuniaria y la decadencia moral y física, 3) la soledad del aristócrata decadente, y 4) la identificación entre el aristócrata y la casa» (Montes Doncel, 2006: 145). Se excluye todo otro texto que presente solo alguno de esos rasgos temáticos cuando falta otro de ellos. De ese modo, las invariantes serán su criterio de selección. Luego se comentará la peculiaridad de cada novela dentro de cada invariante: el contraste con el pasado, la falta de dinero, la decrepitud moral y física, la soledad, y la simbología del espacio.

De los muchos textos susceptibles de inclusión en la lista, se excluyen, como dijimos, aquellos que no se sitúan espaciotemporalmente en el occidente posterior a la Revolución Francesa: se excluyen explícitamente, por ejemplo, algunas obras japonesas que se centran en la crisis de otro sistema social, e implícitamente las correspondientes a otras sociedades que quedan fuera de los círculos habituales de la literatura «occidental». Del mismo modo, aunque presente las cuatro invariantes (en el capítulo del escudero), se excluye el *Lazarillo de Tormes* por estar relacionado con otra problemática: es cierto que este texto no pretende trascender la crítica social de aquellos miembros de la sociedad que viven en la pobreza más absoluta sin renunciar a una conciencia de clase superior, lo que les impone ciertas dolorosas contradicciones, mientras que las obras del corpus hablan en

realidad de un cambio global en la sociedad, del que sus protagonistas aristocráticos son el emblema: no un individuo desfasado, sino precisamente un individuo lúcido que se da cuenta de que el mundo para el que fue educado se termina, y que las normas que lo declaraban antaño protagonista y cúspide social ahora han perdido su vigencia. Esta problemática, en efecto, es más acorde con las grandes transformaciones que siguen a la era de las revoluciones, por más que en otros tiempos y lugares se hayan dado casos de crisis que arrastrasen a los privilegiados a la pobreza y a la catástrofe. Sin embargo, haría falta una quinta invariante capaz de excluir el *Lazarillo* con criterios internos.

Hechas estas exclusiones, permanecen en la nómina unas cuantas novelas y relatos: Edgar Allan Poe: *La caída de la casa Usher* (1839); Armando Palacio Valdés: *José* (1885); José Maria Eça de Queirós: *La ilustre casa de Ramires* (1897); Benito Pérez Galdós: *El abuelo* (1897); Thomas Mann: *Los Buddenbrook* (1909); Joseph Roth: *La marcha Radetzky* (1932); Lorenzo Villalonga: *Bearn o la sala de las muñecas* (1956); Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *El gatopardo* (1958); Kazuo Ishiguro: *Los restos del día* (1989).

Las razones para la inclusión ocupan una sección importante del libro. Cada una de las novelas es el centro de atención de unas páginas, incluyendo explicaciones sobre las circunstancias sociales de los autores. Además, al hilo del repaso, surgen algunos temas laterales que se explican, o sea rasgos temáticos que no alcanzan el rango de invariantes pero que sí se repiten en varios títulos. Por ejemplo, la decadencia reflejada en la decrepitud de la casa y sus muebles en la novela de Palacio Valdés, la figura del sirviente leal (Montes Doncel, 2006: 174-176); la simpatía mostrada por algunos (Lampedusa, fundamentalmente) hacia la figura del aristócrata crepuscular (Montes Doncel, 2006: 181); el rasgo frecuentemente asociado de la senectud (en Lampedusa), muchas veces coincidente con la edad del autor en el momento de escribir la novela, como en los casos de Galdós y Eça (Montes Doncel, 2006: 188); la estructura de la saga familiar (como en la obra de Mann), que puede haber sido fundada por un antepasado ilustre que contrasta con la decadencia presente, principalmente en Roth, en cuyo texto además la decadencia aparece identificada con la desintegración del estado que le daba sentido al título nobiliario, el Imperio Austro-Húngaro (Montes Doncel, 2006: 189); la recurrencia por parte de algunos escritores a las circunstancias vividas para la construcción de la novela, como en el caso de Lampedusa y de Mann, que se basaron en la historia de sus respectivas familias (Montes Doncel, 2006: 201).

A partir del momento en que todas las ficciones han sido presentadas, la autora se dispone a repasar una por una las invariantes propuestas, para garantizar la corrección de su lista. Y efectivamente, todas ellas presentan todos los rasgos requeridos. Igual que Naupert hizo siguiendo las peculiaridades de cada novela de adulterio en el desarrollo de sus cuatro fases sucesivas, Montes Doncel sigue cada una de sus cuatro invariantes en todas las novelas propuestas para hacer comprensible la manera en que cada uno de sus autores adecua los temas a sus creaciones.

Siguen apareciendo otros rasgos que presentan solo algunos de los textos: la comparación del aristócrata o de su familia con animales gloriosos o grotescos, a veces animales que fueron gloriosos pero ya son grotescos, como el lebrél disecado de *El gatopardo* o la debilidad por un familiar que no es el propio hijo, como la que siente el príncipe de Salina por su sobrino Tancredi en la misma (Montes Doncel, 2006: 301-308, etc.).

En conjunto, se tiende a explicar la presencia de rasgos invariantes por la relación del autor con una época determinada o por sus circunstancias vitales más que por una posible influencia de unos sobre otros.

Pero, una vez más, las diferencias temáticas que existen entre los textos quedan en la oscuridad, fuera de la zona de interés del trabajo. Precisamente, se trata de un corpus cuyos ítems están relativamente separados en el tiempo: mientras que, por poner un ejemplo fácil y obvio, los protagonistas de las novelas más antiguas (1839-1897) son nobles venidos a menos a consecuencia de las transformaciones sociales de la revolución industrial (así en Galdós, Eça y Palacio Valdés), las posteriores (1909-1932) presentan la decadencia de una familia burguesa (Mann) o al menos de una nobleza reciente (Roth). Los casos de Villalonga y Lampedusa (1956, 1958) serían en este sentido una vuelta al primer paradigma, pero en la forma de la novela histórica, con menos intención crítica y más nostalgia de algo que ya definitivamente acabó.

Pero en el estudio de Montes Doncel no se buscan estas explicaciones sobre las diferencias, que se consideran exclusivamente consecuencia de circunstancias vitales de los autores.

Por nuestra parte, esperamos que un criterio de selección de los fragmentos (porque no pretendemos estudiar textos largos completos) basado en la fórmula que hemos tomado de Courtés nos sirva, por un lado, para identificar sin problemas la aparición del motivema, pero, por otro lado, también para llevar la distinción más lejos, hasta subgrupos de

motivemas relacionados, eso que Bremond encubre bajo la metáfora del árbol con sus ramas y que nosotros hemos preferido comparar a un territorio, el de lo imaginario, subdividido en regiones, una de las cuales sea nuestro motivema, que a su vez es divisible en parcelas.

## **1. 2. Justificación de la elección del motivema ‘origen del deseo’**

Si hasta aquí hemos tratado de defender nuestras razones para utilizar el programa narrativo como filtro del motivema ‘origen del deseo’, de modo que nos permita reconocerlo y analizarlo en los textos, a partir de aquí vamos a exponer las razones por las cuales este objeto temático específico puede ser una pieza especialmente significativa del comportamiento de cualquier otro motivema y, en resumen, de cualquier entidad temática.

Ya hemos adelantado algunas de estas razones. Ante todo, la conciencia generalizada por parte del sujeto «enamorado» de estar interiormente transformado impone un carácter nuclearmente narrativo a una entidad muy reducida, concreta y repetida de texto en texto. Es decir, tenemos una célula narrativa (en palabras ya citadas de Rousset) que es recurrente, que reaparece a saltos de texto en texto, que además cumple las condiciones mínimas necesarias para aparecer como microrrelato. Por otro lado, siempre que la transformación operada en el sujeto sea explícita podremos tomarla al paso e introducirla en nuestro estudio, inmediatamente diseccionada como en un herbario. Y además es relativamente sencillo categorizar las identidades de los actantes que aparecen en el programa, con el fin de confeccionar una tipología de las variantes que identifican las variables ‘sujeto 1’, ‘sujeto 2’, ‘objeto’, como casillas susceptibles de ser ocupadas por variados rellenos, aparte del verbo exacto que las relaciona.

Efectivamente, son realmente inabarcables los textos en los que aparece de una u otra forma alguna de las variantes de nuestro programa narrativo, aunque sea en un fragmento apartado del asunto central del texto. Quizás la razón sea la dificultad de nombrar el nuevo estado que certifica el enamorado. Frente al hambre, el sueño y otras necesidades que todo ser humano conoce desde antes de formar parte de los códigos semióticos, el descubrimiento del estado amoroso resulta incomprensible: como si un agente externo hubiera realizado una transformación en nosotros. Pero suponer la acción de un ser extraño a nosotros no facilita las cosas, sino que nos obliga a ponerle un nombre.

De ahí la perpetua búsqueda paralela, por parte del enamorado, de la entidad amada por un lado y del causante de su amor por otro. De ahí que esta confusión sea tan explícita en la literatura, condición que nos facilita el estudio por encima de casi cualquier otro tema o motivo imaginable.

Pero antes de centrarnos en nuestras razones para la elección del motivema ‘generación del deseo’ vamos a examinar algunas de las ideas más interesantes que se han expresado acerca de la temática del deseo en ámbitos ensayísticos o teóricos más o menos cercanos al nuestro. Eso nos dejará ver las razones por las que un asunto como este (el erotismo, el enamoramiento, etc.) ha sido interesante o central para determinados autores. Nos centraremos en estos por razones que tienen que ver con la naturaleza de nuestra propuesta. Es obvio que solo son una mínima muestra de lo que se ha escrito acerca de este tema, pero se trata de algunos de los que más cerca están de nuestra idea de aplicación narrativa del motivema. Por nuestra parte, intentaremos ir ordenando esas ideas para enriquecer nuestro punto de vista.

### ***1. 2. 1. Barthes y el discurso enamorado***

No vamos a seguir un orden cronológico en esta sucesión de autores, entre otros motivos porque no hay referencias internas que impliquen una anterioridad o posterioridad argumental. En realidad, es el escepticismo logocéntrico de Barthes el que nos hace darle una posición inicial, como si de algún modo el amor surgiera de la nada en sus fragmentos. No hay nada previo al texto que nos habla del amor. No hay una realidad exterior al discurso.

Es más, en su opinión tampoco hay un orden cronológico en el discurso mismo, porque tenemos acceso a las efusiones de los enamorados de una manera completamente desordenada. Esa es la causa por la que Barthes opta por destruir todo posible ordenamiento de las ‘figuras’ en su libro: dado que es necesario elegir lo que va antes y después con la numeración de las páginas de cualquier libro-objeto, podría parecer que se ha optado por una ordenación siguiendo algún criterio oculto, a no ser que, como finalmente resuelve hacer, se emplee un orden ajeno que imponga al discurso amoroso su aleatoriedad. Así, el orden alfabético.

Partiendo de esas figuras que el ojo del lector reconoce en el texto como entidades «ya leídas», Barthes ha decidido desordenarlas según un patrón alfabético, de modo que su

propuesta consiste en un diccionario de *sus* figuras, es decir, de aquellas entidades que a él le han resultado conocidas. Estas funcionan como porciones del continuo de lo imaginario que se han vuelto conocidas, y por tanto discretas, de manera que funcionan como nuevos significantes capaces de delimitar lo imaginario por líneas imprevistas.

Es bajo esta luz como cobra pleno sentido el término *amoureux*, que significa obviamente «amoroso» en el sentido de lo relacionado con el amor, pero también «enamorado». Es el discurso mismo el enamorado, porque el enamorado no existe si no es en su propio discurso.

Sin embargo, la historia de su libro es un poco más compleja. En primer lugar, se trataba de un seminario en la *École des hautes études en sciences sociales*, que tuvo lugar durante los dos cursos 1974/75 y 1975/76. Solo después decidió el autor seleccionar y reorganizar algunos materiales para elaborar un libro, *Fragments d'un discours amoureux*, que salió a la luz en 1977. Entre otras irregularidades propias de un trabajo creado en proceso, en el seminario la primera figura estaba fuera del orden alfabético, por la razón de que todavía en ese momento consideraba que el inicio del amor, el rapto (*Ravissement*, *Rapt*), era anterior al discurso, de modo que debía precederlo (Barthes, 2011: 61). Sin embargo, en el libro incluso el 'arrobamiento' está incluido en el orden alfabético: bien visto, también el momento de hablar del enamoramiento es posterior al enamoramiento mismo, de tal manera que, en la medida en que forme parte del discurso, efectivamente está en el mismo tiempo del desorden, y aparece, bajo la forma de una figura más, en cualquier otro momento, mezclado con todo lo demás. Ese momento se puede recordar indefinidamente, como todo en el discurso amoroso, y de hecho se recuerda como un mantra, es la figura más recurrente.

Esta figura consiste en la identificación del enamoramiento con una captura o rapto. La forma más pura es el rapto literal, evidentemente, pero este término militar tiene también connotaciones cortesas, doble sentido muy explotado, desde la *fitna* de los árabes. Puede concebirse también como una mordedura sangrante, un trauma enigmático que determina un estado hipnoide. Irrupción dolorosa de un algo que constituye una fractura entre el sistema social, que pasa a entenderse como lo falso o ficticio, y el sistema amoroso, lo único verdadero.

Como vemos, la narratividad es un punto central en esta delimitación que se ordena en torno a dos tiempos: el del 'antes', como indistinción perfecta entre los sujetos y la colectividad; y el del 'después', es decir, el del 'ahora' en el que a la sociedad se ha

opuesto un sistema paralelo, el del amor, que desdibuja y diluye el otro. Es una imagen la que cautiva, al llevar a cabo una transferencia brusca, imagen que puede ser una situación, una voz, una frase-fórmula de situación y, seguramente, también la visión de una persona («sus ojos se encontraron»), transferencia que se vive como cambio repentino y violento.

La captura toma forma a partir del estado previo, que queda desdibujado en el ‘antes’: «la captura está articulada sobre un estado (o un periodo) anterior, impreciso, ausente, disponible, incluso crepuscular» (Barthes, 2011: 63). Posiblemente, aunque el autor prefiere dejarlo en la literalidad del discurso enamorado, ese ensueño anterior a la emoción es consecuencia psicológica de la emoción, que retrospectivamente considera casi como no vivido todo aquello que ocurrió anteriormente.

Una parte no desdeñable de *Las penas del joven Werther*, novela epistolar continuamente visitada por Barthes, establece una posición anterior al estado amoroso, algo así como el marco en el que aparecerá el arrobamiento. Obviamente, el relato se construye sobre ese contraste (el nuestro), pero si aceptásemos la ficción que atribuye al propio Werther sus cartas, tenemos que leer en su discurso una disponibilidad creativa que en cierto modo corresponde con eso que decíamos «crepuscular». El personaje se complace en una especie de vacío insignificante que lo prepara para un arrebato:

[...] la vacancia que he creado en mí [...] no es otra cosa que ese tiempo, más o menos largo, en que busco los ojos, en torno mío, sin que lo parezca, *a quien amar*. Ciertamente que al amor le hace falta un desencadenante, como al raptó animal; el señuelo es ocasional, pero la estructura es profunda, regular, como es estacional el acoplamiento. Sin embargo el mito del «flechazo» es tan fuerte (cae sobre mí sin que me lo espere, sin que lo quiera, sin que tome en ello la menor parte), que uno se queda estupefacto al oír que alguien *decide* caer enamorado: como Amador viendo a Florinda en la corte del gobernador de Cataluña [en el *Heptamerón*]: «Después de haberla mirado largo tiempo *resuelve amarla*». ¿Cómo, voy a decidir si debo volverme loco (el amor sería esta locura *que yo quiero*)? (Barthes, 1999: 207)

Es un acontecimiento casi accidental que sobreviene inesperado, o en todo caso como catástrofe buscada y esperada, una especie de alteridad que toma posesión de una voluntad voluntariamente sacrificada a ella. Para ser susceptible de raptó es necesario, al parecer, estar predisuesto a él.

Se identifican en la transformación cuatro fases sucesivas: en primer lugar, una amiga de Carlota le habla de ella, le previene contra el enamoramiento y le hace saber, antes incluso del primer encuentro, que ya está prometida; pero al protagonista todo esto le

parece vacío e inútil, de modo que continúa su vacancia. La segunda fase es la visión de Carlota en la habitación, algo que Barthes llama *veduta*, sin que se produzca la conmoción, seguramente por la falta de un marco. En la tercera, Carlota aparece ya *en situación*, «cortando rebanadas de pan para los niños» (Barthes, 2011: 64), es decir, bajo la forma de la benefactora maternal, algo quizás relacionado con el «eterno femenino» de Goethe (aunque Barthes no habla de ello): y entonces sí se produce el rapto, la escena hace que Werther se arrebate. Y una cuarta fase, en el coche, que consiste en la ‘cristalización’ (término tomado de Stendhal): todo lo relacionado con Carlota se vuelve adorable, se van sumando detalles que prueban el carácter extraordinario de la muchacha, su voz, sus ojos, su actitud, su conversación, etc. Se inhibe la capacidad de decepción por parte del enamorado, que cree ver en ella el Objeto Perfecto.

A partir de ese punto, la belleza justifica racionalmente un arrebato que es cualquier cosa menos racional. «La belleza es la máscara (retórica) del trauma» (Barthes, 2011: 67), la herida necesita una explicación ante los demás y ante uno mismo. Esto que obviamente forma parte de la cristalización, este conjunto de razones que encuentra el arrebatado por las que el cautivador merece ser amado, se puede llamar ‘blasón’: una enumeración ilimitada que apenas deja lugar a la duda. Pero hay todavía algo que está más allá de la belleza misma de la persona amada, algo que sobrepasa los límites del código social y de toda racionalidad: el encanto, el ‘qué sé yo’, una última razón tautológica, que da como razón del enamoramiento el ser capaz de enamorar.

Ya hemos llamado a todo este conjunto de rasgos, probablemente tan mediocres como los que caracterizan a cualquier otra persona, pero que se vuelven misteriosamente únicos y superiores, «cristalización». Este término proviene de *Del amor* de Stendhal, que lo define así: «lo que llamo cristalización es la operación del espíritu que en todo suceso y en toda circunstancia descubre nuevas perfecciones del objeto amado» (Stendhal, 2003: 99). Barthes añade al criterio de Stendhal una curiosa anécdota que relata Athanasius Kircher y le sirve para relacionar la hipnosis con el enamoramiento: el jesuita alemán cuenta en su *Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*, publicado en Roma en 1646, cómo ató las patas de una gallina y la tumbó con la cabeza extendida hacia delante, con el pico sobre una línea de tiza que había pintado en el suelo, de tal manera que el animal, inmovilizado físicamente por la cuerda que ataba sus patas, no pudiera dejar de mirar la línea de tiza. Cuando soltó la cuerda, la gallina no percibió la liberación porque

creía (como consecuencia de su *vehemens animalis imaginatio*, su vehemente imaginación animal) que lo que la ataba era la línea de tiza (Barthes, 2011: 69).

De acuerdo con esta experiencia, Barthes propone que la cristalización es el «momento de la *liberación de los vínculos*» (Barthes, 2011: 70). Werther ya no sufre el rapto, pero su *vehemens imaginatio* le mantiene prendido de Carlota. En efecto, son los ojos de la chica los que lo tienen atado, como se hace explícito en otro pasaje de la novela. La memoria del objeto es una droga.

Obviamente, hay cierto peligro en esta amalgama de fragmentos de procedencias diversas. Barthes lo asume sin miedo para construir un discurso unitario aunque multicolor a partir de pinceladas de Goethe, Kircher, Freud, Stendhal y otros. Sin embargo, evidentemente, al otro lado de las citas diversas hay una intención que es la del autor, esa con la que conversamos en su texto.

De todos los actantes de nuestro programa narrativo, hay uno que no está explícito en la obra de Barthes: ahí no se identifica un agente del rapto, no se busca un Cupido, sino que se considera el enamoramiento como un suceso propio de la psicología del realizador del discurso, o tal vez, si hacemos caso a la manera en que este lo plantea, la responsabilidad del rapto está en el raptor, de modo que es Carlota la que provoca el enamoramiento por medio de la suma de sus perfecciones y por ese ‘yo qué sé’ que es la flor de su persona.

Más bien, el suceso no tiene causa. En *Fragments* el raptado es el sujeto, pero nadie ha ejecutado el rapto. Nadie ha pintado la línea de tiza en el suelo, ni ha atado las patas de la gallina. Al fin y al cabo, el libro solo ofrece la experiencia recogida en *Werther*, donde no hay nada más que una imagen hipnotizadora puesta ahí por nadie, ofrecida sin causa al anhelo del protagonista, que desde el principio la sabe inalcanzable (por mucho que al principio viva el enamoramiento como causa de felicidad). En este sentido, la problemática del agente, central en la antigüedad, es prácticamente invisible en Goethe y también, por supuesto, en Barthes, acostumbrado a una búsqueda introspectiva de origen probablemente psicoanalítico. De ahí el uso de ciertos verbos transitivos en pasiva, participios y de sustantivos que denotan la consecuencia de una acción: ‘trauma’, ‘flechazo’, ‘herida’, por supuesto ‘rapto’. Ellos delatan la existencia de alguna instancia activa que provoca el cambio.

### 1. 2. 2. *Bataille busca la continuidad en el otro hasta la desintegración*

La naturaleza violenta de la irrupción del deseo aparece en pocos textos de una manera tan explícita como en *El erotismo* (Bataille, 2005). Una vez más, el agente de la transformación está allí oscurecido o ausente, porque el cambio mismo no es sino el cumplimiento de una necesidad interna de desaparición en la alteridad.

En su opinión, los humanos se han desgajado de la continuidad de la materia al convertirse en individuos, pero sienten el deseo de trascender esa individualidad por los medios que sean. En última instancia, no hay más que un medio de alcanzar de nuevo la unidad con el todo: la muerte. Todo lo demás son sucedáneos más o menos logrados o transitorios, entre ellos el deseo sexual, que permite una breve comunión corporal con un otro, o el amoroso, entendido como identificación emocional, incluso en cierta medida el arte, la poesía.

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad percedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es percedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general (Bataille, 2005: 19-20).

La biología impone estas condiciones a los seres humanos, pero el erotismo toma fuerza especialmente a partir de las restricciones impuestas por la codificación social: es el obstáculo de la ley lo que reclama la transgresión, y es esta la que requiere una actitud expectante de deseo postergado que es el rasgo definitorio del erotismo. No simplemente búsqueda de trascendencia por el otro o en la muerte, sino trascendencia en los otros por medio de la transgresión de las normas sociales.

Precisamente, Bataille encuentra la sacralidad en la transgresión de las prohibiciones (Bataille, 2005: 35). El sistema de reglas establecido por la sociedad implica la posibilidad de su violación, todo lo contrario que la ausencia de reglas. «La transgresión difiere del ‘retorno a la naturaleza’: *levanta la prohibición sin suprimirla*» (Bataille, 2005: 40). Se trata, incluso, de un acto que refuerza la prohibición, pues

[...] si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría

lo prohibido: es la experiencia del pecado [...]. Esta es la sensibilidad *religiosa*, que vincula siempre estrechamente el deseo con el pavor, el placer intenso con la angustia (Bataille, 2005: 43).

Esta mezcla de contrarios de un gusto tan existencialista quiere volver a lo religioso para dar una explicación última de un fenómeno que estaríamos tentados de llamar profano, vulgarizándolo. Bataille, por el contrario, considera sagrada la violación de la prohibición, lo que le lleva a identificar la orgía con el rito, el prostíbulo con el lugar sagrado y el amor con los sacrificios humanos. Por supuesto, la herencia del surrealismo es patente en su discurso.

Si superar la prohibición es el origen del placer, «esos impulsos dan a quienes ceden a ellos una satisfacción inmediata; el trabajo, por el contrario, promete a quienes los dominan un provecho ulterior y de interés indiscutible, a no ser desde el punto de vista del momento presente» (Bataille, 2005: 45). Frente a las promesas de dominio del mundo profano basado en el trabajo y el respeto de las prohibiciones, la transgresión otorga el placer inmediato desgajado de cualquier interés futuro, pero inserto en la plena sacralidad de lo trascendente. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses. «La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce» (Bataille, 2005: 72). Pero el erotismo lleva a un abandono de la propia voluntad (ahí donde el individuo entra en contacto con la otredad) que se realiza a través de los órganos hinchados de sangre: esto es lo que la sociedad considera indecente (Bataille, 2005: 97). Lo que podríamos preguntarnos es si esa excitación se debe exclusivamente a la prohibición o sería la misma si la sociedad no la hubiera restringido. En cualquier caso, según este autor, al desprenderse de su animalidad primera, el hombre «comenzó a deslizarse desde una sexualidad sin vergüenza hacia la sexualidad vergonzosa de la que se derivó el erotismo» (Bataille, 2005: 35).

Esta transgresión de lo prohibido, el erotismo, se produce en tres ámbitos bastante diferenciados, pero que en última instancia responden a una misma necesidad de continuidad por medio de la transgresión: «Trataré del erotismo de los cuerpos, del erotismo de los corazones y, en último lugar, del erotismo sagrado. Hablaré de los tres a fin de mostrar claramente que se trata en todos los casos de una sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad– por un sentimiento de profunda continuidad» (Bataille, 2005: 20).

Una explicación que conecta la vida y la muerte por medio del erotismo no se limita al plano sexual: es obvio que estamos condicionados por el sexo, y que uno de los anhelos de unión que protagonizamos es de naturaleza sexual, pero de ninguna manera es el único ni está libre de asociaciones: quizás como consecuencia de otras condiciones del ser humano, es un hecho que existen anhelos semejantes en el plano de la unión de cuerpos (sexual) y en el de la unión de almas. Esto que Bataille llama ‘erotismo de los corazones’ tal vez esté marcado por las relaciones sociales y las relaciones matrimoniales al menos desde que sabemos que existen, a partir de la revolución neolítica. Es decir que el deseo de unión no aparece en los humanos como algo puramente carnal sino que puede ser también emocional, si lo que se desea es una comunión humana, un sentirse amante y amado, deseoso y deseado más por el carácter que por el cuerpo.

Y en tercer lugar sabemos que se da otro tipo de anhelo bien diferente en parte de los dos anteriores, que es el de aunarse con realidades que están más allá de lo individual, sea esto el colectivo humano, el paisaje que nos rodea, el infinito intangible o la divinidad. Este que puede llamarse ‘erotismo místico’, y que no por casualidad utiliza con frecuencia en sus realizaciones literarias un vocabulario común con el de los otros dos tipos, es sin duda una forma más del deseo de trascender la discontinuidad del individuo para formar parte de algo mayor, y por lo tanto, según reconoce Bataille, debe tenerse en cuenta a la hora de hablar de ‘erotismo’.

Aclaremos aquí que la variable a la que se refiere esta subdivisión en tres propuesta por Bataille corresponde en el programa narrativo a las posibles identidades de S4, es decir, al sujeto de estado que participa en el programa narrativo ilusorio y especular. S2 desea ser correspondido por otro humano en su variante carnal, o afectiva, o por una realidad trascendente. Dado el programa narrativo que sitúa a S2 bajo los efectos del programa narrativo imaginario que llamamos ‘anhelo de unión’, ese programa narrativo hace participar en sí a otro sujeto, de cuya naturaleza depende el tipo de erotismo del que hablaremos: si S4 es humano en cuanto cuerpo y libido, o humano pero psique y emoción, o no humano y trascendente. Cada uno de los tres actores que pueden cumplir la función de S4 implicará diferentes desarrollos en el caso de darse la coincidencia y declaración de los dos programas narrativos: si S4 es humano y cuerpo y libido, la coincidencia puede dar lugar a una relación sexual; si es psique y emoción puede dar lugar a un desarrollo sentimental; y si es trascendente dará lugar a una conflagración mística del tipo que sea.

Esta breve clasificación será clave en la elección de las palabras que debemos usar en nuestro discurso, así como de sus definiciones. Deseo, amor, anhelo místico, que no siempre han estado tan claramente distinguidos: muchos textos arcaicos ignoran los matices entre lo sexual y lo sentimental, e incluso dotan a la relación de una sacralidad claramente religiosa. Tampoco la cultura del amor cortés parece distinguir con claridad esas tres facetas, ya que establece un código de conductas y deseos adecuados en el que la sumisión a la dama es el camino para alcanzar una unión en la que hay indudablemente una ambición sentimental cuya última prueba es sexual, pero también, en la medida en que se diviniza a la amada, una ambición religiosa; por el contrario, el amor romántico o decadente por su parte parece sentir asco de la parte sexual al tiempo que anhela un imposible y encierra a la mujer amada en una vitrina-altar de la que solo puede salir para contaminarse y desvanecerse como objeto de deseo sentimental.

Entonces, la distinción de Bataille entre los tres tipos de erotismo puede resultar bastante productiva a la hora de acercarse a los textos. En relación con nuestros objetivos, no hay motivos serios para eliminar ninguno de los tres enfoques, de modo que la detección de nuestro programa narrativo podrá aplicarse indistintamente a cualquiera de ellos. De hecho, como ya hemos adelantado, es muy probable que en los textos más antiguos –que son los que vamos a tratar mayoritariamente aquí– el código no admita que exista una diferencia tan marcada entre cuerpos, corazones y religiosidad. Más bien, resulta bastante evidente al enfrentarse a esa literatura que todo contacto sexual es considerado en la antigüedad (no solo en Grecia) como parte de una experiencia sagrada, y que los sentimientos no se diferencian del deseo de unión carnal. Entonces, por ejemplo, cuando un poeta arcaico transmite su experiencia amorosa lo que hace es clamar su perplejidad por verse dominado por una fuerza de origen superior y trascendente que lo impulsa a una unión con otro cuerpo en concreto, lo cual incluye indudablemente todos los rasgos de su identidad y no solo los corporales.

Aunque en nuestro estudio nos centraremos en los textos más antiguos (y así veremos a menudo los tres erotismos como una única fuerza indiferenciada), podemos sugerir aquí que tal vez pueda entenderse la historia de la expresión del erotismo en literatura como una progresiva pero irregular especialización y ramificación de estas tres vertientes del anhelo de unión. En primer lugar, quizás, se distinguieron el ámbito sagrado y el profano del deseo, es decir, la mística y el amor humano: distinción que pudo empezar a producirse en torno al clasicismo griego (y sí hablaremos de los cambios ocurridos en esa

época) aunque indudablemente hubo recaídas en la indistinción a lo largo de toda la Edad Media. Más tarde, probablemente, los textos empiezan a distinguir la posibilidad de amar al otro y la de desear un contacto sexual sin implicaciones sentimentales: es posible señalar a Petrarca como uno de los primeros autores que no parecen expresar ningún deseo de unión carnal con la persona amada en sus textos; y podría ser Aretino el iniciador de una corriente literaria que trata el deseo carnal como una pasión desgajada de cualquier afinidad espiritual (sin olvidar otros textos sarcásticos de todos los tiempos). Tal vez no sea casual que en la época en que el segundo escribía sus textos, la poesía estaba dominada por la concepción del amor iniciada por el primero.

De todas formas, en relación con la separación de Bataille, debemos quedarnos con la hipótesis de que en los textos más antiguos a nuestra disposición, de una manera o de otra, siempre aparecerán involucradas las tres posibilidades. Por ello, debemos volver al aspecto que nos alcanza más de cerca en la visión de este autor, ese que relaciona la irrupción del deseo con una violencia y su realización con cierta forma de destrucción. «¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los que toman parte en él? [...] Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento», que se experimenta como una «disolución relativa del ser» (Bataille, 2005: 22).

En el erotismo, el individuo busca su propia destrucción en cuanto estructura de ser cerrado y aislado del exterior. Ya la desnudez representa una primera forma de continuidad, porque supone la pérdida de la posesión de sí mismo y la exposición del propio ser a las voluntades ajenas. Por eso mismo, la individualidad es cuestionada por el eros, que desplaza las fronteras entre las personas y entabla un nuevo ser común entre ellas. Según el autor, los corazones son más libres que los cuerpos, en el sentido de que tienen menos exigencias contradictorias con las normas sociales, de modo que «la pasión de los amantes prolonga, en el dominio de la simpatía moral, la fusión mutua de los cuerpos», y sin embargo, puede resultar aún más violenta: también la pasión feliz puede ser un desorden violento comparable al sufrimiento. «Su esencia es la sustitución de la discontinuidad persistente entre dos seres por una continuidad maravillosa. Pero esta continuidad se hace sentir sobre todo en la angustia» (Bataille, 2005: 24). La plena confusión mutua de dos seres es una búsqueda imposible que causa sufrimiento y frustración en la misma medida que el deseo que la mueve.

Por lo demás, la experiencia erótica, tal como se vive en la realidad, la mayor parte de las veces no es más que una espera de lo aleatorio: es la espera de un ser dado, con unos rasgos anhelados, y de unas circunstancias favorables. Si bien la mayor parte de las veces este autor se refiere a la experiencia vivida del encuentro sexual o al menos erótico (pues es con este con lo que se relaciona la obscenidad de perder la posesión del propio cuerpo, es en este donde se destruyen los egos y desaparecen las fronteras y el individuo accede a una continuidad transitoria tan deseada casi como la muerte), su concepción del eros reserva también un lugar para el momento de aparición del deseo: ese momento en que el individuo acepta dejarse llevar por fuerzas oscuras capaces de romper los vínculos sociales para buscar placeres basados en la desintegración de su propia individualidad.

Entonces, el momento de narratividad del motivema podría insertarse en este grupo de ideas como el cambio experimentado por el individuo que pasa del respeto profano por las normas sociales a una actitud de aceptación de la violencia para buscar la continuidad, cambio este que en la antigüedad de nuestros textos está frecuentemente investido de la sacralidad que proporciona la fuerza capaz de insuflar esa locura antisocial. El individuo vive la soledad de esa espera hasta que sea posible encontrarse con ese otro con quien desea borrar los límites. Cuando por fin descubre al otro (o la otredad misma, si se ha vuelto deseable<sup>35</sup>), el individuo ya ha perdido una buena parte de sus limitaciones individuales, ya ha entrado de lleno en la obscenidad de haberse perdido a sí mismo, ya está en proceso de desintegración: solo le falta completarla. «Nos es dado el poder de abordar la muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta» (Bataille, 2005: 29).

### **1. 2. 3. Baudrillard y el asalto del caos**

Según una interesante intuición de Baudrillard, el arrebatado sufrido por el sujeto podría entenderse como un ataque que en forma de seducción se desata contra los códigos, el orden y lo racional. La seducción no sería otra cosa que la reversión de la semiosis, es decir, un desdibujarse de las diferencias significantes, una forma de tergiversar los signos. Por supuesto, esta disolución no ofrece nada a cambio porque su fuerza está en su

<sup>35</sup> En la poesía trovadoresca es habitual el razonamiento de que en la estación primaveral toda criatura tiene que encontrar a su pareja, justificación que encuentra el poeta para su deseo. Más lejos llega el tópico de la literatura india por el cual en determinados momentos del año toda la naturaleza aparece plenamente erotizada, sin un objeto claro de la excitación que atañe también a plantas y seres inanimados.

debilidad. La única defensa contra ella consiste en tratar de fortalecer la semiosis por medio de la redundancia, pero ella siempre encuentra un modo de ambigüación para volver del revés el código. «¿Se puede imaginar una teoría que tratara los signos en cuanto a su atracción seductora, y no en cuanto a su contraste y su oposición?» (Baudrillard, 2005: 100).

Refiriéndose al soldado que en el cuento huyó de la muerte hasta Samarcanda, donde la encontró, dice que «el hombre seducido es atrapado a pesar de él en la red de signos que se pierden. Porque el signo es desviado de su sentido, porque es ‘seducido’, esta historia es seductora por sí misma. Cuando los signos son seducidos se vuelven seductores» (Baudrillard, 2005: 73). Había creído ver una amenaza en su gesto, pero no era más que sorpresa de verlo tan lejos del lugar de su muerte: un gesto ambiguo es lo que precisamente lo dirige hacia ella. «Seducir es apartar al otro de su verdad» (Baudrillard, 2005: 79). Es necesario «que todos los signos caigan en la trampa» (Baudrillard, 2005: 98).

Claro que el discurso adueñado del poder ha hecho intentos por someter esa tergiversación al discurso, como los del psicoanálisis o los del estructuralismo, que han tratado de ver una oposición entre lo manifiesto y lo latente que lo condiciona. Si es cierto que lo manifiesto miente y esconde una verdad a la que sirve de máscara falsamente lógica, según estos sistemas y sus metodologías, es posible alcanzar la objetividad que subyace a lo manifiesto. Es decir que lo latente –sea el subconsciente para el psicoanálisis o el sistema de normas de una gramática en el nivel profundo para los estructuralistas– puede ser estudiado con los instrumentos que cada una de estas corrientes ha perfeccionado y nos ofrece.

La opinión de Baudrillard es muy diferente: no existe la oposición entre lo latente y lo manifiesto (Baudrillard, 2005: 55), sino un intento de racionalización (que asocia con lo masculino) y un asedio de la seducción (femenina) que desde la debilidad y la tergiversación pone en peligro las bases del sistema.

Según su etimología, *séduire* proviene de *seducere*, que en latín clásico era «llevar a parte, a un lado», y en latín eclesiástico había pasado a significar «desviar del camino correcto». A partir de ahí surgen todos los demás sentidos de la palabra, como «corromper», «deshonrar», etc. (Baumgartner y Ménard, 1996: 723-724). Para Baudrillard la palabra recupera su sentido etimológico para implicar con ese «llevar a parte» o mejor con ese «desviar del camino correcto» la reversión del discurso firme, el atentado contra sus cimientos.

Lo que ocurre es que bajo el velo de la racionalidad podría no haber nada, como tal vez sospecharon los iconoclastas cuando temían la seducción de las imágenes: «solo se puede vivir de la idea de una verdad alterada»; Nietzsche lo explicita: «no creemos que la verdad siga siendo verdad cuando se le quita el velo» (Baudrillard, 2005: 60). El trampantojo, más falso que lo falso, goza desplazando y aboliendo lo real, que queda igualado o superado por el simulacro; se sitúa tan delicadamente al borde mismo de la desaparición que amenaza arrastrarnos con él. El mismo poder que detentan los que controlan y organizan los códigos, no pasa de ser el dominio de un espacio simulado. Entonces, puesto que la seducción consiste en la tergiversación de los códigos que producen un simulacro de realidad, seducir viene a ser «morir como realidad y producirse como ilusión» (Baudrillard, 2005: 69).

A partir de este principio, Baudrillard se complace en un juego de paradojas y contrastes, basado en un léxico que se desliza siempre hacia lo inasible, hacia el lado innombrable: lo que seduce es lo débil, mientras que lo fuerte desafía; de modo que lo seducido es atraído hacia la debilidad, y lo desafiado hacia la fortaleza:

¿No habría una diferencia, al consistir el desafío en llevar al otro al terreno de tu propia fuerza, que será también la suya, con el objeto de una sobrepuja ilimitada, mientras que la estrategia (?) de la seducción consiste en llevar al otro al terreno de tu propia debilidad, que será también la suya? (Baudrillard, 2005: 80).

En general, la seducción está siempre en algo que escapa a la comprensión. Se ha desvanecido el límite entre dentro y fuera, y ya no hay interior ni exterior (Baudrillard, 2005: 78). Nada desaparece del todo ni tampoco ha aparecido nada, sino que hay una intermitencia hipnótica (Baudrillard, 2005: 83). Es ejemplar el maquillaje, que esconde a la mujer tras sí, o todas esas transformaciones seductoras, artefactos del simulacro, que son máscaras sin cara, o sea signos sin significado. «La belleza absorbida por la pura atención que de sí misma tiene es inmediatamente contagiosa porque, por exceso de sí misma, es apartada de sí, y todo lo apartado de sí se sume en el secreto y absorbe lo que le rodea» (Baudrillard, 2005: 76). Entre todo este simulacro, el deseo es un cebo más que no puede ser satisfecho. Su aparición, aparte de ser incomprensible, pone en cuestión toda otra certidumbre.

En fin, nos interesa comprobar que aquí sí se le pone nombre al sujeto de hacer: es el que seduce, en términos de Baudrillard, es el que debilita y des-semiotiza, tergiversa y

revierte. Todo ello son acciones unidireccionales, o sea transitivas, que modalizan al otro sujeto, el de estado, y provocan una nueva virtualización, un estado de disposición para llevar a cabo determinadas acciones. Ciertamente que por el otro lado sus mismas acciones envuelven a ese sujeto de hacer con sus misterios y debilitan su poder y su discurso, convirtiéndolo a su vez en sujeto de estado; cierto que es necesario un grado de reciprocidad: «no hay activo ni pasivo en la seducción, tampoco hay sujeto ni objeto, interior o exterior: actúa en las dos vertientes y ningún límite las separa. Nadie, si no es seducido, seducirá a los demás» (Baudrillard, 2005: 78-79). Pero ya el sentido de este mismo fragmento se rechaza a sí mismo, pues acepta la diferencia entre las formas activa y pasiva del verbo ‘seducir’ cuando acaba de rechazar que haya objeto ni sujeto. Se trata, seguramente, de señalar por medio de la hipérbole que aunque hay un sujeto que introduce la seducción, esta se vuelve inmediatamente contra él, apartado de su verdad por el mismo acto que trataba de dirigir hacia el otro.

Que el verbo tiene rección es una evidencia a lo largo del libro. Por ejemplo, explicando el *Diario de un seductor* de Kierkegaard, se señala que el protagonista Johannes se ve obligado a doblegar a la mujer porque lo desafía su capacidad de seducción, de tal manera que «debe ser seducida, debe ser destruida porque es ella quien *está dotada por naturaleza de toda la seducción*» (Baudrillard, 2005: 95). Es por eso por lo que, una vez que su seducción artificial ha vencido a la seducción *natural* de Cordelia, una vez que ha logrado el abandono erótico, ella pierde toda su capacidad seductora y él puede abandonarla.

Una vez más, sin embargo, no es necesario que el sujeto de hacer sea también la persona amada, ya que la seducción puede consistir en una simple desviación de lo correcto en otros muchos sentidos, y también se puede seducir para otro. «Desafío o seducción, es siempre enloquecer al otro, pero de un vértigo respectivo, locos de la ausencia vertiginosa que los reúne y de una absorción respectiva» (Baudrillard, 2005: 79). Simplemente, hemos añadido un matiz más al carácter del motivema.

#### ***1. 2. 4. Sobre la existencia de un posible referente del deseo***

El planteamiento de Barthes en relación con el ‘enamorado’ se centra en gran medida en la certeza de que no podemos acceder a un objeto ‘amor’ que se encuentre fuera

del propio sujeto enamorado, de donde se deriva la sospecha de que ese presunto objeto no existe en ningún lugar que no sea el propio discurso *amoureux*, amoroso-enamorado.

#### 1. 2. 4. 1. A favor de la existencia de una materia pre-literaria

Esta posición polémica no aparece desgajada de la tematología, puesto que una gran parte de los teóricos se ha preguntado sobre la naturaleza de los temas como materia pre-literaria o como parte inseparable del texto que los formula. Es posible retroceder hasta Goethe (en sus *Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan*) para encontrar una visión tradicional, coincidente quizás con un criterio no especializado, a partir del cual se irá conformando una opinión sistematizada:

El poeta se detiene sobre todo en la forma, mientras que recibe la materia del derroche con que la está regalando el mundo. El encuentro entre ambos es inconsciente y al final nadie sabe a ciencia cierta a quién pertenece toda esta riqueza... Pero la forma, aunque esté reservada al genio, tiene que reconocerse y pensarse, y aquí se necesita prudencia para que forma, materia y contenido se compenetren e integren en un todo unitario (en Naupert, 2001: 80).

Si llevamos estas afirmaciones al tema que nos mueve, hay que entender que Goethe cree que la naturaleza nos ofrece una mina de materia poetizable que es el deseo, el amor, y que el genio le da forma a esa materia previa. Es decir, que el poeta solo tiene que expresar una realidad que se encuentra ya en el mundo al alcance de todos, lo que explica la sensación generalizada de que el poeta solo ha encontrado la manera de decir lo que todos ya sabíamos pero éramos incapaces de expresar. Goethe creía que su labor se limitaba a dar forma a la materia del mundo:

La reflexión del poeta se dirige a la forma, el *Stoff*, [sic.] se lo proporciona generosamente el mundo, el contenido fluye libremente desde la plenitud de su interior, sin quererlo ambos se encuentran, y al final uno ya no sabe a quién pertenece en el fondo la riqueza (Beller, 2003: 150).

Es en ese sentido en el que los estudiosos alemanes de los temas usan la palabra *Stoff*, como materia previa a la expresión literaria. Wahrig resume el uso de la palabra como la «masa, materia, lo informe», en especial «la base que aún no está trabajada de forma artística (suceso contado o imaginado) de una obra literaria» (Beller, 2003: 150-151).

Algo parecido cree Kayser: que los asuntos de las obras literarias existen antes de ellas. Este autor recurre a las anecdóticas búsquedas en las noticias de los periódicos por parte de Flaubert, o en las crónicas por parte de Lope de Vega, lo que los equipara a la recurrencia permanente a los mitos por parte de los autores trágicos griegos o modernos, o a las *Vidas* de Plutarco en el caso de Shakespeare, o a la simple tradición literaria. Desde su punto de vista, «lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido, se llama *asunto*» (Kayser, 1972: 71). No ignora que el punto de partida de la obra literaria también puede ser original, como es lo más frecuente en la novela decimonónica, que se entrega a la descripción de tipos más o menos inventados y de anécdotas no por más cotidianas menos ingeniosas. En todo caso, la recurrencia a un asunto previamente existente, que considera la tónica general a la que se pueden encontrar algunas excepciones, no significa en absoluto una carencia de originalidad, porque, como en Goethe, el arte está en la forma que se le otorga a ese asunto, tanto si tiene existencia previa como si es original. En este orden de cosas, no parece que se someta a la más mínima duda la fe en que el amor o el deseo existen antes de toda formulación del escritor.

Y Weisstein:

Incluso en su estado primitivo, la materia prima literaria suele estar ya configurada en un modo u otro, si no artísticamente, al menos con una ‘forma simple’, una noticia periodística o un informe de un testigo presencial. En el ámbito lingüístico no existe una materia carente de forma por completo –como, por ejemplo, un bloque de mármol o la paleta de un pintor–. ¿Jugarán acaso las simples *vivencias* algún papel, cuando todavía están sin elaborar? Este sería un problema semántico al que le tocaría dilucidar si una vivencia constituye o no un tema antes de que el sujeto la revista de pensamientos y palabras (Montes Doncel, 2006: 22).

El propio Beller habla de una «reserva de todos los temas posibles que se pueden tratar literariamente» (Beller, 1984: 101) aunque reconoce que «es difícil determinar cuál es la *materia* en los textos líricos aludidos; pues ella se encuentra casi siempre antes y fuera de la creación poética y de por sí es también objeto o materia prima existente: luna, noche, sol» (Beller, 1984: 104).

#### 1. 2. 4. 2. Partidarios de una posición intermedia

Sin embargo, frente a los autores que se decantan por la idea de que existen esas realidades temáticas exteriores a lo textual, hay otros que la rechazan en la sospecha de que

solo en los textos se pueden realizar esos temas que dan impresión de realidad. Así, por ejemplo, Frenzel (Naupert, 2001: 78-80) dice que la literatura no trabaja con ninguna materia prima preliteraria como hace la escultura etc., sino como mucho con fábulas que ya tienen cierta configuración antes de ser texto literario. Para ella, no hay en la literatura un nivel cero de la forma (aunque siempre es imposible separar forma y contenido), porque la materia literaria siempre está modelizada por las estructuras de pensamiento que la dotan de sentidos y la convierten en un sustrato poetizable.

También Theile, (2003: 212) considera que «la historia de un argumento (tema) literario incluye siempre también a todo el amplio abanico de sus respectivas expresiones históricas concretas», es decir que el tema no es en absoluto pre-literario, ya que, sin ir más lejos, su misma elección es ya parte de la creación.

Más cercano al asunto que nos ocupa, al tratar de las pasiones como objeto de la semiótica, Greimas las considera ante todo un objeto del discurso:

En segundo lugar, tomar los efectos de sentido globalmente como un ‘sentidor’ de los dispositivos semio-narrativos puestos en discurso es reconocer en cierto modo que las pasiones no son propiedades exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso en su conjunto, las cuales emanan estructuras discursivas por el efecto de un «estilo semiótico» que puede proyectarse tanto sobre los sujetos como sobre los objetos como sobre su unión (Greimas y Fontanille, 1991: 21)<sup>36</sup>.

En consecuencia, la posibilidad de hablar de las pasiones implica el intento de reducir la distancia entre el conocer y el sentir, o, lo que es lo mismo, rechazar la existencia de objetos previos y ajenos al discurso para situarlos en ese mundo medio entre los sujetos y el discurso. Tal vez haya algo pre-racional y pre-semiótico en los sentimientos, algo parecido a un grado cero de lo vital, de lo que el mejor ejemplo podría ser el grito del recién nacido (Greimas y Fontanille, 1991: 22). Sin embargo, este mismo ejemplo nos pone sobre la pista de la verdadera solución del problema, desde el momento en que es imposible concluir si ese grito es de dolor o de alegría. Esta especificación no puede corresponder a nada que esté fuera de la semiótica; alegría o dolor son dependientes tanto del sujeto que los sufre como de los sistemas de signos que les dan sentido.

<sup>36</sup> «En second lieu, saisir les effets de sens globalement comme une « senteur » des dispositifs sémio-narratifs mis en discours, c’est reconnaître d’une certaine manière que les passions ne sont pas des propriétés exclusives des sujets (ou du sujet), mais des propriétés du discours tout entier, et qu’elles émanent des structures discursives par l’effet d’un « style sémiotique » qui peut se projeter soit sur les sujets, soit sur les objets, soit sur leur jonction».

### 1. 2. 4. 3. Luhmann y el código del amor

Más lejos trata de llevar esta idea Luhmann cuando propone que el amor debe ser entendido ante todo como un código de comunicación social.

Según su criterio, la aceptación generalizada de todos los defectos del amor, en especial su caducidad y su conflictividad, no se explica en modo alguno por necesidades antropológicas ni sexuales, sino que es algo subordinado a los medios de comunicación como instrumento de la evolución socio-cultural. La empresa amorosa solo es posible con ayuda de una tradición, una semántica transmitida oralmente y que contenga la «correspondiente complejidad» (Luhmann, 1985: 43). Esta semántica solo se reproducirá si crea un interés, que se encuentra en su génesis autorreferencial, es decir, en su dependencia «de formas que se presuponen en los propios condicionamientos de su posibilidad» (Luhmann, 1985: 43). Eso es lo que lo convierte en uno de los *medios de comunicación simbólicamente generalizados*, en el sentido de «instituciones semánticas que hacen posible que comunicaciones aparentemente improbables puedan realizarse con éxito» (Luhmann, 1985: 19). La paradoja del «código de los medios de comunicación simbólicamente generalizados» de «asegurar un número suficiente de posibilidades de realización para las atribuciones improbables» no implica imposibilidad ni opciones forzadas, sino que precisamente «el amor simboliza que la realización plena de todas esas esperanzas es posible» (Luhmann, 1985: 60). Esto no implica ningún estatismo, sino un cambio paulatino de los sentidos del código, esos que marcan y condicionan precisamente la forma que adoptará la comunicación amorosa de un momento determinado. El cambio semántico puede producirse bastante bruscamente a partir de un lento desplazamiento del centro de gravedad (Luhmann, 1985: 9).

El amor no es entonces un simple sentimiento sino más bien un código simbólico, una «clave que informa de qué manera puede establecerse una comunicación positiva» (Luhmann, 1985: 10) aunque sea improbable o precisamente como consecuencia de su improbabilidad. Como parece haber intuido La Rochefoucauld cuando señala que muchas personas nunca se habrían enamorado de no haber oído hablar del amor, el código estimula los sentimientos correspondientes, que no existirían sin aquél.

El 'medio de comunicación' amor no es en sí mismo un sentimiento, sino un código de comunicación de acuerdo con cuyas reglas se expresan, se forman o se simulan determinados

sentimientos; o se supedita uno a dichas reglas o las niega, para poder adaptarse a las circunstancias que se presenten en el momento en que deba realizarse la correspondiente comunicación (Luhmann, 1985: 21).

El individuo conoce el código porque lo ha aprendido, y solo está esperando el momento de ponerlo en práctica cuando surja en él un sentimiento cuya naturaleza le es reconocible gracias al código, quizás incluso porque viene marcada por este. El autor se interesa sobre todo por la evolución histórica del código desde finales de la Edad Media hasta el Romanticismo, y sus ejemplos provienen siempre de ese intervalo cronológico centrado en el código barroco y galante.

El amor, después [una vez que ya está definido por el código barroco], podía llegar a moverse en el vacío o a ser dirigido hacia un modelo de búsqueda generalizado para facilitar la elección, al igual que transformarse en una plenitud de sentimientos muy profunda, pero que podía llegar de manera inoportuna. Lo que facilita el aprendizaje del amor es la gradación ascendente de los significados establecidos ya firmemente en el código [...] (Luhmann, 1985: 21).

El individuo tiene que poder saber, por medio del código, en qué parte de la escalera se encuentra y cuánto le falta, ser consciente de la «falta de plenitud».

El origen del código del amor es un problema teórico, difícilmente resoluble si contamos solo con la presunta existencia de una necesidad antropológica de amor. El problema está en la imposible elección entre un amor que surge del previo código y un código que surge del amor previo. Probablemente es necesario recurrir a un afianzamiento paulatino en que uno se apoya en el otro y al revés. La evolución de etapas culturales no presenta nunca rupturas ni límites sino centros; lo que caracteriza una época no es en realidad nuevo, sino que se vuelve característico aunque ya existiera. Tal vez sea lo mismo lo que ocurre con el código del amor.

Así, uno de esos centros semánticamente dominantes puede ser el amor cortés, que trata de alejarse de la vulgaridad y acepta un distanciamiento del momento de la unión para proclamar sus gustos aristocráticos. El siguiente podría situarse entre 1650 y 1800, con la diferenciación entre *amour passion* y amor romántico (Luhmann, 1985: 47). Los cambios triunfan porque

[...] cuentan con una plausibilidad determinada en el tiempo, ganan estabilidad y mejoran su posibilidad de transmisión oral [...] porque pueden ser sistematizados, es decir, nivelados en un plano de dependencia en el cual se confirman mutua y recíprocamente (Luhmann, 1985: 90).

La naturaleza del código tiene que ser generadora de sentidos, es decir, de información, hasta el punto de hacer comprensibles vivencias, experiencias y actos. Esto se logra únicamente a partir de una polarización basada en una diferencia axial. Este sistema de diferencias es capaz de guiar sensibilidades toda vez que, «por encima de la facticidad se experimenta algo como ‘así y no de otro modo’» (en un esquema diferencial). Las diferencias no crean el sistema, pero actúan en él. «El sistema social perfecciona su disposición a la elaboración de la información, mediante la diferenciación de diferencias que son adaptadas a determinadas funciones o a grupos de interacción y se perfilan convenientemente frente a las demás posibilidades de obtención de datos con valor informativo» (Luhmann, 1985: 91).

Según su criterio, en el código del amor, si hay que lograr la «reducción a una diferencia semántica fundamental» que englobe todas las demás, algo equivalente a la oposición entre ‘justo’ e ‘injusto’ en derecho, o ‘progresista’ y ‘conservador’ en política, hay que buscarla entre amor y placer, oposición que aparece en el siglo XVII y canaliza las demás: edad, sexo, el amado y los demás, etc. (Luhmann, 1985: 92). Curiosamente, no se ofrecen las oposiciones fundamentales de los otros centros de la historia de las transformaciones del código amoroso, pero, si tuviéramos que optar por un equivalente a la oposición ‘justo / injusto’ en la Grecia de los textos arcaicos, acaso podríamos señalar como una de las más plausibles la oposición entre ‘enamorado’ (entusiasmado, arrebatado) y ‘responsable’.

En todo caso, lo que nos interesa recoger de la propuesta de Luhmann es la idea de que el sentimiento individual del amor viene en realidad definido por un código compartido con una época, dependiente de una evolución histórica, con unos antecedentes particulares, y dentro del cual se ha definido una serie de posibilidades en torno a una oposición significativa que permite la espera y después el reconocimiento de un sentimiento que se da en llamar «amor». Naturalmente, si aceptamos esta idea, debemos desechar la posibilidad de que el amor sea o pueda ser algo estrictamente previo a su expresión, para quedarnos con la sospecha de que, cualquiera que sea la naturaleza de eso que existe fuera de los códigos y de la semiosis, se trata de algo informe que no se sitúa en las coordenadas

ni obedece en absoluto a las descripciones, normas y ejemplos que una cultura da como posibilidades para los sentimientos.

#### 1. 2. 4. 4. El extremo de Barthes

Por último, según Barthes, del amor no podemos saber nada más que lo que dice el enamorado. Por ello solo merece la pena la opción radical de interesarse por su discurso. Esta es la intuición ya sostenida por el narrador de *Un amor de Swann*: «Sentía que ese amor era algo que no correspondía a nada externo ni verificable por nadie que no fuese él». Pero Barthes no solo la expone sino que basa todo su *Discurso amoroso* en esta certidumbre.

¿El amor es algo más que discurso? La pregunta no tiene sentido si creemos (y no es mi caso) que el lenguaje no se puede reducir al rango de un mero apéndice, atributo o decorado de 'algo' (más real, más cierto, etc.). Lo que podemos decir es que el discurso amoroso es *la forma en que lo Imaginario se hace cargo de lo Simbólico*. Lo que vamos a tratar de percibir es un *imaginario*, un *Yo*: el Yo amoroso, el Yo wertheriano (*Yo parlante*: sería un pleonismo). / Una vez dicho esto, ¿quién habla en el amor? ¿Quién produce el discurso amoroso? Esencialmente, estatutariamente (hay que aceptarlo), el *sujeto*. El discurso amoroso es *puro discurso del sujeto enamorado* (el discurso de uno solo) (Barthes, 2011: 50-51).

En este sentido, ni siquiera importa el destinatario de ese discurso: no hay pragmática para él. Lo único que interesa es ese discurso autorreferencial, independientemente de los artificios empleados para su construcción. Así, en la posición del destinatario o alocutorio, necesariamente ignoto, se desenvuelve una tipología posible: la simple inexistencia en un soliloquio del enamorado; la identificación directa del interlocutor con el amado; los comentarios de los otros sobre el enamorado; un metalenguaje en que el enamorado habla de sí mismo a otros interlocutores.

Barthes prefiere tomar el texto como *compañero de lenguaje*, es decir que utiliza un texto centrado en el amor (*Werther* o los otros enamorados parlantes) como alguien que habla el mismo discurso amoroso.

Esa utilización de un texto como fuente de figuras de lenguaje amoroso lejos de la creencia en un amor capaz de desarrollarse autónomamente en la realidad extradiscursiva es lo que lleva al autor a entresacar esas figuras del texto para ordenarlas de forma declaradamente arbitraria y fuera de toda cronología o jerarquía, como parte de una

monotonía en el alfabeto. No hay más amor que el que aparece en el discurso, luego no hay ninguna razón para privilegiar ningún aspecto del amor. Solo es posible filtrar ciertos elementos que se repiten de texto en texto y que somos capaces de reconocer precisamente por su pertenencia a los códigos discursivos. Entre ellos, obviamente, el que nosotros proponemos como objeto de estudio, que Barthes llama ‘rapto’, ‘arrobamiento’ (*ravissement*).

Si Barthes tiene razón y todo lo relativo al amor carece de representación fuera de las palabras, entonces tenemos una buena razón para elegir este motivema: una existencia exclusivamente discursiva justifica que nos centremos en sus manifestaciones literarias.

En última instancia, y siguiendo de lejos la opinión de Barthes, no se trata de descubrir qué cosa sea el amor, o qué sentimientos padezca o construya el enamorado, sino de conocer cómo se construye su discurso, qué tónica utiliza cuando dice lo que siente: «Si hay una figura “Angustia” es porque el sujeto exclama a veces [...]: “¡Estoy angustiado!”» (Barthes, 1999: 15). Un médico puede interpretar el discurso referido a la descripción de un órgano o los síntomas de un caso clínico: ahí está el discurso y está el objeto del discurso; se puede acceder al objeto, a ese órgano que es perceptible por los sentidos. Nosotros, en cambio, no tenemos un objeto para estudiar, pues está escondido en el interior de cada individuo o quizás en el interior del lenguaje en forma de simulacro que acaba por hacerse real. Solo tenemos los discursos que las distintas épocas han dedicado al supuesto de ese objeto.

#### 1. 2. 4. 5. El criterio de la neuropsicología

Sin embargo, puede que el sentimiento y la emoción no estén tan enterrados en el interior como podría parecer: el conocimiento sobre las emociones desde un punto de vista neuropsicológico ha podido avanzar bastante en los últimos años, aclarando en gran medida nuestra comprensión al respecto.

Debemos empezar por señalar que se suelen distinguir hoy cuatro componentes fundamentales de la emoción: ‘fisiología’, ‘conducta motora distintiva’, ‘cognición autoinformada’ y ‘conducta inconsciente’. La primera corresponde a «la actividad de los sistemas nerviosos central y autónomo, y los cambios producidos en la actividad neurohormonal y visceral», y explica que se generen «cambios en la frecuencia cardíaca, la presión arterial, la distribución del flujo sanguíneo, la transpiración y el sistema digestivo,

entre otros, así como la liberación de hormonas que pueden afectar el cerebro o el sistema nervioso autónomo» (Kolb y Whishaw, 2006: 518). La ‘conducta motora distintiva’ incluye la expresión facial, los gestos o el tono de voz, que pueden estar en discrepancia con los gestos o las palabras conscientemente producidos por el sujeto. La ‘cognición autoinformada’ implica un determinado grado de consciencia de los procesos emocionales, y «opera en el dominio de sentimientos emocionales subjetivos (sentimiento de amor u odio, sentimiento de ser amado u odiado) y otros procesos cognitivos (planes, memorias o ideas)» (Kolb y Whishaw, 2006: 518). Por último, la ‘conducta inconsciente’ está constituida por todas las respuestas o decisiones del individuo que no se basan en una postura racional sino que vienen determinadas de manera no consciente por la emoción.

Según esta distinción en cuatro componentes, si nos encontramos como invitados en la casa de un amigo que nos ofrece un plato de la comida que nos resulta repugnante, experimentaremos en primer lugar una serie de reacciones corporales (fisiológicas) de las que quizá no seamos por completo conscientes; ello provocará una determinada respuesta facial, una expresión de asco, y un tono de voz tenso, por más que intentemos disimularlos por razones de cortesía (conducta motora distintiva); casi con total seguridad nos daremos cuenta de que está ocurriendo toda esta compleja reacción, lo que nos permitirá tomar algunas decisiones de acuerdo con ella (cognición autoinformada); pero también podría ocurrir que el plato asqueroso formara parte de un menú a base de canapés en una fiesta con más invitados, de manera que la inapetencia pasara desapercibida incluso para nosotros mismos, que elegiríamos otros platos despreciando ese por motivos desconocidos (conducta inconsciente).

Para Damasio las emociones son una pieza clave en la capacidad de decisión del ser humano, pues son el elemento determinante en la inclinación hacia una de las opciones o hacia el rechazo de algunas de las otras. Una respuesta fisiológica concreta a un estímulo, que podría estar asociada a una determinada emoción, provocaría en este caso la preferencia del sujeto por una conducta en particular: así, una experiencia desagradable podría ser capaz de originar una respuesta afectiva también desagradable (por ejemplo el asco hacia un alimento en mal estado) que llevaría al individuo a rechazar su elección incluso aunque no fuera de manera consciente o aunque las consecuencias beneficiosas hubieran sido reconocidas de manera racional (como la conveniencia de no ofender al anfitrión o al cocinero en la fiesta). Concluye Damasio que lejos de ser una interferencia incómoda en los procesos racionales del ser humano, las emociones deben considerarse un

instrumento sumamente sofisticado que nos ayuda a cribar de manera insustituible una enorme proporción de las posibilidades a nuestro alcance antes incluso de que pueda intervenir la razón. De este modo, algunos pacientes que por motivos variados (quirúrgicos o traumáticos, normalmente) han visto mermada esta facultad, sufren una patológica incapacidad de decisión, incluso cuando conservan en perfectas condiciones su raciocinio.

Entre otras teorías que enriquecen la concepción general de este ámbito de la medicina, esta hipótesis del ‘marcador somático’ supone una nueva posibilidad en torno a la definición de las emociones, porque permite abandonar la premisa de que las experiencias corporales que asociamos a los estados de ánimo son solo su síntoma para atreverse a identificarlas con ellos. Así, según Damasio,

Las emociones son programas complejos de acciones, en amplia medida automáticos, confeccionados por la evolución. Las acciones se complementan con un programa cognitivo que incluye ciertas ideas y modos de cognición, pero el mundo de las emociones es en amplia medida un mundo de acciones que se llevan a cabo en nuestros cuerpos, desde las expresiones faciales y las posturas, hasta los cambios en las vísceras y el medio interno (Damasio, 2010: 175).

Algunos estímulos procedentes del exterior resultan capaces de desencadenar una respuesta emocional concreta, es decir que son ‘estímulos emocionalmente competentes’. La naturaleza de las acciones desencadenadas depende del tipo de estímulo de que se trate, hasta el punto de que Damasio utiliza la metáfora de un manojito de llaves variadas de las cuales solo una es capaz de abrir un determinado arcón. En todo caso, esta respuesta emocional no es la imagen mental que de ella elaboramos, sino un conjunto de acciones que tienen lugar en nuestro cuerpo (el ‘marcador somático’) al menos desde que el estímulo es procesado, y al que solo después, en los casos en que alcance un nivel consciente, llegamos a identificar e incluir en nuestras nomenclaturas. Por ello conviene distinguir técnicamente ‘emociones’ y ‘sentimientos’: las primeras corresponden a las «percepciones que se acompañan de ideas y modos de pensamiento», o sea la respuesta corporal a los estímulos competentes, mientras que los sentimientos emocionales son las «percepciones de lo que nuestro cuerpo hace mientras se manifiesta la emoción, junto con percepciones del estado de nuestra mente durante ese mismo período de tiempo» (Damasio, 2010: 176), es decir, la cara consciente de la misma reacción, incluyendo «un estado de recursos cognitivos alterados y un despliegue de ciertos guiones mentales» (Damasio, 2010: 185).

Como puede verse, la emoción se entiende de manera diferenciada de la vertiente consciente de la misma, el sentimiento, de tal manera que puede existir constancia de una respuesta emocional a un determinado estímulo sin que necesariamente el sujeto que la experimenta tenga que referirlo o incluso sea capaz de decir nada al respecto. Gracias a la posibilidad de medir las respuestas corporales a determinados estímulos, podría dejar de ser cierto que solo sepamos de las emociones lo que el sujeto que las experimenta quiera contarnos de ellas. De algún modo, es posible que el intérprete de los síntomas corporales sepa incluso más que él en muchos aspectos. En todo caso, lejos de limitarse al relato de una experiencia consciente, «la emoción es un programa de acciones y el resultado de las acciones es un cambio en el estado corporal» (Damasio, 2010: 190).

Aunque estas explicaciones sobre las emociones no permiten distinguir con suficiente claridad sus variedades, entre las cuales se encuentra el amor, sí que consiguen matizar al menos la certeza de la hipótesis radical de que este solo existe en el ámbito del discurso del sujeto que dice experimentarlo. Probablemente no resulte completamente imposible identificar ciertas respuestas corporales y asociarlas al sentimiento amoroso incluso sin contar con la complicidad de ese sujeto.

#### 1. 2. 4. 6. Conclusiones

Por nuestra parte, consideramos que la naturaleza verbal y escrita de la polémica vuelve irrefutable la opción radical, que postula que los sentimientos solo existen en función de unos códigos o incluso que no existen sino dentro de esos códigos. Naturalmente, si no abandonamos la fortaleza de los códigos, no hay opción para las realidades extra-semióticas.

Respecto al mundo de la literatura, el problema se reduce todavía más: no existe un tema literario que no quepa en un mundo de palabras, tanto si consideramos que las palabras van asociadas a experiencias previas como si no. Reconocemos que existen los códigos, y en concreto los que permiten esa forma de comunicación que es el amor; reconocemos también que son los textos los únicos que nos permiten acceder a una posible realidad del pasado amoroso, hasta el punto de conceder que solo en los textos existe esa realidad. Tampoco sabemos mucho más de lo que sienten nuestros vecinos y nuestros interlocutores que de lo que sintieron Eloísa y Abelardo; y en todo caso es cierto que de todo eso solo sabemos lo que ellos nos quieren decir. Por otro lado, ni siquiera la más

moderna tecnología de la medicina permitirá al médico experimentar él también lo mismo que su paciente, ni siquiera si fuera posible crear un simulacro perfecto.

Y sin embargo, es lícito sospechar que los textos hablan de algo exterior a sí mismos, y no solo proveniente de otros textos. Hay razones de tipo estadístico para confiar en la existencia de una realidad compartida por los seres humanos más allá del código amoroso capaz de generar expectativas, incluso en el caso de que esa experiencia tenga su origen en el mismo código. Ni siquiera La Rochefoucauld negaría que el amor de uno de esos enamorados por imitación es también una experiencia real. Los avances de Damasio y, en conjunto, de la neuropsicología, nos llevan a pensar que es posible saber algo más de las emociones y no limitarnos exclusivamente a lo que el emocionado nos relate.

En todo caso, aquí solo nos interesa la aplicación del esquema narratológico a un motivo, de modo que no puede importarnos tanto la verdadera naturaleza de esa emoción relatada: independientemente de que su origen esté en la realidad o se cree en las mismas palabras, son estas las que nos interesan. En conclusión, nos da igual que exista o no algo extratextual que lo justifique, siempre que en el texto aparezca de manera explícita el motivema descrito. Sin salir de los textos se pone en juego todo un sistema capaz de fingir una realidad completa, cuya posible referencialidad está fuera del interés de nuestro análisis.

### ***1. 2. 5. Nuestros motivos para esta elección***

Para entender por qué la aparición del deseo merece ser considerada un núcleo temático lo suficientemente interesante como para poner a prueba el programa narrativo, es fértil contraponer a este sistema del deseo el otro sistema, solo aparentemente similar, de la amistad.

También en el caso de la amistad encontramos un sujeto de estado que se ve atraído por otra persona y que desea que esa otra persona sienta hacia él el mismo sentimiento. O sea, que el esquema es, en principio, idéntico al que venimos describiendo: S1 hace que S2 pase a estar en unión con O1, siendo O1 la imaginación de un PN2, por el cual S3 hace que S4 pase a estar en unión con O2, etc.

Sin embargo, en el caso de la amistad, la verdadera condición diferencial es la reciprocidad, pues no hay amistad si no es correspondida, es decir que se hace necesario

que el segundo programa narrativo sea tan real como el primero, y en modo alguno imaginario.

Puede que esto sea una pista para entender mejor el deseo: lo que hace que se identifique ese sentimiento es la quiebra de un orden previo, lo cual lo vuelve inconfesable e impone el silencio. Barthes (2011: 63) habla de un «rubor de lo posible», pero puede que se trate precisamente de lo contrario: parece que tiene que ser imposible, incluso impensable, para que surja como sentimiento, solo así se lo reconoce. Dentro del orden perfecto que habita S2, surge de su propia impredecibilidad un O secreto. Muchos textos parecen concordar con esa aparente paradoja. También por eso es inefable en un grado diferente que las demás experiencias privadas: nunca sabremos si nuestro rojo es igual que el rojo que perciben los otros, ni si vivimos la amistad como la viven los otros, pero nuestro deseo es esencialmente diferente del deseo de los otros, porque para constituirse como tal tiene que ser, al menos parcialmente, secreto, indecible, y de ahí, imaginario, específicamente subjetivo.

Para el sujeto aquejado por las exigencias del deseo, la vida social es un sueño; la verdad está solo en la vida amorosa, que ha impuesto su verdad rebelándose contra un sistema social que lo definía como imposible. Así lo atestiguan los textos en los que los enamorados se han confesado, dejando por escrito sus verdades que en ese momento no podían ser dichas en el restrictivo mundo social, lleno de interdicciones.

Pero precisamente ese carácter restrictivo del código social, que sanciona como válidas algunas relaciones, pero no contempla el amor como causa de unión a no ser, por lo menos, que sea recíproco, esa condición discriminadora es la que lleva al enamorado a sentir que su sentimiento (llamémoslo objeto que se ha pegado dolorosamente a él) es más válido, más real que todo aquello que sancionen los códigos sociales. El hecho de que tal vez le esté prohibido alcanzar la realización especular de su programa no hace más que reforzar su realidad, llevando al propio código restrictivo a la tiniebla de la duda. Ya no puede ser cierto el código, ni las entidades que lo defienden, incluso aunque tengan a su disposición las armas para sojuzgar al sujeto enamorado. Lo cierto ahora será ya solamente el amor intachable que sobrevive temerario a la prohibición.

Así pues, tendrá que existir un código verdadero que se enfrente al falso código social. Ese código del amor es lo que el enamorado, desde el momento en que se declare en él el deseo de unión, considerará como lo verdadero.

De la misma manera, cuando se vencen los obstáculos y el código «verdadero» triunfa sobre el «falso», o sea cuando el enamorado consigue reproducir especularmente su objeto en el sujeto de su interés, sea en forma de boda, de unión sexual o sentimental, es precisamente el momento en que desaparece la razón de ser del código del amor, que se desvanece mientras reaparece y reasume toda su verdad el código social, el de lo confesable y público.

Así, la comedia nueva griega, con sus secretos y sus violaciones en la oscuridad de los rituales, propone la desintegración del código secreto al permitir su victoria: el amor prohibido pasa a ser real y legal en un final feliz en que se anulan las contradicciones. Por el contrario, todos los tristanes y las iseos / isoldas asumen que la falsedad del mundo social es despreciable y que vale más la muerte y la desgracia que el desvanecimiento de su pasión en la legalidad. Por eso la rehuyen sistemáticamente, incluso cuando tienen ocasión de realizarla. En todas las versiones hay un momento en que parece posible reducir la díscola pasión al orden, Tristán podría confesársela al rey, Mark podría renunciar a Iseo, podría haber una unión aceptable para todos, pero apenas la puerta se ha entreabierto, alguno de los dos amantes o los dos encuentran una excusa para volver a cerrarla, y a menudo la excusa es precisamente la afirmación de la legalidad y otra vez la negación de la posibilidad de su relación, lo cual en la página siguiente lleva de nuevo al abismo de lo prohibido y realizado.

La gran diferencia entre la amistad y el deseo, eso que hace que el segundo sea una de las células más recurrentes en la novelística (como ha señalado Rousset) y el primero no pase de tema lateral, salvo casos particulares en que se amalgama con otros, es que la transformación que se opera en el sujeto de estado lo lleva, en el caso del deseo a entrar en contradicción con la totalidad del sistema social, mientras que en el caso de la amistad no impone ningún cambio estructural. Uno puede mantener todas sus costumbres en la vida, su trabajo y su familia, por más que introduzca en ella uno o muchos amigos, que antes reforzarán su posición. Pero la aparición del deseo la pone en cuestión, le obliga a elegir. Esa es la razón de la gran tensión narrativa que origina. Después del encuentro en el baile de los Capuleto ya ninguno de los amantes respetará las normas que hasta entonces guiaban sus vidas, incluyendo la obligada enemistad de las familias rivales.

En un capítulo de *Doctor en Alaska*, «Una pizca es suficiente», un violinista es contratado por Maurice para probar un Guarnieri que proyecta comprar como inversión económica. A pesar de las reticencias iniciales del músico, cuando lo prueba, se produce el

efecto más inesperado, y deja de ser capaz de desprenderse de él para volver a la vida normal. Maurice encierra el instrumento en una caja fuerte, lo que lleva al violinista a enloquecer, perseguirlo y deambular por las calles invernales de Cicely, hasta llegar finalmente al punto de planificar su asesinato. Él, que siempre había sido un hombre pacífico. No hace falta programa narrativo especular (aunque quizás dé por supuesto que el violín lo ama a él como él al violín), basta con una persona que ha enloquecido: las normas válidas hasta ayer se han vuelto absurdas; un nuevo código las ha sustituido. La definición de ese nuevo código y su enfrentamiento con el viejo serán suficiente motivo de interés para el relato.

Más allá de un posible interés humano de este asunto universal que es la pulsión erótica (nuestra sumisión al deseo o a la seducción, nuestra pertenencia a un mundo lleno de sujetos 2 nos obliga a intentar entenderlo), la aparición del deseo en el individuo de ficción es interesante y útil como motivema literario, y eso por una serie de motivos centrales que trataremos de especificar inmediatamente.

En primer lugar, como venimos explicando, se trata de una célula temática lo suficientemente dinámica como para poner en marcha innumerables relatos. De manera más o menos central en los textos, la aparición del deseo marca la evolución particular de una proporción enorme de las obras literarias de todas las tradiciones que podamos estudiar. No se trata de un tema que identifique la manera occidental de entender el mundo, como quería Rougemont (1996), sino más bien de uno de los acontecimientos más repetidos en todas las culturas: contra los intentos de dominación de unas y otras personas se rebela un individuo que solo pretende alcanzar el objetivo de su pasión, a la cual no se puede resistir. Naturalmente que esto que podemos considerar universal aparece en cada cultura bajo formas más o menos diferenciadas, pero es difícil excluir a ninguna de ellas.

Ello es precisamente lo que nos lleva a una segunda razón para la elección de este y no otro núcleo temático: se trata de algo lo suficientemente universal como para poder sacar conclusiones significativas. De alguna manera, nos sentiremos legitimados a aplicar un esquema simple como el que venimos proponiendo a textos de orígenes diversos. Si nuestra intención es centrarnos en los textos de la antigüedad clásica ello es por razones de accesibilidad. Pero consideramos que sería posible analizar con el mismo instrumental textos procedentes de épocas y lugares diferentes.

En tercer lugar, consideramos que, al menos una vez que hemos definido con claridad nuestro motivema, es un elemento fácilmente reconocible en textos de la más

diversa índole. Su presencia marca a menudo la temática del texto, vinculándolo con un género, un estilo, etc. Y en los casos en que se limita a ser un ornamento más o menos lateral, es siempre al menos lo suficientemente característico como para imponerse en un fragmento o en un ámbito de las obras de temática variada. Así, no puede decirse que sea el tema central de la *Eneida*, por ejemplo; y sin embargo, se adueña de todo el «Libro IV», de tal manera que marca en cierto modo el desarrollo de la totalidad, cobrándole un impuesto de vasallaje. Otras veces es todavía más lateral, como ocurre por ejemplo en *Los hermanos Karamázov*, pero incluso ahí la pasión de Dmitri por Grúshenka adquiere en ciertos fragmentos el tono de una aventura sentimental completa, de manera que podríamos aplicar nuestra metodología a esos fragmentos o a esos personajes que aparecen involucrados en tramas parcialmente erotizadas pese a ser otro el tema central.

Este rasgo nos permitirá hacer referencias a obras de los géneros más variados y a las temáticas más dispares en la confianza de que, donde aparezca nuestro motivema, podremos aislar un programa narrativo susceptible de análisis, para sacar conclusiones generales.

Además, una cuarta razón es su naturaleza suficientemente atómica como para admitir un estudio sistemático. Si es correcto que podemos reducirlo a la expresión del programa narrativo, será cierto también que esto nos permitirá su manipulación y análisis para llegar a conclusiones también sistemáticas. Como, por otro lado, pretendemos analizar no solo los elementos comunes de todas las apariciones sino también posibles agrupaciones dentro de sus diferencias, esta condición atómica del programa narrativo nos dará las claves para la delimitación de estas variables y de las variantes que pueden tomar forma en ellas.

Pretendemos seguir la exigencia de Hjelmslev (1984: 24-26) de adecuarnos a un proceso deductivo y no inductivo, es decir que no vamos a suponer la existencia de leyes universales a partir de unos pocos ejemplos, sino que vamos a partir de la clase para llegar a los componentes. Nuestro programa narrativo es de entrada arbitrario, en el sentido de que lo proponemos como definición de lo que vamos a entender por ‘origen del deseo’, pero identificaremos aquellos pasajes que puedan adecuarse a él. En esa medida, las conclusiones que hayamos podido sacar serán extensibles a todos los casos que cumplan esas condiciones.

Por último, podemos añadir a las razones de la elección de nuestra célula narrativa la característica de que, aunque no haya sido estudiada de acuerdo con nuestra propuesta

del programa narrativo, sí ha sido tratada con cierta independencia frente a otros temas, es decir que presenta una identidad lo bastante autónoma incluso en el vocabulario común, de manera que no llevará a engaño cuando hablemos de ella.

Por todo esto creemos posible llevar adelante un estudio de las apariciones de la célula temática en los textos de una época bastante delimitada.

### **1. 3. Ejemplos de aplicación del programa narrativo ‘algo genera el deseo en un individuo’ a obras literarias**

Sin embargo, antes de centrarnos en esos textos, debemos poner a prueba el método de análisis en otros textos, para asegurarnos de la validez de su funcionamiento. Es lo que haremos en seguida con tres ejemplos correspondientes a épocas diferentes y alejadas, con la intención de mostrar que efectivamente el modelo propuesto es útil más allá de las diferencias de tiempo y espacio.

Naturalmente, aunque correspondan a épocas diferentes, estos tres ejemplos se adaptan a este momento de nuestro trabajo porque cumplen un requisito específico: los tres permiten identificar un sujeto de hacer con bastante claridad, de manera que en ellos aparece el programa narrativo completo, con un actor para cada actante, cosa que no siempre será posible en los otros. Cuando analicemos los textos griegos, tendremos que asumir las limitaciones y peculiaridades de cada uno de ellos, con toda su complejidad. De momento, solo intentamos aclarar la forma de aplicación de un modelo a unos casos ejemplares.

La primera de ellas corresponderá a la ficción de *Tristán e Iseo*, al fin y al cabo una de las historias de amor más recurrentes de la literatura, a partir de las versiones medievales en francés y alemán: la intensidad del amor se justifica por el poder del filtro, una forma de fuerza superior, aunque no inserta en los moldes de la religión oficial, que explica el comportamiento de las personas por su falta de responsabilidad. La segunda representará la relativa desmitificación renacentista, o sea el aprovechamiento profano de los viejos mitos, por medio de *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, obra en la que se procede a la desacralización del proceso de enamoramiento toda vez que algunos personajes humanos de la trama se atreven a provocar el amor en una pareja que hasta entonces se odiaba, imitando explícitamente a Cupido. La tercera revisará la introspección sentimental que a partir del siglo XVIII se hizo cada vez más común y, en ocasiones, más profunda: es el caso de *Un amor de Swann*, de Proust, en que podremos encontrar el

esquema actancial completo pero referido casi por completo a elementos que el autor considera internos al personaje.

### **1. 3. 1. *Tristán e Iseo / Isolda***

Es inmensa la importancia que arrastra este mito literario a lo largo de los siglos, como una historia de amor que parece digna de representar a todas las demás. Muchos autores, aparte de los que la han imitado, copiado, traducido o adaptado, han llegado a la conclusión de que era la más significativa de todas ellas, por encima seguramente de las novelas griegas. Incluso Rougemont ha llegado a aventurar que se trata de la expresión culminante de lo europeo, que se distingue de lo oriental por un énfasis gozoso en el dolor y la muerte que tendría su origen en la herejía cátara.

Más allá de estas discutibles apuestas, es incuestionable que la historia de estos dos amantes obligados por la fuerza del filtro mágico representa una exacerbación máxima de las contradicciones del deseo. Es cierto que hay otras parejas famosas, pero las aventuras de Lanzarote se desvían parcialmente de sus amores con Ginebra, del mismo modo que la separación de los enamorados griegos era circunstancial y sus dificultades también accidentales. Romeo y Julieta, por su parte, solo están en conflicto por la absurda enemistad de sus familias. Puede decirse, por el contrario, que todas las dificultades de Tristán y de Iseo / Isolda son consecuencia exclusiva de su mutuo amor mágico. El propio Rougemont ha observado que la lógica de estas aventuras es similar a la de los sueños en el sentido de que cuando no hay obstáculos que vencer, parece que ellos mismos se los inventan: este autor se pregunta si esto es así solo porque el poeta necesita continuar de algún modo la trama o si es un verdadero y simple deseo de sufrir. Según su opinión, el diablo que guía ese sufrimiento es el diablo de la novela al gusto occidental (Rougemont, 1996: 37).

En todo caso, las condiciones impuestas por el bebedizo mágico permiten al autor llegar a unos extremos simbólicos en lo que respecta a la fuerza de la pasión amorosa, de la que los dos personajes son prisioneros incapaces de liberarse. Han perdido la voluntad en un grado que haría reír a Romeo y Julieta. Todas sus acciones se centran en la consecución y prolongación de ese amor (al menos mientras dura el efecto de la poción), sin importarles en gran medida las consecuencias que puedan acarrear. Evidentemente, el hallazgo del filtro permite llevar la pasión amorosa, esa que *a veces* lleva a las personas normales a

decisiones que les perjudicarán en sus consecuencias, a crear la ficción de dos personajes (y son héroes dignos de toda alabanza) que se entregan a una pasión permanente.

Por lo que hace a la magia, el papel asignado es el siguiente. Se trata de describir una pasión cuya violencia fascinante no puede ser aceptada sin escrúpulo. Se muestra bárbara en sus efectos. Está proscrita por la Iglesia como un pecado; y por la razón como un exceso enfermizo. Sólo se la podrá admirar en tanto que se la haya liberado de toda especie de vínculo visible con la responsabilidad humana (Rougemont, 1996: 49).

Tal vez sea, gracias a eso, la única ficción que se centra por completo en un amor que es su propia causa y su propio impedimento. No tiene importancia para nosotros escudriñar los posibles antecedentes de la leyenda (sobre todo, historias irlandesas con motivos parcialmente similares o con personajes cuyos nombres podrían ser antecedentes de los del *roman*, pero también posibles rastros en la toponimia, aparte de algunos elementos de origen seguramente grecorromano), como hacen casi todos los que estudian este conjunto de textos (Ruiz Capellán, 1985: 17-19; VV. AA., 2000: 13-17; Riquer, 2001: 20-25; Gutiérrez, 2008: 349-352). Incluso aunque el motivo del filtro haya sido tomado en préstamo de alguna de esas leyendas, es un hecho reconocido por todos que ninguna de ellas se centra en las dificultades de los enamorados hasta el punto al que llegan estos textos.

Frente a los amores clásicos, muchas veces puestos en marcha a partir de una acción divina, del dios del amor que corresponda, la gran distinción está en que los dos son heridos por una misma flecha, de modo que su sufrimiento no se debe a la falta de correspondencia, como en el desgraciado caso de Medea, sino a la oposición, bastante azarosa, por cierto, de las circunstancias sociales. Ni siquiera Paris y Helena, que resultan arrebatados también de modo simultáneo (o al menos sin ningún conflicto que se derive de la diferencia de tiempo entre los dos arrebatos), se constituyen en centro de una fábula como esta guiada por la imposibilidad. Más bien, ellos se refugian y crean un conflicto alrededor de sí entre aquellos que se ven obligados a defenderlos por los códigos sociales (los troyanos) y los que se ven obligados a atacarlos (los aqueos).

El conflicto de Tristán e Iseo pasa de la enemistad entre los personajes (y los peligros múltiples que sufre el varón, algunos de ellos causados precisamente por el odio de la mujer) a la necesidad de propiciar y prolongar los encuentros. Desde esa fase de la fábula, una y otra vez tratará la pareja de ocultar su relación frente al rey y los envidiosos

que tratan de poner a prueba a los dos personajes. Finalmente, cuando esto ya no sea posible (en unos casos, cuando además se haya terminado la fase sexual de la atracción derivada del filtro) se verán forzados a separarse, hasta que la esperanza de un reencuentro final se vea truncada y mueran. Este esquema en tres fases se repite en todos los textos, pero el evidente placer que los oyentes encontraron a estas dificultades llevó seguramente a un alargamiento de la historia en episodios sucesivos (igual que provocó la utilización casi lírica de algunos de esos episodios, los más intensos, en ciertas obras narrativas breves, como el *lai* de «La Madreselva» de María de Francia).

Dado que el estado de conservación de las obras que recogían el texto íntegro es muy variable, los fragmentos que nos interesan no aparecen en todas ellas. Por ejemplo, no aparece el momento del enamoramiento (el viaje en barco, el recurso al vino hechizado, su efecto inmediato) en ninguna de las dos versiones francesas, que son las más primitivas y acaso las más cercanas a un posible prototipo perdido: la de Béroul (más cerca de 1150 que de 1190), que solo recoge un tramo de la fase central (las tretas de los amantes para esconder sus encuentros y el retiro en el bosque de Morrois) y la de Thomas d'Angleterre (fechable entre 1160 y 1190, quizás con más precisión en 1173), que ofrece fragmentos de la fase final, la separación y el matrimonio de Tristán con la otra Iseo, la muerte. En cambio sí aparece en las versiones de Eilhart von Oberg (después de 1185), que sigue a Béroul y se conserva completo en varias copias del siglo XV, y en Gottfried von Strassburg (en torno a 1210), que se basa en Thomas pero lo transforma y estiliza en gran medida, así como en la versión más cercana a Thomas, una traducción de esa versión al noruego que encargó el rey Hakon a un tal fray Roberto en 1226.

Esta última podría ser, según Lacroix, una traducción suficientemente fiel como para representar la variante más antigua, o la más fiel al original anglo-normando de Thomas (VV. AA., 2000: 485-490). Por ello, daremos de ella los primeros ejemplos del acontecimiento que se narra y que contiene el motivema que nos ocupa. Luego pasaremos a Gottfried, que recoge la variante más desarrollada. Pero antes tendremos en cuenta algunas características que se pueden concluir a partir de ciertas referencias analépticas que aparecen en las otras versiones.

En las versiones francesas, el filtro, llamado *poison*, *vin herbé* o *lovendrin*, tiene virtudes diferenciadas: mientras que en Béroul el efecto dura 3 años, en Thomas es indeleble y no provoca el amor sino el amor físico; se entiende que ya se amaban por elección antes de beberlo. Si bien es significativo el odio o enemistad que siente Iseo hacia

Tristán en todas las versiones que hablan de esa fase, enemistad que podría encubrir una inclinación inconfesable, esta variación entre los dos modelos tiene algunas repercusiones. Fundamentalmente, introduce una distinción entre la intención más bien psicológica de Thomas (y de sus continuadores, como Gottfried), para quien el filtro podría no ser más que una excusa o un catalizador que hace aflorar una pasión latente, y el carácter más artificial de la versión de Béroul. En el caso de Eilhart, la pasión sexual viene introducida por el bebedizo con una limitación temporal de cuatro años, pero se superpone a una inclinación sentimental anterior que perdura más allá del cumplimiento de ese plazo.

Esta es una de las diferencias que hicieron que Bédier pensara en una oposición entre versiones *comunes* y versiones *cortesas* del mito. Las comunes, derivadas de Béroul (incluyendo a Oberg y algunos textos cortos como la *Folie Tristan*), serían rudas, populares y directas, con el retrato de un deseo apremiante e irresistible debido exclusivamente al filtro, de tal modo que en el momento en que desaparece su efecto los amantes tratan denodadamente de volver a la normalidad, incluso, si es necesario, por medio de engaños y humillaciones (así, por ejemplo, en la *Folie*, el protagonista vuelve disfrazado de bufón para acceder a Isolda sin deshonrarla). Las cortesas, por el contrario serían más cultas, más psicológicas e introspectivas a costa de reducir el tempo y la acción; del mismo modo, en ellas el filtro tendría un efecto indeleble, lo que quizás permite efectivamente considerarlo casi como símbolo o estilización de un amor previo de características similares a las habituales en los humanos que habitan la realidad, aunque indudablemente llevadas al límite en la ficción. En estas versiones cultas habría consecuentemente más dudas, miedos, celos, o sea inseguridades propias de los caracteres complejos de los personajes. Ninguno de ellos se atreve inicialmente a reconocer su amor, sino que se describe (en Gottfried) un proceso de acercamiento dubitativo sumamente logrado desde el punto de vista psicológico.

Sin embargo, ya no se cree que dos de las versiones sean cultas y las otras populares:

[...] hoy sabemos que ambas tendencias pertenecen a la cultura cortés de la segunda mitad del siglo XII, aunque sean manifiestamente divergentes. Es más, de hecho una mirada atenta revela que las versiones de Thomas y Gottfried vulneran las concepciones integradoras y moderadas que suelen entenderse como cortesanas y son –en lo que se refiere a las concepciones que exponen– mucho más osados que Eilhart o Béroul (Millet, 2001: 19).

A pesar de lo cual, sí puede considerarse interesante para nuestros objetivos la diferencia entre la variante del filtro que desvela el amor latente (en Thomas y Gottfried) y aquella por la que es la única causa del deseo entre dos personajes que deberían odiarse o esquivarse (en Béroul y Oberg). Debemos tener en cuenta que nos referiremos siempre a las primeras, porque coincide que son esas las variantes de las que se conserva íntegro el pasaje del enamoramiento.

Vistas estas particularidades que provienen de las versiones anteriores, podemos pasar a estudiar los fragmentos en que se narra la aparición del deseo en la *Saga* y en Gottfried. Empezaremos por la primera obra y añadiremos de la segunda solo aquellos elementos que no aparezcan en esta.

La primera alusión al bebedizo se hace con motivo del viaje de Yseut a Cornualles, adonde se dirige escoltada por Tristan para casarse con el rey Marc<sup>37</sup>.

Poco después, se preparó ricamente el viaje de la muchacha y de Tristan. La reina fabricó minuciosamente un brebaje secreto a partir de flores y hierbas con un arte consumado, y obtuvo un filtro de amor tal que cualquier hombre del mundo que lo bebiera no podría, mientras viviera, abstenerse de amar a la mujer que lo hubiera bebido con él. Después ella vertió este brebaje en un tonelillo y le dijo a la muchacha llamada Brangien, que había de acompañar a la princesa Iseo: «Brangien, ten mucho cuidado con este tonelillo. Vas a acompañar a mi hija, y la primera noche que el rey y ella se acuesten juntos, cuando él pida vino, tú les entregarás este brebaje a los dos a la vez»<sup>38</sup> (VV. AA., 2000: 557).

Quizás la conclusión más interesante que puede sacarse de este fragmento es que la reina, que está segura de la conveniencia del viaje y de la boda, no lo está en absoluto acerca de los sentimientos de su hija. Cree probable que no se enamore de manera natural de Marc, y por eso recurre a la magia y el engaño para producir artificialmente su felicidad. Se podría deducir, arriesgadamente, que teme que su hija esté enamorada del emisario, y que lo que ella ingenia para contrarrestar ese amor es precisamente lo que lo destapa; pero también puede pensarse –y este texto no da motivos para más– que la simple posibilidad de

<sup>37</sup> Puesto que traducimos este fragmento a partir de la traducción francesa del noruego, respeto los nombres en francés, a pesar de la tradición española.

<sup>38</sup> «Peu après, le voyage de la jeune fille et de Tristan fut richement préparé. La reine fabrique minutieusement un breuvage secret à partir de fleurs et d'herbes avec un art consommé, et elle obtint un philtre d'amour tel qu'aucun homme au monde qui en boirait ne pourrait, tant qu'il vivrait, s'abstenir d'aimer la femme qui en boirait avec lui. Puis elle versa ce breuvage dans un tonnelet et dit à la jeune fille du nom Brangien qui devait être la suivante de la princesse Yseut : « Brangien, prends bien soin de ce tonnelet. Tu vas accompagner ma fille, et la première nuit où le roi et elle coucheront ensemble, quand il demandera du vin, tu leur donneras de ce breuvage à tous les deux à la fois. » »

fabricar la poción la induce a querer asegurarse de que su hija viva un amor inacabable con su marido, cosa que sabe improbable por su simple pertenencia a la especie humana.

Pero llega el momento del viaje, y las horas pasan aburridas a bordo del barco. Yseut está triste por su destino.

Entonces Tristan llevaba el timón y hacía buen tiempo. Y por el hecho de que el calor era opresivo, tuvo mucha sed y pidió mientras tanto vino para beber. Uno de los pajes de Tristan saltó inmediatamente y llenó una copa en el tonelillo que la reina había puesto bajo la custodia de Brangien. En el momento en que Tristan hubo tomado la copa, se bebió la mitad y le dio a beber a la muchacha aquello que quedaba en la copa.

Los dos fueron dominados por el brebaje que habían bebido porque el chico lo había cogido por error; esa fue para ellos la causa de una vida llena de penas, de sufrimientos y de largos tormentos, así como de apetitos carnales y de deseos perpetuos. Inmediatamente el corazón de Tristan se volvió hacia Yseut, y todo el corazón de ella se dirigió hacia él, en un amor tan violento que no tenían ningún medio para oponerse a él<sup>39</sup> (VV. AA., 2000: 558).

La responsabilidad del error está diluida entre el paje y Brangien, pues la doncella ha perdido de vista el tonelillo y el paje toma vino de un tonelillo que no conoce. Incluso nada de esto hubiera tenido ningún efecto si no hubiera hecho tanto calor, o si Tristan hubiera tomado solo su copa de vino. Es por lo tanto el azar el que da la vuelta a los artificios de la madre de Yseut. Nadie resulta beneficiado por la transformación, sino precisamente todo lo contrario. Ni siquiera se satisface el capricho de un dios voluble, como ocurre con frecuencia en el mundo clásico. Todos los personajes de la trama sufren las consecuencias de una relación inevitable y catastrófica.

En este sentido, debe oponerse esta ficción a la representación tradicional que aparece en los poemas de la lírica trovadoresca y en el resto de los *romans*, en que el amor era producto de una decisión voluntaria y de un principio ético. Es decir que en aquellos es «la entrega voluntaria por las cualidades éticas de la amada» (Millet, 2001: 180) lo que se considera la verdadera muestra de amor, mientras que en *Tristan* el amor se impone y

---

<sup>39</sup> «À present Tristan pilotait et il faisait beau temps. Et du fait que la chaleur était oppressante, il eut très soif et demanda alors du vin à boire. Un des pages de Tristan bondit aussitôt et remplit une coupe au tonnelet que la reine avait placé sous la garde de Brangien. Lorsque Tristan eut pris la coupe, il en but la moitié et donna à boire à la jeune fille ce qui resta dans la coupe.

Ils furent tous les deux abusés par le breuvage qu'ils avaient bu parce que le garçon en avait pris par erreur; celui-ci fut pour eux la cause d'une vie remplie de peines, de souffrances et de longs tourments, ainsi que d'appétits charnels et de désirs perpétuels. Immédiatement le coeur de Tristan se tourna vers Yseut, et tout son coeur à elle se porta vers lui, en un amour si violent qu'ils n'avaient aucun moyen de s'y opposer.»

destruye las barreras de la jerarquía, que eran para Chrétien de Troyes la base de novelas como *El caballero de la carreta*.

Todavía más importante es el azar en la narración Gottfried von Strassburg, que incluso organiza toda su obra de acuerdo con los principios estructurales de la rueda de la Fortuna: «ascenso, culminación, descenso y muerte» (Millet, 2001: 178). En este sentido, la acción de compartir el vino es el símbolo de un azar más, punto culminante entre el ascenso y el descenso que llevará a los amantes a todo tipo de humillaciones (especialmente graduada en los disfraces sucesivos que Tristán tendrá que adoptar para poder encontrarse con Isolda al final).

Sin embargo, para Gottfried parece haber una recompensa en el mismo dolor, que no deja de ser placentero, de manera que su narración puede llevar a pensar en un compendio de la vida como compuesta de claroscuros aleatorios que una perspectiva adecuada llevará a apreciar en su justa medida.

Frente a la versión noruega, que no explica cómo se declara el amor, sino que lo da por supuesto por el hecho de que Yseut le pide a Brangien que la sustituya en la noche de bodas para encubrir la pérdida de su virginidad, Gottfried se complace en el proceso de la declaración mutua, aunque mantiene la simultaneidad del enamoramiento, de tal manera que «elude el preguntarse quién seduce a quién, ya que ninguno de los dos personajes da el primer paso o toma la iniciativa en el cortejo amoroso, por lo que ninguno se siente responsable» (Riquer, 2001: 26-7).

Tristán tenía sed y pidió algo de beber; de un grupo de doncellas una toma la voz para señalar el vino y le da a beber de él al héroe, que lo comparte con Isolda. Branguena sabe lo que ha ocurrido, y la acción se detiene un momento para mostrarnos su entrada en el camarote donde los dos acaban de beber:

Entre tanto había entrado también Branguena, que reconoció la vasija de cristal y comprendió lo que había ocurrido. Se asustó y se estremeció de tal modo que todas sus fuerzas la abandonaron y adquirió una palidez de muerte. Con el corazón muerto, fue a coger la vasija infame y maldita. Se la llevó y la arrojó al mar revuelto, embravecido.

-¡Ay, pobre de mí! –exclamó–, ¡ay, dolor de haber nacido! ¡Pobre de mí, de qué modo he echado por tierra mi honor y mi lealtad! ¡Quiera Dios compadecerse de mí por haber emprendido este viaje, por no haberme impedido la muerte ser enviada a esta travesía acompañando a Isolda! ¡Ay de vosotros, Tristán e Isolda, esta bebida significa vuestra muerte! (Gottfried von Strassburg, 2001: 354)

Lejos del capricho de un dios, es un descuido, una negligencia, la que esta vez ha provocado el cambio. Imposible imaginar a Cupido lamentando de esa manera las desgracias que sabe inminentes. Inmediatamente el narrador vuelve atrás para retomar, en una interesante y bastante cinematográfica analepsis, a los que acaban de beber:

Cuando por fin la muchacha y el hombre, Isolda y Tristán, hubieron bebido los dos la poción, entonces hizo su aparición ese poder que roba al mundo todo su descanso, el amor, acechador de todos los corazones, quien se introdujo sigiloso en los de ellos. Antes de que se dieran cuenta, plantó allí su estandarte triunfante y sometió a ambos a su poder. Se convirtieron en un solo ser unido, ellos que antes habían sido dos y estado separados. Ya no había la más mínima enemistad entre ellos. El odio de Isolda se había disipado. Ese reconciliador llamado amor había limpiado sus corazones de odio y los había unido de tal forma en el afecto que cada uno era para el otro tan transparente como el cristal. Los dos tenían ya solamente un corazón. La pena de ella era el dolor de él, el dolor de él la pena de ella. Ambos formaban una unidad hecha de dolor y tristeza, y sin embargo se ocultaban el uno del otro, debido a las dudas y a la vergüenza. Ella se avergonzaba y él también. Ella dudaba de él y él de ella. Por mucha que fuera la ceguera con la que la añoranza de sus corazones se encaminaba a un fin común, a los dos les causaba tristeza el comienzo y el principio. Esto hizo que se ocultaran sus intenciones mutuamente (Gottfried von Strassburg, 2001: 354-355).

Como es habitual, el amor aparece personificado: «entonces apareció», «se introdujo», «se adueñó», «los sometió». El fragmento no escatima verbos de acción en un desplazamiento de la intención que va de la madre de Isolda, verdadera voluntad generadora, al sentimiento avasallador. Vale decir que en este caso se trata simplemente de retórica, pues solo en pasajes transitorios adquiere el amor esta identidad.

Este amor consiste en la unión e identificación de los amantes, que a partir de ese momento no podrán separarse sin poner en peligro su salud, incluso sus vidas. No solo se ha esfumado la enemistad que había entre ellos por razones sociales; es que cada uno de ellos sufre en su interior, por más que intenta disimularlo, todas las penas que aquejan al otro. Cada uno de ellos intenta encubrir pero sabe lo que el otro intenta encubrir.

Para una interpretación acorde con el modelo de Courtés, podríamos fijarnos en el claro desdoblamiento de los personajes (hipotácticos) de la madre de Yseut / Isolda, el paje / doncella que ofrece ese vino, e incluso el propio objeto generador, el brebaje, bajo un único actante, el del sujeto de hacer (S1). Es cierto que puede distinguirse la acción voluntaria y consciente de la madre de la protagonista frente a las acciones inconscientes de los otros personajes involucrados. Así, posiblemente, nos enfrentaríamos a la

recursividad del programa narrativo, de tal manera que la reina provoca una modalización que da el poder de hacer al paje, que a su vez adquiere el querer hacer por la orden de Tristán (que de manera sincrética aparece en la función de dos actantes). Del mismo modo, se podría interpretar que esta orden presupone un querer hacer que se debe al calor, que se convertiría en sujeto de hacer en las mismas condiciones que la madre de Isolda.

Pero no pretendemos analizar todas las presuposiciones del acto generador del deseo en este relato, que nos llevarían indudablemente hasta el principio de la trama. Nuestro objetivo no es retrotraernos de esa manera, sino analizar la manera en que se especifica y verbaliza el motivema. De modo que nos contentamos con señalar un sujeto de hacer formado por todos esos actores hipotáticos que intervienen consciente o inconscientemente en el recurso al brebaje mágico.

Su intervención combinada lleva al sujeto de estado a dejar atrás una fase de disjunción para empezar una fase de conjunción con el objeto: el amor, la unidad inquebrantable con otra persona. Bien cierto es que también este sujeto de estado está desdoblado, porque el relato nos cuenta que tanto Tristán como Isolda han pasado a este nuevo estado de conjunción con el amor. Como todo desdoblamiento, podría analizarse por separado, como un amor para Isolda y otro amor para Tristán. Pero lo cierto es que la narración de Gottfried, tanto como la *Saga*, pone especial énfasis en unificar los dos procesos en uno solo. Cualesquiera que fueran el sentimiento de uno y el de otra antes de esto, ahora ambos se amaron de un solo golpe: «plantó allí su estandarte triunfante y sometió a ambos a su poder», decía el narrador.

El objeto está perfectamente delimitado en este fragmento, pues la descripción que de él da el autor es una de las más completas: emplea varias páginas en detallar los rasgos del sentimiento mutuo, incluyendo sus debilidades y su imposibilidad de tomar la decisión de rechazarlo, porque ya han sido dominados y no pueden elegir libremente como hasta ese momento.

Pero hay un aspecto más que conviene señalar aquí: esa otra recursividad que veíamos en los casos en que el reciente enamorado desea ser correspondido, o sea aquellos en que el objeto puede ser definido como un programa narrativo especular imaginario. Efectivamente, toda la conversación que tiene lugar inmediatamente después de que se haya puesto en marcha la nave, es una búsqueda de la confirmación por parte de cada uno de ellos de que el otro programa narrativo existe.

–¡Ay, bella adorada!, decidme, ¿qué os aterra, de qué os quejáis?

Isolda, el halcón del amor, respondió:

–*Lameir* es mi aflicción, *lameir* apesadumbra mi corazón, *lameir* es lo que me duele.

Al oírla decir tantas veces *lameir*, reflexionó él y consideró con detenimiento y precisión el significado de esa palabra. Entonces se percató de que *l'ameir* quiere decir «amor», *l'ameir* «amargo» y *la meir* «mar». Le pareció que tenía todo un batallón de significados. Pasó por alto uno de los tres y preguntó por los otros dos. No mencionó al amor, el señor de los otros dos, el consuelo y la meta de ambos. Habló acerca del mar y de lo amargo.

–Creo –dijo– bella Isolda, que os inquietan el mar y la amargura. Os disgustan el mar y el viento. Creo que ambas cosas resultan amargas para vos.

–No, señor, ¿Qué decís? Ninguna de estas dos cosas me conmueve. Ni el aire ni el mar me disgustan. Solamente *lameir* me hace daño.

Cuando comprendió la palabra, descubrió que contenía el «amor» y le susurró a ella:

–En verdad, hermosa mía, a mí me ocurre lo mismo. Vos y *lameir* me asediáis. Queridísima señora, deliciosa Isolda, vos tan solo y vuestro amor habéis confundido del todo y tomado posesión de mis sentidos. Tanto me he apartado del camino que debí seguir, que no encuentro la senda para volver. Me causa dolor y pesadumbre, me parece sin valor y en contra mía todo lo que veo. Nada hay en el mundo que ame tan intensamente como a vos.

Isolda dijo:

–Señor, igual me pasa a mí (Gottfried von Strassburg, 2001: 358-359).

Este acoso al sentido de la palabra *lameir* no es más que una búsqueda desesperada, aunque escondida tras el protocolo, de la correspondencia exacta de la propia pasión en el otro. Ninguno de ellos da estrictamente el primer paso, sino que se van acercando. En todo caso, es Isolda la que, buscando la ambigüedad del sentido (¿habría que ver en esto un ejercicio de seducción?), se adelanta y tiende un puente, pero deja que Tristán lo interprete, y es cuando finalmente este arriesga y se declara cuando ella confirma lo que había sugerido.

El filtro ha hecho que Tristán esté en conjunción con el amor; su amor no es más que la imaginación de que el filtro haya hecho que Isolda esté también en conjunción con el amor, y que ese amor de Isolda se corresponda con el suyo hasta el infinito. Solo la perfección del efecto producido por el bebedizo hace posible que ese amor se declare a los pocos minutos de haber surgido, y que sea efectivamente real el programa imaginario que cada uno de ellos había concebido, y que eso se descubra en esa misma conversación.

Ya lo sabemos: a partir de ese momento, lo que para ellos es verdadero y ajeno a toda doblez es lo que deberán ocultar al resto de la sociedad. Su ingenio les permitirá

mantener esa situación temporalmente, pero al cabo las circunstancias serán más fuertes que ellos y sucumbirán a los efectos de la separación.

### 1. 3. 2. *Beatrice y Benedick*

La realización del programa narrativo especular adquiere una especial importancia en el siguiente ejemplo. En torno a la pareja protagonista, formada por Claudio y Hero, entre otros personajes que forman el trasfondo de la obra de Shakespeare *Much ado about nothing*, encontramos a Beatrice, una huérfana que fue adoptada por los padres de Hero, y a Benedick, compañero de armas de Claudio a las órdenes de Don Pedro de Aragón. Si Beatrice se caracteriza tanto por su ingenio como por su aversión a los hombres, o al menos a la posibilidad de tener relaciones sentimentales con ellos, Benedick es a su vez un reconocido misógino que rechaza drásticamente la posibilidad de casarse y asegura que morirá soltero. En un entorno festivo en el que los demás personajes resultan más cercanos a la normalidad, estas figuras entablan un combate verbal que se mantiene de escena en escena. De algún modo, podría interpretarse que uno y otro se prestan ya mucha atención por el hecho de representar cada uno de ellos un digno contrincante en las logomaquias, lo cual se muestra especialmente en algunas escenas en que, aun sin verse forzados a ello, una y otro hablan del ausente: cuando Claudio confiesa a Benedick su amor por Hero, le pregunta su opinión y el misógino contesta que tiene una prima que, si no fuera por el mal carácter, la superaría en todos los sentidos<sup>40</sup>; de modo similar, cuando Beatrice está describiendo el carácter melancólico de Don John, dice sin que nadie la haya forzado a ello que el carácter perfecto de un hombre estaría a medio camino entre el de este y el de Benedick<sup>41</sup>. Incluso una parte de la crítica cree que hay razones para sospechar que ha habido entre ellos una relación previa, aunque sin evidencia suficiente para asegurarlo.

En todo caso, los dos comparten una serie de rasgos que los convierten en pareja dramática antes de ser pareja sentimental: representan algo así como los bufones para esos otros personajes menos ingeniosos o inteligentes, que los admiran por ello en la misma medida en que rechazan su comportamiento. De alguna manera, ellos están preparando ya

<sup>40</sup> «I can see yet without spectacles, and I see no such matter; there's her cousin, an she were not possessed with a fury, exceeds her as much in beauty as the first of May doth the last of December» (Shakespeare, 1968: 42).

<sup>41</sup> «He were an excellent man that were made just in the midway between him and Benedick; the one is too like an image and says nothing, and the other too like my lady's eldest son, evermore tattling» (Shakespeare, 1968: 49-50).

el camino de su relación por medio de su intransigente rechazo. Parece que han dado demasiada importancia a sus habilidades intelectuales como para discernir la realidad de la ilusión, es decir que creen rechazar el amor cuando en realidad solo rechazan una construcción mental sin fundamento emocional. Los dos se vanaglorian de ver la verdad que a los demás les está oculta: «puedo ver una iglesia a la luz del día»<sup>42</sup>, dice Beatrice al referirse a las consecuencias nefastas del matrimonio; y Benedick se pregunta en un soliloquio si podría enamorarse en el futuro, pero se contesta a sí mismo que solo en el caso de que aparecieran juntas todas las virtudes en una única mujer, cosa que cree de todo punto imposible<sup>43</sup>.

Esta negativa tan desahogada a la posibilidad de un enamoramiento futuro establece el eje sobre el que ocurrirá el cambio, y es lo que precisamente convierte en algo tan cómico su posterior conversión. También constituye el acicate que lleva a los otros personajes a reunirse con la intención de llevar a cabo las acciones necesarias para lograr que se enamoren. Es Don Pedro el que decide crear entre los dos una «montaña de afección» mutua, si cuenta con la ayuda de los otros<sup>44</sup>. Ellos se ofrecen divertidos a ayudarlo en todo lo que pida, y Don Pedro termina la escena comparándose con Cupido, con una soberbia que en una obra griega habría supuesto un desafío a los dioses digno de la mayor tragedia: «su gloria será nuestra, pues solo nosotros somos los dioses del amor»<sup>45</sup>.

En la próxima escena del jardín (II. iii), Benedick está esperando a que un muchacho le traiga un libro que le ha pedido cuando ve que se acercan Don Pedro, Claudio (a quien apoda «Monsieur Love») y Leonato, el padre de Hero y tutor de Beatrice, y decide atropelladamente esconderse y escuchar. No hay motivo real para que se esconda, pero es el artificio necesario: ellos saben que él está escuchándoles, de modo que empiezan una conversación encaminada a llamar su atención y debilitar sus defensas. Hablan fingidamente del amor que siente Beatrice por Benedick, y de lo perfectos que son tanto una como el otro si no fuera por el mal carácter de él, que le llevaría, si se enterase, a

<sup>42</sup> «I can see a church by daylight» (Shakespeare, 1968: 51).

<sup>43</sup> «May I be so converted and see with these eyes? I cannot tell; I think not. I will not be sworn but love may transform me to an oyster; but I'll take my oath on it, till he have made an oyster of me, he shall never make me such a fool. One woman is fair, yet I am well; another is wise, yet I am well; another virtuous, yet I am well; but till all graces be in one woman, one woman shall not come in my grace» (Shakespeare, 1968: 63).

<sup>44</sup> «I will in the interim undertake one of Hercules' labours; which is, to bring Signor Benedick and the Lady Beatrice into a mountain of affection, th'one with th'other. I would fain have it a match, and I doubt not but to fashion it, if you three will but minister such assistance as I shall give you direction» (Shakespeare, 1968: 60).

<sup>45</sup> «If we can do this, Cupid is no longer an archer; his glory shall be ours, for we are the only love-gods» (Shakespeare, 1968: 60).

mofarse de ella. Inmediatamente después de esta conversación Benedick cambia de actitud: está halagado, la compadece, incluso ya está enamorado de ella. Tras un monólogo en que él solo desecha todos sus argumentos previos contra el matrimonio («si dije que moriría soltero es porque nunca pensé que fuera a vivir hasta estar casado»<sup>46</sup>), llega ella, que viene a llamarle para la comida. De su breve, insulso y cortante diálogo saca Benedick las evidencias de que efectivamente ella le ama<sup>47</sup>.

En la siguiente escena, se repite la maniobra en sentido inverso: Hero y Ursula (una de sus damas) charlan otro tanto para que las oiga Beatrice, siempre sobre el hecho de que Benedick la ama secretamente, y de lo perfecta que sería aquella unión si no fuera por el odio que ella siente hacia los hombres y por la certeza de que si se enterase lo escarnecería. Cuando Beatrice se queda sola, tal como le ocurrió a Benedick, sus murallas han caído<sup>48</sup>.

El autor no se muestra ya interesado por seguir un proceso de enamoramiento contra sus voluntades: los dos caen inmediatamente en la trampa, lo cual hace desmoronarse de un plumazo todas sus construcciones verbales anteriores. A partir de esa escena, el conflicto reside solo en cómo hacer público un amor que contradice lo que los dos personajes han presentado como sus caracteres y actitudes hasta ese momento. Por ejemplo, Benedick siempre prestó poca atención a la apariencia, llevaba la barba larga y no se preocupaba por el vestido, pero de pronto se afeita, se lava más que con regularidad, y cuida mucho su vestuario (así lo advierte Don Pedro en III. ii. 3-13). Los dos rechazan a partir de ese momento sus papeles de bufones ante los demás, tal vez no solo por la transformación ocurrida en sus corazones sino también, al menos en parte, porque esos papeles ya estaban un poco gastados y ellos habían empezado a ser predecibles para los otros personajes. Pero además de mostrar su cambio a sus amigos y amigas, deberán, claro, declararse uno a otro su amor, cosa que ocurrirá en momentos más dramáticos, precisamente cuando haya tenido éxito la calumnia del bastardo Don John sobre Hero y la pareja principal haya quedado rota temporalmente.

Pero eso ya queda fuera de nuestro interés. Lo que nos importa es comprobar que en este caso de enamoramiento no hay ningún brebaje como el de Tristán e Isolda, ni tampoco un flechazo del dios amor, sino solo palabras. Como dice la propia Hero, la flecha

<sup>46</sup> «When I said I would die a bachelor, I did not think I should live till I were married» (Shakespeare, 1968: 69).

<sup>47</sup> «Ha! ‘Against my will I am sent to bid you come in to dinner’ –there’s a double meaning in that» (Shakespeare, 1968: 70).

<sup>48</sup> «What fire is in mine ears? Can this be true?» (Shakespeare, 1968: 74).

de Cupido solo hiere con oír hablar<sup>49</sup>. La fuerza de la pasión aparece cuando llegamos a imaginar que otra persona puede estar enamorada de nosotros. Esa simple posibilidad se dibuja en el alma y produce la atracción, al menos en un mundo idealizado en el que no hay guapos y feos, como es el de un texto teatral como este. Por supuesto, la pasión que surge en esas condiciones se da también entre dos personajes de edades adecuadas y de clases sociales equivalentes, personajes que además están disponibles («vacantes» diría Barthes). O sea que en realidad el camino estaba allanado incluso aunque no hubiera surgido la pasión. Aunque Hero crea que el amor surge por accidente<sup>50</sup>, lo cierto es que ese azar pone muchas condiciones.

En nuestros términos, la ficción de un programa narrativo especular es esta vez sugerida por otros personajes (que representan el sujeto de hacer) al sujeto de estado, que al comprenderlo y tenerlo por real pasa a estar enamorado, o sea en conjunción con esa creencia que se vuelve inmediatamente deseada. Don Pedro, Claudio, Leonato son S1 para el S2 que es Benedick, que entra insospechadamente en contacto con un objeto: la idea de que tal vez Beatrice sea sujeto de estado en otro programa narrativo similar. Para ella, entendida como S2, Hero y Ursula son S1, que hacen entrar en su imaginario la idea de un programa narrativo especular por el cual Benedick es a su vez S2 al que otro S1 ha hecho entrar en contacto con el objeto. Como los programas especulares son anteriores a los reales, en este caso no sabríamos a cuál de los dos llamar 1 y a cuál 2. Los dos son PN1, en la medida en que son inaugurales y reales (en el momento en que son dichos sus respectivos especulares), pero los dos son PN2 en la medida en que los imagina cada uno de los enamorados. Es la idea de que el otro esté enamorado la que da lugar al enamoramiento, de modo que es cada uno de los PN2 (imaginario, ficticio, inventado por los «dioses del amor») el que origina en este caso su PN1 (el amor que verdaderamente surge en Beatrice y en Benedick), que solo se convierte en PN1 porque hay un PN2 que lo refleja.

En este ejemplo, al revés que en casi todos los demás a nuestro alcance, se da una especie de performatividad en el amor, de tal manera que es su declaración la que lo origina. Aunque tal vez exista una explicación psicológica para ello en la posibilidad de que los dos personajes ya antes de las escenas descritas sintieran una afinidad que no se

<sup>49</sup> «My talk to thee must be how Benedick / is sick in love with Beatrice. Of this matter / is little Cupid's crafty arrow made, / that only wounds by hearsay» (Shakespeare, 1968: 71).

<sup>50</sup> «If it prove, then loving goes by haps; / some Cupid kills with arrows, some with traps» (Shakespeare, 1968: 74).

atrevían a confesarse a sí mismos, lo evidente es que solo cuando se explicita la afinidad se realiza la afinidad.

De tal manera que el orden habitual está alterado: el programa narrativo imaginario se verbaliza y explicita antes de ser imaginario para el enamorado; del discurso explícito pasa a su imaginación, que es donde se realiza la transformación, porque ordena el resto de los rasgos de su carácter, es decir, su estar.

El interés fundamental de esta novedad es que, tal como ha dicho Don Pedro, son seres humanos los que han tomado las armas de Cupido. De algún modo, no existe ya la fe en que una fuerza exterior pueda originar el sentimiento, cuyo origen se debe a otras causas, explicables por la psicología de los personajes y no por poderes sobrenaturales. Al mismo tiempo que se asegura esto (concepción que no se contradice en otras obras de Shakespeare ni de la época, ni siquiera cuando por razones estilísticas se convoca al dios romano como metáfora cultista) se propone un juego alegre, tan del gusto renacentista, sobre los artificios que pueden originar la afinidad.

De un modo más ornamentado, en *El sueño de una noche de verano* se juega con los vaivenes del corazón a partir de los errores que cometen los espíritus del bosque (Robin, que confunde las órdenes de Oberon) al usar un líquido amoroso sobre dos parejas de enamorados mal avenidos. Pero no hay otra obra de Shakespeare en que el sujeto agente o S1 aparezca identificado con tanta claridad (a pesar de otros amores mucho más arrebatados) como en el caso del jugo empleado por el *puck*, lo que apunta a que solo se trata de un elegante juego basado en una lógica obsoleta. En el caso de Beatrice y Benedick, el juego consiste en doblegar a los dos enemigos de sexo contrario: cómo presentar a los personajes para que sigan siendo fieles a sí mismos y al mismo tiempo admitan subordinarse al nuevo sentimiento y a una afinidad nunca antes reconocida con el otro. Pero se busca definir con más sutileza las características del comportamiento humano, frente al estilo más geométrico de *El sueño*.

### ***1. 3. 3. Swann y Odette***

Sin intención de sugerir un proceso histórico, podemos encontrar un tercer ejemplo en el que se muestra un complejo de actantes que forman parte esta vez de un solo personaje. Se trata de entidades que provocan o sufren el enamoramiento dentro de una psique de ficción.

En *Un amor de Swann* (Proust, 1991) encontramos a un dandi que, pese a ser de buena familia, culto y estar bien relacionado, pasa sus días elaborando un método para disfrutar con más intensidad de los placeres de la vida. Uno de los aspectos que cabe incluir en esa compleja metodología es el que hace referencia a las aventuras amorosas: Swann juega con las mujeres por las que se interesa pasajeramente, y está dispuesto a poner en marcha los engranajes de sus relaciones sociales para acceder al universo de esta o aquella dama que en un momento dado ha empezado a interesarle. En cuanto este interés se desvanezca, el protagonista pasará a otros proyectos placenteros sin preocuparse de mantener esas relaciones o a la dama en cuestión.

Este esquema aparece descrito, no narrado: al hablarse de la personalidad de Swann se explican sus hábitos, Swann era así. Tampoco el primer encuentro con Odette de Crécy cambia esta forma de ser. Ella es una chica guapa pero insulsa, con un tipo de belleza que lamentablemente no corresponde con los gustos del dandi. A él, sin embargo, no parece incomodarle demasiado que ella le muestre su inclinación de forma explícita y reiterativa.

Todo empieza a tomar forma cuando Swann se atreve a justificar su gusto mediante la cultura. Al fin y al cabo es un esnob que necesita ese tipo de justificaciones, así que es la idea de que Odette se parece a un personaje de Botticelli, el de Séfora<sup>51</sup> en un fresco de la Capilla Sixtina, la que hace que surja en él un sentimiento que habría sido imposible sin referencias culturales. Pero la aparición mental de esta rima hace que para él la figura de Odette pase a ser uno de los elementos solidificados por la alta cultura, lo que la defiende de la acusación de vulgaridad que antes estorbaba la realización del sentimiento.

Aquel día le llevaba un grabado que Odette quería ver. Estaba un poco indispuesta y le recibió en bata de crespón de China color malva, y con una rica tela bordada que le cubría el pecho a modo de abrigo. De pie junto a él dejando resbalar por sus mejillas el pelo que llevaba suelto, con una pierna doblada en actitud levemente danzarina, para poder inclinarse sin molestia hacia el grabado que estaba mirando: la cabeza inclinada, con sus grandes ojos tan cansados y ásperos si no les prestaba su brillo la animación, chocó a Swann por el parecido que ofrecía con la figura de Céfora, hija de Jetro, que hay en un fresco de la Sixtina. [...] encontró un placer profundísimo, y llamado a tener en su vida duradera influencia, en el parecido de la Céfora de ese Sandro di Mariano que ya no nos gusta llamar por su popular apodo de Boticelli desde que este nombre evoca, en lugar de la verdadera obra del artista, la idea falsa y superficial que el vulgo tiene de él. Ya no estimó la cara de Odette por la mejor o peor cualidad de sus mejillas y por la suavidad puramente carnosa que creía Swann que iba a encontrar en ellas al tocarlas con sus labios, si alguna vez se atrevía a besarla,

<sup>51</sup> En francés *Zéphora*, pero Salinas lo transcribe «Céfora».

sino que la consideró como un ovillo de sutiles y hermosas líneas que él devanaba con la mirada, siguiendo las curvas en que se arrollaban, enlazando la cadencia de la nuca con la efusión del pelo y la flexión de los párpados, como lo haría en un retrato de ella en que su tipo se hiciera inteligible y claro. [...] Aquellas dos palabras, «obra florentina», hicieron a Swann un gran favor. Ellas abrieron para Odette, como un título nobiliario, las puertas de un mundo de sueños que hasta entonces le estaba cerrado y donde se revistió de nobleza (Proust, 1991: 47-49).

Sin embargo, aunque este nuevo «título nobiliario» supone un cambio en la dignidad de la chica (antes no podía mirarla como a un objeto estético en razón de su vulgaridad o frivolidad, mientras que ahora ya le está permitido gracias a la certeza de que Boticelli habría sentido inclinación por alguien como ella), la nueva situación supone ante todo una ventaja de tipo lúdico, sin implicaciones importantes para el protagonista. En ningún caso eso implica un peligro para él, que solo ha aprendido a disfrutar de algo que le estaba vedado por sus prejuicios.

En cambio, la nueva situación vuelve a transformarse un día como consecuencia de la inesperada ausencia de Odette. Igual que le ocurre, por cierto, a Anna Karénina el día que se da cuenta precisamente por su ausencia de que necesita a Vronski, Swann no puede soportar la idea de que ella no está donde él se ha acostumbrado a verla. Aunque es incapaz de confesarlo siquiera a su criado, parte inmediatamente en su persecución por todo París, mostrando hasta qué punto sus caprichos son dueños absolutos de sus acciones.

Pero un día en que pensó sin gusto en aquel inevitable retorno con ella, llevó hasta el bosque de Bolonia a su obrerita para retrasar el momento de ir a casa de los Verdurin, y llegó allí tan tarde que Odette, creyendo que aquella noche ya no iría Swann, se había marchado. Cuando vio que no estaba en el salón, Swann sintió un dolor en el corazón; temblaba al verse privado de un placer cuya magnitud medía ahora por vez primera, porque hasta entonces había estado seguro de tenerla cuando quisiera, cosa ésta que no nos deja apreciar nunca lo que vale un placer (Proust, 1991: 51-52).

«Un dolor en el corazón». Estos vaivenes han dejado de ser controlados: incluso aunque su origen sea psicológico o interno, indudablemente se trata de una parte de la psique o del interior del individuo que su voluntad racional está lejos de dominar. La inclinación ha dejado de ser un juego en el momento en que Swann ha perdido el control, y está dispuesto a llevar a cabo acciones que, en caso de descubrirse, lo avergonzarían, aunque a él no parece importarle demasiado lo que piensen los demás. Como novedad principal, Swann experimenta una presencia extraña que parece haberse apoderado de él,

quizás no exactamente un dioscello-amor, pero sí en todo caso un ente que parece exterior a él y que lo manipula: un desdoblamiento de sí mismo, como un 'otro' extraño que ahora manda sobre él.

Y no tuvo más remedio que confesarse que en ese mismo coche que le llevaba a Prévost ya no iba la misma persona, ya no estaba solo, tenía al lado, pegado, amalgamado a él, a un ser nuevo que no podría quitarse de encima nunca y al que tendría que tratar con los mimos que a un amo o a un enfermo. Y, sin embargo, desde aquel instante en que sintió que una persona nueva se había superpuesto a él, su vida le pareció más atractiva (Proust, 1991: 54).

De modo que no sufre su pérdida de voluntad como una desgracia, sino precisamente al revés, como un aliciente para vivir su vida. El personaje, hay que recordarlo, no tiene que sufrir las incertidumbres de los amores mal avenidos porque Odette lo ama quizás con más intensidad que él a ella, o en el peor de los casos está dispuesta a fingirlo porque las diferencias sociales que los separan son ventajosas para ella. Así que Swann puede descartar los celos, el abandono o el desdén, y quedarse con el placer de la nueva sensación de enajenación.

A partir de ese momento, se siente un extraño para sí mismo, como dominado por ese carácter ajeno que es la pasión: «Y es que una pasión acciona sobre nosotros como un carácter momentáneo y diferente que reemplaza al nuestro verdadero y suprime aquellas señales externas con que se exteriorizaba» (Proust, 1991: 61). Posiblemente Proust no se propone traer a la memoria de los lectores la mitología del dios pagano del deseo (en tal caso no habría dudado en proponer alguna referencia culta), de modo que podemos aceptar que un análisis de los sentimientos se enseñorea de la narración hasta el punto de investir a estas fuerzas internas y psicológicas de una entidad similar a la de personajes humanos. No es que las personalice como hace Apolonio de Rodas, sino que les da una importancia similar a la de algunos personajes y las responsabiliza de algunas transformaciones cruciales en el devenir de la trama, lo que hace imposible dudar de su importancia actancial. Probablemente hay que asumir que, por mucho que hayan cambiado las costumbres y las creencias en esos veintidós siglos, la manera de experimentar las pasiones no es tan diferente: una nueva construcción intelectual no ha cambiado la sensación de enajenación, de estar bajo dominio de una alteridad.

Encontramos, como en *Tristán* y en *Mucho ruido*, el motivema del origen del deseo bajo la misma fórmula del programa narrativo: el sujeto de estado, que sufre la aparición o

donación del objeto-deseo es, obviamente, Swann entendido como individuo que ha aprendido a conocerse y tiene de sí una idea bastante cerrada. Antes se entretenía entre variadas conquistas, jugaba con las relaciones sociales para lograr el acceso a esta o aquella mujer; ahora se ha convertido en un extraño para sí mismo, dado que no puede ignorar un cambio en esa idea que tiene de sí. Sin embargo, para el personaje, que está focalizado por un narrador externo pero que no hace más que transcribir su experiencia, la identidad del sujeto de acción es en principio desconocida. Él parece sorprenderse por el cambio y se lo atribuye a determinadas fuerzas de su psique que, sin embargo, se han vuelto extrañas para sí. Por eso hay un juego de búsqueda y descubrimiento, para el que el propio texto parece ser campo de batalla. El sujeto de hacer es en parte el azar, en parte el parecido de Odette y Séfora; un poco más el hecho de que Swann se dé cuenta de ese parecido; todavía más la inesperada circunstancia de su ausencia. Todos esos elementos se disponen en el texto como caras diferentes de un agente externo al que Swann se entrega con la confianza de un paciente en las manos de un médico. Swann los contempla mientras ejercen sobre él su influencia y disfruta de sus efectos.

Como en *Tristán*, el azar es importante porque no hay una voluntad en el sujeto de hacer que se beneficie de la pérdida de autonomía del sujeto de estado. Pero aquí no hay perjuicio debido al azar, ni se entiende este como un destino funesto que lleva al enamorado a la muerte. Por otro lado, ya no hace falta tampoco un objeto que represente la causa de la transformación o la simbolice, y sin embargo la alteridad toma una forma perfectamente identificable en el texto en distintos momentos, especialmente en los pasajes que narran el principio del amor. La naturaleza analítica de Proust y de su narrador, así como del personaje focalizado, explica la cuidadosa descomposición de las emociones de Swann.

Entonces se trata de cierta recuperación introspectiva del agente externo, como una parte de uno mismo hasta entonces desconocida que se manifiesta de manera excitante para el sujeto de estado. Naturalmente, no se trata de un agente que esté dispuesto a admitir ofrendas de ningún tipo, porque forma parte de uno mismo, de modo que carece de poder para reducir a Odette (que por otro lado, se muestra entregada a Swann desde el principio), ni siquiera para mostrarse compasivo con el enamorado. Solo es posible para Swann disponerse a disfrutar de la excitación sentimental que experimenta del mismo modo que disfruta de las obras de arte o del ingenio de los interlocutores inteligentes.



## **2. HIPÓTESIS: VALIDEZ DEL MOTIVEMA, ESTRUCTURACIÓN DE SUS VARIANTES Y CONSIDERACIONES SOBRE SU APLICACIÓN COMO HERRAMIENTA COMPARATISTA**

Llegados a este punto, debemos ser capaces de delimitar una hipótesis para poder verificarla en un determinado corpus de textos. Ya hemos tratado de hacer explícita una metodología que nos permita enfrentarnos a esos textos y analizarlos a partir de su reducción a unos elementos comunes. Pero debemos establecer desde aquí aquello que buscamos, y no limitarnos a describir texto por texto a la espera de que surja alguna idea de interés.

Sin embargo, no podemos reducir a una única idea los objetivos de este trabajo, sino que esperamos encontrar confirmadas o refutadas, al realizar el análisis, una jerarquía de ideas que vamos a exponer ahora. Algunas de ellas son centrales y su confirmación crucial para poder tener en cuenta el resto, mientras que las secundarias solo deben ser verificadas por su importancia intrínseca, sin implicar ninguna de las otras.

De los siguientes cinco apartados, en consecuencia, los tres primeros serán considerados centrales, en tanto que se refieren a la validez del modelo de análisis explicado hasta aquí en su aplicación a los textos del corpus: en primer lugar, que el programa narrativo se puede aplicar a los textos en el sentido al que venimos refiriéndonos; en segundo lugar, que dentro de la invariante descrita se producen a su vez transformaciones ordenadas en el tiempo; en tercer lugar, que es posible estructurar esas transformaciones de acuerdo con la propia lógica del programa narrativo.

En cambio, los dos últimos apartados se apoyan en estos, pero no los implican, es decir que no son necesarios para probarlos: tal vez se pueda fechar una transformación histórica crucial en torno al siglo IV a. C. en Grecia; esa transformación seguramente se pueda explicar por la relación con los medios de conservación y transmisión del conocimiento en esas coordenadas espaciotemporales.

Como se puede comprender a primera vista, efectivamente, las dos últimas no dependen exclusivamente de los textos que nos proponemos analizar, sino que dependen también de todo un complejo documental y de su estructuración y resumen a cargo de otros estudiosos. La confirmación de esas ideas dependerá de la bibliografía secundaria en

mayor medida que de nuestras posibilidades de análisis, que se limitarán a confirmar lo que esos otros estudios documenten. Por el contrario, las tres primeras, en la medida en que podemos fiarnos de las traducciones y de las versiones a nuestro alcance, sí que permiten un estudio bastante inmediato. Podemos decir entonces que solo estas son propiamente hipótesis de este estudio, mientras que las otras dos forman parte de una discusión que recurre a la revisión de algunos textos sobre el tema.

Sin embargo, las cinco comparten un carácter de propuesta que nos obliga a presentarlas a un tiempo. En el mismo momento en que nos preguntamos si es posible organizar los cambios estamos convocando también las posibles explicaciones para esos posibles cambios, razón por la que no esperamos y ofrecemos ahora una posible interpretación que podrá verse confirmada o rechazada.

## **2. 1. El programa narrativo es aplicable**

Ya hemos tratado de garantizar esta aplicabilidad por medio de los tres ejemplos de *Tristán*, Shakespeare y Proust, pero lo que vamos a intentar es llevarlo sistemáticamente a todo un corpus, el de la literatura griega, para sacar conclusiones en ese ámbito específico, de modo que la cuestión de su consistencia se amplía: no basta con que unos pocos textos escogidos permitan su aplicación, sino que es necesario que esta sea una posibilidad a lo largo al menos de una etapa de la historia de la literatura, lo que de algún modo implica que ese rastreo podría llevarse a cabo en todas las otras etapas y tradiciones literarias, a condición únicamente de adaptarlo parcialmente a las peculiaridades de cada cultura.

Debemos repetir aquí que nos referimos al motivema por el que un actante lleva a cabo una acción que es la de generar el deseo en otro actante: ‘algo o alguien hace que surja el deseo en el individuo’. Como decíamos antes, este motivema que trataremos de definir de acuerdo con el programa narrativo de Courtés y Greimas, tiene su origen en una perplejidad que es difícil no considerar universal: implica que el individuo, desde el momento en que ha caído bajo la influencia del deseo, lleva a cabo acciones que resultan perjudiciales a los demás e incluso a sí mismo. Y en no menor medida, implica una importante dosis de sorpresa debida a la incapacidad de identificar ese ‘algo’ que ha generado el deseo en él; sorpresa que con frecuencia deriva en angustia o en euforia según cuáles sean las demás circunstancias del acontecimiento ‘enamoramiento’.

## 2. 2. La morfología del programa narrativo admite variaciones

Aunque se repita una cierta estructura en muchas historias, la forma no es siempre exactamente igual. Frente a los elementos comunes y repetidos de obra en obra, que hemos llamado «invariantes» y cuyo perfil se identifica en esta o aquella historia, otros rasgos son variables, es decir que aparecen o desaparecen o son sustituidos por otros según las características de cada texto.

El motivema es cambiante desde un punto de vista paradigmático: un autor tiene la posibilidad de utilizar estas o aquellas particularidades en el momento de presentar en su obra a un individuo que se enamora. Pero además existen transformaciones que siguen tendencias predominantes en una época concreta. Las ideas sobre este y otros fenómenos concernientes a la humanidad no son absolutamente estables, sino que varían dependiendo de un complejo de circunstancias entre las que el propio motivema no es más que una pequeña excusa. Por eso nos parecía una metáfora bastante adecuada la que utilizaba Rousset de «célula temática», en el sentido de que se trata de un esquema relativamente flexible y capaz de asumir ciertos cambios a lo largo del tiempo. Como una estructura biológica, el motivema es capaz de evolucionar, de hacerse más complejo de texto en texto. En gran medida, de hecho, un texto puede constituir una respuesta a otros textos anteriores, como veremos más adelante.

## 2. 3. Es posible estructurar las transformaciones

No creemos que debamos conformarnos con señalar la existencia de variables frente a las invariantes que definen la selección del corpus, por más que algunas circunstancias inducen a conformarse con esa posición más bien escéptica.

Es obvio que siempre habrá rasgos diferentes entre dos textos que comparten un elemento temático, de manera que probablemente el intento de tratar de estructurarlas todas esté condenado al fracaso antes de empezar. No solo la forma de enamorarse distingue a Swann de Tristán, sino que también los separa un código del amor radicalmente diferente, un sistema cultural con pocos rasgos en común, una manera de entender la ética por completo divergente, e incluso la forma de vestir, de disfrutar el arte y la vida. Tal vez convendría no tratar de estructurar los mundos de todos los enamorados de la historia de la literatura, o siquiera de la literatura griega.

Sin embargo, consideramos que, dentro de todas esas variables, hay unas pocas que están estrechamente relacionadas con el motivema que hemos convocado aquí. En este

sentido, Tristán y Swann no son tan diferentes, porque los dos sufren el asalto de una fuerza que viven como ajena. Por ello, la manera en que la experimentan pasa a ser asunto de nuestra competencia, y sí es posible estudiar y estructurar las variantes que se sitúan en ese paradigma.

La descripción de las posibilidades que ofrece *a priori* el programa narrativo será por tanto de gran importancia a la hora de discriminar lo que es pertinente de lo que no. Lo cual implica en cierto grado un peligro de sesgo, en la medida en que no solo elegimos la ‘célula temática’, sino que también adelantamos el patrón de sus posibles transformaciones. Debemos admitir que es probable que se den cambios de diferente índole y que pasen desapercibidos a nuestros ojos empeñados en rastrear unos rasgos en concreto.

A pesar de esta evidente dificultad que impone una cierta dosis de escepticismo, parece posible señalar unas posibilidades que derivan del programa narrativo que hemos elegido. Se trata de un desarrollo a partir de las teorías revisadas en la introducción, al mismo tiempo que buscamos perfeccionar un método de análisis de los textos, razones por las que sería defendible incluirlo en un apartado de ‘Material y métodos’ en lugar de hacerlo ahora. La razón por la que vamos a proceder a desarrollar esta tipología de las variantes entre las hipótesis del estudio es que la propia pertinencia de esta metodología se pone a prueba tanto o más que la validez de sus resultados. Si conseguimos adscribir, sin forzar sus sentidos, todas las apariciones del motivema que encontremos en nuestro corpus a alguna de las variantes que vamos a describir ahora, podremos dar por válida una metodología que extrae todas las variantes posibles de una propuesta teórica.

Los criterios se derivan de las propuestas de Greimas y Courtés: dados los tres elementos del programa narrativo, el sujeto de hacer, el sujeto de estado y el objeto, consideraremos la opción de que cada uno de ellos esté representado por un actor específico, más las opciones derivadas de la ausencia de uno o de dos de los actantes, más las opciones de sincretismo entre dos o los tres actantes.

Aunque Greimas rechaza la posibilidad de la omisión de uno de los actantes, creemos con Courtés que esta es posible en algunos casos, pero no en otros: es posible mantener la estructura del programa narrativo pese a la ausencia del S1, pero no podremos considerar que tiene lugar la necesaria transformación en el tiempo si faltan S2 u O, cuya junción o disjunción definen un contraste inexcusable: La ausencia de S2 (el enamorado)

expulsaría el programa de nuestro ámbito de estudio, del mismo modo que la ausencia de O (el deseo).

Por su parte, como ya hemos declarado, consideramos posible el sincretismo entre S1 y S2: un solo actor puede efectuar una transformación sobre sí mismo, forzarse a unirse o a separarse de un determinado objeto. También es posible que coincidan S1 y O: el actor que fuerza la junción puede ser también el objeto al que se une S2. En cambio, si S2 se identificase con O (como el esclavo liberado), sería imposible considerar que en el tiempo pudiese haber una diferencia entre ellos; no podría haber entre el enamorado y el amor un antes marcado por la separación y un después marcado por la unión (ni lo contrario) si los dos actantes corresponden a una única identidad actorial. Este sincretismo entre S2 y O ofrece sin embargo un extravagante ejemplo en la narración de los amores de Eros y Psique, del que nos ocuparemos en un apartado dedicado a las ‘quimeras’.

Como ya hemos señalado, tenemos buenas razones para rechazar la posibilidad, que Courtés sí contemplaba, de un sincretismo completo (un solo actor para S1, S2 y O): nos obligaría a presentar simultáneamente al amor como voluntad transformadora, entidad transformada y rasgo de la transformación. Pero la simultaneidad es incompatible con el cambio.

Así, una vez eliminadas las posibilidades que despojan al programa narrativo de sus condiciones esenciales, contemplaremos estas otras posibilidades: 1. ‘Cada actante es especificado por un actor diferente’; 2. ‘Ausencia de S1’, 3. ‘Sincretismo de S1 y S2’ y 4. ‘Sincretismo de S1 y O’.

### ***2. 3. 1. ‘Cada actante es especificado por un actor diferente’***

La primera variante que deberemos contemplar será aquella por la cual el sujeto de hacer corresponde a un personaje diferente del sujeto de estado, que a su vez es diferente del objeto (el deseo). Esto corresponde a la variante completa por la cual un agente externo (S1) insufla el deseo (O) en el individuo (S2). De los tres ejemplos propuestos hasta este momento, el que más claramente se adscribe a esta posibilidad es el de *Tristán e Iseo*, en que el agente es la madre que elabora el filtro, con todas esas circunstancias azarosas que llevan al accidente por el que los dos jóvenes se lo beben juntos. Pero la variante tiene sus ejemplos más estrictos en la literatura antigua: ya hemos mencionado también la versión de Apolonio de Rodas del mito de Medea, en el que la voluntad ajena que provoca el cambio

en el individuo es el dios del deseo. Evidentemente, debemos tener cuidado y no confundir al dios personalizado del deseo, Eros, con el sentimiento que es capaz de producir en las personas.

Pero esta variante incluye a su vez un cierto número de sub-variantes progresivamente definidas, si no necesariamente en el tiempo, sí al menos en una ordenación analítica, de acuerdo con el grado de responsabilidad del agente. Según la primera de esas posibilidades (en adelante, 1. 1. ‘Fuerza natural’), se trata de una fuerza de naturaleza desconocida, aunque siempre correspondiente a una voluntad extraña al individuo. Según la segunda (1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’), la fuerza de la naturaleza se ha personificado en una divinidad que presenta caracteres propios de las personas, como el Eros de Apolonio. Según la tercera (1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’), el dios no es capaz de provocar la transformación por su simple voluntad sino que dispone de poderosos instrumentos, como el arco y las flechas que manipula Eros en Apolonio de Rodas. Según la cuarta (1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’), esos instrumentos dotados de poderes divinos están a disposición de una persona, como ocurre en el caso de la madre de Iseo, capaz de mezclar plantas según una receta que las dota de la capacidad de originar un deseo irrefrenable en las personas que consuman el brebaje.

Creemos posible que esas cuatro sub-variantes sean compatibles con una disposición cronológica más o menos sucesiva, al menos en la literatura griega, pero trataremos de evitar que esta hipótesis nos impida ver las posibles contradicciones. En todo caso, debemos asumir que las cuatro corresponden a una concepción según la cual el origen del deseo está fuera del individuo, que ve su voluntad sometida a una intervención foránea.

### 2. 3. 2. ‘Ausencia de SI’

La segunda posibilidad, tanto desde un punto de vista lógico como por su importancia, es la de que no exista esa fuerza exterior, el sujeto de hacer, sino que el texto considere la transformación como algo que ocurre sin causa específica en el individuo (en adelante, 2.). Se trata de un caso evidente de ‘ausencia’ de un actante, fenómeno que Greimas se resistía a aceptar pero que nosotros consideraremos, dada la enorme cantidad de textos en los que el enamorado se pregunta por el origen ignoto de su nueva situación emocional (lo cual todavía podría considerarse una ausencia intensificadora del actante) o

simplemente se desinteresa de ello, se ve enamorado sin pensar en la posibilidad de que ninguna voluntad haya tomado parte en ello.

También esta variante presenta algunas sub-variantes según las distintas explicaciones que se dé al cambio: en primer lugar, aquella (en adelante 2. 1. 'Contemplación') por la cual el deseo proviene del individuo deseado, en la mayor parte de los casos como consecuencia de la contemplación de la belleza, pero también a veces por la apreciación de otras características destacadas del ser amado: riquezas, posición, estilo, determinadas habilidades, inteligencia, etc.<sup>52</sup>

Puede haber otras circunstancias no causantes sino propiciatorias o facilitadoras del amor (2. 2. 'Circunstancias'). Este surge de manera natural, pero el autor lo considera imposible sin ciertas condiciones indispensables, como la tormenta convocada por Venus y que obliga a Dido y Eneas a refugiarse en una cueva, donde se hace posible la declaración de un amor surgido espontáneamente en Dido. Todavía dentro de este tipo cabe señalar al menos cuatro alternativas (que no vamos a integrar en el estudio): aquella en que, como en el caso citado, las circunstancias las ha provocado un dios; aquella en que la disposición de las circunstancias es obra de una persona, como es el caso, relativamente frecuente en la literatura, de los manipuladores y terceros, tanto si dicen usar la magia como si no (pero los casos en que la magia es realmente eficaz no cabrían en este apartado de circunstancias, sino que entran de lleno entre los ejemplos de uso de instrumentos con poderes divinos); en tercer lugar, las circunstancias pueden ser motivadas por la persona hacia la que se dirige el amor, que las dispone con el intento de seducir al sujeto en una forma de reflexividad en la donación del deseo que es necesario no confundir con la mera belleza o cualidades no intencionadas, que también pueden generar el deseo; por último, las circunstancias pueden ser mero producto del azar, desde los encuentros casuales, hasta determinadas acciones de la persona amada que involuntariamente generan o acrecentan el deseo, incluyendo las lágrimas o la ira (si no forman parte de una estrategia de seducción).

Pero la variante más pura (en adelante 2. 3. 'Se ignora') será la simple incertidumbre sobre el origen del deseo, tal como aparece, por ejemplo, en *Ana Karénina*,

---

<sup>52</sup> Hay otra posibilidad, que pensábamos considerar, por la cual el amor se debe a un reconocimiento recíproco por parte de las dos personas que antes de nacer formaban parte de una unidad perfecta, caso que se explica por extenso en el *Banquete* platónico en el discurso de Aristófanes y que tendrá múltiples desarrollos a partir de *Las etiópicas* de Heliodoro. Sin embargo, una vez recogidos todos nuestros ejemplos, hemos encontrado solo dos casos y muy dudosos, ambos en la obra de Heliodoro. En ellos, por lo demás, no se dice que los protagonistas se reconocieran, sino que se enamoraron *como si* se reconocieran, razón por la que hemos preferido incluirlos entre los casos en que no se explica con claridad el origen del deseo.

cuando la protagonista comprende repentinamente la transformación que se ha producido en su psique, pero sin comprender en absoluto sus posibles causas:

Al principio, Ana creía sentirse molesta por la obstinación de Vronski en buscarla; pero una noche en que él no apareció en una velada donde esperaba encontrarlo, la invadió una tristeza tan grande que comprendió que se engañaba, y que la asiduidad de Vronski, lejos de desagradarle, constituía el principal interés de su vida (Tolstói, 1999: 135).

En todos estos casos podríamos vernos tentados de dudar si no será que la belleza de la otra persona es el sujeto de hacer, a falta de otro mejor, pero debemos desechar esa opción, salvo en los casos en que explícitamente sea así, porque al fin y al cabo la belleza no es en sí una entidad dotada de voluntad ni de capacidad de acción, y solo en algunos casos específicos pueden atribuírsele intenciones generadoras de deseo. Habrá que reservar esa posibilidad interpretativa para esos textos que sí la consideren personificada. En casos como este de Ana Karénina, el enamoramiento es posiblemente una consecuencia no buscada de una combinación de circunstancias entre las que tal vez se incluya una determinada disposición de los rasgos de una cara y un cuerpo, la cual no es normalmente sino fruto del azar. Pero en el pasaje citado solo se reconoce la ignorancia y la desazón de la protagonista al reconocer un sentimiento capaz de avergonzarla. Cabría interpretar incluso que su amor surge como consecuencia del vacío de Vronski, o sea que es el signo 'ausencia' el que desencadena la transformación afectiva.

El caso de una belleza formada específicamente para doblegar la fuerza de un héroe es normalmente una opción que corresponde a argumentos de fantasía y ciencia ficción, como el robot de *Metrópolis*, de F. Lang (1927), partiendo del caso de la maga Armida de la *Jerusalén liberada* de Tasso, o acaso del de la hieródula que le es ofrecida a Enkidu en el *Poema de Gilgamesh* para que lo someta a las normas de la civilización.

Por otro lado, hay que encontrar una manera de distinguir la ausencia real del actante de un olvido circunstancial o de la simple omisión de algo que sí se considera existente, como en el caso poco significativo de Arquíloco, que dice: «¡Ojalá me fuera dado tocar la mano de Neóbula!» (VV. AA., 2009: 107). En este ejemplo tomado casi al azar, el poeta no hace referencia al origen de su deseo, pero sin excluir que crea en un agente externo (ni tampoco cualquier otra opción).

### 2. 3. 3. 'Sincretismo de S1 y S2'

Puesto que la inexistencia de cualquiera de las otras dos entidades actanciales del programa narrativo conllevaría la exclusión inmediata de un texto del campo de nuestro estudio, razón por la que la inexistencia del objeto-deseo y la del sujeto de estado (el enamorado) se considerarán en un breve apartado de 'quimeras', podemos pasar a las opciones sincréticas, es decir, aquellas en las que un mismo actor represente dos actantes.

Entre ellas, la primera opción real (en adelante, 3. 'El enamorado es responsable') es la de que el propio individuo (S1) sea el generador voluntario de su deseo (O), posibilidad que Courtés denominaba «reflexividad»: se tratará de textos en los que otras circunstancias llevan al individuo a ejercer sobre sí mismo una cierta violencia para sentir el enamoramiento, aun cuando este no haya surgido de manera espontánea. Este puede ser el caso en novelas que narran los progresos sociales de un personaje cínico al estilo del pícaro español, cuya estrategia de ascenso pasa en ocasiones por la seducción de una muchacha de buena familia: en esos casos, el protagonista frecuentemente necesita creer que ama a esa persona, si bien suele terminar por reconocer una falta de empatía en el momento en que le resulta más provechoso decantarse por otra. Es indudablemente el caso de Julien Sorel en *El rojo y el negro*, de Stendhal, cuando ve la posibilidad abierta por la inclinación (también interesada) de Matilde, y empieza a comprender las enormes posibilidades que semejante relación podría ofrecerle. Por unas razones diferentes, pero sujeto de otro tipo de impostura, Don Quijote desea estar enamorado de una cierta muchacha cuyo nombre se inventa para la ocasión. El sujeto de hacer es también en este ejemplo el mismo que el sujeto de estado, que sufre una transformación que lo obliga a realizar todo su repertorio de locuras inspiradas por Ariosto y su *Orlando furioso*.

Aunque los casos más evidentes son probablemente estos en los que la impostura salta a la vista, un esquema similar se repite también de algún modo en todos los personajes que se encuentran esperando al deseo («vacantes»), deseosos por tanto de conocer la emoción que les ha sido descrita y que todavía se les niega. Es tal vez Romeo el que se obliga a sentir por Julieta eso que lleva buscando desde el principio de la obra; y por supuesto, Werther está disponible cuando la visión de Carlota se le impone, lo que puede significar una cierta reflexividad en la donación del sentimiento.

### 2. 3. 4. ‘*Sincretismo de S1 y O*’

La segunda opción sincrética (en adelante, 4. ‘El deseo se insufla’) es la de que el deseo sea a la vez agente (S1) y objeto (O): el deseo se insufla a sí mismo en el individuo. Se trata de una posibilidad elemental que se desprende lógicamente del análisis del esquema propuesto. Por otro lado, no faltan ejemplos en los que el enamorado responsabiliza directamente al sentimiento de haberse introducido en él como si fuera una entidad dotada de voluntad propia.

Sin embargo, por más que narratológicamente esa opción sea muy diferente de las que hemos estudiado hasta ahora, en muchos casos resulta muy cercana a la primera de las variantes descritas, aquella por la que una fuerza natural provocaba la aparición del deseo en el sujeto de estado. La diferencia puede estar en un mínimo matiz en el verbo utilizado: mientras que la fuerza natural (1. 1.) domina al enamorado sin insertarse en él, en esta nueva alternativa el sentimiento lo domina desde dentro, se ha fundido con él. Este ejemplo de Arquíloco puede servir para ilustrar lo primero: «Pero, compañero, me domina el deseo / que los miembros afloja» (VV. AA., 2009: 109). Aunque en el texto la palabra empleada es *πόθος*, puede tal vez suponerse en su contexto que es el dios Eros el que domina al individuo y afloja sus miembros. En contraposición podemos adelantar este otro ejemplo de la variante que nos ocupa: «Pues florecía en él un lánguido deseo, que le había invadido, de unirse en amor con la ninfa de hermosos bucles, hija de Dríope»; aparece en los *Himnos homéricos* (Anónimo, 2001: 224).

La comparación de estos dos ejemplos llama la atención sobre la dificultad de sacar conclusiones a partir de un contraste tan difuso. Tendremos que especificar bien los matices que nos llevarán a disponer los casos en uno u otro tipo. En todo caso, la diferencia entre esas dos posiciones no parece especialmente significativa a la hora de estudiar las distintas concepciones del asunto en tiempos y lugares, al menos en lo que respecta al ámbito en el que nos vamos a centrar, el de la antigüedad griega. La mayor parte de las veces parece que un autor podría utilizar una u otra posibilidad indistintamente. Sin embargo, no podemos dejar de tenerla en cuenta, ya que se trata de una de las posibilidades más importantes que surgen a partir del programa narrativo.

En cambio, cuando llegue el momento de considerar las transformaciones históricas de la célula narrativa, no podremos olvidar que esta variante debe aparecer incluida entre aquellas que suponen que cuando uno se enamora es algo exterior lo que se adueña del

sujeto, aunque sea en estos casos para insertarse en él y no, como en 1., para dominarlo desde fuera por medio de un objeto que es diferente de sí mismo.

Hasta aquí hemos presentado las cuatro posibilidades teóricas principales y sus desarrollos en forma de nueve repartos actoriales, que en adelante vamos a llamar simplemente «variantes», tal como aparecen resumidas en la Tabla 1.

<b>Tabla 1. Variantes</b>
<b>1. Cada actante es especificado por un actor diferente: un agente externo (S1) insufla el deseo (O) en el individuo (S2)</b>
1. 1. 'Fuerza natural'
1. 2. 'Dios de rasgos humanos'
1. 3. 'Instrumento en manos divinas'
1. 4. 'Instrumento en manos humanas'
<b>2. Ausencia de S1: no existe un agente externo generador del deseo</b>
2. 1. 'Contemplación'
2. 2. 'Circunstancias'
2. 3. 'Se ignora'
<b>3. Sincretismo de S1 y S2: un mismo actor representa dos actantes</b>
3. 'El enamorado es responsable'
<b>4. Sincretismo de S1 y O: el deseo es a la vez agente y objeto</b>
4. 'El deseo se insufla'

### 2. 3. 5. *Quimeras*

Como hemos anunciado, las posibilidades teóricas descartadas dentro del programa narrativo pueden generar casos aparentemente paradójicos o quiméricos.

En primer lugar, la ausencia del deseo, aparte de que supondría la ausencia del cambio (que hemos asumido como condición necesaria de lo narrativo), supondría la eliminación de cualquier texto de nuestro corpus. Cabe imaginar, no obstante, una narración construida sobre la esperanza de que surja un amor, esperanza que se ve defraudada y que en un momento determinado se convierte en la certeza de su inexistencia. Puede decirse que es lo que ocurre en todos los casos de amor no correspondido: y podemos recurrir al caso emblemático de Carlota, en quien Werther espera que surja un amor hacia él que nunca llega a producirse. En realidad el caso es falaz, porque la ausencia del deseo no es la que reclama un programa narrativo, sino la conjunción de Werther con el objeto del desengaño, o de la frustración si se prefiere. Por otro lado, difícilmente encontraremos una excusa para incluir a Carlota en este estudio, que se centra en los sujetos que se enamoran.

Del mismo modo, la ausencia del sujeto de estado (S2) supone que el deseo se dona a nadie, que surge en nadie, opción que no es posible contemplar. Definitivamente, la conjunción solo tiene lugar entre un S2 y un O, de modo que la desaparición de uno de ellos vuelve inmediatamente imposible la existencia misma del programa narrativo.

Respecto a la posibilidad de sincretismo entre S2 y O, o sea del sujeto de estado y del objeto (enamorado y deseo), podemos recordar el extraño texto de Apuleyo inserto en las *Metamorfosis* (o *El asno de oro*): Psique está enamorada del mismísimo Eros, que a su vez está enamorado de ella. Efectivamente, la interpretación última de esta alegoría puede llevarnos a la idea de que el amor está enamorado, y sin embargo la narración trata al personaje Eros más como a una simple persona que como al sentimiento amoroso, con ciertos atributos sobrenaturales, pero en todo caso asociado a un cuerpo material. Presenta un carácter bien definido, menos de niño caprichoso y más de adolescente serio que ha crecido a espaldas de su madre (una nueva adaptación de los mitos a una psicología bastante realista, la de una madre que no quiere reconocer la transformación). La clave del asunto es, precisamente, que Afrodita no debe enterarse de que su hijo, dios del deseo, ha dejado de ser un niño y se ha enamorado él mismo. Es decir que ha depuesto sus armas y ha perdido aquella ingenuidad caprichosa de la infancia y ahora es víctima de la misma pasión que antes imponía a los demás. El castigo de Afrodita puede ser terrible, de ahí las pruebas a las que somete a Psique, que ha dejado de ser solo el alma atormentada por el deseo para ser también el origen de la pasión del dios.

Esta narración se centra en una personificación del sentimiento que va mucho más allá incluso que el tratamiento habitual del dios, de manera que ni siquiera aquí deberíamos entender que se trate de un amor enamorado o un deseo deseoso: solo es un personaje, un individuo, por más que represente el deseo o que se pueda hacer la lectura alegórica que la historia sugiere. Por ello, quizás sería más adecuado considerar el enamoramiento de Eros como un caso de ignorancia o ausencia del agente (2. 3.) o como un enamoramiento por la belleza del alma humana (2. 1.).

#### **2. 4. Los términos de la comparación: la concepción del deseo experimentó un giro a lo largo de la historia literaria griega: de un origen externo a un origen interno**

Las tres hipótesis descritas hasta aquí (la aplicabilidad del programa narrativo de la aparición del deseo como motivema; la variabilidad del programa narrativo; la posibilidad de estructurar sus variantes) son las que consideramos centrales porque condicionan la

verificación de las otras, mientras que las que vamos a explicar ahora son secundarias, porque no condicionan a las primeras. Estas son más bien dependientes de circunstancias históricas, y permitirán, en algunos casos, una mejor comprensión de ciertos aspectos de la mentalidad de la época a la que corresponden nuestros textos.

Sin embargo, para un acercamiento comparatista a la tematología es necesario establecer términos de la comparación, unos ámbitos claramente definidos que se enfrenten y permitan destacar y explicar las diferencias. Es lo más habitual que la comparación se establezca entre obras de distintas literaturas que tienen rasgos en común. En nuestro caso, los ámbitos a comparar se enfrentarán en el eje del tiempo: serán las etapas de la historia de la literatura griega en las cuales encontremos diferencias en la proporción de la distribución de las ocurrencias de unas variantes y otras del motivema.

La primera de estas hipótesis históricas, cuya formulación se deriva evidentemente de una primera lectura de los textos todavía no del todo analítica, es que se dio un giro histórico en la 'célula' temática, con el paso relativamente repentino de un deseo exógeno a un deseo endógeno, en torno al siglo IV a. C.

En los textos más antiguos encontraremos generalmente una explicación de la sorpresa del deseo en el individuo como la consecuencia de la invasión de este por parte de una fuerza voluntaria, que es capaz de insuflar una locura en él. Esta fuerza puede estar o no personificada en la figura de un dios con un carácter más o menos humanizado. Y eso conlleva un sistema de actitudes en relación con esa fuerza: por ejemplo, no encontraremos textos que consideren posible seducir a la persona por medio de perfumes, maquillaje, vestidos elegantes o un discurso atractivo, sino que los esfuerzos del enamorado se encaminarán a la manipulación del dios o fuerza natural por medio de conjuros capaces de convencerlo o coaccionarlo para lograr su ayuda, forzándolo a que insufla el deseo en la otra persona.

Por el contrario, creemos que, a partir de la época del giro, el deseo pasa a tener un origen interno y se considera, al menos en los textos más intelectuales, una inclinación psicológica. Algunos autores empezarán a responsabilizar a cada persona de sus sentimientos, liberando de esa responsabilidad a los dioses, que parecen alejarse un poco de los asuntos humanos. No significa esto que repentinamente desaparezca la concepción más arcaica, sino que empieza a surgir esta otra interpretación en múltiples variantes y que poco a poco la va sustituyendo, limitándola a los textos populares, como los conjuros que se han encontrado en trozos de arcilla. En los textos cultos será cada vez más dominante

esta concepción que rechaza la intervención divina. En consecuencia, en la medida en que la intervención del dios se considere secundaria o inexistente, irá cobrando cada vez mayor importancia la influencia directa sobre la persona: si uno desea volver hacia sí la voluntad de una persona, deberá ahora presentarse ante sus ojos como un ser deseable, es decir, dejar a un lado a los dioses y esforzarse por aparecer así por medio de la belleza y riqueza de los trajes, el aseo y el maquillaje, la opinión de los demás y la conversación interesante, entre otras cosas.

Trataremos de aplicar estrictamente los esquemas propuestos para cada una de las variantes principales, de modo que nos sea posible fechar este giro. De manera consecuente, consideraremos como casos de deseo de origen externo al sujeto de estado todas las variantes incluidas en 1. (1. 1. 'Fuerza natural', 1. 2. 'Dios de rasgos humanos', 1. 3. 'Instrumento en manos divinas' y 1. 4. 'Instrumento en manos humanas'), así como la variante 4. 'El deseo se insufla'. Por su parte, todas las demás variantes serán parte de un grupo de casos en los que se considera que el deseo se genera sin necesidad de la intervención de un agente externo: las variantes contempladas en 2. (2. 1. 'Contemplación', 2. 2. 'Circunstancias' y 2. 3. 'Se ignora') y la variante 3. 'El enamorado es responsable'.

Pero no podemos arriesgarnos a delimitar solo dos etapas, sino que necesitaremos establecer más ámbitos de comparación para alcanzar una visión con más perspectiva. En concreto, estableceremos el número de etapas que sea razonable a partir de la disposición cronológica de los textos.

Si nuestra hipótesis se verifica en el análisis del corpus, los casos del motivema que encontremos en los textos más antiguos corresponderán predominantemente a las variantes 1. y 4., mientras que los que encontremos en textos modernos corresponderán a 2. y 3.

## **2. 5. Las causas de ese giro se encuentran en la construcción filosófica**

Por último, trataremos de relacionar nuestras hipótesis anteriores con los datos históricos a nuestra disposición, con la intención de explicar esa transformación por sus condicionantes sociales, políticos, geográficos, etc.

La localización temporal que hemos adelantado nos hace constatar que la transformación coincide en el tiempo con las construcciones de la filosofía griega, uno de cuyos intentos fue desenmascarar ciertas actitudes irresponsables que tendían a culpar a los dioses de los errores humanos, o, en un sentido más general, señalar las diferencias entre la

naturaleza de los seres materiales y la de otras realidades intangibles o abstractas, entre las que se encuentra el deseo. Evidentemente, pese a la incuestionable importancia de autores como Empédocles o Aristóteles, no podemos ignorar que ninguno de los filósofos empezó sus investigaciones en la ignorancia absoluta, sino que se basó a su vez en un sistema de pensamiento que ya venía elaborando una sofisticada metodología del conocimiento. Eso nos llevará a preguntarnos, como ya han hecho muchos autores, cuáles son las causas que provocaron la progresiva y colectiva construcción de esta metodología y de todo un sistema de pensamiento en la Grecia clásica.

Deberemos, en consecuencia, repasar aunque sea brevemente la bibliografía sobre las explicaciones posibles que se han dado a la peculiaridad del pensamiento griego, especialmente las que lo relacionan con la perfección de su escritura (Havelock, 1996) y la de la «hipolepsis» (Assmann, 2011), sin olvidar las condiciones geográficas e históricas de Grecia, cuya importancia es incuestionable pero no suficientemente explicativa.

Esta mención a los filósofos nos obliga a hacer una precisión: en nuestro estudio no nos proponemos hacer historia de la filosofía. No importa cuáles sean las ideas de determinado autor cuando reflexiona sobre el deseo, sino cómo narra la aparición del deseo a lo largo de su obra. Si sus reflexiones lo llevaran a aseverar que el deseo procede de un dios y en otro punto que es consecuencia de la psique del individuo, podríamos decir que es incoherente; pero si en textos narrativos lo atribuye a causas contradictorias nos parecerá tan normal como si un personaje un día come pescado y otro carne. La ocurrencia de una variante no lo compromete en absoluto en el resto de su obra. De hecho, es muy posible que un autor haga unas afirmaciones teóricas sobre el origen del deseo y sin embargo las razones por las que sus personajes se enamoran sean contradictorias con eso. Plutarco afirma su fe en el dios que genera el deseo (Plutarco, 2003: 70), pero un personaje de las *Vidas paralelas* puede enamorarse sin que se asuma la responsabilidad de ningún dios (Plutarco, 1985: 179).

Nuestro estudio busca sacar conclusiones sobre la importancia relativa de unas u otras concepciones del deseo en los textos literarios. Y la atención que dediquemos a la filosofía se deberá exclusivamente a un intento de contextualizar y de analizar todas las perspectivas importantes.

Explicadas hasta aquí las hipótesis que trataremos de verificar en nuestro corpus de textos, debemos delimitar los criterios de validez, es decir, las condiciones que deberán comprobarse en esos textos para que podamos aceptar las hipótesis como válidas.

En primer lugar, la primera condición de validez será que sea posible tratar todos nuestros textos, o los fragmentos que corresponden a nuestro motivema, de acuerdo con la propuesta de aplicación del programa narrativo.

En segundo lugar, todas esas aplicaciones del programa narrativo deberán ser asimilables a alguna de las posibilidades descritas como variantes.

En tercer lugar, la adscripción de los textos a una u otra de las variantes deberá mostrar una cierta coherencia en relación con la cronología. En particular, si nuestras hipótesis resultan verdaderas, encontraremos un desequilibrio suficientemente obvio entre los textos más antiguos y los más tardíos: en los primeros debería darse una total ausencia de casos de las variantes correspondientes a la generación del deseo en el interior del individuo, mientras que en los últimos debería darse una ausencia total de casos en que la variante escogida sea aquella por la que el deseo se genera a partir de las acciones de un agente externo al individuo que se enamora.

Sin embargo, garantizar la ausencia total de una variante en un corpus textual no ilimitado pero sí inabarcable en este trabajo representa un imposible. Siempre será posible suponer que en un texto no analizado aparece la variante que contradice nuestra hipótesis. En todo caso, nos conformaremos con cualesquiera resultados que evidencien una progresión en ese sentido, de una predominancia de las concepciones por las cuales el deseo se origina fuera del propio individuo que desea a la hegemonía de esas otras por las que solo dentro del individuo se puede encontrar la explicación al sentimiento.

De hecho, no podemos considerar una condición necesaria que la variante arcaica, la del deseo exógeno, llegue a desaparecer por completo; más bien, sus apariciones en textos tardíos solo significarán la persistencia de una creencia popular que sigue proyectando su influencia sobre unos u otros escritores, más tradicionalistas o más irónicos con la tradición. La memoria de las concepciones anteriores no desaparece bruscamente. Pero sí consideramos importante que su proporción vaya quedando reducida, o bien que las características del texto limiten esos casos a versiones populares, a la descripción de caracteres supersticiosos, etc.

Como última condición de validez, tendremos que ser capaces de mostrar la influencia de las nuevas formas del pensamiento griego de la época clásica en la comprensión de nuestro motivema, y encontrar también las claves que lo explican de la manera más completa y coherente posible en la actualidad. Confiamos, por ejemplo, en que no encontraremos contradicciones significativas entre nuestra propuesta y las

interpretaciones más autorizadas del momento, sino que, por el contrario, estas nos concederán algunas claves para entender las razones de que se produzca el giro.

Una vez señaladas las hipótesis, resulta evidente que requieren una revisión de un conjunto de textos, al menos aquellos en los que aparezca el motivema propuesto como ejemplo. El trabajo consistirá en la búsqueda de características asimilables a esta propuesta, con el fin de convertir su enorme variedad en datos utilizables según su adaptabilidad a la fórmula que hemos extraído de los modelos de Doležel y Courtés y Greimas. Entonces, el trabajo se centrará en la revisión y el análisis de los textos previamente seleccionados, limitándonos a una única tradición, la griega, por razones que en seguida explicaremos. A partir de su análisis trataremos de sacar las conclusiones pertinentes para decidir la validez o falta de validez de las hipótesis propuestas.



### **3. DEFINICIÓN DEL CORPUS Y DE LA METODOLOGÍA EMPLEADA PARA SU ANÁLISIS**

Todavía es necesario justificar algunas decisiones importantes, en particular las que tienen que ver con los criterios de inserción de los textos en nuestro corpus de estudio. Debemos señalar los motivos por los que elegimos unos concretos límites cronológicos y espaciales, una manera de enfrentarnos a esos textos y a la información que los rodea, una vez que ya hemos decidido que vamos a aplicarles el criterio temático descrito anteriormente.

#### **3. 1. Límites cronológicos y espaciales**

Empezaremos por explicar las razones por las que nos centraremos en una época determinada, unos determinados lugares, unos determinados tipos de textos. Desde este momento declararemos que la razón fundamental es la relación óptima que se da en la literatura clásica entre accesibilidad y simplicidad. En común con otras literaturas que corresponden a circunstancias tecnológicas relativamente precarias, alejadas de los sistemas de comunicaciones modernos y de los progresos de la escritura posteriores a la invención de la imprenta de caracteres móviles, la literatura griega manifiesta una concepción del mundo bastante homogénea, con algunos cambios relativamente localizados y fáciles de describir y datar. Esto la diferencia de otras corrientes literarias más modernas, desde la literatura medieval hasta las contemporáneas, todas ellas divididas en idiomas, religiones, sistemas políticos, tradiciones étnicas complejas que forman un laberinto demasiado intrincado para un estudio que, como el nuestro, busca aclarar unas mínimas transformaciones lineales en relación con una ‘célula temática’. Si ampliáramos nuestro corpus al mundo medieval, por poner el ejemplo más evidente, tendríamos que explicar las diferencias entre culturas tan diversas como la escandinava y la musulmana, que se dieron cita incluso en un territorio relativamente limitado como es la península ibérica o Sicilia. Sin menospreciar la variedad cultural del mosaico mediterráneo en la antigüedad (recordemos por ejemplo la apertura que supuso, de manera ejemplar, el helenismo tras la muerte de Alejandro, por no hablar del conocido contacto con la ciencia

mesopotámica y egipcia por parte de los primeros filósofos), podemos sentirnos relativamente cómodos en el universo helénico que va del siglo VI a. C. al imperio romano.

Es cierto que otras literaturas ofrecen un estatismo aun mayor, y una homogeneidad por lo menos similar, lo que podría volverlas óptimas para un estudio del tipo del que proponemos. Sin embargo, la literatura clásica ha sido objeto de estudios muy concienzudos desde hace mucho tiempo, por lo que reúne una cantidad de bibliografía secundaria lo suficientemente completa y actualizada como para que sea fácil orientarse en ella a cualquiera que lo intente. Es posible sacar conclusiones generalizadoras a partir de textos traducidos cuyos sentidos han sido ampliamente discutidos en las lenguas europeas en infinidad de textos críticos que a su vez han sido resumidos en obras historiográficas de intención abarcadora y que se encuentran al alcance del lector no especializado en la mayoría de las bibliotecas o por internet. Indudablemente, no es ese el caso de la literatura china, sánscrita, o incluso egipcia, poco o mal traducidas a nuestra lengua, a menudo en versiones indirectas y no críticas.

La causa de esta diferencia hay que buscarla en el prestigio de la tradición cultural griega desde el debilitamiento del manto político romano en la Europa de la Alta Edad Media. Ello ha propiciado que el canon clausurado de las literaturas clásicas forme parte del sustrato cultural que compartimos con toda la tradición literaria occidental que, en el mundo poscolonial, se ha extendido a todo el globo. Es posible que algunas veces la tradición exegética nos dé interpretaciones deformadas o falseadas de los textos antiguos, pero incluso contando con ese riesgo podemos estar seguros de compartir un gran magma de significados comunes con el mundo greco-romano.

Por otro lado, si limitáramos nuestros intereses a esta comunidad de significados culturales, indudablemente podríamos haber centrado nuestro estudio en una etapa más reciente de la historia, como el obviamente más cercano siglo XX: la literatura reciente no presenta las dificultades textuales ni interpretativas de la antigua. Aparte de que podríamos centrarnos en la literatura en una única lengua, la española, que compartiríamos con nuestros lectores inmediatos, las lenguas vecinas o hegemónicas de nuestro tiempo ofrecen también una importante cantidad de obras fáciles de entender y de analizar según nuestra propuesta tematólogica.

Sin embargo, este mundo aparentemente más cercano se ha vuelto inabarcable. Cualquier estudio, incluso dentro de la literatura en una sola lengua como la española, tendría que limitar su objeto de análisis a un muestreo más o menos aleatorio: basado tal

vez en criterios de calidad debidos a las opiniones autorizadas de los creadores del canon literario (susceptibles de enmienda en el futuro) o en decisiones igual de caprichosas como el lugar de publicación, las fechas, etc.

Y no se ha vuelto inabarcable solo por la cantidad de textos publicados, sino también, sobre todo, por la falta de una tradición unitaria en un mundo desperdigado en múltiples sistemas fragmentarios pero no autónomos. Como señalan los teóricos de la postmodernidad, el pastiche es la forma habitual de nuestra cultura hasta un punto en que la localización de nuestro motivema en un texto cualquiera de nuestro tiempo puede reclamar la comparecencia de sistemas culturales tan diversos que nunca podremos sentirnos seguros de haber comprendido a la perfección un texto. Sin entrar necesariamente en la obra de autores específicamente dedicados a la búsqueda de la ambigüedad polifónica o intertextual, al estilo de Nabokov, una determinada palabra o signo puede pertenecer a códigos diversos dentro de la literatura o el cine, o como mínimo entra en contraste con otros textos de la misma época y lugar que sin embargo pertenecen a códigos totalmente diversos. Es incuestionable el interés que ofrece un momento cultural de semejante riqueza, pero en nuestro caso lo único que pretendemos es centrar suficientemente un esquema sencillo y aplicarlo con unas mínimas garantías a un corpus de textos limitado (aunque todo límite implique una decisión arbitraria), de modo que intentar sacar conclusiones fidedignas a partir de una época literaria como la nuestra o la inmediatamente anterior a la nuestra sería un intento desproporcionado.

Es cierto que existen posibilidades intermedias, como la novela realista o el poema romántico, que presentan fronteras estables dentro de sus mundos hoy ya cerrados y por lo tanto abarcables. Pero también es cierto que esas fronteras no son menos arbitrarias que las que separan el mundo romano y el medieval, y que su complejidad, sin alcanzar la nebulosa posmoderna, es claramente mayor que la del mundo antiguo. La cultura griega clásica, con todas sus dificultades, se aprovecha de un estudio realmente exhaustivo llevado a cabo por autores de todas las especialidades (arqueólogos, historiadores, historiadores de la literatura, filólogos, filósofos, etc.), que la han considerado como un mundo unitario y relativamente bien delimitado en lo temporal y en lo espacial, si bien es cierto que esto implica sus propias dificultades, porque muchas de estas perspectivas adolecen de enfoques demasiado limitados, etnocéntricos.

Así pues, nuestro estudio se centrará en los textos que están a nuestro alcance pertenecientes a la cultura griega desde los primeros documentos conservados hasta el

declinar del Imperio Romano. Cualquier texto que dentro de ese corpus limitado haga una referencia aunque sea tangencial al motivema del origen del deseo caerá dentro de nuestro ámbito de acción. Siempre que, de acuerdo con la información disponible en la bibliografía secundaria, consideremos probable que en un título se dé esa referencia lo consideraremos susceptible de entrar en nuestro corpus. Se trata, por lo tanto, de un conjunto de textos indudablemente amplio, pero no inabarcable.

Si empezamos por el estudio del modelo griego no será por razones etnocéntricas ni para proponerlo como norma universal que debería cumplirse en todo el mundo, sino por la simple razón de que es la tradición con la que estamos más familiarizados y que por eso mismo resulta más asequible. Nos gustaría poder acceder en condiciones de igualdad a toda la literatura universal, sin barreras lingüísticas ni editoriales, pero lamentablemente estamos muy lejos de poder cumplir con ese ideal.

Por otro lado, para asentar la hipótesis que planteamos sobre la evolución de la manera de afrontar un tema en la literatura dentro de una tradición dada no podemos recoger y mezclar los textos de todas ellas en una papilla, o imponer a textos sueltos nuestros propios criterios de periodización, hijos en gran medida de la ignorancia de cada una de esas culturas, para hacer una historia que satisfaga nuestros intereses. Nos parece preferible someter nuestra hipótesis al examen de una sola tradición –y por eso es mejor enfrentarse a la más conocida– para luego comparar modestamente con las otras y aventurar nuevas hipótesis universalistas: ¿se da el mismo patrón evolutivo en todas las culturas? ¿Qué factores pueden marcar las diferencias? ¿O acaso no tienen absolutamente nada en común?

### 3. 2. Traducciones

Otro problema fundamental al que debemos enfrentarnos es la conveniencia de usar los textos originales o la alternativa de las traducciones existentes en nuestra lengua.

Evidentemente, sería deseable un dominio de las lenguas clásicas que permitiera las referencias a ediciones autorizadas de las versiones originales de todos los textos que vamos a citar. Pero nosotros recurrimos a los textos clásicos solo por las razones expuestas más arriba, que son de conveniencia para un estudio centrado en los temas y la teoría de la literatura en general, y en absoluto porque se inserte en la línea de investigación de las filologías clásicas. Por ello, aunque tendremos en cuenta siempre que sea necesario los

textos originales, nos veremos obligados a confiar en las interpretaciones de traductores más autorizados. Por supuesto, consultaremos también todas las ediciones que estén a nuestro alcance, sin conformarnos con una sola.

No es el propósito de este trabajo la investigación de las fuentes arqueológicas de los textos, ni la discusión filológica de los mismos, sino solo una mínima parte de su interpretación, que necesariamente está obligada a apoyarse en el trabajo previo de todo un colectivo de estudiosos de varias ramas. Ellos son los que hacen posible tratar en un único trabajo en español un conjunto tan heterogéneo de textos como los que nos proponemos analizar.

Por otro lado, debemos tener presente que en el estudio de los universales temáticos no debería ser tan importante la literalidad de la lengua en que originalmente fue escrito un texto dado como el significado, precisamente aquella parte traducible de la obra literaria. No pretendemos hacer ninguna referencia a la métrica, ni a los juegos de sentido que empleen los poetas (para lo cual el recurso a los originales sería completamente inexcusable) sino solo a una fracción del plano del contenido: esa narración mínima que trataremos de localizar en todas sus apariciones. Creemos que no será necesario acudir a todos los originales para llevar a cabo ese trabajo.

Si el estudio de la temología puede atreverse a enfrentarse con las literaturas extranjeras para sacar conclusiones capaces de superar las fronteras de las lenguas, tiene que ser a través de las traducciones disponibles de las obras literarias pertenecientes a esas literaturas extranjeras.

Así pues, confiaremos plenamente en las traducciones que elijamos. Debemos delegar en sus autores, ya que no podemos asumir personalmente el inmenso trabajo y responsabilidad que supondría traducir todos los textos del griego.

### **3. 3. Bibliografía secundaria**

Nuestro proceder consistirá entonces en descartar, a partir de las historias de la literatura y otras fuentes secundarias, todos aquellos textos en los que presumiblemente no se encuentre el programa narrativo de la aparición del deseo en el individuo, para escoger esos otros textos en los que sí se pueda encontrar.

Si podemos permitirnos partir de la bibliografía secundaria es porque, aunque su volumen ingente hace imposible su manejo global, está tan trabajada a su vez que no es

necesario recorrerla por completo para poder descartar capítulos enteros con ciertas garantías y los textos primarios a los que estos hacen referencia. Por otro lado, nos sería imposible recorrer toda la literatura griega en sus textos para buscar en ella nuestro motivema, de modo que la existencia de estas ayudas es precisamente lo que hace posible un intento como el nuestro.

Para empezar, obviamente, contamos con varias obras dedicadas al estudio global de la historia de la literatura griega: principalmente la de Albin Lesky (1982), y las obras colectivas para Cambridge (Easterling, 1990) y Gredos (López Férez, 2000). Si bien la primera de ellas resulta un poco menos manejable (ya que el texto está dispuesto de una forma menos compartimentada), todas son perfectamente válidas para llevar a cabo la selección de textos, como detallaremos más adelante, y las tres dan una idea bastante coherente del fenómeno literario en la Grecia antigua.

Pero de momento nos interesa más volver la vista hacia otros títulos que se centran en la expresión literaria del deseo o de la comprensión del deseo mismo en esa cultura. No podemos prescindir de tener en cuenta la visión que los especialistas han desarrollado en torno a este tema y al tratamiento que recibe entre los griegos. Debemos saber lo que ellos han dicho para no repetirlo o para no caer por ignorancia en errores que ellos ya han condenado. Por esa razón vamos a resumir aquí algunos de los puntos más importantes, si bien sabemos que nuestro estudio no tiene las mismas pretensiones ni habla su mismo idioma: nosotros no pretendemos sacar conclusiones sobre la manera de entender el amor en una sociedad, ni sobre la vida sexual o sentimental a lo largo de diez siglos de historia, ni siquiera nos atreveremos a proponer un panorama de las ideas amorosas en su expresión literaria. Pero para poder analizar un elemento de la máxima simplicidad como es el caso de nuestro motivema, debemos insertarlo en un conjunto coherente. Esto es posible para nosotros solo a través de la consulta de otras obras especializadas en esos asuntos.

Nos centraremos en tres títulos que nos ayudarán a entender las condiciones de existencia de los griegos y a los posibles referentes de sus discursos: al fin y al cabo, las realidades que estaban al otro lado de sus palabras no eran las mismas que las que conocemos hoy. Rodríguez Adrados (1995) se ocupa de la expresión literaria del amor, y por lo tanto su acercamiento es filológico y lingüístico, un punto de vista necesario cuando vamos a estudiar segmentos literarios; pero vamos a tener en cuenta también el punto de vista de una historia de la sexualidad, la de Clark, para acercarnos a «los deseos, relaciones, actuaciones e identidades que tienen que ver con el comportamiento sexual»

(Clark, 2010: 17) tal como probablemente se concebían en la sociedad griega; por último, nos acercaremos también al punto de vista más filosófico de Foucault, que trata de estudiar los discursos (en concreto los que se sitúan en la antigüedad) con el fin último de «saber en qué medida el trabajo de pensar su propia historia puede liberar al pensamiento de lo que piensa en silencio y permitirle pensar de otro modo» (Foucault, 2006: 8). A nosotros no nos interesa contestar a la pregunta de «¿por qué el comportamiento sexual, [... es] objeto de una preocupación moral?» (Foucault, 2006: 8), pero su estudio le lleva a través de múltiples textos no siempre literarios que se enfrentan a la problemática del sexo y las relaciones sentimentales, de modo que su punto de vista y su afán por lograr una visión de conjunto no pueden dejar de interesarnos.

Por supuesto, aparte de alcanzar gracias a estos textos una comprensión más acertada de la realidad griega en la que se insertan las ocurrencias del motivema, conseguiremos también un importante número de menciones a obras literarias que incluiremos en nuestro corpus de textos.

### **3. 3. 1. *El criterio filológico***

En su intento por dar cuenta de todos los sentidos recogidos en el texto original, una traducción puede alcanzar el éxito en un grado variable, y sin embargo siempre resultará imposible sustituir exactamente ciertas palabras por otras de la lengua receptora por el hecho de que corresponden a realidades extinguidas con la civilización a la que correspondieron. Hay una dificultad evidente en la reconstrucción de los objetos de una civilización clausurada, ropas, utensilios, barcos, etc., pero todavía mayor es la dificultad de reconstruir realidades inmateriales. Podría señalarse que esas realidades se construyen dentro de sistemas de signos, y que a estos tenemos acceso por medio de la escritura; pero es indudable que la semiosfera no se limita a lo que cabe en el filtro de las letras: podemos pensar en palabras nunca escritas, secretos, pero también en códigos gestuales, objetos denotadores (como son las flores en algunas culturas), rituales no verbales, cualquier elemento socialmente identificable que pueda combinarse en algún momento con otro para formar un sintagma y significar algo en el código amoroso. Aplicar los labios a la huella que en el borde del vaso han dejado los labios de otra persona no es en nuestra cultura una declaración sentimental como lo era en la griega. Perdidos otros signos similares y sus

matices, hemos perdido la mayor parte de las posibilidades paradigmáticas que conformaban la realidad de los códigos del amor y el deseo<sup>53</sup>.

Por esa razón se vuelve necesario intentar entender a qué se referían ellos cuando se decidían por emplear una y no otra palabra de este campo semántico, qué complejo sistema de oposiciones regía su código de lo sexual y lo sentimental. Para lograr ese intento, es imprescindible atender a cada aparición de un término en los textos, de manera que se aclaren relativamente los rasgos que los vuelven pertinentes en determinadas circunstancias pero no en otras.

Parte del trabajo de Rodríguez Adrados en torno al amor en la Grecia antigua (Rodríguez Adrados, 1995) trata de llevar a término ese objetivo: en primer lugar, entender cuáles eran los sentimientos a los que un individuo griego podía hacer referencia con su lengua, según se puede desprender de los textos conocidos; en segundo lugar, cuáles eran los términos de que disponía para ello; por último, a qué divinidades podían estar asociados esos sentimientos y las palabras que les correspondían.

Según se concluye en ese trabajo, los griegos entendían el amor como una «atracción casi automática, de base divina y cósmica, que experimenta un individuo hacia otro» (Rodríguez Adrados, 1995: 10-11). El enamoramiento era «producido para los griegos automáticamente por una especie de agente amoroso que reside en la persona amada: por la belleza, la mirada, el ‘deseo’ o el ‘amor’ que como un fermento o un agente químico desencadenan el proceso» (Rodríguez Adrados, 1995: 21). Naturalmente, la metáfora del agente químico empleada por el autor no se ajusta tanto a la idea griega como nos ayuda a visualizar lo que tal vez ellos concebían. En todo caso, según sus conclusiones, «el *éros* griego tiene un sujeto agente y una persona que lo recibe como objeto» (Rodríguez Adrados, 1995: 51). Del mismo modo que ocurre con otros fenómenos que hoy consideramos nacidos en la propia naturaleza del ser humano, como el sueño o la muerte, y que los griegos consideraban una entidad proveniente del exterior que se ocupaba del individuo en un determinado momento, así también el deseo parece ser en muchos textos un ente ajeno que se introduce en el enamorado o al menos lo toca y provoca el cambio. Es más, antes de los inicios de la reflexión filosófica de los llamados «presocráticos», posiblemente no hubiera una clara conciencia de la diferencia entre las realidades

<sup>53</sup> Una de las precauciones principales que hay que tener en cuenta es la de no caer en la fácil idea de que lo que se describe en los textos literarios corresponde a la realidad de la época: como advierte Clark (2010: 30) entre otras posibilidades como la ironía o el miedo, el discurso puede construir precisamente las fantasías más irrealizables.

materiales y las inmateriales, de modo que para los autores previos y quizás también para muchos de los posteriores el deseo no sería algo necesariamente diferente de una piedra o un animal: «la *manía* no sólo es mental: es también física, no hay realmente distinción entre lo uno y lo otro» (Rodríguez Adrados, 1995: 50). Eso explica muchas de las referencias que se hacen a él y le atribuyen una acción directa sobre el cuerpo y los sentidos del individuo afectado.

Esa dificultad de distinguir lo material de lo inmaterial hace posible entender que «el *éros* es la fuerza tumultuosa que arrastra a los hombres y a las mujeres, que se aparece bruscamente y los saca de la previsibilidad de lo cotidiano» (Rodríguez Adrados, 1995: 35). «Están enajenados: su pasión es vivida como *manía*, locura. Como algo que los invade desde fuera, desde un mundo divino: el mismo que mueve la generación animal y vegetal, la creación y la vida de los mundos» (Rodríguez Adrados, 1995: 35) Por eso es posible que los afectados se disculpen rechazando toda responsabilidad en aquellos actos que hayan podido cometer contra la ley cuando estaban invadidos por la fuerza o la divinidad. Como símbolo de esa polémica se encuentra la figura mítica de Helena, que puede defenderse culpando a Afrodita, como en Eurípides, frente a sus acusadores que la consideran responsable de sus actos.

Si el enamorado es alguien invadido por una fuerza divina, aparece entonces como representante de una forma de ser superior, del mismo modo que las bacantes y otros humanos cuyos cuerpos son huéspedes de la *manía*. Para comprender bien este fenómeno podemos recordar otras formas de posesión, como la locura profética o mántica protagonizada por Apolo; la teléstica o ritual de Dioniso; la poética de las Musas; la guerrera de Ares; los desórdenes mentales generados por Hécate, Cíbele, Pan, los coribantes, Posidón, Apolo Nomio y Ares. Todas ellas son *nósos*, tipos de «fuerzas oscuras que llegan al hombre desde un mundo extraño y lejano, calificado de divino, que lo penetran y enriquecen, le sacan al tiempo de su entorno inmediato» (Rodríguez Adrados, 1995: 36-37).

Al parecer, la pasión amorosa puede asimilarse también a una enfermedad, pero hay que entender, oponiéndola a cierta concepción cristiana del erotismo, que «si se trata de una enfermedad humana (una ‘dulce enfermedad’), no es pecado, sino infortunio». En cualquier caso, implica o genera un desequilibrio de la *sōphrosúnē*, que se refleja en expresiones como *áphrōn*, «fuera de razón», *éntheos*, «lleno de dios», *kátokhos*, «poseso», estados que provocan miedo y admiración a un tiempo. Se señala también que la

inclinación a estos arrebatos es más justificable en mujeres, como las protagonistas de algunas tragedias de Eurípides (Rodríguez Adrados, 1995: 49).

Frente a estas formas de enamoramiento concebido por intervención de la divinidad, el *éros* puede entenderse también a un nivel humano:

La persona amada, la que despierta el amor, tiene en sí una cualidad que actúa automáticamente: *éros*, *póthos*, *hímeros* («amor», «deseo»), que dominan al amante. Son, por decirlo así, cualidades cuasifísicas o químicas, especie de cuerpos que producen, crean automáticamente amor (Rodríguez Adrados, 1995: 44).

Por eso ciertos cuerpos son en sí «deseables», «bellos» o tienen «gracia»: *kháris*. En Safo, el deseo está como vertido por los rasgos de la muchacha, «la persona amada tiene, objetivamente, *éros*, *póthos*, *hímeros*; y la que ama lo tiene subjetivamente» (Rodríguez Adrados, 1995: 44). También los adjetivos: *érannos*, *póthennos*, *himeróeis* significan «digno de amor». De modo parecido, la belleza despierta el amor, así que esa cualidad casi divina que algunos cuerpos tienen de ser deseables consiste en el fondo en el ser bello (*kalós*). Así, para Safo 'bello' es lo que uno ama, y Teognis recoge la vieja máxima: «lo que es bello, es querido y lo que no es bello, no es querido». Igualmente tautológicos son otros enunciados sobre la belleza y el amor: para Lisias la belleza crea amor; Teodota dice a Sócrates que «su red de caza es la belleza».

Algunas formas del amor están relacionadas con el placer y el gozo y son independientes de la locura, la divinidad, etc. De ese modo, el amor es *glukúpikros*, «dulce y amargo», dolor y alegría, y también *euphrosúnē*, alegría y fiesta, *hēdonē*, placer de vivir (Rodríguez Adrados, 1995: 51).

Habría que precisar que se habla indistintamente de una serie de concepciones del amor que no aparecen de manera indistinta en todos los textos, sino que se podrían estructurar, en algunos casos de acuerdo con un eje temporal, en otros casos al menos de acuerdo con la personalidad de los autores o de los personajes involucrados. Posiblemente no todos los griegos consideraron siempre que todos los deseos sexuales son de origen divino y a la vez que son enfermedad y al mismo tiempo vienen causados por la belleza de la persona amada. Más bien, como veremos en nuestro análisis del corpus, las interpretaciones son alternativas, a veces rigurosamente complementarias. Gorgias es explícito en su argumentación: o bien Helena se enamoró de Paris por la acción incontestable de Afrodita o bien su amor provino de la inmensa belleza del troyano o bien

fue enfermedad que la dobló, pero no se dan todas las variantes a la vez. En todo caso, la combinatoria de estas posibilidades no carece de reglas.

Pero volvemos a la obra citada para afrontar el léxico griego relacionado con el deseo.

La raíz *er-*, que da los verbos *eráō* y *éramai*, significa deseo hacia personas, y entonces tiene el sentido sexual de la atracción amorosa, pero también hacia cosas y actividades, y entonces el sentido es figurado, sin relación con lo sexual (Rodríguez Adrados, 1995: 23). Esos verbos pueden traducirse como ‘desear’ y ‘estar deseoso’. El sustantivo correspondiente a la misma raíz es *éros* (o *érōs*), ‘deseo, amor’, y *Eros* (o *Erōs*) es su personificación, el dios ‘Amor’ (Rodríguez Adrados, 1995: 24). Otros términos derivados son *eróeis*, *erannós*, *erastós*, *erateinós*, *eratós*, *erastēs*, *erástria*, *erōmenos*, *erōménē*.

Puede resumirse el sentido de esta raíz como deseo de unión, sea con el amado o con la cosa deseada, como el guerrero desea unirse con la guerra y fundirse con el caos de la batalla, o el deseoso de la comida, o el de la patria: incluye irracionalidad, ímpetu extrahumano (Rodríguez Adrados, 1995: 25), si bien ya hemos visto que las razones que llevan al individuo a sentir ese deseo son variadas y dependen de la manera de entender el mundo que se atribuye al enunciado de las palabras.

El autor da algunos sinónimos más o menos exactos, como *epithuméō*, ‘desear’, con sus derivados, que en algunas ocasiones aparece también empleado en un sentido sexual pero en general tiene el sentido de un deseo de posesión de objetos (Rodríguez Adrados, 1995: 25). El verbo *pothéo* y sus derivados tienen un matiz de ‘sentir nostalgia’, ‘echar de menos’ o ‘amar’; en Safo, de acuerdo con las fluctuaciones que ya hemos visto, unas veces es una «sustancia propia de la mujer que despierta el amor» en el enamorado y otras veces «un agente de enamoramiento que quema las entrañas, que manda y domina» (Rodríguez Adrados, 1995: 26).

Hubo un verbo *himeírō*, con toda una familia de derivados, que significaba aproximadamente lo mismo que *eráō*, pero pronto quedó anticuado y se usó solo con una intención marcadamente arcaizante o poética (Rodríguez Adrados, 1995: 26).

Debemos adelantar ahora una característica peculiar de la manera griega de entender el amor: no hay simetría entre los implicados en la relación amorosa, sino que un individuo desea y el otro accede o no. En seguida concretaremos esta particularidad que obliga a tener en cuenta un término cuyos paralelos en otras lenguas siempre resultan

inexactos: *anteráō*, ‘responder al amor’, correspondería a algo así como ‘acceder’ a las pretensiones amorosas del amante. Esta disimetría implica la presencia de un individuo activo, el *erastēs*, que pretende una relación, y un individuo pasivo, la *erōménē* (si es de sexo femenino) o *erōménos* (si masculino); el primero es casi siempre un varón, pero existe la palabra femenina *erástria* (Rodríguez Adrados, 1995: 24).

Existen otros conceptos cercanos que no implican necesariamente un deseo sexual, como el afecto: *philéō*, y la amistad: *agapáō*. La raíz *phil-* significa relaciones de afecto con o sin erotismo, entre dos o más personas (Rodríguez Adrados, 1995: 21-22). Puesto que *philéō* (en principio antónimo de ‘odiar’) significaba también ‘besar’, su uso fue siendo sustituido por *agapáō*, término que inicialmente significaba el sentimiento de afecto que podía surgir en el matrimonio, o tras una relación sexual (Rodríguez Adrados, 1995: 29-30). Otro término cercano, *stérgō*, corresponde más bien con ‘apreciar’.

Para concluir esta breve aproximación al conocimiento filológico del campo semántico del deseo en griego, no podemos dejar a un lado una mención a los dioses que se relacionan con él. Se trata principalmente de la pareja Afrodita / Eros, cuyos ámbitos de acción no siempre están bien delimitados, aunque sí presentan un carácter diferenciado.

Afrodita es ante todo la representante de la unión sexual, independiente de la posible aparición de un deseo que desemboque en ella. De su nombre viene *aphrodisiázein*, empleado para la unión de los sexos. Puesto que va asociada al placer sexual, se la llama frecuentemente ‘dorada’, ‘de sonrisa’, etc. y se le ruega para que favorezca determinadas uniones, aunque también presenta en ocasiones una vertiente oscura, es vengativa y usa sus armas para castigar a quienes la ofenden (Rodríguez Adrados, 1995: 38). Solo a veces es ella la responsable de la aparición del amor o del deseo, función que más frecuentemente (al menos en textos más tardíos) está reservada a Eros. De algún modo, es como si ese dios fuese una especialización interna de la divinidad de Afrodita, posteriormente emancipada en una personalidad nueva que a veces es su hijo e incluso puede llegar a hacer que la diosa sufra el efecto de sus acciones (como ocurre en el caso de sus amores con Adonis, entre otros). No obstante, casi siempre Afrodita está cerca de esa capacidad generadora de deseo, y puede forzar la acción de su hijo o generarlo por sí misma.

Por su parte, Eros es inicialmente el deseo como fuerza capaz de introducirse en los individuos y enloquecerlos, y poco a poco va tomando una personalidad marcada como niño caprichoso e hijo de Afrodita y encargado específicamente de generar el deseo, de

manera que ella va perdiendo progresivamente esa potestad: «la figura del dios ha evolucionado con el curso del tiempo, el pequeño Eros o Cupido que es más conocido es tan sólo propio de la época helenística y romana» (Rodríguez Adrados, 1995: 41). El paso de la fuerza natural a la identidad de un dios de rasgos humanos se difumina bajo la indiferenciación griega entre mayúsculas y minúsculas, de modo que en muchos textos no hay marca distintiva y hace falta recurrir a otros rasgos para desambiguar la mención. Como consecuencia de su tardía aparición en el panteón, en general carece de culto, lo cual no impide que muchos autores atribuyan específicamente a Eros la aparición del sentimiento y lo consideren dueño de un poder superior al de la mayoría de los dioses, ya que es capaz de esclavizar incluso a Zeus. Son muchos los textos que se le dedican y en los que se canta su omnipotencia.

A pesar de que casi siempre es a uno de estos dos dioses a quien se atribuye el origen de un deseo, se dan también algunos casos excepcionales en que el autor responsabiliza a otro dios: así, Anacreonte pide a Dioniso que traiga su amor a Cleobulo; Partenio de Nicea puede atribuírselo a Atenea; Plutarco cree a Zeus capaz de otro tanto; y no es raro que otros responsabilicen a las Erinis o a Némesis (así Gémino en la *Antología palatina*).

### 3. 3. 2. *La concepción de la vida sexual en Grecia*

Clark dedica el primer capítulo de *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa* a las costumbres sexuales en la antigüedad grecorromana. En ese capítulo puede encontrarse una buena introducción a la manera en que se desarrollaba la vida sexual en esas sociedades. No se detallan las polémicas ni las discusiones que hayan podido darse, sino que se sintetizan las conclusiones.

El centro de interés del libro no es la literatura sino el código que permitía a los sujetos que vivían en aquellas sociedades formar sus identidades sexuales y desarrollar una conducta de acuerdo con un sistema de prescripciones y libertades sociales. De todas formas, tiene que recurrir a los textos escritos, por mucho que no siempre den la imagen exacta de la realidad y haya que aceptar que hay otros sentidos por detrás de lo escrito: las actitudes descritas pueden corresponder a deseos del autor, ironías o sarcasmos, incluso miedos o críticas que exageren o deformen la realidad de manera consciente o inconsciente. Por ejemplo, aunque la pornografía puede formar comportamientos, «está

compuesta de fantasías en las que la gente puede imaginar todo tipo de actividades sexuales que nunca llevarían a cabo en la vida real» (Clark, 2010: 30). La autora critica en Foucault (a cuya propuesta atenderemos a continuación) el limitarse a estudiar los discursos en la idea de que es lo único que hay, porque eso significa renunciar a conocer los comportamientos y a «entender realmente el auténtico poder de la dinámica del lenguaje sexual, es decir, quién puede emplearlo, cuándo y con qué autoridad» (Clark, 2010: 29). En su opinión, «al evaluar el poder de los discursos sexuales, necesitamos preguntarnos sobre la difusión que alcanzaban dichos discursos, quién podía leerlos y qué parte de ellos estaba censurada» (Clark, 2010: 30), tarea que parece haber quedado al margen de los intereses de Foucault. De algún modo, hay que suponer que la información puede estar presente aunque de forma velada en los textos.

En sintonía con las conclusiones de Rodríguez Adrados, Clark señala que en principio los antiguos griegos consideraban el deseo como una fuerza de origen divino: Eros era «un muchacho alado que hería a sus víctimas con una antorcha de amor ardiente o unas flechas, y que era capaz de conducirlos a un estado de locura» (Clark, 2010: 45). En ese sentido, al menos en el ámbito ateniense al que hace referencia la mayoría de los textos de que disponemos, el sexo no está cargado en sentido moral, pues no es el ser humano haciendo uso de su libertad el que toma la decisión de llevar a cabo un acto particular, sino que al menos en determinados casos hay un cierto grado de posesión divina.

Ello no significa en absoluto que fuera válido cualquier deseo por el hecho de su origen divino, sino que debía ubicarse ordenadamente en un determinado sistema, a partir del cual era posible definir el descontrol y el desorden sexual, que se consideraban explícitamente dañinos. «El deseo sexual era como cualquier otro tipo de placer: el honor o la vergüenza derivaban de la forma en que éste encajaba dentro de los límites del orden social» (Clark, 2010: 45).

Entre otras cosas, el código marcaba con claridad las funciones asignadas a determinadas identidades, definidas según el sexo y la posición social. Así, el hombre libre tenía que tener la parte dominante en el acto sexual, ya que «el deseo sexual masculino se vinculaba a la agresión y a la defensa de la ciudad» (Clark, 2010: 55). Esa identificación militar del falo está relacionada con el culto a Príapo, entre cuyas funciones estaba la de someter sexualmente a los ladrones sorprendidos en pleno delito. En las puertas de las casas, el falo significaba con claridad una advertencia a los intrusos en el *oikos*, en una variante privada de unos rasgos de agresividad que en sentido público llevaban a emplear

el símbolo fálico como humillación de los vencidos y amenaza a los potenciales agresores del estado.

Pero el exceso de deseo lleva a la *hybris*, el delito de soberbia hacia el orden establecido en el mundo por los dioses. Se entendía que «este deseo excesivo podía transformar a los hombres en animales» (Clark, 2010: 56). Así, es claro caso de *hybris* seducir a la mujer de otro: «un serio asalto al honor de otro, que con probabilidad causaría vergüenza y llevaría al odio y a los deseos de venganza» (Clark, 2010: 46) y que también aparecía como una ofensa al propio honor. En todo caso, no hay duda de que el adulterio es condenable porque perjudica al marido de la seducida. El hombre tiene que ser fiel a los otros hombres y respetar lo suyo. En este sentido,

[...] resulta interesante que las leyes atenienses castigasen a un hombre que sedujese a una mujer casada más severamente que a un hombre que violase a una mujer. Si la violaba, le hacía daño a ella e invadía el *oikos*, pero si la seducía, ganaba su voluntad y la convertía en enemiga de su marido dentro del *oikos*» (Clark, 2010: 51).

Como señala también Foucault (Foucault, 2006: 197), se entiende que en el caso de la seducción se despojaba al marido del alma y del cuerpo de su esposa, desautorizándolo, mientras que en el caso de la violación solo se le arrebatava el cuerpo.

Otra forma de violentar el orden de los deseos consistía en la renuncia por parte de un hombre a su posición dominante. La imagen del *kinaidos*, un hombre que actuaba de forma afeminada y adoptaba el papel sexual pasivo, estaba totalmente desprestigiada y era merecedora de insultos, debidos fundamentalmente a la consideración de que no era capaz de controlar sus apetitos. «No se consideraba que un hombre naciese siendo *kinaidos* o prostituto, sino que era un papel que había adquirido» (Clark, 2010: 58) y al que podía renunciar si aprendía a poner freno a sus deseos, actitud que era considerada la propia del varón adulto. En todo caso, «no se le apartaba de la sociedad porque, al igual que la prostituta femenina, ofrecía sus servicios sexuales, aunque estos fuesen considerados vergonzosos», y tampoco se le castigaba con penas físicas.

En cambio, el placer sexual entre hombres no era siempre considerado de forma negativa. No había ningún deshonor en tener por amante a un muchacho, ya que las dificultades para entablar relaciones con mujeres jóvenes eran enormes en una sociedad como la ateniense que las recluía dentro de las casas incluso después de su boda: «desde el punto de vista de muchos amantes adultos, los chicos y las chicas eran igualmente

deseables, pero las muchachas de la élite estaban recluidas en las casas, mientras los chicos iban a la escuela y se ejercitaban desnudos en los gimnasios» (Clark, 2010: 61).

Que esas relaciones entre un hombre adulto y un adolescente podían tener un carácter sexual es indudable, pese a que eso no fuera necesariamente lo más común, y aunque esa relación debía someterse también a ciertas restricciones y codificaciones. Algunos detalles permiten sacar conclusiones sobre el estatuto que tenían estas relaciones. El muchacho no debía ceder a los apetitos del *erastos* por dinero, sino que podía conceder ciertos favores como agradecimiento por una relación que tenía algo de pedagógica, al menos en las defensas más ideologizadas de la pederastia. Entre esos favores, muchas veces se podían contar satisfacciones de tipo sexual pero diferentes de la penetración. Por otro lado, sabemos que la violación de un muchacho libre era considerada *hybris*. También que a veces los padres regañaban y los compañeros insultaban a los chicos que tenían amantes. En general, ceder a esos deseos era considerado una debilidad, si bien se aceptaba que ocurriera algo, aunque poco definido.

Considerando todas estas características, resulta obvio que no se trataba del tipo de relación del que cualquiera se enorgullecería, y sin embargo tampoco debía de indignar al común de la población. Clark denomina este tipo de fenómeno «acto en penumbra», nominalmente excluido pero cuya realización no estigmatizaba necesariamente al infractor<sup>54</sup>. Sin embargo, pese a incluir prácticas que debían ocultarse, las relaciones entre varones (entre un varón libre adulto y otro joven) tenían un aspecto reconocido y público, cuyo problema principal derivaba de la condición efímera de la relación, ya que con la pubertad, es decir, a partir del tiempo que al muchacho empieza a crecerle la barba y a cambiarle la voz, el *eromenos*<sup>55</sup> (el muchacho deseado) debía pasar a ser *erastes*

<sup>54</sup> Clark los define como «aquellas actuaciones o deseos sexuales que supuestamente la gente no debe practicar pero que en realidad sí lleva a cabo». Como la penumbra, esos actos «pueden tener un carácter temporal, tras los que vuelven a su vida cotidiana y escapan así de ser estigmatizados con una identidad desviada» (Clark, 2010: 25). No hay que entender el término como un sinónimo de «tolerancia», o sea «aceptación reticente, un reconocimiento de actos y relaciones no convencionales», ya que los vecinos no los aceptarían explícitamente sino que negarían cualquier conocimiento de ellos, lo que por otro lado eliminaba su potencial capacidad de desestabilizar el orden. Naturalmente, muchas veces los juicios morales se basan en un doble rasero, diferenciando la conclusión dependiendo de que el infractor fuera hombre o mujer, de clase alta o baja, etc. Pero los actos en penumbra escapan de la esencialidad inherente a esos juicios; mientras que «tanto los ideales prescriptivos como los tabúes atribuyen unas identidades permanentes, fijas, ya sea el estatus elevado de una esposa o la vergüenza infamante de un desviado» (Clark, 2010: 27), estos actos no creaban una identidad. De ahí el interés de aprender a leer entre líneas para reconocer todas estas mentiras, secretos a voces y medias verdades en los textos.

<sup>55</sup> Aceptamos aquí la transcripción de los términos griegos de la versión española de la obra, igual que antes aceptábamos la que ofrecía Rodríguez Adrados.

(deseador), abandonando su carácter anterior, que se convertía de manera más o menos brusca en abiertamente vergonzoso.

Respecto a las mujeres, las normas eran muy claras, prescribiendo sin ningún género de duda que su obligación era permanecer fieles a sus maridos y respetar los límites de la casa: de ahí que el signo principal de la honestidad femenina fuera la palidez de una piel a la que nunca da el sol (en la pintura se convierte en el denotador de feminidad por excelencia, por oposición a la oscuridad de la piel masculina). Si en la literatura, y especialmente en el teatro, podemos encontrar casos de mujeres desenfundadas o caracterizadas por una actividad que parece reclamar para ellas una dignidad mayor (como Lisístrata, o la Antígona de Sófocles y la Medea y la Fedra de Eurípides), posiblemente haya que concluir que la intención del escritor es diferente: la facilidad que tienen las mujeres para dejarse llevar por las pasiones es precisamente lo que justifica que haya que atarlas muy corto, trato que recibían en la realidad. Según Stewart, «esa imagen de la mujer fuera de control permitió que se legitimase su confinamiento» (Clark, 2010: 48). Obviamente, si aciertan aquellos autores que defienden esta explicación para textos como *Antígona*, la razón última habría que buscarla siempre en el deseo de evitar los hijos ilegítimos. Se las preparaba para el matrimonio en escuelas para mujeres donde a veces había tensiones homoeróticas. Las chicas eran casadas antes de la edad en que pudieran haber tenido grandes pasiones, y las relaciones sexuales con una soltera merecían el castigo de la muerte para el hombre y el de la esclavitud para ella.

Sin embargo, frente a estas mujeres respetables, de familia libre, había otras mujeres, carentes de honor, que daban ocasión a otros tipos de relaciones sexuales. Se atribuye a Demóstenes un famoso discurso que distingue las funciones de tres tipos de mujeres en relación con los hombres libres atenienses: «tenemos amigas (*hetairai*) para el placer, concubinas (*pallakai*) para el cuidado diario de nuestras personas, pero son nuestras esposas las que nos dan hijos legítimos y son fieles guardianas de nuestro hogar». Como se ve, la preocupación principal de los atenienses era evitar «que la pureza de la ciudadanía se viese contaminada por matrimonios ilícitos o por concubinas que actuaran como esposas» (Clark, 2010: 52), razón por la cual preferían señalar los límites con toda la claridad posible.

Respecto a la diferencia entre las *hetairai*, mujeres que «servían a los hombres atenienses en banquetes, cantando y bailando, llevando a cabo actuaciones acrobáticas y entreteniéndoles con su ingeniosa conversación», y las *porne*, que «trabajaban en la calle o

en burdeles multitudinarios en los que tenían que recibir a un hombre tras otro en pequeños cubículos» (Clark, 2010: 52), el límite era mucho menos preciso y en absoluto problemático. El privilegio que parecían tener las primeras, y que podía medirse en la comparación de los ingresos, se disolvía frecuentemente con la edad.

Respecto a los hombres que contrataban sus servicios, se consideraba casi un derecho el libre acceso al sexo, como parece haber creído Solón cuando fundó los burdeles públicos «para que todos los hombres tuviesen acceso a servicios sexuales» (Clark, 2010: 54).

La sección que Clark dedica al mundo griego concluye con la constatación de una determinada evolución con el paso del tiempo, aquella que vio surgir, en la sociedad helenística, la nueva moda de un amor que podríamos llamar romántico entre hombres y mujeres, que se convirtió en un ideal reconocible en la literatura, especialmente en la comedia nueva y en la novela. Se ha especulado con la idea de que en su origen estuviera la pérdida de autonomía política de las ciudades bajo el peso de los imperios helenísticos y de Roma, que llevó a los hombres a centrarse más en la privacidad de sus hogares. «A medida que en Atenas la democracia empezó a declinar y los ciudadanos fueron poco a poco perdiendo el poder para debatir y votar sobre los asuntos públicos, se retiraron hacia la vida privada y alabaron el mundo de la vida matrimonial y familiar» (Clark, 2010: 66). Mientras los hombres libres perdían la capacidad de decisión sobre los asuntos públicos de la que habían gozado en la democracia ateniense y otros gobiernos más o menos cercanos en las polis griegas, posiblemente las mujeres se vieron cada vez más cerca del centro de la vida cultural, en un mundo en que la transmisión de la información se hacía cada vez más rápida y segura. Relacionado con esto tenemos que entender el hecho de que «las comedias y novelas entretenían ahora a las audiencias con historias de jóvenes parejas que tenían que superar numerosos obstáculos para casarse y fundar una familia» (Clark, 2010: 66).

El mundo que describe este último párrafo es crucial para entender una buena parte de los textos que vamos a tratar en nuestro estudio, pero ha sido estudiado de forma mucho menos eficiente que el de la época clásica en Atenas, indudablemente como consecuencia de la menor trascendencia cultural de sus textos, siempre mal entendidos y poco estudiados en comparación con Platón, Sófocles y otros grandes autores.

### 3. 3. 3. *El discurso sexual*

La obra que Foucault dedica al análisis de los discursos sobre el sexo en la antigüedad (los dos últimos tomos de su *Historia de la sexualidad*, ya que el primero es una introducción que se centra sobre todo en las estrategias que el poder ha ido adoptando en su progresiva inclusión del sexo) se diferencia de la de Clark en que busca no tanto «reconstruir una historia de las conductas y prácticas sexuales» como estudiar la noción cotidiana y reciente de «sexualidad» (Foucault, 2006b: 1), para lo cual se ve obligado a remover las raíces en busca de los periodos en los que esa noción se vio problematizada y convertida en centro de preocupaciones. Se trata por tanto de una búsqueda en la historia de la sexualidad como experiencia «entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad» (Foucault, 2006b: 2), búsqueda capaz de explicar en última instancia por qué el comportamiento sexual se ha convertido en objeto de una preocupación moral. Es decir que la decisión de centrarse en los discursos sobre la sexualidad constituye en realidad una elección derivada del hecho de que esta se ha convertido en algún momento en una de aquellas «problematizaciones a través de las cuales el ser se da como una realidad que puede y debe ser pensada por sí misma» (Foucault, 2006b: 10).

Naturalmente, esta perspectiva se acerca a nuestro estudio solo en la medida en que pasa por algunos de los mismos textos para llegar a sus conclusiones y explica de manera bastante pormenorizada las construcciones teóricas e ideológicas que se encuentran en ellos. Aunque su interés no es declaradamente la realidad material de las costumbres sino el sentido que se puede extraer de los discursos, a nosotros nos va a ayudar a formar un contexto coherente para las apariciones del motivema en los textos del corpus, concretando las ideas que estaban presentes cuando se concitaban términos relacionados con la aparición del deseo.

Para llevar a cabo la tarea de estudiar la sexualidad, Foucault cree necesario disponer de instrumentos capaces de analizar tres ejes: «la formación de los saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad» (Foucault, 2006b: 2-3). Estos tres ejes deberían ser capaces de acercarse a una historia del hombre de deseo y explicar a través de qué juegos de verdad, de qué «hermenéutica de sí», el ser humano es reconocido como sujeto de deseo. Esa es la problematización que tomó forma en la antigüedad y de la cual Foucault espera aprender las raíces de las problematizaciones presentes.

Su investigación atañerá a nuestro estudio siempre que sea capaz de aclarar al menos un poco la posición que respetaban los individuos en relación con el sistema de los deseos posibles, esperables, impensables y prohibidos. Tales aclaraciones pueden ayudarnos a entender mejor la atribución de un deseo erótico a un individuo, con más claridad en la medida en que se tratará siempre de un personaje, es decir, un ser que se caracteriza en general por una mayor simplicidad que las personas de carne y hueso, y cuyos problemas son ante todo los problemas que es capaz de ver la persona real que se ha decidido a escribir sobre él. Por el contrario, no nos interesan tanto las disquisiciones en torno a los placeres o las preocupaciones sobre la propia identidad cuando dejan a un lado los deseos.

Un concepto clave en la problematización del sexo en Grecia es, según explica en el segundo tomo (*El uso de los placeres*), el de *ta aphrodisia*, «las obras de Afrodita» (Foucault, 2006b: 38), que corresponde al conjunto de las cosas del amor, el sexo, el placer, sin delimitar con exactitud y naturalmente sin una equivalencia exacta en otras lenguas. Aunque ese asunto no estaba regido por ninguna institución reguladora que permitiera, prohibiera o sancionara, es fácil encontrar autores –u otros individuos con influencia– que veían un problema moral en la conducta sexual, es decir que las *aphrodisia*, como cuestión moral, eran ya entonces un campo de problematización.

Sin embargo, no parece que se preguntasen por su naturaleza profunda, sino que se limitaban a aceptar que se trataba de todo tipo de actos que procuran cierto placer, sin temor de que el mal se presentara bajo otras formas insidiosas, como la amistad o la gimnasia, como seguramente ha sido el caso en otras culturas y momentos. *Epithymia* es simplemente el deseo de lo agradable (*hēdonai*). En la antigüedad griega no reviste una gran importancia la naturaleza concreta de un tipo de placer por oposición a otro, no se habla de la forma que revisten los actos placenteros, sino de su dinámica, incluidas la atracción del placer y la fuerza del deseo (Foucault, 2006b: 44).

Más bien, la preocupación es por qué nos dejamos llevar por los deseos de placeres a los actos placenteros, y no tanto qué actos, qué placeres, qué deseos. Si no debemos dejarnos llevar por los deseos es más que nada por un temor al exceso que se parece mucho al empacho derivado de la glotonería: es necesario tener cuidado con los excesos, tanto en el ámbito del sexo como en el de la comida, si bien nadie negará que las dos cosas forman parte de la vida natural del ser humano.

Los griegos parecen aceptar comúnmente que el esclavo de los placeres no es libre, de tal manera que la *Sōphrosynē* (templanza), concepto clave en su manera de entender el mundo, no tiene como finalidad la pureza sino la libertad, tanto desde un punto de vista individual como colectivo (Foucault, 2006b: 87). La violencia del acto y del deseo del acto amenaza siempre con dominar al individuo y privarlo de su libertad y autodominio. Es además un rasgo asociado a la virilidad, como lo propio del buen amo que es capaz de mandar sobre los siervos en casa y en el cuerpo, frente al esclavo de los placeres que hace dejación de la posición activa y se convierte en pasivo. Tanto es así que esta estructura de virilidad alcanza también a las mujeres, cuya temperancia se refiere institucionalmente al hombre: sus virtudes aparecen como las propias de los hombres, así que la mujer virtuosa es «viril», si bien se da por entendido que nunca alcanzan el mismo grado.

Esto nos lleva al concepto de polaridad, que resulta ser clave en esta manera de entender el problema. Importa por encima de todo la función o polaridad, que marca la diferencia entre ‘activo’ y ‘pasivo’, funciones que deben adecuarse a la categoría. No se trata de lo masculino y lo femenino, sino de funciones de agente y paciente, ambos necesarios en las *aphrodisia*, sean del tipo que sean. La función de agente es la propia del hombre libre adulto, mientras que la de paciente es la que le corresponde al otro, sea la mujer, los muchachos, los esclavos, etc. Esa es la razón fundamental por la que se acepta la unión de un adulto libre con un joven libre y no la de dos adultos libres, ya que se entiende que uno de ellos estaría haciendo dejación de su posición al ejercer la función del pasivo. Es decir que se entiende la relación sexual como una extensión de las relaciones de poder en la sociedad ateniense, según las desigualdades entre marido y esposa, o entre padre e hijo, o entre el gobernador y el gobernado. Foucault se refiere a este parecido como un «isomorfismo» entre sexo y relación social (Foucault, 2006b: 240): activo y pasivo, dominador y dominado. Se piensa el placer como una rivalidad en la cual el dominador es el honorable mientras que los objetos sexuales se asimilan a los esclavos.

Respecto al fenómeno del amor entre hombres, la explicación de Foucault está inserta en este mismo esquema general<sup>56</sup>. Se consideraba que el deseo por los muchachos no era de distinta naturaleza que el deseo por las muchachas, y si de ello se podía derivar algún tipo de problema eso era en la medida en que pudiera afectar a los derechos de sus familiares, o bien porque su crecimiento imparable llevaría al muchacho a devenir en breve

---

<sup>56</sup> Aunque es coherente con su propuesta de estudiar los discursos, sorprende que Foucault no atienda a las relaciones entre mujeres, al menos para constatar un silencio en la codificación o la no problematización.

en un hombre libre él mismo. Sin embargo pueden darse ciertas condiciones aceptadas para que el joven ceda sin que eso comprometa su futura honorabilidad: aprendizaje, apoyo social, amistad; en todo caso, nunca el muchacho debe entregarse por dinero, pudiendo como mucho aceptar ciertos regalos.

Por parte del adulto, «no se concebían dos apetitos distintos distribuidos en individuos distintos o enfrentados en una misma alma; más bien se veían dos maneras de buscar su placer, de las que una convenía mejor a determinados individuos o a determinados momentos de la vida» (Foucault, 2006b: 211). Tampoco se puede hablar de «tolerancia» ni de «intolerancia»: amar muchachos era libre, legal, aceptado, apoyado por instituciones y rituales, así como recogido y sancionado por la literatura.

Había una diferencia más entre el matrimonio y el amor de los muchachos: el segundo estaba marcado necesariamente por la presencia de Eros, mientras que el matrimonio no lo requería, si bien tampoco lo excluía obligatoriamente. Eros puede regir la atracción de un hombre por otro hombre tanto como la de un hombre por una mujer, pero mientras que no era necesario para entender una relación casi política como era el matrimonio, sí era una exigencia para definir el amor del adulto y el joven, precisamente por la falta de una construcción institucional que pudiera definirlo<sup>57</sup>.

En todo caso, el amor a los muchachos fue objeto de una codificación intensa incluso antes de Sócrates, en cuyas palabras se deja ver ese estado previo. Tenía lugar un cortejo bajo la forma de un conjunto de prácticas que embellecían la relación entre *erasta* y *erómeno*: el primero persigue, se esfuerza, es activo, mientras el segundo, el cortejado, resiste, selecciona, no debe aprovecharse. En oposición con el amor de las mujeres, se definía como un juego abierto en varios sentidos. En primer lugar, en relación con el espacio, el cortejo del muchacho tenía lugar en los espacios comunes, incluida la calle y el gimnasio, mientras que el matrimonio distribuía los espacios de manera que a la mujer le correspondiera el de dentro de la casa y con un determinado reparto de habitaciones. Pero era también abierto en el sentido de que los dos hombres podían elegir libremente al otro:

---

<sup>57</sup> Tal vez pueda interpretarse con Rodríguez Adrados que la atribución del deseo a una fuerza externa y divina desresponsabilizaba al individuo en lo que respecta a sus deseos y a la identidad de la persona amada. El sistema que trata de modalizar Foucault sí lo considera responsable al menos de los deseos que lleva a la práctica, del mismo modo que Pasífae tal vez no sea responsable de su deseo bestial por el toro, pero sí lo es (a ojos de los griegos) de haberse introducido dentro de una vaca de bronce para recibirlo. Ese contraste entre la falta de responsabilidad sobre los deseos y la exigencia de su control en la práctica explicaría que un padre pudiera preferir que su hijo no cayera bajo el dominio sexual de un hombre, o el insulto al afeminamiento – que sí se tiene por una responsabilidad individual– aun aceptándose en principio esas relaciones hombre-hombre.

la ética de los placeres incluía la posibilidad del rechazo por parte del joven requerido. Sin embargo, en la dimensión temporal la relación sí tenía unos límites muy marcados, puesto que la edad del muchacho restringía la posibilidad de entablar estas relaciones hasta las primeras muestras de barba, de tal manera que los dos implicados eran vituperados si olvidaban este límite.

El tercer tomo de la *Historia de la sexualidad (El cuidado de sí)* abandona la Grecia clásica para centrarse en un estadio posterior, el del imperio romano, pero sin prestar atención a las diferentes lenguas empleadas bajo esa estructura política. En realidad, obviamente, al autor no le importa la naturaleza de esa estructura ni su exacta extensión en el tiempo, sino solo el hecho de que con el paso del tiempo se dieron ciertas transformaciones, a veces relacionadas de alguna manera con la realidad socio-económica circundante, que impusieron cambios en la manera de problematizar el discurso del sexo. Puesto que esto se expresa tanto en griego como en latín (y a veces los mismos autores manejaban ambas lenguas), esa preocupación lingüística no aparece en absoluto en el libro.

Sin embargo, el marco del Imperio reviste cierta importancia porque es precisamente la época de Augusto cuando alcanza a la política una problematización de las *aphrodisia* que ya antes se había manifestado con mayor o menor timidez. El primer emperador fue también el primero en defender desde el estado la importancia de la austeridad sexual y la virtud, lo cual es sin duda simbólico de ciertos cambios, aunque en general hay que reconocer que la mayoría de los moralistas se dirigen al individuo sin solicitar una legislación en consonancia.

Sus propuestas no consisten en pedir una restricción mayor de los placeres, sino sobre todo un mayor rigor en el autocontrol que ya antes se pedía. El hecho de que se dirijan al individuo puede relacionarse tal vez, como hemos señalado en relación con el libro de Clark, con las nuevas circunstancias socio-políticas de un marco social más debilitado, desde que las ciudades han perdido su poder y el individuo ya no accede a intervenir tanto en la vida pública. No obstante, Foucault cree que no desaparece la vida de las ciudades por su sometimiento al estado territorial, y que el Imperio era incluso un marco militar más seguro que no limitaba la autogestión tanto como sería necesario para explicar así esos cambios (Foucault, 2006c: 94-95). Cualesquiera que fueran las circunstancias exactas y sus pesos relativos, se generalizaron ciertas actitudes individualistas que trataban de dar respuesta a los conflictos que resultaban más urgentes. Se aprecia un intento de subrayar y apoyarse en la posición social y la vida privada, y

también de buscar la identidad dentro de uno mismo. Se pide al individuo que sea plenamente responsable de sus decisiones, ante los demás y ante sí mismo, y tenga siempre en cuenta las implicaciones del poder que detenta, en una actitud de la que es ejemplar otro emperador, Marco Aurelio. El «cultivo de sí» se vuelve central en la reflexión de estos moralistas, por más que no sea una idea completamente nueva (Foucault, 2006c: 46).

En este contexto, la vida sexual se convierte en uno de los aspectos clave de la salud corporal, desde el momento en que el deseo, indudablemente natural, debe permanecer dentro de un equilibrio cuidadosamente guardado por la persona. De este modo, las *aphrodisia* se incluyen en el conjunto de cuidados que el individuo debe tener hacia sí, cuidados por los que el alma debe darle al cuerpo solo lo que este necesita y no dejarse llevar por deseos inútiles que rebasen las propias fuerzas del cuerpo. En última instancia, por lo tanto, el trabajo del alma debe dirigirse hacia sí misma, en una disciplina de control de los deseos que es condición de un buen régimen somático (Foucault, 2006c: 154).

Pero nadie en esas circunstancias se plantea que haya que eliminar el deseo en sí, que se considera natural y encaminado a lograr la conservación de las especies:

[...] la naturaleza lo ha colocado ella misma en todas las especies animales, como un aguijón para excitar a cada uno de los dos sexos y atraerlo hacia el otro. Nada sería pues más contrario a la naturaleza, nada más nocivo que querer hacer escapar las *aphrodisia* de la fuerza natural del deseo; nunca hay que intentar, por voluntad de disipación o para engañar al agotamiento de la edad, forzar a la naturaleza (Foucault, 2006c: 154-155).

Las relaciones sexuales deben tener lugar cuando el individuo se ve apremiado al mismo tiempo por el deseo del alma y por la necesidad del cuerpo.

Como ya se va viendo, esta nueva etapa se caracteriza por una nueva manera de entender el deseo y el placer, atenta como nunca antes a la propia fisiología humana. El centro de interés no es ya tanto lo social o lo espiritual (que dejaban un ámbito de penumbra para las propias relaciones sexuales en la Atenas clásica) como el conocimiento de la constitución del propio cuerpo que permite una dosificación adecuada de los deseos y los placeres.

Galeno es posiblemente la figura culminante de este movimiento de «fisiologización» del sexo. En consonancia con ello, sus explicaciones sobre el origen del deseo rechazan cualquier búsqueda exterior a la propia constitución del ser humano:

Galeno rechaza la idea de que la violencia del deseo y la intensidad pudiesen haber sido simplemente asociadas por la voluntad de los dioses creadores al acto sexual, como un motivo sugerido a los hombres para empujarlos a ese acto. Galeno no niega que el poder demiúrgico haya hecho las cosas de tal manera que haya esa vivacidad que nos arrastra: quiere decir que no ha sido añadida al alma como un suplemento, sino que está por las buenas inscrita a manera de consecuencia en los mecanismos del cuerpo. Deseo y placer son directamente los efectos de disposiciones anatómicas y de los procesos físicos. La causa final –que es la secuencia de las generaciones– se persigue a través de una causa material y un arreglo orgánico: «Si ese deseo, si ese goce existen en los animales, no es sólo porque los dioses creadores del hombre quisieron inspirarles un violento deseo del acto venéreo, o ligar a un cumplimiento un vivo goce; sino porque dispusieron de la materia y los órganos para obtener esos resultados» (Foucault, 2006c: 122-123).

Como clara consecuencia lógica, la naturaleza no distingue entre actos sexuales legítimos e ilegítimos, pero sí puede haber diferencias entre unos más provechosos o menos, según el momento, la edad, la hora o el temperamento. Y los errores cometidos a la hora de elegir los actos sexuales marcan inevitablemente la progenie.

En este contexto, no parece estar problematizada la liberación individual del deseo, si bien tampoco se le presta demasiada atención: «en una ética médica preocupada, como la de los primeros siglos de nuestra era, de ajustar la actividad sobre las necesidades elementales del cuerpo, el gesto de la purga solitaria constituye la forma más estrictamente despojada de la inutilidad del deseo, de las imágenes y del placer» (Foucault, 2006c: 162). Esto resulta al menos un poco sorprendente, ya que esa opinión, que aparece guiada casi siempre por consideraciones sociales (como los beneficios de la independencia individual y de la pacificación de los conflictos internos), convive con la generalizada idea de que el sexo es el culpable de un cierto desgaste que sería bueno limitar en la medida de lo posible, es decir, cuando no es estrictamente necesario.

En todo caso, la principal acusación al sexo está en la idea de que el individuo se deja arrastrar por un arrebató de su alma perdiendo el control de sí mismo.

Según Foucault, la clave para entender el deseo en los tiempos a los que nos referimos aquí es la visión. «La mirada era considerada como el vehículo más seguro de la pasión; por ella se entraba en el corazón; a través de ella se conversaba» (Foucault, 2006c: 159-160). Este autor está convencido de que era generalizada esta idea, y lo justifica citando a algunos poetas latinos del momento, como Propertio y Ovidio, el segundo de los

cuales ofrece un remedio cómico al amor: si quieres perder el amor, enciende la luz, porque entonces verás los defectos de tu amada que la oscuridad velaba.

En relación con esta idea, debemos recordar la tesis epicúrea sobre el amor, según la cual «las imágenes emanadas del cuerpo amado, que son transportadas hasta los ojos de aquel que ama, que penetran en su cuerpo, lo conmueven y lo agitan hasta la formación de esperma» (Foucault, 2006c: 234)<sup>58</sup>. Pero hay que recordar también que siguen vigentes las ideas anteriores, incluso en la mentalidad de algunas personas cultivadas, como puede ser el propio Plutarco, de quien Foucault se ocupará más adelante. En su opinión, el amor es sin ninguna duda un dios, lejos de la propuesta de Pemptides según la cual «los dioses no serían más que nuestras pasiones», y «el Amor que se apodera de nosotros es el efecto de una potencia necesariamente divina» (Foucault, 2006c: 233).

Otro aspecto en el que se percibe también una transformación en esos tiempos, transformación que se relaciona también con una mayor toma de conciencia responsable de la vida privada, es la que involucra al matrimonio, entendido cada vez más como una unión libre entre dos personas.

Hay que recordar que en Grecia esta institución acarrea efectos de derecho, sobre todo los relacionados con la herencia y las alianzas entre grupos. En cambio, con el paso del tiempo, y a la vez que el ceremonial se hacía cada vez más público, fue perdiendo importancia como instrumento de posicionamiento social: cada vez más la manera de lograr un ascenso era la «carrera», tanto si se trataba de la carrera militar como de la carrera civil de los funcionarios del imperio, o incluso de la de los negocios. En la misma medida en que el matrimonio perdía peso en las estrategias políticas de las familias implicadas, ganó libertad en la elección de la pareja, y las razones de la elección se hicieron cada vez más subjetivas y personales, sin que por eso desapareciera del todo la desigualdad.

De manera solidaria con este cambio, la relación entre los cónyuges pudo volverse cada vez más íntima, aunque es cierto que en muchos casos los textos muestran más un ideal conyugal y no describen tanto una realidad. Puede decirse, con las restricciones

---

<sup>58</sup> Es cierto que podemos encontrar en muchos textos de la época imperial constataciones de que la idea de que el amor se inspiraba por la vista: así, entre los textos de nuestro corpus, lo encontraremos en Aquiles Tacio (1982: 293) o en Heliodoro (1996: 125). Pero no es en absoluto exclusiva, como veremos, y en cualquier caso ninguna creencia es lo suficientemente universal en aquellos tiempos, y tal vez los detalles entresacados de diversas obras poéticas no sean tan significativos como quiere Foucault. El origen del deseo (en el que nos centraremos en seguida) se atribuía a circunstancias más complejas que la simple visión del otro.

necesarias, que junto a la exigencia de la procreación, va apareciendo una nueva importancia del amor, el afecto, la simpatía y el entendimiento, relación en la que la sexualidad también encuentra un espacio privilegiado dentro del matrimonio, porque el objetivo (*ergon*) de Afrodita no es la unión sexual sino la amistad, el afecto, la unión de las almas (Foucault, 2006c: 211).

Por otro lado, la relación ya no debería centrarse en el gobierno (del pasivo por el activo, recordemos) sino en la estilística. No es que repentinamente los dos cónyuges se hicieran iguales en poder y en derechos y obligaciones, pero al menos se les reconoce la *homonoia*: igualdad en virtud (Foucault, 2006c: 186). Se argumenta que el vínculo matrimonial es indisoluble, por contraste con la amistad: la amistad es como los granos mezclados que pueden volver a separarse, pero el matrimonio es irreversible como la mezcla de vino y agua (Foucault, 2006c: 187).

Dentro de esa nueva forma de entender el matrimonio, se da tímidamente una tendencia a exigir fidelidad no solo a la mujer sino también al marido: Rufo condena el sexo extramatrimonial porque mancha y es pecado contra Zeus y la familia, pero Séneca y Musonio ya exigen simetría sexual, señalando que el varón debería ser igual de capaz o más que la mujer de controlar sus instintos. Plutarco no prohíbe el sexo extramatrimonial, pero pide afecto y respeto en el matrimonio, lo que debería llevar al marido a controlar sus deseos y a la mujer a ser comprensiva con los deslices de su marido; en este sentido, la insta a comprender que si ha buscado a la prostituta es para no insultarla a ella con sus requerimientos indignos (Foucault, 2006c: 203), ya que la esposa debe ignorar algunos aspectos humillantes del sexo. Y es que el sexo matrimonial debe ser decente, aunque se acepte la pertinencia de Eros en el lecho conyugal: la mujer no debe insinuarse cuando desea (si es que desea), pero tampoco debe negarse cuando el marido se insinúe.

En resumen, estos autores consideran que hay tres principios de austeridad en la vida privada:

Un principio «monopolístico»: nada de relaciones sexuales fuera del matrimonio. Una exigencia de «des-hedonización»: que las conjunciones sexuales entre esposos no obedezcan a una economía del placer. Una finalización procreadora: que tengan por objetivo el nacimiento de una progenie (Foucault, 2006: 212)

Todos estos principios encuentran su expresión simbólica extrema en el nuevo género literario que es la novela.

Por supuesto, hay que entender que las opiniones que reflejan los moralistas y teóricos del amor matrimonial no aparecen *ex nihilo* sino que sirven para concretar determinadas inquietudes que ya estaban presentes antes y que llegaron más lejos después (culminando quizás en el matrimonio cristiano). Y es en ese contexto donde aparece una serie de textos, que comparten ciertos rasgos estructurales si bien se encuentran relativamente espaciados en el tiempo. Las incógnitas que rodean a la mayoría de las «novelas» griegas (la fecha, el grado de su éxito, los posibles sentidos simbólico-alegóricos que implicaban para sus lectores) no atañen a esos rasgos evidentes que nos permiten relacionarlas con esta corriente: su eje es el amor heterosexual, la abstención virginal y el matrimonio final que es casi una unión espiritual. Cada uno de los enamorados se ve obligado a superar una larga serie de pruebas que son funcionalmente simétricas, y entre las que la más dura es la concupiscencia de los otros, ya que por su camino su hermosura va despertando los desordenados apetitos sexuales de los poderosos y de los bandidos, a los que los protagonistas tienen que vencer, casi siempre por medio de la astucia; y es que su virginidad es esencial, anterior al amor, casi religiosa, hasta el punto de que hasta el matrimonio, también se abstienen uno del otro (Foucault, 2006c: 264-269).

La naturaleza espiritual de la virginidad tal como aparece en estas novelas es un rasgo llamativo y nuevo que no da las pistas suficientes para entender su sentido último. En nuestro análisis de los textos en busca de ocurrencias del motivema no vamos a pasar por alto estas obras, pero tampoco vamos a poder centrarnos en resolver esa incógnita más allá de las evidencias que aparezcan en cada fragmento literario.

La última sección de la obra de Foucault se centra en la deriva que toma en esa etapa la problemática en torno al amor de los muchachos.

Puede servirnos denexo el hecho de que en al menos una de las novelas griegas hay todavía referencia al amor efébio (en *Leucipa* y *Clitofonte*) pero es obvio que ha dejado de ser el eje: se ha producido una desactualización del amor efébio, obviamente no como fenómeno sino como problema o idea (Foucault, 2006c: 217), y las razones parecen ser sociales. Ha desaparecido la necesidad de una pedagogía personal e íntima porque los jóvenes patricios romanos estaban protegidos contra la violencia por las instituciones legales y además había instituciones pedagógicas que hacían innecesaria y extravagante aquella homosexualidad «pedagógica» de los atenienses. Por otro lado, hay que recordar que nunca hubo problematización alguna respecto al sexo con esclavos: era legal y aceptado, por lo que tampoco se habla mucho de él. La novedad es que el efebo libre ya no

estaba al alcance del adulto libre ni su unión gozaba ya de la consideración positiva que la había caracterizado.

Dos obras marcan el final de la polémica sobre el amor efébo: el *Erótico* de Plutarco y los *Amores* atribuidos a Luciano. En ambas se enfrentan los defensores del amor de los muchachos con los defensores del amor matrimonial. Los primeros defienden que el verdadero amor solo puede darse entre hombres, ya que no debe confundirse con el apetito (*orexis*) que hace al sexo igual al hambre y a otras pulsiones. Los segundos contraatacan rechazando su hipocresía y asegurando que en realidad ellos desean de los muchachos lo mismo. Su planteamiento es la verdadera novedad de estas obras, y las relaciona con la estilística de las relaciones matrimoniales afectivas a las que ya hemos hecho referencia:

Mientras se tuvo una erótica dualista que distingue el amor verdadero –por puro– del amor falso, engañoso –por físico–, la ausencia de las *aphrodisia* no era simplemente posible, era necesaria para hacer de ésta la relación de amor por excelencia. Pero la constitución de una erótica general, que liga fuertemente a Eros y a Afrodita, cambia los datos del problema; la elisión de las *aphrodisia* deja de ser una condición y se convierte en un obstáculo (Foucault, 2006c: 237).

En ese caso, si la relación física es necesaria para que el amor dé sus frutos, se ve con claridad que el amor efébo es defectuoso, ya que o bien el muchacho es violentado o bien es un afeminado, lo cual es un obstáculo para unas *aphrodisia* con el efebo. En cambio, el amor heterosexual pasa por el sexo, entendido como una unión natural, a la amistad, pasando por un consentimiento sexual necesario para la sana reproducción (*charis*) que es imposible en la pederastia. De este modo, Plutarco borra la disimetría efébo entre amante y amado: en el matrimonio lo que hay es reciprocidad (Foucault, 2006c: 241).

### 3. 4. Justificación de la elección de los textos para el análisis

Una vez que hemos terminado de resumir los puntos de vista más comprensivos a los que hemos tenido acceso sobre las distintas maneras de entender el deseo amoroso y sexual que convivieron o se sucedieron en la Grecia antigua entre los límites temporales a los que hemos decidido ceñirnos, debemos explicar las razones por las que decidimos seleccionar determinados textos y eliminar otros de nuestro corpus, para concluir dando la lista concreta de las obras específicas que lo forman.

Naturalmente, la razón principal de que no podamos prestar atención a todos los textos que se conservan de esa época es que son demasiados para las dimensiones de este trabajo. Pero lo cierto es que tampoco todos ellos están dentro de nuestro ámbito de interés, es decir que podemos suponer con bastante criterio que en muchos de ellos no aparece ninguna ocurrencia del motivema o, si aparece alguna, es de manera totalmente incidental. Es cierto que teóricamente todas son para nosotros igual de interesantes, ya que todas nos dan una información interesante acerca del planteamiento concreto sobre el agente generador, pero no es menos cierto que debemos concentrar nuestra atención en aquellas obras que podemos presumir que presentan una cantidad importante de apariciones de nuestro esquema. Por poner un ejemplo suficientemente obvio, podemos imaginar que no encontraríamos muchas ocurrencias del motivema en un tratado sobre agricultura del que un resumen autorizado en una buena historia de la literatura griega no nos dé ninguna información sorprendente a ese respecto, mientras que, por el contrario, sí encontraremos muchas en un libro que se titule *Historias de amor*, si en la bibliografía secundaria no se nos ha desengañado con claridad.

Así pues, nuestra opción es elegir ciertos textos y excluir otros a partir de la lectura de las historias de la literatura griega a nuestro alcance: fundamentalmente la de Albin Leski (1982), la de Cambridge (Easterling, 1990) y la de Cátedra (López Férez, 2000), pero también esas obras que se centran en el amor en Grecia o la literatura griega, ya reseñadas (las de Foucault, Clark y Rodríguez Adrados).

A pesar de que nuestro punto de partida queda suficientemente claro con eso, en algunos casos nos encontramos con obras que decepcionan nuestras expectativas, generalmente porque presentan significativamente menos casos de los que esperábamos. Indudablemente, esas experiencias nos hacen modificar en cierta medida el trabajo de búsqueda posterior, y considerar que plausiblemente otras obras de su género o de su autor seguirán unos patrones parecidos. No obstante, nada impide tener en cuenta esos pocos casos que ya han sido localizados. Esa es la explicación de que hayamos tenido en cuenta obras que presentaban una proporción muy baja o despreciable de casos del motivema. Evidentemente, no se trata de que unas apariciones sean mejores que otras, más bien todas valen por igual, pero la inversión de tiempo y trabajo debe ser proporcional al rendimiento.

Atendiendo a todo este proceso desde el final, es decir, una vez que ya hemos concluido nuestra búsqueda, podemos señalar los ámbitos que han quedado excluidos y las

razones específicas por las que ha sido así. En seguida explicitaremos también los ámbitos que han sido incluidos, y daremos la nómina exacta de obras del corpus.

Después de analizar la *Historia* de Heródoto, nos ha parecido bastante clara la conclusión de que los relatos de enamoramientos son sumamente escasos en los textos históricos, de modo que hemos excluido las obras de otros autores de ese género, entre los que destacan Jenofonte, Tucídides y Polibio. Algo parecido ha ocurrido con las biografías que Plutarco elabora en sus *Vidas paralelas*: pese a que se trata de narraciones y se centran en las acciones de un personaje, el amor parece un tema bastante secundario, incluso en relación con personajes a los que la tradición atribuye una intensa vida amorosa, como Teseo o Marco Antonio. Por ello, como en los casos de discurso histórico, incluimos los fragmentos pertinentes encontrados, pero renunciamos a esa línea de investigación.

Por el contrario, desde el principio hemos descartado la tarea de rastrear el motivema entre los textos de retóricos como Demóstenes. Sin embargo, razones muy concretas nos han llevado a tener en cuenta un discurso como la *Defensa de Helena* del sofista Gorgias, y es que se trata de un texto que se inserta de lleno en la polémica sobre la responsabilidad humana en el origen del deseo. Efectivamente, en esa breve obra aparecen varios casos que hemos considerado.

Las obras técnicas de especialistas en diversas ciencias y saberes han quedado excluidas por razones evidentes. Así, no nos hemos encargado de analizar textos filológicos, botánicos, geográficos, etc., ni siquiera de asuntos relacionados con el erotismo y la sexualidad, como es el caso de algunas obras médicas (como esas de Galeno a las que hacía referencia Foucault) o del arte de interpretar los sueños (como la de Artemidoro).

Por último, hemos decidido excluir también las obras de los filósofos, incluso aunque se refieran al deseo y a su origen (como ocurre en algunas obras famosas, desde Empédocles hasta Platón). La razón es que, independientemente de la cercanía del tema, suponemos que incluso en un diálogo como el *Banquete* pocas veces se narran enamoramientos; lo que sí se hace es especular sobre las características generales del amor, sin recurrir a los casos concretos. Tanto más en los otros textos filosóficos, en los que la especulación sobre fenómenos universales ni siquiera atañe al tema que nos ocupa.

Sin embargo, es incuestionable la trascendencia de algunas de estas obras para entender adecuadamente la evolución de las concepciones del amor en Grecia, de modo que nos veremos obligados a volver a ellos después, cuando ya hayamos analizado los fragmentos del corpus y nos encontremos con el objetivo de intentar dar explicaciones

satisfactorias a las transformaciones que encontremos. No podemos dejar de evaluar su posible influencia sobre la concepción general o incluso popular del deseo.

Una vez que hemos dado cuenta de las razones de exclusión de algunos ámbitos de la producción griega de textos escritos, pasamos ahora a dar las razones de inclusión.

Nos hemos centrado fundamentalmente en las obras propiamente literarias. Aunque también es posible encontrarlo en otros tipos de textos, solo en las obras declaradamente literarias el deseo alcanza el estatuto de causa original de transformaciones narrativas. Naturalmente, dentro de los textos literarios, nuestro núcleo de atención es la narrativa: relatos, cuentos, resúmenes mitológicos, novelas, pero también textos épicos como los poemas homéricos, sus continuaciones y sus imitaciones. No hace falta explicar que el amor aparece en esos textos con gran frecuencia y con un valor plenamente temporal.

Pero no nos hemos limitado a las obras narrativas en un sentido propio. Incuestionablemente, el motivema puede aparecer también en otros géneros, particularmente el teatral, donde también se da cuenta de acontecimientos distribuidos en torno a un eje temporal. Y es cierto además que el teatro griego parece tener su origen en la progresiva emancipación de los actores individuales a partir de un coro que narraba, de manera que se fue haciendo presentación lo que inicialmente era más bien narración: este era el trasfondo de la distinción aristotélica entre *mimesis* y *diegesis*. Pero incluso sin tener en cuenta esa arcaica visión del teatro como narración ilustrada por la presencia de dos o tres actores, tenemos que reconocer que no solo en Esquilo sino también en autores mucho más alejados de esos orígenes, como Eurípides y Menandro, se encuentran narraciones mínimas en distintos pasajes, puestas en boca de los personajes, que deben ser consideradas también por su capacidad de albergar nuestro programa narrativo.

Por último, también los textos líricos participan de esa capacidad de albergar pequeñas células narrativas, entre las cuales la del nacimiento del amor no es en absoluto la menos corriente. Por ello, debemos incluir en la medida de su accesibilidad todo texto lírico, sea arcaico, clásico, helenístico o imperial, porque no es en absoluto improbable que en un fragmento que aparentemente se dedica a otra problemática aparezca inadvertidamente una variante cualquiera de nuestro programa narrativo.

### 3. 5. Nómina de textos considerados

Una vez planteados los principios de nuestra elección, vamos a ofrecer la lista de las obras que hemos podido analizar, y de las que creemos haber extraído todas las apariciones del motivema. No hemos incluido ninguna de las obras analizadas en las que no hemos encontrado al menos una aparición del motivema<sup>59</sup>.

Se trata en algunos casos de obras individuales, especialmente en los casos en que tienen una fecha concreta, como ocurre en *Las traquinias* de Sófocles, por ejemplo. En otros casos, sin embargo, hemos considerado como tal el conjunto de la obra de un único autor, como lo que se conserva de la obra de Safo de Lesbos, ya que sería absurdo y complicadísimo empeñarse en distinguir cada uno de los poemas, trabajo con el que no conseguiríamos ningún beneficio. Una tercera posibilidad está representada por algunas colecciones que incluyen textos de varios autores, como es el caso de los insertos en la *Antología palatina I*: hemos mantenido la unidad de la colección solo cuando constituye en sí misma una obra antigua y es difícil separar a todos sus integrantes. Por el contrario, hemos separado en varios números los textos que aparecen circunstancialmente recogidos en un único volumen en la edición moderna que hemos manejado, a pesar de que ello nos ha obligado a dar un estatuto independiente a varias obras muy breves e inconsistentes o que solo presentan una única ocurrencia del motivema, como ocurre con varios de los fragmentos novelescos conservados: valga como ejemplo *Olenio* (Anónimo, 1979d: 409). Solo cuando los textos originales carecen por completo de entidad individual hemos aceptado su inclusión en un único número, como en el caso de los *Fragmentos mímicos*,

<sup>59</sup> Estas obras en las que no hemos encontrado ni una sola ocurrencia del motivema son las siguientes: Mimnermo de Colofón (VV. AA., 2009: 116-119); Estesícoro (VV. AA., 2001a: 129-192); aquellos autores no incluidos en el corpus que aparecen en los tomos de *Greek Lyric II* (VV. AA., 1994), *Greek Lyric III* (VV. AA., 1991), *Greek Lyric IV* (VV. AA., 1992) y *Greek Lyric V* (VV. AA., 1993); todos los autores contenidos en *Fragmentos presocráticos* (VV. AA., 2008): Tales de Mileto, Anaximandro de Mileto, Anaxímenes de Mileto, los pitagóricos, Alcmeón de Crotona, Jenófanes de Colofón, Heráclito de Éfeso, Parménides de Elea, Zenón de Elea, Meliso de Samos, Empédocles de Acragante, Anaxágoras de Clazómenas, Diógenes de Apolonia, Leucipo, Demócrito; además, las obras dramáticas de los trágicos y de Aristófanes que no aparecen en la nómina de textos: *Los persas* (Esquilo, 2003: 31-92); *Ayante* (Sófocles, 1999: 1-62); *Filoctetes* (Sófocles, 1999: 63-130); *Édipo rey* (Sófocles, 1999: 201-274); *Édipo en Colono* (Sófocles, 1999: 275-358); *Hélena* (Eurípides, 1986: 265-352); *Reso* (Eurípides, 1986: 81-133); *Hécabe* (Eurípides, 1986: 201-263); *Electra* (Eurípides, 1986: 353-423); *Orestes* (Eurípides, 1986: 425-513); *Ifigenia entre los tauros* (Eurípides, 1986: 515-587); *Ión* (Eurípides, 1991: 1-74); *Alceste* (Eurípides, 1991: 127-177); *Heracles* (Eurípides, 1991: 179-234); *Los heraclidas* (Eurípides, 1991: 293-334); *Las bacantes* (Eurípides, 1991: 335-391); *Las fenicias* (Eurípides, 1991: 393-454); *Las suplicantes* (Eurípides, 1991: 455-503); *Las nubes* (Aristófanes, 2008: 35-114); *Dinero* (Aristófanes, 2008: 185-241); *Las avispa* (Aristófanes, 2011: 147-245); *La paz* (Aristófanes, 2011: 269-364); *Las aves* (Aristófanes, 2011: 389-526); por último, algunos fragmentos novelescos anónimos: *Metíoco* y *Parténope* (Anónimo, 1979b); *Maravillas increíbles de allende Tule* (Anónimo, 1979f), *Descripción de poderes mágicos* (Anónimo, 1979g).

una serie de textos dudosamente literarios, sin fecha, título ni autor conocido, ni tampoco siquiera la certeza de que pertenezcan a unidades textuales superiores perdidas.

Es incuestionable que el término «textos» violenta su verdadera naturaleza supra o infratextual: mientras que nadie pondrá en duda la condición plenamente independiente y completa de la *Odisea*, *Antígona* o *Las etiópicas*, un criterio purista nos obligaría a cambiar la denominación cuando hagamos referencia a unidades tan fragmentarias como el mencionado *Olenio*, o ciertos poemas de Baquílides, o al conjunto de la obra de Menandro, o al constituido por todos los epigramas recogidos en las *Antologías I y II*.

Desde luego, nuestra intención no es discutir la definición del término, sino solo encontrar uno que nos sirva con un criterio práctico para referirnos a todas las unidades que hemos considerado en nuestro corpus independientemente de su pertenencia a otras categorías como «autor», «obra», «colección», etc. Y nos encontramos con la necesidad de elegir entre una alternativa demasiado amplia y poco clara, como sería la palabra «unidad», y otra que aunque es en última instancia imprecisa tiene la ventaja de que no permitirá a nadie dudar cuando la utilicemos. Así, optamos por este término inexacto pero claro, y llamaremos «texto» tanto a obras completas como a fragmentos o colecciones.

Por otro lado, intentamos acercarnos en la medida de lo posible a un orden cronológico que nos permitirá una perspectiva mejor sobre el fenómeno amoroso. Para ello nos basamos fundamentalmente en el «Apéndice de autores y obras» de la *Historia de la literatura clásica. I. Literatura griega* (Easterling, 1990: 775-942). El orden será el de los textos, siempre que se conozcan las fechas precisas; si no es así, o si los textos son considerados en una agrupación mayor, el de la madurez de sus autores o el tiempo en que se sabe que se desarrolló su actividad.

Es necesario dar ciertas explicaciones.

Si queremos hacer operaciones comparativas de autores para poder ordenarlos cronológicamente, nos encontramos con el gravísimo problema de que muchos de los autores griegos conocidos nacieron, escribieron o murieron en fechas que nos son desconocidas, o como mucho podemos conjeturar con un grado variable de precisión. Así, sabemos de *Las traquinias* de Sófocles que es posterior a *Antígona* y anterior a *Edipo rey*, con lo que podemos fecharla entre 442 y 429 a. C.; Baquílides nació hacia 510 a. C., lo que nos permite suponer que tal vez empezó a escribir sus poemas a partir de 20 años después y alcanzó la madurez hacia 480 a. C.; el *floruit* de Gorgias tuvo lugar entre 460 y 457 a. C. y a partir de esa información tenemos que imaginar la fecha de su *Elogio de Helena*.

Incluso tenemos que considerar algunos textos de los que solo hay aproximaciones filológicas debidas a los referentes históricos de determinados datos que se encuentran en el texto, como las leyes que regían la vida en los tiempos en que ocurren los acontecimientos de una novela. Pero en determinados casos, solo tenemos una remota aproximación a la fecha de escritura por el estilo literario o por determinados rasgos lingüísticos propios de una época o de otra.

Por eso, siguiendo nuestro deseo de ordenar los textos estudiados por su fecha de escritura, tenemos que ser capaces de dar con un conjunto de medidas igualadoras.

En general, los problemas que generan las inmensas y múltiples lagunas en relación con las fechas nos obligan a tomar decisiones cuya justificación es exclusivamente práctica. Sin embargo, en algunos casos el orden de los textos podría ser polémico, de modo que tendremos que explicar las operaciones por las que hemos llegado a él. Se trata de un conjunto de decisiones que necesariamente toma cualquiera que pretenda ordenar una lista de obras como la nuestra, si bien es cierto que no era necesario hacer explícitas esas decisiones: Kytzler (1989: 230), por ejemplo, no detalla lo que lo lleva a presentar en primer lugar los *Himnos homéricos* (que fecha «hacia 700»), después Simónides («primera mitad del siglo VII») y después las *Epopéyas cíclicas* («a partir de 700»), cuando esas indicaciones dejan entender que las tres obras podrían ser simultáneas o corresponder a otros órdenes. Tampoco Easterling (1990: 780-782) expone las razones por las que elige la disposición en que ofrece su «Apéndice de autores y obras»: sitúa primero el *Ciclo épico*, del que da indicaciones cronológicas más precisas (en realidad se trata de varias obras que tienen fechas distintas, las más antiguas tal vez del siglo VIII a. C.), y a continuación los *Himnos homéricos*, para los que da fechas variadas, pero algunas coincidentes con las obras del anterior. Ambos autores dan por sentadas las razones y ordenan la literatura griega de acuerdo con un orden perfectamente coherente.

En nuestro caso, el orden requiere más justificaciones porque podría implicar ciertos cambios en los resultados, a diferencia de las obras citadas. En todo caso, la fecha elegida como más probable para un texto debe ser considerada con mucha cautela y solo como paso necesario para llevar a cabo una ordenación de todos ellos.

De ahí que vayamos a explicitar esas decisiones.

Si se desconoce la fecha de una obra o bien consideramos en conjunto las obras del autor, aceptaremos como válida la fecha de la primera obra, o sea la de su *floruit* o primera madurez. Si por el contrario nos faltan esos datos pero sabemos la fecha de nacimiento

aunque sea aproximadamente, le sumaremos treinta años en la idea de que ese es el tiempo estándar para alcanzar la primera madurez, cosa que no pasa de ser una mera aproximación. Naturalmente, cuando las fechas son anteriores a nuestra era, la suma es una resta.

Pero son más problemáticos esos textos fechados imprecisamente con un *terminus ante quem* o *post quem*, o peor todavía, con solo la mención del siglo o los posibles siglos en que fue escrito. Lamentablemente, en esos casos no podemos hacer otra cosa que calcular la fecha central de los años del periodo involucrado en la presunción de que esa es la más probable. Se trata indudablemente de una entelequia, cuya única finalidad es ordenar nuestros textos. Pero incluso cuando nos enfrentamos a obras que fueron escritas a lo largo de los siglos y recogidas en algún momento desconocido (es el caso de los *Himnos homéricos*), no tenemos una alternativa mejor.

En principio, nuestro intento es recoger aquí títulos de obras y sus fechas, con la información bibliográfica que corresponde. Sin embargo, en algunos casos esto no ha sido posible o complicaba las cosas en un grado innecesario o simplemente inasumible. En primer lugar, en los libros que recogen toda la poesía de un autor deberíamos entender seguramente que nos encontramos con una enorme cantidad de obras minúsculas, y sin embargo hemos preferido considerar el conjunto de su producción poética como un solo texto. Otras veces, como en el caso de Hesíodo, aunque las obras recogidas no sean tan breves, no se conoce con exactitud la fecha. Todavía en otros casos ni siquiera se tiene certeza de la posición cronológica relativa de las varias obras de un autor. En todas estas situaciones hemos preferido mantener la unidad de la obra de un autor o incluso sus apócrifos, a pesar de las posibles reticencias.

Por el contrario, cuando a un autor corresponden varias obras fechadas con suficiente certeza, como en el caso de los cuatro dramaturgos más importantes, hemos decidido no eliminar la información, tal vez importante, que encierran esas fechas, de modo que hemos considerado cada obra por sí sola.

Solo por razones prácticas hemos decidido separar en dos textos las obras de Plutarco: la fecha aproximada en que hemos situado las obras analizadas es la misma, pero la referencia bibliográfica es diferente, de modo que preferimos citarlas por separado.

En otros casos, varios autores comparten las páginas de un único volumen, y aquí los hemos separado dando las indicaciones bibliográficas pertinentes. Por el contrario, hemos decidido considerar como un todo cada una de las colecciones de la *Antología*

*palatina*, fundamentalmente por la razón de que considerar uno por uno los epigramas que se recogen en ella supondría alargar inútilmente esta lista (aunque hay que reconocer que se trata de obras y autores independientes); nos sentimos más o menos justificados porque esos autores no corresponden a épocas tan distantes.

Por otro lado, el número correspondiente a cada texto (sea obra, colección o autor) se va a mantener de aquí en adelante para evitar confusiones. La edición que utilizamos es la traducción española que citamos y que aparece recogida en la Bibliografía, independientemente de que hayamos utilizado también otras versiones o el original griego con ánimo de aclarar el sentido. Añadimos aquí la fecha supuesta a partir de los datos cronológicos que ofrece Easterling (1990), y damos una breve explicación sobre las razones que nos llevan a esta disposición particular.

1. Homero: *Ilíada* (Homero, 1999b: 1-955). Si la fecha más antigua posible es 800 a. C. y la más tardía corresponde a los tiempos de la recensión pisitrática, no posterior a la muerte de Pisístrato en 527 a. C. (esta es la fecha defendida con buenos argumentos por Signes Codoñer, si bien todavía no goza de suficiente respaldo), podemos considerar la fecha de 663 a. C. como plausible, al ser la central entre las dos.
2. Homero: *Odisea* (Homero, 1999b: 957-1695). Suponemos la misma fecha que para la *Ilíada* y por las mismas razones: 663 a. C. Hay bastante consenso en la idea de que esta obra es posterior, si bien las razones están siempre en rasgos textuales, que tal vez implican a la tradición oral de ambos textos más que a la versión escrita que conocemos.
3. Hesíodo (Hesíodo, 2000). Normalmente se señala que este autor corresponde a finales del siglo VIII o al VII a. C. Si «finales» corresponde a los últimos 20 años del siglo, debemos suponer que no es anterior a 720 a. C. ni posterior a 600 a. C.; la fecha central de este lapso de tiempo posible es 660 a. C. Por su parte, el *Escudo* es espurio y se fecha en el siglo VI a. C. De todas formas lo mantenemos aquí por razón de su proximidad cronológica.
4. Arquíloco de Paros (VV. AA., 2009: 106-115). Este autor estaba activo alrededor de 648 a. C.
5. Alcmán (VV. AA., 2001a: 97-128). Si consideramos que su actividad se remonta probablemente a fines del siglo VII a. C., y «fines» son los últimos veinte años, la fecha que cabría proponer aquí será 610 a. C.

6. Safo de Lesbos (VV. AA., 2001a: 248-294). Parece ser que Safo nació alrededor de 630 a. C., pero la fecha que nos interesa es la de su probable madurez, unos treinta años después de su nacimiento, es decir 600 a. C.
7. Alceo (VV. AA., 2001a: 204-247). Igual que ocurría con Safo, sumamos treinta años a la fecha probable de su nacimiento (h. 620 a. C.), con lo que obtenemos la fecha de 590 a. C.
8. Íbico (VV. AA., 2009: 140-143). La información que tenemos solo nos habla de un viaje que hizo a Samos entre 533 y 522 a. C., que posiblemente tuvo lugar durante su madurez. Por ello, la fecha que consideramos es la central entre los dos extremos que se dan como posibles, esto es, 557 a. C.
9. Anacreonte (VV. AA., 2001a: 301-329). Conocemos de forma imprecisa las fechas de su nacimiento (hacia 570) y de su muerte (hacia 485 a. C.), pero para la fecha insegura de su madurez sumamos treinta años a la primera: 540 a. C.
10. *Himnos Homéricos. La «batracomiomaquia»* (Anónimo, 2001). Los cuatro principales himnos están fechados de manera imprecisa entre 650 y 400 a. C., mientras los pequeños, II-V, a Deméter, Apolo, Hermes y Afrodita, no están bien fechados. A pesar de eso, incluimos ejemplos tomados de todos ellos, y los situamos con los largos, para los que tenemos que conformarnos con la fecha central de ese largo lapso de tiempo de 250 años, que es 525 a. C. Claro que cada himno tiene su propia historia, pero no es lo suficientemente conocida como para llevarnos a tomar otra decisión.
11. Píndaro (1984b). Las fechas que corresponden al nacimiento y la muerte de Píndaro están menos claras que las de sus propias obras: nació en 522 o 518 a. C., y murió después de 446, quizás en 438 a. C. Aunque parece claro que era más joven que Esquilo, las obras de ambos autores van intercaladas en el tiempo: la *Olímpica I* es de 476 a. C., o sea que anterior a *Los siete contra Tebas*, mientras que la *Pítica IV* es de 462, posterior a *Las suplicantes*. Sin embargo, hemos decidido mantener la unidad de su obra, de modo que lo aceptamos como anterior en conjunto. La fecha que consideramos es la de la primera obra de Píndaro, 483 a. C.
12. Baquílides (VV. AA., 1992: 100-317). Sus fechas imprecisas son h. 510 y h. 450 a. C. Sumamos treinta años a la fecha de nacimiento: 480 a. C.
13. Esquilo: *Los siete contra Tebas* (Esquilo, 2003: 101-154). El primer trágico (525-455 a. C.) nació antes que el anterior y también antes que Píndaro, pero esta obra (representada en 467 a. C.) es posterior a la primera de aquel, por eso lo situamos aquí.

14. Esquilo: *Las suplicantes* (Esquilo, 2003: 161-213). La fecha de 463 a. C. es clara, pese a la tentación de creerla más antigua que las otras por razones estilísticas (Easterling, 1990: 317).
15. Gorgias: *Elogio de Helena* (Gorgias, 1984: 162-167). Sabemos que nació entre 500 y 482 a. C. y que murió entre 392 y 389 a. C. En este caso, estamos más lejos de una fecha precisa, pese a que se nos da la indicación de su madurez hacia 460 o 457 a. C. Tomamos la fecha central, 458 a. C.
16. Esquilo: *La Orestía* (Esquilo, 2003: 233-438). La fecha es precisa: 458 a. C.
17. Esquilo: *Prometeo encadenado* (Esquilo, 2003: 445-500). La obra es de fecha incierta, pero probablemente posterior a las otras obras de este autor (Easterling, 1990: 320-321). La suponemos inmediatamente posterior a *La Orestía*, 457 a. C.
18. Corina (VV. AA., 1992: 18-69). Tal vez del siglo V a. C, pero no hay restos anteriores al siglo III a. C. ni mención antes del siglo I a. C. Tomamos la fecha central de ese siglo, 450 a. C, a falta de más información.
19. Heródoto: *Historia* (Heródoto, 2011). Aunque sabemos que este historiador nació hacia 485 a. C. y murió en 425 a. C., su *Historia* debió de circular en los años 440 a. C. (Easterling, 1990: 835). Tenemos en cuenta la fecha central de esa década, 445 a. C.
20. Sófocles: *Antígona* (Sófocles, 1999: 374-419). Las fechas que sitúan la vida de Sófocles son inexactas: nació en 497/496 o 496/495, y murió en 406/405). Su *Antígona* parece ser de finales de la década de 440 a. C. (Easterling, 1990: 328). Consideramos «finales» los dos últimos años de la década, y asumimos 442 a. C.
21. Sófocles: *Las traquinias* (Sófocles, 1999: 432-475). Esta tragedia parece ser posterior a *Antígona* y anterior a *Edipo rey* (Easterling, 1990: 328). Eso nos lleva a los márgenes de 442 y 429 a. C., lo que nos permite escoger la fecha aproximada de 436 a. C.
22. Eurípides: *El cíclope* (Eurípides, 1986: 666-702). No está clara la fecha de este, el único drama satírico conservado, pero la tendencia es a suponerlo una obra temprana, de modo que lo situamos anterior a la segunda pieza incluida de su autor, proponiendo la fecha de 432 a. C.
23. Eurípides: *Medea* (Eurípides, 1991a: 78-126). La fecha es exacta: 431 a. C.
24. Eurípides: *Hipólito* (Eurípides, 1991a: 238-291). La fecha es 428 a. C.
25. Aristófanes: *Los acarnienses* (Aristófanes, 1995: 105-195). Este autor vivió entre 445 y 385 a. C., siendo esta comedia de 425 a. C.

26. Eurípides: *Andrómaca* (Eurípides, 1986: 604- 648). Esta tragedia está fechada hacia 425 a. C.
27. Aristófanes: *Los caballeros* (Aristófanes, 1995: 243-339). Su fecha es 424 a. C.
28. Eurípides: *Las troyanas* (Eurípides, 1986: 154-200). Corresponde a 415 a. C.
29. Sófocles: *Electra* (Sófocles, 1999: 146-200). Se fecha entre 418 y 410 a. C. (Easterling, 1990: 328), lo que nos lleva a proponer como fecha cardinal 414 a. C.
30. Aristófanes: *Las tesmoforias* (Aristófanes, 1979: 323-353). Se fecha esta comedia en 411 a. C.
31. Aristófanes: *Lisístrata* (Aristófanes, 2008: 115-183). Corresponde al año 411 a. C.
32. Eurípides: *Ifigenia en Áulide* (Eurípides, 1986: 18-80). La fecha es 405 a. C.
33. Aristófanes: *Las ranas* (Aristófanes, 2005: 151-234). Su fecha es 405 a. C.
34. Aristófanes: *Las asambleístas* (Aristófanes, 2005: 235-301). Hay dudas entre 393 y 392 a. C. No hay una razón clara para elegir una de las dos fechas.
35. Menandro: *Comedias* (Menandro, 2007). Las fechas correspondientes a la vida de Menandro son 342/341 a. C. para su nacimiento y 292/291 a. C. para su muerte. Aunque se trata de siete obras, solo una se conserva completa. Puesto que además las fechas no están claras para ninguna de ellas, hemos considerado inútil distinguir las en nuestro estudio, así que las proponemos como un todo. Sin embargo, se supone que su primer estreno ocurrió en 321 a. C., y su *Misántropo* ganó un primer premio en 316 a. C., de modo que elegimos la primera fecha, especialmente teniendo en cuenta que para otras de sus obras no hay datos claros.
36. Calímaco: *Himnos y epigramas* (Calímaco, 1999). Este poeta estuvo activo entre 278 y 246 a. C., por lo que escogemos la primera fecha como inicio de su actividad (278 a. C.).
37. Herodas: *Mimiambos* (Herodas, 1981: 27-86). De este autor solo sabemos que estuvo activo en la primera mitad del siglo III a. C.). Ante indicaciones tan imprecisas, nos vemos obligados a escoger una fecha estándar, en el centro de esa primera mitad: 275 a. C.
38. Teócrito (1986: 53-250). De modo parecido, sabemos solo que estuvo activo en algún momento entre 275 y 215 a. C. Dado que no se trata de que estuviera activo todos esos años, sino solo algún momento de ese largo lapso de tiempo, consideramos la fecha central: 245 a. C.

39. Apolonio de Rodas: *Las argonáuticas* (Apolonio, 1991). De él sabemos que posiblemente fuera un contemporáneo más joven que Calímaco. La información es claramente insuficiente para situarlo en un orden, pero nos arriesgamos a sumarle treinta años a la madurez de Calímaco para calcular la de un competidor de la siguiente generación, que tal vez fue. De ahí 240 a. C.
40. Mosco (1986: 281-319). Si efectivamente su *floruit* fue a mediados del siglo II a. C., la fecha que podemos elegir es 150 a. C.
41. *Fragmentos mímicos* (Anónimo, 1981: 99-129). Se trata de una colección de textos compuestos entre el siglo V a. C. y el siglo III d. C. Los incluimos aquí porque, pese a la diversidad e imprecisión de sus fechas, se pueden relacionar temáticamente con la obra de Herodas. Nos vemos forzados a buscar la fecha central de un periodo de tiempo enorme para situar las obras que se reúnen bajo este título: 100 a. C.
42. *Antología palatina I* (VV. AA., 1978). Los autores recogidos abarcan las fechas 323-100 a. C., pero la fecha de la colección se acerca obviamente a esta última, que es la que recogemos.
43. Bión de Esmirna (Bión, 1986: 321-349). Su madurez tuvo lugar quizás después de la segunda mitad del siglo II a. C. y antes de fines del siglo I a. C. En ese margen que se da para su *floruit*, encontramos la fecha central de 75 a. C.
44. Partenio de Nicea: *Sufrimientos de amor* (Partenio, 1981: 139-208). Sabemos de él que fue hecho prisionero en la tercera Guerra Mitridática, del 75 al 63 a. C., de donde podemos suponer que era joven hacia 60 a. C.
45. Caritón de Afrodisias: *Quéreas y Calírroe*, (Caritón, 1979: 35-205). Se ignora la fecha correspondiente a esta novela, que solo podemos situar de manera muy flexible entre el siglo I a. C. y el siglo I d. C. Su estilo da a entender lo primero, si bien fue recogida en un papiro posterior. Por ello, proponemos 50 a. C.
46. *Antología palatina II* (VV. AA., 2004). Los autores recogidos abarcan desde Filodemo de Gábara (110-40/35 a. C.) al propio Filipo de Tesalónica (muerto en 68 d. C.). Consideramos la fecha aparentemente precisa que da Kytzler (1989: 16) como correspondiente a la recopilación: 40 d. C.
47. Plutarco: *Vidas paralelas* (Plutarco, 1985). Se trata de solo cuatro de las vidas propuestas por el autor («Teseo», «Rómulo», «Licurgo» y «Numa»). Plutarco debió de nacer cerca del año 46 d. C., y su muerte debió de ocurrir hacia 120 d. C. Si sumamos treinta años a la fecha del nacimiento obtenemos el 76 d. C.

48. Plutarco: *Erótico. Narraciones de amor* (Plutarco, 2003: 7-144). Vale la misma fecha que para las *Vidas*.
49. Apolodoro: *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010). La atribución de este libro a Apolodoro no parece justificada, y la fecha se desdibuja entre el siglo I o el II d.C., lo que nos lleva a elegir el 100 d. C.
50. *Nino y Semíramis*, (Anónimo, 1979: 332-339). El fragmento está imprecisamente datado en torno a 100 d. C., fecha que aceptamos.
51. Luciano de Samosata: *Diálogos. Relatos verídicos* (Luciano, 1995). Incluimos todos estos textos en el mismo número porque se ignoran sus fechas exactas. Escogemos la del nacimiento de este autor hacia 120 d. C. (su muerte tuvo lugar hacia 170/175 d. C.) y le sumamos treinta años, con lo que nos queda 150 d. C.
52. *Calígone* (Anónimo, 1979a: 371-372). Puesto que este texto se sitúa hacia el siglo II, suponemos 150 d. C.
53. Loliano: *Feniciacas* (Loliano, 1979: 377-383). Al igual que ocurría en el caso de *Calígone*, está fechada hacia el siglo II, lo que nos permite suponer una fecha cercana a 150 d. C.
54. Jámblico: *Babiloníacas* (Jámblico, 1982: 383-445). Aunque no está muy claro, aceptamos la hipótesis según la cual fueron escritas hacia 160 d. C. (Easterling, 1990: 932).
55. Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 215-311). Se señala como fecha *post quem* para su escritura el año 100 d. C., y como fecha *ante quem* el año 263 d. C. En todo caso, probablemente se escribió en la segunda mitad del siglo II d. C. Aceptando esa aproximación, proponemos 175 d. C.
56. Aquiles Tacio: *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 143-381). La novela parece ser de fines del siglo II, y se ha podido fechar, de acuerdo con algunos datos históricos contenidos en ella, entre 172 y 194 d. C. La fecha central entre esas dos sería 183 d. C.
57. Alcifrón: *Cartas de cortesanas* (Alcifrón, 2000: 267-312). Se trata de una colección sin fecha conocida, pero quizás posterior a Luciano y anterior a Longo. Las fechas límite propuestas son, por lo tanto: después de 175 (fecha aproximada de la muerte de Luciano) y fines del siglo II (época supuesta de Longo). La fecha central entre 175 y 199 será 188 d. C.

- 58.** Ateneo de Náucratis: *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994). Este texto se escribió después de 192, y tal vez después de 228 d. C. Recogemos la primera datación *post quem*, en principio la más segura: 192 d. C.
- 59.** Longo de Lesbos: *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005). Esta novela corresponde a la segunda mitad del siglo II o a la primera del siglo III. Asumimos el cambio de siglo: 200 d. C.
- 60.** Filóstrato: *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 117-194). Filóstrato nació en 161 o en 180, y murió en 244 o 249 d. C. Proponemos la fecha central entre las propuestas para su nacimiento y le sumamos treinta, lo que nos da 201 d. C.
- 61.** Quinto de Esmirna: *Posthoméricas* (Quinto, 1997). Es un poema épico del siglo III d. C. Asumimos el ecuador de ese siglo, 250 d. C.
- 62.** Heliodoro de Halicarnaso: *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996). Hay una propuesta muy dudosa que lo supone escrito entre 279 y 395 d. C. Sin embargo, hay más consenso en la idea de que corresponde al siglo III, de modo que recogemos la fecha central, 250 d. C.
- 63.** *Olenio* (Anónimo, 1979d: 409). Se escribió entre los siglos III y IV d. C. Asumimos la fecha del cambio de siglo, 300 d. C.
- 64.** *Anacreónticas* (Anónimo, 2012). Se trata de una recopilación de textos que tienen en común una temática y una intención arcaizante, bajo la apócrifa atribución a Anacreonte. En realidad corresponden a autores de procedencias y épocas muy diversas, al menos entre los siglos II y VI d. C. Frente a estos textos tan desperdigados en el tiempo no podemos hacer otra cosa que asumir la imprecisión y proponer, una vez más, la fecha central: 350 d. C.
- 65.** Aristéneto: *Cartas* (Aristéneto, 2010: 195-328). Aceptamos la fecha propuesta como posible: 500 d. C.
- 66.** Museo: *Hero y Leandro* (Museo, 1994). Los críticos e historiadores la sitúan entre 466 y 565 d. C., lo que nos permite proponer 515 d. C. como fecha central a los dos extremos.
- 67.** *Un bandido astuto* (Anónimo, 1979e: 414). Se la sitúa en el siglo VI d. C., de modo que asumimos 550 d. C.

En algunos casos que resultaban confusos en la traducción elegida, hemos argumentado nuestras decisiones apoyándonos en otras traducciones, a las que también hacemos referencia cuando es pertinente.

### 3. 6. Los límites externos del motivema

Antes de discutir y explicar las ocurrencias del motivema que hemos encontrado en los textos, vamos a señalar con cierto cuidado cuáles son los límites a partir de los cuales un determinado fragmento ha sido aceptado o rechazado.

Como era de prever, mientras algunos casos son claros, otros ejemplos que parecerían a primera vista representativos del programa narrativo resultan no cumplir alguna de las características imprescindibles para que lo consideremos así. Por ello, vamos a explicitar aquí algunos tipos de fragmentos que, pese a hablar del deseo de algún individuo, por alguna razón no deben ser considerados representativos. Daremos algunos ejemplos para que sea comprensible el motivo de exclusión.

Por otro lado, una buena cantidad de estos fragmentos excluidos es a su vez susceptible de una agrupación, por más que esta quede fuera de nuestros intereses, así que cada ejemplo de los que proponemos aquí convoca una lista bastante nutrida de otros ejemplos similares. Naturalmente, todas estas posibilidades incluyen a su vez multitud de variantes a las que no podemos atender detalladamente aquí.

Ha sido necesario tomar una decisión en conjunto, conscientes de que habría que mantenerla hasta el final de la investigación. Nuestro único intento es mostrar ejemplos de aquellos textos que no vamos a considerar representativos, de modo que confiamos en que cualquiera que se acerque a esos fragmentos que no hemos recogido esté de acuerdo con nuestros criterios.

#### 3. 6. 1. *La aparición del deseo no es explícita*

La primera posibilidad que debemos excluir es aquella en la que alguna circunstancia nos hace pensar que ha existido un deseo de unión, pero de hecho el texto no hace referencia explícita a esa aparición del deseo, por lo que no podemos tenerla en cuenta.

Existe una inmensa cantidad de fragmentos en los textos griegos en los que se nos hace saber que dos individuos llevaron a cabo una unión amorosa por medio de frases estereotipadas como «subieron al lecho», «fue padre de», «se unieron en el lecho», etc. Por supuesto, el hecho de que presupongan el deseo no significa en absoluto que lo ignoren, sino más bien que es un acontecimiento universal que no requiere de mayores

explicaciones. Y, sin embargo, cierto tipo de pudor parece regir la conciencia de los autores que aluden a la unión sexual con esos tópicos y prefieren ignorar la atracción que experimentan los individuos.

Esta variante es hegemónica en los textos que trazan genealogías de dioses, y en particular en los más antiguos, como los de Hesíodo, pero también en otros tardíos como la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro o las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna, de clara vocación arcaizante. En ellos la expresión está tan estereotipada que se pueden distinguir en tipos muy claros, según la fórmula empleada. Esas fórmulas tienen una larga vida, pero como no tenemos espacio para encargarnos de todas sus apariciones, especialmente cuando nuestro objetivo es descartarlas del estudio, vamos a limitarnos a señalar algunas de las más antiguas para que sirvan como emblema de esas variantes con las que no contamos.

La pudorosa doncella había subido al piso superior,  
y el violento Ares se acostó a su lado en secreto (Homero, 1999b: 71)

«Se acostó a su lado» es un claro eufemismo que pasa también por alto el deseo que impulsa al sujeto a llevar a cabo la acción. En este caso, tomado de la *Ilíada*, se trata de Ares, pero es una fórmula muy repetida. De manera lateral podemos señalar que la función de agente en la semántica de la oración corresponde al varón en la mayoría de los casos.

Una fórmula sinónima de la anterior es este «ir a yacer»:

Junto a Laodamía vino a yacer el providente Zeus (Homero, 1999b: 219)

Y otro tanto puede decirse de «visitar» o «subir al lecho», como en este fragmento de la *Odisea*:

Tal hablé y ella al punto juró como yo le pedía;  
una vez que acabó el juramento con todos sus ritos,  
al bellissimo lecho de Circe subí (Homero, 1999b: 1257).

También «soltar el cinturón» o «el cinturón virginal»:

En comba purpúrea una ola  
del tamaño de un monte ocultó a la mortal y al eterno,

le soltó el cinturón virginal tras dejarla dormida (Homero, 1999b: 1285).

Todavía hay otros sinónimos como «descansar a su lado», «concebir», «generar» o «tener» (cuando se especifica el nombre del descendiente), «tener contacto amoroso», «mezclarse».

Obviamente, «casarse» o «tomar por esposa» añade algunos rasgos no incluidos en los sinónimos que hemos citado hasta ahora. Así, en *Édipo rey*, obra que no consta en la nómina por no encontrarse en ella ninguna ocurrencia clara del motivema, se refiere una unión sexual que es imposible sin un poco de deseo:

Creonte: ¿Casaste con mi hermana? ¿La tienes por esposa? (Sófocles, 1999: 238).

Otras fórmulas que aparecen reiteradamente en los textos implican una cierta fuerza por parte del activo, como «domeñar», «someter», «llevarse a» o «tomar». Así en *Ión* (que tampoco está en la nómina):

¿Toma [Febo] a la fuerza vírgenes para luego dejarlas? (Eurípides, 1991a: 24).

Más frecuente es aun «raptar», como en este ejemplo de la *Odisea*:

Sois sañudos, ¡oh dioses!, no hay ser que os iguale en envidia,  
no sufrís a las diosas que yazgan abierta y lealmente  
con mortales si alguno les place de esposo. Tal viose  
cuando a Orión raptó Aurora de dedos de rosa (Homero: 1999b: 1101-1103).

Cierto que este es uno de esos raros casos en que la parte activa le corresponde a la diosa, pero ciertamente se dan muchos más casos en que es al revés. Debemos notar, precisamente, que aquí se expresan las quejas de una diosa por no estarle permitido dejarse llevar por los deseos de la misma manera que las divinidades masculinas. Lo más normal es que las diosas o las mujeres solo «se entreguen»:

Rea, entregada a Cronos [...] (Hesíodo, 2000: 31).

o bien «reciban»:

¿O cuando a medianoche  
al más potente de los dioses, nevando oro, recibiste,  
en el momento en que, estando él ya a las puertas  
de Anfitrión, a la esposa de éste se acercó con las heráceas semillas? (Píndaro, 1984b:  
300).

Otro término habitual, que aparece usado en un sentido diverso del habitual en español, es «seducir», que podría ser casi equivalente a «conseguir» o «alcanzar una relación sexual». Parece un verbo que solo puede tener un sujeto masculino, aunque su objeto puede ser masculino o femenino. En algún caso resulta casi equivalente de «violar».

Sin embargo no mucho tiempo después se convirtió en el asesino de su hermana; pues Hermes se enamoró de ella y como por haberse escapado no pudo atraparla, porque ella era más rápida, entonces Hermes extendió por el camino pieles recién desolladas, sobre las cuales ella resbaló cuando regresaba de la fuente y fue seducida; le reveló luego a su hermano lo sucedido, pero éste pensando que lo del dios era una excusa, la emprendió a patadas hasta matarla (Apolodoro, 2010: 75).

Hay casos algo más confusos, como el fragmento de la *Odisea* en que se dice de una criada de Odiseo que «se dejó seducir»:

Tal moza  
se dejó seducir por aquellos taimados fenicios:  
uno de éstos hallóla lavando y uniósese con ella  
al amparo del barco en yacija de amor, que es ruina  
de las pobres mujeres por buenas que sean (Homero, 1999b: 1421).

Ello implica que esa conformidad se debe a cierto deseo por su parte, no obstante lo cual, quizás por su naturaleza femenina, el narrador rechaza la voz activa y solo le concede la posibilidad de elegir entre aceptar y rechazar. En cualquier caso, no se da ninguna explicación sobre el origen de su conformidad. Lo mismo ocurre con el deseo masculino, que se supone en «se unió con ella» tanto como en la parte agente de «seducir».

Con el paso del tiempo van surgiendo maneras de decir menos formularias, de modo que Heródoto puede hablar de un raptó múltiple con otras palabras:

Ellas, de pie junto a las popas de las naves, iban comprando las mercancías que les apetecían. Y entonces los fenicios se hicieron señas mutuamente de echárseles encima. La mayoría de las mujeres logró huir, pero Io y algunas otras fueron apresadas: la metieron en la nave, zarparon y se largaron a Egipto (Heródoto, 2011: 69).

O también, más tarde, Menandro, para referirse a una violación:

Mosquión: [...] La muchacha quedó embarazada. Desde luego, cuando digo esto, doy a entender también lo que pasó antes (Menandro, 2007: 160).

De hecho, hay cada vez más formas de aludir a un deseo que no se nombra, como esta de Baso en la *Antología palatina II*:

No voy a convertirme en lluvia de oro. Transfórmese otro  
 en toro o en cisne que canta en la ribera.  
 Quédense esos trucos para Zeus: yo le voy a dar  
 a Corina sus dos óbolos y no voy a volar (VV. AA., 2004: 263).

En estos ejemplos y en todos los de su estirpe se narra la ocasión de una unión amorosa pero no se define el momento en que se origina el deseo que lleva a ella.

### 3. 6. 2. *Se habla de placer pero no de deseo*

Lo mismo ocurre en otro tipo de unidades narrativas en las que se explicita el placer del sexo. Se trata de una pequeña variación respecto al tipo anterior: si en aquel se optaba por el eufemismo para no denotar el contacto sexual, en estos ejemplos nos encontramos con el centro de atención puesto en el gozo obtenido de él. Sin embargo, no por más explícitos en materia sexual estos pasajes narran el cambio de una carencia de deseo a su presencia.

Encontramos ejemplos de esto en toda la literatura griega. En la *Odisea* no es otra la relación que une a Odiseo con Calipso:

Así dijo, ya el sol se ponía, vinieron las sombras  
 y, marchando hacia el fondo los dos de la cóncava gruta,  
 en la noche gozaron de amor uno al lado del otro (Homero, 1999b: 1107).

Efectivamente hay narración en este fragmento, pero en ningún caso se trata de la textura de nuestro motivema.

En Hesíodo, aunque es menos frecuente que en Homero, también se encuentran ejemplos:

A Eneas le parió Cíterea de bella corona, en placentero contacto con el héroe Anquises en las cumbres azotadas por el viento del escabroso Ida» (Hesíodo, 2000: 53).

Parece reconocerse la posibilidad del gozo en personajes femeninos, como en este caso ocurre con Afrodita. De hecho, la tradición reconoce a las mujeres la capacidad de disfrutar diez veces más que los hombres, según atestiguó Tiresias:

Por ello Hera y Zeus, que discutían si gozaban más en el coito las mujeres o los hombres, le preguntaron a él, que respondió que el coito constaba de diez partes, de las que los hombres gozaban de una y las mujeres de nueve. Por ello Hera lo cegó mientras Zeus le otorgó el don de la profecía (Apolodoro, 2010: 86).

La mayor parte de las veces, sin embargo, se puede observar una preferencia por aceptar que la obtención de placer corresponde al varón, resultándole indiferente al autor la parte de la mujer. Así, entre múltiples ejemplos, también en Hesíodo:

[...] así entonces Anfitrión, tras haber cumplido un duro trabajo, con alegría y amor llegó a su casa y, como es lógico, toda la noche estuvo en el lecho con su venerable esposa gozando los dones de la muy dorada Afrodita (Hesíodo, 2000: 213).

La mención de la diosa de las relaciones sexuales es una fórmula muy común para hacer referencia al coito, a menudo con el adjetivo «dorado» o «dulce»:

Allí fue Evadne criada, y en los brazos de Apolo, primeramente gustó de la dulce Afrodita (Píndaro, 1984b: 97).

Pero en otras circunstancias se olvida a la divinidad para referirse al placer sin intermediarios, como en Heródoto cuando trata de encontrar una explicación históricamente plausible a la guerra de Troya:

Pues ni Príamo ni los demás parientes de ella habrían estado tan locos de remate como para haber aceptado correr tal riesgo ellos personalmente, sus hijos y la ciudad sólo para que Alejandro pudiera disfrutar de Helena (Heródoto, 2011: 251).

En muchos de estos casos casi se desestima la potestad del deseo de forzar la unión, pues se atribuye a los personajes implicados una capacidad de decisión libre en la creación y obtención de mero placer. Es lo que ocurre en la escena en que Afrodita acepta la propuesta de Ares de procurarse mutuamente satisfacción en el lecho descuidado por Hefesto, marido de la diosa.

«[...] Ven al lecho, querida, gocemos en él descansados,  
pues Hefesto no está por aquí; no hace mucho que a Lemnos  
se marchó a visitar a los sintis de bárbara lengua.»  
Tal diciendo agradable le hizo el yacer a su lado  
y marchando los dos ocuparon el lecho [...] (Homero, 1999b: 1181-1183).

El placer es considerado a veces como única razón de la existencia, como en este texto de Mimnermo de Colofón:

¿Qué vida hay, o qué goce, sin la dorada Afrodita?  
Ojalá muera, cuando ya no me importen  
el amor a hurtadillas, o los dulces regalos y la cama,  
cosas que son encantadoras flores de juventud  
para hombres y mujeres (Calvo Martínez, 2009: 117).

Hay una rama de la lírica que se entretiene con los sarcasmos y alusiones sexuales, que tendrá una continuidad y desarrollo especializado en la literatura romana pero que ya se puede reconocer en algunos autores griegos, como en este texto de Arquíloco:

El hierro es lo único que estima Cipris;  
lo demás eran, pues, bobadas para él –excepto un pene  
hundiéndose directo en los escondrijos de las nalgas.  
Es más, sólo contempla con agrado a un amante  
mientras goza siendo alanceado por él;  
cuando esto acaba, al instante abandona a su anterior amigo  
y busca canales más musculosos.

¡Que perezca, pues, que perezca, oh Zeus, del todo, la raza  
infiel y sin sentimientos de los jodedores! (VV. AA., 2009: 115)

Es obvio que sin hacerse ninguna referencia clara al deseo se describe a determinadas personas («la raza de los jodedores») que solo se interesan por el placer de tipo sexual.

Podemos señalar la existencia de una serie de epigramas destinados al pedestal de una estatua del dios Príapo, en los que este enuncia amenazas para los ladrones del huerto o la ciudad o la casa en la que la estatua está erigida. Se trata de una de las formas tradicionales del epigrama en su sentido estricto de poema escrito sobre la piedra de un monumento, pero en la *Antología palatina I* este subgénero es todavía relativamente común, como prueba este de Leónidas:

Aquí en el cercado a Príapo el insomne coloca  
Dinómedes como guardián de sus verduras.  
Mira, ratero, lo erecto que estoy. «¿Todo a causa  
–preguntarás– de algo de verdura?». «Todo». (VV. AA., 1978: 108)

Queda claro que Dinómedes es el responsable real, quien ha erigido la estatua que protege mágicamente su huerto. La amenaza es clara. Pero hay textos de otros géneros que hacen referencia explícita o implícita a ese género, como el siguiente de Aristófanes en *Las aves*:

Pisetero: [...] Y si tú me sigues molestando [a Iris], mensajera, primero te levantaré las piernas y luego te atravesaré los muslos, aunque seas la mismísima Iris, de suerte que te admirará que, siendo tan viejo, aguante en erección tres espolonazos (Aristófanes, 2011: 490).

En este autor encontramos muchos pasajes en los que la burla o la sátira se sustentan directamente en el sexo, como aquel en el que se hace ver que las mujeres no son capaces de sobrevivir sin el sexo que les proporcionan sus maridos:

Lisístrata: Voy a decíroslo, pues no tiene ya que seguir oculto el asunto. Mujeres, si vamos a obligar a los hombres a hacer la paz, tenemos que abstenernos...  
Cleonice: ¿De qué? Di.  
Lisístrata: ¿Lo vais a hacer?

Cleonice: Lo haremos, aunque tengamos que morirnos.

Lisístrata: Pues bien, tenemos que abstenernos del cipote. ¿Por qué os dais la vuelta? ¿Adonde vais? Oye, ¿por qué hacéis muecas con la boca y negáis con la cabeza? ¿Por qué se os cambia el color? ¿Por qué lloráis? ¿Lo vais a hacer o no? ¿Por qué vaciláis?

[...]

Cleonice: Otra cosa, cualquier otra cosa que quieras. Incluso, si hace falta, estoy dispuesta a andar por fuego. Eso antes que el cipote, que no hay nada comparable, Lisístrata, guapa (Aristófanes, 2008: 124).

En *Las asambleístas* se hace otra referencia todavía más descarnada a esa afición:

Praxágora: [...] Les encanta que las follen igual que como antes (Aristófanes, 2005: 249).

En textos posteriores, como este de Plutarco, podemos encontrar la clara distinción entre el placer y la decisión de formar una familia:

Luego, por el pretexto, pues para engendrar hijos no, por cierto, eran más dignas que las erecteides y cecrópides de Atenas las hijas sin dote de trecenios, lacones y amazonas, sino que esto induce a sospecha de que se ha emprendido por violencia y placer (Plutarco, 1985: 271).

En todo caso, aunque la razón del rapto sea injusta por la voluntaria decisión de obtener el placer mediante la violencia, no se recurre al deseo, de modo que no hay atenuante ninguno en la mala acción.

Como puede haberse comprobado, en ninguno de los ejemplos que hemos visto hasta ahora se habla realmente de la aparición del deseo en el sujeto. La certeza de que algún tipo de atracción es necesario para que ocurra lo que se narra en ellos no nos permite tenerlos en cuenta como si se narrase propiamente el origen de la atracción. Por ello tenemos que dejarlos de lado.

Pero no son estos los únicos casos cercanos.

### 3. 6. 3. *Costumbres sin cambio en un eje temporal*

Es posible que se dé la circunstancia inversa: que sí se hable del origen del deseo, pero no en la forma de una narración sino de una descripción, sea de las costumbres de personas o pueblos o de las habilidades de los dioses, particularmente de los del amor. Así,

por ejemplo, en las plegarias que los individuos les dirigen a Afrodita y a Eros es muy frecuente encontrar enumeraciones de sus poderes, siempre con superlativos que sitúan a esos dioses en lo más alto del panteón. Este es un rasgo típico de las plegarias a cualquier dios, naturalmente, ya que el que se la dirige espera alcanzar algún beneficio, de modo que recurre a la táctica de contrarrestar la molestia con alabanzas que acaricien su amor propio. La lisonja más común dedicada a los dioses eróticos es la de asegurar que están por encima de todos los otros dioses y son más poderosos incluso que Zeus, porque a todos ellos pueden imponerles un deseo irrenunciable que los obligue a cometer cualquier desatino, como disfrazarse ridículamente, convertirse en un animal, esconderse para no ser reconocido, etc.

Entre esas alabanzas, algunas veces se detallan algunas de esas historias que Afrodita o Eros han sido capaces de ocasionar, y entonces puede ser que sí aparezca con claridad el programa narrativo: por capricho el dios generó en Zeus el deseo por una mortal, por ejemplo. Pero en otras ocasiones solo se habla de la costumbre endiablada que tiene Eros de generar el deseo en personas, dioses, o incluso animales:

-No ya hasta las aves, pues eso no es para maravillarse al poseer él mismo alas, sino hasta reptiles y plantas, y, según creo, hasta las piedras (Aguiles Tacio, 1982: 193).

Y en esos casos no podemos considerar que se esté narrando el motivema, sino que se está describiendo una costumbre que ocurre de manera universal y no ordenada en el eje temporal por un contraste entre el antes y el después de un acontecimiento.

Ejemplar podemos considerar el fragmento en que Hesíodo caracteriza a Eros:

Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos (Hesíodo, 2000: 16).

Por parte de Cipris, existe un fragmento similar que le atribuye poderes similares en el *Himno homérico a Afrodita* (el V):

Cuéntame, Musa, las acciones de la muy áurea Afrodita, de Cipris, que despierta en los dioses el dulce deseo y domeña las estirpes de las gentes mortales, a las aves que revolotean en el cielo y a las criaturas todas, tanto a las muchas que la tierra firme nutre, como a cuantas nutre el

ponto. A todos afectan las acciones de Citerea, la bien coronada. [...] Ella le arrebató el sentido incluso a Zeus que se goza con el rayo, él que es el más grande y el que participa del mayor honor. Engañando cuando quiere sus sagaces mentes, lo une con la mayor facilidad a mujeres mortales, haciéndolo olvidarse de Hera, su hermana y esposa, que es con gran diferencia la más excelsa en belleza entre las diosas inmortales (Anónimo, 2001: 155-157).

El coro en *Medea* hace una descripción del dios Amor que constituye una súplica de las habituales a esta familia divina. El enunciador colectivo, que trata de ahuyentar la locura de la protagonista, le pide que aleje los locos deseos y le permita vivir una vida sosegada y en paz. Implica obviamente la creencia en la fuerza de los instrumentos eróticos mencionados, filtros y dardos, y también en el carácter irascible de la diosa.

El amor al que falta medida  
no aporta a los humanos  
renombre o virtud; mas, si Cipris  
se mantiene en sus límites, no hay  
otra diosa que más grata a los hombres resulte.  
No me hieran, señora, los áureos dardos que embadurnas  
con los certeros filtros eróticos.  
La templanza me inspire, el altísimo  
regalo de los dioses;  
que nunca insaciables rencores  
o airadas querellas me infunda,  
excitando mi pasión hacia un lecho foráneo,  
la temible Cipris, mas honre y mantenga sabiamente  
la paz en las coyundas domésticas (Eurípides, 1991a: 98-99).

Existen múltiples ejemplos similares a este entre las tragedias así como en otros géneros. Esa vida tranquila acompañada de amores tranquilos es también lo que aprecia Píndaro:

¡Juventud soberana, heraldo de los divinos  
gozos de amor de Afrodita,  
la que en los ojos de las vírgenes y de los niños tienes tu trono,  
y a uno transportas en las manos mansas de la amorosa pena,  
y a otro en otras (duras)!  
Amable cosa es, sin apartarse de la meta en cada obra,

poder lograr al fin los más nobles amores (Píndaro, 1984b: 253-254).

Descripciones del deseo y de sus bellezas y amarguras son frecuentes en la lírica, como en este caso de Asclepiádes recogido en la *Antología palatina I*.

Grata bebida en verano es la nieve al sediento;  
grata la Corona primaveral al nauta;  
pero más grato aún que una manta recubra a dos seres  
que se aman y a Cipris entrambos veneran (VV. AA., 1978: 123).

Entre los comportamientos repetidos, encontramos a individuos que se enamoran con reiteración llamativa, y que en lugar de provocar un relato individual merecen descripciones. Probablemente el dios al que más habitualmente se hace objeto de tales descripciones sea Zeus, cuya tendencia a dejarse arrebatado por el deseo está bien documentada:

porque no te atreviste a acostarte en el lecho de Zeus,  
por más que él quería –pues él está siempre ocupado con tales hazañas,  
dormir con las diosas o bien con mujeres mortales–, [...] (Apolonio, 1991: 318).

Por otro lado, no solo los dioses respetan costumbres, no solo ellos se someten a leyes universales. El comportamiento del amor domina también a las personas, incluso a los más sabios, como señala Hermesianacte de Colofón, cuya opinión recoge Ateneo:

[...] ni ellos [los sabios] se abstuvieron del temible y enloquecido tumulto  
del amor, sino que quedaron bajo el poder de ese temible cochero (Ateneo de Náucratis,  
1994: 164).

Poco a poco empieza a considerarse que se trata más bien un suceso psicológico, como ocurre en el *Misántropo* de Menandro:

Quéreas: pues antes de saber quién es, hay que conseguirla, ya que la tardanza hace crecer mucho la pasión, y la rapidez la aquieta (Menandro, 2007: 17).

Quizás sea por eso por lo que según algunos de estos autores tardíos no hay remedio para el amor aparte de la consecución de sus objetivos:

Y es que contra Amor no hay bálsamo alguno, ya sea bebido, comido o recitado en ensalmos; tan solo el beso, el abrazo y el acostarse los cuerpos desnudos (Longo de Lesbos, 2005: 65).

Concepciones que tratan de entender el amor como movimiento de la psique son cada vez más frecuentes, como en este fragmento tomado de una réplica al *Banquete* platónico en un fragmento novelesco (*Metíoco y Parténope*) por lo demás ausente de nuestro corpus:

Eros, por el contrario, es un movimiento de la mente producido por la belleza y aumentado extraordinariamente por la convivencia (Anónimo, 1979b: 368).

Por supuesto, pueden describirse no ya universales sino simples costumbres de los pueblos o de las personas, así como las leyes o los preceptos morales, en cualquier caso fragmentos en los que falta la narratividad incluso aunque se reconozca el poder del deseo. Un ejemplo básico podría ser este, tomado de *Hipólito*, de Eurípides, en el que se describe una tendencia generalizada en los adolescentes:

Teseo: [...] He conocido mozos  
que no son más de fiar que ellas cuando en sus mentes  
deseos juveniles se pone a implantar Cipris (Eurípides, 1991a: 274).

Pero es predominante en textos de menos intención literaria, aquellos que tratan de describir la realidad, como la *Historia* de Heródoto:

En cambio, la costumbre más vergonzosa de los babilonios es ésta: toda mujer hija del país debe sentarse en el templo de Afrodita y entregarse una vez al año a un hombre extranjero (Heródoto, 2011: 176).

Es un ejemplo entre muchos, ya que este autor no se olvida de detallar, entre otros rasgos antropológicos, las costumbres sexuales de los pueblos que describe.

### 3. 6. 4. *Expresión del deseo como experiencia actual*

Otra forma de expresión de los deseos en la que tampoco se señala una transformación estructurada cronológicamente es aquella en que el enunciador simplemente describe su propio estado anímico de enamorado pero sin hacer ninguna referencia explícita a su situación anterior ni al momento en que se operó el cambio. Es decir que no existe el contraste entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado que es propio de los textos narrativos, sino que las palabras refieren un único estado sin cambios. Ello evidentemente nos impide incluir estos casos, por mucho que a veces puede incluso ocurrir que se dé una explicación al origen del deseo, es decir, que se deje clara la opinión del enunciador sobre el responsable de su sentimiento.

Es cierto que muchas veces cuando nos encontramos con un caso de estos es porque previamente se nos ha relatado el momento en que el amor surge. Así, la descripción posterior solo es un desarrollo del programa narrativo. Claro que debemos tener en cuenta todas las peculiaridades que se señalen en relación con el motivema en los fragmentos que no propiamente podemos considerar narrativos. Lo que no debemos hacer es añadir fragmentos a la lista si en ellos no aparece una transformación como la definida por el programa narrativo.

A diferencia de lo que ocurría en los casos del apartado anterior, no se trata ya de acontecimientos repetidos (descripción de hábitos) sino de un solo deseo, ciertamente más cercano a los casos del motivema, pero siempre que se centren en el momento del arrebato sin distinguirlo del previo. Esto puede ocurrir en presente y en primera persona, pero también en pasado y en tercera, siempre que el punto de vista sea inequívocamente anterior al momento de delirio amoroso.

Como era de esperar, esta posibilidad está ya presente en los textos más antiguos y se mantiene hasta los más modernos. Así, aparece repetidamente en Homero, como cuando en la *Iliada* Zeus desea a su esposa gracias a la acción del cinturón de Afrodita:

[...] tan enamorado estoy ahora de ti y tan dulce deseo me domina (Homero, 1999b: 332).

De modo muy parecido aparece en los líricos arcaicos, como en este famoso fragmento de Anacreonte:

A Cleobulo amo, por Cleobulo enloquezco, a Cleobulo vuelvo mi mirada (VV. AA., 2001a: 318).

Pero efectivamente lo encontramos ampliamente representado en Menandro, la novela griega o el texto más tardío que estudiaremos, *Hero y Leandro*, del siglo V. Puede ser un ejemplo este epigrama de la *Antología palatina I*, representativo de uno de los modos más frecuentes entre los poemas amorosos de la colección:

¡Ola de Eros amarga, soplar de los celos que nunca  
descansas y azaroso mar del galanteo!  
¿Adónde, perdido el timón, mi alma arrastras? ¿Acaso  
voy a ver otra vez a la atractiva Escila? (VV. AA., 1978: 424).

En este texto se da una cierta dosis de estilización que lo aleja un poco del simple «yo amo», y es que a veces la expresión es más huidiza y la presencia del deseo debe entenderse a partir de otros detalles. En el siguiente epigrama, de Calímaco, se explicita el sentimiento del huésped, debemos entender que amoroso, pero que en realidad no pasa de ser una sospecha del enunciador; pero por medio de esa sospecha se delata a sí mismo, jugando a ironizar sobre su sentimiento, de acuerdo con la estética propia del barroquismo helenístico.

Una herida ocultaba nuestro huésped: has visto qué dolorido aliento exhalaba su pecho cuando apuraba su tercera copa, y cómo han ido a caer a tierra, desprendiéndose todas de su corona, hoja a hoja las rosas de este hombre; es presa de algún gran ardor, sin duda; por los dioses, no estoy haciendo cábalas sin tino, que cual ladrón conozco las huellas del ladrón (Calímaco, 1999: 143).

Apolonio de Rodas se detiene también a describir los detalles externos del amor de Medea:

[...] de la misma manera ardía, acurrucado en el fondo del corazón, a escondidas,  
el funesto amor, e iba cambiando sus tiernas mejillas de color,  
unas veces de un color pálido, otras de rojo con el descuido de su razón (Apolonio, 1991: 215).

Parecidas a esta descripción son muchas de las que aparecen en novelas como *Las etiópicas*, o esta de *Nino y Semíramis*, novela conservada fragmentariamente, solo que en ella los efectos se advierten precisamente cuando la muchacha trata de expresarlos y se ve incapaz:

La muchacha en igual situación no tenía igual libertad de palabra ante Tambe. Pues ella, una virgen que vivía dentro del gineceo, no encontraba palabras convenientes. Tras pedirle un momento de audiencia, se echaba a llorar y quería decir algo, pero desistía antes de empezar. Apenas daba muestras de que iba a empezar a hablar, abría los labios y levantaba la vista como quien va a decir algo, pero finalmente no pronunciaba palabra. Fluían sus lágrimas y enrojecían sus mejillas por vergüenza de lo que iba a decir, e inmediatamente, comenzando de nuevo a hacer intento de hablar, empalidecía a causa del miedo y estaba entre la esperanza y el deseo, el miedo y el pudor. Su pasión le daba valor, pero le faltaba la decisión racional, y estaba al mismo tiempo agitada y con gran turbación.

Tambe, enjugándole las lágrimas con sus manos, la exhortaba a tener valor y a decirle lo que quisiera. Y como no decía nada, sino que la muchacha estaba dominada por los mismos males le dijo:

–Mejor que cualquier discurso me ha hablado tu silencio (Anónimo, 1979c: 337).

En realidad, la manera más frecuente de dar a entender un deseo que no necesita explicitarse son las exclamaciones más concretas, peticiones específicas que dan a entender sin aseverarlo ese deseo de unión. Es lo que encontramos en Arquíloco cuando solo accedemos a la expresión de un anhelo de tocar:

¡Ojalá me fuera dado tocar la mano de Neóbula! (VV. AA., 2009: 107).

Claro que podríamos entender que hay otros motivos que provocaran el deseo de tocar la mano, pero es evidente que el más probable, casi seguro, es este: el enunciador no puede aspirar a una relación completa, por lo que se conforma con lo mínimo.

Esta forma revisten muchas de las exclamaciones groseras tan habituales en Aristófanes, como esta de las *Aves*.

Pisetero: ¡Zeus venerandísimo! ¡Qué hermoso pajarillo [se refiere a Procne, caracterizada como flautista]! ¡Qué delicado! ¡Qué lucido!

Evélpides: ¿Sabes que le abriría con gusto de piernas?

Pisetero: Y ¡cuánto oro lleva!, como una virgen.

Evélpides: Me parece que voy a besarla (Aristófanes, 2011: 446).

Ya hemos señalado que esta expresión del deseo no aparece necesariamente en la boca del propio enamorado, aunque esa sea la variante más típica. Puede ocurrir que desde fuera se haga referencia al amor de otro, como cuando Afrodita se refiere a la nefasta locura de Fedra por Hipólito que ella misma ha inspirado para causar su perdición.

Afrodita: [...] consúmese gimiendo la infeliz malherida  
por la aguda punzada del aguijón erótico,  
y calla por que en casa nadie su mal conozca (Eurípides, 1991a: 240).

Tampoco la segunda persona está excluida, como puede verse en este fragmento de *La trasquilada* de Menandro:

Pateco: Estás enamorado. Esto lo sé perfectamente, de manera que lo que estás haciendo ahora es estúpido. Porque, ¿adónde te precipitas?, ¿o a quién te llevas? Ella es la dueña de sí misma. Lo que le queda a quien se ve tan desgraciado y además enamorado, es la persecución. (Menandro, 2007: 134).

Lo mismo puede encontrarse en este de *Lisístrata* en que la protagonista reprocha a las mujeres su deseo presente por los hombres, si bien aquí se dirige a todo un colectivo:

Lisístrata: ¡Dichosas mujeres! Basta ya de disparates. Os despepitáis por los hombres, seguro. (*Se dirige a otra de ellas.*) Pero, ¿crees que ellos no se despepitan por nosotras? Terribles, bien lo sé, son las noches que pasan ellos. Resistid, valientes, y soportadlo un poco de tiempo más, pues según un oráculo vamos a vencer si no reñimos (Aristófanes, 2008: 157).

Es necesario hacer una aclaración más: hablar de la «actualidad» del deseo no implica que el tiempo gramatical empleado sea necesariamente el presente, sino solo que el punto de vista del enunciador aparece proyectado al interior de un lapso temporal del que no se conocen los límites y en el que el deseo ya y todavía está presente. Por ello es posible que encontremos ejemplos en pasado que deben considerarse característicos de este tipo de deseo, como este de Mosco:

Amaba Pan a Eco, su vecina; amaba Eco a un Sático brincante; y el Sático por Lida estaba loco. Como Eco atormentaba a Pan, así el Sático atormentaba a Eco, y Lida al pobre Sático: Amor los abrasaba alternativamente (Mosco, 1986: 318).

Como puede notarse, los varios personajes de este texto se encuentran ya en el estado enamorado cuando se dan las noticias más antiguas de ellos. Ya amaba Pan a Eco, etc. La elección del pasado nos permite sospechar que el fragmento forma parte de una narración, pero no por ello es en sí narrativo.

### ***3. 6. 5. Se habla del cambio pero no de forma aseverativa***

Otra posibilidad muy generalizada es esta: que aparezca algo muy similar a lo que hemos llamado el motivema, algo que incluye toda la información propia de una narración pero con la carencia de la imprescindible condición de ser aseverativa. Para que pueda hablarse propiamente de narración es necesario, como ya hemos señalado, que sea posible definir dos planos temporales: uno para la enunciación y otro para lo enunciado. Pero si lo narrado no se asegura, de modo que no es verificable ni falsable, necesariamente le faltará también una posición exacta en el tiempo.

La *Nueva Gramática* de la Real Academia define la aseveración como la modalidad «no marcada» o «por defecto» (Real Academia Española, 2009: 3114-3115): si no se marca un enunciado lingüístico con una determinada modalidad, se entiende que lo que se dice es aseverativo, es decir, que la información que se da en él trata de ajustarse a algún aspecto de la realidad objetiva. Es en el ámbito de esa «modalidad no marcada» en el que nos moveremos para recoger las ocurrencias del motivema.

Pero la misma obra recoge las otras tres modalidades que es capaz de expresar la lengua: modalidad imperativa, interrogativa y exclamativa, a las cuales se pueden sumar otras dos menos claramente diferenciadas, exhortativa y desiderativa. Vamos a explicar estas posibilidades una por una para que se comprendan con claridad las razones por las que debemos excluir estos ejemplos. Y a esas cinco posibilidades deberemos añadir otras cuatro maneras de despojar a un enunciado de su valor de verdad: la predicción, la imaginación, la negación y la subordinación que condiciona la información a otro enunciado jerárquicamente superior. En total suman nueve posibles maneras de expresar la falta de certidumbre sobre la veracidad de una información que en otro caso sería narrativa.

Es posible señalar que estas posibilidades tienen que ver en parte con los distintos tipos de actos de habla más que con las modalidades, que se refieren al significado de una forma más abstracta y menos pragmática que aquellos. Si recurrimos a las diferentes modalidades y no a la teoría de los actos de habla es porque estos implican una complejidad mucho mayor de la requerida por nuestra propuesta, que aparece con bastante claridad aludiendo a las modalidades. En el caso de que sea necesario señalar un acto de habla indirecto (aquellos en los que la modalidad no se usa para el tipo de acto verbal que en principio le corresponde), lo haremos sin que por ello consideremos necesario replantear lo demás.

### 3. 6. 5. 1. Modalidad imperativa

Puede definirse como la correspondiente a un «acto verbal con el que se solicita algo» (Real Academia Española, 2009: 3129), al menos en los casos en los que está expresado con el modo imperativo, ya que algunos autores consideran que los otros casos, aquellos en subjuntivo, corresponden a la modalidad llamada exhortativa. Por supuesto, no pretendemos discutir esto, de manera que aceptamos la opinión más completa, teniendo en cuenta los dos términos.

La otra condición necesaria para considerar válido esto es que se trate de actos de habla directos: habrá que tener cuidado con los enunciados para estar seguros de que el imperativo no se usa con otra intención diferente de la de solicitar. Pero es mucho más importante para nosotros estar seguros de que no pasa por aseverativo un enunciado cuyo verbo esté en modo indicativo pero constituya una orden por medio de un acto de habla indirecto.

En nuestro estudio, es muy habitual que nos encontremos con todo tipo de solicitudes a los dioses o a las personas amadas y requeridas, casos que indudablemente deberán ser excluidos de la expresión del motivema.

Esto es lo que ocurre en el *Idilio VII* de Teócrito, en el que el enunciador solicita a los Amores su asistencia a la hora de provocar el deseo en otra persona. Hay que notar que la aparición del programa narrativo debería ser tomada en cuenta si no fuera porque solo aparece dentro de la petición a los dioses:

Y vosotros, Amores, rubicundos cual manzanas, dejad las gratas fuentes de Hiétide y de Bíblide, y la ciudad de Ecunte, alta sede de la rubia Dione, y herid con vuestras flechas al adorable Filino; herídmelo, que el malvado no se compadece de mi amigo (Teócrito, 1986: 107).

Aunque se trate de una diosa, esto mismo ocurre en el fragmento en que Hera exige a Afrodita su asistencia en la labor de seducir a Zeus en la *Ilíada*.

Dame ahora el amor y el deseo con el que a todos  
los inmortales y a las mortales gentes tú doblesgas.  
Pues voy a los confines de la feraz tierra a ver  
a Océano [...] (Homero, 1999b: 525-527).

Es cierto que en este caso también aparecen algunos verbos en presente que hacen pensar en información verificable: pero se trata de una breve descripción de los poderes de la diosa erótica, sin detalles específicos sobre una transformación concreta.

### 3. 6. 5. 2. Modalidad interrogativa

Tampoco hay valor de verdad ni por lo tanto narración en los enunciados que solicitan una información (Real Academia Española, 2009: 3153), de modo que aquellos casos en que un enunciador cuestione sobre la generación del amor en otro individuo deberán estar incluidos aquí y por tanto excluidos del estudio del motivema. Sin embargo, otra vez será necesario prestar atención a la posibilidad de que dentro de un enunciado interrogativo haya un presupuesto implícito o una parte remática aceptada como válida y por tanto sujeta a los criterios de verdad: en ese caso sí deberemos incluir el caso entre los que expresan el programa narrativo.

En todo caso, damos ahora algunos ejemplos de enunciados excluidos del estudio por la falta de una información en cuya veracidad el enunciador se comprometa.

En primer lugar, este ejemplo de Aristóneto nos muestra un caso que no debe ser excluido por el hecho de que aparezca la información en un enunciado interrogativo, ya que efectivamente la pregunta presupone una información verificable:

¿Qué es lo que ha venido a instalarse en mi interior? Qué continuo tormento, y no logro saber qué es lo que de verdad causa este sufrimiento. [...] ¿O, más bien, esto es lo que precisamente llaman amor? (Aristóneto, 2010: 288).

Que el personaje se ha enamorado es indudable, e incluso queda claro que considera que concibe su amor como la invasión de un agente externo, si bien reconoce que ignora su identidad, y eso es lo que pregunta.

Por el contrario, no se puede afirmar nada en el siguiente ejemplo de Menandro, ya que la pregunta de Sóstrato obtiene además una respuesta negativa que confirma las posibilidades falsas del primer enunciado.

Sóstrato: ¡Por los dioses! ¿Nunca has estado enamorado de alguien, muchacho?

Gorgias: No me es posible, amigo (Menandro, 1007: 29).

Como se ve, hay que atender a cada enunciado interrogativo y analizar la parte de él que se acepta como válida y la que queda sujeta a la sanción de la respuesta.

### 3. 6. 5. 3. Modalidad exclamativa

Del mismo modo que ocurre con las interrogativas, en el caso de las exclamativas también habrá que tener cuidado con la posibilidad de un acto de habla indirecto (una aseveración con la forma de una exclamación) y con los presupuestos aceptados en el seno de una exclamación. Por lo demás, tampoco parece imposible que la exclamación pueda dar información válida, y en aquellos casos en que no la dé tampoco tendría lugar preguntarse sobre la presencia del motivema. Si el enunciador dice «¡cómo sufro desde que me enamoré!» está incluyendo un caso que nos es válido, aunque sea dentro de una exclamación. Si solo dice «¡cómo sufro!» o «¡ay!» no hay ninguna duda razonable de que no se genera el deseo en nadie.

Es decir que no hay que preocuparse tanto con el hecho de que se trate de una exclamación como de la presencia o ausencia del programa narrativo. Para ello, la mayor parte de los enunciados exclamativos parecen excluidos de la posibilidad de incluir el programa narrativo (las interjecciones, las onomatopeyas, los grupos exclamativos y los vocativos); y sin embargo puede ocurrir que incluyan presuposiciones o incluso subordinadas que explícitamente expresen el cambio, como en este vocativo de las *Efesíacas*:

¡Oh, los que primero clavasteis el aguijón en mi alma, entonces arrogantes y ahora amorosos! (Jenofonte de Éfeso, 1979: 244).

Pero las oraciones exclamativas, algunos de cuyos ejemplos pueden ser formalmente iguales que las aseverativas con la salvedad de la entonación o de los signos de exclamación, no tienen ningún problema para expresarlo. El enunciado que sigue al ejemplo anterior en la novela de Jenofonte de Éfeso es buen ejemplo de ello:

¡Bien me servisteis, bien llevasteis mi amor al alma de Habrócomes! (Jenofonte de Éfeso, 1979: 244).

Indudablemente se asevera en él una narración mínima que nos sirve para reconocer en ella el motivema.

Los casos de exclusión son muchísimo más obvios, hasta el punto de que apenas merece la pena entretenerse con ellos. No puede haber motivema en un caso como este, tomado, al azar, de las *Posthoméricas*:

¡Necio! (Quinto de Esmirna, 1997: 343).

#### 3. 6. 5. 4. Modalidad exhortativa

La única diferencia gramatical entre la modalidad exhortativa y la imperativa es el uso del modo subjuntivo o del imperativo: «Las oraciones exhortativas poseen valor ilocutivo, se construyen con formas de subjuntivo y se usan para incitar a la acción. Aunque puedan utilizarse para dar órdenes (como en *¡Que lo cuelguen!*), no contienen verbos en modo imperativo» (Real Academia Española, 2009: 3140).

Desde un punto de vista pragmático no hay ninguna diferencia entre las dos, de modo que simplemente vamos a escoger algún ejemplo que muestre los casos exhortativos que no consideraremos, del mismo modo que hicimos con los imperativos.

La solicitud dirigida hacia un plural que incluye al enunciador obliga a renunciar al modo imperativo, de modo que debemos considerar exhortativo este ejemplo de Píndaro:

¡Amemos y al Amor  
demos gusto a sazón! (Píndaro, 1984b: 356).

Se trata de una invitación a amar, que posiblemente presupone la capacidad del individuo de elegir entre amar y no amar, es decir que plantea una manera de entender el deseo y su origen posible, pero decididamente no implica un cambio en el tiempo, por lo que debe ser excluido.

También la negación excluye el imperativo, como en Hesíodo:

Que no te haga perder la cabeza una mujer de trasero emperifollado que susurre requiebros mientras busca tu granero (Hesíodo, 2000: 83).

### 3. 6. 5. 5. Modalidad desiderativa

Es la propia de las oraciones que no recurren al modo imperativo y sirven para formular deseos (*¡No lo permita Dios!*). Obviamente, quien formula su deseo de que ocurra algo no puede comprometerse con la veracidad de eso que solo puede desearse si todavía no existe, de modo que en principio habrá que excluir todos aquellos casos en que la generación de la atracción sexual o sentimental esté incluida en lo deseado.

De hecho, el deseo de que surja el amor en un individuo es sumamente frecuente, y los casos en que ese deseo aparezca formulado explícitamente, en lugar de formar parte del motivema, tendrán que estar entre los tipos excluidos del estudio.

Un ejemplo claro es este en el que el coro apoya el anhelo de Deyanira por reconquistar el afecto de Heracles en *Las traquinias* de Sófocles:

Coro: [...] Y llegue aquí [Heracles] impregnado  
con la seducción  
de que habló el centauro en su presagio (Sófocles, 1999, 453).

Todavía más ejemplar es este otro ejemplo en el que Teágenes pide que también Cariclea se enamore de él.

¡Ojalá también ella sienta algún día la pasión amorosa! Entonces sí creería yo, no que está enferma, sino que ha recobrado la salud (Heliodoro, 1996: 127).

Por otro lado, este ejemplo es interesante porque explicita nuestra propuesta de los programas narrativos reflejados uno en otro como en abismo: el amor consiste en imaginar el amor del otro, tautología que excluye todo fundamento fuera de sí mismo.

### 3. 6. 5. 6. Futuros y predicciones inciertas

Como ya hemos señalado, aparte de las modalidades no aseverativas, deberemos considerar otros tipos de enunciados que renuncian a la narración propiamente dicha, y también deberemos distinguirlos cuidadosamente de aquellos que aparentan renunciar a narrar pero dan por supuesta determinada información, con lo que pasan a ser parcialmente falsables o verificables.

En primer lugar, debemos enfrentarnos a algunos enunciados que sitúan su información en el futuro. Algunos de ellos sí están sujetos a verificación, es cierto, como las predicciones de un mago que se compromete con su cumplimiento posterior, pero en muchos otros casos las aseveraciones dirigidas hacia el porvenir son solo relativamente falsables.

Por ello, aunque la oposición pasado / presente / futuro no condiciona la modalidad del enunciado, sí pueden afectar a nuestro estudio. Debemos señalar con atención la diferencia entre el uso probabilístico del futuro, ajeno por completo a la certidumbre de la narración, la formulación de una predicción tan cierta que alcanza un valor de verdad (por ejemplo porque lo dice un dios, con lo que nadie puede dudar de ello) y los casos en que se realiza solo una promesa hacia el futuro, pero de tal manera que la naturaleza falible del enunciador lo exime de un verdadero compromiso. Los primeros y los últimos no caben aquí, pero los segundos, tal vez de manera excepcional, sí deben ser considerados.

Como ejemplo de lo primero puede servir este epigrama de la *Antología palatina II* en que se advierte de la alta probabilidad de caer en los peligros del enamoramiento, y que por lo demás nos aclara la imposibilidad de situar lo predicho en un momento específico:

El tañido del arpa de Jantipa, su charla, su elocuente mirada, su  
canto y su fuego recién inflamado,  
alma mía, te consumirán. Por qué, cuándo y cómo,  
no lo sé: lo sabrás, desdichada, cuando ya te hayas quemado (VV. AA., 2004: 400).

El siguiente ejemplo corresponde a una predicción que sí compromete su realización en el futuro, dadas las habilidades proféticas de Enone:

[...] llevado por su amor, le juró que jamás la abandonaría y que siempre la tendría en la más alta estima. A estas razones solía responder Enone que conocía el gran amor que en el presente sentía hacia ella, pero que llegaría el día en que, abandonándola, para pasar a Europa, se enamoraría locamente de una extranjera y llevaría a sus allegados los horrores de la guerra (Partenio de Nicea, 1981: 147-148).

Un ejemplo bastante claro de lo tercero es esta promesa de una hechicera en *Las etiópicas*. Ella está convencida de que se cumplirá su profecía, pero el lector cuenta con la posibilidad de que se equivoque:

No hay corazón de acero tan duro que resista mis seducciones. Dímelo, que no tardarás en cumplir tus deseos (Heliodoro, 1996: 263).

### 3. 6. 5. 7. Imaginaciones

Por su parte, aunque formalmente correspondan a la modalidad aseverativa, si lo que se cuenta constituye con claridad una ensoñación o una imaginación, no puede tenerse en cuenta como narración, ya que nadie se compromete con su veracidad. Así ocurre con el relato indirecto de los delirios amorosos de Medea en *Las argonáuticas*, al que ya nos hemos referido:

Parecióle que el hombre extranjero aceptaba la prueba  
no por sus muchos deseos de llevarse consigo la piel del carnero,  
que no había venido siquiera por causa de él a la ciudad  
de Eetes, y sí para llevársela a ella a su casa  
como esposa legítima (Apolonio, 1991: 232).

### 3. 6. 5. 8. Subordinación y condicionamiento de la información

De modo parecido, puede reconocerse la falta de compromiso en algunas subordinadas en las que la información no está asegurada. En estos casos debemos excluir el caso de la lista de ocurrencias del motivema.

Ese es claramente el caso en este ejemplo de Alcifrón:

Por tanto, lo único que me queda por hacer es cerrarle la puerta y rechazarlo, en el caso de que venga a mí, en un determinado momento, con idea de pasar la noche juntos (si alguna vez quiere encelar a Tétale) (Alcifrón, 2000: 279).

O, de manera parecida, en *Las etiópicas*, en que se reconoce el efecto de la belleza, pero no como suceso verificable sino como temor que se subordina a una decisión, que es la que sí se narra.

En cuanto a Cariclea, había decidido no verla casi nunca, para evitar que la contemplación fuera llama que apremiase su deseo y para no verse obligado a transgredir las disposiciones de todos conocidas (Heliodoro, 1996: 48).

También en *Dafnis y Cloe* aparece la información subordinada a otra información, con lo que pierde su valor como si fuera un deseo.

Y un día –pues era ya el momento de que Dafnis conociera las obras del amor [...] (Longo de Lesbos, 2005: 42).

### 3. 6. 5. 9. Negación

Aunque no se trate propiamente de una modalidad (la *Gramática* apoya este rechazo por el hecho de que todas las modalidades conocen formas afirmativas y negativas), sí nos interesa señalar que, si viene negada la ocurrencia del motivema, pierde su valor narrativo al confirmarse su falsedad, por lo que no podemos considerarlo. No obstante, es necesario ser muy cuidadosos con las sutilezas del foco de la negación, ese ámbito de la información transmitida que la negación tacha, porque puede ocurrir que a pesar de todo se produzca una aseveración afirmativa en el seno de una oración que incluye una negación.

Si no es eso lo que ocurre, los enunciados negados deben estar incluidos en este tipo y excluidos de los casos del motivema.

En la tragedia que lleva su nombre (y en la que no aparece ninguna ocurrencia del motivema), la Helena euripídea niega la verdad de todo lo narrado en la *Ilíada* señalando que Hera fabricó una réplica exacta de su cuerpo en aire, que fue la que Paris secuestró con ayuda de Afrodita. Entonces reproduce la versión tradicional pero negándola:

Hélena<sup>60</sup>: Al lecho de un mozo bárbaro los remos  
no me condujeron  
ni le seguí llevada por pasión ilícita (Eurípides, 1986: 311).

Aunque no se trate propiamente de una negación, podemos considerar similar un caso de sarcasmo que rechaza aquello que afirma, con lo que el efecto es el mismo. El ejemplo es de la *Medea* de Eurípides, en que la protagonista niega que Jasón se haya enamorado de la hija del rey, más bien la causa por la que ahora la desprecia es que busca una alianza política.

Egeo: ¿Se enamoró o tal vez odio cobró a tu lecho?  
Medea: Y con un gran amor; fiel no ha sido a los suyos.  
Egeo: Pues que se vaya si es tan malo como dices.  
Medea: La alianza con el rey, de eso quedó prendado (Eurípides, 1991a: 102).

### 3. 6. 6. Descripción de personas deseables

Existen numerosos fragmentos que se refieren a la capacidad seductora de determinados individuos, sin que por ello se ponga de manifiesto una historia específica de enamoramiento. La belleza y el atractivo de las personas es indudablemente uno de los grandes temas de la literatura universal, y también de la griega. Así Heródoto, atento solo a la fidelidad a los testimonios que se le han transmitido, no renuncia a describir a las personas con los rasgos más destacables:

[...] había todavía una hija del rey Apries; la única de su casa que continuaba con vida. Era muy atractiva, de una gran belleza; se llamaba Nitetis (Heródoto, 2011: 294).

Pero otras veces se trata de una visión más bien subjetiva la que describe la belleza de la persona amada, como en este epigrama palatino:

Como liga es tu beso y son fuego, Timarión, tus ojos;  
incendias cuando miras; si tocas encadenas (VV. AA., 1978: 423).

<sup>60</sup> Fernández-Galiano transcribe este nombre como esdrújulo, atento a la pronunciación griega. Dado que la tradición española se decanta por 'Helena' con esta única excepción, nosotros solo adoptaremos el criterio de este traductor en los textos traducidos por él.

A veces se trata de los rasgos eróticos propios de la divinidad, otorgados a los mortales por circunstancias variadas o simplemente percibidos directamente en el dios, como aquí en Dioniso en las *Bacantes* eurípideas:

Penteo: [a Diosniso] Esos tus largos bucles no son de un luchador,  
pero inspiran deseo la mejilla enmarcando;  
y tu piel blanca cuidas y a la sombra mantienes,  
de los rayos solares resguardada, en tu intento  
de captar a Afrodita con esa belleza (Eurípides, 1991a: 352).

Esta belleza puede ser tal que incluso resulte evidente para todo el mundo, como ocurre frecuentemente a los héroes de las novelas, como *Las etiópicas*:

[...] cuando aparece en los templos, avenidas o plazas, nadie puede reprimir la intención de volver hacia ella la cabeza y el pensamiento, como si fuera una estatua, modelo de belleza (Heliodoro, 1996: 106).

Se trata de una idea que a veces está incluso teorizada como un universal, que todo el mundo favorece a los bellos, como ocurre aquí en *Quéreas y Calíroo*:

Llevaba Dionisio un gran cortejo, pues quiso mostrar a su mujer unos recursos lo más ricos posibles, y la benevolencia de los habitantes de las tierras por donde iban pasando les proporcionó un viaje digno de reyes. Cada pueblo los escoltaba hasta el siguiente, y cada sátrapa los entregaba a su vecino, pues a todos arrastra la belleza (Caritón de Afrodisias, 1979: 127).

Son especialmente significativos los casos en los que se describe a esos individuos aludiendo a los muchos pretendientes que se ofrecen para lograr una boda. En todo caso, no se trata tanto del surgimiento de un deseo incontrolable como de decisiones repetidas por parte de hombres (es mucho menos frecuente en la sociedad griega clásica encontrar a mujeres pretendiendo a un único hombre), lo que hace pensar en cualidades sobresalientes de la mujer o bien en razones tácticas que la hacen preferible a otras, como las riquezas de su familia, el poder que ostentaría el matrimonio, etc.

Pero en la estilización literaria de anécdotas tales parece que normalmente se olvidan esos criterios pragmáticos en favor de la exaltación de la belleza de la pretendida.

[...] (hija) de Agenor igual a un dios, Demódice, a la que la mayoría de los hombres de la tierra pretendían, a la que también muchos regalos famosos prometieron generosos reyes en pos de su inconmensurable belleza (Hesíodo, 2000: 147).

No obstante, también es cierto que algunos de esos pretendientes sí aparecen sujetos a la transformación, y en esos casos los fragmentos correspondientes deberán ser estudiados como representativos del motivema.

### 3. 7. Los límites internos: aclaraciones sobre la adscripción de un caso a una variante

Una vez que se han señalado los límites de lo que vamos a aceptar como ocurrencias del motivema, podemos volver a contemplar los nueve repartos actoriales que completan las cuatro variantes principales del programa narrativo. En nuestro intento de rastrear todos los casos que aparezcan en esos textos para adscribirlos a las variantes correspondientes, obviamente a veces surgirán algunas dificultades. No siempre el autor de un texto tiene claro por cuál de ellas quiere decantarse, de manera que pueden aparecer dos en el mismo texto, o cambiar de una a otra de forma inconsciente. Como ya hemos adelantado en relación con el difuso límite entre el amor entendido como fuerza que ataca al enamorado y como sentimiento que lo invade, algunas de las variantes descritas, aunque teóricamente fáciles de distinguir, pueden resultar confusas en un texto real, por la ambigüedad de las palabras utilizadas o por la omisión de características concretas. También puede resultar difícil establecer los criterios que permiten discriminar los casos pertinentes de los que no lo son.

Si volvemos a los textos que nos servían de ejemplo, el de *Tristán e Iseo*, el de *Mucho ruido y pocas nueces* y el de *Un amor de Swann*, podríamos situar el primero con total claridad en la variante 1. 4, es decir, aquella en la que el sujeto de hacer está representado por un actor distinto del que representa el sujeto de estado y a su vez distinto del que representa el objeto: la madre de Iseo (con sus ayudantes casuales), los dos jóvenes, el amor que se apodera de ellos. Corresponde a la variante 1. 4. porque la fuerza que los enamora está transferida a un objeto mágico en lugar de actuar de manera voluntaria o por la voluntad del dios.

Por su parte, Beatrice y Benedick son víctimas de una sugestión de carácter psicológico realizada por otros personajes, pero de manera diferente a la de Eros: ellos no generan propiamente el deseo, sino que crean la situación propicia y les dan el empujón

(del mismo modo que ocurre en la *Eneida*, por ejemplo). Puesto que no hay S1 capaz de generar el deseo, diremos que participa del modelo 2. 2.: las circunstancias favorecen el desarrollo de un amor que en última instancia es espontáneo y debido a una indudable afinidad de los dos caracteres, el de la mujer en guerra con los hombres y el del hombre en guerra con las mujeres. De los cuatro subtipos que distinguíamos, este corresponde con claridad a aquel en que las circunstancias están organizadas por una o varias personas manipuladoras.

Por último, para Swann no hay una fuerza externa, sino que se trata por completo de movimientos de su alma, los cuales adoptan en ciertas ocasiones los mismos rasgos que S1 y O y S2. El origen del amor, de todas formas, considerando la narración en su conjunto, no puede ser más que interno, claramente independiente de cualquier influencia externa, divina o natural. Ni siquiera la belleza de Odette justifica el enamoramiento, puesto que Swann inicialmente la desdeña por vulgar. Podría decirse que Swann se enamora porque anda buscándolo, aunque parece que es un ligero movimiento de su alma, el parecido que repentinamente encuentra entre ella y la Séfora de Boticelli, el que abre la puerta al sentimiento. Puesto que ese movimiento tiene lugar dentro de su psique, necesariamente deberemos considerar que no hay un sujeto de hacer, al menos no uno exterior, lo que nos lleva a su inclusión en la variante 2. Quizás esas circunstancias que abrían la puerta, incluso admitiendo que son de origen interno, puedan favorecer su inclusión en 2. 2.

Pero efectivamente el caso de Swann impone la obligación de un análisis de la psique del personaje, ya que en su interior sí parecen actuar tres entidades actoriales que especifican a los actantes S1, S2 y O: una que provoca la aparición del deseo en otra.

De cualquier manera, veremos que una distinción de entre todas estas va a ser crucial en nuestro corpus: unos textos se centrarán en la creencia en que el origen del deseo es externo (deseo exógeno, 1.), mientras que para otros es solo responsabilidad del mismo sujeto de estado (deseo endógeno, 2.). Dentro de estas dos opciones surgirán las ramificaciones propuestas.

Nuestra hipótesis a este respecto es que será posible adscribir todos los casos que aparezcan en los textos de nuestro corpus a alguno de estos apartados. Naturalmente, la lectura de los textos y la recogida de los casos serán añadidas a listas independientes hasta el momento en que el corpus completo sea analizado. Solo entonces se pondrán en relación los datos para estudiar las proporciones, de manera que nunca un caso sea considerado al

amparo del conocimiento de las proporciones que vayan apareciendo, ni sea reubicado para reorientar los resultados de manera más satisfactoria.

### **3. 7. 1. Omisiones**

Entre las formas de confusión que tendremos que afrontar, nos encontraremos con que en muchos textos se habla de la aparición del deseo pero, por razones variadas, no se explicita la responsabilidad. Se trata de un fenómeno diferente del que se da cuando se proclama la ignorancia: aquí nos referimos a casos de simple omisión. Son tantos los ejemplos en que el autor da por supuesta una de las opciones que resulta incuestionable que esta indefinición no implica falta de un criterio, es decir que el autor tiene una creencia concreta en torno al principio que lleva a la gente a enamorarse, pero no siempre necesita hacer explícita esa creencia. Es lo que ocurre con el texto ya citado de Arquíloco cuando declara su anhelo de tocar a Neóbula, sin explicitar en absoluto el origen de ese deseo, por más que en otros textos haya dejado suficientemente clara la responsabilidad que en su opinión tiene Eros en todo esto.

Pero aunque no podemos llegar a la conclusión de que esa omisión delate la creencia en que no hay ningún agente exterior, como viene a demostrar el ejemplo citado, tampoco podemos asumir que la identidad del agente en un caso explícito sea la misma que en otro caso en que este es implícito, por mucho que sea del mismo autor o incluso del mismo texto. Y no obstante, la omisión sí nos permite al menos sospechar que para él no es del todo imprescindible atribuirle a alguien la generación del deseo. Por ello, nos parece aceptable la solución de asimilar estas omisiones a los casos en que el enunciador confiesa su ignorancia sobre el origen del deseo. Las incluiremos, pues, todas juntas en ese apartado.

### **3. 7. 2. Contradicciones**

Otra fuente de problemas podría ser la coexistencia en un mismo texto de casos pertenecientes a distintas variantes: dependiendo del carácter del personaje involucrado en el enamoramiento, o del que lo relate, o de cualquier otra circunstancia, el sentido literal de las palabras puede llevarnos a pensar en una u otra disposición de los elementos del programa narrativo. De este modo, incluso pueden aparecer concepciones abiertamente contradictorias. Por supuesto, un género en el que esto ocurre de manera frecuente es el

teatral, en que las contradicciones quedan justificadas por la adscripción de cada concepción a un personaje concreto, que puede expresar unas creencias claramente diferenciadas sin que el lector pueda llegar a una interpretación definitiva de la opinión del autor: así, en Eurípides, Helena defiende la responsabilidad de Afrodita en su enamoramiento mientras que Hécabe la considera única responsable a ella. Sin embargo, este fenómeno no es en absoluto exclusivo de los textos dramáticos, sino que lo encontraremos en muchas de las obras que analicemos, con independencia del género literario.

Al interpretar estos casos de contradicción, y por las mismas razones que en los de omisión, no podemos decidir cuál de las variantes es la que define la posición del autor; más bien debemos aceptar que en sus textos hay una proporción determinada de casos de una y otra variantes, hasta el punto de que probablemente cada texto componga finalmente un cuadro complejo y lleno de matices en los que predomine una variante con mayor o menor claridad.

Así pues, tendremos en cuenta la proporción de casos de cada variante en relación con el conjunto de casos que aparecen en la totalidad de la obra para comprender el balance definitivo en cada obra y autor, lo que nos permitirá, por un lado, explicar los detalles difíciles de entender, ya que será posible aclarar algunos casos dudosos gracias a las predominancias en una obra, en un autor o en una corriente determinada; pero, por otro lado, eso nos permitirá acceder a una comprensión más global de las maneras de entender o al menos de decir el deseo a lo largo de la historia.

### **3. 7. 3. Repeticiones no significativas**

Puede ocurrir también que la presencia de las variantes en el conjunto de los textos no se corresponda con su importancia relativa en cada uno de ellos. Por ejemplo, llevar a cabo un recuento global del conjunto de los casos podría hacer que un texto aislado desequilibrase por completo las cuentas, si solo en él apareciera una variante bizarra pero repetida más veces que las que aparecen las demás variantes en todos los demás. Se trata de una posibilidad poco probable pero real.

Por el contrario, si atendemos exclusivamente a las proporciones dentro de cada autor o de cada obra podemos encontrarnos con la sorpresa complementaria: que pese tanto

un texto breve y que solo circunstancialmente narra un enamoramiento como otro lleno de ocurrencias del motivema y centrado en las historias de amor.

La única manera de resolver esas contradicciones sería tener en cuenta todas las ocurrencias, tanto si se repiten como si aparecen aisladas, y al mismo tiempo considerar su importancia relativa dentro de cada autor y obra.

Así pues, como ya hemos señalado, hemos decidido optar por recogerlas todas, y tratar de explicar las proporciones que aparecen en el contexto de cada autor, precaución que restará peso a las que se repitan sistemáticamente. Aunque lleguen a desequilibrarse los números, señalaremos la importancia relativa de cada obra o caso, y solo después consideraremos estas proporciones individuales en una estadística general que dé cuenta del conjunto. Es decir, será necesario valorar las proporciones por obra, por autor y en el conjunto del corpus, así como las relaciones entre estos tres criterios, para poder llegar a conclusiones fundamentadas.

Antes de continuar, debemos precisar otra posible forma de repetición: en muchos textos se narra varias veces un único enamoramiento. En los casos en que eso no implica la aparición de distintas concepciones, es decir, cuando todas las veces que se narra el mismo suceso ocurre que se atribuye también al mismo agente, surge la duda de si debemos considerarlo una única ocurrencia repetida o varias. En principio, consideramos que cada relato mínimo que aparezca en el texto debería ser tenido en cuenta, independientemente de que se cuente un mismo caso: de hecho, lo contrario podría llevarnos a eliminar también los relatos repetidos en el orden de la mitología en diferentes textos, y pensar en todos los textos que narran la pasión de Paris y Helena como un único texto. Si resulta obvio que esto no es así, también lo será que la narración repetida de un enamoramiento constituye varios ejemplos capaces de darnos información sobre la concepción del deseo en su autor.

No obstante, si la repetición ocurre inmediatamente, en frases sucesivas o como parte de una única narración, recurriremos a un criterio analítico un poco más flexible, aceptando que tal vez en ciertas circunstancias haya que considerarlo como un único caso.

#### **3. 7. 4. *Un ejemplo no se adscribe claramente a ninguna variante***

Obviamente, puede darse el caso de que determinada ocurrencia del motivema esté expresada de una manera confusa o ambigua, o que no se corresponda con exactitud a una de las variantes que hemos propuesto. Por supuesto, la primera sospechosa en esas

circunstancias será la propia variante en la que queremos incluir el ejemplo, forzándolo a decir lo que tal vez no dice. Claro que nuestras variantes pueden estar deficientemente formuladas, y que no sean tan explicativas o distintas como nos gustaría, y desde luego estamos dispuestos a reformularlas siempre que nos demos cuenta de que la realidad del corpus excede las posibilidades del instrumental de que disponemos. Pero también cualquier estudio debe contar siempre con un determinado grado de ambigüedad: es necesario asumir ciertas decisiones y aceptar como válidos nuestros instrumentos de análisis, a pesar de que siempre queden ciertas insuficiencias, latentes o evidentes.

Por ello, cuando no hemos optado por reformular las variantes, y si no consideramos aceptable excluir el ejemplo del estudio, la solución debe ser acercar el caso ambiguo a la variante más cercana.

### ***3. 7. 5. Un ejemplo puede ser representativo de dos variantes***

No es raro que se narre un caso de deseo como consecuencia de una mezcla de causas y se den varias razones para explicar la aparición del sentimiento, con lo que resulta difícil identificar las preferencias del autor.

Si esto ocurre a lo largo de un texto de cierta longitud, no tenemos demasiados problemas para aceptar que en una frase se responsabiliza a un agente mientras en otra, unos párrafos más abajo, se responsabiliza a otro: en esos casos, los pasajes involucrados en uno y otro aparecerán bajo distintos epígrafes. Pero en aquellos casos en que en un breve pasaje, o incluso en una oración, encontremos varias concepciones, como ocurre con frecuencia creciente a medida que la tradición cultural se va enriqueciendo, con casos extremos entre los poetas alejandrinos, nos veremos obligados a encontrar una jerarquización de las ideas, incluyendo el ejemplo en el apartado que corresponda a la variante hegemónica.

### ***3. 7. 6. Un solo verbo expresa la aparición de varios deseos***

Se dan también casos en los que en una sola oración se da cuenta de dos o más enamoramientos. Por ejemplo, cuando un pronombre recíproco explicita la naturaleza simétrica de un amor correspondido, o cuando las desinencias verbales señalan a un sujeto plural.

En principio, consideraremos que estos casos definen una única visión del motivema una única vez, por lo que los tendremos en cuenta como si se tratase de uno solo. Tal vez el punto de vista estrictamente narratológico sea otro: se trata de dos sujetos, cada uno de los cuales sufre una conjunción con el objeto. Sin embargo, en este punto es necesario forzar la teoría de Courtés para acercarnos a un problema temático. Lo que nos interesa es explicar las invariantes y las variables en torno a una célula temática determinada, para lo cual debemos ser capaces de identificar con claridad nuestras unidades. Hemos decidido utilizar el programa narrativo para seleccionar nuestros ejemplos, pero no debemos caer en ciertas complicaciones que se derivarían de contemplar la multiplicidad de los sujetos: si en un fragmento se dice «infinitos individuos se enamoraron» (y no es un ejemplo imposible) se considerará como un único caso del motivema.

Lo mismo ocurre en el caso en que un único individuo se enamora de varios otros individuos, por más que sea sumamente improbable en un fragmento narrativo que uno pase repentinamente a estar enamorado de infinitos seres.

Por supuesto, ulteriores especificaciones pueden hacernos ver que estos enamoramientos múltiples no son tan uniformes: entre las varias personas que desean a una, tal vez se especifiquen los rasgos que caracterizan el amor de una de ellas, contrapuesto al de otra o al de otras muchas. Si es así no dudaremos en señalar los casos que reconozcamos con claridad.

### **3. 7. 7. *El deseo ya existía, pero se acrecienta***

Por último, en muchos de los relatos veremos que, además de la aparición del deseo en algunos individuos, este sentimiento experimenta intensificaciones o se mitiga y olvida. Aunque los olvidos no forman parte de nuestros intereses aquí, no podemos dejar de tener en cuenta las intensificaciones como representativas del mismo motivema, puesto que el sujeto de estado pasa a estar en conjunción con una nueva cantidad de deseo. Antes poseía algo de deseo, pero ahora ha pasado a poseer más.

De hecho, estas intensificaciones irán siempre insertadas en el mismo esquema y con las mismas variaciones que las apariciones desde la completa carencia. Por ello, es necesario incluirlas como ocurrencias del motivema sin ninguna particularidad especial.

#### **4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE LOS TEXTOS Y POSIBLES INTERPRETACIONES**

Pese a que existe una larga tradición que separa un apartado de resultados y otro de interpretación, en el caso presente parece bastante más cómodo mantenerlos juntos. La razón por la que normalmente se diferencian hay que encontrarla en el interés por mantener la objetividad, dando primero los datos sin ningún tipo de contaminación subjetiva para después hacer un esfuerzo interpretativo y dar cuenta de todos ellos en una visión coherente del conjunto. Sin embargo, en nuestro caso encontraríamos enormes dificultades para separar los datos, extraídos del corpus de textos analizados, de las posibles interpretaciones que se desprenden de ellos. Para facilitar la comprensión de nuestras interpretaciones y evitar repeticiones, hemos preferido unir estos dos apartados.

Por esas razones, vamos a tratar de explicar esos datos al hilo de su exposición. A medida que avancemos en la descripción del corpus desde distintos enfoques, iremos presentando también las razones más plausibles para explicar los rasgos que encontremos, tanto los más esperados como los que resulten más sorprendentes. Naturalmente, algunos de esos rasgos requerirán muy pocas explicaciones mientras que otros exigirán de nosotros un mayor esfuerzo interpretativo.

##### **4. 1. Descripción del corpus**

Empezaremos por dar cuenta de los datos más externos que atañen al corpus y a la relación de casos que hemos encontrado en él.

Hemos considerado 67 textos, que ya hemos detallado previamente. Están dispuestos en un orden cronológico, elegido según una fecha segura siempre que esto ha sido posible, es decir, en los casos en que se conoce, o estimada en esos otros casos en que los datos conocidos no alcanzan a dar un año exacto, tal como hemos explicado al presentar la nómina de textos. Hemos optado por suponer una fecha como la más probable, por medio de operaciones que sabemos discutibles, con la única intención de organizar nuestros textos de forma coherente a un tiempo con los datos conocidos de todos ellos. El resultado es una lista numerada, necesaria para poder llegar a determinadas conclusiones, y

Tabla 2. Número de casos por texto y variante										
Variante	1. 1.	1. 2.	1. 3.	1. 4.	2. 1.	2. 2.	2. 3.	3.	4.	Total
Texto										
1. Homero: <i>Íliada</i>	0	3	0	1	2	0	1	0	13	20
2. Homero: <i>Odisea</i>	0	2	0	0	2	0	1	0	0	5
3. Hesíodo	2	7	0	0	5	1	4	0	0	19
4. Arquíloco de Paros	2	0	0	0	0	0	0	0	1	3
5. Alcmán	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
6. Safo de Lesbos	1	6	0	0	1	1	1	0	0	10
7. Alceo	2	2	0	0	0	0	0	0	0	4
8. Íbico	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
9. Anacreonte	0	1	2	0	0	0	2	0	0	5
10. <i>Himnos homéricos. La «batracomiomaquia»</i>	1	3	0	0	1	0	1	0	1	7
11. Píndaro	2	1	0	1	1	0	3	4	0	12
12. Baquilides	0	1	1	0	0	0	0	0	0	2
13. Esquilo: <i>Los siete contra Tebas</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
14. Esquilo: <i>Las suplicantes</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
15. Gorgias: <i>Elogio de Helena</i>	1	1	0	0	2	0	0	0	0	4
16. Esquilo: <i>La Orestía</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
17. Esquilo: <i>Prometeo encadenado</i>	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2
18. Corina	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
19. Heródoto: <i>Historia</i>	0	0	0	0	0	0	4	0	0	4
20. Sófocles: <i>Antígona</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
21. Sófocles: <i>Las traquinias</i>	0	6	0	1	3	0	2	0	1	13
22. Eurípides: <i>El ciclope</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
23. Eurípides: <i>Medea</i>	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
24. Eurípides: <i>Hipólito</i>	2	5	0	0	1	0	0	1	0	9
25. Aristófanes: <i>Los acarnienses</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
26. Eurípides: <i>Andrómaca</i>	0	2	0	0	1	1	0	0	0	4
27. Aristófanes: <i>Los caballeros</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
28. Eurípides: <i>Las troyanas</i>	0	1	0	0	3	0	0	1	0	5
29. Sófocles: <i>Electra</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	1	2
30. Aristófanes: <i>Las tesmoforias</i>	0	0	0	0	0	1	1	0	0	2
31. Aristófanes: <i>Lisístrata</i>	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
32. Eurípides: <i>Ifigenia en Aúlida</i>	1	1	0	0	1	0	0	0	0	3
33. Aristófanes: <i>Las ranas</i>	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2
34. Aristófanes: <i>Las asambleístas</i>	1	1	0	0	0	0	1	0	0	3
35. Menandro: <i>Comedias</i>	3	3	0	0	3	0	3	0	0	12
36. Calímaco: <i>Himnos y epigramas</i>	2	1	0	0	0	0	2	0	1	6
37. Herodas: <i>Mimiambos</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
38. Teócrito	1	11	1	1	6	1	7	0	0	28
39. Apolonio de Rodas: <i>Las argonáuticas</i>	0	6	1	0	0	1	1	0	0	9
40. Mosco	0	1	1	0	0	0	0	0	0	2
41. <i>Fragmentos mímicos</i>	1	1	0	0	0	0	1	1	0	4
42. <i>Antología Palatina I</i>	1	18	4	0	18	1	2	2	2	48
43. Bión de Esmirna	0	1	0	0	1	0	0	0	0	2
44. Partenio de Nicea: <i>Sufrimientos de amor</i>	3	3	0	0	4	3	24	0	2	39
45. Caritón de Afrodísias: <i>Quéreas y Calírroe</i>	1	2	0	0	6	7	2	0	2	20
46. <i>Antología Palatina II</i>	0	4	0	1	5	0	7	1	0	18
47. Plutarco: <i>Vidas paralelas</i>	1	0	0	0	1	0	3	0	0	5
48. Plutarco: <i>Erótico. Narraciones de amor</i>	1	0	0	0	3	1	5	1	0	11
49. Apolodoro: <i>Biblioteca mitológica</i>	0	5	0	0	4	0	33	1	0	43
50. <i>Nino y Semíramis</i>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
51. Luciano: <i>Diálogos, relatos verídicos</i>	0	5	0	2	1	5	13	0	0	26
52. <i>Calígone</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
53. Loliano: <i>Fenicíacas</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
54. Jámblico: <i>Babiloníacas</i>	1	0	0	0	0	1	5	1	0	8
55. Jenofonte de Éfeso: <i>Efesíacas</i>	0	1	1	0	8	2	9	0	1	22
56. Aquiles Tacio: <i>Leucipa y Clitofonte</i>	1	2	1	0	5	7	4	0	0	20
57. Alcifrón: <i>Cartas de cortesanas</i>	1	0	0	0	2	2	3	0	0	8
58. Ateneo de Náucratis: <i>Sobre las mujeres</i>	2	2	1	0	6	1	24	0	0	36
59. Longo de Lesbos: <i>Dafnis y Cloe</i>	0	0	0	0	5	4	5	1	0	15
60. Filóstrato: <i>Cartas de amor</i>	1	0	0	0	5	1	0	0	0	7
61. Quinto de Esmirna: <i>Posthoméricas</i>	2	4	0	0	2	1	1	0	1	11
62. Heliodoro de Halicarnaso: <i>Las etiópicas</i>	4	0	0	0	15	7	11	0	1	38
63. <i>Olenio</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
64. <i>Anacreónticas</i>	0	3	2	1	1	0	1	0	0	8
65. Aristéneto: <i>Cartas</i>	1	5	3	0	6	6	5	0	0	26
66. Museo: <i>Hero y Leandro</i>	1	3	4	0	4	2	2	0	0	16
67. <i>Un bandido astuto</i>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Suma	47	129	23	8	141	58	199	14	27	646

1. 1.: 'Fuerza natural'; 1. 2.: 'Dios humanoide'; 1. 3.: 'Instrumento en manos divinas'; 1. 4.: 'Instrumento en manos humanas';  
2. 1.: 'Contemplación'; 2. 2.: 'Circunstancias'; 2. 3.: 'Se ignora'; 3.: 'Responsabilidad propia'; 4.: 'Deseo autoinsuflado'

en todo caso para poder contemplar los resultados con criterio. Es cierto que en algunos casos la fecha supuesta podría ser contradicha por nuevas evidencias, pero provisionalmente necesitamos disponer los textos en algún orden, y hemos optado por el menos caprichoso posible.

De nuestro corpus están descartadas todas aquellas obras en las que no hemos encontrado ninguna ocurrencia del motivema que estamos estudiando. En cambio, todos los textos presentes en él han sido objeto de lectura y análisis con el fin de consignar una lista lo más completa posible de casos de ocurrencia del motivema en los textos (6. Apéndice). Para ello ha sido necesario definir los límites de lo que íbamos a considerar ‘caso’, o bien ‘ocurrencia del motivema’, tal como ya se ha explicado.

En conclusión, sumando las ocurrencias encontradas en el conjunto de todos los 67 textos, se han tenido en cuenta 646 casos. Su distribución exacta aparece recogida en la Tabla 2.

Ofrecemos aquí una distribución que corresponde al número de casos que aparecen en cada texto (Gráfico 1). Dada la cantidad de textos considerados en este trabajo, un gráfico como este resulta un tanto confuso, pero no deja de ser la clave para sacar algunas conclusiones iniciales.

El gráfico permite comprender la evolución de la proporción entre los textos y la cantidad de casos que aparecen en ellos, relacionándolos con su posición relativa en el orden cronológico asignado. Cada barra representa un texto, cuya longitud es mayor o menor según el número de casos, que también está detallado. Los números del eje vertical se corresponden con el orden que se les ha otorgado a los textos en la nómina. Se puede observar que la mayor parte de los textos que incluyen pocos casos se encuentran entre las obras dramáticas de los grandes trágicos y entre los fragmentos novelescos, mientras que encontramos un caudal de casos creciente a partir de la obra de Teócrito (el texto 38), quedando las barras más largas a partir del texto 42 (*Antología palatina I*).

#### **4. 2. Observaciones sobre esta descripción**

Estos primeros datos ya nos permiten señalar algunas características del conjunto de los textos estudiados.

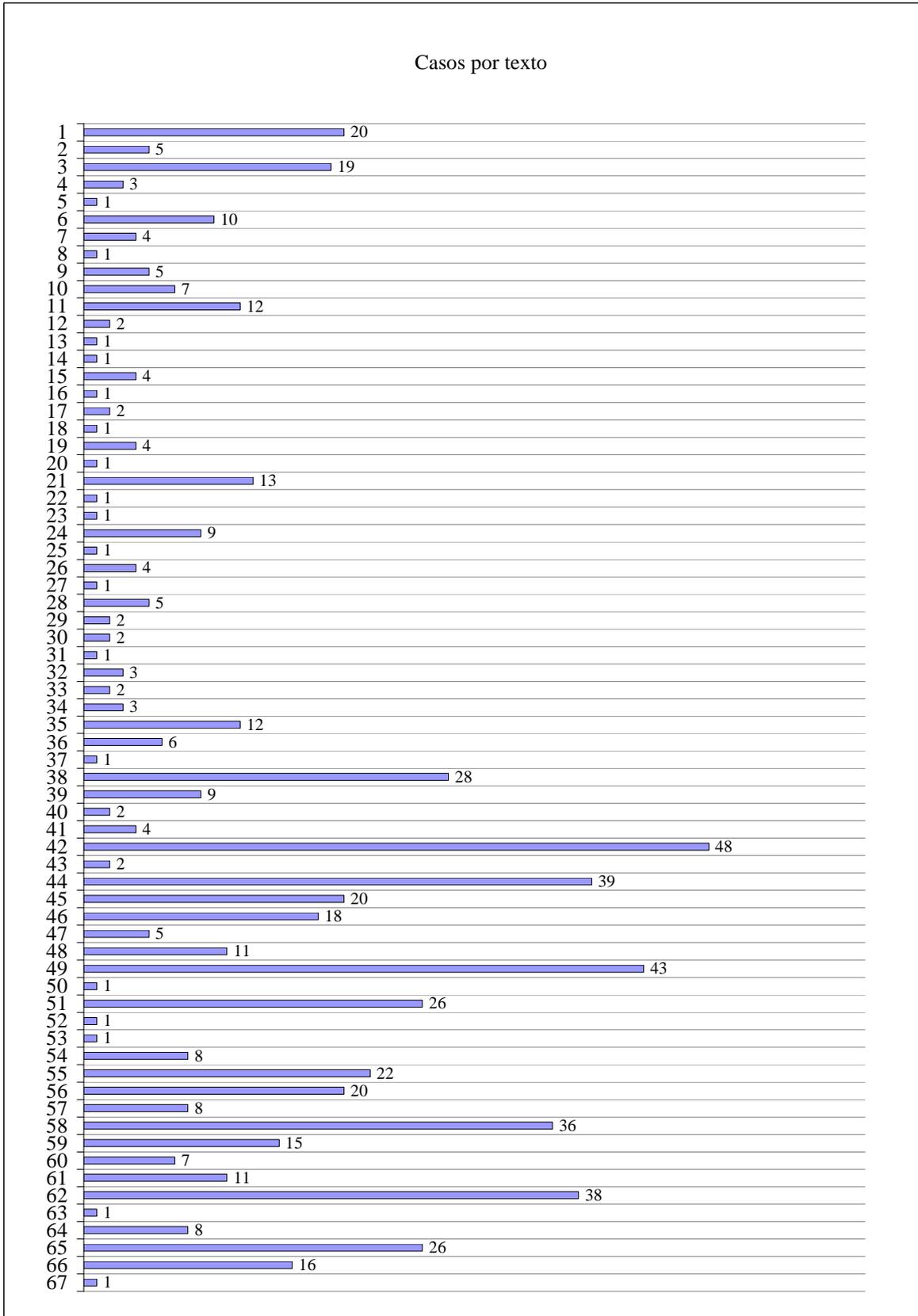


Gráfico 1. Distribución de todos los casos del corpus según los textos en los que aparecen. Cada barra representa la cantidad total de ocurrencias del motivema encontrada en cada uno de los 67 textos del corpus, según el orden detallado previamente.

En primer lugar, llama especialmente la atención el hecho de que los textos que tienen más casos sean con claridad algunos entre los más tardíos. Se trata de un desequilibrio evidente en relación con los antiguos, que nosotros tenemos que hacer un esfuerzo por entender. Empezaremos por las explicaciones correspondientes a algunos de los textos individuales, que presentan características específicas que los distinguen de los demás, algunas de las cuales pueden servir para dar razón de esa superabundancia de ocurrencias del motivema.

Destaca especialmente la *Antología palatina I* (texto 42), que presenta un total de 48 ocurrencias, entresacadas de una multitud de epigramas que tratan de condensar la esencia del amor y por lo tanto no renuncian a evocar de distintas maneras el momento fundacional del sentimiento. Hay que buscar seguramente en esa condición de colección de textos breves, uno de cuyos subgéneros es el epigrama amoroso o erótico, la causa de que aparezcan tantas ocurrencias.

En el caso de Apolodoro (texto 49), que presenta 43 ocurrencias, debemos recordar que es un relato resumido de toda la mitología, lo cual naturalmente incluye, en una versión reducida a lo mínimo necesario, todas las historias de amor que pueblan el acervo mitológico griego, tanto las de los dioses como las de los hombres, las cuales, como sabemos, están en el origen de muchos de sus desequilibrios y conflictos. Se trata de un libro bastante breve, por lo que llama aun más la atención semejante abundancia de casos.

Todavía más breve es el texto de Partenio de Nicea (texto 44), un resumen esquemático y brevísimo de cada historia de amor mitológica, legendaria o histórica (39 ocurrencias). Pero dado que elimina de su cuerpo toda historia que no se centre en el amor, es suficiente para alcanzar esa suma de casos. En general, cada historia se limita al momento del origen del sentimiento y un breve desarrollo posterior, de ahí que hayamos tenido que considerar tantas de ellas en nuestro estudio.

En el caso de Ateneo de Náucratis (texto 58), que presenta 36 ocurrencias, se trata siempre de ejemplos narrativos que ilustran la discusión sobre las cualidades morales de las mujeres, especialmente en su relación con los hombres, que son su verdadero centro de interés. Pero en la medida en que esa polémica sobre las mujeres implica con mucha frecuencia la relación sentimental que ellas hayan podido tener con los hombres, ya que el resto de las perspectivas desde las que se las puede contemplar no parecen interesar en absoluto a nuestro autor ni a los otros autores convocados por medio de citas y referencias,

otra vez nos encontramos con una enorme cantidad de casos de narración del origen del deseo.

Hasta aquí, todos los textos en los que se puede encontrar una cantidad tan elevada de ocurrencias son de algún modo colecciones, resúmenes que se centran en el tipo de historias en las que era previsible que apareciera con especial frecuencia nuestro objeto de estudio. En este sentido es excepcional el caso de Heliodoro (texto 62), que incluso está por encima de Ateneo con 38 ocurrencias, puesto que se trata de una novela, dedicada en principio a todo tipo de acontecimientos y no solo los amorosos. Sin embargo, son multitud los personajes que a lo largo de su complejísima trama se enamoran de uno u otro de los protagonistas, o a veces de otros personajes. Como se puede comprender, el tema amoroso es central en este libro, hasta un punto que supera toda expectativa. La mayor parte de los conflictos que estructuran la trama están en última instancia derivados del enamoramiento desordenado de alguien que trata de lograr sus objetivos por cualquier medio a su disposición, poniendo en peligro la integridad física de uno de los dos protagonistas.

De los textos señalados entre los que destacan por la cantidad de ocurrencias, el más antiguo es la *Antología palatina I*, que recoge textos de entre 323 a. C. y 100 a. C. Es decir que todos ellos son tardíos, sean helenísticos o de época romana, tal como ya habíamos señalado al dirigir una primera mirada al Gráfico 1.

Por este desequilibrio en la frecuencia con la que aparece el motivema en los distintos textos estudiados, cuando a partir de aquí saquemos conclusiones tendremos que atender ante todo a la relación entre casos de una variante y otra y el conjunto de los casos de un texto o época. De ese modo, será necesario distinguir con un criterio cronológico varias etapas en el volumen de textos y atender a las proporciones entre unas variantes y otras así como con el conjunto de los casos de cada etapa. Por eso nos importarán más los números expresados en porcentajes sobre el total de una etapa que la simple cantidad de ocurrencias.

No obstante, es necesario detenerse momentáneamente para enfatizar que no es correcto limitarse a decir que hay cada vez más textos. En ningún caso hemos pretendido ser completamente exhaustivos en cuanto el número de textos, con lo que obviamente no los hemos considerado todos, fundamentalmente por razones prácticas que tienen que ver con el rendimiento del trabajo. Por ello, no podemos deducir a partir de nuestra selección ninguna conclusión más general, como si nuestro corpus fuera la totalidad de los textos. Pero además hay que recordar que tampoco la selección ha seguido un criterio aleatorio,

sino manipulado: se trata de un número razonablemente equivalente de textos en todo el recorrido cronológico, y en general podemos decir que se trata de los textos más significativos, siguiendo un criterio informado a partir de la bibliografía secundaria.

Por estas razones, conviene tener siempre claro que la información que nos interesa no está tanto en las características de los textos elegidos como dentro de cada uno de ellos y en su relación con el conjunto: lo que cambia es el caudal de casos en cada texto según la época a la que pertenece. Y es precisamente en este sentido en el que llama la atención el aumento del número de casos por texto con el paso del tiempo, especialmente a partir de la *Antología palatina 1*.

Consideramos obligado tratar de encontrar una respuesta, incluso en un estadio tan inicial de la descripción de los resultados: posiblemente la causa de ese desequilibrio se encuentre en una paulatina especialización de los textos, tanto desde un punto de vista general como desde el punto de vista de su atención específica a lo amoroso. Mientras que en las primeras etapas un texto recorre todo el espectro temático, en las últimas hay libros que se centran en ámbitos muy concretos del conocimiento. Así, puede ser que en los textos de Homero o de Sófocles se hable de asuntos que corresponden a todos los ámbitos del saber de su tiempo, pero seguramente no encontraremos ninguna ocurrencia erótica en un libro de botánica postaristotélica (y por ello no hemos consignado ninguno de los títulos correspondientes a esta rama del saber, ni les hemos prestado atención) mientras que en una colección de historias de amor (como la de Partenio de Nicea o la de Plutarco) encontraremos muchas ocurrencias. De ahí el aumento constante del número de ocurrencias por texto en el tiempo.

No obstante lo anterior, hay que notar las excepciones que rompen esta tendencia. En primer lugar, naturalmente, todos los textos fragmentarios o llamativamente breves, como varios de los fragmentos novelescos, el *Elogio de Helena*, la obra de algunos poetas de los que se conserva un pequeño número de versos, etc., independientemente de la fase en la que se sitúen, contienen en general una cantidad muy limitada de ocurrencias. Por otro lado, algunos textos de entre los más antiguos también rompen relativamente la tendencia generalizada en su época: dos de los textos más antiguos incluyen una buena cantidad de casos: la *Ilíada* (texto 1: 20 casos) y los de Hesíodo (texto 3: 19 casos). Además, podemos señalar aquí que el segundo es el autor en el que más veces aparece la variante desestimada del deseo presupuesto, circunstancia que no pasa de ser marginal, pero que podría significar que se ha dado un cambio importante en la manera de afrontar

estos temas. En Hesíodo es sumamente frecuente la referencia a la unión sexual, pero la mayor parte de las veces se hace sin que sea necesario explicitar el nacimiento del deseo en los individuos involucrados.

También hay que recordar que hemos decidido separar las distintas obras de algunos autores y mantener la unidad de otros conjuntos por razones que no son del todo arbitrarias pero podrían condicionar este tipo de resultados. Por ejemplo, entre los trágicos, si hubiéramos optado por presentar juntas las obras de Eurípides, acumularíamos una cantidad de ocurrencias nada desdeñable, 23, número más acorde con su posición cronológica a finales de la época clásica.

Todo esto podría llevarnos a pensar en la necesidad de tener en cuenta el volumen de cada texto antes de juzgar la trascendencia de un número u otro de ocurrencias. Es decir que podría tenerse en cuenta la proporción entre los casos y el volumen de cada texto. Así, Safo (texto 6) parece muy centrada en torno al motivema, puesto que en su breve obra (unas 50 páginas llenas de notas al pie y fragmentos perdidos o reconstruidos) aparece 10 veces, al contrario de lo que ocurre en Heródoto (texto 19), en cuyas *Historias* de unas 1000 páginas apenas aparece cuatro veces. Con más claridad incluso, podríamos convocar a otros autores que no hemos recogido precisamente porque en sus textos no aparece el motivema en absoluto (así, por ejemplo, en Tucídides).

Pero aunque esta relación no carece de importancia, lo cierto es que no parece tan fácil elaborar un criterio firme para medir las dimensiones de una obra antigua: habría que elegir entre el número de letras, de palabras, de versos, de líneas, de páginas. Y sobre todo, no nos interesa la relación que muestra la importancia que tiene para un autor narrativo el tema del deseo, en términos binarios como «mayor» o «menor», sino las proporciones entre las variantes dentro de un conjunto de ocurrencias. Nos importa entender cómo se concibe el deseo, cosa que ante todo se descubre cuando se habla de él, según la proporción que se encuentre entre la presencia de unas variantes y otras. Por eso nos centramos exclusivamente en los textos en que aparece el motivema.

Y es por eso mismo por lo que tenemos que dejar a un lado esa otra interesante cuestión: «¿por qué *no* se habla de esto aquí?». Indudablemente, hay razones subyacentes en la decisión de un autor de no hacer referencia a un tema en concreto, razones que van desde la ignorancia o la indiferencia al rechazo voluntario o la negación subconsciente. Pero en este estudio no puede ser central señalar que el Eurípides de *Hipólito* está muy centrado en ello mientras que el de *Reso* no lo tiene en cuenta ni una sola vez.

Seguramente, la razón tiene que ver con la elección del tema, por encima de cualquier otra consideración, pero lo que debe importarnos es el análisis de esas ocurrencias que sí aparecen en *Hipólito*, más que el de las que no aparecen en *Reso*. Del mismo modo, no nos importa descartar a Tucídides, y no nos atrevemos a sacar ninguna conclusión interesante de la ausencia del motivema en sus páginas, más allá del hecho incontrovertible de que su intento es exponer con claridad las distintas fases del desarrollo de la guerra del Peloponeso, un asunto marcadamente político con implicaciones económicas, militares, etc., pero rara vez sentimentales.

#### 4. 3. Separación de etapas históricas

Toda comparación que pretenda ofrecer información contrastable requiere la comparecencia de al menos dos elementos enfrentados en un único eje común, de modo que tendremos que definir esos elementos (ámbitos o grupos de textos, en nuestro caso), y decidir también cuál será el eje unificador.

El comparatismo prefiere por lo general enfrentar culturas, tradiciones o lenguas literarias al completo, o en su caso códigos diversos (como el cine y la novela o el teatro, etc.), si bien a veces se limita a contemplar ejemplos de una misma corriente literaria en dos o tres lenguas europeas, corrientes que con frecuencia deben su difusión a la influencia directa de los escritores en una lengua sobre los escritores en la otra: es el caso de los realistas españoles, que declaran su intención de alcanzar los mismos fines que los franceses, facilitando el trabajo comparatista.

Efectivamente, habríamos podido realizar nuestro estudio a partir de textos realistas de esas dos literaturas, pero entonces careceríamos de un eje en el que oponer sus diferencias: simplemente, la elección de una u otra lengua, la descripción de la realidad a un lado u otro de los Pirineos serían difíciles de explicar según un contraste condenado a parecer puramente azaroso. O podríamos haber ampliado nuestro estudio de literatura antigua a la literatura latina, con el fin de enfrentar las proporciones de las variantes del motivema en los textos de una y otra lengua. Pero, en ese caso, difícilmente encontraríamos razones que explicasen las diferencias más allá de las suposiciones acerca del carácter nacional griego y romano, aun más arbitrarias si tenemos en cuenta que muchos autores, independientemente de su lugar de nacimiento, conocían ambas lenguas y las usaron en textos diferentes que iban dirigidos a públicos diferentes. Es posible que esas

consideraciones nos permitieran ampararnos en un código que asignase a cada lengua una serie de temas, lo cual sin duda es interesante y susceptible de estudio: ¿cómo debe un mismo autor tratar el origen del deseo en una situación de diglosia?

Frente a una comparación de este tipo, nuestro interés se centra más bien en el análisis de la evolución de una sola literatura, utilizando como eje de la comparación la línea del tiempo. A lo largo de ese eje unificador sí podremos señalar las diferencias y apuntar alguna razón que las explique. Las transformaciones admiten una estructuración que puede relacionarse de alguna manera con los acontecimientos históricos, de entre los que no hay que excluir tampoco las posibles influencias de otras literaturas.

Para enfrentar varios grupos de textos en un eje cronológico, es obligado establecer unos límites temporales firmes aunque arbitrarios que nos permitan comparar la predominancia de una u otra variante por épocas. Entre esos límites, se conforman los ámbitos correspondientes a distintas etapas históricas en que aparecen los textos de nuestro corpus, y cada etapa servirá como referencia para entender las otras. Esto permitirá describir las distintas proporciones que alcanzan las variantes del motivema en cada etapa y contrastarlas entre sí. Dado que lo que pretendemos es señalar los cambios de mentalidad a lo largo del tiempo, es ineludible encontrar estas marcas temporales que señalen un antes y un después al que podamos ajustarnos, sin que ello implique que perdamos la perspectiva y dejemos de ser conscientes de que se trata de una delimitación arbitraria.

Con estas intenciones y sin perder de vista esas condiciones, nos centramos en el corpus mismo para encontrar en él las fracturas que justifiquen una división en etapas lo más claramente diferenciadas posible.

No se trata pues de escoger bloques iguales, ya que los cortes serían totalmente arbitrarios, o, por lo menos, más arbitrarios que los cortes derivados de una propuesta comprensiva: por ejemplo, podrían quedar en etapas distintas dos textos de un mismo autor. Además, tampoco esa medida garantizaría un mismo número de casos por texto. Existe por supuesto la posibilidad de cortar las etapas por el mismo número de ocurrencias, es decir, dividiendo el número total de 646 entre tres o entre cuatro para conseguir que sean exactamente iguales en número. Y de ese modo quedarían con toda probabilidad en etapas distintas dos ocurrencias pertenecientes a un único texto.

Por otro lado, una distribución tan decididamente inclinada hacia la homogeneidad de las etapas nos llevaría a pensar en un espejismo de objetividad que estaría muy lejos de

los resultados realmente obtenidos: no podemos olvidar que muchas de nuestras fechas son solo especulaciones con una finalidad pragmática.

Al contrario, recordemos que vamos a atender a las proporciones, no a los números totales: no importa tanto que haya más casos de una variante en una época que en otra como los pesos relativos de esos números. Por eso, no hay razón que nos obligue a buscar una perfecta homogeneidad entre las etapas: nuestra propuesta consiste en buscar momentos de margen, tiempos de nadie en los que no se encuentra ningún autor en activo, para situar en ellos nuestro límite entre una etapa y otra. De esta manera, el número de etapas vendrá dado por el número de márgenes vacíos que podamos localizar en el corpus, y no de una idea preconcebida.

Tras un cuidadoso acercamiento al corpus, hemos encontrado esos márgenes entre los *Himnos homéricos* y Píndaro, entre Aristófanes y Menandro y entre la *Antología palatina II* y Plutarco. Ello dibuja cuatro etapas algo desiguales pero no del todo desequilibradas, que en seguida vamos a describir por encima. El hecho de que puedan relacionarse estas cuatro etapas con las épocas arcaica (hasta los *Himnos homéricos*), clásica (de Píndaro a Aristófanes), helenística (de Menandro a la *Antología*) e imperial (desde Plutarco) debe más al azar que a la necesidad, pero puede resultar útil a partir de ahora para simplificar las nomenclaturas.

A favor de esta distribución podemos señalar algunas circunstancias: en la primera etapa no hay fechas precisas para los autores, por lo que el corte correría el riesgo de ser demasiado arbitrario o erróneo si no se encontrase precisamente antes del primer autor cuyas obras están fechadas con precisión. Respecto a la segunda etapa, aunque la mayor parte de los textos sí están fechados con precisión, ocurre que muchos de los textos y autores se cruzan, son contemporáneos (especialmente Sófocles, Eurípides, y Aristófanes), cosa que impide cambiar de posición el límite entre las etapas: resulta mucho más razonable incluir en la misma etapa dos textos de un autor, y con ellos también un texto que otro autor escribió después de la primera pero antes de la segunda. El rasgo de que textos de los distintos autores aparezcan entrecruzados en el tiempo se repite, aunque con menor intensidad en la tercera y cuarta etapas. A su vez, en estas volvemos a encontrarnos multitud de obras sin fechar, así como textos formados por obras colectivas cuya fecha no puede ser más que aproximativa.

Por todo ello optamos por esta distribución y buscamos lapsos cronológicos más o menos vacíos de textos para situar en ellos los cortes.

### 4.3.1. Etapa 1

Si aceptamos que el primer tiempo vacío es el que encontramos tras los *Himnos homéricos* y antes de Píndaro, la primera etapa es la que incluye los textos situados entre los orígenes de la literatura griega y el año 500 a. C. (como fecha redonda aproximada). El primero de estos textos es 1. Homero: *Iliada*, y el último, como ya hemos señalado, 10. *Himnos homéricos*.

Se trata de un conjunto de 10 textos, todos ellos de fechas difíciles de precisar, especialmente los primeros (los de Homero, que han desatado largas polémicas todavía sin resolver) y los *Himnos*, que al fin y al cabo son un grupo de obras independientes que presenta una cierta unidad genérica aunque no de autor ni de fecha: mientras algunos de ellos pueden corresponder al siglo VI a. C., otros más breves pueden ser bastante posteriores, quizás fuera del margen que hemos considerado. No obstante, aceptamos como fecha del conjunto la especulación que nos permite situarla en esta posición, y consideramos que aunque algunos de los himnos sean posteriores al menos comparten con los más antiguos una tradición común.

Entonces, el margen de seguridad en relación con la segunda etapa es el tiempo vacío que va de 525 a. C. a 483 a. C. Esta distancia es en principio breve, pero los *Himnos* corresponden a fechas variadas, algunos –la mayoría de los que nos interesan– muy anteriores, y todos en general representativos de un tipo de literatura tradicional, con lo que no nos quedan muchas dudas de que este es un límite adecuado a nuestros intereses (Gráfico 2)<sup>61</sup>.

Nuestra etapa coincide en cierto modo con la llamada ‘época arcaica’, aunque esto se debe solo a las fechas en que hemos encontrado un buen margen para establecer nuestro límite. Se trata de un grupo de textos en los que literatura y religión están todavía muy próximos, si incluimos dentro del fenómeno religioso su comprensión como acervo de conocimiento que se puede compartir.

Aparecen ante todo dos clases de textos: los que corresponden a los autores líricos individuales pero que estaban probablemente al servicio de una comunidad (los aristócratas presentes en el simposio, el grupo de participantes en una ceremonia religiosa, etc.) que

<sup>61</sup> Hay que notar que la distribución empieza en lo alto del gráfico y continúa en el orden de las agujas del reloj, para terminar también en lo alto por la izquierda, sistema que se mantiene en todos los diagramas de sectores que vamos a presentar en este trabajo.

requería de ellos canciones monódicas o corales; y aquellos otros que son responsabilidad de autores que recogían el saber del pueblo en forma de epopeyas y otros poemas hímnicos, etc. Así pues, parece que de un modo u otro todos ellos parecen estar más o menos desligados de la expresión individual de ideas, más allá de los elementos autobiográficos que puedan aparecer en los poemas de Anacreonte o Safo, entre los líricos, o de Hesíodo. Más bien son autores que componen sus textos para su utilización en unas condiciones muy determinadas por un público formado por un grupo humano específico. Por ello, esos elementos autobiográficos o pretendidamente autobiográficos son con bastante probabilidad elementos secundarios en su literatura, como pueden serlo en la lírica trovadoresca o en la música pop.

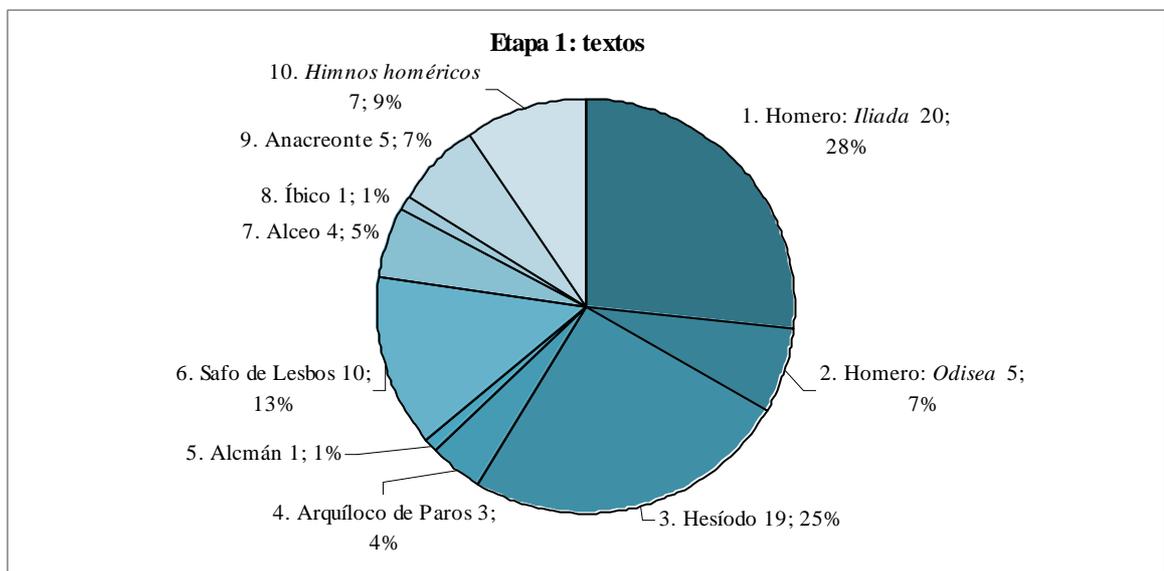


Gráfico 2. Distribución de los casos encontrados en la primera etapa según los textos en los que aparecen.

Entre esos dos polos, la lírica de apariencia subjetiva y los textos que transmiten un conocimiento tradicional, más de la mitad de los casos se acerca al segundo, lo cual se debe seguramente a la enorme diferencia de volumen que hay entre las dos vertientes, pero quizás también al carácter narrativo de estos textos.

#### 4. 3. 2. Etapa 2

A partir de Píndaro, autor que hemos decidido utilizar como límite frente a la etapa anterior, encontramos una sucesión de textos pertenecientes a autores que fueron contemporáneos hasta la figura de Aristófanes. Después de su muerte hacia 385 a. C., tenemos un vacío de textos hasta los primeros estrenos de Menandro hacia 321 a. C., pero

si no tenemos en cuenta la fecha de una obra perdida de este autor sino la especulación sobre la fecha que puede corresponder a las obras que se conservan de él, tenemos que asumir el año 312 a. C. como posible edad de madurez del comediógrafo (la fecha de su nacimiento más 30 años para su *floruit*), podremos decir que este lapso entre dos etapas es un tiempo sin textos de unos 80 años (de 392 a 312 a. C.). A la longitud suficiente de este margen cronológico podemos añadir el hecho de que casi todas las historias sitúen a Aristófanes en la época llamada «clásica» y a Menandro en la llamada «helenística»: al fin y al cabo, el primero vivió en la Atenas de la democracia y el segundo bajo la política disgregada posterior a Alejandro Magno.

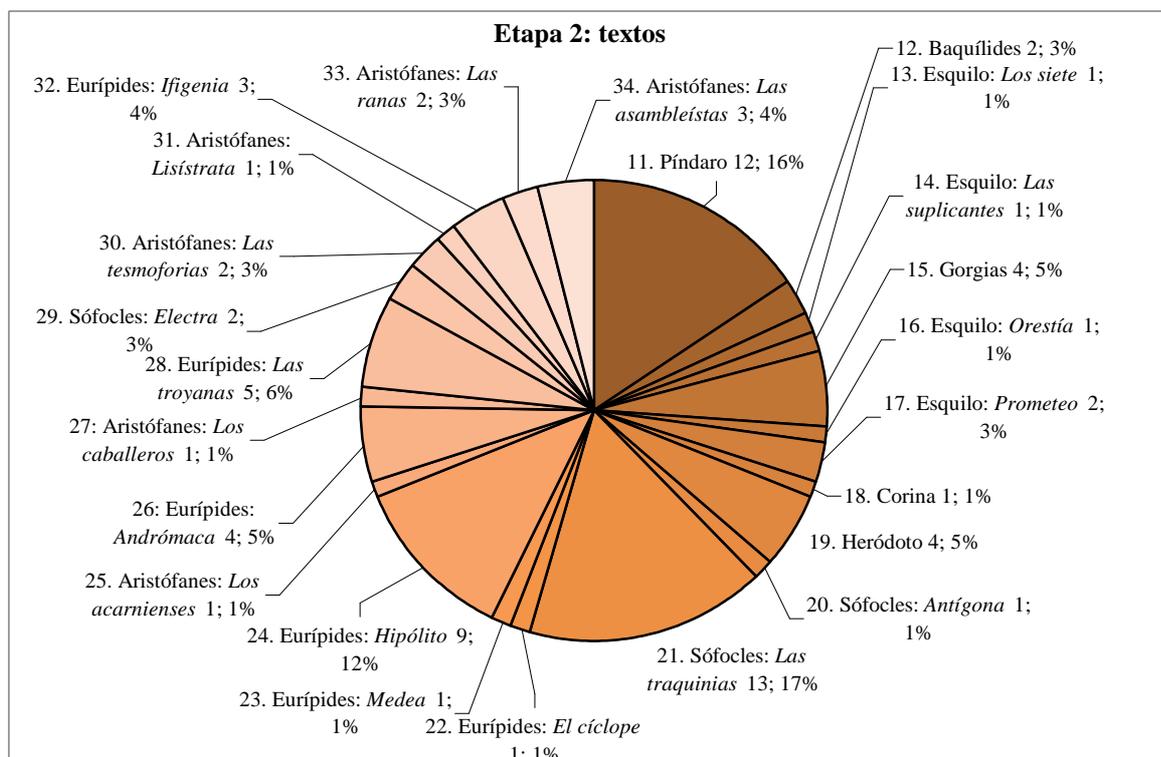


Gráfico 3. Distribución de los casos de la segunda etapa según los textos en los que aparecen.

Entre esos dos lapsos, entonces, podemos agrupar los textos correspondientes a una segunda etapa, que va del año 483 a. C. (fecha de la primera obra de Píndaro) al año 385 a. C. (fecha de la última obra de Aristófanes) e incluye los textos 11. Píndaro a 34. Aristófanes. El número de textos es bastante alto en comparación con la etapa anterior: 23, si bien este elevado número corresponde en realidad a solo 9 autores. Esta diferencia se explica por la presencia de varias obras de algunos dramaturgos, que hemos preferido considerar por separado porque se conocen las fechas exactas de los estrenos (Gráfico 3).

Como ya hemos adelantado, esta segunda etapa coincide en gran medida con la denominación habitual de ‘época clásica’. En este grupo de textos predomina el teatro: los trágicos por un lado y Aristófanes por otro. Además hay tres líricos, aunque Corina puede haber pertenecido a otra época (pero se ignoran sus fechas precisas) y solo Píndaro presenta un número de ocurrencias importante (12, frente a las 2 de Baquílides y la única de Corina). Por último, hemos recogido el caso del sofista Gorgias.

La época viene marcada por una peculiar y nueva relación del individuo con la sociedad, en una suerte de diálogo establecido en el ámbito de las fiestas religiosas. Esto implica naturalmente a Píndaro, que sigue los principios de producción propios de los líricos anteriores, como poeta de ceremonias religiosas y públicas, pero vale sobre todo para los dramaturgos, ya que todos ellos de algún modo producen variaciones sobre temas conocidos, lo que les permite advertir a sus conciudadanos sobre los peligros que los acechan o reflexionar con ellos sobre asuntos más o menos trascendentes. De algún modo, incluso Gorgias se encuentra en esas circunstancias, como autor de un discurso que actualiza la problemática de un personaje mitológico y también porque cuestiona públicamente el caso en un discurso pensado, como las tragedias, para intervenir en la vida pública (Gráfico 4).

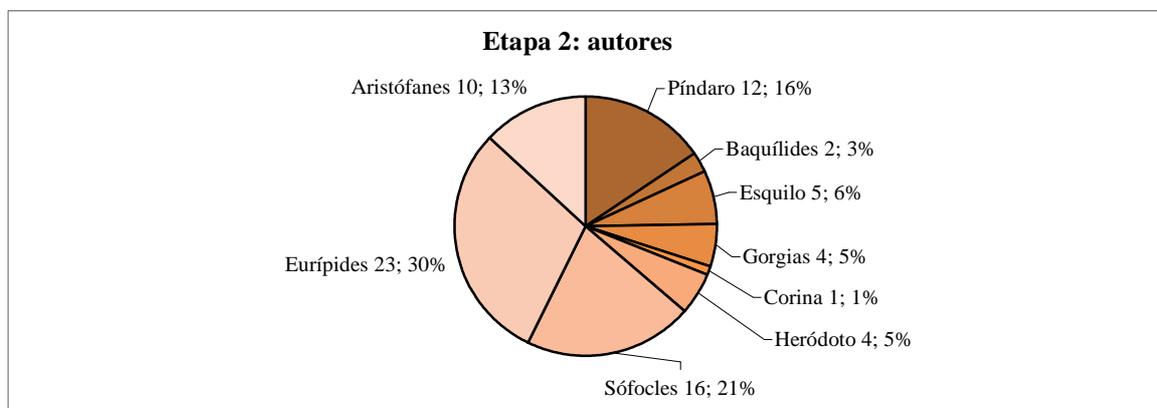


Gráfico 4. Distribución de los casos de la segunda etapa según los autores en cuyas obras aparecen.

Los propios autores dramáticos ostentaban esa condición de maestros del pueblo. En una fantasía de Aristófanes en las *Las ranas*, cuando se encuentran en el Hades los dramaturgos Esquilo y Eurípides, el primero reprocha al segundo haber puesto en escena la perversión de Fedra en *Hipólito*, porque los poetas son maestros de los hombres, «pues a los niños pequeños los instruye el maestro y los poetas a las personas mayores» (Aristófanes, 2005: 210), razón por la cual no se puede admitir que se representen acciones reprobables aunque puedan ser verosímiles. Eurípides acepta en esa misma conversación

(Aristófanes, 2005: 207) que un poeta debe ser alabado «por su destreza y su consejo, porque hacemos mejores a los hombres de las ciudades»<sup>62</sup>.

Deberemos recordar estas características de época cuando saquemos conclusiones de los resultados que ofrecen los textos.

#### 4.3.3. Etapa 3

El siguiente margen lo encontramos entre la *Antología palatina II* y Plutarco, pero en este caso las razones son menos claras. La segunda de las antologías fue recopilada hacia 40 d. C. por Filipo de Tesalónica, pero la mayoría de los poemas que recoge son anteriores a esa fecha, de modo que en ningún caso sus textos podrían cruzarse con los de Plutarco, que nació hacia 46 d. C. y escribió sus textos al menos 30 años después de la recopilación de Filipo. Además, si dejamos a un lado la *Antología* por la razón de que sus textos corresponden a tiempos previos, el último autor anterior incluido en esta etapa sería Caritón, del que se supone de manera difusa que vivió en el siglo I a. C., es decir, aproximadamente un siglo antes de que Plutarco empezase a escribir su obra.

Hemos elegido este margen porque los otros posibles son menos claros, incluyen textos cuyas fechas son peor conocidas y podrían estar enmarañados por autores que se cruzaran en el tiempo, cosa que podemos evitar de este modo.

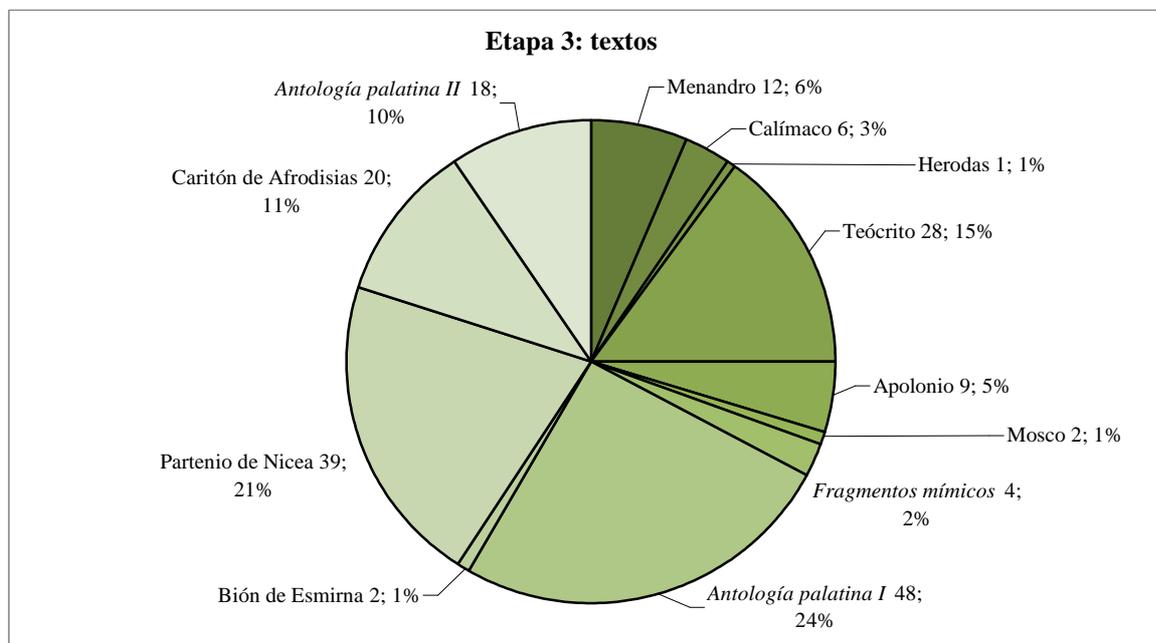


Gráfico 5. Distribución de los casos de la tercera etapa según los textos en los que aparecen.

<sup>62</sup> Así lo reconoce también Guthrie (2005c: 40).

Con esta elección, la etapa seleccionada incluye textos que van del año 312 a. C. (la presunta fecha de la madurez de Menandro) al año 40 d. C. (la fecha en que plausiblemente Filipo de Tesalónica publicó la *Antología palatina II*). Los 12 textos recogidos incluyen desde 35. Menandro hasta 46. *Antología palatina II*. Volvemos a un número similar al de la primera etapa (12 textos), pero no se trata de múltiples obras de pocos autores, como ocurría con los trágicos en la segunda, sino que cada texto corresponde a un autor diferenciado. Hay entre ellos algunos sumamente breves o fragmentarios, como los de Herodas, Mosco y Bión (Gráfico 5), aunque la mayoría de estos aparecen recogidos en colecciones.

Esta tercera etapa se corresponde con la llamada tradicionalmente ‘época helenística’, la que queda inaugurada con las campañas de Alejandro de Macedonia y continúa con la vida cultural que se desarrolló en los reinos que sucedieron a la disgregación de su imperio. Pero algunos de los textos comprendidos entre estas fechas son posteriores a la inclusión de los primeros territorios griegos en el Imperio Romano: Mosco es prácticamente contemporáneo de la destrucción de Corinto en 146 a. C., fecha que puede considerarse simbólica en el sentido de esa sumisión de Grecia a Roma. Por esta razón podría alegarse que hay un buen margen también entre Apolonio de Rodas (hemos propuesto la fecha de 240 a. C.) y Mosco (hacia 150 a. C.), que coincide con este vuelco político de gran importancia social. Sin embargo, eso nos obligaría a contemplar dos etapas demasiado breves (5 y 7 textos, respectivamente), lo cual rebaja la importancia de cualquier conclusión que podamos sacar de ellas. Considerando que posiblemente la cultura griega no cambió tanto por el hecho de someterse a Roma, optamos por no seguir esta idea, sino mantener juntos los 12 textos. No obstante, tendremos en cuenta la división interna de la tercera etapa en una época anterior y otra contemporánea y posterior a la sumisión a Roma (Gráficos 32 y 33).

Se trata de un conjunto de textos decididamente más heterogéneo que los de las etapas anteriores. Es posible decidir cuáles son los géneros predominantes, pero falta en esta época una unidad de intención parecida a la que encontrábamos en las primeras etapas. En su lugar, la producción de textos se ha vuelto cada vez más privada, y el consumo de literatura por escrito ha superado al de la escucha en encuentros públicos: recordemos que esta era la condición fundamental de la literatura en las etapas previas. De los textos comprendidos en ellas, es probable que solo Heródoto pensase su obra para un lector, y los

géneros dominantes habían sido concebidos para una recepción oral: la épica, la lírica simposiáca, el teatro.

En esta tercera etapa, por el contrario, encontramos una poesía más culta que se dirige en gran medida al público lector, junto con las primeras narraciones en prosa, algunos resúmenes (pensados indudablemente como acopio de información para evitarle al lector el esfuerzo de acudir a los originales). Aunque los textos dirigidos a un lector individual no son todavía tan dominantes como veremos en la etapa 4, sí podemos reconocer ya esa clara tendencia.

El género predominante es otra vez la lírica, pero no ya la de los simposiastas que se dirigen a un auditorio, sino la de poetas líricos que no tienen ese sentido público de los arcaicos, más bien poetas cultos escritores de textos refinados, con ambiciones de artesanos individuales. Entre ellos contamos a los antologados por Meleagro y Filipo, así como a Calímaco, Teócrito, Mosco y Bión. Pero Apolonio es un poeta épico igualmente refinado, por lo tanto muy cercano estilísticamente. Por lo demás, Menandro es un comediógrafo que, de acuerdo con la tendencia de la nueva etapa, no escribe para comentar una situación social específica, como hacía Aristófanes, sino para un público más universal y atemporal pero conocedor de un código cómico específico. Otro tanto puede decirse de la nueva corriente de la novelística ejemplificada por Caritón. La lista se completa con los resúmenes de Partenio y varios fragmentos dialogados.

Aparentemente, ninguno de ellos entiende la literatura como expresión religiosa o cuestionamiento público de una manera tan clara como en las etapas previas, sino como continuación y superación de una cultura (escrita) admirada que hay que imitar y expresar, o como medio de conocimiento o transmisión de un saber (incluso cuando, como hace Calímaco, se dirige a los dioses en himnos). De algún modo, la *Antología* es el punto de encuentro de estas dos opciones: en cuanto recopilación, supone el intento de transmisión de un saber; en la medida en que la recopilación es de textos poéticos refinados, supone también un cierto grado de sofisticación de las características previas de la literatura.

#### 4. 3. 4. *Etapa 4*

A partir de los textos de Plutarco, podemos llegar hasta el final del corpus sin necesidad de buscar un nuevo lapso temporal vacío de textos, puesto que entre el año 76 d. C., que consideramos representativo de la actividad literaria de Plutarco, y el último de

nuestros textos, *Un bandido astuto*, que puede corresponder a una fecha tan tardía como el año 600 d. C., encontramos 21 textos, muchos de los cuales son fragmentos breves que podrían recogerse en un único número como ‘fragmentos novelescos’, lo que dejaría un total de 15 unidades.

Es cierto que todavía son más que las que encontramos en las otras etapas. Pero no resulta fácil encontrar un margen claro en el interior de esta etapa, a no ser el que se produce antes de los últimos tres textos, que dejaría una etapa demasiado exigua como para ser tomada en cuenta. Además, la mayoría de los textos novelescos comprendidos aquí son muy difíciles de fechar, con lo que todo intento por establecer un límite interno está lleno de dificultades.

Así, incluimos en esta etapa los 21 textos comprendidos entre 46. Plutarco: *Vidas paralelas* y 67. *Un bandido astuto*. Corresponden todos ellos a época romana, de la misma manera que varios de los comprendidos en la etapa anterior. Por supuesto, debemos recordar que la caída de los territorios occidentales del imperio en manos de los invasores del otro lado del Rin y el Danubio no supuso para Grecia un cambio tan importante que haga necesario tenerlo en cuenta (Gráfico 6).

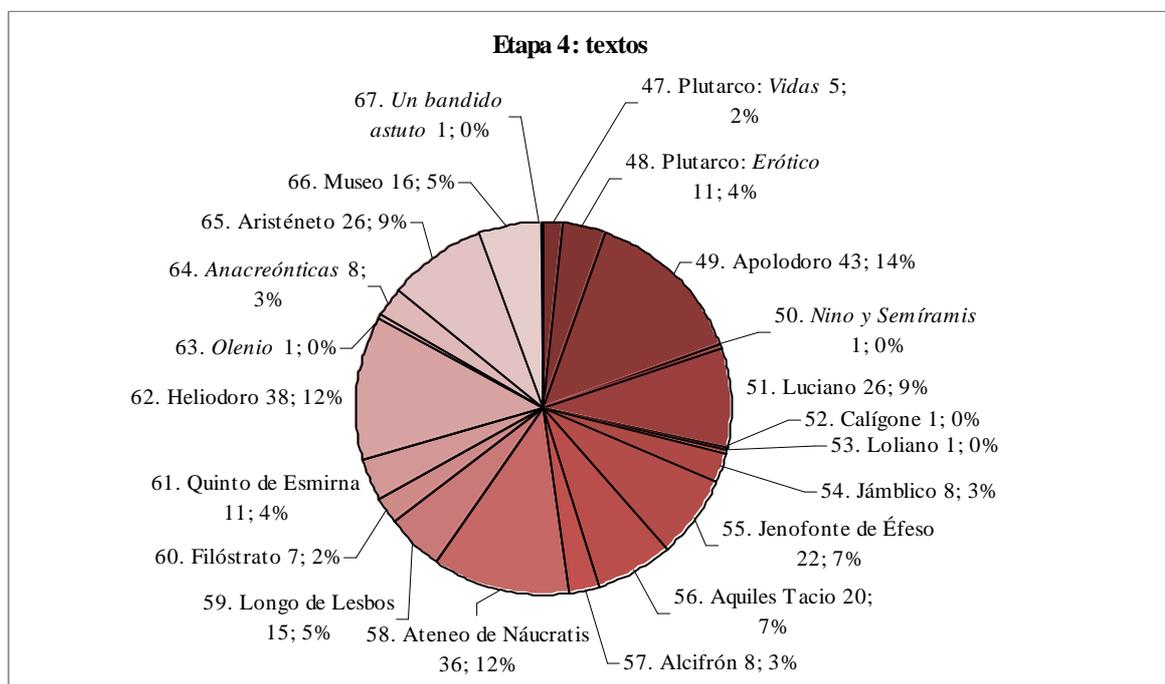


Gráfico 6. Distribución de los casos encontrados en la cuarta etapa según los textos a los que corresponden.

Respecto a las características más obvias de esta etapa, podemos señalar que la disgregación que ya se observaba en la anterior alcanza cotas mucho mayores: encontramos novelistas como Longo, Heliodoro, etc., ensayistas como Ateneo o Plutarco,

autores de diálogos como Luciano, escritores del género epistolar elevado a nuevo género literario, como Filóstrato y Aristéneto, poetas como los anónimos autores de las *Anacreónticas*, imitadores y continuadores de la épica homérica como Quinto de Esmirna, así como el autor de un resumen del conocimiento mitológico tradicional, Apolodoro. En cambio, ya no encontramos prácticamente intentos de mantener los géneros tradicionales, como sí encontrábamos todavía en la etapa anterior, a no ser por la excepcional obra de Quinto de Esmirna, que trató de continuar las epopeyas homéricas. No encontramos líricos como los anteriores, ni autores teatrales cuyos textos se hayan conservado.

Así, lejos de la sofisticación en la continuidad que caracterizó a la etapa anterior, creemos ver ahora dos tendencias: por un lado, textos más o menos prácticos (así los resúmenes, ensayos, etc.); por otro, novelas y entretenimiento. En todo caso, se reconoce una clase de renuncia a competir con los clásicos en su terreno, si no es que los intentos han quedado relegados al olvido porque no fueron suficientemente apreciados.

La etapa incluye una importante cantidad de obras breves y fragmentarias, especialmente los fragmentos novelescos, que hemos optado por no integrar en un único número porque corresponden a obras de las que se tiene noticia pero que han desaparecido en su forma primitiva. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el aspecto de la etapa podría cambiar si se hiciera eso: en lugar de 21 textos quedarían solo 16 (Gráfico 7).

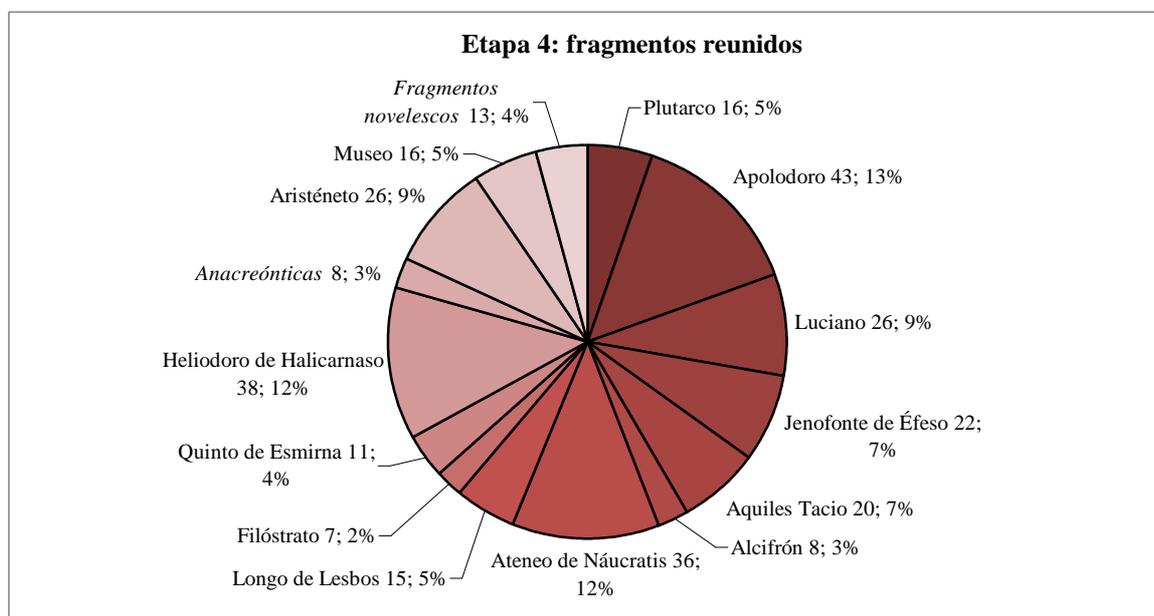


Gráfico 7. Distribución de los casos correspondientes a la cuarta etapa según una agrupación de los textos con criterios genéricos y de autor.

#### 4. 4. Distribución de los casos en las etapas

Si relacionamos ya las cuatro etapas que hemos decidido considerar con las ocurrencias del motivema que tienen lugar en cada una de ellas, nos llamará la atención inmediatamente el desequilibrio que ya habíamos señalado, pero esta vez con datos más claros. Las dos primeras etapas presentan un número de casos prácticamente equivalente: 75 y 77 casos respectivamente, que en relación con el total de 646 casos corresponden a un 12% cada una. La tercera etapa suma ya más que las dos primeras juntas, 189 ocurrencias, que corresponden al 29% del total. Pero la cuarta etapa suma casi tanto como las otras tres juntas, 305 ocurrencias, que suponen casi la mitad del total, un 47% (Gráfico 8). Ya hemos creído explicar que esto puede deberse a la progresiva especialización de los discursos: los textos que hablan de historias de amor cada vez más son textos que hablan específica o exclusivamente de historias de amor, mientras que los que no se centran en ese tema parecen no interesarse por él en absoluto.

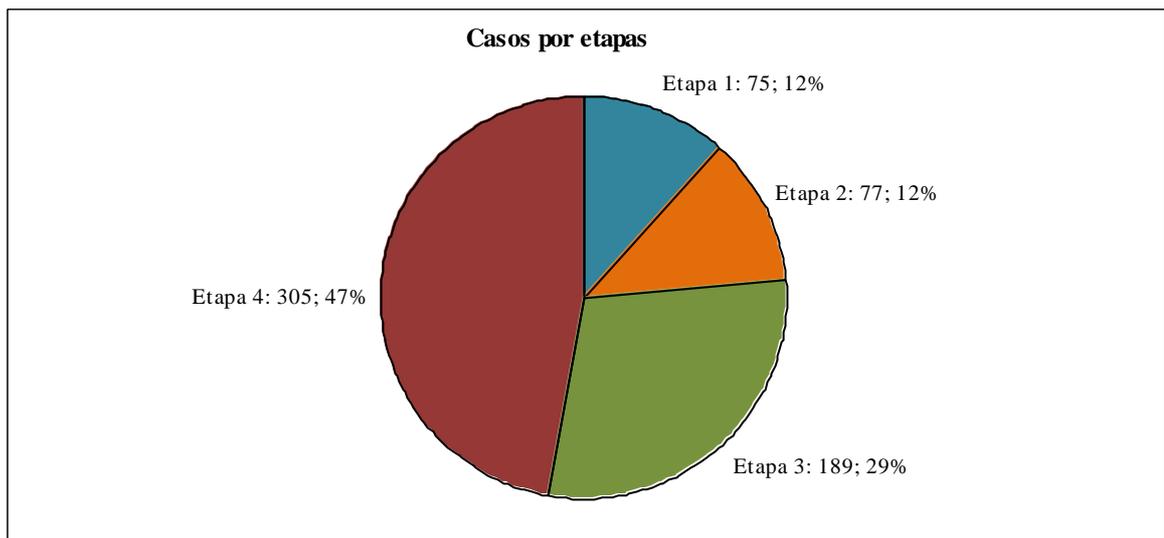


Gráfico 8. Distribución de los casos encontrados en todo el corpus según las etapas en las que aparecen.

Sin embargo, esto no se ve con tanta claridad en el volumen global de casos que aparecen en una etapa o en otra (cosa que al fin y al cabo depende también de la cantidad de textos que hayamos decidido incluir en una etapa o en otra) como en la proporción variable de casos por texto. Al menos, esa relación sí nos indicará la media de veces que se narra el origen de un enamoramiento en los textos de una etapa.

Hemos dicho que la primera etapa suma 75 casos, y estos ocurren en 10 textos: eso nos da una media de 7,5 casos por texto. Efectivamente, es una proporción relativamente baja, si consideramos que de muchos autores se conservan pocos textos, de modo que han

sido excluidos todos aquellos en los que no se ha encontrado el motivema. Por ejemplo, no se ha tenido en cuenta ningún texto de los líricos en los que no lo hemos encontrado, lo cual excluye un gran número de textos breves que habrían hecho bajar la media significativamente, es decir, aún más.

La segunda etapa suma 77 casos en 23 textos, lo que nos indica una media todavía más reducida: 3,35 casos por texto. Si partimos de la consideración de que la media crece con el tiempo, esta cifra constituye un dato anómalo. Seguramente la explicación hay que buscarla en la forma de agrupar los textos: se trata en general de textos más breves, obras de teatro en su mayoría, en muchas de las cuales aparecen no más de una o dos ocurrencias. Naturalmente, si juntásemos todas las obras de Eurípides y las considerásemos en un único número, y lo mismo con Sófocles, Esquilo y Aristófanes, la ratio aumentaría considerablemente: en ese caso, podríamos contar 9 autores, lo que daría una ratio algo superior a la de la etapa anterior, al dividir 77 casos entre 9 textos, operación que da como resultado 8,55 casos por texto. Si tuviéramos en cuenta esta cifra y no la otra, la tendencia de una etapa a otra se mantendría aquí también.

La tercera etapa suma ya 189 casos en 11 textos, lo que da una media de 17,18 casos por texto. El salto que se produce es verdaderamente llamativo, posiblemente debido a esa tendencia a la especialización de la que hemos hablado. No obstante, hay que tener en cuenta que todos los textos de esta etapa son largos e incluyen varias ocurrencias cada uno (con la única excepción de Herodas), de modo que hay que atribuir a esto al menos una pequeña parte de la elevada proporción.

La cuarta etapa suma 305 casos, pero el número de textos es bastante mayor, 21. Esto da una proporción de 14,52 casos por texto. Incuestionablemente sigue siendo una proporción muy elevada, pero no se mantiene la tendencia anterior, sino que ha vuelto a descender. Esto se explica en gran medida por el hecho de que hemos tenido que incluir muchos casos provenientes de textos especialmente breves, como los fragmentos novelescos, que en algunos casos no pasan de una página y solo incluyen un caso. Si hiciéramos como ya hemos especulado en relación con la segunda etapa, reuniendo en un solo número todos los fragmentos novelescos, el número de textos disminuiría sensiblemente, pasando a 16, con lo que la relación sería de 305 casos en 16 textos, es decir, 19,06, esta vez decididamente por encima de la etapa anterior, si bien tampoco continúa con la misma línea de crecimiento, sino que se produce una cierta desaceleración.

Hay que señalar que ese grupo de textos fragmentarios que habríamos creado no pasaría de las 100 páginas.

Ofrecemos los gráficos que muestran estas evoluciones, tanto la simple relación de casos por texto según nuestra nómina como la corregida de acuerdo con las precauciones que acabamos de explicar. Se trata de dar muestras de la creciente proporción de casos por texto en los textos con el paso del tiempo (gráficos 9 y 10).

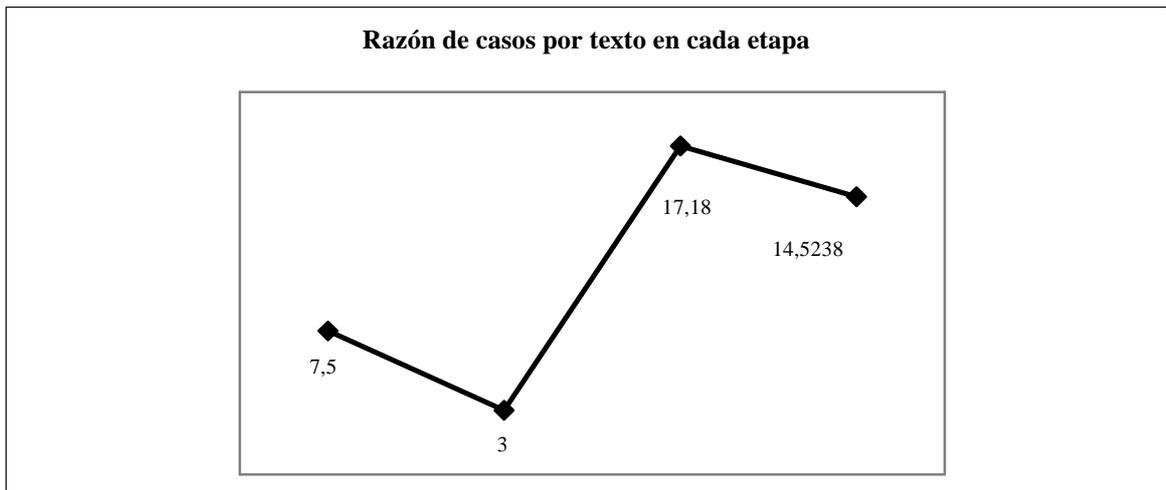


Gráfico 9. Relación entre el número de casos recogidos y el total de textos en que aparecen, en cada una de las cuatro etapas.

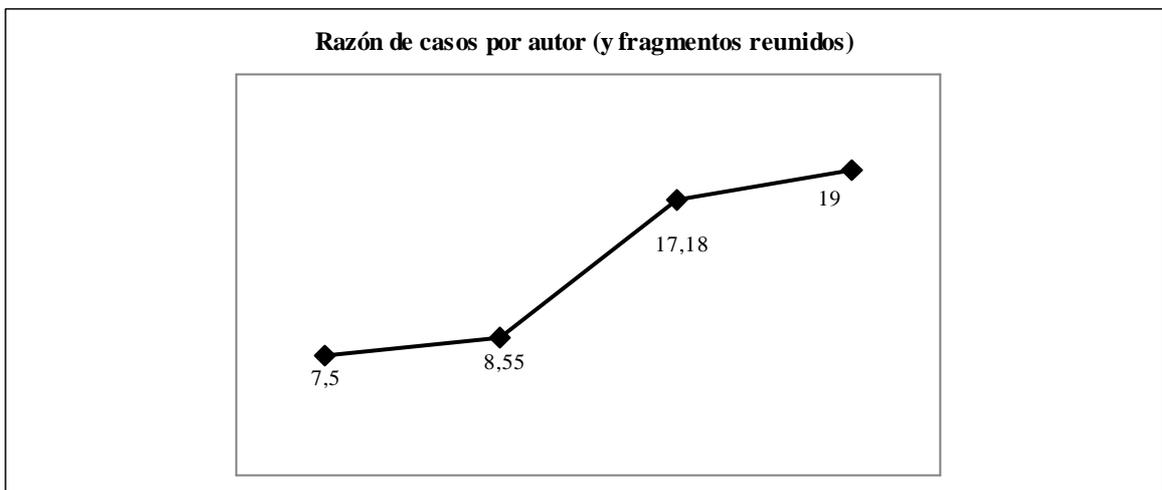


Gráfico 10. Relación entre el número de casos recogidos y el total de textos (o grupos de textos breves) en que aparecen, en cada una de las cuatro etapas. Se introduce una corrección: se han reunido en el número de los textos los que son fragmentarios o corresponden a un único autor, de modo que la razón de ocurrencias por autor o colección dibuja una línea claramente ascendente: los textos más modernos que han sido considerados presentan una cantidad mayor de casos que los más antiguos.

No obstante, debemos tener claro que la relación entre número de casos y de textos tiene solo una importancia relativa, puesto que lo que debe centrar nuestra atención es la relación de las distintas variantes entre sí. La cantidad de casos por texto puede servir para explicar algunas características de la distribución por variantes, y en esa consideración la

tenemos en cuenta, pero carece de verdadero interés por sí misma en relación con nuestro trabajo.

#### 4. 5. Variantes

Debemos centrarnos en explicar los resultados de acuerdo con su distribución por variantes, fundamentalmente para aclarar en qué casos hemos optado por situar determinada ocurrencia en un grupo y por qué razones, pero de paso para dar una idea de las características generales que tienen nuestros fragmentos, los rasgos compartidos por todos los casos incluidos en cada apartado así como los rasgos que los diferencian entre sí. De hecho, sería posible organizar una subdivisión bastante más compleja que la que hemos propuesto, si bien eso nos llevaría a una atomización excesiva del material, que no serviría con claridad a nuestros propósitos. Pero puede merecer la pena tener en cuenta esos rasgos no compartidos en una descripción del conjunto de los casos. En última instancia, como en cualquier clasificación, la posibilidad más detallada y más perfecta es aquella que considera cada caso como un tipo, con el único inconveniente de que no explica nada ni ayuda a simplificar el trabajo ni la interpretación.

Por ello, vamos a proceder a describir de manera superficial los casos que hemos encontrado en el corpus, variante por variante, recogiendo algunos de ellos como ejemplos, siempre que se trate de ocurrencias representativas de una manera de realizar literariamente el motivema que se repita en más de una ocasión, es decir, cuando consideremos que se trata de una subvariante, susceptible de convertirse en un nuevo tipo si se ampliase nuestro estudio en un corpus mayor.

Todos los casos se encuentran recogidos en 6. Apéndice, al final de este trabajo.

##### 4. 5. 1. La variante 1. 1. ‘Fuerza natural’

Hemos incluido en este apartado todos los casos en que puede reconocerse la intervención de algo ajeno sobre el individuo, cuando ese algo no es con claridad un ser dotado de voluntad e inteligencia, característica que nos habría obligado a incluirlo en el siguiente apartado.

Aunque son posibles muchas confusiones, no hemos dado importancia al hecho de que ese algo exterior reciba en la traducción el nombre de «Eros», que hace referencia tanto a una fuerza natural poco definida como al dios del deseo. La letra inicial mayúscula

puede llevar a error, pero no es indicativa más que del criterio de alguno de los editores posteriores de la obra de que se trate, al menos en los textos más antiguos, cuyos autores no hacían esa distinción.

El criterio distintivo ha sido pues el hecho de que quede claro que hay algo externo que se apodera del corazón o la mente del individuo y lo lleva a sentir la atracción. Por el contrario, cuando Eros o Afrodita forjan algo diverso a sí mismos para insertarlo en el individuo, el caso ha sido excluido de aquí y llevado a la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, concepción del deseo que implica la existencia de una personalidad y no solo una fuerza, un personaje que se propone someter al individuo usando un objeto diferente de sí mismo. Tampoco hemos incluido los casos pertenecientes a una tercera posibilidad, la de que el deseo como un todo se adentre en el individuo para dominarlo desde sus entrañas, cosa que pertenece a la variante 4. ‘El deseo se insufla’.

Fuerza que domina, dios que insufla, deseo que se introduce, estas distinciones relativamente fáciles en la explicación teórica resultan a veces confusas en los casos literarios actuales, y hemos tenido que ser muy cuidadosos en la definición de las directrices para hacer posible una distribución coherente de los casos en las variantes.

Como ejemplo emblemático de fuerza natural que domina desde fuera, podemos ofrecer el que aparece en Arquíloco (VV. AA., 2009: 109).

Pero, compañero, me domina el deseo  
que los miembros afloja.

Puede verse la clara diferencia que existe entre esta posibilidad, que señala al sentimiento como si fuera un fenómeno de la naturaleza que constriñe la voluntad del sujeto de estado, y aquella por la que esa fuerza ha asumido la identidad de un ser personalizado que decide dominarlo. De una manera mucho más explícita aparece descrita la fuerza en un texto muy posterior, este de Plutarco (1985: 64) que se atreve a hablar de ella de una forma objetiva y prosaica, al referirse al amor que sufre la protagonista de su diálogo por un muchacho al que debía aconsejar una buena boda:

Pero parece haberse apoderado realmente de la mujer alguna inspiración divina y más fuerte que la razón humana.

Aunque la inspiración sea considerada «divina», queda claro que el enunciador de al menos este fragmento no se refiere a un dios concreto cuya potestad específica es generar el deseo, sino que parece confesar su ignorancia y por eso recurre a la vieja fórmula de la fuerza mágica y desconocida que da lugar a la atracción.

Sin embargo, hay casos que con dificultad hemos optado por situar en esta variante a pesar de que se encuentran comprometidos entre las dos. Puede servir como ejemplo este de Safo (VV. AA., 2001a: 277):

[...] y Eros ha sacudido mis sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas.

Entendemos en casos como este que, pese a la mayúscula, debemos rechazar la posibilidad de entender que Eros es el diosецillo alado, y elegimos la idea de que se trata de la fuerza del deseo, difícilmente explicable pero asimilada en el texto a un viento capaz de agitar las ramas de los árboles por grandes y fuertes que parezcan. Resultaría extraña esa comparación en el caso de que la autora tuviera en la cabeza al dios personalizado.

Por otro lado, hemos decidido incluir en esta variante el amor como enfermedad, por supuesto en los casos en que se desarrolla dentro del programa narrativo, ya que la enfermedad puede considerarse también como un objeto inserto en el individuo por un agente externo, normalmente no tan desarrollado como la imagen del dios personal. Nos lo muestra este ejemplo de Heliodoro de Halicarnaso (1996: 158).

Grande es el dolor que me produce la enfermedad, que ahora se halla en su momento culminante, pero mayor todavía es el de no haberla superado cuando estaba en sus comienzos y verme así derrotada por una pasión que siempre había rechazado y que, con sólo oírla nombrar, empaña el excelso título de virginidad.

Y aparece también en la argumentación de Gorgias (1984: 166) sobre la inocencia de Helena de Troya:

Si se trata de una enfermedad humana y de un error de la mente, no se ha de censurar como si fuera una culpa, sino se ha de considerar como una mala suerte. Y, en efecto, ella marchó a Troya, como marchó, a causa de las insidias que padeció su alma, no por voluntaria decisión de su espíritu; a causa de la inexorabilidad del amor, no por intrigas de su arte.

Una de las varias caras que puede adoptar la enfermedad en lo que respecta al amor es la locura, que por ello debería caer aquí, especialmente cuando el texto considera que viene enviada desde fuera del sujeto enloquecido como en los casos de *manía* que describe Rodríguez Adrados (1995: 50). Es lo que vemos en este caso, el más claro que aparece en el corpus, tomado de los *Fragmentos mímicos* (1981: 102):

Amor se ha adueñado de mí con sus hechizos. Se introdujo en mi alma y me hace enloquecer.

El problema es que casi todos los casos de locura que hemos encontrado en el corpus corresponden a determinados individuos cuyo carácter aparece como intrínsecamente loco, como corresponde habitualmente a los titanes, seres desaforados y enloquecidos por naturaleza.

#### 4. 5. 2. *La variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’*

Como hemos adelantado en el apartado anterior, puede ocurrir en los textos que la figura del agente que genera el deseo en el sujeto de estado aparezca lo suficientemente definida como para identificar en ella las características psicológicas de un ser humanizado, con tensiones propias de los dioses del panteón griego. En algunas ocasiones, el narrador no se atreve a especificar un nombre para el dios, a pesar de que no duda de que lo sea. Esto ocurre con bastante frecuencia, especialmente en los textos tardíos, como el de Quinto de Esmirna (1997: 178), en que Menelao se refiere a Helena, subyugada por la fuerza de quien (en otras versiones) se identifica con Afrodita, que paga el favor de su elección como la más bella:

¡Mal haya con su compañero de lecho, ése tan endeble! Su prudente raciocinio se lo arrebató el corazón de una divinidad, cuando abandonó mi casa y mi cama.

Dependiendo de una caracterización que fluctúa o seguramente evoluciona con el tiempo, Afrodita es la diosa que ostenta esa capacidad de proporcionar inicialmente el bienestar relacionado con el sexo, o bien de generar, más tarde, la atracción física; y en tercer lugar, Eros usurpa esa segunda habilidad a la diosa que en algunas versiones es su madre (según una relación familiar que da coherencia a la transferencia de poderes).

No incluimos en nuestra lista de ocurrencias ninguna que se centre en la capacidad de Afrodita de proporcionar el placer sexual, porque nuestra búsqueda se centra en el momento de la aparición del deseo y no en el de la realización de la relación carnal. A pesar de ello, reconocemos cierta ambigüedad en varios casos, especialmente en los que aparecen en la obra de Hesíodo, en los que no puede distinguirse con claridad la naturaleza de las acciones de la diosa. Así en este ejemplo (Hesíodo, 2000: 53):

Psámata, divina entre diosas, parió a Foco en abrazo con Éaco por mediación de la dorada Afrodita.

En cambio, de las otras dos sí encontraremos muchos casos claros. Como ejemplo de una Afrodita capaz de generar el deseo, veamos este caso de la *Odisea* (Homero, 1999b: 1057), en el que Helena detalla a Odiseo la situación en que se encontraba presa en Troya, no tanto por la fuerza de los troyanos como de la magia de la diosa:

Las troyanas entonces rompieron en gritos; mi pecho alegrábase, en cambio, pues ya el corazón me impulsaba a volver a mi hogar, y lloraba el error que Afrodita me inspirara al llevarme hasta allí de este suelo querido en el cual me dejaba a mi hija, mi lecho y mi esposo, no inferior a ningún otro hombre en figura ni ingenio.

Por su parte, la figura de Eros está totalmente especializada en esta misma función, con lo que no hay problema para encontrar ejemplos que lo atestigüen, al menos a partir de la época helenística, cuando sucede con claridad a Afrodita. Así ocurre en este fragmento de Teócrito (1986: 58-59):

*Y llegó también Cipris, riendo con agrado; riendo, pero a escondidas, que exhibía grave enfado. Y dijo: «Tú Dafnis, te preciabas de doblegar a Amor, ¿no ha sido Amor cruel quien a ti ha doblegado?»<sup>63</sup>*

---

<sup>63</sup> La cursiva pertenece al original. En adelante, la mantendremos siempre que aparezca en la versión elegida, aunque las razones puedan ser variadas y no relacionadas en absoluto con nuestro estudio.

Otro tanto puede decirse de este ejemplo de Aristéneto (2010: 297), en que la traducción opta por el nombre transcrito directamente del griego:

Pero el envidioso Eros viró el rumbo de mi deseo y ahora amo a mi suegra en lugar de a mi mujer.

Es principal la tarea de distinguir con claridad estas ocurrencias de las del apartado anterior, en las que el agente no estaba humanizado, o sea que no se lo consideraba portador de una voluntad inteligente e independiente sino solo una potencia casi azarosa. Aquí el agente sí presenta rasgos de psicología característicos, en algunos casos la sumisión a otros dioses superiores del panteón, o el agradecimiento por favores previos que debe pagar con amor correspondido y placentero, pero en más ocasiones el rasgo, típicamente divino en la antigua Grecia, de una susceptibilidad exagerada que lleva a la divinidad a castigar la soberbia de todo tipo de criaturas, en nuestro caso mediante la imposición de pasiones desaforadas que destruyen a sus víctimas o las escarmientan.

Como era de esperar, en la clara mayoría de los casos el dios involucrado es uno entre Afrodita y Eros, pero, como adelantaba Rodríguez Adrados, reconocemos también el mismo esquema en ocurrencias protagonizadas por otras divinidades, como Zeus, Atenea, Posidón, Pan o incluso las fuerzas del destino personalizadas en Némesis. Señalaremos un ejemplo de cada una de estas, por más que sean mucho menos habituales que los de las divinidades anteriores. En los *Himnos Homéricos* (Anónimo, 2001: 157) no se duda de la capacidad de Zeus de provocar el deseo en la mismísima Afrodita, a quien se fuerza a enamorarse del troyano Anquises:

Pero también a ella misma Zeus le infundió en su ánimo el dulce deseo de unirse a un varón mortal, [...]. Así que le infundió en el ánimo el dulce deseo de Anquises, que por entonces en los elevados montes del Ida, pródigo en veneros, apacentaba sus vacas, semejante en su porte a los inmortales. Nada más verlo, la risueña Afrodita se enamoró de él, y desaforadamente se apoderó de su ánimo el deseo. [...] Su nombre será Eneas, porque terrible es la aflicción que me posee por haber venido a caer en el lecho de un varón mortal.

Del mismo modo, en Partenio de Nicea (1981: 194) un ser humano sufre la cólera de Atenea, que no encuentra recurso más cruel que imitar a Afrodita y generar un deseo enloquecido por un extranjero a quien se entrega:

Quiere también la tradición que Alcínoe, la hija de Pólipo de Corinto y esposa de Anfíloco, hijo de Driante, concebíó, por obra de la cólera de Atenea, una loca pasión por un extranjero de Samos, de nombre Janto.

Apolodoro, en su *Biblioteca mitológica*, especifica la identidad del agente que da lugar al deseo siempre que corresponde, como en este fragmento en que es Posidón el que adopta las costumbres de Afrodita para castigar a Minos mediante el desatinado amor de Pasífae (Apolodoro, 2010: 74):

Pero Posidón se irritó con él por no haberle sacrificado el toro, lo volvió salvaje e hizo que Pasífae sintiera deseo por él. Enamorada del toro, utilizó a Dédalo de cómplice, el cual era arquitecto y había huido de Atenas por un asesinato.

Los poderes de Pan son también, y de manera más generalizada, cercanos al erotismo, de ahí que no resulte tan sorprendente que sea él el responsable de toda la trama amorosa de *El misántropo* de Menandro (2007: 15), como se aprecia en este fragmento del prólogo en que el dios resume lo que en seguida se nos va a mostrar:

Pan: [...] Y también a un muchacho que vive en la ciudad, cuyo padre es un agricultor muy rico –sus tierras valen mucho dinero– que va de caza con un amigo y que, por casualidad, entra en este lugar y hago que caiga perdidamente enamorado.

Respecto a las figuras del destino y de la justicia divina, encontramos el amor como instrumento de la venganza que devuelve el equilibrio por la mano de Némesis en este epigrama de la *Antología palatina II* (VV. AA., 2004: 506) en el que un muchacho que hasta hace poco tiempo disfrutaba con el sufrimiento de quienes lo amaban ha pasado ahora, en el momento mismo de ingresar en la edad adulta, a desear y sufrir de la misma manera él mismo, justo castigo a su actitud anterior y ejemplo para los demás muchachos:

Con el bozo recién salido, el hermoso e insolente para sus amantes  
Ladón se ha enamorado de un muchacho: expeditiva es Némesis.

Pero es el destino más ciego el que provoca la pasión de Paris por Helena, según se exculpa él mismo ante su anterior esposa Enone cuando necesita que esta le cure de la herida que nadie más puede sanar en las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (1997: 283).

[...] no me aborrezcas ahora, porque contra mi voluntad, te abandoné antaño en palacio, desolada. Las Ceres ineludibles me arrastraron hacia Helena. ¡Así hubiera perdido el aliento, muerto en tus brazos, antes de unirme a ella en el lecho!

Aparte de ese carácter repetidamente definido, estos dioses del amor y del deseo son individuos divinos que se caracterizan fundamentalmente por estar dotados del poder de generar la atracción. Estas dos son las características que los diferencian de los casos contemplados en el apartado anterior, así como de los que tendremos en cuenta en apartados siguientes, como aquellos otros en que el dios o la fuerza se insertan a sí mismos en el cuerpo o el alma del individuo, porque estos forman parte de un esquema del programa narrativo totalmente diferente, incluso cuando en los casos prácticos no siempre sea tan clara la diferencia.

Por otro lado, aunque aparezca la personalidad compleja y humanoide del dios, hemos excluido todos aquellos casos en los que utiliza instrumentos, sea por necesidad explícita o no, ya que, como podemos recordar, nuestra decisión los incluye en otro apartado (1. 3.).

#### **4. 5. 3. La variante 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’**

A diferencia de lo que se podía suponer, no son tan frecuentes los casos en que se desarrolla la posibilidad de que el dios, normalmente uno de los que llevan atribuido el poder de crear el deseo, recurra a la ayuda de un instrumento al cual se transfiere ese poder. Se trata más bien de una posibilidad marginal que niega al dios la suficiencia en la generación del amor, lo que lo obliga a recurrir a elementos que representan y especifican ese poder en un sentido puro. El arco y las flechas, por ejemplo, al mismo tiempo que simbolizan la fuerza de Eros, vienen a significar que Eros sin su arco sería un dios despojado de su fuerza. Son una prótesis que demuestra la incapacidad de lograr sus objetivos sin ella.

De los 23 casos que caben en esta variante, 16 se deciden por un instrumento: las flechas. Por alguna razón difícil de reconocer, la literatura griega emplea preferentemente

esta metáfora del deseo, que privilegia la característica de la sorpresa y la violencia en la invasión amorosa. En el dardo, más que el dolor o el placer, más que la pérdida de voluntad, se resalta el hecho de que es por la espalda y cuando el sujeto se encuentra más desprevenido como lo ataca el traicionero enemigo que no respeta protocolos de guerra porque es un niño. Por otro lado, la forma de guerra basada en el arco aparece con cierta frecuencia en esta tradición como poco honorable, desde el momento en que Aquiles, por ejemplo, muere asaetado por Paris, que se esconde tras los muros de Troya en lugar de presentar batalla como le correspondería. También de un dios joven como Apolo se dice que es el «dios que hiere de lejos», y se le mira con suspicacia porque en el panteón se opone a otros dioses cuyas armas están marcadas por la pertenencia a un pasado obsoleto.

Referido a Eros, la utilización del arco es bastante moderna: en nuestro corpus, que no deja de ser bastante representativo, no aparece hasta la *Medea* de Eurípides (1991a: 95), cuando Jasón trata de declinar la responsabilidad sobre el amor que obligó a Medea a ayudarlo y seguirle hasta Grecia:

Jasón: [...] Yo, frente a tal manera de realzar tus favores,  
creo que entre los dioses y los hombres es Cipris  
la única a quien debió mi flota su salud.  
Tu espíritu es sutil, pero odioso resúltate  
el tener que contar cómo Eros te obligó  
con invencibles dardos a salvar mi persona.

Tal vez sea solo una casualidad que el personaje de Medea esté relacionado genealógicamente con el dios del sol, para quien el arco y las flechas son el atributo emblemático.

Sin embargo, a partir del helenismo este atributo de Eros relativamente nuevo pasa a representarlo con más claridad que al mismo Apolo, y es sin duda el instrumento predilecto para la generación del deseo.

Algunos de los otros instrumentos eran más antiguos: la manzana, por ejemplo, era un símbolo de la preferencia amorosa, aunque no hemos encontrado ningún caso en que aparezca en combinación con una narración germinal del deseo, salvo en el caso de Atalanta, historia que aparece en el siguiente apartado, puesto que en ella las manzanas están en manos de una persona. También es anterior en el tiempo el símbolo de la pelota

(en realidad es una variante de la manzana), que aparece en Anacreonte (VV. AA., 2001a: 318):

Otra vez Eros de cabellos de oro me alcanza con su pelota purpúrea y me invita a jugar con una muchacha de sandalias multicolores. Pero ella, como es de la bella isla de Lesbos, desprecia mis cabellos porque son blancos y abre su boca en busca de otros.

También el fuego es un arma, como las flechas: pero se usa en un sentido a un tiempo bélico y religioso, pues está asociado a la quema de maderas aromáticas, relacionadas también con el origen del amor. Así, en un epigrama de Meleagro en la *Antología palatina I* (VV. AA., 1978: 426), se atribuye la atracción a la antorcha que toca al enamorado, que reacciona como la cera, derritiéndose y consumiéndose de deseo:

Eros a herirme con dardos no vino ni mi alma  
a incendiar como antaño con lámpara encendida,  
mas trajo una antorcha olorosa a Pasiones y a Cipris  
y tocó levemente mis ojos con su llama;  
y derritióme su luz y se vio a la pequeña  
Fanion como un gran fuego que en mi corazón arde.

Pero las dimensiones del fuego pueden reducirse hasta el mínimo, como en el caso de la llama capaz de encender el corazón del enamorado. Es lo que hace el candil en este fragmento de *Ero y Leandro*, de Museo (1994: 72):

Y con el candil encendido Eros prendió el corazón del impaciente Leandro. Y al tiempo que el candil también él se quemaba. [...] «Duro es Eros y amargo el mar, mas de la mar es el agua y el fuego de Eros me quema las entrañas. [...]».

Y no faltan ejemplos que prueban la fe en los bebedizos mágicos, capaces de hacer caer en el amor a quien era ajeno a él. Eros aparece armado con todos sus filtros en las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (1979: 234):

Estaba resentido por esto Eros, pues es un dios amante de la lucha e inexorable con los orgullosos, y buscó un ardid contra el muchacho, pues incluso al dios le parecía éste difícil de dominar. Armándose, pues, de pies a cabeza y guarnecido de todo el poder de sus filtros de amor, salió a campaña contra Habrócomes.

Presentaremos un último caso para ejemplificar las complejidades a que eran tan afines los poetas helenísticos: varios instrumentos aparecen juntos en una metáfora compleja del deseo en este epigrama de Meleagro en la *Antología palatina 1* (VV. AA., 1978: 409):

¿No te dije, alma mía «Caerás, te lo digo por Cipris,  
si en vuelo tantas veces a la liga te acercas»?  
¿No te lo dije? La red te atrapó. ¿Por qué luchas  
por desasirte en vano? Te ha atado Eros las alas  
y al fuego te puso y con mirra bañó tu desmayo  
y te da de beber lágrimas calientes.

Como puede comprobarse, la caza de pájaros con liga, la red, el fuego y las maderas aromáticas se combinan para formular un amor que no se pierde en ese laberinto. El poeta consigue (pero no es siempre así) un efecto muy cuidado de confusión propio del estado incierto del enamorado.

Hay que decir, por otro lado, que la aparición del instrumento, independientemente de la forma que asuma, es una suerte de desdoblamiento de las características del antiguo dios: si el dios poderoso tenía por un lado los aspectos psicológicos que gobernaban sus decisiones, sus estrategias y alianzas, y por otro el poder generador, ahora el instrumento representa únicamente la parte mágica, quedando las motivaciones de su uso en la personalidad de quien lo emplea.

Todavía así, ha sido necesario distinguir de la manera más clara posible los ejemplos en que este elemento es el claro portador del poder del dios y aquellos otros en que solo parecen una metáfora de su carácter. No es igual hablar de la «antorcha de Eros» para narrar su utilización que referirse simplemente al amor recurriendo a esa metáfora. Aristéneto (2010: 287-290) denomina de ese modo dicho sentimiento, pero eso no indica que atribuya a Eros el uso de una antorcha, sino que el dios es *como* una antorcha que quema en el interior del individuo:

Qué dulce es su compañía, sí, por las Musas, pero, en cierto modo, me hizo sentir a la vez un amargo dolor. [...] ¿O, más bien, esto es lo que precisamente llaman amor? La antorcha de Eros me ha penetrado justo hasta el hígado. [...] Empiezo a notar una naturaleza deseosa, a la que parece que en absoluto le importan las leyes.

#### 4. 5. 4. *La variante 1. 4. 'Instrumento en manos humanas'*

Menos frecuentes todavía que los casos en que el dios utiliza instrumentos mágicos son esos otros en que son personas las que recurren a ellos. Ya no hay duda de que ese sujeto de hacer está despojado de los poderes por sí mismo. Ahora toda la magia está en la cosa. El dios y su poder generador se presuponen, pues sin ellos el instrumento carecería del poder sobrenatural que aparentemente ejerce, pero ya no hay noticia directa de ellos.

Es típico, por otro lado, que se mantenga una ambigüedad sobre la verdadera habilidad de la persona que detenta el instrumento. A menudo mago o hechicero, es sospechoso de estar engañando a un cliente crédulo, sospecha que era impensable en los casos de los dioses.

El engaño se descubre demasiado tarde en el caso de *Las traquinias* de Sófocles (1999: 451), donde Deyanira ha creído al moribundo centauro Neso cuando le dijo que embadurnara con su sangre una toga y se la regalase a Heracles para recuperar su amor. Finalmente resultará que el efecto del fluido es dolorosísimo y mortal, y lleva al héroe a perecer, para mortificación de su esposa:

Deyanira: [transmite las palabras de Neso moribundo, que le entrega su sangre como hechizo amoroso] «[...] Si tus manos la sangre enjugan de mi herida que se ha cuajado en torno al lugar de la flecha que, cuando expiró la hidra lerneá, quedó negro de su bilis monstruosa, tendrás así un hechizo para el alma de Heracles de modo que no pueda preferir a tu amor jamás el de ninguna mujer a la que vea».

En otros casos, no es preocupante la veracidad del hechicero, que utiliza a su voluntad dones que se consideran de origen divino. Entre ellos destacan dos: los conjuros y las pócimas. De entre los primeros, vale como ejemplo este pasaje de los *Diálogos de las heteras* de Luciano de Samosata (1995: 168).

Báquide. – Hay, querida, una hechicera apropiada, de estirpe siria, que aún está de buen ver y maciza, que en una ocasión a Fanias, que estaba enfadado conmigo por una tontería, como Carino, lo reconcilié al cabo de cuatro meses; cuando yo ya lo daba por perdido, él volvió a mí merced a los conjuros de ella.

Claro que el lector puede tener muchas dudas sobre las verdaderas razones por las que Fancias volvió con Báquide, pero el personaje no duda.

Respecto a las pócimas, valga este epigrama de Antífanos en la *Antología palatina II* (VV. AA., 2004: 88).

Cítereas misma soltóse de sus senos el ceñidor que suscita los deseos  
y a ti lo entregó, Ino, para que lo tuvieras,  
de forma que siempre pudieras subyugar con sus seductores filtros  
a los hombres: todos los has usado contra mí solo.

Hay otros instrumentos posibles: las manzanas que Atalanta no puede resistir recoger del suelo o el ceñidor que Afrodita presta a Hera para que seduzca a Zeus son algunos de ellos.

#### 4. 5. 5. *La variante 2. 1. ‘Contemplación’*

De las variantes que corresponden a una generación del deseo sin la intervención de un sujeto de hacer, la primera que hemos tenido en cuenta es aquella por la que la emoción se debe a la contemplación de las excelencias del otro. Se trata de una de las alternativas más comunes en la narración del enamoramiento, esta que incluye los casos a los que hacía referencia Rousset en *Leurs yeux se rencontrèrent* (Rousset, 1981).

No debemos confundir esta posibilidad con los casos en que ese enamoramiento es consecuencia de determinados elementos extraños a la persona amada pero que se disponen en una suerte de alianza con ella para producir el amor, casos estos que hemos considerado dependientes de esas circunstancias. Tanto si se trata de fenómenos asociados a la persona por azar como si han sido previstos por alguien como parte de una estrategia prevista para seducir al potencial enamorado, deberán ser contempladas en 2. 2. ‘Circunstancias’.

Sin embargo, varios casos se difuminan en la inespecificidad de un simple «me enamoró Fulano», sin información clara sobre los rasgos o las actitudes que provocaron ese enamoramiento. Hemos decidido incluir aquí todos esos fragmentos en los que no se concrete la certeza de que ha habido un intento de seducción, siempre que el sujeto de la acción de enamorar esté identificado con la persona amada. También podríamos haberlos considerado dentro de la categoría 2. 3. ‘Se ignora’, pero hemos trazado esta línea

divisoria: cuando el sujeto de enamorar es la persona amada incluimos el caso aquí; cuando la oración es impersonal o no se declara que el origen esté en esta, lo consideramos en la variante 2. 3.

Por otro lado, en muchos casos no se declara una relación causal entre la visión y la caída en el amor, pero la simple sucesión evoca esa implicación: «la vi y me enamoré». Hemos decidido incluir aquí todos esos casos, a no ser que se aclare otra causa, a la manera de algunos ejemplos que ya hemos visto entre las variantes anteriores: «la vi y el dios hizo que me enamorase». Esas especificaciones nos obligan a subordinar la visión del amado a la acción generadora explícita.

La mera yuxtaposición (o coordinación) de los dos acontecimientos, el de la visión y el de la transformación anímica, es con mucho la elección más común dentro de esta variante, especialmente en la multitud de casos que aparecen en los textos más modernos del corpus, en Apolodoro y en Ateneo, etc. En *El misántropo*, Menandro (2007: 16) lo expresa de la manera más llana posible:

Quéreas: ¿Qué dices, Sótrato? ¿Que viste aquí a una muchacha libre depositando unas coronas a las Ninfas de al lado y te enamoraste de repente?

Sótrato: De repente.

El hecho de que esta narración aparezca bajo forma interrogativa no le resta veracidad, desde el momento en que Sótrato la confirma inmediatamente.

Cabe decir que es lo mismo lo que encontramos en Homero (1999b: 603), a quien corresponde este fragmento en el que podría verse una causalidad explícita o una relación temporal entre las dos acciones:

El pujante Argifonte se había prendado  
de ella, al verla con sus ojos entre las bailarinas  
en el coro de la ruidosa Ártemis, la de áureos venablos.

Otras veces apenas puede entenderse que el enamoramiento es explícito, pues solo se dice del sujeto que llevó a cabo determinada acción «por su belleza», sea que raptó a la persona amada, o que la desposó, o se mezcló con ella. Así en Homero (1999b: 1411).

[...] pero a Clito raptólo la Aurora, de trono de oro.

por su gran hermosura y llevólo a vivir con los dioses.

Sin embargo, el enamoramiento puede especificarse de múltiples maneras, como iremos viendo con los siguientes ejemplos. En el primero, de Safo, (VV. AA., 2001a: 271), el amor se encuentra en la persona amada, de donde emana y se insufla de manera casi mágica en el enamorado, como una contaminación:

...la lira, mientras el deseo vuela en torno a ti  
la bella; pues esa capa [?] me ha hechizado, siento placer, pues ni la misma nacida en  
Chipre la habría criticado...

De modo parecido, en las *Efesíacas*, la belleza se cuela en el sujeto por los ojos (Jenofonte de Éfeso, 1979: 237):

También Antía por su parte lo pasaba mal, recibiendo por sus ojos abiertos de par en par la  
belleza de Habrócomes que se cuela en su interior, y despreciando ya incluso lo que es decente en  
 las vírgenes.

Encontramos en Aristéneto (2010: 315) una versión más precisa de esta misma idea: el amor consiste en emanaciones que fluyen de la hermosura y que penetran por los ojos hasta el alma del sujeto que queda marcado por ellas, es decir, enamorado. Claro que no se explica por qué las emanaciones de la belleza provocan estas reacciones y no así las de la fealdad.

Pánfilo, cuya curiosidad –no sé cómo– logró ser despertada por la mirada de aquella, vino a  
enamorarse a primera vista. Nada más recibir la emanación de hermosura a través de los ojos, se  
prendió del fuego erótico y, como un buey atormentado por un tábano, perdió todo sosiego.

Frente a esta explicación filosófica de los fenómenos de la realidad a partir de la física, es mucho más frecuente encontrar la idea de que la persona hermosa es capaz de inflamar a quien se enamora de ella. Es lo que encontramos, entre otros casos, en este epigrama anónimo de la *Antología palatina I* (VV. AA., 1978: 373).

Cuando a Arquéstrato el bello miré, que lo fuera, por Hermes,  
 negué, porque no era su aspecto muy hermoso.

Tal hablé y se echó encima la Némesis, llamas al punto me incendiaron y el mozo fue Zeus con su rayo.  
 ¿Le imploramos a él o a la diosa? El muchacho a mi juicio a la diosa aventaja; vaya a paseo Némesis.

Con más claridad se expresa Meleagro en la *Antología palatina I* (VV. AA., 1978: 426).

[...] Y así me consumen las llamas, ¡oh, Fanion, que, siendo pequeña, en mi espíritu tan gran hoguera enciendes!

O bien este otro de la *Antología palatina II* (VV. AA., 2004: 399).

[...] Piensas que somos dichosos, ésta y yo, lo sé Selene, pues también Endimión prendió fuego a tu alma.

Naturalmente, la relación entre la contemplación y la pasión amorosa puede estar también oculta bajo los pliegues de un lenguaje más enrevesado que el que encontramos en estos ejemplos antiguos, como ocurre en *Las etiópicas* de Heliodoro de Halicarnaso (1996: 137) cuando se niega una falta de sensibilidad por parte de Teágenes y se reconoce con ello que ahora que ha visto la belleza que él esperaba sí ha sabido reconocerla y se ha enamorado de la protagonista:

[...] pero que ahora, al fin, la belleza de Cariclea le había dado una prueba evidente de que la culpa no había sido de su naturaleza que se obstinase en ello, sino porque hasta el día de hoy no había contemplado a ninguna mujer digna de ser amada. Lloraba mientras decía esto, como dando a entender que había sucumbido ante la muchacha, sin él quererlo.

Como se ve en este ejemplo, podemos encontrar casos en los que la contemplación no viene afirmada, o incluso textos en los que no aparece en absoluto un verbo con el sentido de «ver» o «contemplar», acción que puede quedar implícita. Pero preferimos limitarnos a los textos en los que esto no depende de una interpretación más o menos libre y por lo tanto sujeta al criterio subjetivo del lector. Solo cuando es absolutamente evidente que el enamoramiento es consecuencia de la visión incluiremos la ocurrencia aquí.

Aunque el rasgo deseable que aparece como predominante en la mayoría de los textos es la belleza física de la persona amada, esta no es en absoluto la única, sino que podemos encontrar una buena variedad de características que llevan al sujeto a desear a la persona que las detenta. No hemos encontrado casos claros de enamoramiento por la riqueza de posesiones, o al menos el sujeto no se engaña o no se fuerza a enamorarse cuando se ve obligado a unirse por razones crematísticas. Aunque el cuerpo esté dispuesto a entregarse por dinero, el espíritu no necesita amar. O tal vez pueda concluirse esta interpretación en algunos textos, pero no se explicita en los fragmentos en que aparece el motivema.

En cambio, sí hemos encontrado casos en los que el amor proviene del conocimiento de algunas características psicológicas. La valentía es el rasgo al que Calasiris atribuye un ficticio enamoramiento de Cariclea del lugarteniente de un barco pirata en *Las etiópicas* (Heliodoro de Halicarnaso, 1996: 216). En realidad, lo que pretende es crear una enemistad entre ese pirata y el capitán del barco, que ha decidido casarse con ella contra su voluntad, pero que se trate de una mentira no invalida el caso para nuestro estudio, dado que se narra un enamoramiento y solo por el contexto podemos llegar a la conclusión de su falsedad.

El tiempo apremia y no hay posibilidad de largos discursos. Mi hija está enamorada de ti: este hecho no tiene nada de raro, pues tu valor la ha cautivado.

También el canto puede producir el amor en los oídos que lo escuchan, como narra Crinágoras en la *Antología palatina II*, (VV. AA., 2004: 285) en forma autobiográfica:

Mientras Aristo entonaba un canto sobre Nauplio, guardián de  
Eubea, la rodeada por el mar, yo, osado, me inflamé con su canto y  
aquel engañoso fuego que en medio de la noche brilló desde la roca  
de Cafare se introdujo en mi desdichado corazón.

Lo mismo ocurre con la habilidad verbal de algunas personas, que son capaces de atraer a los demás gracias a su rico e interesante discurso, como la hetera Megalóstrata, citada por Ateneo de Náucratis, (1994: 169):

Afirma también que Alcmán se enamoró apasionadamente de Megalóstrata, que era poetisa y capaz de atraerse para sí a los amantes por medio de la conversación.

En algunos casos sí se atribuye a la belleza la aparición de un estado de ánimo que se describe con una terminología violenta, o incluso se considera que el enamoramiento es una forma de derrota del enamorado a manos de la belleza del amado, o su cautiverio, esclavitud o caza, o se dice que es herido, asaetado, destruido por el amor o por la belleza. Derrota es lo que siente el enunciador en este fragmento de Aristéneto (2010: 320):

¿No sientes piedad al ver a este jovencito? ¿No te vas a compadecer de mi pasión?  
Retenme a la fuerza: me has vencido, a mí, al que ningún hombre ni mujer habían podido seducir.

Y ha sido cazado Diodoro, un joven que hasta hace poco tiempo provocaba el amor en los demás y no se apiadaba de ellos, crueldad por la que ha sido castigado con este cautiverio (VV. AA., 1978: 424):

En la llama del tierno Diodoro prendíanse todos  
y ahora le han cazado Timarión la amorosa  
y de Eros el dardo agridulce. Es un nuevo prodigio  
el que veo: fuego por fuego devorado.

Aunque estas son las subvariantes más frecuentes, dentro de la variante 2. 1. ‘Contemplación’ se encuentran otras formas de enamoramiento que no son tan frecuentes o relevantes como las anteriores: que el amor transforma al sujeto en otra cosa es una idea que aparece en un texto de la *Antología palatina II* (VV. AA., 2004: 509) en que se nos presenta a Zeus convertido en un sátiro; que la magia de la amada plasma en el enamorado un Eros aparece en otro epigrama de Meleagro, en la *Antología palatina I* (VV. AA., 1978: 440).

#### **4. 5. 6. La variante 2. 2. ‘Circunstancias’**

En algunos textos, en lugar de ofrecerse un generador directo del sentimiento, encontramos solamente un responsable indirecto que ha organizado las circunstancias favorecedoras del enamoramiento. Igual que en la variante anterior, no existe sujeto de acción propiamente dicho, porque no es él quien lleva a cabo la acción de juntar al sujeto

de estado con el objeto del sentimiento amoroso; es decir que no insufla mágicamente el amor en el individuo. Pero sí podemos considerar a veces que alguien se ha encargado de favorecer determinada relación. De algún modo, es todavía un grado intermedio entre la aparición completa del programa narrativo y la desaparición total del agente en 2. 3.

Pero en esta, como en las otras variantes, encontramos diversas maneras de expresarse ese origen del deseo, principalmente cuatro subtipos, que pueden definirse según la identidad de quien organice las circunstancias, sea el dios, una persona ajena o implicada en la relación, o el simple y puro azar; pero también algunas variedades transversales a ellos. Como veremos en seguida, se trata de enumerar algunas de las circunstancias que pueden ser gestionadas por cualquiera de los cuatro sujetos mencionados.

En primer lugar, las circunstancias pueden estar motivadas, o al menos dispuestas, por el mismo dios del amor al que en otros casos vemos generando el deseo. Aquí no es ya que haya transferido su poder a un instrumento que se ha vuelto independiente de él y que representa la parte mágica de su complejo carácter, sino que ya no maneja ningún tipo de magia: apenas es dueño de una conciencia superior que le permite manejar los fenómenos físicos con cierta libertad, disponerlos como un tejido que guía las emociones de los personajes humanos.

En *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Afrodiasias (1979: 36) aparece una de las versiones más claras de esta posibilidad:

Por azar se encontraron frente a frente en un recodo estrecho, pues el dios había dispuesto el encuentro para que cada uno pudiese contemplar bien al otro; y al punto se produjeron uno en otro un sentimiento de amor, ya que en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje.

Evidentemente, en este ejemplo hay que excluir que sea literalmente el azar el que organiza el suceso, ya que inmediatamente se certifica la intervención de Eros.

En segundo lugar, las circunstancias pueden ser manipuladas por una persona ajena a la pareja amante-amado. Tal manipulación puede consistir en la seducción de un individuo por medio de todo tipo de elementos del mundo cotidiano o mediante la utilización de la magia y la hechicería, siempre y cuando en el texto se le atribuya a esta un poder real pero no mágico (ya que en ese caso deberían ser considerados como instrumentos con poderes divinos). Tampoco debe incluirse aquí si solo se trata de vagas

promesas que no se tiene intención de cumplir (que entran en el tipo descartado de las modalidades no aseverativas).

En Heliodoro (1996: 148) encontramos a Calasiris narrando falsamente cómo por su intervención Cariclea se ha enamorado de Teágenes.

–¿Pero no vas a dejar –contesté con aire ofendido– de insultarme a mí y a mi arte? Gracias a él, ya ha caído presa ella, se ve obligada a amarte y anhela verte como a un ser celestial.

Una tercera posibilidad es la de que la misma persona que espera convertirse en el centro de atención del enamorado organice todos esos elementos hacia sí misma. Esto es lo que podemos llamar «seducción»: las circunstancias las motiva la misma persona hacia la que se dirige el amor. El deseo es consecuencia de las acciones de la persona amada, consideradas como circunstancias manipuladas para producir el efecto en su amante, que puede deberse tanto a la propia afinidad como a un interés de otro tipo.

Esta posibilidad podría parecer solo una forma más del deseo que se origina en las cualidades del amado, apenas modificada, pero entendemos que supone una reflexividad en la donación del deseo que hay que distinguir: no se trata simplemente de que la persona provoque el deseo en el otro, sino de que gestiona la presencia de otros elementos que pueden favorecer el encuentro o la contemplación o simplemente dirigir la atención del otro hacia sí.

La expresión fundamental del motivema no varía, pero si lo extendemos en el programa narrativo especular sí podemos apreciar la repetición de un actante: el S1 del primer PN coincide con el S2 del segundo PN. De otro modo, el seductor hace que alguien desee que él se enamore; o bien el enamorado ha pasado a desear que un individuo participe de otro PN precisamente porque ese individuo ha ejercido de S1 en el suyo. O sea:  $S1 \rightarrow S2 \cap O$ , siendo O otro PN:  $S3 \rightarrow S1 \cap O$ . Lo peculiar es la reaparición de S1 (en vez de S4) en el segundo PN. El amado del PN ideal se ha impuesto previamente como generador del deseo en el PN real.

Un caso válido como ejemplo es este de Alcifrón (2000: 236), en el que una hetera se aprovecha del amor que siente por ella un joven y lo excita con un juego a múltiples bandas:

No puedo ver cómo Zeuxipe, una vulgar prostituta, explota sin piedad a un joven. Él en efecto, pone en sus manos no sólo monedas de oro y de plata, sino también sus casas y sus tierras. Ella, por su parte, habiéndose las ingeniado para atizar más y más la pasión de él, finge estar enamorada de un adolescente de Eubea, con la intención de entregarse a otro amor en el momento en que haya agotado los bienes de aquél.

La cuarta posibilidad que contemplamos es que quien dispone los elementos en esa escenografía que da lugar al amor no sea otro que el azar. No hay razón ni estrategia alguna que se haya tramado con intención de propiciar que el individuo se enamore. El narrador simplemente da cuenta de ciertos fenómenos que de manera no motivada han terminado por tener un efecto decisivo en el cambio de estado emocional del personaje. Entre estos fenómenos se observan naturalmente los horarios en que se desarrollan los encuentros, los días de fiesta, las amistades, las vecindades, etc., detalles de la cotidianidad que pueden llegar a ser cruciales en la narrativa. Pero también debemos considerar como fenómenos azarosos con clara influencia sobre el deseo ciertas reacciones no planeadas de la persona amada, como la ira o las lágrimas, que pueden acrecentar el amor del amante sin pretenderlo. Entendemos que son azarosas todas esas circunstancias en aquellos casos en que no hay una voluntad que busque ese efecto sino tan solo actos no intencionados, siempre que no puedan considerarse encaminados a la seducción.

Podemos poner como ejemplo de este subtipo el fragmento de Caritón (1979: 42) en el que los competidores celosos del éxito de Quéreas traman un engaño para separarlo de Calíroe, dar una serenata bajo el balcón de la muchacha para tratar de indisponer su amor, pero fracasan y provocan el efecto contrario, que es el de acrecentar el amor que ya se tenían:

Este suceso inflamó con más fuerza su amor, y los padres de ambos se consideraban felices al ver la concordia de sus hijos.

Que se trata de una circunstancia completamente casual en relación con el amor que se tienen lo prueba el hecho de que la intención de la estratagema era precisamente la contraria.

Podemos pasar ahora a los distintos tipos de circunstancias que estas cuatro entidades pueden manipular. Aunque puede ser que en textos diferentes de los que hemos

estudiado el panorama sea muy otro, vamos a hacer un pequeño resumen de los más repetidos en nuestro corpus.

Es sorprendente encontrarse con el dato de que una de las circunstancias más repetidas es la del discurso que encarece las perfecciones de una persona ante otra y termina provocando su enamoramiento: desde las incitaciones voluntarias por terceros hasta los relatos desinteresados que tienen ese efecto, e incluso los enamoramientos rivales provocados por el entusiasmo de otro enamorado. Como incitación vale este ejemplo tomado de Aquiles Tacio (1982: 323), en que Sóstenes se responsabiliza del amor que ha sabido cultivar en Tersandro hacia la protagonista:

–¡Lo hemos logrado, Lacena!, le dijo. Tersandro te ama con locura, hasta el punto de que quizás incluso se case contigo. Pero el éxito es mío, pues he sido yo quien le ha contado muchas maravillas de tu belleza y le he llenado el alma de ilusiones. ¿Por qué lloras? Levántate y hazle un sacrificio a Afrodita por tu buena suerte. Y acuérdate también de mí.

Entre los casos en que este «amor de oídas» ocurre de manera azarosa, encontramos en Caritón (1979: 123) este pasaje, en que el rey de Persia (ese era por antonomasia el «Rey» para los griegos) se enamora de Calíroe de tanto oír hablar de ella y de sus perfecciones:

Por otra parte, otro sentimiento le impulsaba a hacer venir a aquella mujer tan hermosa, pues el sueño y la oscuridad, que eran sus consejeros cuando estaba solo, recordaban al Rey esta parte de la carta, y le excitaba aún más el rumor de que una tal Calíroe era la más bella de Jonia.

Claro que el discurso que uno pueda oír sobre otra persona apenas guarda relación con la naturaleza más o menos merecedora de amor de esa persona, por lo que siempre resultan fantásticas las historias sobre personajes que se enamoran de oídas, de las cuales la más famosa es seguramente la del trovador Jaufré Rudel, que se enamoró de una princesa oriental de quien había oído hablar a algunos peregrinos o cruzados que volvían de Tierra Santa. De ahí la extrañeza de encontrar tantas veces repetido ese mismo esquema en la literatura griega.

Pero igualmente frecuentes son los casos en que el sentimiento aparece como consecuencia de determinadas reacciones de la persona amada, como sus muestras de agrado o desagrado por la presencia del sujeto, sus enfados, etc. Se trata de acciones que

no reflejan una manera de ser de la persona, pues en ese caso habríamos considerado mejor solución incluirlas en la variante 2. 1. ‘Contemplación’, sino completamente accesorias, solo que elevadas a la categoría de semillas del amor por su posición ante la percepción fértil de quien está preparado para enamorarse.

En Teócrito (1986: 204) tenemos este ejemplo en que la persona amada se enfurece con quien la ama, provocando con ello un incremento de su amor:

Mas, con todo, era hermoso, y con su ira a su amante mayor fuego le daba. Al fin, no pudo éste soportar tamaña llama de Citerea, fue a derramar su llanto junto a la hostil morada [...].

Se trata de una reacción fortuita, es decir que no busca en absoluto la consecuencia que obtiene, antes bien se encamina hacia la destrucción de ese sentimiento no correspondido, pero que por azar se convierte en circunstancia generadora. Con intenciones muy diferentes finge ira Mírrina en *Lisístrata* (Aristófanes, 2008: 163) para excitar a su marido Cinesias, como este reconoce:

Cinesias: (*Para sí.*) La encuentro mucho más joven y de mirada más tierna. Sus enfados hacia mí y sus humos, eso mismo es lo que me tiene destrozado de deseo.

También las muestras de afecto pueden generar el afecto, tanto si son espontáneas como si se fingen. Jasón las reconoce en Medea y, según la versión de Apolonio (1991: 256), provocan en él cierto cariño, tal vez una forma de amor, aunque no sea de origen divino, como el que siente ella:

Así habló. Con las lágrimas de la joven en él se infundía también el funesto amor, y estas palabras le dijo en respuesta:  
«Bien doy yo por seguro que no podré, ni de noche ni de día,  
olvidarme de ti si huyera de la muerte, si en verdad  
sano y salvo pudiera llegar a la tierra de Acaya, [...]».

Los signos del amor son naturales en Medea, que seguramente habría preferido ocultarlos, pero no lo son en esa carta de Aristéneto (2010: 274) en que se nos cuentan unas tácticas de seducción interesada y consciente:

Unas veces se comporta en todo como si me amara: enciende en mí una enorme pasión y me eleva por entero en una nube de esperanzas; [...].

El seductor puede utilizar signos claros para mostrar su afinidad con la persona seducida, como sonrisas o guiños, o el gesto de compartir la misma copa y beber de ella por el mismo lugar donde la otra persona ha estampado previamente sus labios. Pero el signo más obvio es sin duda el beso, como el que de Cloe recibe Dafnis en la novela de Longo de Lesbos (2005: 44). La chica no ha sido capaz de evitar esta repentina muestra de su inclinación que enfada a su pretendiente Dorcón:

Así pues, Dorcón, dolido, salió corriendo, dispuesto a buscar ya otra vía para su amor; en cuanto a Dafnis, parecía que hubiera recibido no un beso sino un mordisco: al punto se le puso sombría la expresión, le venían frecuentes escalofríos y trataba de contener la agitación de su corazón; quería mirar a Cloe pero cuando lo hacía le invadía el rubor.

Pero de la misma manera, es posible que el beso sea un artificio con una finalidad buscada, como en Caritón de Afrodiasias (1979: 77):

Las dos mujeres salieron, y a Dionisio se le hundió el beso como un dardo en el corazón, y ya no era capaz de ver ni de oír, y estaba por todas partes cogido en la trampa, no encontrando ningún remedio a su amor.

O en la *Antología palatina I* (VV. AA., 1978: 371):

Cuando ya se entibiaba mi amor, diome Antípatro un beso  
y encendió nuevamente la fría ceniza [...].

Acaso la más circunstancial de todas las percepciones que pueden acosar al enamorado sea la propia ausencia del amado, que se convierte en signo de una necesidad insatisfecha, como veíamos en el ejemplo tomado de *Anna Karénina* en la primera parte de este trabajo, o en una fase del proceso narrado en *Un amor de Swann*. También en la literatura griega aparece esta circunstancia, como en esta carta de Aristéneto (2010: 232):

Pero yo juro por los encantos de Pitíade que ni en la distancia renuncié a mi amor por ella. En absoluto he vuelto menos enamorado, más bien al contrario, con la ausencia me iba dando cuenta de que mi deseo iba en aumento.

Otras veces es simplemente la vida en común y el contacto repetido de las dos personas la que puede dar lugar a la pasión, como relata pormenorizadamente Longo, o al menos en una de ellas, como vemos en Jenofonte de Éfeso (1979: 303):

Por la vida diaria en común con la muchacha también Hipótoo se inflamó de deseo por Antía y quiso poseerla y le hizo muchas promesas.

También algunos acontecimientos externos, es decir, no provenientes de la persona amada, pueden favorecer la aparición del amor, entre las cuales los más repetidos son el consumo de alcohol y la música. El primero ya lo hemos visto en el último ejemplo citado de Partenio, como circunstancia utilizada para la seducción, pero también puede ser una causa no pretendida, como en Aquiles Tacio (1982: 200):

Según se iba bebiendo, yo miraba hacia ella ya con más descaro. Amor y Dioniso, dos dioses violentos, cuando se apoderan de un alma la enloquecen hasta la desvergüenza, el uno abrasándola con el fuego que acostumbra, el otro aportando el vino como yesca, al ser el vino alimento del amor. Y también ella se atrevía ya a mirarme con mayor indiscreción.

Respecto a la música, encontramos un ejemplo obvio de excitación a partir de ella en una de las *Cartas de cortesanas* de Alcifrón (2000: 287):

Al instante la música se apoderó de nosotras y, por estar algo bebidas, pensábamos en eso... tú sabes a qué me refiero. Nosotras acariciábamos las manos de nuestros amantes con delicadeza para relajar las articulaciones de sus dedos y nos entregábamos a jugueteos amorosos por estar en compañía de Dioniso. [...]

#### 4. 5. 7. *La variante 2. 3. 'Se ignora'*

La vertiente más pura de la desaparición del sujeto de hacer es la posibilidad de que simplemente no se lo mencione. En la mayor parte de los casos no es posible saber si se trata de mero desinterés por esa figura generadora o por el contrario representa la creencia en que nadie es el agente en la aparición del amor en un individuo. Se trata simplemente de

una elisión del agente en la oración que narra el comienzo. Sin embargo, también hay unos pocos casos en los que se hace explícita la falta de información sobre el agente, se expresa ese desconocimiento o incluso se niega que haya un sujeto diferente y externo al sujeto de estado que sea capaz de insuflar el sentimiento en él. Encontramos algo parecido a esta explicitud en el famoso verso de Anacreonte (VV. AA., 2001a: 327), en que el autor muestra su perplejidad hacia el sentimiento que le aqueja, sin atreverse a reconocer ninguna causa:

De nuevo amo y no amo, estoy loco y no estoy loco.

En la mayoría de los casos, por el contrario, en la literatura griega no aparece esta conciencia, sino que la ignorancia se resume en una mera elipsis del agente. Su forma más habitual es la que emplea el verbo «enamorarse», que permite pasar por alto la posibilidad de que exista un factor del deseo. Como prototipo repetido multitud de veces en la tradición posterior, lo encontramos en Píndaro (1984b: 334):

Arrastrada era siempre por el Mar Egeo,  
hasta que el poderoso dios  
se enamoró y unió (a Leto),  
para que naciera su hijo, el portador del arco (Apolo).

Si en los primeros textos es más raro encontrar esta forma (un poco cambiada, aparece una vez en Safo), a partir de este ejemplo de Píndaro se repite hasta sumar 107 ocurrencias.

En todo caso, esta variante no presenta tan claramente como las anteriores distintas subvariantes que representen paradigmas interesantes o marcadamente diferenciados. Más bien las diferencias que se dan, es decir, los casos en los que no aparece literalmente el verbo «enamorarse» en una forma personal, lo que ocurre es que se ha encontrado otra forma más o menos sinónima.

En muchas ocasiones, ese mismo verbo aparece en participio, «enamorado de Fulano», con el sentido de «habiéndose enamorado de Fulano», como vemos en este ejemplo de Partenio de Nicea (1981: 143-144):

A Ulises, naturalmente, también le resultó agradable la estancia, pues una de las hijas de Éolo, Polimele, enamorada de él, había estado viéndole en secreto.

Este es el caso más antiguo que encontramos, lo que da una idea de que se trata de una fórmula relativamente moderna.

Otro verbo que aparece repetido en un número considerable de ocasiones es «prenderse», que se usa exactamente de la misma manera que «enamorarse». Lo vemos en la *Odisea* (Homero, 1999b: 1285):

[...] mas ella de un río  
se prendó, del Enipes divino, el más bello con mucho  
de entre todos los ríos que riegan los campos [...].

La tercera posibilidad repetida es «desear», en distintos tiempos verbales, el más común «deseó». Hay que notar que, aunque se trate de una forma que exige un sujeto, este no representa el agente generador del deseo, sino el individuo aquejado del deseo. Podemos verlo en este fragmento de la *Historia* de Heródoto (2011: 923-924):

Llegó allí e instaló en su propio palacio a la mujer de Darío, pero entonces perdió la pasión que sentía por la mujer de Masistes, varió el objeto de su amor, y ahora deseó y logró a la esposa de Darío, hija de Masistes. Esa mujer se llamaba Artaínta.

Puede comprobarse que este autor no cree necesario explicitar la causa de su deseo. Algo parecido sucede en otros casos en los que el sujeto gramatical de la oración no corresponde al sujeto de hacer, como cuando se dice «concibió un deseo». Se trata de una manera de referirse a la aparición del sentimiento que no implica necesariamente su responsabilidad en el caso.

Otras formulaciones similares del origen del deseo aparecen de manera esporádica, como estas: a partir de «desear» encontramos expresiones como «cayó en deseo» o «se enardecieron sus deseos»; a partir de «amor», expresiones como «surgió el amor», «aprendió a amar», «fijó su amor», «experimentó el amor»; relacionadas con la locura, pero sin que esto se entienda como un mal que se apodera del sujeto desde fuera, sino como un trastorno inexplicable, «se me extravió la mente», «perdió la cabeza», «se volvió loca», «locura he bebido»; del campo semántico del cautiverio, «se había sentido

cautivado», «atrapado»; o, en relación con la herida, la avidez, el fuego de la pasión, etc., otras muchas expresiones como «ardiendo en deseos», «cediendo a dulces extravíos», «ávido de amor», «herido por el aguijón de la pasión», «sin poder contener su deseo», «por ese apetito desordenado» y una larga lista que puede consultarse en 6. Apéndice.

#### 4. 5. 8. *La variante 3. 'El enamorado es responsable' (S1 es S2)*

Otra de las variantes que nacen del programa narrativo y vamos a tener en cuenta en nuestro estudio incluye todas las ocurrencias en las que el propio sujeto de estado se obliga a enamorarse o al menos aparece como responsable de sus inclinaciones, con lo que se convierte también en sujeto de hacer.

Hemos visto en la primera parte de este trabajo que esa posibilidad ofrece algunos ejemplos señalados en las literaturas modernas, como los casos de Sorel en *El rojo y el negro* o el de Don Quijote. La intención de los autores que crearon a estos personajes era seguramente mostrar que el personaje puede engañarse, forzarse o fingir ante sí mismo, cuando sus intereses prácticos o su bienestar emocional le llevaban a ello. Sorel necesita estar enamorado para que su relación sentimental le ayude a ascender socialmente, mientras que para Don Quijote es un requisito imprescindible del cuadro literario que ha imaginado para sí. Con esto, la mentira pasa a una posición central y constituyente en ambas ficciones.

Si bien en la literatura antigua no aparece frecuentemente la doblez psicológica que encontramos en Cervantes o Stendhal, sí se dan ciertos ejemplos en que se habla de «elegir» libremente a la persona a la que se ha decidido amar. Para empezar, hemos hablado ya de los fragmentos en que solo se dice «concibió loco deseo», y que, como dijimos en relación con la variante anterior, hemos preferido considerar como casos de ignorancia del origen, a no ser que explícitamente se diga lo contrario, es decir, que se le dé importancia al hecho de ser el mismo individuo el que lo elige.

Pero podemos hablar también de otros casos más cercanos a la libre elección de pareja. Se usa este verbo «elegir» asociado normalmente a la mujer, cuando se quiere resaltar que no siguió la práctica común de dejarse elegir por el varón o por su familia, sino que ella misma eligió, contando o no con la connivencia de su padre.

De 14 casos contemplados en la variante 3. 'El enamorado es responsable', 7 casos (de acuerdo con la numeración que hemos empleado en el registro de los casos, el 1, 3, 4,

5, 6, 11 y 12) implican a una mujer que se ha saltado las prescripciones o que goza del apoyo de su extravagante padre para decidir por sí misma el marido o el compañero de lecho que desea.

Valga como ejemplo este fragmento de Píndaro (1984b: 132):

[...] y de ella, de Medea que, opuesta a su padre,  
se escogió por sí misma la boda  
 y salvadora fue de la nave Argo y de sus marineros.

Como en este caso, todos los 7 implican la percepción por parte del autor de que eso es una rareza, algo que quebranta las leyes naturales.

Otros 3 son casos de locura incomprensible (el 2, 7, y 13) que los autores desprecian porque consideran responsabilidad del sujeto. Así en este otro ejemplo de Píndaro (1984b: 150), refiriéndose al desaforado deseo de un titán, Ixión, por Hera:

Pues entre los benévolos Crónidas  
 dulce vida logrando, no pudo resistir la larga  
 dicha, ya que con locas entrañas  
a Hera deseó, que en suerte tocara al lecho de Zeus  
 abundante de goces. Pero indómita pasión a violenta ceguera  
 lo lanzó.

Otros 3 casos (el 8, 9 y 10) provienen de la *Antología palatina* y redundan en el tópico del enamorado que se complace en el deseo sin saber que está alimentando una locura que lo hará infeliz. Eso le ocurre a este enunciador que se dirige a su propio corazón, torturado por el deseo (VV. AA., 1978: 409):

Corazón torturado, tan pronto en la llama te quemas  
 como cobras alientos en refrigerio breve.  
 ¿Por qué lloras? ¿Acaso, cuando a Eros tu seno albergaba,  
no viste que criabas un duro enemigo?

Solo el caso de Longo (14) implica a un varón responsable que decide en su libertad de sentimientos elegir y obtener a una persona. Por otro lado, no hay que olvidar que es un hombre el que se decide por otro hombre. El sujeto de hacer y de estar de este

deseo es, por otra parte, homosexual, y la calidad de su deseo auto-infligido está puesta en duda por su condición de esclavo o criado del señor (Longo, 2005: 125).

[Gnatón] no dejó de prestar atención a Dafnis cuando éste trajo los regalos, y como era naturalmente aficionado a los jovencitos, encontrándose con una belleza cual ni en la ciudad se veía, decidió conseguir a Dafnis y se imaginaba que le convencería fácilmente tratándose de un cabrero.

Este breve repaso nos ayuda a entender que, lejos de convertirse en una opción adulta o madura en la manera de entender las relaciones interpersonales por parte de los griegos, la idea de que el sujeto tome por sí mismo la decisión de amar es considerada por lo general como un capricho o una forma de locura. En muchos de esos casos, además, constituye un desacato a las normas masculinas que el autor no deja de censurar alrededor de las palabras «se eligió un marido».

De este modo, aunque sí sea perceptible el cambio que sustituye las causas divinas por causas más bien humanas en el origen de las inclinaciones personales, no se puede decir que la antigua Grecia respete o admire al individuo que se hace dueño consciente de sí mismo y abraza voluntariamente el deseo. Por otro lado, sin ánimo de entrar ahora en el análisis de otras tradiciones literarias, debemos recordar que en los casos más evidentes de la literatura moderna, sigue siendo objeto de crítica el que una persona se muestre capaz de forzarse a amar o a fingir que ama por conveniencia. Los ejemplos de *Don Quijote* y Sorel en *El rojo y el negro* eran maliciosamente satirizados por sus autores. Incuestionablemente, nuestra cultura sigue admirando al enamorado romántico arrebatado por un sentimiento incontrolable, y desdeña a quien lo inventa para su propio disfrute.

#### **4. 5. 9. La variante 4. 'El deseo se insufla' (S1 es O no son S2)**

La última variante que hemos tenido en cuenta es la que nos presenta al objeto adjuntándose a sí mismo, de forma voluntaria, al sujeto de estado.

De esta variante tendremos que ocuparnos con un poco más de cuidado en seguida, por la posición problemática que ocupa en la distribución cronológica y por la relación que eso puede tener con su parecido intrínseco con las variantes en las que el deseo viene generado por un agente externo. Como en estas, aquí el actor-deseo, además del objeto que se adjunta, representa a otro actante, el propio agente que lleva a cabo la acción de

adjuntarse. Aparece representado por tanto como una entidad dotada de voluntad propia que le permite tomar la decisión de insuflarse en uno u otro individuo según desee.

Por más que resulte muy parecido a los casos de deseo originado por una fuerza natural, puede haber diferencias, aunque parezcan bastante arbitrarias. Es lo que hemos tenido en cuenta para señalar la pertenencia de los casos a una u otra variante.

Así, si el deseo se apodera del individuo o lo somete, obliga, coacciona, etc., lo hemos considerado fuerza natural; si por el contrario se inserta en él y lo domina desde dentro, lo incluimos aquí. Es cierto que la diferencia puede ser un matiz de la traducción, pero siempre es posible reconocer hacia qué lado se desliza cada ocurrencia.

Si estudiamos las ocurrencias que pueden incluirse en esta variante, vemos que 13 de ellas corresponden a la obra de Homero, y en concreto a la *Iliada* (Homero, 1999b: 533). De ellas, 9 aparecen en un único fragmento, en el que Zeus confiesa su vivo deseo de unirse a su esposa, con esta fórmula:

«¡Hera! Ya tendrás tiempo de partir allá más tarde.  
Ea, nosotros dos acostémonos y deleitémonos en el amor [filóteti].  
Nunca hasta ahora tan inmenso deseo de diosa o de mujer  
me ha inundado el ánimo en el pecho hasta subyugarme; [...]»

El resto de las expresiones que encontramos son más o menos sinónimas de esta: es un grupo no demasiado nutrido de ocurrencias bastante similares. Puede ser representativo el ejemplo de Arquíloco de Paros (VV. AA., 2009: 109), que puede entenderse como una invasión literal:

Tal ansia de amor insinuándose bajo mi corazón  
derramaba en mis ojos una gran niebla  
robándome del pecho las tiernas entrañas

Pero en la mayoría de los casos es un mínimo matiz el que nos hace pensar en el cambio de posición del deseo, que viene del exterior y ahora se halla en el interior del sujeto. Es lo que podemos interpretar en el fragmento tomado de la novela de Caritón de Afrodiasias (1979: 156):

Sólo veía a Calíroo, precisamente la que no estaba presente, y la oía a ella, la que no hablaba, pues Eros había salido con él de cacería, y, como dios amante de la lucha, viendo que él le oponía batalla y había tomado, según creía, una decisión honrosa, le volvió el medio que había pensado a lo contrario, y mediante el mismo cuidado inflamó más su alma, poniéndose dentro de él [...].

Algunos textos tardíos son bastante más explícitos, quizás porque juegan con la idea de un dios más parecido a un ser humano, pero que presume de la habilidad de introducirse en las personas. Es lo que encontramos en Quinto de Esmirna (1997: 366), cuando Menelao descubre en sí el sentimiento de excitación amorosa que le provoca su esposa recién recuperada, reacción que le impide tomar venganza como se había prometido:

Cada uno reposaba en un lugar, mas el Atrida, en sus tiendas, conversaba con su esposa, la de lindos cabellos, pues el sueño no se abatía sobre los ojos de aquél: era Cipris la que revoloteaba por sus entrañas, para que recordaran su lecho de antaño y mandaran lejos los pesares.

Otras veces la dificultad para decidirse es mucho más pronunciada, como cuando encontramos expresiones del tipo «el amor ha prendido en su alma», pero llegamos hasta el extremo en esos casos en que la única diferencia está en el uso del posesivo: «inflamado por su deseo», en que parece que se trata de un deseo que se identifica con el sujeto al que corresponde, el enamorado. Se trata de un número muy escaso de ocurrencias, pero hay que reconocer que dan lugar a ciertas dificultades por su adscripción. En la *Electra* de Sófocles (1999: 162) parece que el deseo ha ocupado el lugar de las razones en la mente de Clitemnestra, que ha optado por unirse a Egisto en lugar de esperar a su marido el rey Agamenón:

Electra: [...] Pero además te digo  
que razón no tenías, mas te incitó el deseo  
de ese sujeto indigno con el que cohabitas.

Sin embargo, podría argumentarse perfectamente que se trata de la fuerza natural que hemos situado en la variante 1. 1. La frontera entre 1. 1. y 4. es difusa, tal vez porque nuestro esfuerzo por dotar de una identidad a la variante del deseo que se insufla a sí

mismo en el enamorado proviene sobre todo de una exigencia teórica, tal vez no confirmada por los textos reales en la medida que hubiéramos deseado.

#### **4. 6. Distribución de los casos por variantes en el conjunto**

Antes de tener en cuenta las etapas debemos empezar por una descripción global de los datos entre las variantes, es decir, atendiendo a su distribución y a sus pesos relativos en el conjunto. Para ello, se han agrupado los casos según la variante a la que es posible asignarlos como se muestra en la Tabla 2 (página 256).

El orden en que ofrecemos nuestros resultados sigue en principio el que utilizábamos en la presentación teórica de las variantes (2. 3. 1. a 2. 3. 4.), puesto que son las posibilidades estructurales del programa narrativo de Courtés las que permiten su aplicación a los textos por medio de nuestras variantes. Sin embargo, como explicaremos más adelante, la distribución en el tiempo de las ocurrencias nos hace volver la vista hacia la naturaleza común de la variante 4. y la 1., en la medida en que ambas, aunque se sitúen teóricamente lejos, corresponden a la acción de un ente extraño sobre el sujeto de estado, a diferencia de lo que ocurre en las variantes 2. y 3., en las que ese agente externo no aparece. Ya habíamos adelantado ese parecido estructural en nuestra exposición teórica, proponiendo incluso la distinción entre un ‘deseo de origen externo’ y un ‘deseo de origen interno’, pero más adelante comprobaremos que los datos, en su distribución por etapas, relacionan de manera aun más decisiva los grupos 1. y 4.

Hay dos razones entonces para ajustar levemente el orden teórico en su aplicación al corpus elegido para este estudio: la primera, que venía adelantada en la exposición teórica, es el parecido de las variantes correspondientes al ‘deseo de origen externo’ frente a las correspondientes al ‘deseo de origen interno’; la otra tiene que ver con la distribución de los casos por etapas y será explicada cuidadosamente más adelante. De todas formas, este ajuste no supone ningún cambio en la distribución misma de los datos, sino solo en su presentación.

Lo que parece conveniente cambiar es el orden de presentación de la variante 4. ‘El deseo se insufla’: en lugar de ocupar el último lugar, posición que le correspondería por las características estructurales del programa narrativo y que además mantenemos también en la presentación de todos los casos en su distribución (6. Apéndice), resulta mucho más explicativo y claro presentarlo en primer lugar, por delante de la variante 1.

El resto de las variantes sigue los principios establecidos hasta el momento: 4. // 1. 1. / 1. 2. / 1. 3. / 1. 4. // 2. 1. / 2. 2. / 2. 3. // 3.

Empezaremos por atender a la suma de los casos que se dan dentro de cada una de esas variantes: hemos encontrado 27 casos de la variante 4. ‘Deseo autoinsuflado’; 47 casos que corresponden a la variante 1. 1. ‘Fuerza natural’; 129 casos que pueden entenderse dentro de la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’; 23 casos de la variante 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’; 8 casos de la variante 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’; 141 casos de la variante 2. 1. ‘Contemplación’; 58 de la variante 2. 2. ‘Circunstancias’ (pero discutiremos más adelante la pertinencia de esta variante al grupo ‘Deseo de origen interno’ en los casos en que el dios organiza esas circunstancias); 199 casos circunscritos a la variante 2. 3. ‘Se ignora’ y 14 casos de la variante 3. ‘El enamorado es responsable’.

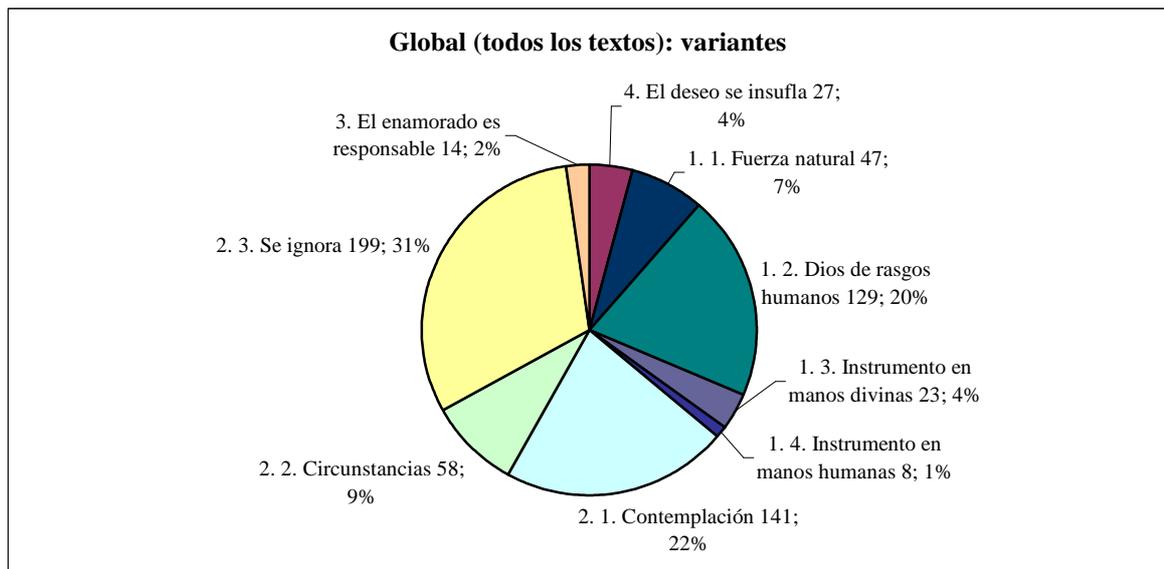


Gráfico 11. Distribución de todos los casos del corpus según su pertenencia a cada una de las variantes. El orden corresponde al sentido de las agujas del reloj, empezando por la variante 4. ‘El deseo se insufla’. Los colores arbitrariamente elegidos para este gráfico se mantienen durante todo el trabajo.

El diagrama de sectores (Gráfico 11) muestra la distribución general por variantes y la predominancia de unas variantes frente a otras en el conjunto del corpus. En esta primera aproximación podemos hacernos una idea general de las variantes que más veces encontraremos como principales o dominantes en los gráficos más pormenorizados. En primer lugar, 2. 3. ‘Se ignora’ representa casi un tercio del total (31%), una predominancia que tal vez se explique por el hecho de que en las etapas tardías hay muchas narraciones que se centran en otros puntos de interés y quitan importancia a los enamoramientos, que conservan lo mínimo necesario del programa narrativo, dejando elidido o en incógnita un

posible agente. No obstante, el hecho mismo de que eso sea posible puede hacernos pensar que algo ha cambiado en las mentalidades, ya que no parecía posible tratar el tema así en la época de Hesíodo.

Sigue en segunda posición 2. 1. ‘Contemplación’ (22%), todavía por encima de la primera variante exógena. Si eso se debe a la mayor abundancia del motivema en las etapas tardías, hay que considerarlo precisamente como algo importante. Solo en tercer lugar aparece 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (20%), la primera variante de la familia del deseo de origen externo.

Estos primeros resultados pueden sorprendernos, porque dejan en evidencia que, sumando todos los casos de nuestro corpus, las variantes que prevalecen pertenecen a la familia del ‘Deseo de origen interno’, es decir, aquellas en las que no hay un agente externo, o al menos no se lo nombra. Puede decirse que no hay mucha información sobre la concepción que tiene sobre el deseo un autor que solo dice de un personaje que se enamoró, cosa que parece ser lo más frecuente con bastante diferencia. Pero también es verdad que si eso es así, hay que poner en entredicho la idea tantas veces repetida de que el deseo en Grecia era considerado como algo externo que se adueñaba del sujeto: Rodríguez Adrados (1995: 35) generaliza diciendo que para los griegos «el *éros* es la fuerza tumultuosa que arrastra a los hombres y a las mujeres, que se aparece bruscamente y los saca de la previsibilidad de lo cotidiano», o que «están enajenados: su pasión es vivida como *manía*, locura. Como algo que los invade desde fuera, desde un mundo divino: el mismo que mueve la generación animal y vegetal, la creación y la vida de los mundos».

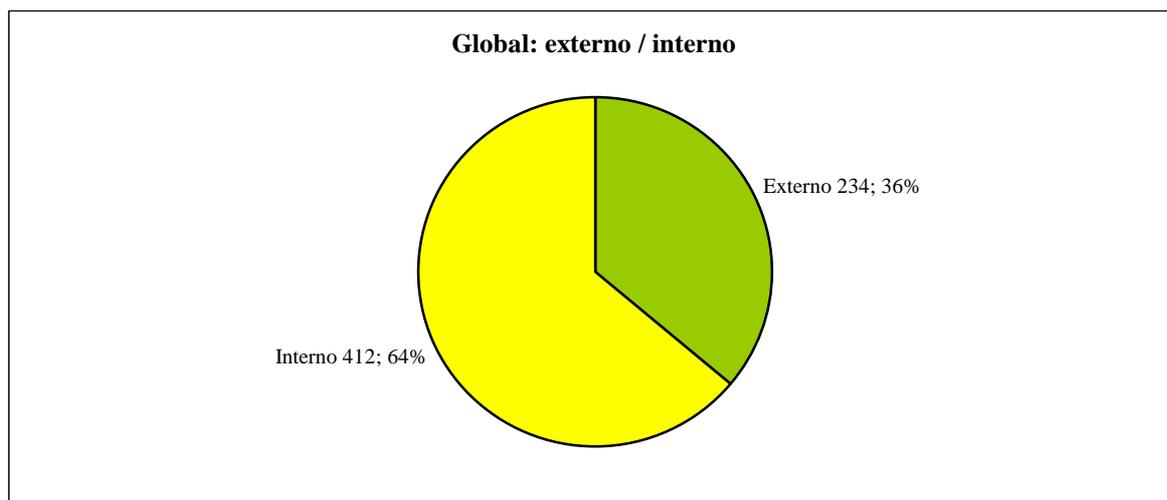


Gráfico 12. Distribución de todos los casos encontrados en el corpus según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

De hecho, es posible agrupar las ocurrencias recogidas en las dos grandes familias de ‘Deseo de origen externo’ y ‘Deseo de origen interno’, y el resultado es que, en conjunto, las variantes exógenas solo suman el 36%, mientras las endógenas llegan al 64% (Gráfico 12). Estos resultados, si no nos hemos equivocado decisivamente al atribuir las ocurrencias a unas variantes y a otras, muestran una predominancia hegemónica de las que no se preocupan por identificar un agente externo o incluso explican el origen del deseo como un fenómeno generado dentro del propio sujeto.

No obstante, no podemos perder de vista otras consideraciones importantes para poder interpretar esos resultados. Así, la predominancia de unas variantes en relación con el conjunto de todos los casos está condicionada por la distinta cantidad de casos que se dan en las cuatro etapas. Como es obvio, las variantes que predominan en las etapas que reúnen más casos son también las que predominan en el conjunto. Esto es lo que ocurre con la variante 2. 3. ‘Se ignora’, que es totalmente hegemónica en la etapa 4, como veremos después.

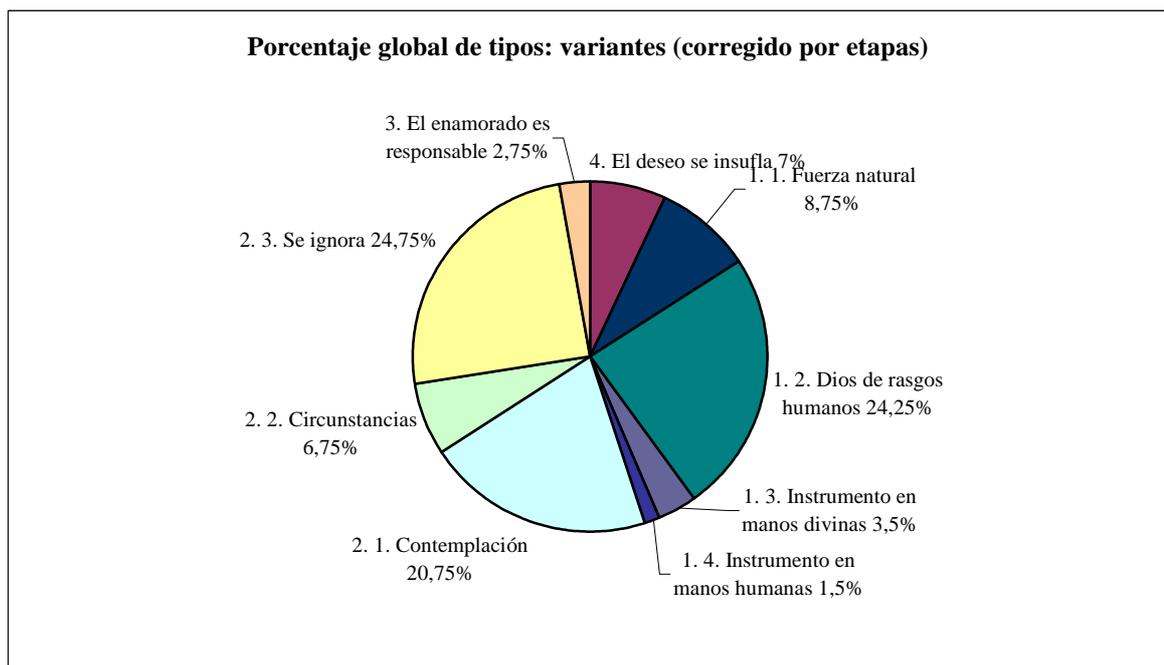


Gráfico 13. Distribución de los casos encontrados en todo el corpus según su pertenencia a una u otra variante en cada una de las etapas. Realizada la proporción en cada etapa, se ha hecho la media de las cuatro.

Para evitar esta deformación, es posible establecer una media de los porcentajes correspondientes a cada variante en cada etapa, operación que sin duda depende de y está totalmente condicionada por la validez de nuestra particular separación en etapas. Los resultados, en todo caso, serían estos (Gráfico 13): la variante 4. ‘El deseo se insufla’

supone un 7%; la variante 1. 1. ‘Fuerza natural’ un 8,75%; la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ un 24,25%; la variante 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’ un 3,5%; la variante 1. 4. ‘Los instrumentos están en manos de una persona’ un 1,5%; la variante 2. 1. ‘Contemplación’ un 20,5%; la variante 2. 2. ‘Circunstancias’ un 6,75%; la variante 2. 3. ‘Se ignora’ un 25%; por último, la variante 3. ‘El enamorado es responsable’ un 2,75%.

Si aceptásemos como válida esta corrección, deberíamos aceptar también que sigue siendo la variante 2. 3. ‘Se ignora’ la más frecuente en nuestro corpus, y también que las posiciones segunda y tercera siguen ocupadas por 2. 1. ‘Contemplación’ y 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, si bien han intercambiado sus puestos. Deberíamos pensar con esto que, independientemente de la opinión personal de uno u otro autor, el discurso elige en la mayoría de los casos no dar explicaciones sobre el origen del deseo, o atribuirlo a un dios o a la contemplación de la persona amada, conclusión que no satisface en absoluto las incógnitas que nos hemos planteado. Por otro lado, si aceptásemos la corrección, tendríamos que asumir también que es mayor la proporción de casos de deseo de origen interno que externo, como se puede ver si sumamos los porcentajes correspondientes a las variantes 4. y 1. y las enfrentamos a la suma de las variantes 2. y 3. Las primeras suman un 55%, frente al 45% de las variantes de deseo de origen externo (Gráfico 14).

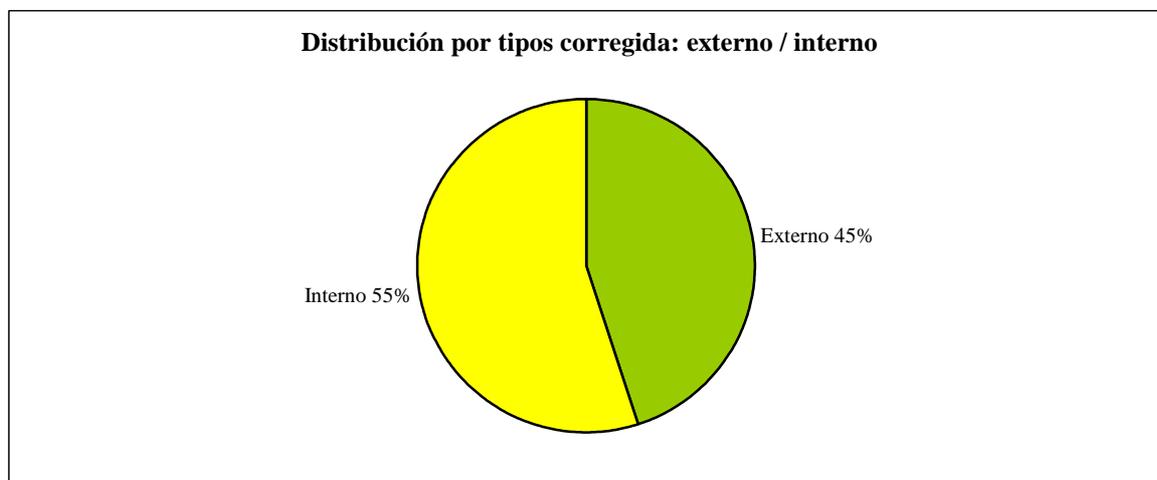


Gráfico 14. Distribución de los casos de origen externo e interno en relación con la media de las cuatro etapas.

En todo caso, incluso aunque la corrección fuera aceptable debemos tratar de explicar todos nuestros datos recurriendo a razonamientos capaces de abarcar toda la información a nuestro alcance y no limitarnos a los datos de la tabla. Tal vez podamos entender que los antiguos griegos, en conjunto, es decir, teniendo en cuenta al heterogéneo conjunto de escritores que desarrollaron su labor literaria entre los siglos VIII a. C. y VI d.

C., parecen preferir la idea de que el deseo proviene del interior de uno mismo, pero las aseveraciones de Rodríguez Adrados seguramente se refieren principalmente a los textos de los siglos arcaicos y clásicos, hasta el siglo IV a. C. Es decir que no podemos considerar a los griegos como un todo sin fisuras, sino que es necesario discernir los diferentes enfoques que explican la persistencia de unas u otras variantes, como trataremos de hacer en adelante, especialmente centrándonos en distinguirlos según su adscripción a una de las cuatro etapas que hemos señalado.

#### **4. 7. El orden teórico corregido**

Ha llegado el momento de explicar la segunda razón por la que hemos decidido corregir o adaptar mínimamente el orden de las variantes en nuestro análisis. Ya hemos señalado que las razones teóricas que nos hacían presentar la variante 4. en esa posición también nos dejaban entrever que formaba parte de una misma familia que la variante 1. en sus subtipos, la de los textos en los que el deseo aparece como causado por un agente externo, sea que se insufla a sí mismo en el enamorado (4.), o bien que introduce el sentimiento por su voluntad o por un instrumento capaz de doblegar a su víctima (1.). Ahora nos vamos a enfrentar a ciertos datos que nos obligarán a volver sobre estas dos familias de variantes, porque, como veremos, el comportamiento de los textos y la evolución del motivema en ellos nos hace pensar que no solo teóricamente están muy relacionadas las dos posibilidades.

El fenómeno llamativo es este: parece una anomalía importante que en una variante como la 4. que ha quedado teóricamente relegada a la última posición, la más alejada de la expresión completa del programa narrativo, aparezca una predominancia tal en Homero, 13 casos de un total de 27 en el conjunto de los textos, hasta el punto de que esta variante resulta muy relevante en esa primera etapa a la que corresponde este autor: las 13 ocurrencias se suman a otras dos para alcanzar el 20% de los casos de esa etapa. Posteriormente, es decir, en las otras etapas, la variante prácticamente desaparece: pasa al 3% en la segunda etapa, al 4% en la tercera y al 1% en la cuarta. De modo que es fácil decir que se produce en relación con esta variante un importante cambio de mentalidad con el paso del tiempo, puesto que ha pasado de ocupar el 20% de los casos a prácticamente desaparecer como opción a considerar por un escritor que pretenda narrar un enamoramiento.

Como primera consecuencia de esta constatación, tenemos que aceptar como plausible la idea (que expresábamos como cuarta hipótesis) de que las variantes temáticas pueden variar su presencia de una manera que se relaciona con el paso del tiempo.

Una segunda consecuencia es que hay que entender claramente que la posición final de una variante en nuestro esquema de posibilidades teóricas no corresponde necesariamente con una comprensión más moderna, sino que esta variante es asimilable a la del deseo como fuerza de origen externo, con la mínima variación de que esa voluntad ajena viene a insertarse dentro del sujeto de estado en lugar de dominarlo desde fuera (en coherencia con lo que ya hemos explicado cuando presentamos esta variante en ‘Hipótesis’).

Pero una tercera consecuencia es que nos vemos obligados a considerar la posibilidad de alterar levemente el orden en que pensábamos presentar los casos asociados a las variantes. Como ya habíamos adelantado, resulta teórica y también históricamente coherente situar la variante 4. en primer lugar, con lo que conseguiremos que en los gráficos sean vecinas todas las alternativas del deseo externo por un lado y todas las del deseo interno por otro.

Pero había otras posibilidades que puede ser provechoso analizar, aunque sea para finalmente descartarlas.

#### **4. 8. La posibilidad de un orden progresivo**

Teniendo en cuenta todo lo dicho, se vuelve importante contrastar el orden teórico extraído del programa narrativo con la evolución de las variantes en el corpus de nuestros textos, incluso antes de mostrar la distribución de los casos por etapas. Es decir que vamos a observar las variantes por etapas, pero no según el orden en el que venimos proponiendo que aparezcan, sino en un orden derivado de la cantidad de veces que aparecen en cada etapa.

La propuesta consiste en organizar todos los datos por porcentajes de presencia de cada variante en cada etapa, estudiar los incrementos o disminuciones que tienen lugar en cada variante y finalmente establecer un nuevo orden a partir de la resta entre el porcentaje de presencia en la etapa final y el que la misma variante tenía en la etapa inicial. Los casos en que se den vaivenes deberán ser considerados aparte.

La variante 4. 'El deseo se insufla' pasa de 15 casos (20%) a 2 (3%), 7 (4%) y 3 (1%). La diferencia entre el primer porcentaje y el último es de -19%.

La variante 1. 1. 'Fuerza natural' muestra 8 casos (11%) en la primera etapa, 9 (12%) en la segunda, 12 (6%) en la tercera y 18 (6%) en la cuarta. La diferencia es -5%.

La variante 1. 2. 'Dios de rasgos humanos' pasa de 26 (34%) a 21 (26%), 51 (27%) y 31 (10%). Decrece en un 24%.

La variante 1. 3. 'Instrumento en manos divinas' pasa de 2 casos (3%) a 2 casos (3%), 7 (4%) y 12 (4%). La diferencia es positiva, pero el crecimiento es mínimo (+1).

La variante 1. 4. 'Instrumento en manos humanas' pasa de 1 caso (1%) a 2 casos (3%), 2 (1%) y 3 (1%). Es decir que vuelve a la misma proporción que tenía al principio después de haber aumentado un 2% en la segunda etapa. En todo caso, una diferencia pequeña.

La variante 2. 1. 'Contemplación' pasa de 11 casos (un 11%) a 17 (22%), 44 (23%) y 69 (23%). Se aprecia un crecimiento moderado del +8%.

La variante 2. 2. 'Circunstancias' pasa de 2 casos (3%) a 3 casos (4%), 13 (7%) y 40 (13%). Esto supone un crecimiento del +10%.

La variante 2. 3. 'Se ignora' pasa de 10 casos (un 13%) a 15 (19%), 49 (26%) y 125 (41%).

Por último, la variante 3. 'El enamorado es responsable' pasa de 0 casos en la primera etapa (0%) a 6 en la segunda (8%), para caer a 4 (2%) en la tercera y a 4 (1%) en la cuarta.

Estas transformaciones nos permiten dividir las variantes en tres grupos principales de acuerdo con su progresión a lo largo de las cuatro etapas.

En primer lugar, aquellas variantes que aumentan con el transcurso del tiempo: el máximo aumento se observa en los casos de 2. 3. 'Se ignora' (+28%), pero aumentan también 2. 2. 'Circunstancias' (+10%) y 2. 1. 'Contemplación' (+8%).

En segundo lugar, las variantes que se mantienen y las que cambian imperceptible o aleatoriamente, es decir, con incrementos y menguas más o menos caprichosos: 1. 3. 'Instrumento en manos divinas' crece solo un +1%, que consideramos poco representativo; 3. 'El enamorado es responsable' aumenta un +1% tras haber aumentado un 8% en la segunda etapa para descender un 6% en la tercera; 1. 4. 'Instrumento en manos humanas' se mantiene en un 1% tras haber subido al 3% en la etapa 2.

En tercer lugar, las variantes que disminuyen sensiblemente con el paso del tiempo:  
 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ decrece de forma muy sensible (-24%); aunque menos, también decrecen 4. ‘El deseo se insufla’ (-19%) y 1. 1. ‘Fuerza natural’ (-5%).

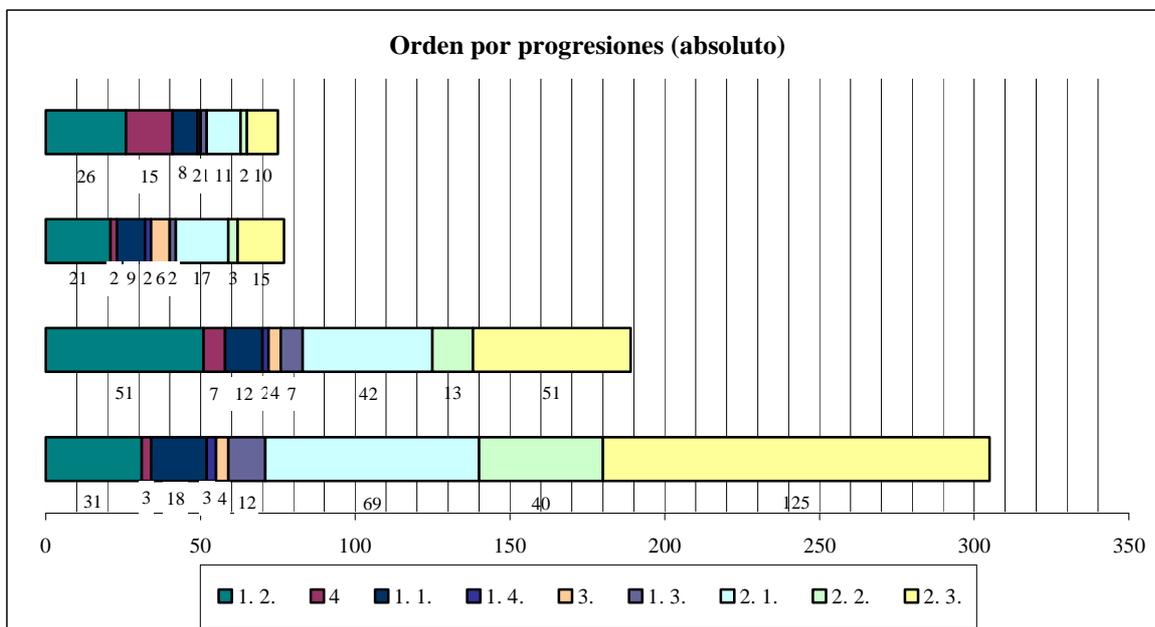


Gráfico 15. Distribución de todos los casos del corpus por variantes y etapas, ordenadas las variantes según la progresión que muestran. Cada barra representa el total de casos correspondientes a cada etapa (empezando por arriba), divididos según su pertenencia a una variante, según los colores que se muestran.

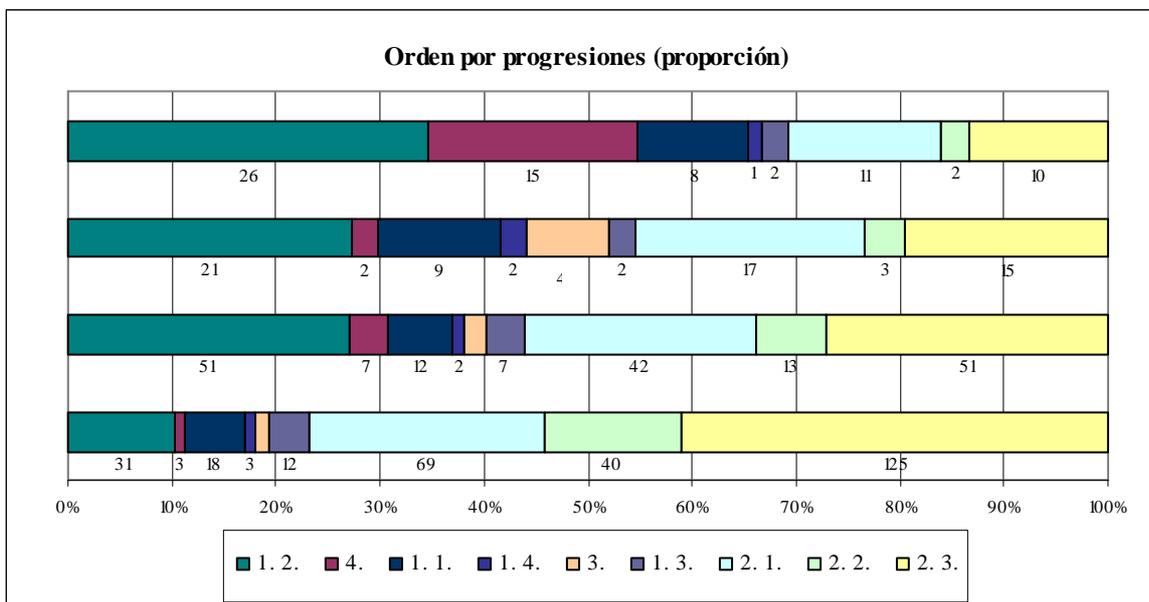


Gráfico 16. Distribución de todos los casos del corpus por variantes y etapas, ordenadas las variantes según la progresión que muestran. Cada barra presenta la proporción de casos de cada variante en el total de cada etapa (empezando por arriba).

Podemos observar todo esto en el Gráfico 15, que muestra la evolución por etapas de cada una de las variantes. Los casos aparecen en distintos colores en las barras que representan cada una de las etapas, de modo que queda reflejado también el peso global de

cada etapa. El Gráfico 16 es una alternativa que muestra la proporción que representa cada variante en el conjunto de casos de la etapa correspondiente. Puesto que más adelante mostraremos unos gráficos similares que recojan los datos en el orden extraído de la teoría pero modificado de la manera que hemos explicado, será entonces posible sacar conclusiones sobre la medida en que el orden teórico coincide con la progresión en la utilización de unas variantes y otras.

Una de las conclusiones más interesantes de este ordenamiento progresivo es la certeza de que cada variante muestra una coherencia en su evolución que lleva a pensar que el método elegido no es del todo caprichoso. Todas las variantes mantienen un movimiento bastante constante en las cuatro etapas, con mínimas oscilaciones. Registramos solo 5 de estos movimientos oscilantes: la variante 4. ‘El deseo se insufla’ tiene una tendencia descendente, pero sube un 1% entre las etapas 2 y 3; la variante 1. 1. tiene una tendencia descendente, pero sube un 1% entre las etapas 1 y 2; la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ tiene una tendencia descendente, pero sube un 1% entre las etapas 2 y 3; la variante 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’ mantiene el mismo porcentaje de ocurrencias en la primera etapa y la última, pero ha pasado por un aumento y luego descenso del 2%. Hasta aquí son todos ellos casos sin importancia decisiva, pero hay que reconocer un último caso que sí muestra una dirección extravagante: la variante 3. ‘El enamorado es responsable’ aumenta un 8% entre las etapas 1 y 2 para luego volver a un 4% que curiosamente mantiene en la etapa 4.

A pesar de estas oscilaciones, creemos que predominan en el corpus las variantes que mantienen su tendencia, ascendente o descendente. Se mantienen las proporciones, o bien aumentan o disminuyen de manera constante: eso sugiere que hay una ley subyacente al cambio. De texto en texto, algo se modifica, pero no como una moda pasajera ni como un mero capricho del azar. Al contrario, los cambios denuncian una transformación bastante firme en la mentalidad (en la forma de entender el deseo) o al menos en los discursos<sup>64</sup>.

Algunos de los detalles que encontramos en esta progresión de las variantes resultan más evidentes en estos diagramas de sectores (gráficos 17-20) que añadimos para facilitar su comprensión.

---

<sup>64</sup> Esta distinción entre el pensamiento y el discurso es interesante desde un punto de vista más filosófico, pero pierde importancia desde el momento en que no tenemos ningún acceso a la mentalidad griega que no pase por los discursos. Esa es una más de las ventajas de utilizar un corpus clausurado para un estudio.

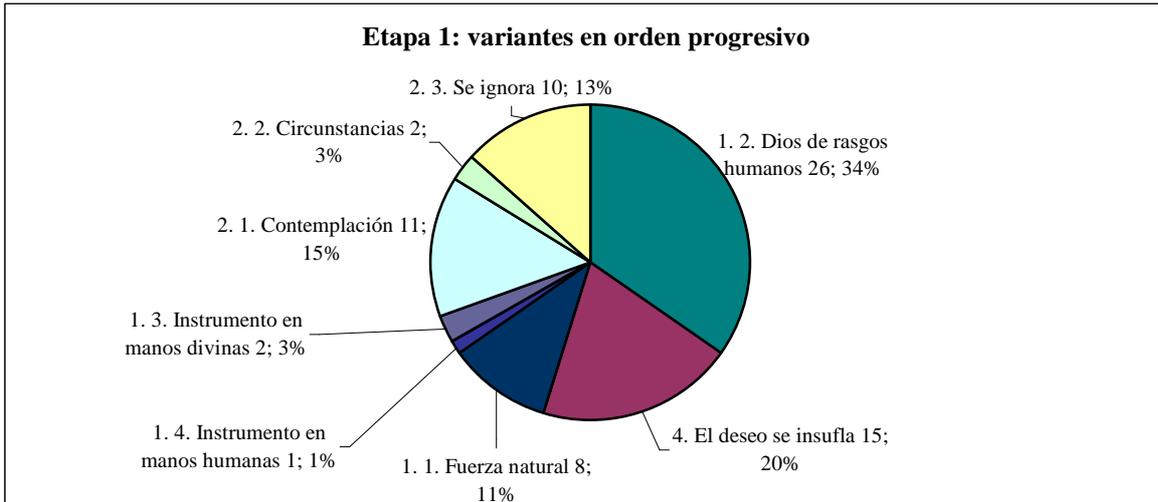


Gráfico 17. Distribución de los casos de la primera etapa según su pertenencia a cada una de las nueve variantes, ordenadas según la posterior progresión de esas proporciones. En el mismo orden que las agujas del reloj están dispuestas las variantes, empezando por las que más disminuyen y terminando por las que más aumentan con el paso del tiempo.

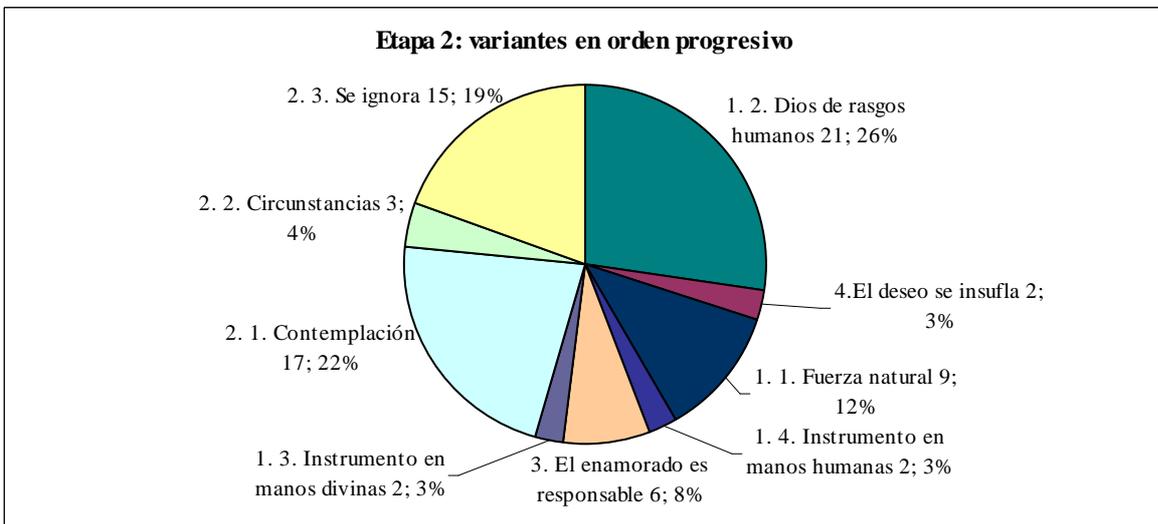


Gráfico 18. Distribución de los casos de la segunda etapa según su pertenencia a cada una de las nueve variantes, ordenadas según la progresión de esas proporciones.

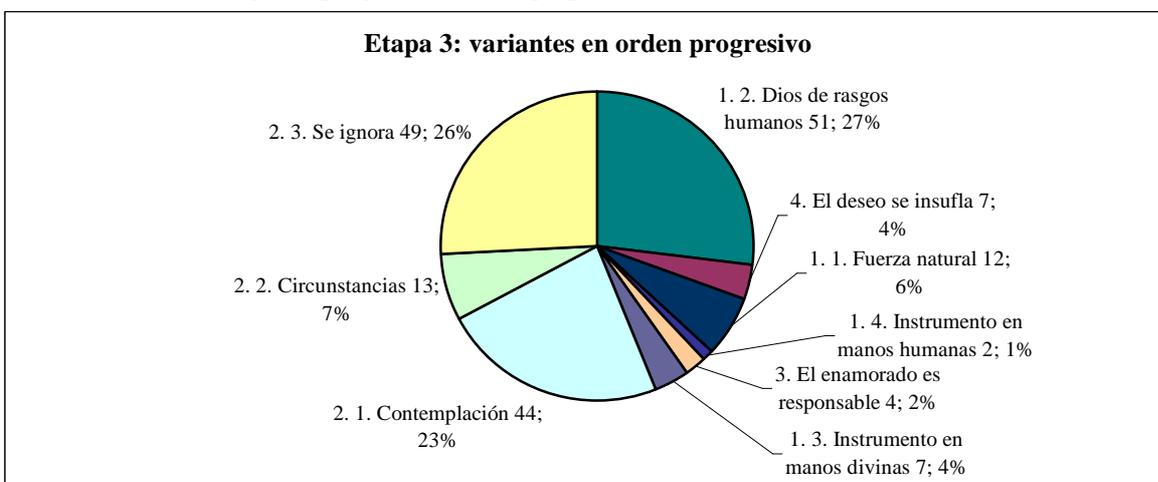


Gráfico 19. Distribución de los casos de la tercera etapa según su pertenencia a cada una de las nueve variantes, ordenadas según la progresión de esas proporciones.

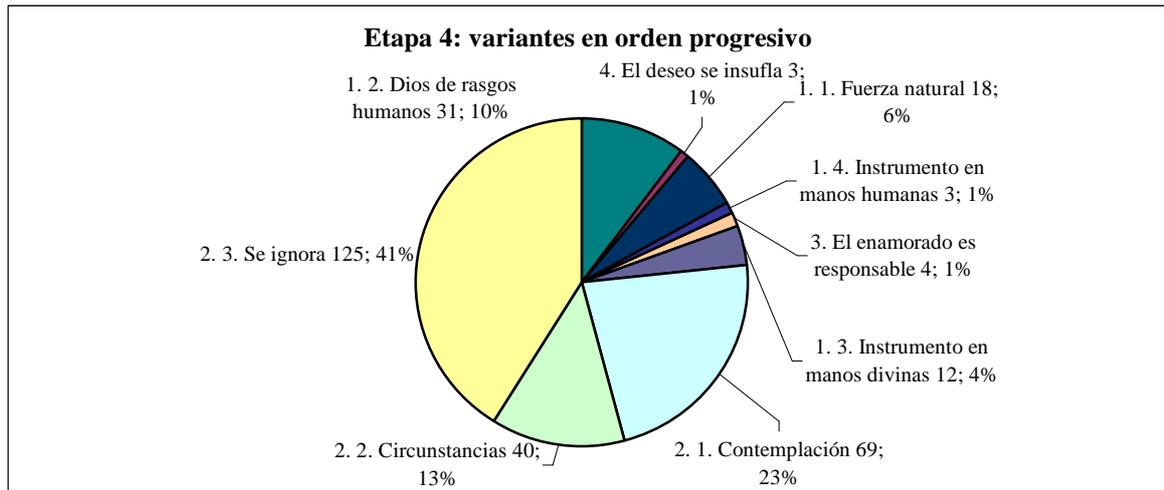


Gráfico 20. Distribución de los casos de la cuarta etapa según su pertenencia a cada una de las nueve variantes, ordenadas según la progresión de esas proporciones.

Si nos preocupamos por empezar a buscar una relación entre la propuesta teórica y las transformaciones progresivas de las variantes en el tiempo, nos encontramos con la posibilidad general de asimilar ambas opciones en un sistema bastante coherente.

Se puede comprobar que las tres variantes que decrecen con claridad pertenecen a la concepción del deseo como algo de origen externo al enamorado. 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ decrece de forma muy sensible (-24%); por su lado, también decrecen aunque no tanto 4. ‘El deseo se insufla’ (-19%) y 1. 1. ‘Fuerza natural’ (-5%).

En segundo lugar, las variantes que se mantienen sin cambios o con cambios fluctuantes que terminan a muy poca distancia de los valores iniciales son las dos que implican la utilización de instrumentos: 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’ crece solo un +1%, que consideramos poco representativo; 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’ se mantiene en un 1% tras haber subido al 3% en la etapa 2. Aunque están teóricamente dentro también de las variantes exógenas, podemos empezar a considerar que se trata de alternativas de generación del deseo que permanecen al margen de las grandes corrientes, siempre a mano pero nunca hegemónicas, como un adorno más o menos exótico en el sistema de representación del sentimiento amoroso en la literatura. Dicho de otro modo, aunque implican un origen divino del deseo en la magia del objeto transmisor, significan una transferencia que las sitúa en una posición bisagra.

Algo parecido ocurre con la variante 3. ‘El enamorado es responsable’, que aumenta un +1% tras haber aumentado un +8% en la segunda etapa para descender un -6% en la tercera. Como ya hemos avanzado y trataremos de explicar con más detalle, en la

práctica resulta ser casi una anomalía en la literatura griega, ya que se emplea sobre todo para denunciar la libertad de algunas mujeres y casi para nada más.

En tercer lugar, nos encontramos con las variantes que aumentan decididamente en su expresión a lo largo del tiempo, que son evidentemente las que representan un origen interno o al menos una ausencia del agente generador del deseo. En primer lugar, 2. 3. ‘Se ignora’ (+28%) pasa de una posición secundaria en la primera etapa (13%) a una clara hegemonía en la cuarta (41%) después de un aumento constante en las otras dos. También, aunque de manera menos llamativa, aumentan 2. 2. ‘Circunstancias’ (un +10% más en la cuarta etapa) y 2. 1. ‘Contemplación’ (un +8% más). Resumimos estas transformaciones en la Tabla 3.

Tabla 3. Transformaciones progresivas de las variantes en el tiempo		
Decrezen (origen externo del deseo)	No varían	Aumentan (origen interno del deseo)
1.2. ‘Dios de rasgos humanos’ (- 24%)	1.3. ‘Instrumento en manos divinas’	2.3. ‘Se ignora’ (+ 28%)
4. ‘El deseo se insufla’ (- 19%)	1.4. ‘Instrumento en manos humanas’	2.2. ‘Circunstancias’ (+10%)
1.1. ‘Fuerza natural’ (- 5%)	3. ‘El enamorado es responsable’	2.1. ‘Contemplación’ (+ 8%)

Hemos planteado esta forma de ordenación porque nos interesaba saber en qué medida eran asimilables las transformaciones cronológicas de la expresión del origen del deseo y la estructuración de origen teórico que hemos propuesto. Empezamos por señalar que no había ninguna razón previa consistente que nos llevara a pensar que tuviera que darse ningún tipo de correlación o paralelismo entre ambas, más allá de que nos hayamos planteado desde el principio la posibilidad de un cambio en la concepción del deseo en Grecia, como señalamos en una de las hipótesis secundarias. Y sin embargo, no es el caos el que gobierna las progresiones, sino que podemos encontrar una clara relación entre los dos órdenes: en el orden teórico, contando con la corrección relativa a la variante 4., son contiguas entre sí todas las variantes que aumentan, y también lo son todas las variantes que disminuyen, aunque no mantengan el mismo orden; solo escapa al orden la variante 3. ‘El enamorado es responsable’, que debía aumentar con claridad y sin embargo oscila sin una clara dirección.

La idea que parece regir todas estas transformaciones, antes de que pasemos a analizar más detalladamente el orden teórico, es que las razones externas para el origen del deseo pierden progresivamente su importancia inicial, pero no tanto en beneficio de unas causas claramente internas como de una ausencia de agente y una desaparición de la

responsabilidad del dios sobre el fenómeno, que se convierte en algo más o menos espontáneo.

#### **4. 9. Variantes por etapa: el orden teórico corregido**

Por lo dicho hasta aquí y como ya hemos declarado, hemos decidido presentar los datos en el orden teórico corregido: 4. 'El deseo se insufla' va a pasar al primer lugar, de manera que lo que se verá en los gráficos corresponderá a este nuevo orden: 4. / 1. / 2. / 3.

Igual que hemos hecho con los gráficos correspondientes al orden progresivo, presentamos primero un gráfico de barras que muestre en franjas de distintos colores cada una de las variantes con un tamaño variable dependiente del número total de casos presentes en cada etapa (Gráfico 21), e inmediatamente después otro gráfico que represente las proporciones en barras del mismo tamaño para cada etapa (Gráfico 22). Hay que notar que a partir de aquí, los colores que representan a cada variante se van a mantener, lo que permitirá asociarlos con facilidad y entender mejor los gráficos.

El segundo de estos gráficos nos permite comprobar que, aunque no de una forma tan sistemática como en el orden progresivo, la tendencia de las variantes situadas a la derecha de las barras es rotundamente creciente mientras que la de las variantes situadas a la izquierda de las barras es en la misma medida decreciente. Por su parte, las situadas en la zona central de las barras resultan ser también las que menos cambios sufren, las que hemos considerado bisagra. El gráfico 22 permite ver también la naturaleza anómala de la variante 3. 'El enamorado es responsable', que llama la atención con más fuerza en esta disposición que en la progresiva precisamente por el hecho de estar situada contra corriente cuando en aquella estaba en el centro, entre las variantes que oscilaban. En este gráfico sus vaivenes destacan porque dislocan la tendencia general que se aprecia entre sus vecinas.

Ya hemos estudiado que los casos recogidos en esta variante no constituyen exactamente lo que el nombre de la variante parece dar a entender. Sí se responsabiliza al individuo, pero precisamente para criticarlo, o para satirizar su locura de pretender tomar por sí mismo esa decisión. De modo que no podemos considerar que esto aparezca relacionado con la evolución cronológica, como una variante más moderna por el hecho de eliminar al agente, sino más bien accesoria, ajena a una localización coherente en la cronología, puesto que son anómalos los sujetos que toman esa decisión por sí mismos, como mostrábamos en la descripción de los casos recogidos.

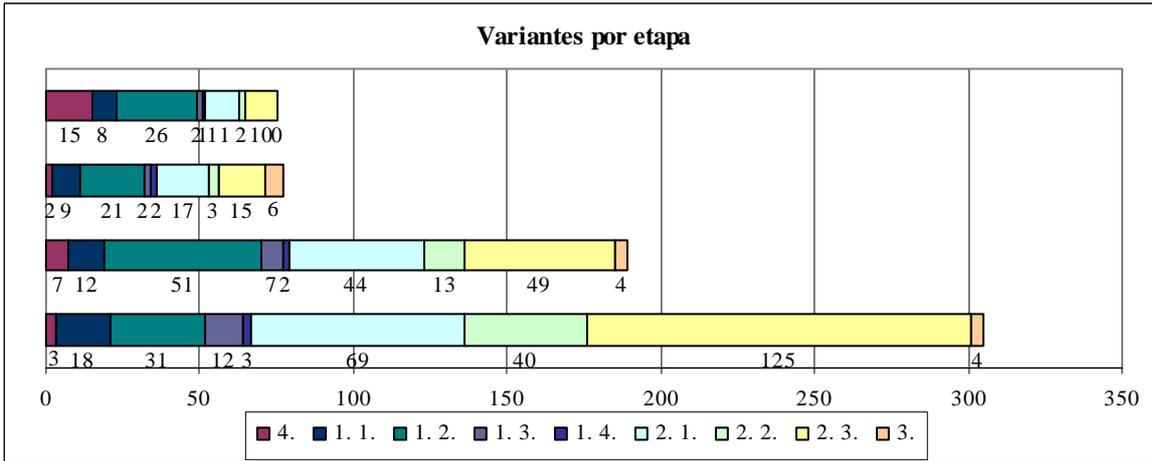


Gráfico 21. Distribución de todos los casos del corpus por variantes y etapas, ordenadas las variantes según la propuesta teórica extraída del programa narrativo de Courtés, con la excepción de la variante 4., que ocupa la primera posición en lugar de la última. Cada barra representa el total de casos correspondientes a cada etapa (empezando por arriba), divididos según su pertenencia a una variante, según los colores que se muestran.

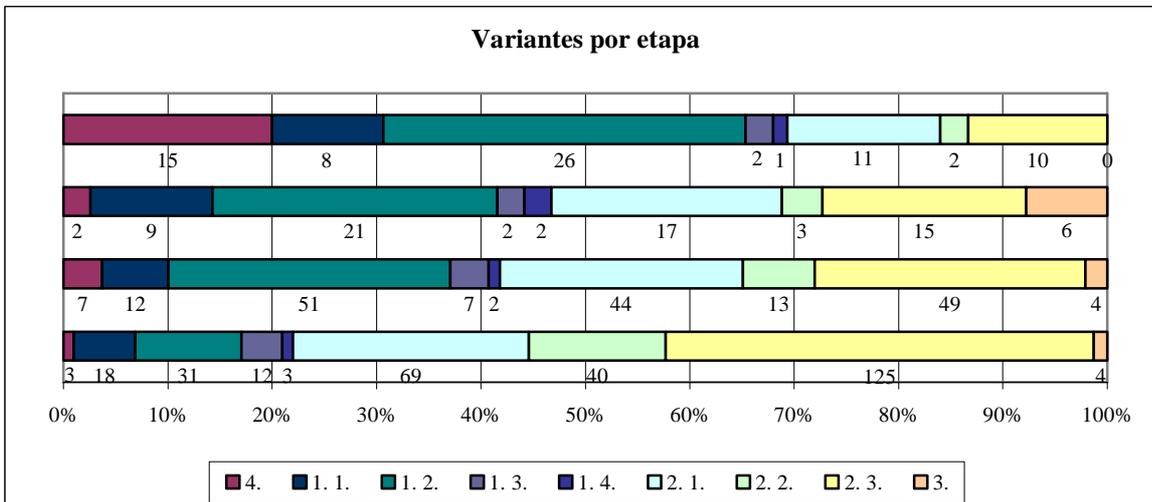


Gráfico 22. Distribución de todos los casos del corpus por variantes y etapas, ordenadas las variantes según la propuesta teórica extraída del programa narrativo de Courtés, con la excepción de la variante 4., que ocupa la primera posición en lugar de la última. Cada barra presenta la proporción de casos de cada variante en el total de cada etapa (empezando por arriba).

#### 4. 10. Presencia y ausencia del agente generador por etapas y por textos

Por lo demás, importa poco que unas variantes crezcan más que otras, mientras sea visible que la tendencia de unas es crecer a costa de las otras de etapa en etapa. Es decir, como conclusión evidente de lo previo, no hay duda de que hay una relación clara entre las variantes que lógicamente extrajimos de nuestro aparato teórico y su distribución en el tiempo.

Como es obvio, el hecho de que las líneas generales del gráfico tengan un movimiento de derecha a izquierda se debe exclusivamente a la decisión arbitraria de

ordenar las variantes según una numeración que podría perfectamente haber sido la contraria. En ese caso, las líneas habrían resultado inversas y habrían tenido exactamente el mismo significado.

Pero ya hemos visto que en realidad las transformaciones vienen marcadas por el sentido creciente de las variantes representativas del deseo de origen interno y el inversamente proporcional de las variantes del deseo de origen externo, fenómeno general que luego especificaremos con más detalle y que ahora vamos a mostrar en estos gráficos que representan solo estas dos variables a lo largo de las cuatro etapas. En primer lugar, una vez más, las barras representan el total de los casos (Gráfico 23). Los casos que corresponden al deseo de origen externo son 52 en la primera etapa, 36 en la segunda, 79 en la tercera y 67 en la cuarta. Los que no mencionan ningún agente externo o incluso implican un origen interno del deseo son 23 en la primera etapa, 41 en la segunda, 110 en la tercera y 238 en la cuarta.

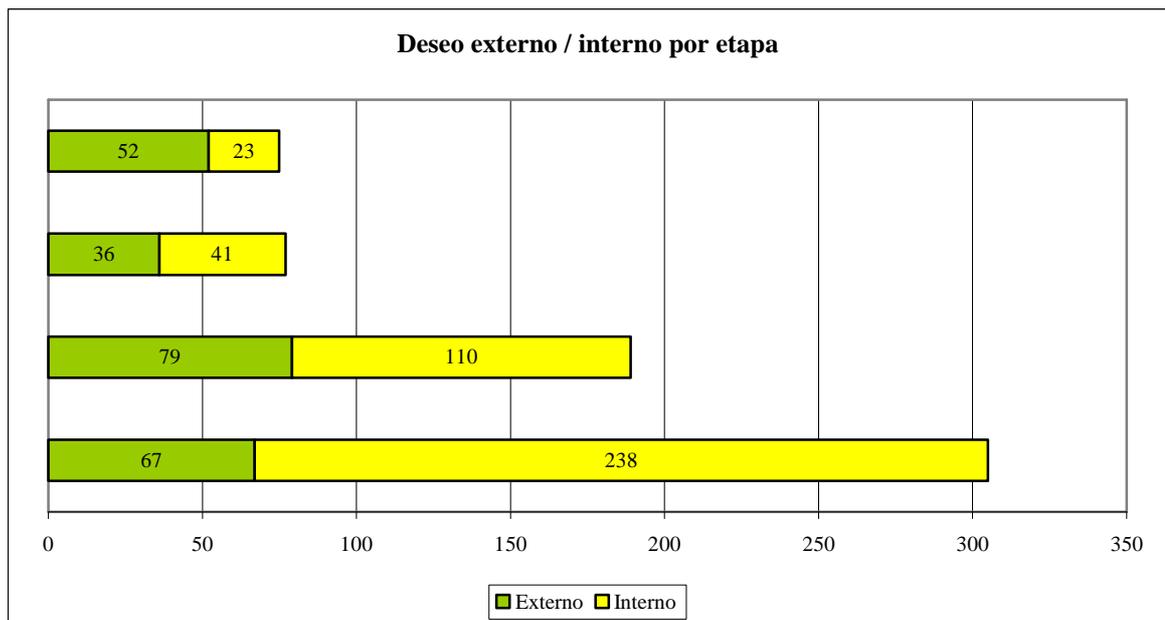


Gráfico 23. Distribución de todos los casos del corpus por etapas. Cada barra representa el total de casos correspondientes a cada etapa (empezando por arriba), divididos según su pertenencia a alguna de las variantes externas o internas, según los colores que se muestran.

Como muestra el Gráfico 24, la proporción que representan los casos correspondientes al deseo de origen externo va disminuyendo en relación con el conjunto (69%, 47%, 42% y 22% respectivamente), mientras que la que representan los correspondientes al deseo de origen interno va aumentando (31%, 53%, 58% y 78% respectivamente).

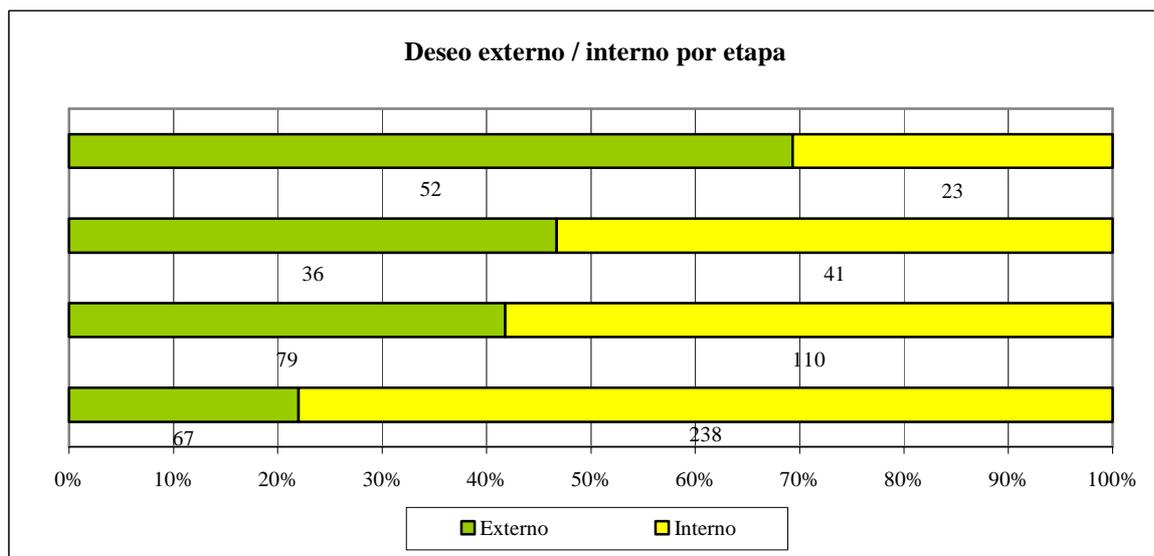


Gráfico 24. Distribución de todos los casos del corpus por etapas. Cada barra presenta la proporción de casos de cada grupo de variantes (de origen externo o interno) en el total de cada etapa (empezando por arriba).

Vistos los cambios en la proporción por etapas, podemos precisarlo más recurriendo a un gráfico de líneas en el que aparecen dos datos por cada autor, el que corresponde al número de casos de deseo de origen externo y el que corresponde a los casos de deseo de origen interno (Gráfico 25).

Gracias a este nuevo gráfico accedemos a una información más precisa, lo que también indica que tiene más datos accesorios y contradictorios entre sí o con las tendencias generales, pero también puede ser que nos dé alguna indicación clarificadora sobre textos individuales especialmente influyentes o decisivos en las transformaciones que notamos en el conjunto.

Así, comparando autor por autor las ocurrencias en las que el deseo tiene un origen externo con aquellas en las que no, nos encontramos con que, entre los diez primeros textos, siempre hay más de las primeras que de las segundas o, si es al revés, la diferencia es insignificante (un caso de ventaja en Hesíodo y otro en la *Odisea*). En cambio, en Píndaro por primera vez los casos de deseo sin agente doblan los de deseo con agente (4 frente a dos). A partir de ahí, los datos son más igualados, y no hay grandes diferencias hasta Heródoto, autor en cuya obra solo aparecen cuatro casos que ignoran el agente externo, desequilibrio momentáneo que se ve rápidamente equilibrado por *Las traquinias* de Sófocles (8 casos de deseo externo frente a 5 del interno) e *Hipólito* de Eurípides (7 casos exógenos frente a 2 endógenos), que dan nuevamente ventaja a las apariciones del agente. Sigue alguna pequeña fluctuación con leve ventaja para el grupo de deseo exógeno,

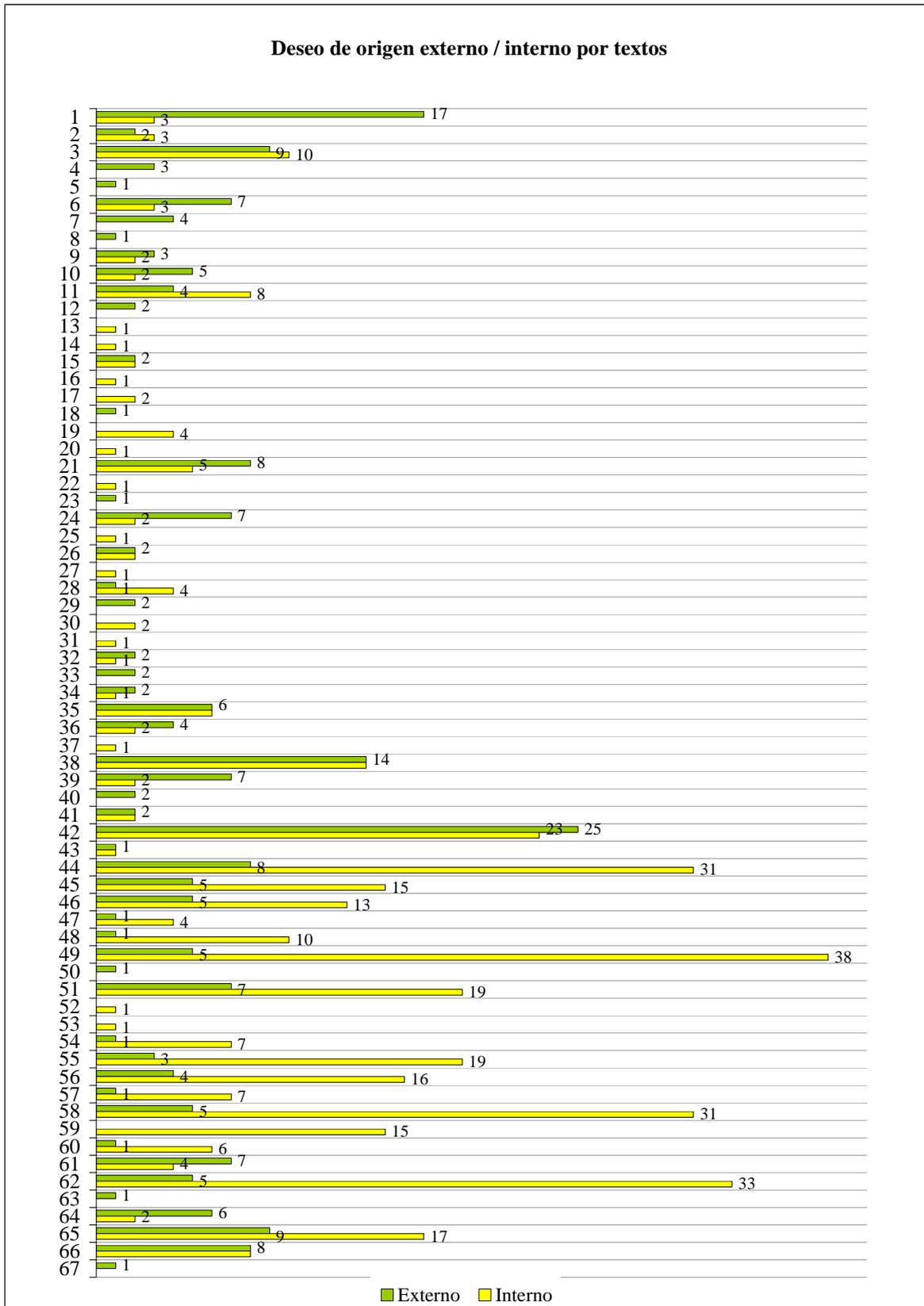


Gráfico 25. Para cada texto (en vertical) se dan dos barras: una para el número de casos en que el deseo se atribuye a algún agente externo y otra para el número de casos en que no existe ese responsable externo. Mientras en los textos más antiguos predominan los primeros, con el paso del tiempo se comprueba la supremacía de los segundos.

igualdad que parece llegar a su punto culminante en las obras de Menandro (6 casos de cada grupo) y de Teócrito (14 casos de cada). Todavía en Apolonio (7 exógenos frente a 2 endógenos) y en la *Antología palatina I* (25 exógenos frente a 23 endógenos) encontramos textos con una cantidad abultada de ocurrencias en los que destacan ligeramente los casos con agente externo.

Todo cambia por completo a partir de la obra de Partenio de Nicea: este parece ser el punto de no retorno, puesto que a partir de aquí encontramos varios textos en los que la predominancia de los casos de deseo endógeno es abrumadora, mientras que son excepcionales los casos contrarios (y siempre por una diferencia exigua). Así, entre otros textos no tan abultados, en el propio Partenio 8 casos exógenos se oponen a 31 casos endógenos; en Caritón son 5 contra 15; en el *Erótico* de Plutarco es 1 contra 10; en Apolodoro 5 contra 38; en Longo, incluso, no hay ningún caso de deseo exógeno frente a 15 de deseo endógeno. En realidad, esa tendencia no vuelve a invertirse, y los textos en que son más los casos exógenos son en general textos con un total de ocurrencias muy limitado: en *Nino y Semíramis*, por ejemplo, hay un único caso que implica un agente; en *Olenio* ocurre lo mismo. Solo hay dos casos, entre todos los que ejemplifican lo dicho, en los que predomine el deseo exógeno entre un número mediano de casos: en Quinto de Esmirna 7 casos exógenos superan ligeramente a 4 casos endógenos, una proporción propia de una época anterior para un texto conservador en tantos otros sentidos; lo mismo vale para las *Anacreónticas*, en que 6 casos de deseo externo superan ampliamente a los 2 casos de deseo de origen interno. Pero estas son solo dos excepciones en un panorama claramente decantado ya hacia las concepciones endógenas para la aparición del deseo. La explicación, indudablemente, hay que buscarla en la intención explícita y confesada que tienen ambos textos, y que los diferencia del resto de los textos de su época, de parecerse a autores antiguos: Homero en el caso de Quinto, Anacreonte en el de las *Anacreónticas*.

#### 4. 11. Etapas

Entramos ya en la parte más importante de este análisis, lo que constituye el centro de interés al menos de la parte práctica de nuestra propuesta: primero, los resultados y las explicaciones que se refieren a la distribución de las distintas variantes a lo largo de las cuatro etapas, para centrarnos después en algunos detalles y grupos particulares que adquieren una especial relevancia a la luz de los casos.

De momento, analizaremos una por una las cuatro etapas que hemos propuesto, atentos por un lado a la distribución sincrónica dentro de cada una de ellas, tratando de explicar en lo posible las características que presenta dentro de sus propios límites, y por otro a los contrastes que más nos llamen la atención desde un punto de vista diacrónico, esto es en los cambios que tienen lugar entre dos o más etapas. Siempre que sea posible tendremos en cuenta toda la información a nuestro alcance que nos permita tomar cierta perspectiva para orientarnos en el complejo mundo de la cultura griega.

#### 4.11.1. Etapa 1

La primera etapa se caracteriza por una incontestable predominancia de las variantes exógenas (Gráfico 26). A la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ corresponde un 34% de las ocurrencias, lo que la convierte en la más abundante, muy por delante de la segunda, 4. ‘El deseo se insufla’, con un 20%, pero todavía más lejos de la primera variante de deseo endógeno, 2. 1. ‘Contemplación’, con solo un 15%. Gracias a la *Iliada*, la variante 4. es la segunda opción después de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’.

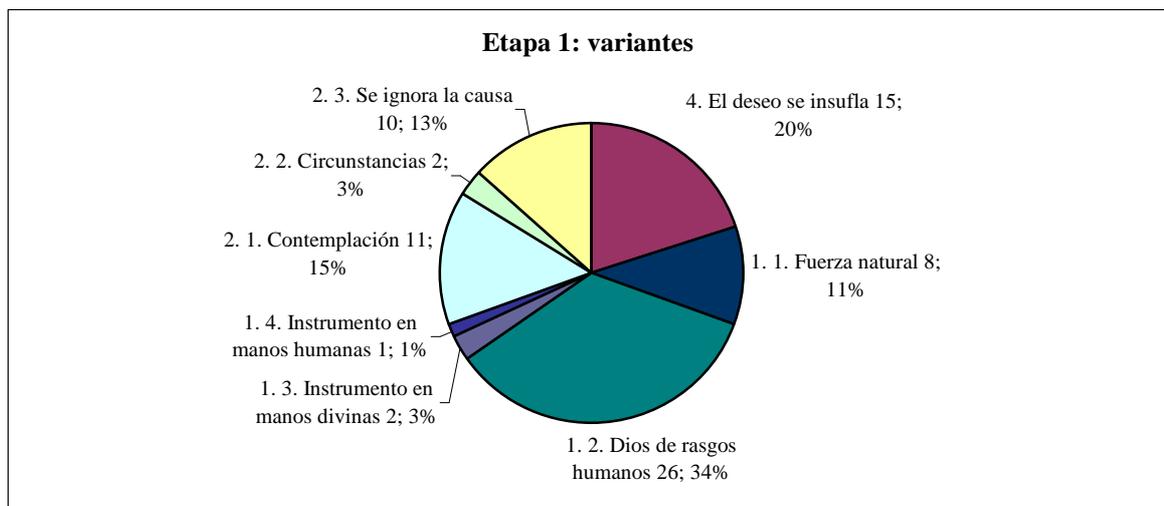


Gráfico 26. Distribución de los casos correspondientes a la primera etapa según su pertenencia a una u otra variante. La disposición corresponde al orden teórico, con la excepción de 4., que aparece en primer lugar.

En conjunto, como muestra el Gráfico 27, la suma de todas las variantes que muestran el deseo como algo ajeno al individuo y que toma posesión de él corresponde a un 69%, es decir, más de las dos terceras partes, mientras que lo contrario, la ausencia de un agente externo, solo suma un 31%. La imagen más común para explicar el deseo es pues la del dios que provoca el deseo, lo cual explica la impresión generalizada en la crítica acerca de la concepción griega del deseo. Puede considerarse claro que

efectivamente en esa época se entiende generalizadamente el deseo como una contaminación o ataque por parte de un ente externo al individuo.

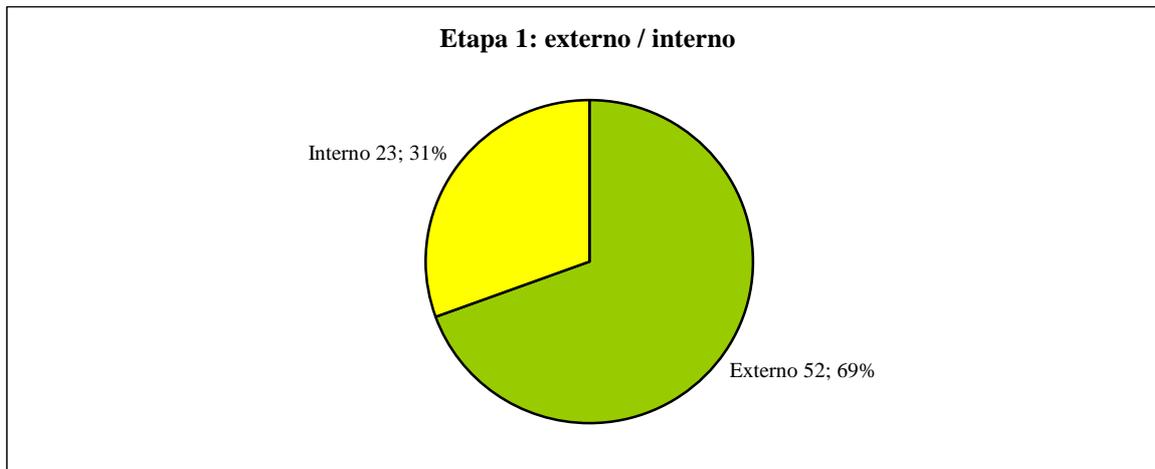


Gráfico 27. Distribución de los casos de origen externo e interno del deseo en relación con el conjunto de casos correspondientes a la primera etapa.

Por otro lado, podría sorprender que en ese contexto encontremos la presencia de un 13% correspondiente a 2. 3. ‘Se ignora’, alternativa que podemos asociar a tiempos posteriores. Sin embargo, no podemos considerar extraordinario o llamativo que exista un cierto porcentaje de casos en los que el autor no se preocupa por explicitar cuál de las explicaciones podría dar cuenta del deseo que narra. Simplemente, se trata de esos casos en los que el autor prefiere no especificar.

Ahora bien, dado que esta es una situación común a autores y narraciones de todos los tiempos, sería previsible que en toda época fuera posible encontrar una proporción más o menos constante de casos sin especificar, lo cual nos obligaría tal vez a sacar esta variante de las que suponen un origen interno del deseo y dejarla al margen de nuestro estudio. Sin embargo, como veremos, no es eso lo que vamos a encontrar: a medida que avancemos por el tiempo podremos detectar una proporción creciente de esta variante, cosa que le da una significación muy distinta.

En conclusión, la mera presencia de la variante debe ser considerada normal, pero su proporción puede destacarse hasta un punto en que empiece a revestir una importancia decisiva.

Algo similar ocurre con ‘Contemplación’, variante que tiene una presencia bastante marcada en esta primera etapa, si bien, como veremos, aumentará paulatinamente: resulta obvio que el amor surge casi siempre después del encuentro (aunque se dan algunos casos extraños en que este sentimiento brota mágicamente antes, a menudo por el poder evocador

de una descripción de la persona que provoca el amor, una opción claramente tardía). Por ello, es una percepción muy común en todas las literaturas, entre ellas la griega, la de que es la contemplación la que provoca la aparición de una atracción sensual. Y en este caso, a diferencia de la variante 2. 3. ‘Se ignora’, aumenta muy poco con el paso del tiempo (de un 15% en la primera etapa a un 22% en la segunda, que sube solo a un 23% en la tercera, para mantenerse sin cambios en la cuarta). Esto indica que no se convierte en la variante dominante sino que permanece una percepción común que da importancia a la belleza o a otras perfecciones de la persona amada.

Todavía más clara es esta situación en los casos de las variantes que no cambian con el tiempo: 1. 3. y 1. 4., que responsabilizan a instrumentos dotados de poderes sobrenaturales capaces de generar el deseo, son un caso clarísimo de variantes que se dan en todas las épocas sin variación realmente importante.

Sí es llamativa la ausencia de la variante 3. ‘El enamorado es responsable’, sobre todo si tenemos en cuenta que en la siguiente etapa no es del todo marginal (suma un 8% de los casos). Pero ya hemos dicho que se trata de una variante algo extravagante, dependiente de una clase de narraciones y personajes que no se dan necesariamente en todos los tiempos.

De acuerdo con la manera en que hemos caracterizado esta etapa con anterioridad, en tanto que se trata de textos creados o recibidos por la colectividad, no puede sorprender que predomine la atribución de una atracción física en los individuos al dios de la generación. La religión está muy presente en los textos líricos tanto como en los épicos, habiendo ejemplos de marcado carácter ceremonial, como los *Himnos homéricos*, textos que alaban y engrandecen a los dioses a los que se dirigen.

Conocemos la función pública que adquirirían las recitaciones de Homero en la Atenas de Pisístrato, así como sabemos de la dependencia de los líricos de sus auditorios. En nuestra primera etapa, como señalábamos antes, no encontramos ningún texto cuyo destinatario sea el lector privado, y casi siempre podemos asegurar que se dirige a un público nutrido que no admitiría opiniones demasiado personales o extravagantes en los cantos. Por esto, no es raro que la versión más tradicional, propia de una comprensión politeísta del mundo, que implica la acción de un dios, sea la predominante en textos que solo pretenden transmitir con claridad una historia, lejos de las elucubraciones de un Platón sobre la naturaleza del amor.

#### 4. 11. 2. Etapa 2

Probablemente, lo más llamativo que encontramos en el Gráfico 28 sea que la variante 4. ‘El deseo se insufla’ ha pasado de ser la segunda opción a casi desaparecer. Indudablemente, este cambio está relacionado con el hecho, parcialmente anómalo, de que en la primera etapa la gran mayoría de los casos aparecieran juntos en un único pasaje de un solo texto (la *Odisea*), y como parte de una estructura paralelística (el monólogo de Zeus). Es decir que posiblemente su presencia destacada no correspondía a una importancia de la misma proporción, por más que aquí no pudiéramos maquillarla. Es obvio que no reviste el mismo significado la aparición en un único punto de 9 ocurrencias que involucran a un único personaje (recordemos que se trata del dios en un momento en que recuerda las veces que el deseo por varias personas o dioses lo invadió) que el mismo número de casos si aparecieran alejados y sin relación entre sí.

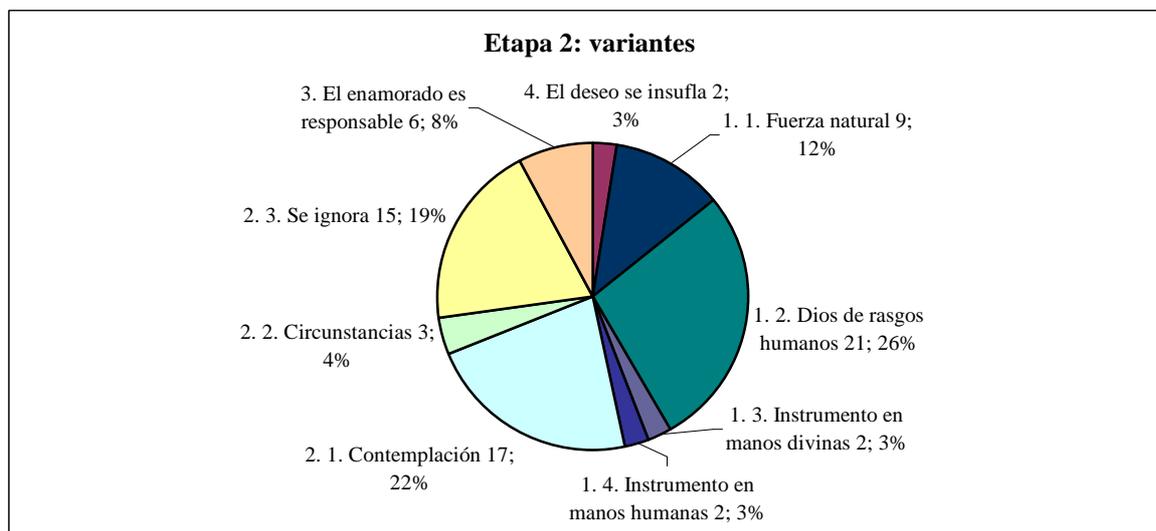


Gráfico 28. Distribución de los casos de la segunda etapa según su pertenencia a las diferentes variantes.

A pesar de todo esto, dado que consideramos la idea del deseo como algo que viene de fuera para insertarse a sí mismo en el individuo (4.) como una de las variantes más claramente exógenas, la presencia poco común de todos estos casos en un pasaje determinado de la *Ilíada* se suma a ese grupo de variantes en la primera etapa y ofrece un claro contraste con la segunda.

Pero la otra gran fuerza de la primera etapa, 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, cuya distribución por los textos es mucho más homogénea, decrece con la misma decisión (un 8%), si bien eso no la lleva a casi desaparecer, sino que sigue siendo la primera con un 26%, solo que ahora con muy poca distancia frente a las otras.

El resto del espectro sufre cambios menos evidentes, es decir que las demás variantes aumentan proporcionalmente para tomar el terreno que pierden estas dos, lo cual implica un aumento de las endógenas hasta llegar a la mitad del espectro: un 53%, en realidad, frente al 47% de las exógenas (Gráfico 29). Por compensar un poco, 1. 1. ‘Fuerza natural’ aumenta un 1%, variación casi despreciable. Mientras 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’ se mantiene, precisamente 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’ aumenta un 2%, lo que representa un aumento muy suave.

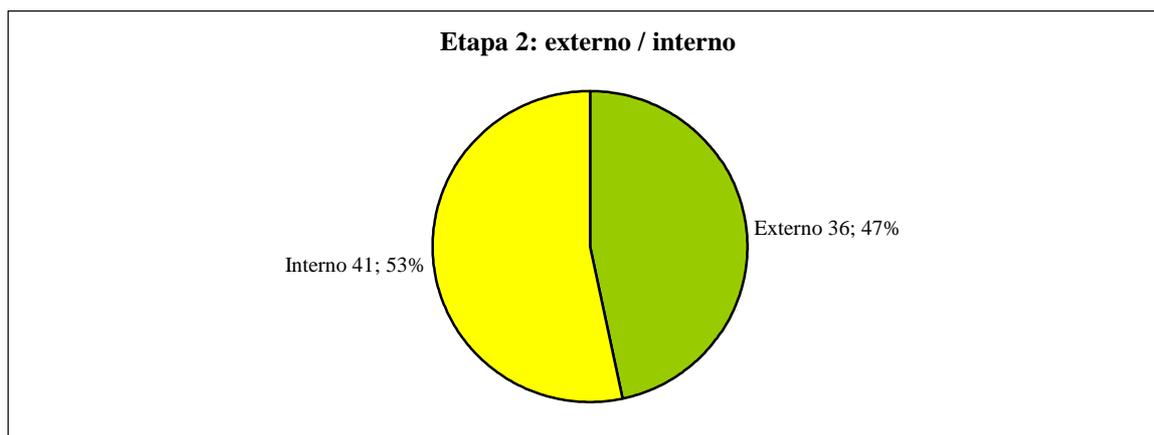


Gráfico 29. Distribución de los casos de la segunda etapa según atribuyan al deseo un origen externo o interno al deseo.

Otro es el caso de 2. 1. ‘Contemplación’, que aumenta ligeramente (un 7%) y pasa ya a convertirse en la segunda opción tras 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’. Entre las variantes endógenas, el aumento es claro también en 2. 3. ‘Se ignora’ (aumenta un 6%). Aparece un llamativo 8% de 3. ‘El enamorado es responsable’, que como ya hemos señalado resulta bastante difícil de explicar y no pasa de ser consecuencia de una caprichosa acumulación de narraciones de un tipo particular.

En relación con la información conocida sobre la época cultural que corresponde a esta sección del corpus, empezaremos por recordar que se trata de la época llamada «clásica», que supone un punto de referencia fundamental para toda la historia de la cultura occidental. Pero esa importancia no debe empañar lo que puede saberse sobre las condiciones de producción de los textos que analizamos. Así, seguimos muy cerca de la situación de la etapa anterior, con una predominancia de textos aparecidos en un ámbito religioso (teatral o hímnico) si bien marcados ya por una mayor individualidad de sus autores. Es decir que aunque las circunstancias son asimilables los autores parecen haber encontrado una manera de utilizar la pragmática tradicional para ofrecer puntos de vista no siempre compartidos por todo el colectivo. Es lo que ocurre con Eurípides, por poner uno

de los ejemplos más claros, un autor que tuvo que enfrentarse en varias ocasiones con las opiniones de sus conciudadanos cuando consideraban escandalosas las acciones que él atribuía a sus personajes. Quizás puede pensarse que un cierto grado de libertad de pensamiento había llegado a estos discursos públicos a partir de la creciente corriente que la escritura permitía y que estaban desarrollándose otros modelos, entre ellos los discursos sofisticados, los científicos o filosóficos, sujetos a discusión y polémica.

A pesar de que las condiciones de producción de textos se hayan modificado levemente, el deseo parece asumir en lo principal las formas tradicionales: resulta comprensible esta asunción cuando no es el centro de la reflexión, sino que la narración de su génesis es anecdótica en una trama; pero hay otros casos en que la obra se centra específicamente en defender y valorar una de las variantes tradicionales, la de la acción generadora del dios: es el caso de dos dramas: *Hipólito* de Eurípides y *Las traquinias* de Sófocles. Se trata de textos en los que sus autores rechazan cualquier duda posible en torno al poder de los dioses del amor, en particular de Afrodita. En ellos, la predominancia de la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ es absoluta.

Sin embargo, y pese a *Hipólito* y *Las traquinias*, esa variante es una de las que más han disminuido en esta etapa, lo cual nos obliga a pensar que, cuando Afrodita no es el tema central de una obra, los autores la tienen menos presente que en épocas anteriores. Este es un rasgo bastante indicativo de la evolución que encontraremos a lo largo de nuestro corpus: aunque la creencia oficial no cambie en absoluto, veremos recurrir cada vez más a las variantes menos comprometidas.

#### **4. 11. 3. Etapa 3**

En la tercera etapa no ha variado demasiado la relación entre las variantes endógenas y exógenas. Nos encontramos (Gráfico 30) ante todo frente al descenso de 1. 1. ‘Fuerza natural’ en un 6%, diferencia en principio no tan llamativa, si no fuera porque continúa la tendencia acusada desde antes, con lo que se reduce hasta un 6%. Por el contrario, 2. 3. ‘Se ignora’ aumenta un 8%, con lo que iguala en la primera posición a 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’.

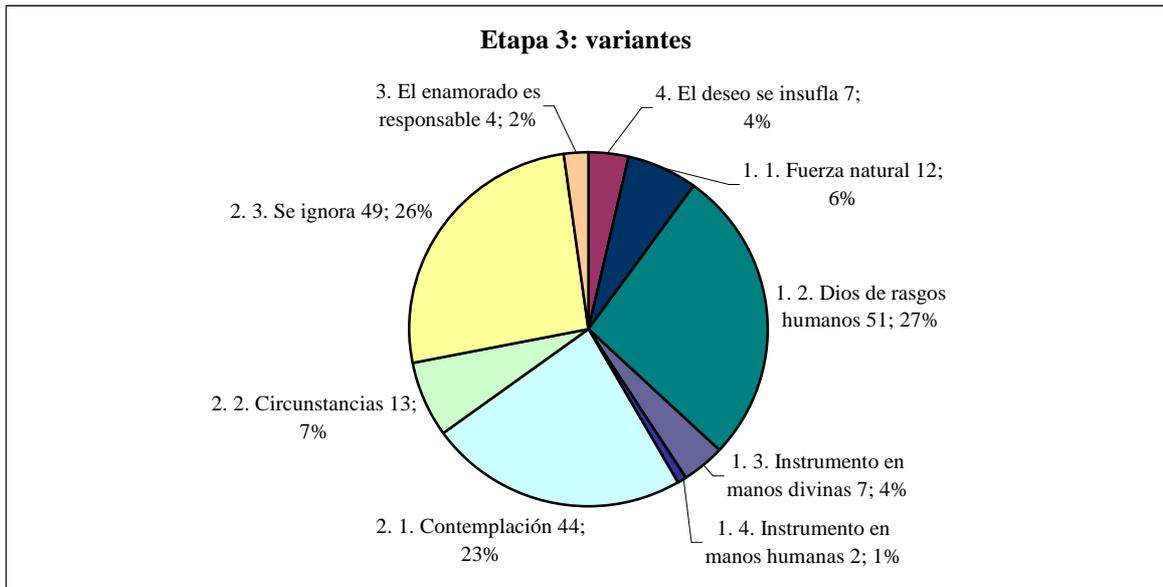


Gráfico 30. Distribución de los casos correspondientes a la tercera etapa según su adscripción a las diferentes variantes.

El resto de los cambios son menos importantes, pequeñas fluctuaciones en el trasvase de un 5% de exógeno a endógeno, que sin embargo se muestra ya claramente por encima de la mitad: un 58% frente al 42% de las variantes exógenas (Gráfico 31). La constancia relativa de las proporciones entre estas dos etapas debe considerarse, sin duda, como una prueba de que el método pone de manifiesto tendencias reales en las transformaciones culturales, como ya hemos señalado en relación con el hecho de que las variantes mantengan sus tendencias a lo largo del tiempo.

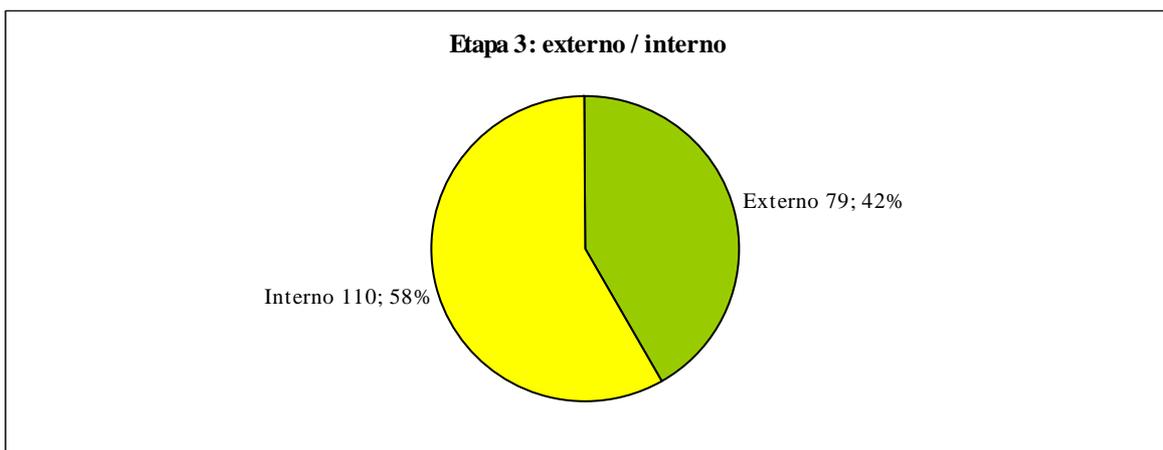


Gráfico 31. Distribución de los casos de la tercera etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Si tratamos de entender estas variaciones en el contexto de la cultura helenística, suponemos que la idea misma de una fuerza natural, que hasta ahí había sido una

alternativa a tener en cuenta, se ha convertido en una extrañeza. Más bien, si los autores helenísticos se decidían por un planteamiento tradicionalista, el preferido era sin duda el más concreto y visual del dios de rasgos humanos. Además, esta posibilidad les permitía introducir una caracterización de la divinidad infantil de Eros de una sutil psicología que añadía interés a la mera aparición del deseo en un ser humano. El hecho de que el dios de rasgos humanos se mantenga aun con esa fuerza implica probablemente que la tradición literaria es muy poderosa y sus tópicos se mantienen pese a los posibles cambios en la mentalidad.

Es conocido que en los reinos posteriores a la desintegración del imperio de Alejandro se extendió la conciencia de la importancia de toda esa cultura textual que se venía desarrollando los últimos siglos, de modo que se convirtió en una preocupación de los gobiernos la conservación y la correcta edición de las obras anteriores, lo que llevó a la definición de un canon cada vez más cerrado que consignaba las obras que merecía la pena conservar. Con eso, también la literatura del momento experimentó una dependencia creciente de los modelos clásicos, a los que se creía difícil superar.

Esta situación podría explicar por qué, pese a la disminución paulatina de las variantes exógenas, la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ mantiene todavía su posición. Podemos poner como ejemplo a los autores recogidos en la *Antología palatina* (recordemos que las dos antologías suman un tercio –el 35%– de los casos de esa etapa), que siguen recurriendo a la imagen del dios, incluso si ya no creen tanto en él, para desarrollar las imágenes y situaciones poéticas que les resultan más interesantes.

Es necesario atender brevemente a la posibilidad de una subdivisión entre los autores propiamente helenísticos (hasta Apolonio) y los que desarrollaron sus carreras literarias después de la destrucción de Corinto en 146 a. C. y la sumisión de la península a Roma. Hay que entender que el mundo de los reinos helenísticos no quedó clausurado hasta la caída de Egipto bajo Augusto, y que la lengua griega siguió siendo un importante vehículo de cultura bajo el dominio romano.

Podemos comprobar en los gráficos correspondientes a estas dos fases los mismos procesos observados en el conjunto de las cuatro etapas. La época propiamente helenística, que incluye los textos desde Menandro hasta Apolonio (Gráfico 32), supone una continuación de las transformaciones que observábamos entre las etapas 1 y 2: ganan importancia las variantes endógenas, aunque todavía dominan las exógenas y 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ sigue siendo la primera. En los textos posteriores a la destrucción de

Corinto las variantes endógenas ya superan el 50% de los casos, y la variante 2. 3. ‘Se ignora’ se ha convertido en la más recurrente. Sin embargo, todavía no se alcanzan las proporciones de la etapa 4.

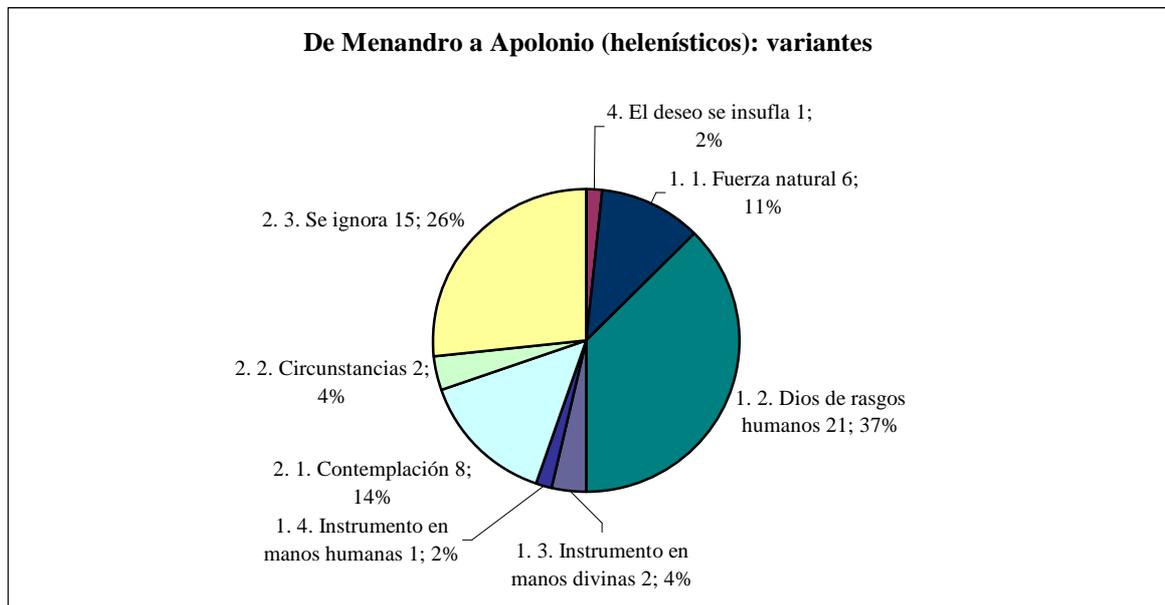


Gráfico 32. Distribución de los casos correspondientes a la época helenística (anterior a la irrupción de Roma) según su pertenencia a las distintas variantes.

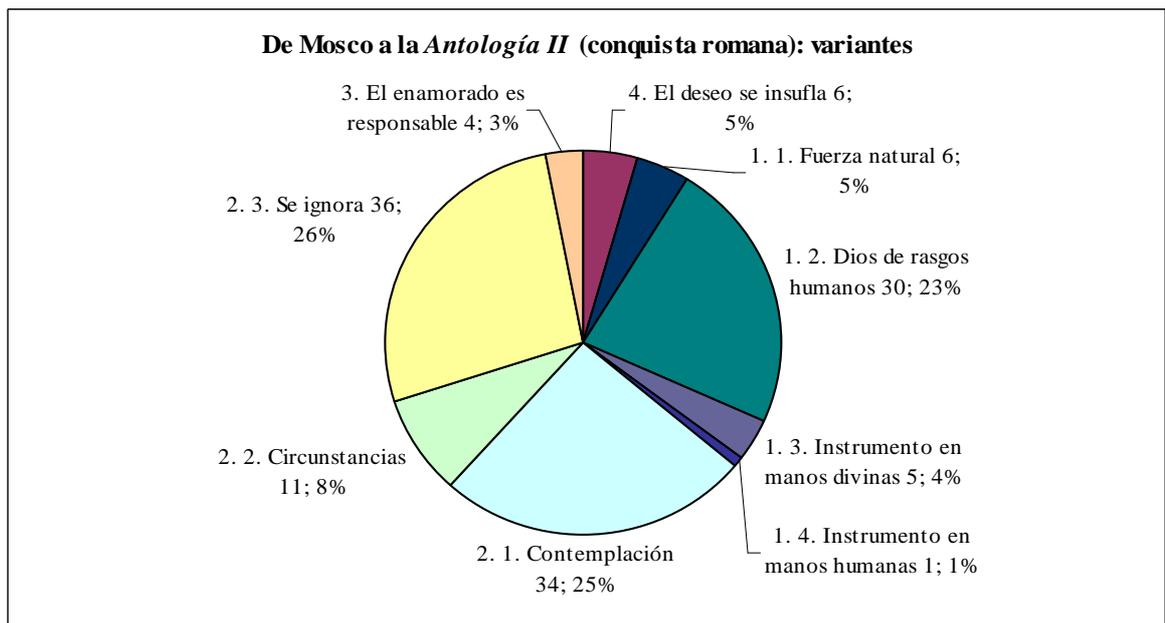


Gráfico 33. Distribución de los casos correspondientes a la época helenística (a partir de la destrucción de Corinto) según su pertenencia a las distintas variantes.

#### 4. 11. 4. Etapa 4

Entre las etapas 2 y 3 la transformación era bastante lenta: mientras que en la segunda se registraba con respecto a la primera un aumento de las variantes endógenas del

22% (del 31% al 53%), por el contrario, de la segunda a la tercera solo aumentaba un 5% (del 53% al 58%). En el paso de la tercera a la cuarta, de nuevo, la transformación se acelera, aumentando en un 20% (del 58% al 78%). Se trata indudablemente de una nueva aceleración a la que vamos a tener que buscar un sentido.

Si nos fijamos en las transformaciones ocurridas en cada una de las variantes (Gráfico 34), vemos que ahora 2. 3. ‘Se ignora’ ha tomado claramente la delantera, alcanzando un 41% del total de los casos (un 13% más que en la etapa anterior), la mayor proporción que alcanza cualquiera de las variantes en todo el corpus, muy por encima de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, que había sido la variante más frecuente hasta ahora y que ha descendido hasta un 10%. Pero a esta variante que ignora un agente capaz de generar el deseo se añaden los incrementos producidos en las otras que pertenecen a esta familia: 2. 2. ‘Circunstancias’ confirma su tendencia creciente con un incremento del 6% (del 7% al 13%) y 2. 1. ‘Contemplación’ suma un 1%, con lo que poco a poco alcanza el 23%.

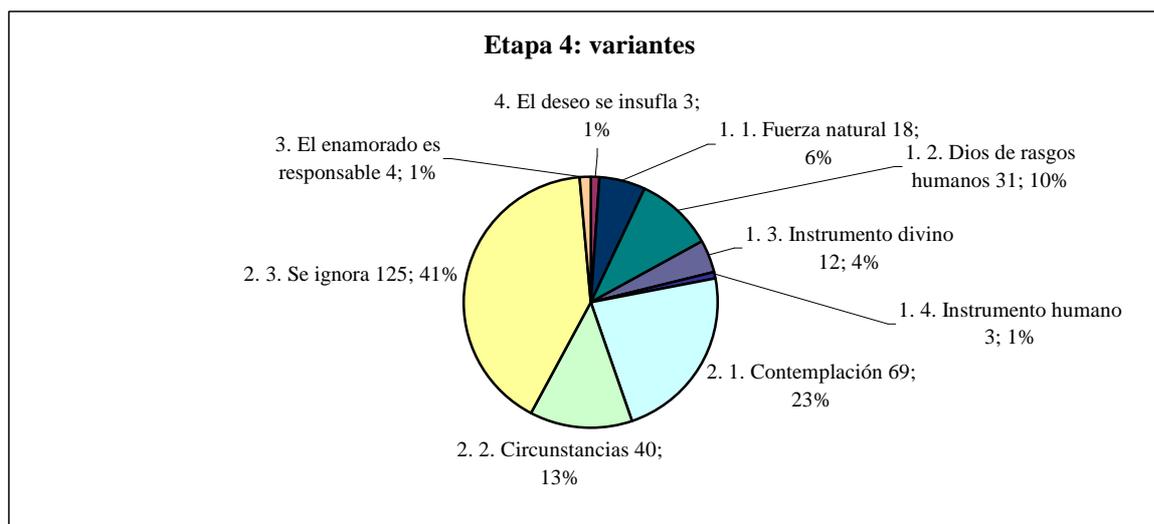


Gráfico 34. Distribución de los casos correspondientes a la cuarta etapa según su adscripción a las diferentes variantes.

Por el contrario, por parte de las variantes exógenas, 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ pierde definitivamente su hegemonía, al caer en un 17%. Esta disminución es tan drástica que importa poco que el resto prácticamente se mantenga: solo la variante 4. ‘El deseo se insufla’ decrece también, en un 3% (del 4% al 1%).

En conjunto, según muestra el Gráfico 35, el deseo exógeno disminuye hasta un 22%, lo que supone menos de una cuarta parte del conjunto. En el 78% de los casos, por lo tanto, no se hace referencia a un agente externo.

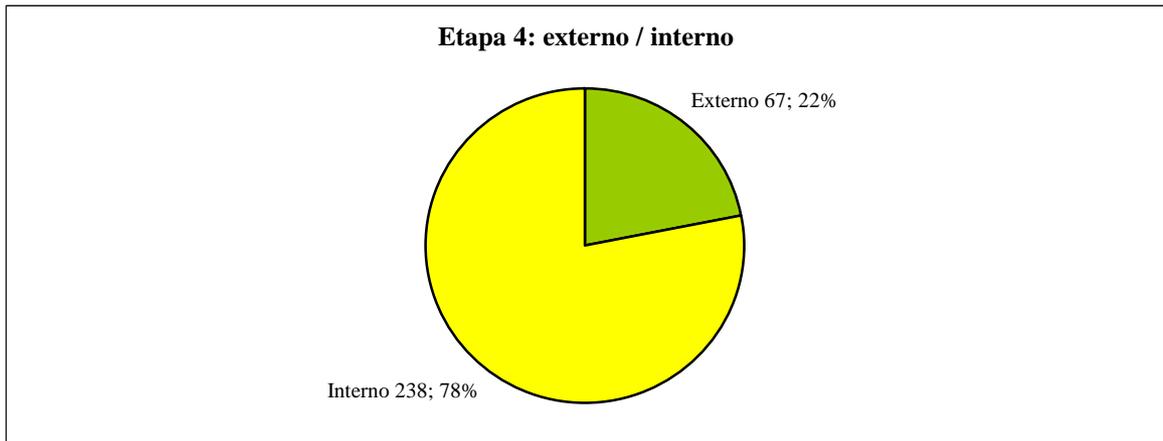


Gráfico 35. Distribución de los casos de la cuarta etapa según aparezca o no en ellos un agente externo generador del deseo.

Haciendo un esfuerzo por entender estos datos, tenemos que relacionarlos con la nueva situación que vive Grecia desde la conquista romana, y que necesariamente ha ido transformando la sociedad y la cultura. Ya hemos señalado el lugar común de que la pérdida de la capacidad de autogobierno de las ciudades desde su época dorada durante la Guerra del Peloponeso hasta la caída bajo el poder de Roma conllevó un cambio de dirección de los intereses particulares de los hombres libres y, con ello, de las intenciones que pueden encontrarse en los textos. En lugar de la preocupación por el comportamiento social y político propio especialmente de la época clásica, se encuentra una cada vez más decidida atención a lo que Foucault llama ‘cuidado de sí’.

Si esta nueva situación se mantuvo durante la época romana, podemos añadir también una nueva característica, no tan propia de la filosofía como de la literatura de ese tiempo. Hasta el final de la época helenística la trascendencia de la conservación y la continuidad de la cultura clásica debió de ser uno de los pilares de la atención tanto pública como privada. En cambio, a partir de la sumisión a Roma, esa necesidad perdió importancia, tal vez no como consecuencia de decisiones conscientes, pero sí de una manera que afectó seriamente a la producción literaria.

Puede pensarse que hasta la etapa 3 había una tradición viva que mantenía presentes una serie de elementos centrales, como la mitología, algunos géneros literarios, algunos referentes a los que imitar y mejorar. Apolonio de Rodas, Calímaco, Teócrito o los autores de ambas antologías tratan de continuar la línea de Homero, el epigrama arcaico, Hesíodo, etc.; sus referencias a la mitología son constantes; su estilo trata de perfeccionar

lo que de tosco podía haber en la literatura arcaica y clásica, manteniendo los aspectos más sobresalientes en la medida variable del ingenio de cada autor.

Todo ese caudal lírico anclado en los tópicos tradicionales, preponderante en la tercera etapa del corpus, tiende a desaparecer por completo en época romana. Aunque la obra de Museo se acerca bastante desde la narrativa en verso, solo hay un texto propiamente lírico en la cuarta etapa, las *Anacreónticas*, texto por otro lado de fecha incierta (o más bien de varias fechas inciertas, ya que es una obra colectiva a la vez que anónima), del mismo modo que solo hay un texto que continúe un género e imite a un autor de una etapa anterior: las *Posthoméricas*, mientras que las propias *Anacreónticas* son bastante más originales de lo que probablemente sus autores hubieran deseado.

En cambio, la expresión subjetiva recurre al nuevo género epistolar, despojado de grandeza, y la épica cede ante la narración de aventuras privadas, casi siempre sin repercusiones públicas ni simbología política. Por último, la literatura griega ha asumido su nueva condición subsidiaria, y aparece un gran número de resúmenes, textos prácticos, historia, vidas, etc.

En estas condiciones, puede entenderse que la variante prestigiosa para explicar el acontecimiento amoroso en el modelo literario clásico, el del dios de rasgos humanos, que todavía en tiempos helenísticos conservaba una importancia crucial, haya pasado a suponer una proporción secundaria, prácticamente despreciable.

Por su parte, el resto de las variantes que implican un agente han mantenido su descenso de una forma más gradual, hasta el punto de que puede decirse que tanto 1. 1. ‘Fuerza natural’ como 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’ o 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’ han podido alcanzar una proporción que podríamos considerar mínima: la propia de los pocos y anecdóticos casos en que se requiere específicamente esa variante y el amor no podría explicarse por medio de otra sin transformar o violentar una anécdota específica.

Podríamos decir que en este tipo de textos tan despojados de estilo, como los *Sufrimientos de amor* o la *Biblioteca mitológica*, no hay mucho lugar para las variantes más sofisticadas, sino que casi siempre se expresa el enamoramiento por medio del simple verbo, sin agente ni circunstancias ni causas explícitas. Por eso se ha producido esa transformación global tan drástica entre la primera etapa, que estaba dominada por esas alternativas, y la última, en la que prácticamente han desaparecido.

Resumimos estos hallazgos en la Tabla 4.

<b>Tabla 4. Etapas.</b>				
<b>Etapas</b>	<b>1. Arcaica</b>	<b>2. Clásica</b>	<b>3. Helenística</b>	<b>4. Romana-imperial</b>
<b>Tipo de deseo predominante</b>	Exógeno	Exógeno y endógeno	Exógeno y endógeno	Endógeno
<b>Variantes predominantes</b>	1. 2. 'Dios de rasgos humanos'	1. 2. 'Dios de rasgos humanos' 2.3. 'Se ignora' 2.1. 'Contemplación'	1. 2. 'Dios de rasgos humanos' 2.3. 'Se ignora' 2.1. 'Contemplación'	2.3. 'Se ignora'
<b>Características de los textos</b>	Predomina la creación y recepción colectiva, así como los géneros lírico y narrativo épico.	Algunos autores exponen sus puntos de vista individuales en el contexto de una recepción colectiva tradicional (teatro, etc.).	Tendencia a una estilización de la admirada tradición clásica. Paralelamente surgen nuevos géneros en prosa para consumo privado.	Disolución de los géneros tradicionales. A los nuevos géneros se suman las narraciones de aventuras.

#### 4. 12. Circunstancias: una categoría discutible

Conviene ahora repasar una categoría compleja cuyas subvariantes ya hemos comentado, pero sin entrar en una dificultad que presenta: la variante 2. 2. 'Circunstancias'. Se trata de un estatuto difícil de situar porque en estos casos sí puede aparecer una voluntad ajena al sujeto enamorado (que gestiona esas circunstancias a su alrededor) y además es una voluntad que lo manipula, pero no se puede decir que sea capaz de generar en él el deseo si no es recurriendo a su ingenio y a su conocimiento de la psique. El agente no es dueño del poder mágico, como ocurría en los casos de deseo de origen externo, ni lo tiene dominado gracias a la posesión de un atributo fantástico. Por el contrario, su poder consiste solo en que mueve sus piezas primero y es capaz de disponer una serie de elementos de tal manera que la personalidad del sujeto de estado se vea arrastrada hacia una pasión que en el fondo surge de su propio interior.

Sin embargo, al menos cuando las circunstancias están previstas por un dios, se puede discutir si se trata en realidad de un caso de generación interna o más bien el agente es ese sujeto de hacer que ha dispuesto las circunstancias, aunque no domine la magia de generar el deseo. Nosotros hemos optado por la primera alternativa: consideramos que en estos casos el dios no pasa de ser un atavismo de concepciones más antiguas y su actuación no incluye la generación de la atracción. Preferimos considerar agentes solo a aquellas entidades narrativas que la crean a partir de la nada y la insertan en el sujeto de estado, lo cual excluye a los que simplemente lo favorecen. Sin embargo, puede ser importante en nuestro análisis y en nuestra argumentación prever las consecuencias que tendría la otra decisión.

Partimos de la base de que la duda es razonable solo en los casos de un ser divino que dispone las circunstancias para que surja del deseo. Por poner un ejemplo que es prototípico porque está muy cerca del límite, volvemos a este caso que aparece en la novela de Caritón de Afrodísias (1979: 36):

Por azar se encontraron frente a frente en un recodo estrecho, pues el dios había dispuesto el encuentro para que cada uno pudiese contemplar bien al otro; y al punto se produjeron uno en otro un sentimiento de amor, ya que en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje.

Eros está inquieto porque siente como un desafío la belleza y el desdén de los protagonistas, de modo que organiza sus vidas para que se crucen en un momento dado, consciente de que eso será suficiente para despertar su amor. El autor considera esa acción del dios digna de un ser sumamente poderoso, si bien en relación con nuestro estudio más bien parece producto de la debilidad, ya que Eros no se muestra esta vez capaz de generar el deseo, sino solo de favorecerlo mediante acciones que ocurren en el orden de lo material.

Frente a estos casos de circunstancias dispuestas por un dios, aquellos en los que es el azar el que las reúne están claramente fuera del problema porque no pueden constituir un agente. En ningún caso podríamos considerar que hay una voluntad ajena en casos como este de Aquiles Tacio (1982: 178).

Trataba la canción de Apolo reprochándole a Dafne que huyese de él, a la vez que la persigue y está a punto ya de capturarla, y de la joven tornándose en arbusto y Apolo que se hacía una guirnalda de esa planta. Cuando oí cantar esto, aún más me abrasó el alma, pues una narración de amores da pábulo al deseo. Por más que uno mismo se recete un comportamiento razonable, se ve estimulado a imitar el ajeno ejemplo, sobre todo cuando el ejemplo proviene del que nos es superior.

No con tanta claridad, pero es difícil defender que pueda ser generadora de deseo una persona que actúa como tercera o que modifica la situación para que el otro se enamore de ella. Ejemplo de esta seducción pueden ser las acciones de la princesa siciliana en este fragmento de los *Sufrimientos de amor* de Partenio de Nicea (1981: 197-198) que resume la leyenda de un varón forzado a la continencia por una ninfa maliciosa:

Según cuentan, la ninfa Equenaida se enamoró de él y le exhortó a que nunca se aproximara a mortal alguna, ya que, si no le obedecía, perdería fatalmente sus ojos. Durante algún tiempo supo Dafnis resistir a sus deseos, aunque no eran pocas las mujeres que enloquecían de amor por él. Al final, sin embargo, una princesa siciliana supo ofuscarlo, dándole a beber mucho vino, y encender en él el deseo de yacer con ella.

Como hemos defendido en el caso del dios manipulador, pero con más claridad al tratarse de personas, una cosa es la capacidad mágica de crear desde la nada un sentimiento en el sujeto, o de insertarlo en él desde otra dimensión distinta a la humanamente cognoscible, y otra muy distinta es gestionar elementos físicos o al menos perceptibles para que tengan el efecto de propiciar una atracción que –el manipulador lo sabe– se encuentra ya disponible en la persona. En estos casos no hay magia de ningún tipo, a diferencia de lo que describimos para las variantes de tipo exógeno.

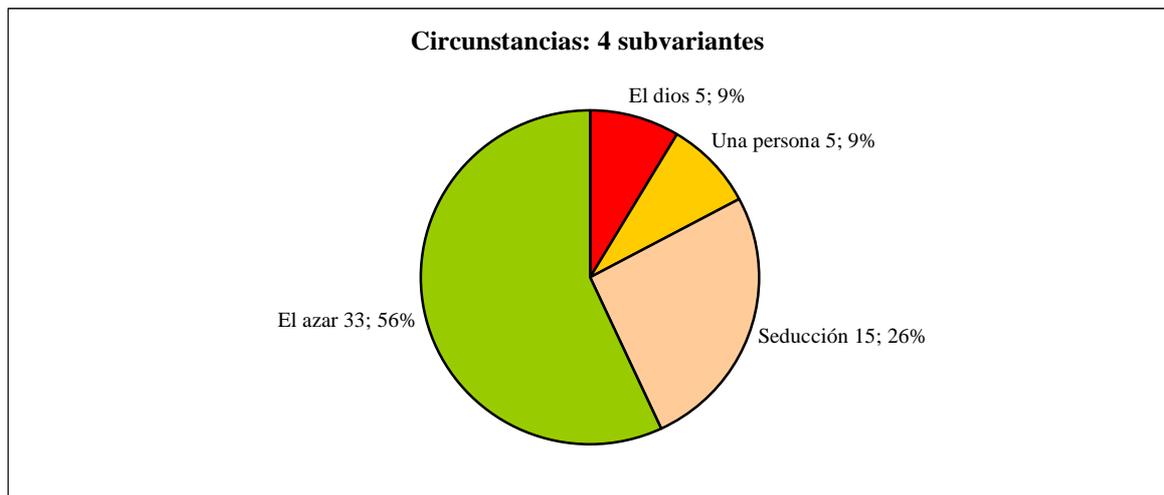


Gráfico 36. Distribución de los casos pertenecientes a la variante 2. 2. 'Circunstancias' según la caracterización del actor que dispone las circunstancias generadoras del deseo.

Si esto es así, el problema resulta ser bastante menor (Gráfico 36), ya que, de los 58 casos adscritos a 2. 2. 'Circunstancias', el azar es el que las dispone en 33 (56%). Estos forman parte incuestionablemente de un deseo de origen interno, no atribuible en ningún caso a un agente externo. Los casos en que una persona orquesta las circunstancias tampoco son tantos: 20 casos, un 35%, entre los 5 de 'Persona' (9%) y los 15 de 'Seducción' (26%). Las circunstancias están generadas por el dios en solo 5 casos a lo largo de todo el corpus (9%). Estos serían los casos que se puede defender que son de origen externo, pero son tan poco numerosos que no suponen un gran problema.

Por otro lado, todos estos casos en los que el que organiza las circunstancias es un dios pertenecen a las etapas 3 (2 casos que aparecen en Caritón, que es el último autor de esa etapa) y 4 (otros 3 casos). Si introduyéramos estos cambios en nuestros datos, obtendríamos unas proporciones apenas variadas: por un lado, en la etapa 3, en lugar de darse una proporción de 42% frente a 58% a favor de las variantes de origen interno, pasaríamos a otra de 43% frente a 57%, un poco, pero solo un 1%, más equilibrada. Y en la etapa 4, en lugar de 22% frente a 78%, encontraríamos un 23% frente a un 77%.

Es cierto que estos cambios irían en contra de nuestra hipótesis, pero no hasta el punto de anularla. Al fin y al cabo, como se ve, ninguna de las dos etapas se vería modificada seriamente. Parece que en los autores que recurren a esta posibilidad de un dios que altera las circunstancias de los personajes no resulta fácil renunciar a la presencia del agente, con lo que el dios aparece, solo que despojado de sus poderes. El cambio de mentalidad resulta también bastante obvio, incluso aunque no se traduzca en el abandono de las variantes exógenas.

Pero debemos tener en cuenta que todos los casos en que las circunstancias aparecen creadas por el dios aparecen en solo cuatro textos. Es cierto que modifican levemente los resultados, pero al mismo tiempo suponen un número demasiado reducido como para sacar conclusiones generales.

#### **4. 13. La posible relación con los géneros literarios**

Antes de pasar al análisis de los resultados correspondientes a algunos textos destacados y a ciertos grupos de textos que tienen una importancia especial, vamos a plantear una idea que podría explicar una buena parte de nuestros datos. Es importante ofrecer las razones por las que esta opción podría llegar a tenerse en cuenta y también las otras razones que nos llevan a desestimarla en conjunto por ser menos explicativa. Se trata de la posibilidad de concebir una predominancia relacionada con los géneros y no tanto con el paso del tiempo y el consecuente cambio de mentalidad.

Efectivamente, al conformarse las tradiciones literarias, algunos modelos de expresión quedan asociados a determinados rasgos que los constituyen, convirtiéndose en un nuevo marco a partir del cual un autor concreto puede delimitar sus nuevas propuestas. Desde su aparición como rito, por ejemplo, la tragedia sufre ciertas transformaciones que desembocan en los modelos canónicos conservados, que se convierten en un determinado

momento en ejemplos a seguir e imitar y a partir de los cuales pueden generarse nuevos significados.

Así lo entiende Todorov (1988: 36) cuando dice:

En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas.

Entre esas propiedades discursivas pueden encontrarse indudablemente rasgos formales, entre los que podemos aducir algunos de los más obvios sin salir del ejemplo de la tragedia: consideremos la necesidad de recurrir a varios actores individuales que se distingan de un coro, o la imposición de circunscribir la obra literaria a una cantidad de versos imprecisa pero no ilimitada. Hay otras características genéricas menos evidentes y que sin embargo todo espectador reconoce y necesita reconocer para sentirse cómodo dentro de un lenguaje conocido. No de otro modo se comporta el espectador actual de una serie de televisión, que requiere un esquema repetido hasta la saciedad.

Pero los rasgos discursivos no se limitan a la forma, sino que pueden ser también temáticos. Es temática la convención principal que distingue tragedia y comedia por la intervención de personajes divinos o mortales, o de extracción social elevada o baja. También lo son los conflictos que corresponden a uno y otro género.

De acuerdo con esto, puede ser que los géneros literarios impongan sus condiciones también sobre la caracterización que asume el deseo en cada texto. De ser así, tal vez nuestra propuesta de asignar variantes predominantes a las distintas épocas resulte parcial e insuficiente o incluso totalmente errónea. Habrá que repasar cada época para comprobar que todos los géneros están representados en ella o por el contrario la distribución de variantes corresponde más bien a la adscripción de los textos a unos géneros u otros. Habrá que considerar también los textos del corpus según el género al que pertenecen para establecer cuáles son las predominancias por géneros, y examinar si las distribuciones son más o menos estables que las que corresponden a las etapas que venimos proponiendo.

Para empezar, puede ser que la lírica admita un mayor número de casos de agente externo. Eso puede deducirse de los datos correspondientes a algunos de los textos líricos con mayor representación del motivema en nuestro corpus: así en Safo, donde 7 casos corresponden al deseo de origen externo frente a 3 de origen interno, la *Antología palatina*

1 (25 casos de deseo externo frente a 23 de deseo interno) o las *Anacreónticas* (6 externos contra 2 internos), entre otros.

Habría que pensar entonces que la narrativa y todavía más el discurso científico, por contraste con la lírica, en caso de requerir la narración de enamoramientos, admitan mejor los casos de ignorancia o de deseo endógeno. Esta suposición se cumple efectivamente en el caso de Heródoto, en cuyas *Historias* solo aparecen 4 ocurrencias del motivema, todas ellas correspondientes al deseo de origen interno, y en concreto de la variante 2. 3. ‘Se ignora’; también en Plutarco, si sumamos los textos que hemos recogido en la muestra se cumple la sospecha: aparecen 14 casos de deseo interno frente a 2 de deseo externo; lo mismo vale para los citados Apolodoro (38 interno frente a 5 externo), Ateneo (31 interno frente a 5 externo), los novelistas (107 frente a 21, si contamos el conjunto de todas ellas).

Respecto al tercer género que deberíamos considerar, el teatro, podrían tal vez darse indistintamente una y otra variante, según predomine un discurso lírico o narrativo. Y efectivamente, el conjunto de los trágicos supone una distribución bastante equilibrada de casos de origen externo (52%) e interno (48%), de modo parecido a los cómicos, en que los casos de origen externo están un poco por debajo (45%) de los de origen interno (55%).

Sin embargo, pese a que estos datos podrían llevarnos a aceptar esta hipótesis, encontramos otros textos que la contradicen de manera más o menos frontal. Para empezar, en la *Ilíada* Homero recurre a 17 casos de deseo exógeno y solo a 3 de tipo endógeno, cuando el género es claramente narrativo; también en Apolonio encontramos 7 exógenos frente a solo 2 endógenos en otra obra narrativa como *Las argonáuticas*; y Quinto de Esmirna mantiene esa predominancia, aunque no tan marcada, con 7 casos frente a 4.

También encontramos autores líricos que no muestran una clara primacía del deseo exógeno, como Píndaro, en cuya obra hay 8 casos endógenos y solo 4 exógenos, o la *Antología palatina II*, con 13 casos endógenos frente a 5 exógenos.

Y hay otros autores cuyos textos mantienen un mayor equilibrio, como es el caso de Anacreonte, y también los de Hesíodo o Museo. Lo mismo ocurre con Teócrito, en cuya obra predomina la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (11 casos), pero si sumamos las variantes exógenas (14 casos) y las comparamos con las endógenas (14 casos) el resultado es un empate.

A la luz de estos autores que contradicen la posibilidad de distribuir las variantes por géneros, se pueden reinterpretar algunos casos: es cierto que en la *Antología palatina I*

los casos exógenos (25) superan a los endógenos (23), pero en todo caso no con una diferencia muy abultada, y además los 18 casos de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ se oponen a otros tantos de 2. 1. ‘Contemplación’.

Otra operación que reduce la plausibilidad de esta alternativa genérica es la de hacer comparaciones entre textos de un mismo género en etapas distintas. Si la hipótesis de los géneros fuera la más explicativa, deberíamos encontrar una proporción similar entre variantes en etapas distintas. Sin embargo, al comparar el género lírico en la fase arcaica con sus representantes helenísticos el resultado es bastante claro: las fuerzas exógenas dominan en la primera etapa (81% frente al 19%) y han pasado a un segundo plano en la tercera (49% frente al 51% de las endógenas).

El género dramático no admite esta operación, porque todos sus representantes (a excepción de Menandro) corresponden a una única etapa, la segunda. Pero sí se puede hacer lo mismo con los épicos, incluyendo a Homero, Apolonio de Rodas y Quinto de Esmirna, que pertenecen a la primera, tercera y cuarta etapas, respectivamente: en el primero el predominio de las variantes externas es total (76% frente al 24%), en el segundo es todavía mayor (78% frente al 22%), pero en el tercero ha disminuido claramente (64% frente al 36%), aunque no tanto como para invertir la proporción.

Es posible que este género sí imponga unas ciertas condiciones a la distribución de las variantes, vistos estos resultados, incluso aunque en general lleguemos a la conclusión de que no puede asumirse esta hipótesis (como parece desprenderse de los géneros líricos). Posiblemente, el referente homérico estaba demasiado presente como para consentir muchas subversiones.

Pero la clave está en mostrar los gráficos que muestren la distribución de los tres géneros en las cuatro etapas. La hipótesis de los géneros se mantendría si considerásemos que las proporciones son comunes a las épocas y dependen solo de los géneros.

Así, sumamos todos los casos que aparecen en los textos narrativos (Gráfico 37) y nos encontramos con una clarísima predominancia de los casos de la variante 2. 3. ‘Se ignora’, que suman un 38% del total, seguidos por 2. 1. ‘Contemplación’, con un 20%, 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, con un 14% y 2. 2. ‘Circunstancias’ con un 12%. El resto de las variantes deberían ser consideradas marginales en el reparto típico de los textos narrativos, ya que no pasan de un 6% en ninguno de los casos. Pero las apariciones de alguna de estas variantes, acaso extrañas en una época determinada, se podrán explicar por su relación con este género. Como vemos, entre los textos narrativos en conjunto se da un

predominio claro de las variantes endógenas, si bien esto puede responder al hecho ya señalado de que la mayoría de los casos pertenecen a las últimas etapas. Si consideramos la proporción por etapas, en cambio, en la Etapa 1 (incluimos en el Gráfico 38 los textos de Homero, Hesíodo y los *Himnos homéricos*) el resultado (Gráfico 37) es que domina el deseo externo con un 65% frente al 35% del deseo interno.

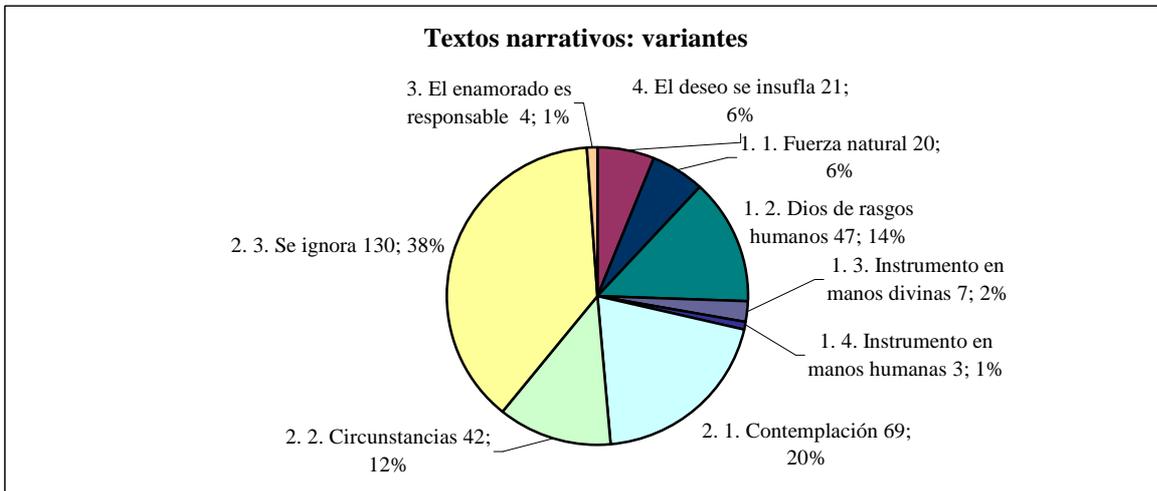


Gráfico 37. Distribución de los casos que aparecen en el conjunto de los textos narrativos según su pertenencia a cada una de las nueve variantes.

De ellos la variante 2. 3. ‘Se ignora’ ocupa una cuarta posición con el 14%, muy lejos de la posición que ocupa en el conjunto de los textos. Aquí la primera opción es, igual que en la suma de todos los géneros en esta primera etapa (volver al Gráfico 26), la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (aunque con un porcentaje un poco menor, 29% en lugar del 34%). También 4. ‘El deseo se insufla’ es la segunda en número de casos y porcentaje del total, del mismo modo que 2. 1. ‘Contemplación’ es la tercera. En resumen, la consideración del género narrativo no supone grandes diferencias, de momento.

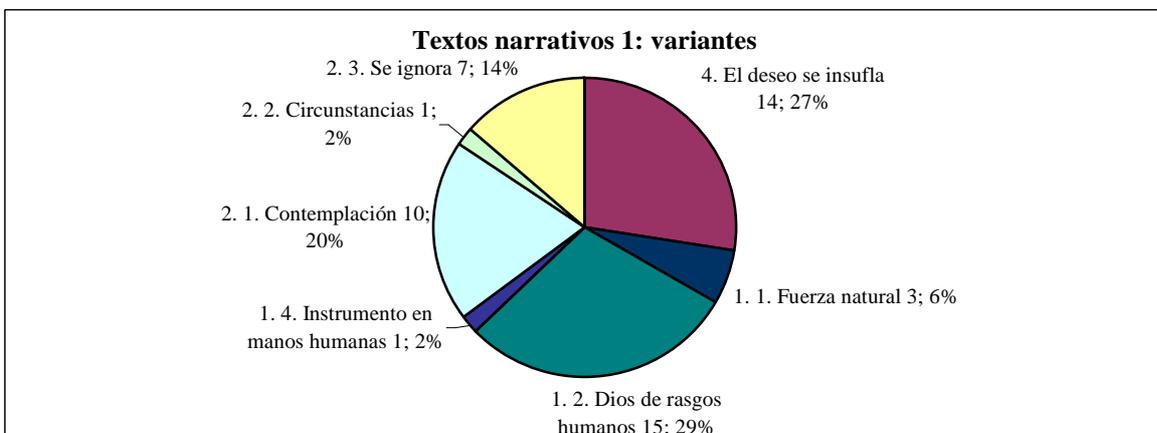


Gráfico 38. Distribución de los casos que aparecen en los textos narrativos de la primera etapa según su pertenencia a cada una de las nueve variantes.

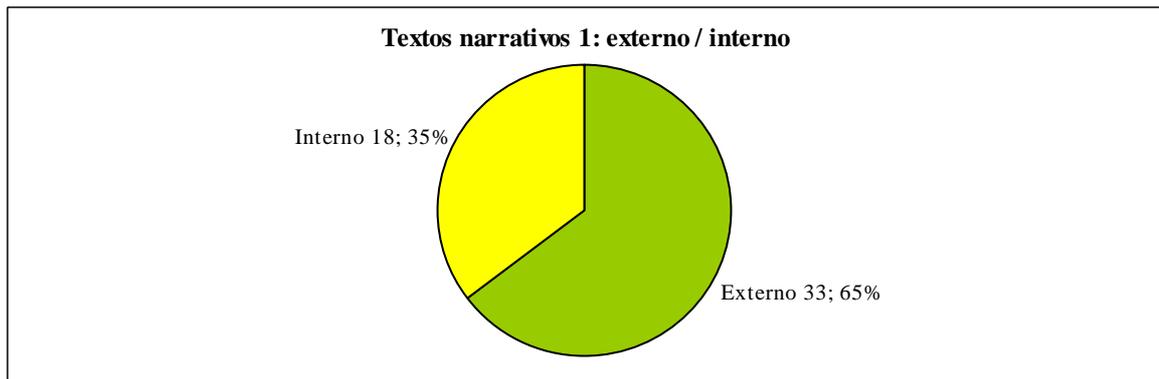


Gráfico 39. Distribución de los casos encontrados en los textos narrativos de la primera etapa según se trate de un origen externo o interno del deseo.

En la Etapa 2, en cambio, solo cabe Heródoto, narrador desde un punto vista más amplio, en cuya obra solo hay cuatro casos de la variante 2. 3. ‘Se ignora’, de la familia del deseo interno (100%). Naturalmente, aunque esto sí que supone una diferencia considerable frente a cualquier proporción de variantes en la etapa y en el conjunto, no podemos tenerlo en cuenta porque se debe a un único autor y además a solo 4 casos, número que dista mucho de ser representativo.

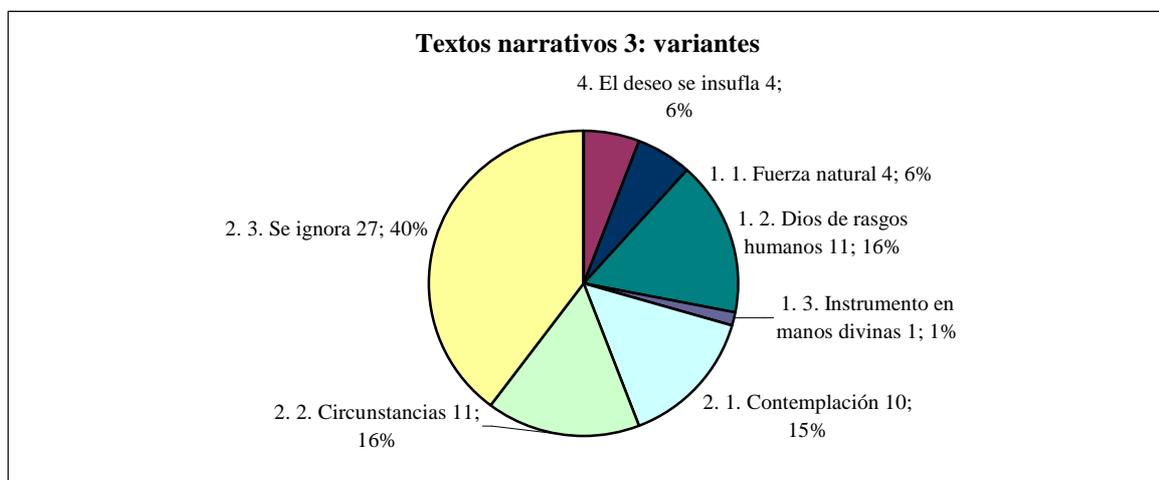


Gráfico 40. Distribución de los casos que aparecen en los textos narrativos de la tercera etapa según su pertenencia a cada una de las nueve variantes.

En la Etapa 3 (Gráfico 40) vuelve a haber una muestra representativa (incluimos a Apolonio de Rodas, Partenio de Nicea y Caritón de Afrodiasias), y la proporción es ya de un 71% frente a un 29% a favor del deseo de origen interno. Respecto a las diferencias que podemos señalar entre esta distribución de variantes y la que corresponde al global de la Etapa 3, esta vez sí podemos ver con claridad que la variante 2. 3. ‘Se ignora’ es mucho

más predominante en la narrativa (donde supone un 40% del total) que en el conjunto de los géneros (un 27%). También 2. 2. ‘Circunstancias’ es mayor (un 16% frente a un escaso 7% en el total). Esto implica un claro desequilibrio hacia las variantes endógenas que contrasta con el reparto todavía no tan extremo del total, en que las exógenas todavía conservan un 42% (Gráfico 41). Es decir que sí parece ser cierto que los géneros narrativos imponen en esta etapa sus convenciones menos tradicionalistas, a la espera de estudiar los resultados de la lírica, que es el género predominante en esta etapa.

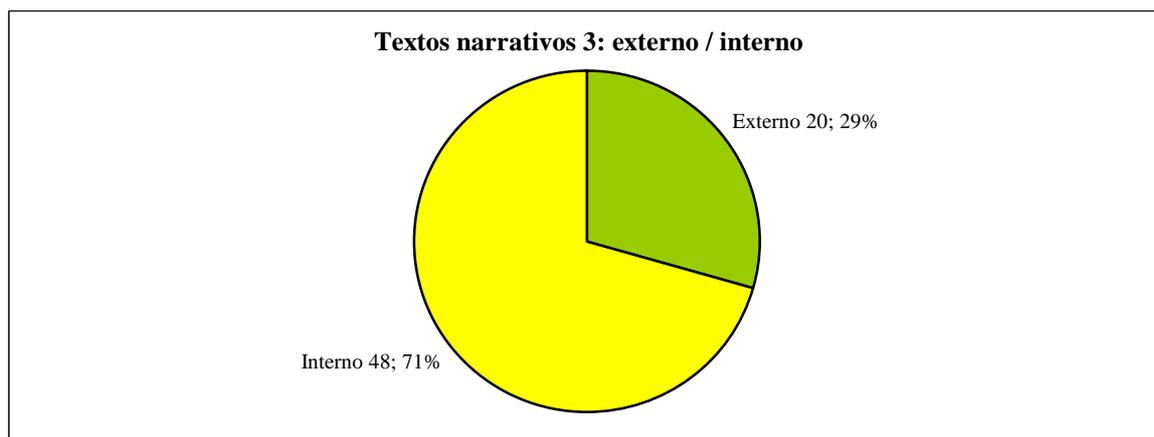


Gráfico 41. Distribución de los casos que aparecen en los textos narrativos de la tercera etapa según muestren un origen externo o interno del deseo.

En la Etapa 4 (Gráfico 42) incluimos a Plutarco, Apolodoro, Luciano de Samosata, Loliano, Jámblico, Jenofonte de Éfeso, Aquiles Tacio, Longo de Lesbos, Quinto de Esmirna, Heliodoro de Halicarnaso, Museo y las obras anónimas *Nino* y *Semíramis*, *Calígone*, *Olenio* y *Un bandido astuto*, y el resultado es que predominan las variantes internas con un 80% frente al 20% de las externas (Gráfico 43). Un desequilibrio todavía mayor, pero no tan diferente del correspondiente al conjunto de la etapa, que es del 78% frente al 22%, lo cual se debe plausiblemente al hecho de que los textos narrativos son predominantes otra vez, con lo que son ellos los que imponen sus números al conjunto. De hecho, la proporción relativa a la variante 2. 3. ‘Se ignora’ es exactamente la misma en el género narrativo y en el total de los textos de la etapa (un 41%), y las variantes 2. 1. ‘Contemplación’ y 2. 2. ‘Circunstancias’ también muestran datos prácticamente idénticos.

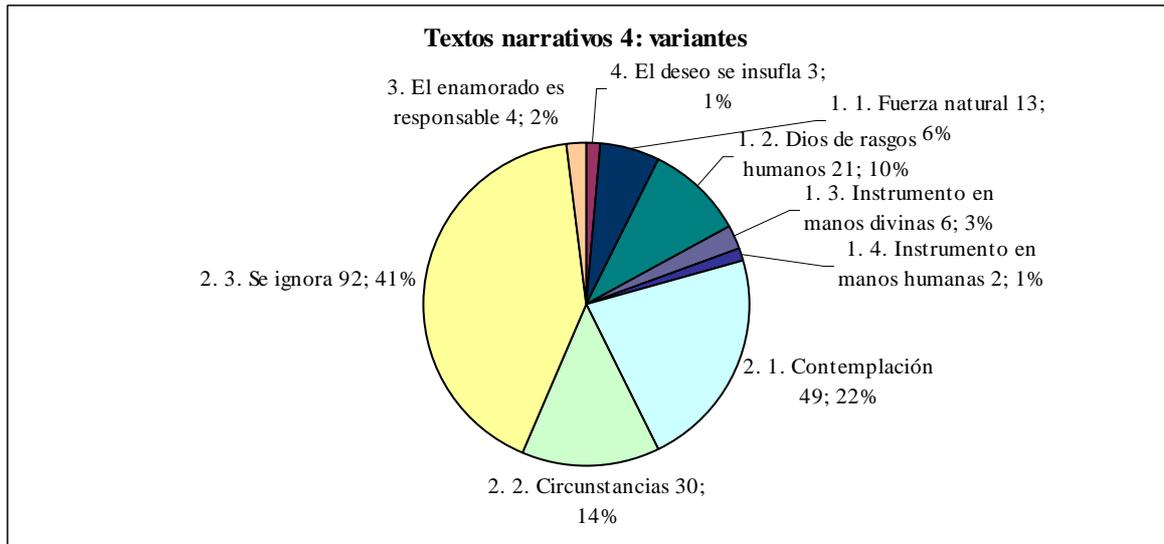


Gráfico 42. Distribución de los casos presentes en los textos narrativos de la cuarta etapa según su pertenencia a las diversas variantes.

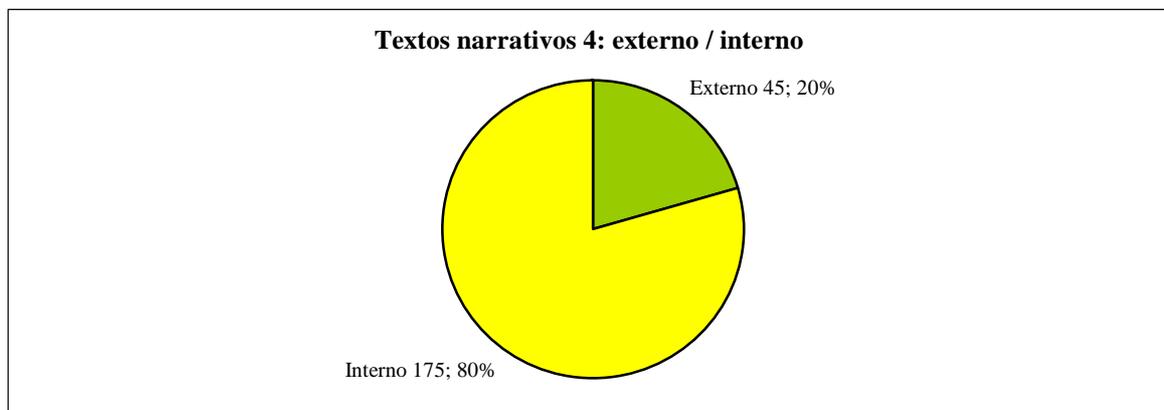


Gráfico 43. Distribución de los casos presentes en los textos narrativos de la cuarta etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Podemos resumir que entre los textos narrativos no hay una proporción que se mantenga estable, sino que, igual que en los otros géneros, se transforma con el tiempo pasando de la predominancia de las variantes externas a la de las internas. La única diferencia está en el hecho de que esa transformación se produce antes, ya en la segunda etapa, a pesar de que en ella solo contamos con el título de Heródoto, claramente insuficiente para sacar conclusiones, pero también en la tercera, donde la lírica todavía mantiene sus proporciones tradicionales.

Entre los líricos de la primera etapa (Gráfico 44) contamos con Arquíloco de Paros, Alcmán, Safo de Lesbos, Alceo, Íbico y Anacreonte, cuyos textos arrojan una proporción del 79% a favor de las variantes externas frente a un 21% de las internas (Gráfico 45). Esta proporción se debe especialmente a la posición de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, que domina el 46% de los casos, seguida por 1. 1. ‘Fuerza natural’, con el 21%. En

comparación con la narrativa, este predominio es bastante más abultado, mientras que la variante 4. ‘El deseo se insufla’, es prácticamente despreciable aquí: pero ya sabemos que ese número en la narrativa se debe sobre todo a un único pasaje de la *Ilíada*.

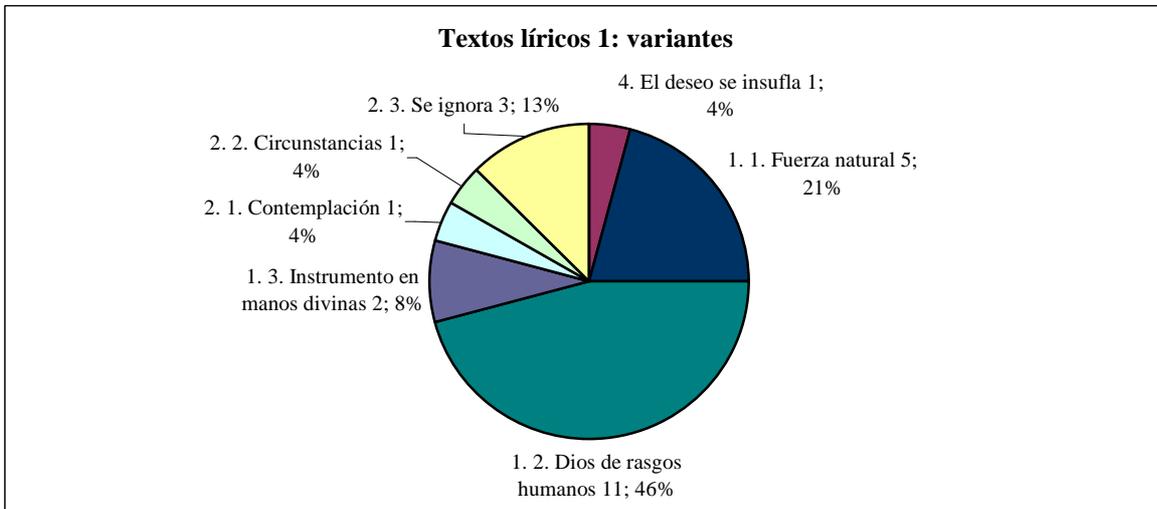


Gráfico 44. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la primera etapa según su pertenencia a las diversas variantes.



Gráfico 45. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la primera etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

En la segunda etapa (Gráfico 46) incluimos a Píndaro, Baquílides y Corina, que ya pasan a una proporción del 53% a favor de las variantes endógenas. El problema es que estos tres autores representan un número muy escaso de ocurrencias, quizás insuficiente para sacar conclusiones (Gráfico 47), especialmente en lo que se refiere a los dos últimos. Por ejemplo, el dato claramente anómalo de que en Píndaro se den 4 casos en los que se responsabiliza al propio sujeto del deseo que surge en él conlleva que entre los líricos esta variante obtenga un 26%, con lo que es la más numerosa en un conjunto de 15 casos.

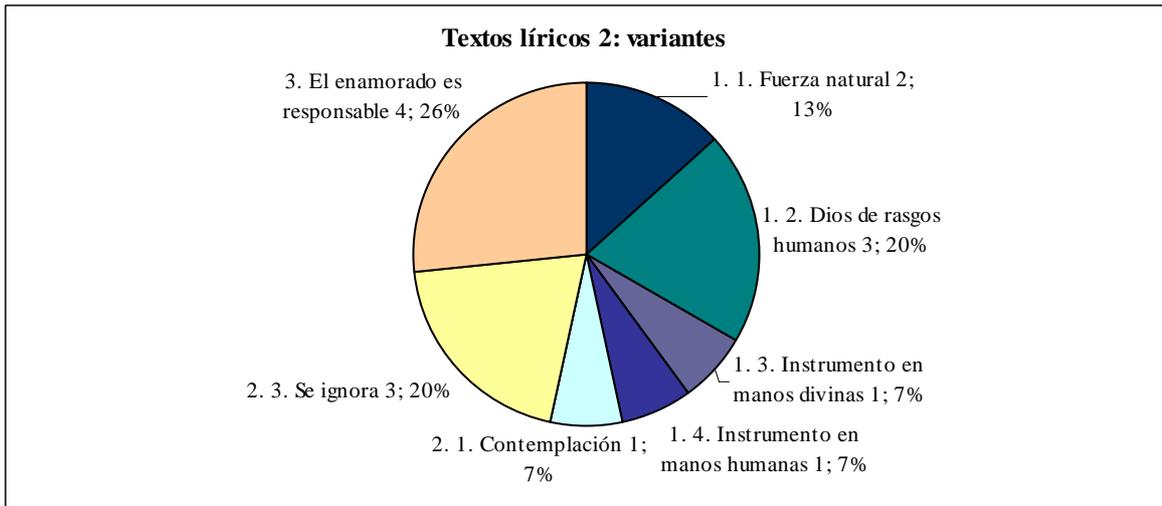


Gráfico 46. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la segunda etapa según su pertenencia a las diversas variantes.

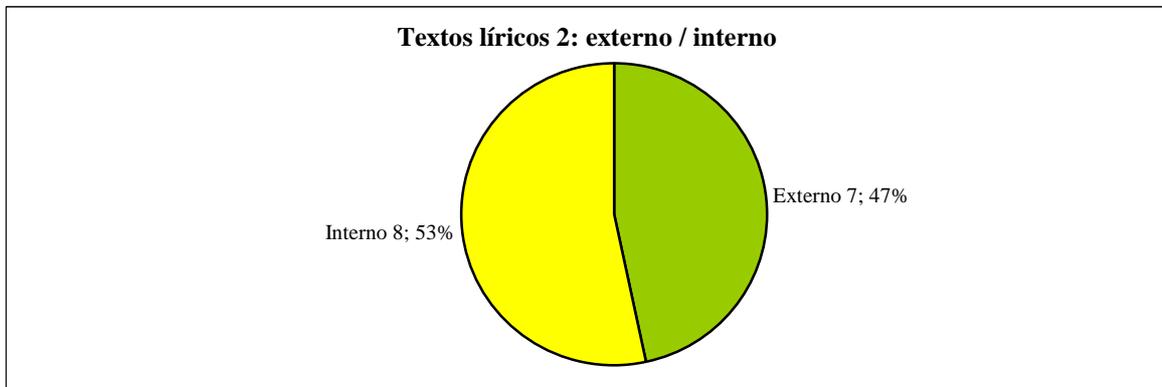


Gráfico 47. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la segunda etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Pero en la tercera etapa, en la que encontramos a Calímaco, Teócrito, Mosco, las dos colecciones de la *Antología palatina* y Bión de Esmirna, la relación es de un 51% a favor de las variantes internas, lo que supone un pequeño retroceso, en ningún caso similar a la proporción de la primera etapa.

La distribución (Gráfico 48) otorga la primacía todavía a 1. 2. ‘Dioses de rasgos humanos’ (un 34%) frente a 2. 1. ‘Contemplación’ y 2. 3. ‘Se ignora’ (un 17%), a diferencia de lo que ya pasa en el conjunto de la etapa, donde el 27% de 1. 2. ‘Dioses de rasgos humanos’ ha sido casi igualado por el 26% de 2. 3. ‘Se ignora’, e incluso 2. 1. ‘Contemplación’ ocupa un 23%. Es decir que en esta etapa, la lírica se distancia con claridad del conjunto con una mentalidad más arcaica, que da primacía a la intervención del dios y todavía prácticamente iguala los casos endógenos y exógenos (Gráfico 49). Pero si comparamos estos datos con los que antes señalábamos para la narrativa, nos encontramos todavía más lejos del 40% que allí obtenía la variante 2. 3. ‘Se ignora’. Es

aquí donde con mayor claridad pueden verse las diferencias que marcan a los géneros literarios: mientras que la lírica opta por mantener el estilo y los tópicos de épocas anteriores cuyos modelos imita claramente o incluso exagera, la narrativa se ha decantado por una manera de afrontar la generación del deseo mucho menos relacionada con lo religioso. Debemos recordar que con Partenio de Nicea comienza una nueva vertiente de colecciones de narraciones resumidas donde lo que menos interesa es ponerle un nombre al generador del deseo.

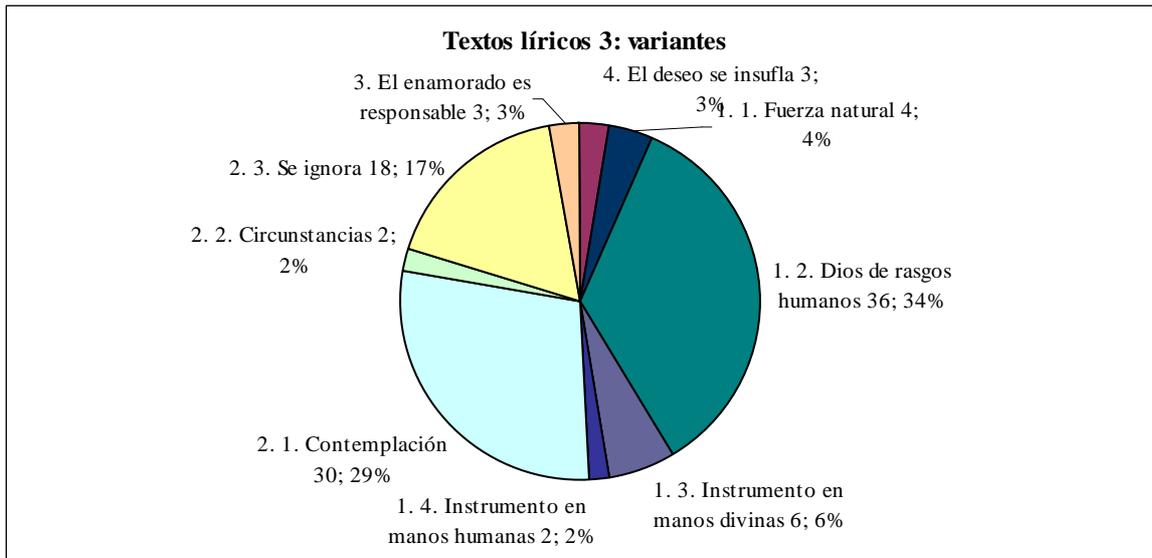


Gráfico 48. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la tercera etapa según su pertenencia a las diversas variantes.

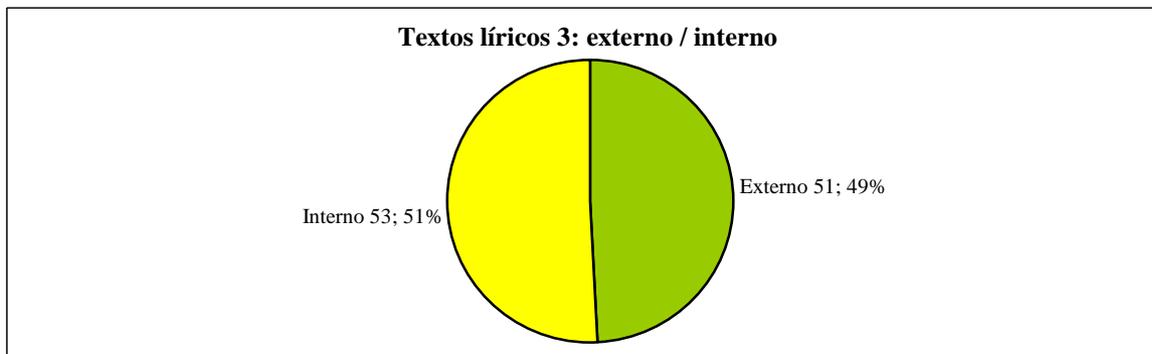


Gráfico 49. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la tercera etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

En la cuarta etapa solo contamos con el caso de las *Anacreónticas*, en las que predominan las variantes externas con un 75%. Pero es evidente que no podemos dar mucha importancia a los datos extraídos de esta etapa, por las mismas razones que excluíamos a Heródoto, es decir, por la falta de un volumen suficiente de textos y casos. Este texto (Gráfico 50) supone una clara vuelta a las proporciones arcaicas, con un claro

predominio de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, aunque con una proporción nueva de 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’ que corresponde a los múltiples casos atribuidos al arquero Eros. Puede decirse que es una obra marcadamente tradicionalista, más bien una imitación del arcaico Anacreonte con algunas novedades y excesos propios de la verdadera época de su composición.

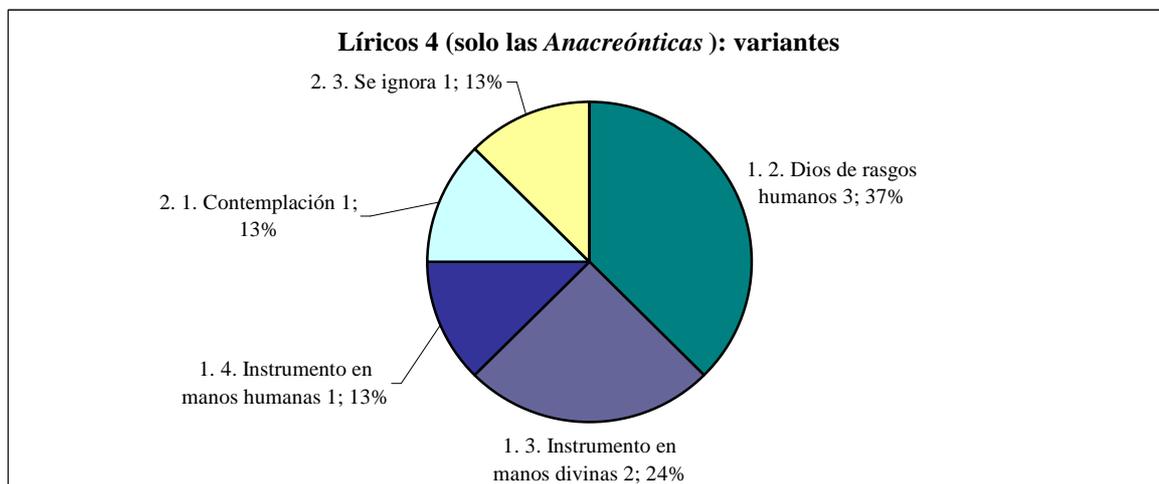


Gráfico 50. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de la cuarta etapa según su pertenencia a las diversas variantes.

Podemos concluir de todos estos datos que también en la lírica se produce un desequilibrio claro de la etapa 1 a las etapas 2 y 3, aunque entre estas dos se mantenga o incluso retroceda un poco la proporción. Dado que en la etapa 2 apenas hay casos de narrativa y en la 4 faltan los textos líricos suficientes para establecer una comparación sensata, las únicas etapas que hay que tener en cuenta son la 1 y la 3. En ellas podemos constatar el paso de una proporción parecida en la primera etapa a una diferencia bastante marcada en la tercera: mientras la lírica se mantiene relativamente fiel a las variantes exógenas, la narrativa se vuelve con decisión hacia las endógenas, y en particular hacia 2. 3. ‘Se ignora’.

El otro punto de comparación importante entre los dos géneros es el que corresponde a las proporciones en el conjunto de todos los textos de uno y otro (Gráfico 51): en los textos líricos la primacía es claramente de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (34%) mientras en la narrativa lo es de 2. 3. ‘Se ignora’ (38%). Esta diferencia es coherente con lo que venimos diciendo, y puede sernos útil para explicar algunas peculiaridades de algunos textos aparentemente anómalos, como es el caso de las *Anacreónticas*, que acabamos de citar, o de Heródoto, con su extraña proporción del 100% de la variante 2. 3. ‘Se ignora’ en una etapa tan temprana.

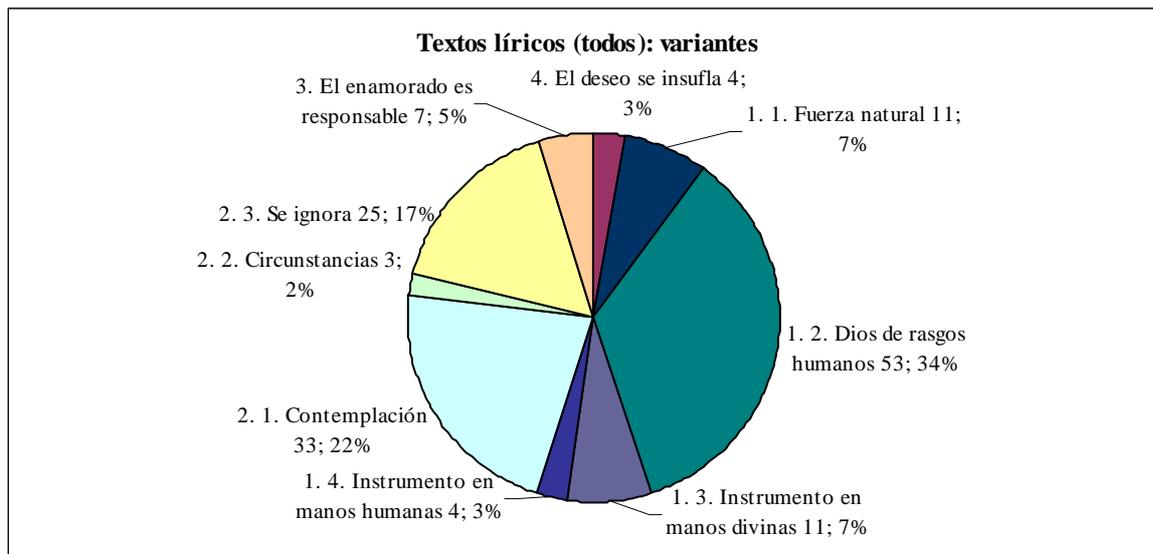


Gráfico 51. Distribución de los casos presentes en los textos líricos del conjunto del corpus según su pertenencia a las diversas variantes.

La descripción es todavía más problemática en los otros géneros: el dramático solo está claramente presente en la Etapa 2, mientras que en la 3 solo hay un dramaturgo incuestionable y algunos diálogos que incluimos sin convicción: el género está totalmente ausente de las etapas 1 y 4. El género ensayístico puede contar con el breve discurso de Gorgias para la etapa 2 y los libros de cartas para la 4, a los que se puede sumar el único texto propiamente ensayístico, el de Ateneo de Náucratis: tampoco hay ningún texto en las etapas 1 y 3. Con estos datos imperfectos, es imposible sacar conclusiones fiables, pero no vamos a dejar de describirlos por encima como hemos hecho con el resto de los géneros.

Entre los autores dramáticos, debemos tener en cuenta en la segunda etapa a los tres trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) y al cómico Aristófanes, que arrojan una proporción de exactamente el 50% para las variantes exógenas y endógenas. El predominio (Gráfico 52) es de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (30%), seguido por 2. 1. ‘Contemplación’ (26%). Esta proporción es muy cercana a la que corresponde al conjunto de todos los textos de cualquier género en esa etapa, pero ese dato no puede ser tenido en cuenta cuando la inmensa mayoría de los textos considerados en ella pertenecen a este género. Tampoco es fácil compararlo con los otros géneros, puesto que en el narrativo solo contamos con Heródoto y en el lírico con tres autores, de los cuales dos suman 3 ocurrencias (Baquílides y Corina).

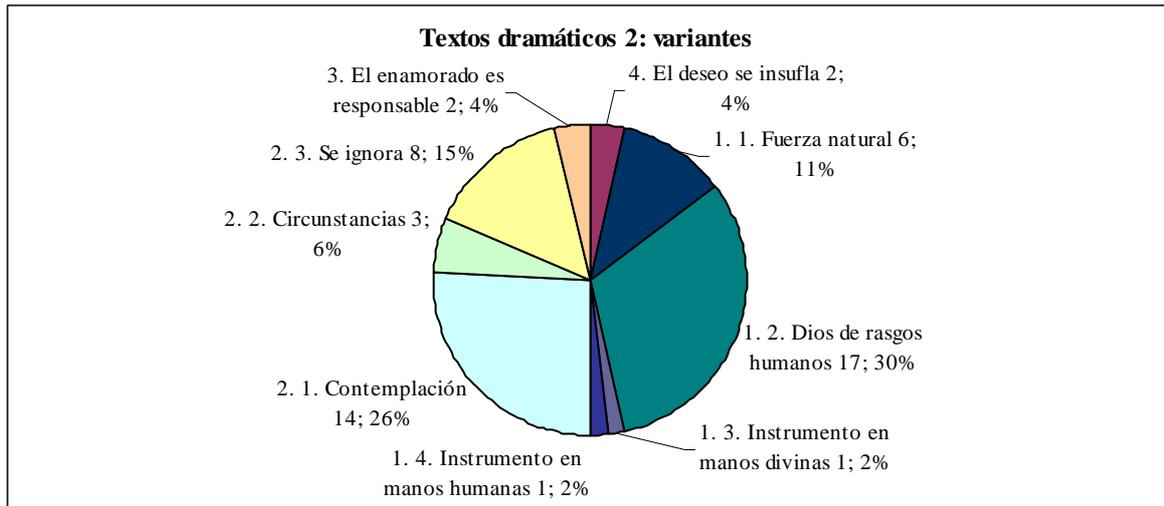


Gráfico 52. Distribución de los casos presentes en los textos dramáticos de la segunda etapa según su pertenencia a las diversas variantes.

En la tercera etapa (Gráfico 53), en cambio, incluyendo a Menandro y los textos dialogados de Herodas y los *Fragmentos mímicos* (decisión que se podría discutir), el resultado es de un 53% a favor de las variantes internas (Gráfico 54), con lo que, aunque levemente, la balanza se inclina aquí, como en los otros géneros, hacia estas<sup>65</sup>.

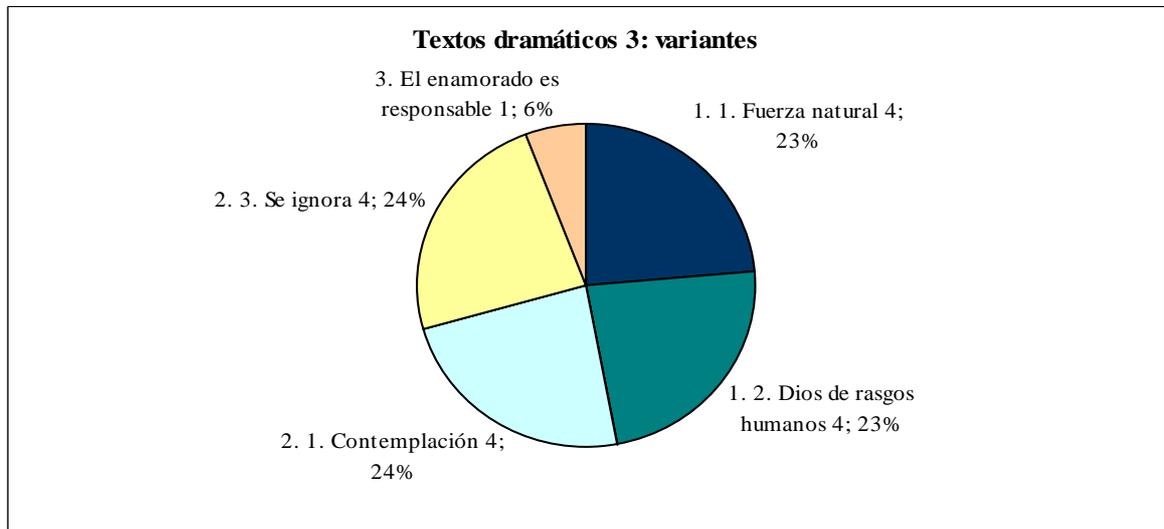


Gráfico 53. Distribución de los casos presentes en los textos dramáticos de la tercera etapa (incluyendo textos dialogados no propiamente teatrales) según su pertenencia a las diversas variantes.

Es cierto, no obstante, que si nos limitáramos al caso de Menandro, la proporción del 50% seguiría exactamente inmóvil. El problema es que los cinco autores dramáticos están demasiado cerca en el tiempo como para concluir que esa estabilidad corresponde a

<sup>65</sup> No hemos incluido los diálogos de Luciano, que han quedado dentro del género narrativo por la presencia en ese 'texto' de los *Relatos verídicos*.

una condición de los géneros dramáticos. Habría que comparar estos datos con los equivalentes de la época arcaica y romana, que no existen o no se han conservado. Sin embargo, sí se puede concluir que la variante 2. 3. ‘Se ignora’ ha aumentado considerablemente, a costa de las otras variantes endógenas, y que 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ ha perdido gran parte de su importancia a manos de 1. 1. ‘Fuerza natural’. Se trata de cambios que no modifican el balance global.

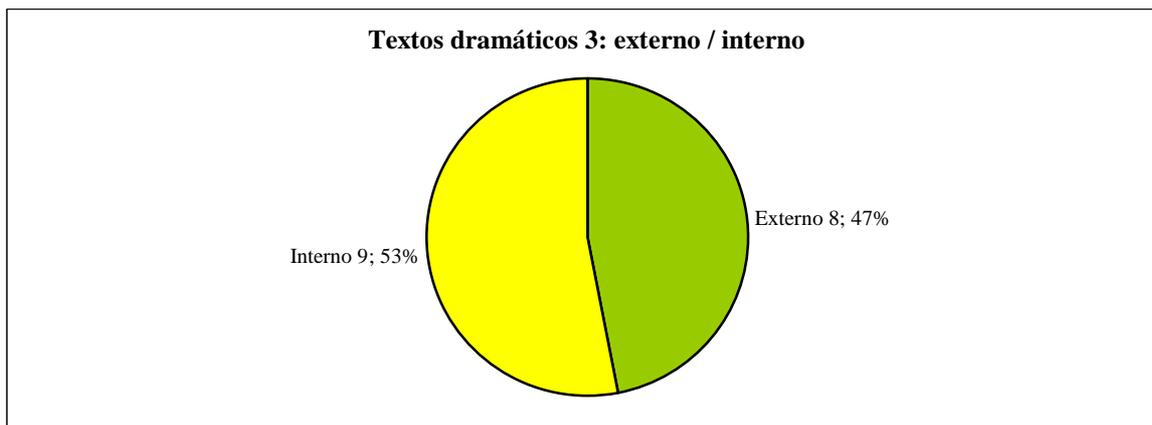


Gráfico 54. Distribución de los casos presentes en los textos dramáticos de la tercera etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Podemos tener en cuenta también la proporción que presenta el conjunto de todos los textos considerados dramáticos (Gráfico 55), con la conclusión bastante clara de que este género ocupa una posición intermedia entre los otros dos, siendo el resultado un balance bastante equitativo entre las variantes de origen externo e interno tanto como las de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ y de 2. 3. ‘Se ignora’.

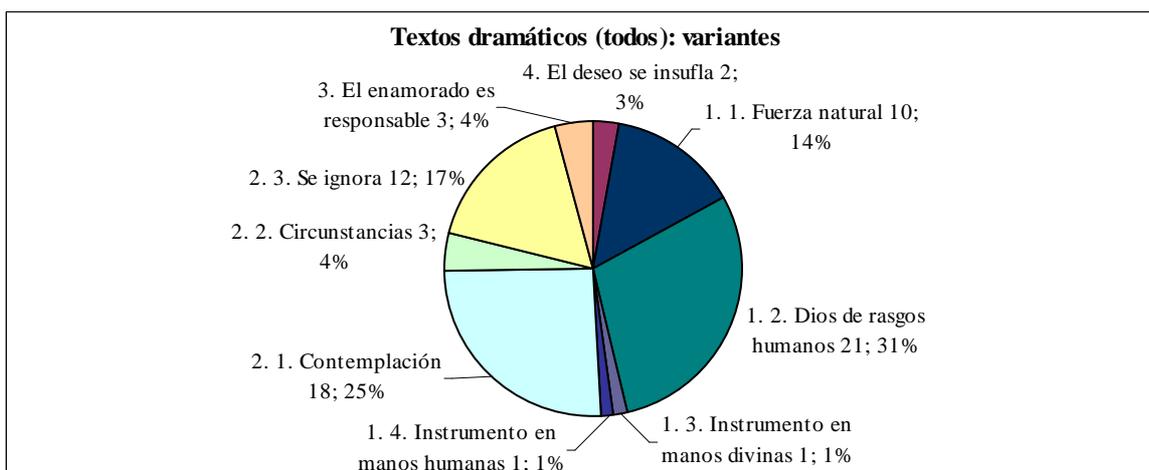


Gráfico 55. Distribución de los casos presentes en los textos dramáticos del conjunto del corpus (incluyendo los textos dialogados no propiamente teatrales) según su pertenencia a las diversas variantes.

Entre los textos ensayísticos de la Etapa 2, contamos únicamente con la *Defensa de Helena* de Gorgias, que presenta solo tres variantes, la 2. 1. ‘Contemplación’ con una proporción del 50%, la 1. 1. ‘Fuerza natural’ con un 25%, y 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ con un 25%. Pero esta distribución no puede ser considerada muy en serio por la escasez de casos (solo 4).

Por último, entre los de la Etapa 4 (Gráfico 56) contamos a Alcifrón, Ateneo de Náucratis, Filóstrato y Aristéneto (con un criterio más o menos flexible), autores en los que predomina con claridad la familia del deseo interno, con un 78% frente al 22% de las variantes externas (Gráfico 57). Respecto a las variantes, predomina 2. 3. ‘Se ignora’ con un 42%, seguido de lejos por 2. 1. ‘Contemplación’, con un 25%, proporción que se traslada casi sin variaciones al conjunto del género ensayístico (Gráfico 58): 2. 3. ‘Se ignora’ presenta un 40% y 2. 1. ‘Contemplación’ un 26%, lo que implica una relación todavía más extrema que en el caso del género narrativo: evidentemente, se trata de textos más desprejuiciados, al margen de modelos prestigiosos, y con menor intención estilística que los líricos. Además, no podemos olvidar que la mayoría de los casos se encuentran en la última etapa, con lo que es obvio que sus proporciones se ven muy influidas por los nuevos criterios.

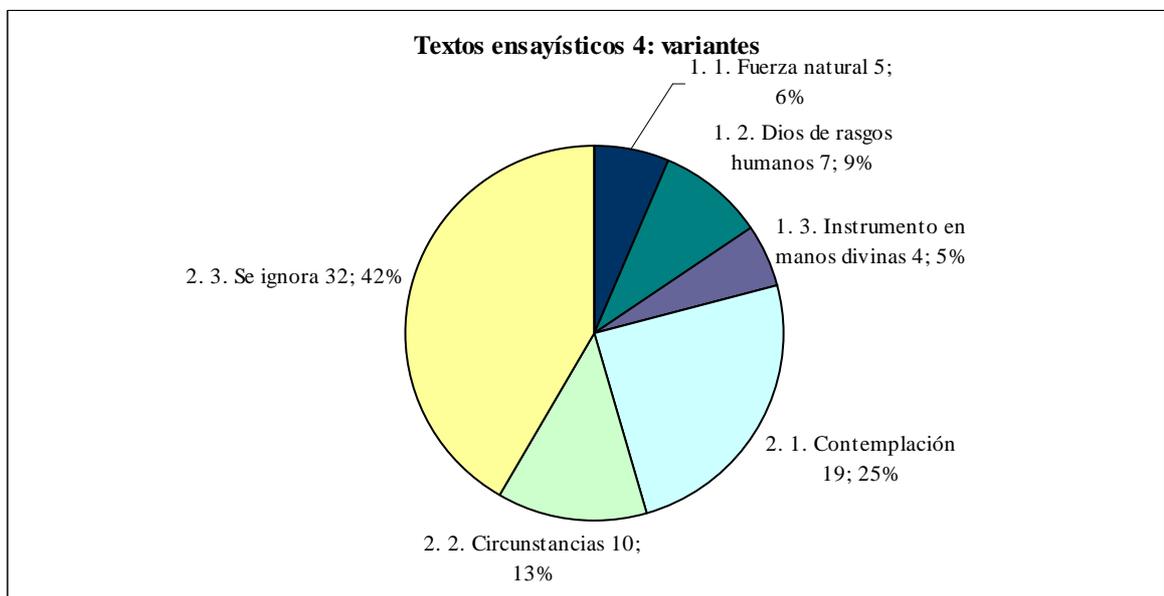


Gráfico 56. Distribución de los casos presentes en los textos ensayísticos de la cuarta etapa según su pertenencia a las diversas variantes.

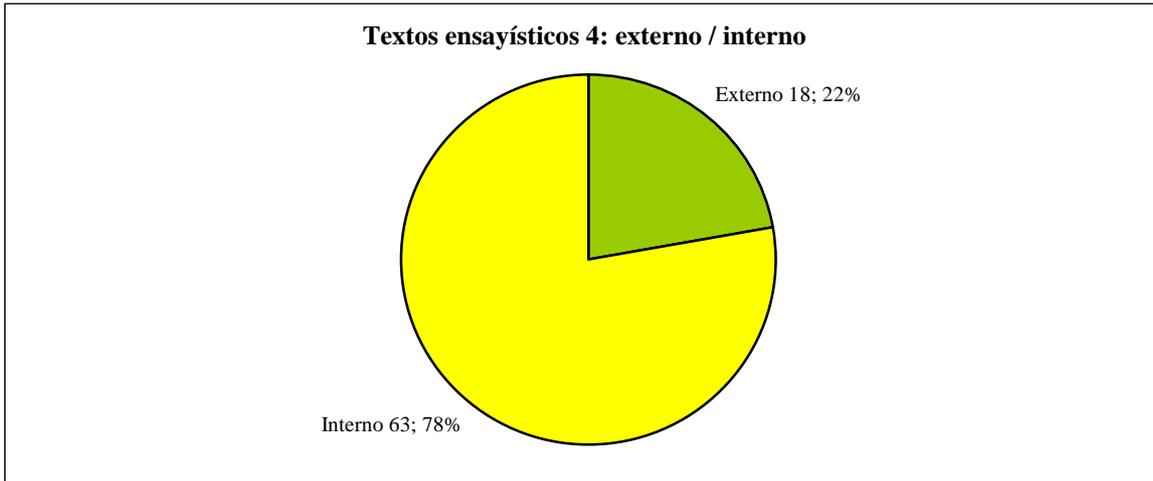


Gráfico 57. Distribución de los casos presentes en los textos ensayísticos de la cuarta etapa según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

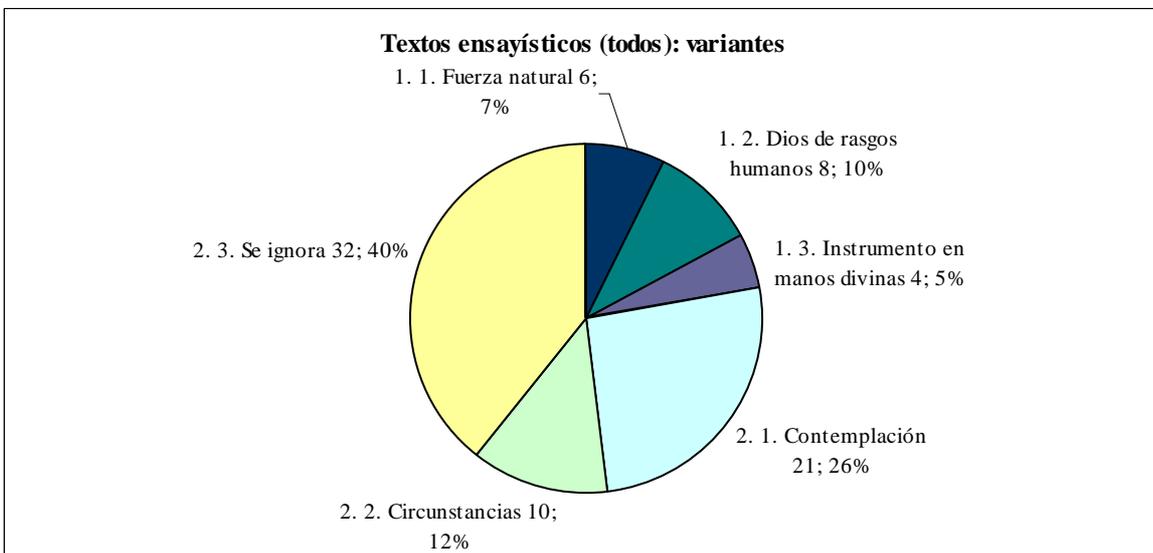


Gráfico 58. Distribución de los casos presentes en los textos ensayísticos del conjunto del corpus según su pertenencia a las diversas variantes.

El problema vuelve a ser que el ejemplo de Gorgias no puede ser suficiente, con lo cual esta cuarta etapa queda sin una referencia clara con la que ser comparada. La solución sería ampliar el corpus, que en este sentido es claramente insuficiente, dado que no podemos ocultar que la Etapa 2 podría contar con todas las obras de Platón y Aristóteles, que sin duda añadirían algunas ocurrencias. Como ya dijimos, la razón de que no las hayamos considerado es práctica, la presunción de que encontraríamos en ellas una proporción relativamente baja de casos.

En resumen, nos faltan algunos datos para verificar la hipótesis de que el balance entre las variantes viene marcado por los géneros literarios. Algunos resultados nos empujan a pensar que tal vez sea así, pero hay otros que nos disuaden.

Por otro lado, es necesario hacer otras reflexiones: por ejemplo, hay que tener en cuenta que la narrativa griega antigua es casi siempre muy cercana a la lírica. Los primeros textos narrativos en prosa sin intenciones poéticas son seguramente los de Heródoto, y más adelante (si no salimos de nuestro corpus) hay que llegar hasta Partenio de Nicea. De este modo, hay un claro desequilibrio en las primeras etapas a favor del género lírico y contra el narrativo. También el género teatral está demasiado limitado a la segunda etapa, pese a unos pocos ejemplos en la tercera, como para sacar conclusiones iluminadoras.

De manera que los géneros tienen en sí mismos una distribución cronológica marcada. Los textos más antiguos son mayoritariamente líricos o muy cercanos a la lírica, mientras que los más modernos se alejan de ella para buscar un lenguaje más objetivo, con lo que en cierta medida las dos hipótesis (la genérica y la cronológica) se funden en una sola.

En conclusión, no vamos a considerar esta posibilidad como la más explicativa: preferimos concentrarnos en la hipótesis cronológica.

#### **4. 14. Comentarios de tipo cualitativo**

Ahora vamos a proceder a la descripción de las ocurrencias, primero desde un punto de vista cualitativo, luego según la incidencia de las variantes en los textos, y por último de acuerdo con ciertos grupos que presentan un interés especial, sobre todo por la razón de que incluyen textos individuales que por separado no son capaces de producir una información relevante porque el número de casos que incluyen es muy reducido.

Naturalmente, no toda la información interesante está en los números. En primer lugar, en algunos textos se da una especial importancia a ocurrencias que no son necesariamente las más repetidas. Así, hay obras que se centran en un determinado tipo de amor al que sin embargo solo se refieren directamente en una ocasión, o incluso en ninguna. En otros autores, puede ocurrir que la concepción de lo que ocurre con el deseo esté claramente dirigida en un sentido, y que esa mentalidad quede clara porque se expresa en fragmentos explícitos, pero que a la hora de narrar enamoramientos recurra a variantes del motivema que no coinciden con esa opinión.

Es cierto que nuestra propuesta para este estudio se centra en un análisis cuantitativo de la utilización de las variantes en los distintos textos, pero de ningún modo podemos olvidar que la mentalidad de los autores se manifiesta también de otras maneras.

Con frecuencia la manera de pensar acerca de un tema se manifiesta de manera más directa en la elección de determinadas palabras sin aparente importancia que en una exposición racionalizada y muchas veces impostada. También es cierto que lo esperable es que ambas manifestaciones coincidan y que lo que un escritor dice opinar coincida con la expresión que normalmente utiliza. Pero en la medida en que esto no es siempre lo que nos encontramos, será necesario hacer un pequeño esfuerzo por enfrentar unas y otras manifestaciones. En este capítulo vamos a esclarecer dentro de lo posible algunos de los casos más evidentes de falta de sintonía entre ciertas opiniones o concepciones explícitas y la concepción implícita que muestra el análisis numérico de las variantes.

#### **4. 14. 1. Escarnio y símbolo del disfrute en Aristófanes**

El primer caso que llama nuestra atención es el de Aristófanes. Aunque lo sexual está muy presente en sus comedias, en realidad se dan relativamente pocas apariciones del motivema. Esto no se debe en absoluto a una diferencia o discordancia entre una opinión explícita y una concepción implícita que rige la distribución de variantes, como es el caso en otros autores. Lo que ocurre con sus comedias es que raras veces se da la narración explícita del momento del enamoramiento o del surgimiento del deseo. Más bien lo normal es que se encarezca el placer del sexo, lo cual a menudo es símbolo o alegoría de otros bienes que al autor le parecen deseables, o por el contrario se escarnezca la incontinencia de ciertos individuos, culminación del tema griego de la templanza, solo que expresado desde el punto contrario para representar el ridículo máximo de quien no sabe controlarse.

El placer del sexo, frecuentemente encomiado, aparece en este fragmento de *Los acarnienses* (Aristófanes, 1995: 125), en boca de Dicéopolis, que defiende la paz:

[...] *Mucho más agradable es, ¡oh! Fales, Fales,  
encontrar llevando leña robada del peñascal  
a esa buena moza, la tracia de Estrimodoro [,]  
agarrarla de por medio y levantarla,  
tumbarla al suelo y ‘despepitarla’,  
¡Oh! Fales, Fales.*

Con un claro sentido alegórico, que también se repite en varias obras, la belleza sexualmente atractiva aparece representando elementos no visuales sino abstractos, como

ocurre también en *Los caballeros* (Aristófanes, 1995: 338) cuando el Morcillero introduce las treguas en escena, que vienen representadas por dos deseables muchachas.

Morcillero: Ya lo dirás, cuando te entregue las treguas de treinta años. Rápido, treguas, venid acá (*entran representadas por dos muchachas*).

Demo. ¡Zeus santísimo! ¡Qué buenas están! ¡Por los dioses!

Cualquiera de las dos alternativas tiene una función primordial que es la de provocar la risa, pero también en algunos casos alcanza una función estructural, como ocurre especialmente en *Lisístrata*, donde la huelga sexual practicada por las mujeres atenienses y espartanas tiene como finalidad alcanzar la paz y se constituye en núcleo de la trama. Así que cuando Cinesias trata de entrar en el espacio protegido de la Acrópolis para encontrarse con su mujer, acuciado por el deseo, su excitación va en aumento para no llegar a ninguna satisfacción (Aristófanes, 2008: 161):

Cinesias: ¡Ay de mí, desdichado, qué convulsiones me dan, y qué rigidez, como si me torturaran en la rueda!

Lo que ocurre es que ninguna de estas alternativas incluye propiamente la narración del origen del deseo: normalmente no aparece la distinción entre un estadio previo sin deseo y uno posterior con deseo. Las más de las veces lo que se hace es exaltar con frases rápidas ese placer, o bien se insulta por medio de locuciones sexuales denigrantes. Por ello, la cuenta final de ocurrencias que encontramos en las obras de este autor es mucho menor de lo que cabría esperar en principio: se trata de algunas narraciones mínimas que se deslizan casi imperceptibles en el texto, entre esa multitud de referencias sexuales.

#### **4. 14. 2. El amor sabio en Menandro**

En la obra de Menandro, el único representante de la comedia nueva del que se conservan fragmentos de una longitud digna de ser tenida en cuenta, el amor ha pasado a ser un asunto central, motivador de la trama, cosa que no era en Aristófanes, al menos no de una forma tan generalizada. Como se suele señalar, en las comedias de este autor se repite un modelo de una forma mucho más homogénea que en las de su antecesor. Y en ese modelo repetido una y otra vez (al menos si los textos y resúmenes conservados son

realmente representativos) el amor ocupa una posición axial, como causa principal por la que unos personajes se atreven a enfrentarse a otros dando lugar al conflicto principal. Es un amor de unas características bastante novedosas: mientras que con frecuencia en la literatura anterior se confundía este sentimiento con el deseo arrebatado de unirse sexualmente con la persona objeto de la atracción, pasándose a menudo a un inmediato desinterés una vez que se había cumplido el deseo (recordemos todos los amores de Zeus, que seguramente es el personaje que más veces protagoniza el programa narrativo en tanto que sujeto de estado), muchas obras de Menandro parten de un deseo que ya se ha satisfecho sin dejar paso a la tranquilidad sino precisamente excitando una nueva inquietud mucho más poderosa. Por ejemplo, es un argumento repetido con variaciones que un muchacho ha violado a una muchacha y se ha enamorado de ella, pero se ve obligado por razones familiares a ocultarlo o incluso a casarse con otra.

El deseo es clave como pocas veces antes: ni siquiera en la *Iliada*, donde toda la trama bélica dependía de la atracción irrefrenable provocada por Afrodita, se mantenía su importancia, sino que más bien era parte de los antecedentes necesarios para entender las causas actuales de los conflictos relatados, que en realidad son otros, el enfrentamiento entre Aquiles y Agamenón, la rivalidad con Héctor, el peligro de la derrota, etc. Ahora, por el contrario, el protagonista muestra una tendencia a aparecer enamorado de principio a fin, está dispuesto a enfrentarse a su familia o a realizar duros trabajos (como ocurre en *El misántropo*) por alcanzar una unión duradera con la muchacha de la que se ha enamorado. Casi siempre se trata de un sentimiento que tiene su origen en el encuentro casual y la visión a hurtadillas entre los enamorados, a veces a la puerta de una casa, otras veces durante la noche en el transcurso de una fiesta religiosa. Se repite el tema de que ese amor parece imposible porque los personajes ignoran lo que el público sospecha: que alguien es quien no parece, porque fue perdido y recuperado cuando era niño, y solo al final se descubre la verdadera identidad que posibilita la perfección de la unión. Así, la conclusión que podemos sacar es que para Menandro el amor es un sentimiento perfecto y superior que sabe incluso lo que la razón ignora. El enamorado puede y debe dejarse llevar, porque la persona amada es la que realmente le conviene incluso aunque las apariencias hagan pensar que no.

El problema es que al llevar a cabo el recuento de las ocasiones en que aparece el motivema en este autor, los casos recogidos no guardan ninguna relación con esto (Gráfico 78, en la página 392): una de las variantes que aparecen en 3 ocurrencias (25%) es 2. 3. ‘Se

ignora', una opción que no supone ninguna caracterización especial para el sentimiento, ni permite encontrar una explicación clara. El hecho de que las otras variantes presentes sean 1. 1. 'Fuerza natural' y 1. 2. 'Dios de rasgos humanos' (3 casos cada una) tampoco permite suponer más que un cierto carácter arcaico, sobre todo en lo que respecta a la primera de estos dos variantes, ya en franca decadencia en el momento en que Menandro escribe sus obras. Solo la presencia de la variante 2. 1. 'Contemplación' (otros 3 casos) puede recordarnos lejanamente la idea que acabamos de explicar.

En realidad, este ejemplo sirve para dilucidar qué tipo de información nos depara un análisis textual de todos los elementos que conforman el tejido temático de una obra y qué tipo de información se extrae de un análisis estadístico como el que proponemos. Y es que, por mucho que el planteamiento complejo del texto esté lleno de enamorados a largo plazo y muchachas rechazadas que en el último momento recuperan su posición social gracias al amor y a ciertos elementos que permiten reconocerlas, a la hora de expresar la simple aparición del deseo en un individuo el autor recurre a alguna de las variantes que contemplamos. Debemos asumir que se trata de dos problemas distintos.

#### **4. 14. 3. *El motivema complejo en los líricos helenísticos***

Un problema diferente es ese al que nos enfrentamos en algunos textos, especialmente los líricos de la Etapa 3, Teócrito, Calímaco, Apolonio, entre otros, que narran la aparición del deseo como un fenómeno alejado de la simplicidad de nuestro planteamiento: en lugar de escoger una variante, estos autores a menudo diseñan un compuesto que incluye a varias. A partir de Teócrito es frecuente que la estilización de los elementos tan apreciados de la tradición clásica lleve a los poetas a estas galaxias temáticas en las que es posible analizar todo un cuadro de causas generadoras del deseo que se jerarquizan, diversas variantes fundidas en un único fragmento. Ya no se puede hablar estrictamente de motivema, aunque sigue ahí en la medida en que sigue siendo cierto que se habla de la transformación de un sujeto de estado entre una situación sin deseo y otra con él. Pero para poder asignarle un puesto en nuestro cuadro de distribución por variantes hemos tenido que desentrañar cada caso en busca de la explicación dominante, renunciando a incluir las subordinadas. Por ello, en algunas ocasiones otro lector podrá encontrar en una ocurrencia específica una causa que nosotros no hemos señalado, sino que hemos preferido considerar secundaria.

La augusta hija de Dione, que impera sobre Chipre, hábale impuesto en el fragante seno sus manos delicadas. Por eso, según dicen, a ningún hombre enamoró mujer alguna como amó Ptolomeo a su esposa. [...] (Teócrito, 1986: 168).

En su decisión de mezclar varios motivos generadores, Teócrito alcanza una estilización que juega con los motivos tradicionales en aras del barroquismo. En este ejemplo se perfila una cadena de acontecimientos sutilmente secuenciados: Cipris ha otorgado sus dones a la reina, lo cual causa que Ptolomeo se enamore de ella, así que es la diosa la que genera el deseo por medio de la belleza mágica de la mujer. Pero otros elementos aparecen subordinados: la descripción y alabanza de su belleza, la propia motivación del amor en esa belleza, la instrumentalización por parte de Cipris de esa belleza o incluso de sus propias manos convertidas en instrumentos que la diosa impone a la reina en el fragante seno como otras veces ha hecho con un filtro o una manzana. Todos estos elementos confluyen en una unidad de sentido bajo el lema de uno de ellos, por lo que no tiene mucho sentido tratar de separarlos para recoger una ocurrencia por cada uno, sino que hemos aceptado que se trata de una sola.

Pero hay que hacer un esfuerzo interpretativo para superar las insuficiencias de nuestro método de análisis y explicar textos como el que acabamos de reproducir.

#### 4. 14. 4. *Eros contra el azar en las primeras novelas*

En varias novelas, pero sobre todo en la de Caritón de Afrodiasia: *Quéreas* y *Calíroe* y en la de Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas*, encontramos una distinción bastante característica de los enamoramientos según un doble rasero. Por un lado se da a entender que el amor central, el de los protagonistas enamorados, está guiado por el dios Eros, que de una manera bastante benigna se esfuerza por derribar las defensas de esos dos seres soberbios en su belleza y logra que se conozcan y se enamoren perdidamente. Se trata de una decisión tomada por el dios a conciencia, y que mantiene su poder a lo largo de todo el texto, por encima de los múltiples accidentes que acaecen y lo ponen en peligro (Caritón de Afrodiasias, 1979: 35):

La fama de su extraordinaria hermosura se extendía por todas partes, y a Siracusa afluían los pretendientes, reyes e hijos de tiranos; no sólo de Sicilia, sino incluso de Italia y del Epiro y de los pueblos del continente. Pero Eros quiso unirla en yugo insoluble a un simple particular.

Por el otro lado, todos los demás personajes de la novela tienden a enamorarse por otras razones, desde la magia inevitable de la visión de la belleza de los protagonistas hasta el mero capricho de su naturaleza viciosa, y su deseo descontrolado pone en peligro la sagrada unión. Para dar una muestra entre muchas de las posibles, esto es lo que ocurre cuando Calíroo pasa por entre la gente (Caritón de Afrodiasias, 1979: 111):

Y ninguno de los demás podía soportar el fulgor de su belleza, sino que unos volvían la cabeza como deslumbrados por los rayos del sol, y otros incluso se prosternaban. E incluso los niños sufrían su influjo.

Mitrídates, el gobernador de Caria, se derrumbó atónito sin pronunciar palabra, como hombre a quien inesperadamente alcanza el disparo de una honda, y con gran trabajo le sujetaban sus sirvientes para sostenerle en pie.

No se trata en absoluto de un ejemplo aislado, sino que estas novelas están repletas de casos así.

Puesto que solo la atracción entre los protagonistas tiene un origen divino, el contraste marca que las de los otros personajes son peores y pecaminosas. El autor tiene claro entonces que el verdadero amor es el divino y generado por el dios, pero desde un punto de vista cuantitativo predominan con claridad las otras variantes, ya que son muchos más los otros personajes enamoradizos que aquí y allá conocen y desean a Quéreas y a Calíroo o a Habrócomes y a Antía. En la primera novela encontramos por eso 7 casos de 2. 2. ‘Circunstancias’, 6 de 2. 1. ‘Contemplación’ y 2 de 2. 3. ‘Se ignora’ frente a 2 de 4. ‘El deseo se insufla’, 2 de 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ y 1 de 1. 1. ‘Fuerza natural’. Por su parte, en las *Efesíacas* se dan 8 casos de 2. 1. ‘Contemplación’ y 9 de 2. 3. ‘Se ignora’, frente a solo 3 casos de origen externo, entre los cuales 1 corresponde a la variante 4. ‘El deseo se insufla’, otro a 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’ y otro a 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’.

Y, no obstante, el amor axial es el otro. Es el que centra y vertebrata toda la trama.

Se trata de un fenómeno común a otras novelas, pero en las otras no es tan obvio, principalmente porque deja de responsabilizarse a Eros del amor principal. Solo en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio vuelven a aparecer el dios y Afrodita (son dos ocurrencias, también en clara minoría frente a los casos en los que no se dice nada de un agente), y efectivamente su acción se aplica sobre los protagonistas, pero esas apariciones

tienen lugar en diálogos y no en la propia narración. Además, esos diálogos tienen un carácter marcadamente retórico, probablemente influido por la Segunda Sofística, y no se puede decir con tanta claridad que la distinción que proponemos para Caritón y Jenofonte sea también estructural en Aquiles Tacio.

#### 4. 14. 5. *El reconocimiento en Heliodoro*

Es obvio que en *Las etiópicas*, de manera bastante similar a lo que ocurría en *Quéreas y Calíroa* y en las *Efesíacas*, el amor central, el de Teágenes y Cariclea, sigue unas leyes diferentes de las del resto de los enamorados del texto, pero que su caso es especial, más importante, axial. Sin embargo, en esta novela simplemente no aparece el dios del amor, no se lo menciona o simplemente ha sido sustituido por otras fuerzas que simbólicamente remiten al interior de la persona. Así, la divinidad del alma que busca su igual en la tierra (Heliodoro, 1996: 114-115):

[...] nos dimos cuenta con total certeza de que el alma es algo divino y ha recibido de lo alto afinidades innatas. En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y solo a ella merecía pertenecer. Pues primero se quedaron parados de repente, llenos de azoramiento. Ella le entregó la tea harto despacio, y del mismo modo él la recibió: durante un buen rato mantuvieron los ojos fijos el uno en el otro, como indagando en sus recuerdos para ver si se conocían previamente y si se habían visto antes.

Esta transformación de los personajes está situada estructuralmente en el auténtico eje de la novela. Ha sido preparada cuidadosamente por el autor, que ha sabido retardar el momento para cargarlo de todo el interés, empezando la narración *in medias res*, y dejando este momento, el verdadero principio de toda la acción, para una analepsis en boca del sabio Calasiris cuando el lector ya sabe de la perfección del amor entre los protagonistas, de su capacidad de renuncia y de su pureza y virtud. Así, la narración de la escena en que se ven y se enamoran la eleva a la calidad de momento culminante de la trama, con una trascendencia similar a la del desenlace, por lo que debe considerarse su caracterización al margen de la importancia estadística de un único caso.

Las especulaciones de Platón en torno al amor están muy presentes en este momento de la novela, especialmente la idea de la *anamnesis* o reconocimiento de aquello que el alma conoció en su existencia anterior a la vida terrena. Pero si en Platón esta idea

estaba al servicio de la búsqueda de la forma del bien, que era la guía de todas las búsquedas del filósofo y que subordinaba entre otras cosas al deseo de alcanzar la belleza humana, concebido como un camino por el que podemos llegar a conocer la belleza en sí y a través de ella al bien en sí, en Heliodoro la idea se limita al único fin de la relación interpersonal, si no queremos buscar interpretaciones alegóricas en la trama<sup>66</sup>. Parece preferir el mito propuesto por Aristófanes en el *Banquete*: hemos perdido nuestra naturaleza hermafrodita al ser divididos en dos mitades que se buscan; cada uno debe encontrar la mitad perdida en medio de una multitud de mitades que no nos corresponden. Así, al verse, Teágenes y Cariclea se reconocen como si antes de nacer tuvieran ya noticias uno del otro, puesto que el alma es divina y está impregnada con ese saber.

Pero este reconocimiento, fortalecido por su posición en el relato y por la perfección ya descrita del amor de los protagonistas, está debilitado también por otros rasgos: se dice que fue «como si» se reconocieran. Calasiris, que por otro lado no es en absoluto un narrador fiable, ya que reconoce sus propias mentiras en otras ocasiones, en su relato del enamoramiento convierte el reconocimiento platónico en un símil, aunque también da a entender que él sí cree que había algo divino en ese enamoramiento. De modo que el presunto encuentro en lo material de dos almas gemelas que venían buscándose en lo inmaterial puede ser solo una exageración de un narrador que disfruta de su poder.

Desde un punto de vista literal, y dejando a un lado las dudas que nos inspire el carácter de Calasiris, lo que se dice en el fragmento no es que su amor proviniera del reconocimiento, sino que se enamoraron de una manera parecida a la del reconocimiento platónico. Es decir que, en última instancia, solo es un caso más de origen desconocido del deseo.

#### 4. 15. Variaciones caprichosas entre autores o textos

Otra dificultad que debemos tener en cuenta es el hecho de que muchas veces, pese a que la tendencia de una etapa esté bastante clara, algunos de los autores que la integran se escapan de esa tendencia y muestran proporciones diferentes, a veces en marcado contraste. Por ello, encontramos autores que se centran en una variante que puede ser muy

---

<sup>66</sup> García Gual (1972: 159-167) resume algunas de las interpretaciones religiosas en torno a los ritos místicos, Isis y Osiris, Eros y Psique. Heliodoro podría haber estado interesado en promover el culto de Helios por su relación con una localidad en que se lo adoraba.

distinta de la variante predominante en su etapa. Entre los fragmentos novelescos, no parece posible encontrar una razón clara por la que el único caso presente en *Nino* y *Semíramis* es de la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, mientras el único de *Calígone* es de 2. 1. ‘Contemplación’, y el único de las *Feniciacas* de 2. 3. ‘Se ignora’, y el de *Olenio* de 1. 1. ‘Fuerza natural’.

Algunas veces será posible aventurar una hipótesis por la que tienen lugar estas variaciones, pero otras veces no nos quedará otro remedio que considerarlas desviaciones de la norma o casos extraños. En este último caso, su valor estará relacionado con el conjunto de los datos, pero no podremos encontrar el orden rector dentro de un único texto.

Esto nos lleva a distinguir tres enfoques necesarios en la descripción y análisis de nuestros casos: por un lado, el enfoque por etapas, que relaciona todas las variantes en las proporciones en que aparecen en el conjunto de cada una de las etapas; por otro, las consideraciones que será posible hacer en torno a un grupo determinado de textos pertenecientes a un género particular o a un autor, etc. (las diferencias que encontremos entre las proporciones observadas en uno de esos grupos y el conjunto de la etapa a la que pertenece se podrá explicar de acuerdo con nuestro conocimiento de la historia y la cultura griega); en tercer lugar, aquellos casos individuales cuyas proporciones en la distribución de las variantes sea especial por algún motivo que podamos identificar.

Y de la misma manera, en los tres enfoques podremos encontrarnos con elementos que escapen a nuestra comprensión y capacidad explicativa: claro que en el enfoque global estamos convencidos de que lograremos dar explicaciones bastante satisfactorias (y es lo que venimos intentando al explicar los porcentajes que encontrábamos en las cuatro etapas); pero puede ser que encontremos grupos en los que no podamos dar razones para entender alguno de los rasgos característicos en cuanto a la distribución de las variantes; y todavía con más probabilidad encontraremos textos individuales cuya distribución nos resulte de todo punto inexplicable: tal es el caso de varios de los fragmentos novelescos señalados unos párrafos más arriba. En estos casos, la única respuesta que podemos encontrar está en subir un escalón y explicar los textos anómalos por su pertenencia a los grupos y los grupos anómalos por su pertenencia a las etapas. Naturalmente, es aceptable que un texto vaya contra corriente y que un autor prefiera explicar las cosas de manera distinta a la más frecuente en su tiempo.

De la misma manera, dentro de un mismo texto también pueden darse ocurrencias extrañas del motivema que se pierdan en el conjunto. El hecho de que aparezcan reducidas

a un porcentaje mínimo dentro de una proporción que coincide con la tendencia general en la etapa no significa que esas extrañezas sean fáciles de explicar. Así, entre una marea de ejemplos, en el conjunto de la obra de Teócrito es muy clara la tendencia hacia el 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, que domina el panorama con 11 casos de un total de 28 (lo que supone un 39%), y las otras dos variantes dominantes son también las propias de la etapa, 2. 3. ‘Se ignora’ (7 casos que suponen un 25%) y 2. 1. ‘Contemplación’ (6 casos que suponen un 21%). Sin embargo, y aunque también el resto de las proporciones coinciden bastante con las propias de la etapa, encontramos un caso de 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’, del cual solo hay otro en toda la etapa, en la *Antología palatina II*. Este único caso supone un 3% del total en Teócrito, mientras que en el conjunto de la etapa los dos casos suman solo un 1% del total de 189 casos. Y si nos limitásemos a considerar los casos propiamente helenísticos, entre Menandro y Apolonio de Rodas, el caso de Teócrito sería el único a tener en cuenta entre los 56. Indudablemente, esa ocurrencia resulta bastante anómala en su contexto, aunque podemos explicarla en el conjunto de las etapas, ya que en todas ellas aparece esa misma variante con porcentajes siempre muy limitados: 1%, 3%, 1% y 1%, de manera que se podría concluir que se trata de una suerte de universal marginal.

Todavía es posible otro tipo de anomalía: dentro de un único autor pueden darse algunos marcados contrastes: en Sófocles, por ejemplo, encontramos obras sin ninguna aparición del motivema (así *Edipo rey* o *Edipo en Colono*), otras en las que predomina una variante (así, en *Antígona* aparece solo la variante 2. 1. ‘Contemplación’) y otras en las que predomina otra (en *Las traquinias* aparecen 6 casos del dios con rasgos humanos, entre otros menos numerosos).

La explicación de estas variaciones puede estar en un cambio de opinión por parte del autor, que no está obligado a mantener la misma concepción del deseo desde el principio hasta el fin de su vida, pero también, con mayor probabilidad, en las diferencias en los asuntos tratados: los personajes no son los mismos, pero además las circunstancias varían. Mientras en *Las traquinias* el arrebatado amoroso causado por la divinidad en Heracles lo lleva a dejar abandonada a Deyanira, en otras tragedias apenas se menciona el deseo o se lo atribuye a la contemplación (*Antígona*) o a la fuerza natural (*Electra*). Las mismas variaciones se aprecian en la obra de Eurípides, que en *Hipólito* pretende engrandecer la figura de Afrodita, cuya venganza es central en la trama, de donde surge la conveniencia de que se repita (hasta cinco veces) la variante del dios con voluntad y

características humanas que genera el deseo, mientras en *Las troyanas* quiere resaltar las consecuencias de la catástrofe bélica causada por los azares humanos, entre los que el deseo aparece como uno de los más caprichosos, por lo cual el autor recurre tres veces a la idea de que surge por la contemplación, siendo esta la variante predominante.

Es muy peculiar el caso de Esquilo, en cuya obra hemos encontrado 5 casos, que pertenecen sin excepción a variantes de origen interno, circunstancia francamente en contradicción con la tendencia más común en su época, pero además muy alejada de lo que esperaríamos en un autor al que la crítica es unánime en caracterizar como el más arcaico de los tres trágicos, obviamente no solo por tener en cuenta la fecha de su nacimiento, sino también por su posición en la estabilización de unos rasgos propios del género que apenas estaban claros cuando él empezó a escribir. Si es a todas luces anómalo que en su obra solo aparezcan casos de generación del deseo sin la concurrencia de un agente, habrá que admitir que se trata de una consecuencia de la idiosincrasia de este autor, ya que no encontramos diferencias importantes entre sus textos: los 2 casos correspondientes a 2. 1. ‘Contemplación’ aparecen en *Prometeo encadenado*, mientras que los 3 casos de 2. 3. ‘Se ignora’ aparecen repartidos en *Los siete contra Tebas*, *La Orestía* y *Las suplicantes*. Podemos especular con la posibilidad de que el enamoramiento de Zeus esté intrínsecamente relacionado con la vista en el primer texto, mientras que en los otros tres el autor no le interesa decantarse por una u otra forma de deseo, sino que se contenta con decir que surgió.

Pero quizás no sea correcto considerar estas 5 ocurrencias como un corpus suficiente para sacar conclusiones. Al fin y al cabo, es un número tan limitado que pasarían inadvertidas si aparecieran dispersas en la obra de otro autor como Apolodoro. En ese caso deberíamos estar atentos a cambios más lentos y considerar toda su figura como un autor poco representativo en lo que respecta a nuestro motivema.

De acuerdo con estas observaciones que explican los cambios de una obra a otra, la elección de la variante apropiada para dar cuenta de la narración de un enamoramiento puede depender no solo de la concepción del deseo que ostente el autor a lo largo de toda su vida o de una fase más o menos larga (hasta que se da en él un cambio de mentalidad) sino también de las intenciones de cada obra. Las expectativas del conjunto de los receptores, las condiciones de producción del texto o de representación en público (cuando se trata de una obra para ser comunicada de manera oral), la forma de lectura que la obra impone al lector, etc., pueden ser cruciales en el momento de decidirse por una variante.

De hecho, podemos volver a una idea que hemos considerado previamente como otra hipótesis explicativa que en conjunto habíamos preferido descartar: algunas veces estas pequeñas variaciones pueden atribuirse a las especializaciones genéricas. Es decir que el grado en que las proporciones dentro de un autor se separan de las proporciones de la etapa a la que pertenece puede explicarse en algunos casos por la pertenencia del texto a un género cuyas tendencias particulares son diferentes.

Así, en Mosco y Bión aparecen sendos casos de la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, que no sigue la tendencia general en su etapa, ya dominada por las variantes internas, pero bastante conformes con el principio lírico del sujeto sometido a designios externos. Por contra, otros rasgos de estos autores no pueden explicarse por su adscripción genérica, sino por la etapa en la que aparecen: en Mosco hay otro caso, que pertenece a la variante 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’, para el que no hay una explicación fácil dentro de los elementos tradicionalmente líricos pero que sí coincide con un porcentaje escaso pero relativamente repartido en la Etapa 3. En cuanto a Bión, aparte de la ocurrencia en la que opta por el dios de rasgos humanos, encontramos la ‘contemplación’ en el otro caso, lo cual también se explica perfectamente por el género lírico, ya que esta es la segunda variante más numerosa en ese género, tanto en el conjunto del corpus (un 22%) como en la etapa 3, a la que pertenece este autor (un 29%). Obviamente, se trata de casos que solo alcanzan una explicación en el conjunto de los poetas helenísticos.

Pero hay otros textos aun más llamativos. Seguramente, los que más llaman la atención son la *Iliada* y la obra de Píndaro.

Ya nos hemos referido a la primera gran epopeya de Homero, en la que aparecen 13 casos de deseo que se autoinsufla (que suponen el 48% del total de casos de esta variante). De hecho, esta anomalía nos ha llevado a tomar la decisión de cambiar la posición de la variante: desde un punto de vista estrictamente teórico habríamos preferido situarla en último lugar, razón por la que todavía mantenemos el número 4 por la posición que le corresponde ahí. Sin embargo, y aunque 9 de esos casos corresponden en realidad a un único pasaje de la *Iliada* (Gráfico 59), la verdadera explicación de esta sobreabundancia puede estar en que no es una concepción más moderna que las otras, sino tan arcaica como la de la fuerza natural. Este argumento es el que nos ha llevado a corregir el orden de las variantes.

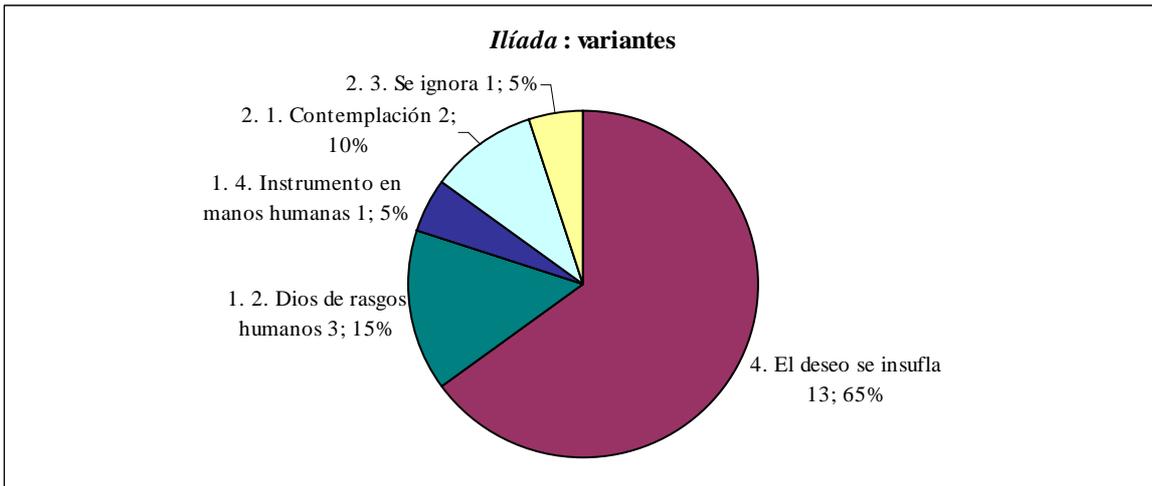


Gráfico 59. Distribución de los casos presentes en la *Iliada* según su pertenencia a las diversas variantes.

Pero el hecho de haber tomado esa decisión no puede hacernos olvidar que se trata de un resultado sorprendente, y que lo es todavía más si tenemos en cuenta que en la *Odisea* no aparece esta variante ni una sola vez. Existe una gran diferencia en las proporciones entre las variantes en una y otra de las dos epopeyas homéricas. Es cierto que en la *Odisea* solo se encuentran 5 casos, una cantidad no representativa, y que tampoco en la *Iliada* hay tantos como para sacar conclusiones muy fidedignas. Pero sí parece que la sobreabundancia de la variante 4. en esta es relativamente caprichosa. Es sorprendente que en la *Odisea* (Gráfico 60) haya 3 casos (60%) de deseo endógeno frente a 2 (40%) de deseo exógeno, contra la tendencia dominante en esa etapa y también en la *Iliada* (el deseo exógeno suma un 85% y el endógeno solo un 15%).

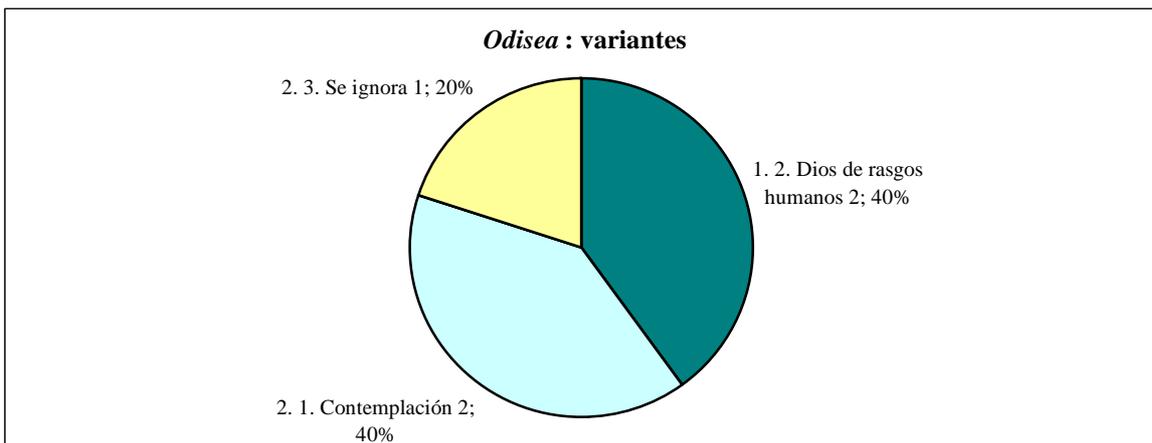


Gráfico 60. Distribución de los casos presentes en la *Odisea* según su pertenencia a las diversas variantes.

Seguramente, lo más plausible es que esta variante, como intuíamos en la presentación teórica, no deba ser considerada sino como parte de las variantes 1., incluso

indistinguible de la 1. 1. ‘Fuerza natural’. Y es que podría llegarse a pensar que no hay en Homero distinción entre las dos vertientes del deseo, o al menos no del mismo modo en que los autores claramente distinguen las alternativas a su disposición a la hora de elegir una de ellas. Aquí se diría que simplemente el autor ha encontrado un matiz diferente que para otros autores no significa demasiado, y que él explota en un momento dado para luego olvidarse de él.

De Píndaro sorprende el hecho de que muestre una cantidad inusitada de casos de 3. ‘El enamorado es responsable’, una variante por otro lado que por su posición en el modelo teórico debería corresponder a etapas más modernas, ya que podríamos pensar que se refiere al caso más avanzado en cuanto a mentalidad (aunque ya hemos desestimado esta suposición, al menos en lo que respecta a las ocurrencias presentes en nuestro corpus). Son 4 de los 14 que se encuentran en el conjunto del corpus, pero son los 4 únicos casos en la primera etapa y también son 4 de los 7 casos que aparecen en el género lírico, perteneciendo los otros 3 a las mucho mayores *Antologías I y II*. Por otro lado, debemos recordar que la proporción que representan esos 4 casos en su etapa es mucho mayor que la que representan los otros 7 en las suyas. En cualquier caso, se trata de una variante muy poco frecuente a la que ya nos hemos referido por su comportamiento peculiar.

No hay motivos claros que expliquen esta abundancia en Píndaro. Los casos 1, 3 y 4 son mujeres que toman esa decisión por sí mismas. El caso 2 es de locura masculina, sin que esa locura conlleve una pérdida de responsabilidad. De una forma algo difusa, tenemos que entender que este autor quería hacer referencia a acontecimientos del mundo mitológico en los que no tenía elección porque la tradición destacaba el hecho de que la mujer había tomado esa decisión. Nuestra alternativa es suponer que a él más que a otros le chocaba el hecho de que algunas mujeres tomaran la iniciativa.

#### 4. 16. Textos individuales

Aparte de estos textos particularmente llamativos porque muestran tendencias radicalmente distintas de las que corresponden a sus épocas o a sus géneros, no podemos dejar de señalar que algunos otros textos tienen una importancia crucial en el balance final. Una de las características más llamativas del corpus, como se ha podido ver en el Gráfico 1, es que ciertos textos presentan un número ínfimo de casos (hay 18 textos en los que solo se da 1 ocurrencia) mientras que otros ofrecen una cantidad muy elevada (el máximo es de

48 ocurrencias, en la *Antología palatina 1*). Pero señalar los porcentajes correspondientes a todos los autores y a todas las variantes supondría una complicación demasiado ardua y también repetitiva, por lo que hemos decidido limitarnos a señalar solo aquellos textos que claramente destacan en esto, es decir, los que presentan un número de ocurrencias capaz de marcar o modificar perceptiblemente las proporciones de su etapa.

#### 4. 16. 1. La ignorancia del agente en los resúmenes tardíos

En este sentido, los textos más abultados son esos en los que la variante hegemónica es 2. 3. ‘Se ignora’, la mayoría de los cuales pertenecen a las etapas 3 y 4. Entre ellos, Partenio de Nicea (Gráfico 61) incluye 24 casos, lo que representa un 12% en el total de casos de esta variante, pero es todavía más determinante en su etapa, la tercera, donde representa el 47% frente al total de casos de esa variante. Apolodoro incluye en su *Biblioteca mitológica* (Gráfico 62) nada menos que 33 casos de esta misma variante, lo que supone un 16% respecto al total de la variante, que no es un porcentaje tan abrumador en el total de la cuarta etapa, un 26,4%. Otros tres autores añaden grandes cantidades a esta misma variante: Luciano (Gráfico 63) incluye 13 casos, un 6% frente al total y un 10,4% frente al total de la variante en su etapa, la 4; Ateneo de Náucratis (Gráfico 64) 24 casos, un 12% frente al total de la variante y un 19,2% frente al total de la variante en la cuarta etapa; por último, Heliodoro (Gráfico 65) incluye en su relato 11 casos de ignorancia del agente, un 5% frente al total y un 8,8% respecto a la variante en la cuarta etapa. Estos 5 autores juntos representan el 51% de los casos de ignorancia del origen del deseo, dato que es especialmente representativo si tenemos en cuenta que la suma total de sus casos, 182, que es bastante nutrida, no obstante, representa solo un 28% de los casos totales (646).

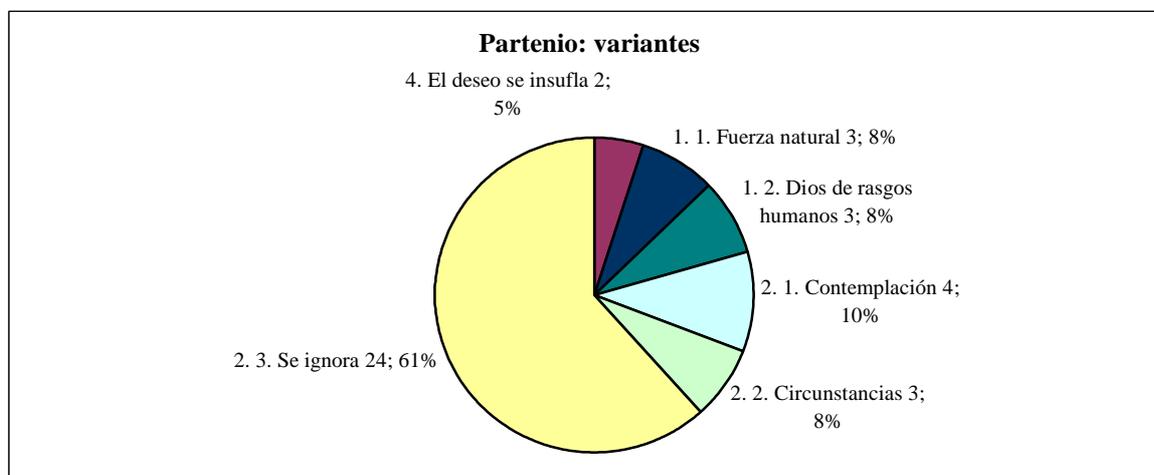


Gráfico 61. Distribución de los casos presentes en Partenio según su pertenencia a las diversas variantes.

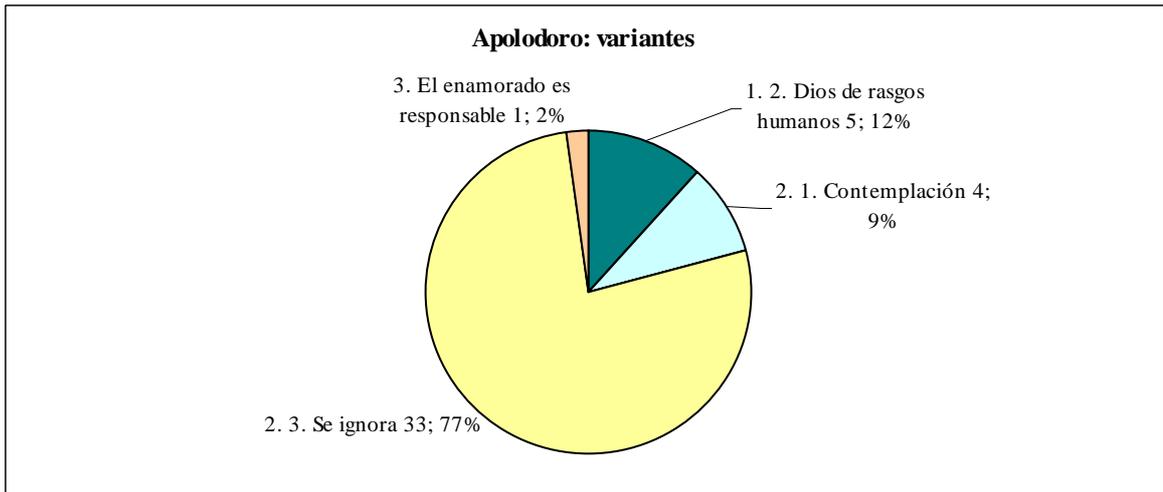


Gráfico 62. Distribución de los casos presentes en Apolodoro según su pertenencia a las diversas variantes.

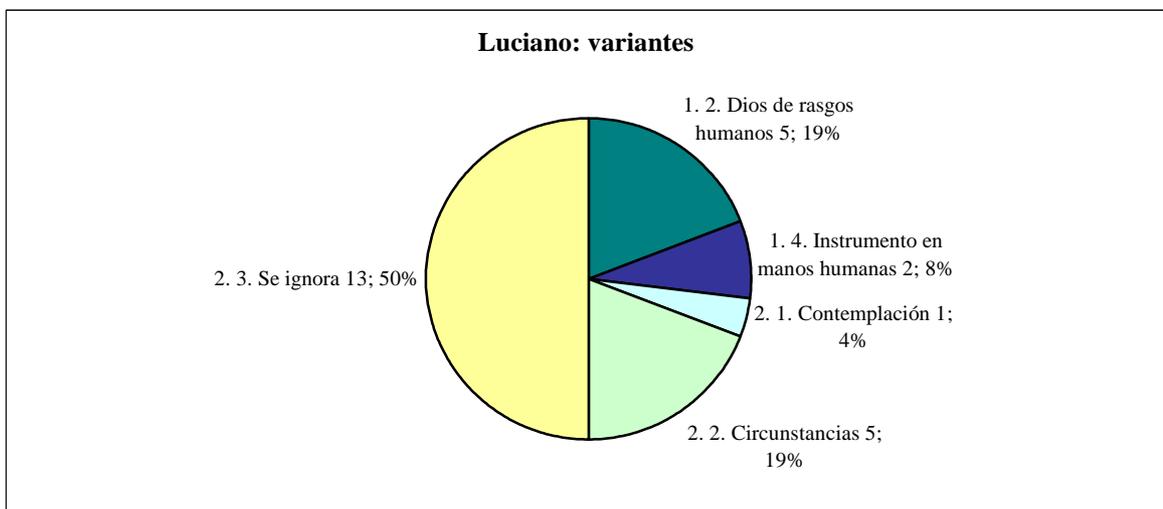


Gráfico 63. Distribución de los casos presentes en Luciano según su pertenencia a las diversas variantes.

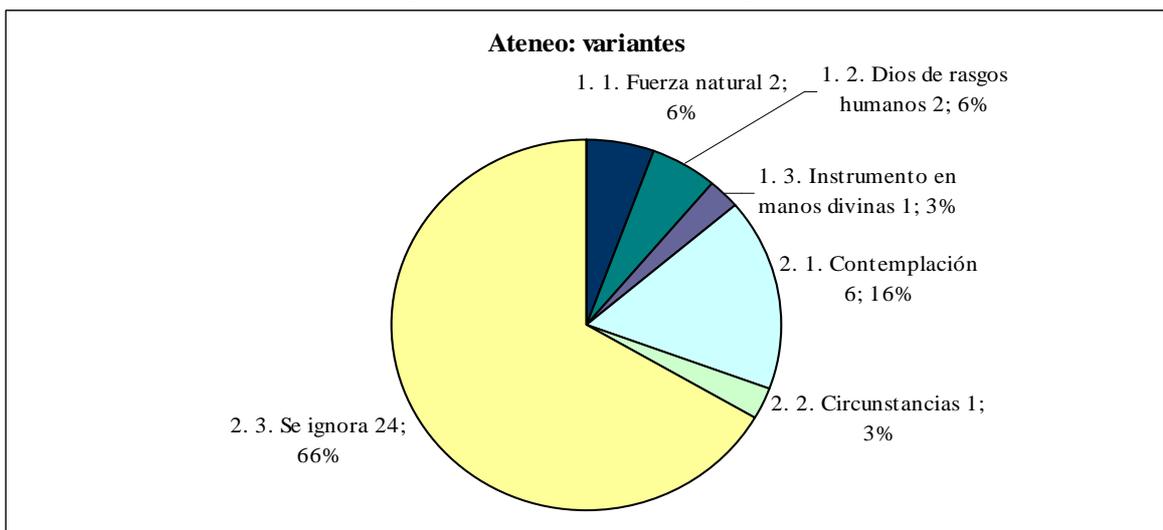


Gráfico 64. Distribución de los casos presentes en Ateneo según su pertenencia a las diversas variantes.

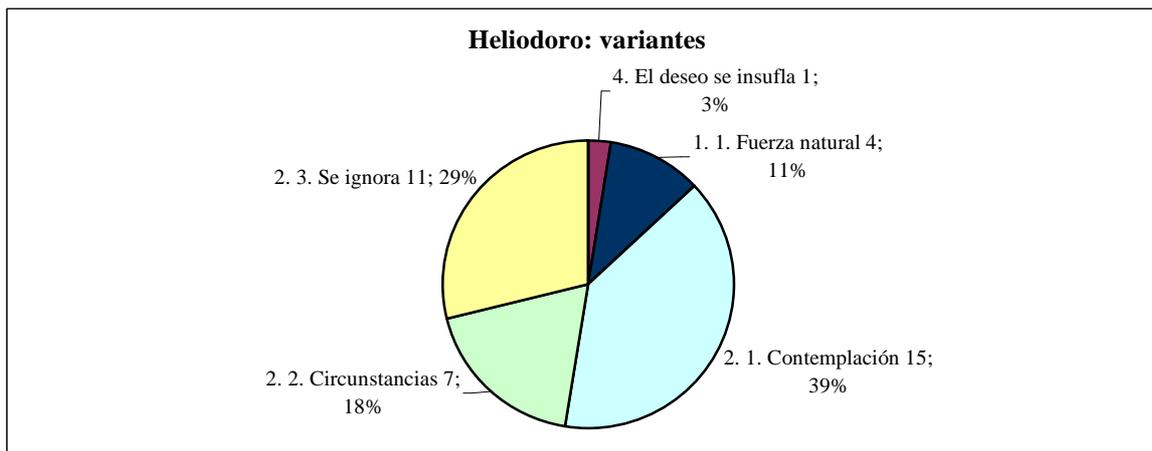


Gráfico 65. Distribución de los casos presentes en Heliodoro según su pertenencia a las diversas variantes.

Entre todos estos casos, valga uno cualquiera como ejemplo: en Apolodoro (2010: 101-102), una construcción que se repite hasta la saciedad:

Entonces Astidamía, la mujer de Acasto, se enamoró de Peleo y le envió propuestas para unirse, pero al no convencerlo, envió a decir a su mujer que Peleo estaba a punto de casarse con Estérope, la hija de Acasto; [...].

Desde luego, resulta ya sorprendente que el motivema aparezca 182 veces de manera explícita en estos textos (se trata de los textos que muestran un número mayor de ocurrencias, solo por detrás de la *Antología palatina 1*). Por otro, aún lo es más que se recurra tantas veces a la generación del deseo como narración mínima y que eso sea para finalmente no decantarse por una interpretación. Es cierto que nos encontramos ante textos muy reiterativos, sobre todo Partenio, Apolodoro y Ateneo, y de algún modo también algunas de las obras incluidas en el texto de Luciano constituyen una colección de casos. No obstante, podemos asumir que en esos tiempos el pensamiento ha llegado a un punto en que es posible olvidarse del agente en una gran mayoría de los casos. Mientras en Hesíodo resultaba crucial señalar al agente que se encargaba de la acción de provocar el deseo, en estos autores eso ha perdido esa importancia, o al menos no necesitan recordarles a sus receptores, predominantemente lectores, una concepción acaso no compartida ya por todos.

En todo caso, es obvio que en estos textos no nos encontramos con una negación explícita de la existencia del agente, cosa que sí veremos en textos filosóficos, ni siquiera la ignorancia explícita que expresa Catulo (2006: 437), representativa de un nuevo

escepticismo en materia de deseo de una simplicidad que creemos ausente entre los griegos de su tiempo:

Odio y amo. Quizá me preguntes por qué.

No lo sé, pero así lo siento. Y sufro.

Al contrario, sí encontramos en ellos un desinterés muy distinto de la mentalidad homérica.

#### **4. 16. 2. El agente divino en los líricos helenísticos**

En relación con los casos del dios de rasgos humanos, destacan algo menos que los textos que acabamos de citar la *Antología palatina 1* y Teócrito. La primera (Gráfico 66) incluye 18 casos, lo que supone un 14% del conjunto de casos de esa variante y un 35% de los casos de esa variante en la tercera etapa. El autor citado en segundo lugar (Gráfico 67) presenta 11 casos, esto es un 9% con respecto al total de la variante y un 21,57% con respecto a esa variante en la tercera etapa. Como es obvio, si sumamos ambos textos nos encontramos con más de la mitad de las ocurrencias en esa etapa, y un 23% en relación con el conjunto.

No puede ser más sorprendente que los textos en los que más veces aparece el agente divino pertenezcan a una etapa, la tercera, en que esa variante ya está en franca decadencia. Solo se explica por la diferencia de casos que aparecen en las cuatro etapas: esos 29 casos pierden su importancia porque compiten con una masa aun mayor de casos de las otras variantes en su etapa. Pero no podemos dejar a un lado la información que nos dan. Indudablemente se trata de textos bastante modernos en los que aparece una proporción muy elevada de las variantes más comunes en la antigüedad.

La primera explicación a nuestro alcance es otra vez el género: se trata de textos poéticos, en los que la predominancia de las variantes exógenas se mantiene durante más tiempo. Y la razón principal de esta permanencia se debe seguramente, como ya hemos explicado, al prestigio que la lírica había alcanzado en la época clásica.

Entre muchos ejemplos posibles, veamos este de Teócrito (1986: 245):

(*A un doncel*) Si así lo haces, tu fama será buena en la ciudad, y no habrás de sufrir penas de Amor, quien subyuga el corazón de los hombres sin esfuerzo, quien a mí, que era de hierro, ha ablandado.

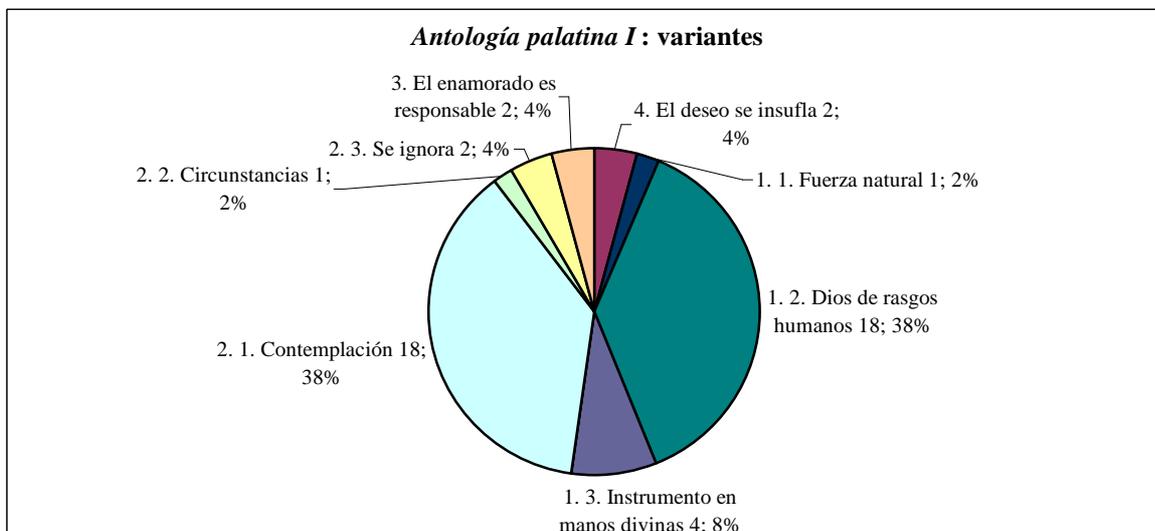


Gráfico 66. Distribución de los casos presentes en la Antología palatina I según su pertenencia a las diversas variantes.

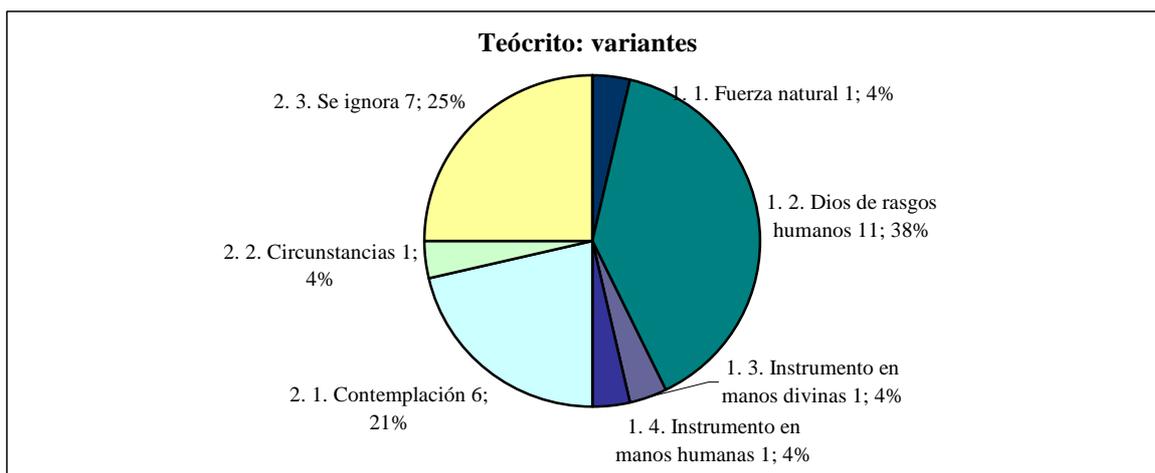


Gráfico 67. Distribución de los casos presentes en Teócrito según su pertenencia a las diversas variantes.

Pero es posible añadir que en muchos casos la actitud de los autores no es la de simplemente continuar con la tradición, sino que la complican (y también hemos hablado ya de la posibilidad de jerarquizar las distintas variantes dentro de un motivema complejo) o incluso se permiten tratarlo con ironía. En algunos pasajes se diría que el autor no cree que la aparición del deseo venga provocada por el agente externo pero recurre a él para provocar la sonrisa de su auditorio o de sus lectores, o para construir la imagen del enamoradizo irresponsable que se finge víctima de un ataque divino. Se trata de sutilezas que son comunes en el mundo helenístico, del mismo modo que las seguimos encontrando entre los poetas latinos.

Sin embargo, esta interpretación es muy resbaladiza. Reconocer la ironía en un texto depende del lector, que lo pone en conexión con el contexto, es decir, con sus conocimientos sobre la situación en que el autor se dirige a su público. Y esa conexión es susceptible de grandes cambios según los criterios que maneje y también según los conocimientos a su disposición. Por estas razones, nos resulta muy difícil alejarnos de la literalidad en un estudio como este, y no podemos cuantificar los casos en que el sentido se desvía de ella, por más que estemos seguros de que es bastante frecuente.

Así, es difícil no considerar irónico el fragmento de Mosco (1986: 319):

El pícaro muchacho, tramador de maldades, maestro de imposibles, Amor, por cariño ha enseñado a un río incluso a zambullirse.

Se refiere al río Alfeo que, enamorado de la ninfa Aretusa, la persiguió hasta que ella cruzó el mar para refugiarse en la isla de Ortigia, en Siracusa, y todavía entonces el río se sumergió para alcanzarla y todavía hoy sale otra vez en forma de fuente en la isla. Lo excesivo del estilo, incluidas las injurias contra el dios Amor, nos dirigen indudablemente hacia la interpretación no literal.

Y en la propia *Antología palatina 1*, encontramos este epigrama de Asclepiades en que el enunciador desafía al dios Zeus solicitándole todo tipo de torturas en forma de inclemencias climatológicas como pruebas que él resistirá porque está bajo el dominio del otro dios, Eros.

Lanza nieves, granizos, tinieblas, calores, el rayo,  
blande sobre la tierra las más oscuras nubes;  
cesaré si me matas, mas no mientras vivo me dejes;  
cortejaré aunque envíes, Zeus, cosas peores,  
pues me arrastra aquel dios que aun a ti te obligara a filtrarte,  
convertido en oro, por bronceos muros (VV. AA., 1978: 125-126).

Otra vez la exageración domina el tono del poeta, hasta el punto de que nos cuesta creer que realmente crea en la existencia de su interlocutor. Desde luego, no teme una respuesta airada de Zeus, como las que son habituales en los textos arcaicos y clásicos, ni teme estar pecando de soberbia, sino que utiliza esas figuras hiperbólicas para dar color y contraste al relato de su amor.

Algo similar ocurre con este otro epigrama anónimo (VV. AA., 1978: 369-370), en que el enunciador se enfrenta a Afrodita y le reprocha su saña.

¿A qué puerto extranjero de Amores, oh, Cipris, me traes  
sin piedad, tú que tienes experiencia de penas?  
¿Quieres que sufra sin fin y que diga que al sabio  
Cipris la única fue que le hirió entre las musas?

En otros casos, si la ironía no es evidente, al menos la explicación mítica se ha estilizado, llenándose de retórica y de ornamentos, o bien se busca una recreación de la personalidad del dios asimilada a los comportamientos humanos, cosa que apenas puede decirse que sucediera en textos anteriores a *Las argonáuticas*. Seguramente es por estas posibilidades enormes que ofrece la figura del dioscello por lo que mantiene su importancia en esta época e incluso en épocas posteriores en las que está fuera de toda duda la falta de fe en Eros-Cupido, incluyendo por supuesto los textos renacentistas y barrocos.

En el único texto poético de la cuarta etapa, las *Anacreónticas*, encontramos también esta estilización que tanto éxito tendrá en el futuro (Anónimo, 2012: 45).

Una vez, tejiendo una guirnalda,  
encontré a Eros entre las rosas  
y apresándolo por las alas  
lo sumergí en el vino,  
levanté mi copa y me lo bebí.  
Y ahora por dentro del cuerpo  
me hace cosquillas con las alas.

El autor de un texto así no puede tomarse demasiado en serio la divinidad del amor. Más bien se limita a jugar con los elementos propios de la tradición y se divierte elaborando variaciones que funden el amor y el vino.

#### **4. 16. 3. La contemplación en Heliodoro y la Antología palatina**

En tercer lugar, la idea de que el origen del deseo está en la contemplación de la belleza o en el conocimiento de la persona del amado aparece especialmente en la

*Antología palatina I* y en Heliodoro de Halicarnaso. En la primera (volver al Gráfico 66) aparecen 18 casos, que suponen el 13% aproximadamente de los casos de esa variante en el conjunto del corpus y el 42% de los casos de esa variante en la tercera etapa. A su vez, en *Las etiópicas* de Heliodoro (volver al Gráfico 65) se dan 15 casos, que representan un 11% aproximadamente de los casos de esa variante en el corpus y un 21,7% en relación con esa variante en la cuarta etapa.

En Heliodoro (1996: 204) encontramos muchos ejemplos como este:

–Porque estoy locamente enamorado de ella –me respondió–; aunque la he visto sólo una vez, sé que nunca me he topado con una belleza semejante; ¡y eso que llevo capturadas muchas cautivas que no eran nada feas!

Sin embargo, la idea de que el deseo surge como consecuencia de la contemplación ya era conocida en los primeros tiempos, incluidos Homero y Hesíodo, y se mantiene constante a lo largo de todas las etapas, de modo que no hay motivo para relacionarla claramente con lo arcaico ni con lo helenístico, si bien la predominancia de esta variante en algunos textos de las épocas tardías va en detrimento de los agentes externos, lo cual quizás nos remita a esa desmitificación paulatina. De algún modo, esta es una de las variantes más neutras desde el punto de vista histórico, puesto que su aumento es bastante reducido.

#### 4. 17. Grupos de textos

Pese a que los textos que hemos señalado acumulan una cantidad de ocurrencias capaz de modificar los resultados de una etapa o incluso del conjunto del corpus, la mayor parte de las obras que lo componen son más bien breves o al menos muestran una presencia del motivema cambiante, a veces mínima. Por ejemplo, ya hemos dicho que en 18 de los textos recogidos el motivema aparece solo una vez, de manera que apenas se dejan notar en el conjunto del corpus, a no ser como parte de grupos mayores en los que forman tendencias. Son estas tendencias dentro de los grupos las que podemos estudiar aquí, pues resultaría absurdo tratar de sacar conclusiones sobre las razones por las que en *Olenio* la única aparición del motivema corresponde a una variante o a otra.

Por ello, hemos recogido en unidades mayores algunos de los textos que pueden considerarse pertenecientes a un mismo tipo, de tal manera que las ocurrencias que

aparecen en los textos más breves vengán a sumarse a las de los textos largos. *Olenio*, de este modo, será considerado como una pequeña parte de un grupo mayor en el que estarán todas las novelas griegas, y su única ocurrencia aparecerá recogida dentro de ese grupo.

Frente a la propuesta anteriormente desestimada de buscar posibles relaciones entre los géneros literarios y las proporciones de variantes, ahora no pretendemos llegar a explicaciones generales, sino solo acotar mejor los terrenos en los que trabajamos. La hipótesis general es la que ya hemos descrito, relacionada con el orden cronológico y las etapas; ahora queremos definir mejor los detalles en ese principio general.

Los grupos que hemos pensado considerar serán el de los líricos arcaicos, el de los trágicos, el de los comediógrafos, el de los líricos helenísticos, el de las novelas y fragmentos novelescos, el de los textos dialogados, el de las recopilaciones de historias y el grupo de las cartas y textos ensayísticos.

#### 4. 17. 1. Los líricos arcaicos

Entre los líricos arcaicos (Gráficos 68 y 69) solo un texto tiene una cantidad considerable de ocurrencias, la obra de Safo de Lesbos, con 10 casos, mientras que el resto de los poetas ofrecen una representación mucho menor, de 5 o menos casos. A diferencia de lo que ocurría en la distribución por géneros y etapas, esta vez hemos incluido a Baquilides y Corina en el grupo, lo cual provoca una mínima diferencia prácticamente despreciable. Aunque pueda parecer que se trata de un grupo demasiado reducido de casos, no debemos olvidarnos de que, en relación con la razón general de casos por texto, los 27 casos que incluye no son un número despreciable en su contexto, puesto que la primera etapa solo cuenta con 75 casos.

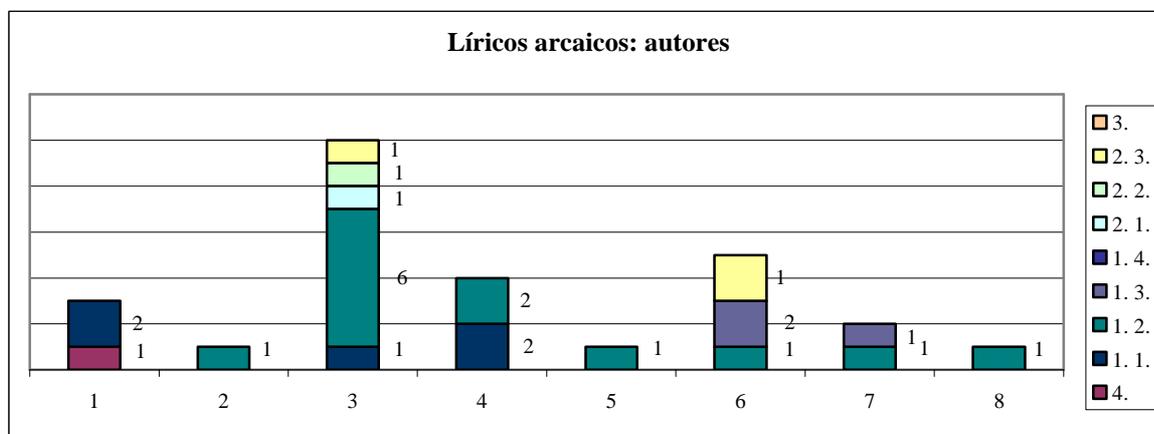


Gráfico 68. Distribución de los casos según los autores líricos arcaicos; las columnas representan estos autores: 1. Arquíloco; 2. Alcmán; 3. Safo; 4. Alceo; 5. Íbico; 6. Anacreonte; 7. Baquilides; 8. Corina.

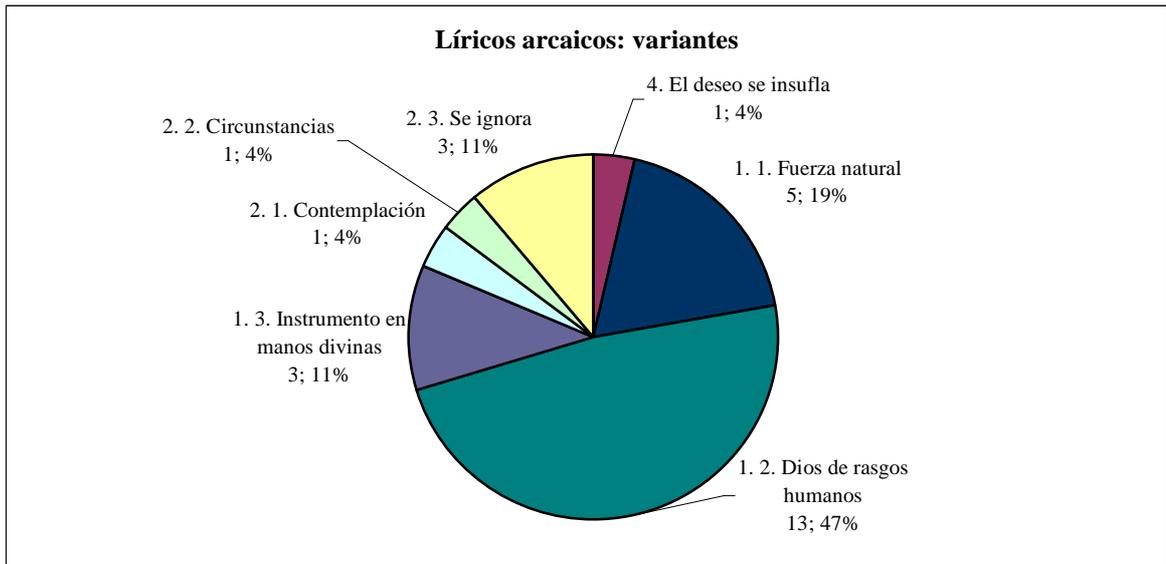


Gráfico 69. Distribución de los casos correspondientes a los textos líricos arcaicos (de Arquiloco, Alcmán, Safo, Alceo, Íbico, Anacreonte, Baquilides y Corina) según su pertenencia a las distintas variantes.

Entre estos, predomina con claridad la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, que representa un 47%, y a la que se puede sumar el 19% de 1. 1. ‘Fuerza natural’, junto con las otras variantes que explicitan un origen externo, aunque menos abultadas, para conformar una predominancia hegemónica del 81%.

Safo, la autora más plenamente centrada en el tema amoroso de todo el grupo y seguramente de toda la literatura griega (si comparamos el número de ocurrencias con el volumen de su obra), muestra una predominancia igualmente clara de esta variante (Gráfico 70): 6 casos, que representan un 60% frente a cuatro casos aislados de otras variantes.

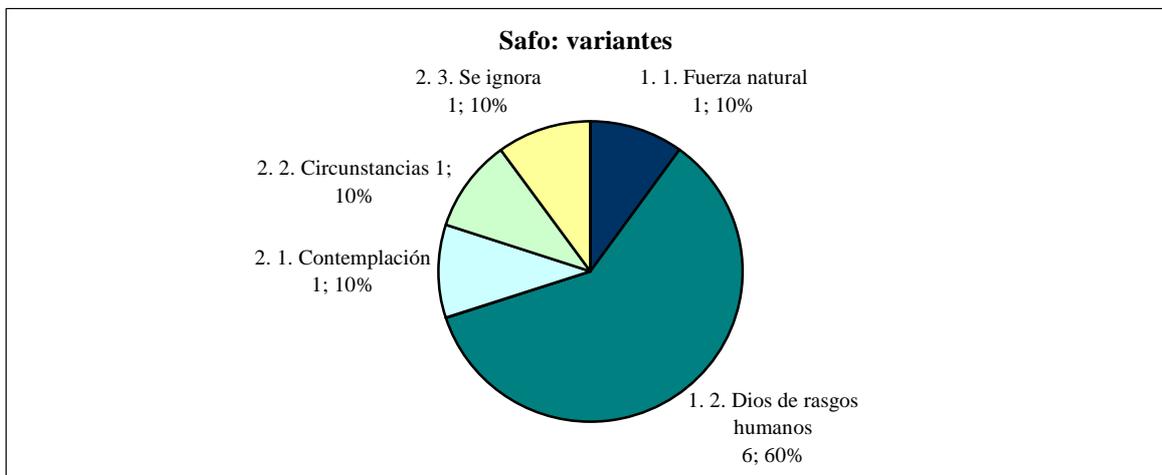


Gráfico 70. Distribución de los casos presentes en Safo según su pertenencia a las diversas variantes.

Una vez hecha esta constatación evidente, es difícil sacar conclusiones sobre la distribución interna, ya que las predominancias varían mucho y en muchos autores aparece el motivema solo en una ocasión (Alcmán e Íbico). Pero sí podemos señalar que solo hay un texto en el que no aparezca la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’: Arquíloco de Paros, cuyas tres ocurrencias pertenecen a las variantes 4. ‘El deseo se insufla’ y 1. 1. ‘Fuerza natural’. También podríamos llamar la atención sobre el hecho de que no aparecen en este grupo las variantes 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’ ni la 3. ‘El enamorado es responsable’. Probablemente ambas son demasiado rebuscadas para una lógica tan universal y primaria como la de estos autores, que no buscan en absoluto el toque de extravagancia que los narradores suelen preferir para dar verosimilitud a sus relatos. En su lugar, encontramos en ellos la pureza e inmediatez del sentimiento expresado como una novedad.

#### 4. 17. 2. Los trágicos

El segundo grupo que vamos a tener en cuenta es el que forman los tres grandes trágicos (no hemos tenido en cuenta para esto la multitud de fragmentos dispersos de estos y otros autores). Se trata de una suma de 52 casos que se reparten de manera poco equitativa: Esquilo (Gráfico 71) solo aporta 5 casos, uno en cada uno de tres textos y dos en un cuarto; Sófocles (Gráfico 72) suma 16 en 3 textos; Eurípides (Gráfico 73) suma 23 en 6 textos. Aunque el mayor número lo ostenta Eurípides, lo cierto es que en relación con el número de textos en que aparecen estos casos la ratio es mayor en Sófocles (como también es mayor la ratio si tenemos en cuenta el número total de obras conservadas de uno y otro autor).

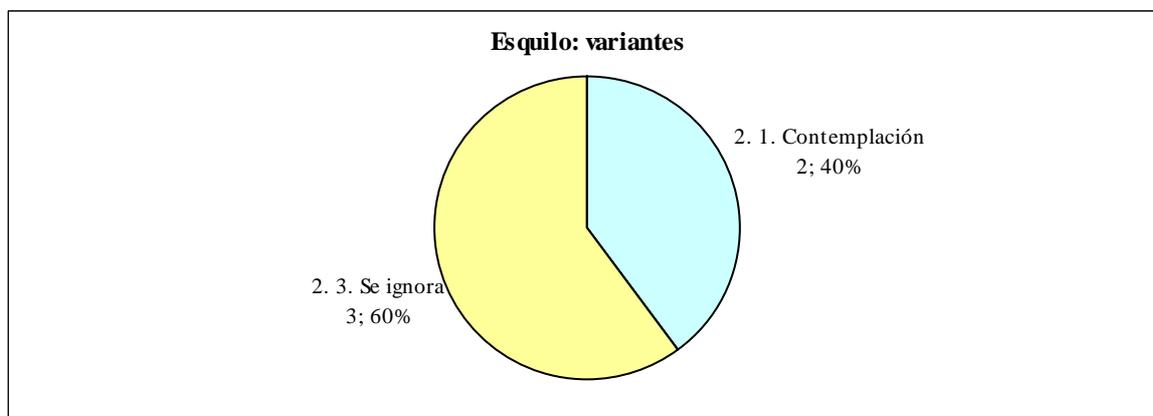


Gráfico 71. Distribución de los casos presentes en Esquilo según su pertenencia a las diversas variantes.

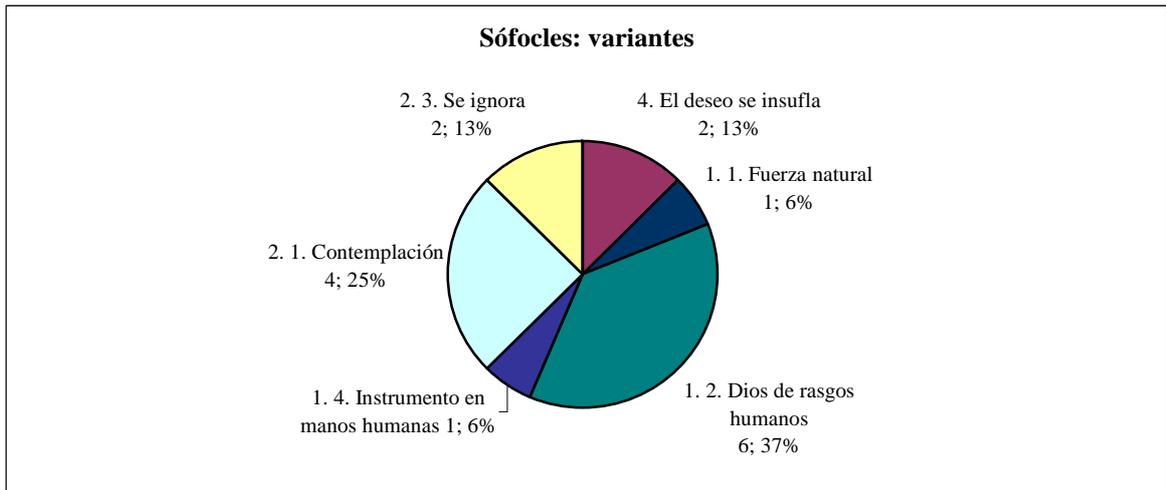


Gráfico 72. Distribución de los casos presentes en Sófocles según su pertenencia a las diversas variantes.

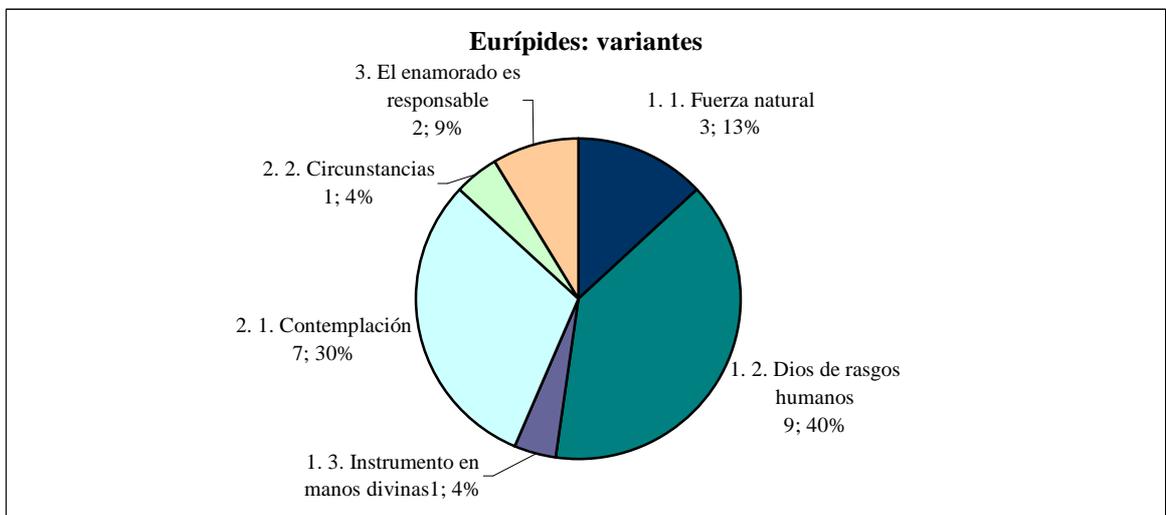


Gráfico 73. Distribución de los casos presentes en Eurípides según su pertenencia a las diversas variantes.

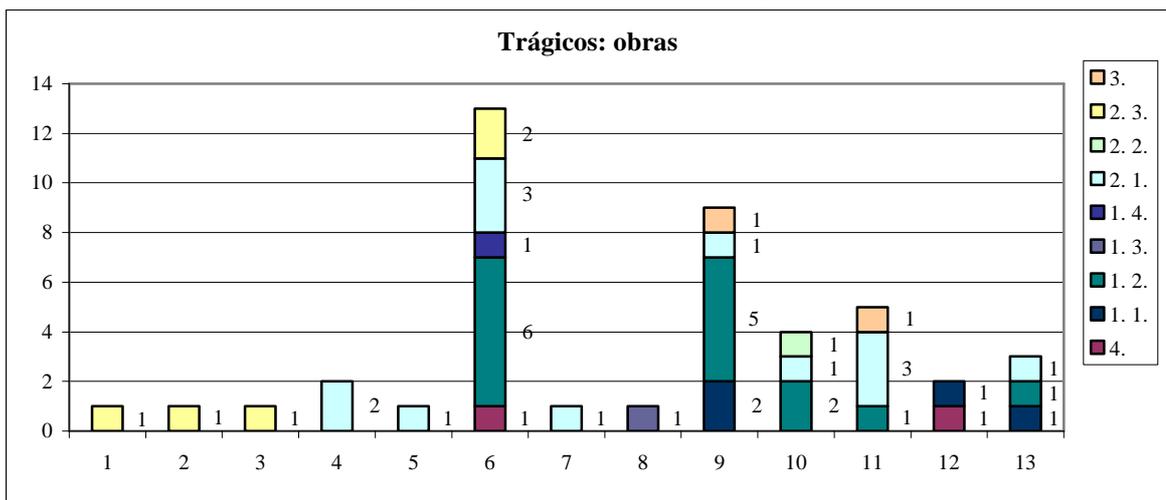


Gráfico 74. Distribución de los casos por texto entre los trágicos según su pertenencia a las distintas variantes; las columnas representan estas tragedias: 1. Esquilo: Los siete contra Tebas; 2. Esquilo: Las suplicantes; 3. Esquilo: La Orestía; 4. Esquilo: Prometeo encadenado; 5. Sófocles: Antígona; 6. Sófocles: Las traquinias; 7. Eurípides: El cíclope; 8. Eurípides: Medea; 9. Eurípides: Hipólito; 10. Eurípides: Andrómaca; 11. Eurípides: Las troyanas; 12. Sófocles: Electra; 13. Eurípides: Ifigenia en Áulide.

Todos estos casos aparecen repartidos entre las nueve variantes de una forma bastante azarosa (Gráfico 74). Pero esta vez no nos vamos a centrar en cada una de las distribuciones, lo cual no significa ignorar las diferencias evidentes entre un texto y otro, sino que vamos a tener en cuenta las tendencias de conjunto en un autor, aunque considerando también esas diferencias.

Si atendemos a los trágicos como conjunto (Gráficos 75 y 76), veremos que predominan claramente las variantes 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (un 34%) y 2. 1. ‘Contemplación’ (un 30%), correspondientes la primera a la familia de las variantes exógenas y la segunda a la de las endógenas. Se trata de una característica en principio llamativa, dado que no hay una predominancia clara de una de las dos familias, sino que cada mitad viene dominada por una variante, de tal modo que la suma de estas dos ocupa un 64% del total.

Una primera interpretación de esta anomalía puede llevarnos a prestar atención a la utilización dramática de las variantes más dinámicas. Para estos autores, la narración del acontecimiento de la aparición del deseo asumía la máxima intensidad bajo estas dos apariencias, la que definía un agente con la máxima claridad y aquella en la que la escena del encuentro se convertía en central. Perdían importancia la posibilidad de emplear un instrumento mágico, por resultar demasiado enrevesada; la explicación de las circunstancias, ajena al problema mismo; la responsabilidad del propio sujeto, menos dramática que la violenta imposición; incluso la mera ignorancia de la causa.

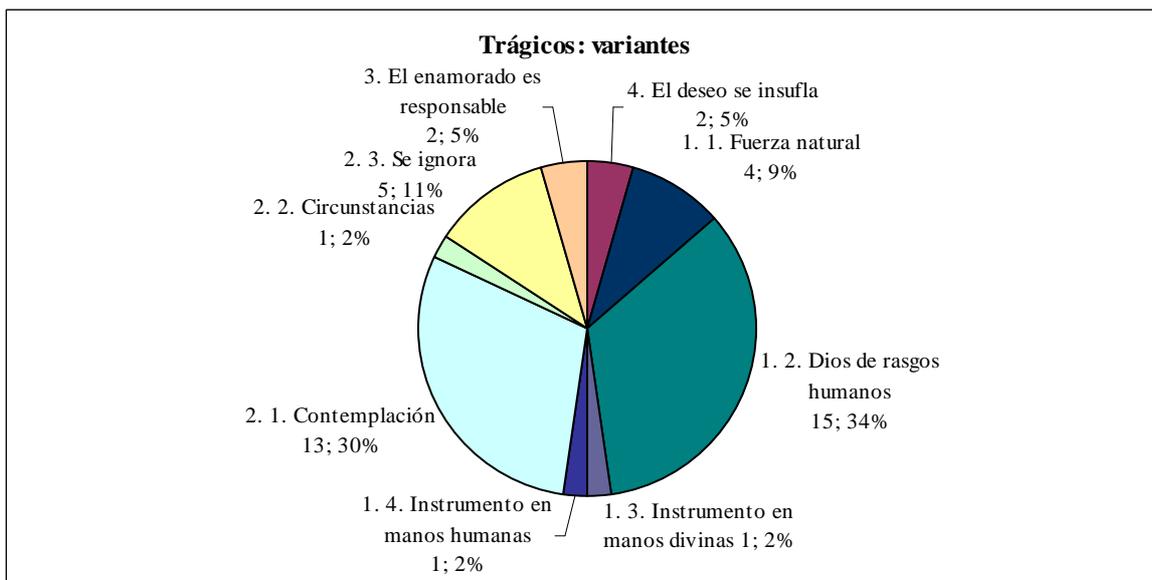


Gráfico 75. Distribución de los casos presentes en el conjunto de los trágicos según su pertenencia a las diversas variantes.

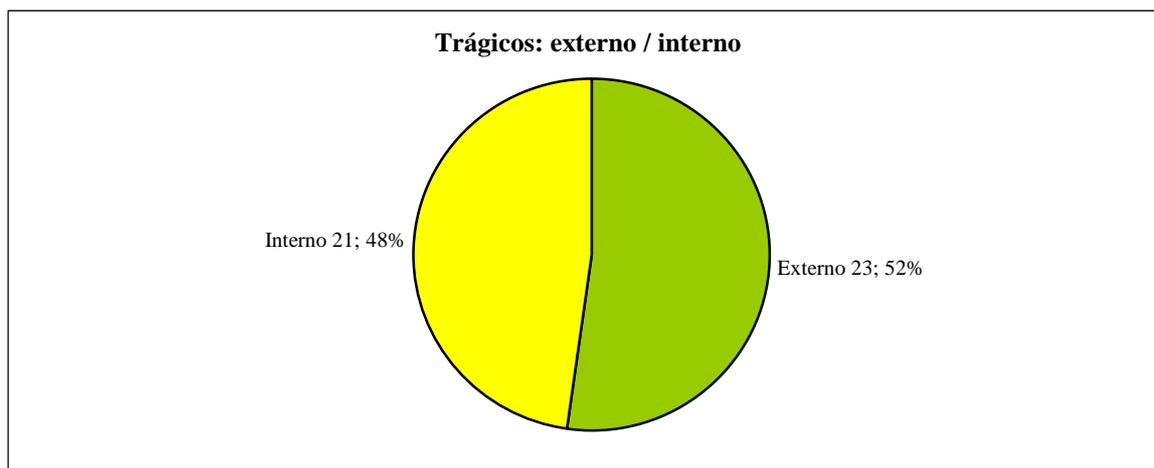


Gráfico 76. Distribución de los casos presentes en los trágicos según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Sin embargo, esta explicación *ad hoc* se sostiene solo para estas circunstancias, y en absoluto vale para hacer referencia a todos los trágicos siempre, ni mucho menos para los dramaturgos en general, ni siquiera para los autores que tratan de aumentar el dramatismo. Más bien nos obligaría a conformarnos con la certeza de que *estos* dramaturgos trágicos (si no excluimos a Esquilo, en cuya obra la primera variante es 2. 3. ‘Se ignora’) acuden a estas formas del deseo, lo cual quizás se deba a un intento de tensar la trama.

Pero otras consideraciones son perfectamente posibles.

No en todos los textos aparecen las dos variantes señaladas. De hecho, la 2. 1. ‘Contemplación’ falta en 5 de ellos y está presente en 8, mientras que la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ falta en 8 textos y está presente en los otros 5. Pero además los 5 textos en los que no aparece 2. 1. ‘Contemplación’ son también esos en los que está ausente 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, y siempre que aparece 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ aparece también 2. 1. ‘Contemplación’. Pero quizás lo más llamativo sea la diferencia enorme de casos que reúnen unos y otros textos, a veces correspondientes a un mismo autor: encontramos 13 casos solo en *Las traquinias*, de los cuales 6 corresponden a 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, y de modo parecido, 9 casos en *Hipólito* de los cuales 5 son de esa variante. Por el contrario, 6 de los 13 textos considerados presentan solo una ocurrencia y solo aparece el motivema en 13 de las 33 tragedias conservadas completas (si incluimos *Reso* y *El cíclope*).

Poniendo en relación estos datos con otra información proveniente de la lectura de estos autores y con otros conocimientos disponibles, la explicación más fácil es que las dos

tragedias que suman más casos son obras centradas en la importancia religiosa de las divinidades del deseo. En *Las traquinias*, Deyanira ha perdido el amor de Heracles, que la ha sustituido por Yole, correspondiendo a la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ la única explicación satisfactoria que encuentra: el dios ha herido al héroe, que por eso mismo no es responsable. En *Hipólito*, la propia Afrodita quiere vengar los desprecios de que es objeto por parte del protagonista, para lo cual provoca el desahogado amor de su madrastra Fedra, que, despechada, provocará su muerte. En ninguna de las otras tragedias presentes en el corpus tiene un dios del amor una importancia tan central como en estas dos: ninguna de las de Esquilo, pese al temor de una violación colectiva en *Las suplicantes*; ni en *Antígona*, aunque Menón perece por su vínculo afectivo con la heroína; ni en *Electra*, aunque se le reprocha a Clitemnestra haberse dejado llevar por su deseo de Egisto; tampoco en *El cíclope*, ni en *Medea*, aunque la protagonista despechada lamenta el abandono de su marido, que ella considera interesado y pragmático; tampoco, por último, en *Andrómaca*, *Las troyanas* ni *Ifigenia en Áulide*, obras en las que deseos ajenos provocan las desgracias de los personajes femeninos, con lo que vienen caracterizados mayoritariamente como causados por el azar o por el capricho. En todo caso, ninguna de las otras tragedias se centra como esas dos en la posibilidad de que el deseo irrumpa con su enorme capacidad destructiva.

Son también circunstanciales las razones por las que 2. 1. ‘Contemplación’ no aparece en las tres primeras tragedias de Esquilo (en las cuales solo contamos un caso, siempre de ignorancia) ni en *Medea*: acaso en esta obra el amor es solo un recuerdo desagradable y traicionado, por lo que pasa a narrarse como algo artefactado por la intervención de un instrumento mágico.

Podemos estudiar los contrastes entre los tres autores: entonces 2. 1. ‘Contemplación’ se mantiene bastante constante (40%, 25%, 30% respectivamente) y siempre en segunda posición, pero 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ está ausente en Esquilo. No tenemos a nuestra disposición ninguna razón por la que en este autor predomine la variante 2. 3. ‘Se ignora’; simplemente se diría que el tema no le interesa mucho, ni para tenerlo en cuenta muchas veces ni para dar explicaciones concretas sobre su origen. Entre esas pocas ocurrencias que aparecen en su obra no hay ninguna que atribuya el origen a una acción externa al enamorado, lo cual es sorprendente en un autor tan antiguo, pero habrá que asumir que se debe a cierto tipo de desinterés más que a una visión más

moderna. Hay que notar que la variante 2. 3. 'Se ignora' no aparece en Eurípides y es muy infrecuente en Sófocles.

Una última posibilidad podría explicar la proporción equilibrada entre deseo exógeno y endógeno en los trágicos: se trata de un género mixto, que surge de la poesía pero narra y que progresivamente va introduciendo a solistas que se destacan contra el coro y van asumiendo el carácter de uno u otro personaje<sup>67</sup>. Volviendo entonces a la hipótesis genérica, podría ser que en lo que la tragedia tiene de lírico predomine la variante del dios, mientras que allí donde la narración se hace dueña del texto aparezcan más casos de enamoramiento por la vista. Sin embargo, y aunque puede ser que algo de esto sea real, no podemos olvidar que el motivema solo puede ser tal si está formado por una narración mínima. Así, el hecho de que una ocurrencia del motivema aparezca formando parte de un texto lírico es consecuencia de que los géneros no son nunca puros. Por eso, la idea de distinguir dentro de las tragedias fragmentos líricos y narrativos se vuelve imposible desde el momento en que queramos encontrar fragmentos líricos con una narración mínima en ellos.

#### 4. 17. 3. *Los comediógrafos*

Pese a que sean tan distintas las condiciones de creación de los dos autores de comedias cuyos textos se nos han conservado en un grado aceptable, y lo sean también las características más comunes en uno y otro; pese a que su visión del amor difícilmente pueda ser más divergente, la proporción de las variantes que encontramos en Aristófanes es llamativamente parecida a la que encontramos en Menandro. Habría sido mucho más fácil explicar sus diferencias que razonar las causas por las que son tan iguales.

Se trata de dos autores separados no tanto por el tiempo como por una manera de entender la comedia radicalmente diferente. Ya hemos hablado superficialmente de las tramas sentimentales de Menandro, que se oponen diametralmente a las sátiras de Aristófanes tanto por su falta de relación directa con el presente histórico como por la presencia axial del amor como motivo dinamizador. Por el contrario, Aristófanes solo recurre al deseo como alegoría que le permite caracterizar una situación de felicidad y regocijo o como objeto de escarnio, para descalificar usos que él considera viciosos (entre los que encontramos de manera central la incontinencia). Nunca en su obra el amor, es

<sup>67</sup> Rodríguez Adrados explica esta evolución del rito a la tragedia en *Del teatro griego al teatro de hoy* (Rodríguez Adrados, 1999: 29-54).

decir, un sentimiento de asociación sentimental como el que encontramos en Menandro, se sitúa en el eje de la acción ni motiva ninguna de las decisiones importantes. Podría incluso dudarse que aparezca en ninguna de sus comedias, fuera de la posible alianza o cariño entre los esposos que trasciende la política o el deseo. Una visión momentánea que hace al individuo pensar que ahora sí ha encontrado a esa otra persona que él querría tener siempre a su lado: eso es lo que nunca aparece en Aristófanes y que en cambio es la piedra angular del edificio en la comedia nueva.

Pero la distribución de las variantes (Gráficos 77 y 78) no podría ser más similar.

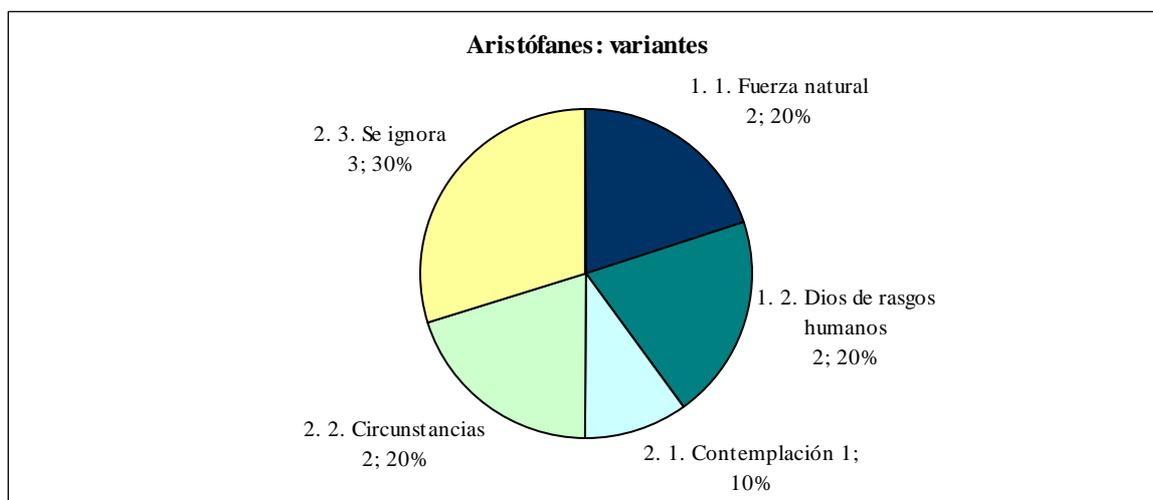


Gráfico 77. Distribución de los casos presentes en Aristófanes según su pertenencia a las diversas variantes.

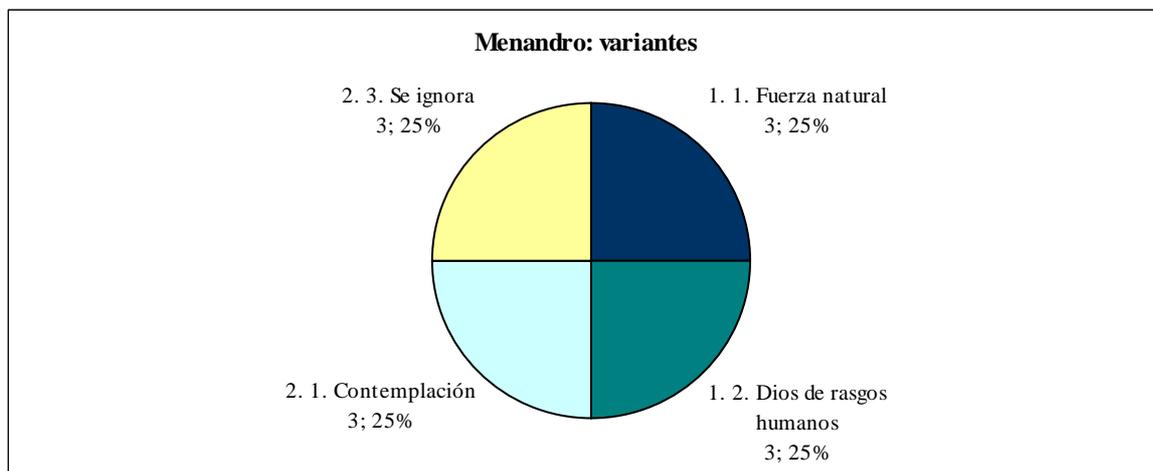


Gráfico 78. Distribución de los casos presentes en Menandro según su pertenencia a las diversas variantes.

En Menandro las cuatro variantes que aparecen tienen un mismo número de ocurrencias, con lo que también sus porcentajes son iguales, del 25%. En Aristófanes hay más diferencias, pero solo aparecen 5 variantes, de las cuales 4 coinciden con Menandro y solo una es diferente. La primera variante que encontramos en su obra es 2. 3. 'Se ignora',

con un 30%. En segundo lugar aparecen con un 20% cada una dos variantes, la 1. 1. 'Fuerza natural' y la 1. 2. 'Dios de rasgos humanos'; la cuarta es 2. 1. 'Contemplación', con un 10%. En realidad, la única diferencia importante entre ambos es la aparición en Aristófanes de otra variante 2. 2. 'Circunstancias', que presenta un 20%, y que en Menandro no aparece. Exceptuando esta diferencia, las proporciones entre los datos de uno y otro son, como se ve, muy parecidas.

No encontramos ninguna explicación realmente satisfactoria para este parecido, que tenemos que considerar una mera coincidencia.

La pérdida de importancia de 2. 1. 'Contemplación', en relación con los trágicos, puede deberse en Aristófanes al hecho de que no hay enamoramientos centrales en su obra, es decir que cuando se habla de enamorarse o del surgimiento de un deseo, en realidad se trata de un elemento secundario o incluso alegórico, y no de un acontecimiento importante en la trama, como ocurría en *Las troyanas*, etc. En estas obras se subrayaba, mediante el acontecimiento de la visión, que las mujeres de los vencidos (Andrómaca, Casandra, etc.) estaban sujetas al azar o al antojo de los vencedores. Caída Troya, se veían desprotegidas ante los aqueos invasores que podían esclavizarlas o violarlas a capricho: de ahí la importancia que adquiere la acción de mirar como origen de la atracción dañina e injustificada de un guerrero por una cautiva. En Aristófanes nada de esto tiene lugar.

En cambio, en Menandro el encuentro casual sí es el eje en muchas de sus obras, de modo que, coherentemente con eso, el porcentaje de esta variante es algo mayor que en el primer autor. En sus obras se recurre a ella para narrar el enamoramiento central típico que ocurre a la puerta de la casa, cuando el protagonista ve por primera vez a la protagonista, explicitando el fenómeno de la visión y relacionándolo con este.

Esto es lo que ocurre en el caso de *El misántropo* (Menandro, 2007: 16), la única pieza que se conserva completa, cuando Sóstrato narra su encuentro casual con la hija de Cnemón.

Quéreas: ¿Qué dices, Sóstrato? ¿Que viste aquí a una muchacha libre depositando unas coronas a las Ninfas de al lado y te enamoraste de repente?

Sóstrato: De repente.

Quéreas: ¡Qué rápido! ¿Es que ya habías decidido enamorarte de alguien al salir de casa?

Sóstrato: Ríete, pero yo, Quéreas, lo paso mal.

Quéreas: No lo dudo.

Esta es la razón por la que en el autor helenístico encontramos un 15% más de casos en la variante 2. 1. ‘Contemplación’.

Cabe decir por otro lado que este autor es mucho más esencialista en lo que atañe al amor, como si fuera un sentimiento predestinado, intrínseco a los sujetos involucrados, que de alguna manera solo estaban esperando conocerse. Si aceptamos eso, no debería sorprendernos que la variante 2. 2. ‘Circunstancias’, que en Aristófanes ocupaba un nada desdeñable 20%, haya quedado eliminada por completo. Y por lo mismo, tampoco que 2. 3. ‘Se ignora’ haya descendido un 5%: en todo caso, nos sorprende que no haya descendido más. Y las razones que explican su importancia en Aristófanes, en contraste con los trágicos, tienen que ver seguramente con su utilización acorde con el sentido cómico. A menudo se trata sobre todo de que el personaje se vea zarandeado por un sentimiento dominante que lo convierte en un pelele de sí mismo.

Así ocurre en este ejemplo tomado de *Las tesmoforias* (Aristófanes, 1979: 337):

Mnesíloco: [está disfrazado de mujer, y contándoles historias a ellas para defender a Eurípides, su pariente] Yo tenía un amigo que me había desflorado a los siete años. Ardiendo en deseos de mí, vino a mi puerta y se puso a arañarla, y yo en seguida le reconocí. [...] Una cosa así, como sabéis, jamás la reveló Eurípides, ni tampoco que nos hacemos tizonear por nuestros esclavos y arrieros, si no disponemos de otro hombre; eso tampoco lo dice. Ni que después de habernos entregado al mayor libertinaje con algún hombre durante la noche, por la mañana masticamos ajos, para que el marido, al olfatear cuando regresa de la muralla, no sospeche que hemos hecho nada malo.

En Menandro, en cambio, la persistencia de esta variante (2. 3. ‘Se ignora’) tiene más que ver con la subordinación del personaje a un destino ordenado que parece saber más que él y organiza bien las cosas incluso aunque por el camino parezca ser totalmente caótico. Como en este fragmento de *El escudo* (Menandro, 2007: 225):

Quéreas: (*Solo.*) Bien. Cleóstrato, es lógico igualmente compadecer y llorar, primero, tu desgracia y, luego, la mía. Porque ninguno de éstos ha sido tan desgraciado como yo. Pues me quedé enamorado sin quererlo de tu hermana, amigo queridísimo.

Pero estas explicaciones pecan otra vez de una adecuación exclusiva al caso presente, sin posibilidad de extenderse a otros casos hipotéticos o reales. Solo podemos decir que los dos autores coinciden con razones diferentes.

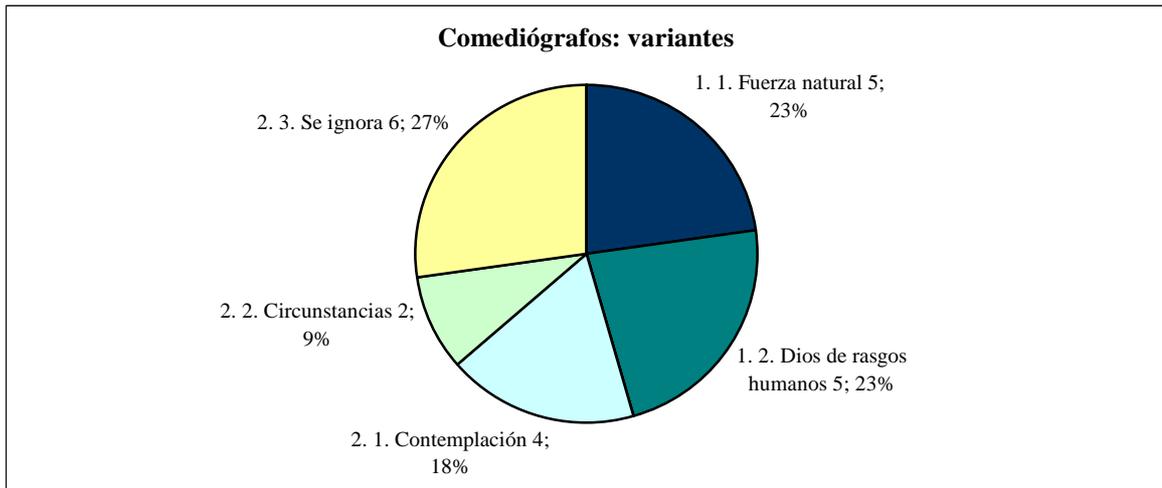


Gráfico 79. Distribución de los casos presentes en los dos cómicos según su pertenencia a las diversas variantes.

Por todo eso la suma de los datos de uno y otro autores (Gráfico 79) da una proporción también parecida, que se distancia con claridad de la resultante del conjunto de los trágicos así como de cada trágico en solitario. Si en aquellos eran predominantes 2. 1. ‘Contemplación’ y 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, aquí predomina 2. 3. ‘Se ignora’, seguida por 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ y 1. 1. ‘Fuerza natural’. El balance entre ‘deseo exógeno’ y ‘endógeno’ no cambia tanto, sin embargo.

#### 4. 17. 4. Los líricos helenísticos

En relación con los líricos helenísticos (Gráfico 80), podemos comprobar las diferencias en la cantidad de casos en los 6 textos que consideramos. La diferencia se debe sobre todo al tamaño de los distintos textos estudiados, ya que, mientras que las obras de Mosco o Bión son bastante limitadas, el caudal de poemas recogidos en las antologías es muy considerable, y frecuentemente dedicado al amor.

Por esto, para extraer el máximo de información posible de estos datos, vamos a elaborar nuestro análisis a partir de una distinción posible en tres subgrupos: por un lado, los líricos cuya obra se conoce independientemente, esto es, fuera de alguna de las antologías; por otro, los textos recogidos en la *Antología palatina I* (la *Corona de Meleagro*) y los que aparecieron en la *Antología palatina II* (la *Corona de Filipo*).

Dada su posición cronológica sucesiva, es de gran interés la comparación entre las proporciones que representan las variantes en ambas recopilaciones epigramáticas, de modo que vamos a empezar por señalar las diferencias que se encuentran entre las dos antologías. La *Corona de Meleagro*, como hemos visto, corresponde al periodo entre 323 y

100 a. C., fecha esta última en que apareció la recopilación; la *Corona de Filipo*, a su vez, recoge textos escritos entre 110 a. C. y 40 d. C., siendo esta última fecha la de la recopilación. Comprendiendo que corresponden a un mismo género y que tienen unas características similares (de hecho la segunda tiene una clara vocación de continuación de la primera) pero fueron realizadas en épocas diferentes, las diferencias que encontremos entre estas dos colecciones serán claros indicadores de las tendencias dominantes en el periodo intermedio<sup>68</sup>. Por esta razón le concedemos un valor mayor a esta comparación que a la que implica a los autores individuales.

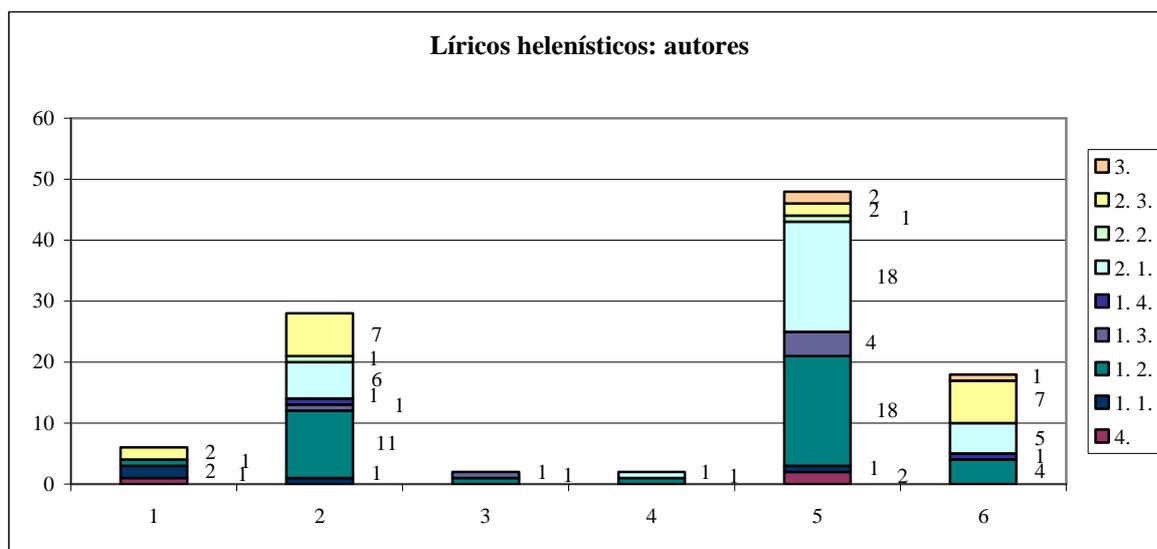


Gráfico 80. Distribución de casos por variantes en cada uno de los autores líricos helenísticos. Cada columna representa las ocurrencias presentes en un autor: 1. Calímaco; 2. Teócrito; 3. Mosco; 4. Bión; 5. Antología I; 6. Antología II.

En la *Antología palatina I: Corona de Meleagro* (Gráfico 81) dominan con total claridad dos fuerzas iguales entre sí y que corresponden una a las variantes exógenas y la otra a las endógenas: la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, que presenta 18 casos, un 38%, y la variante 2. 1. ‘Contemplación’, con el mismo porcentaje y número de casos. De las demás variantes falta representación de la 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’, pero además todas las otras están en una proporción mucho menor: la tercera solo implica 4 casos, un 8% del total, la cuarta 2 casos y un 4%.

<sup>68</sup> El contraste entre las dos antologías no es exactamente paralelo al que ofrecíamos en los Gráficos 32 y 33. En realidad, estas dos obras corresponden a la época de la dominación romana, aunque la *Corona de Meleagro* recoge textos anteriores. Sin embargo, los procesos que se muestran en las diferencias que hay entre las dos antologías son más o menos los mismos que se encuentran entre la época helenística y la romana.

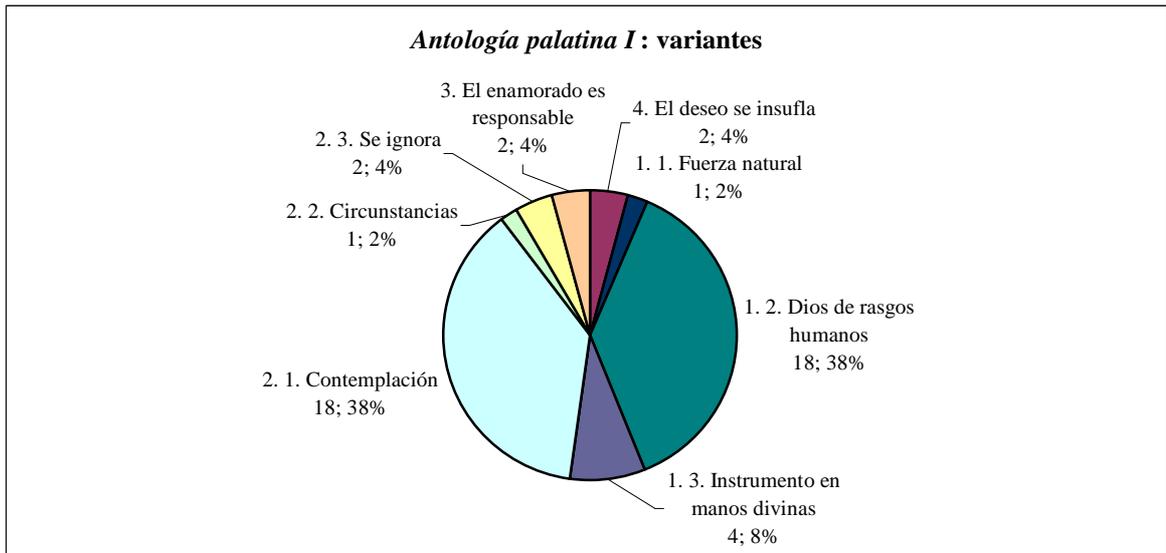


Gráfico 81. Distribución de los casos presentes en la Antología palatina I según su pertenencia a las diversas variantes.

Por el contrario, en la *Corona de Filipo*, que llega a tiempos imperiales (Gráfico 82), la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ ha disminuido hasta el 22%, (y para interpretar este dato hay que tener en cuenta que también este texto corresponde al género lírico); 2. 1. ‘Contemplación’ ha descendido también hasta el 28%; pero ahora la primera posición corresponde a 2. 3. ‘Se ignora’, que con 7 casos supone un 38%. Dado que las condiciones genéricas de ambas colecciones son exactamente idénticas, esta sensible diferencia debe atribuirse exclusivamente a un cambio de mentalidad. Ya en la primera (Gráfico 83) es muy pequeña la ventaja que tienen las variantes externas (un 52%) frente a las internas; pero en el segundo texto (Gráfico 84) ya son bastante más frecuentes las ocurrencias de las variantes endógenas: un 72%.

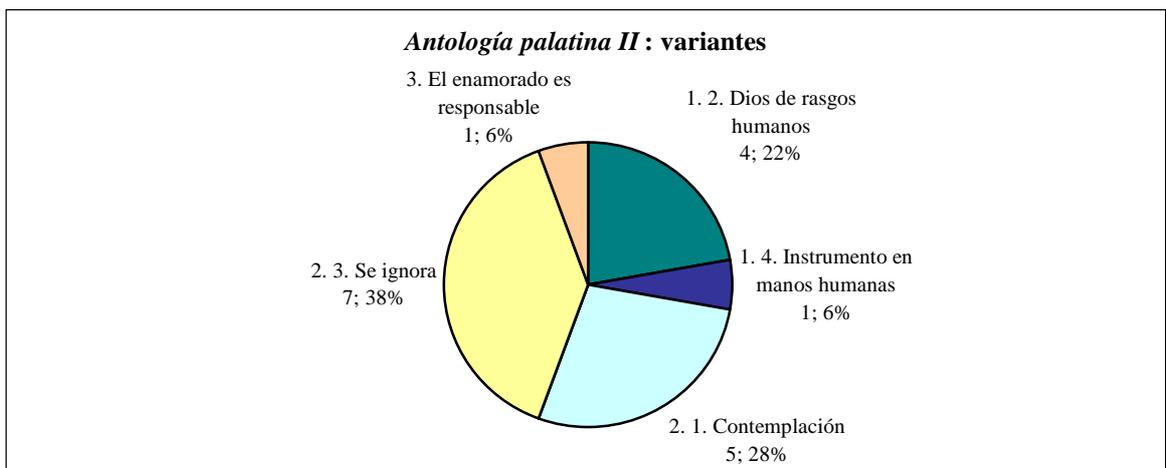


Gráfico 82. Distribución de los casos presentes en la Antología palatina II según su pertenencia a las diversas variantes.

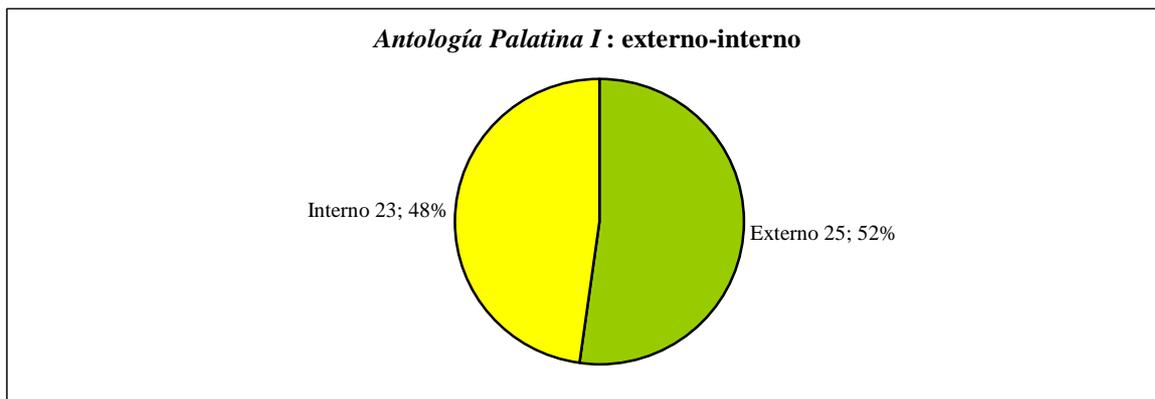


Gráfico 83. Distribución de los casos presentes en la Antología palatina I según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

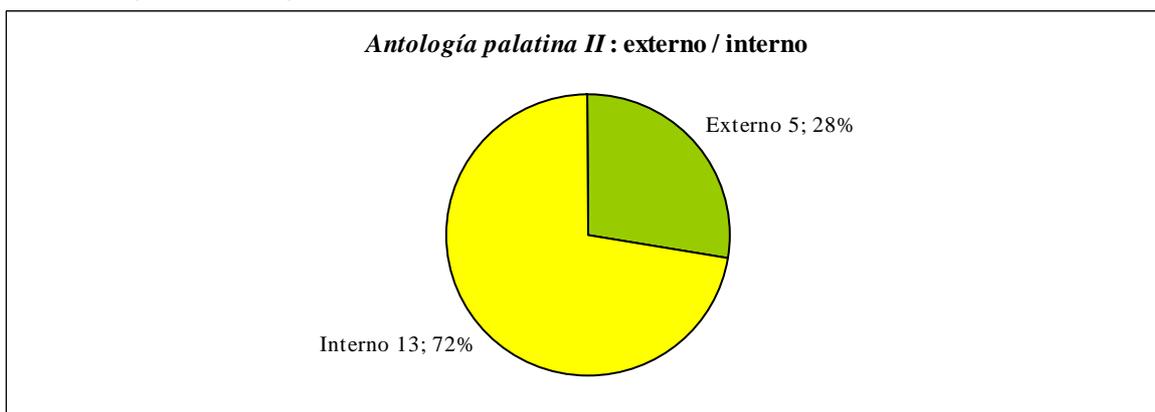


Gráfico 84. Distribución de los casos presentes en la Antología palatina II según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Evidentemente, este cambio de la hegemonía de las variantes exógenas a la de las endógenas, al considerar que tiene lugar entre dos textos de características similares en la misma etapa, nos lleva a ratificarnos en la idea, que elevábamos a hipótesis central de este trabajo, de que con el paso del tiempo la mentalidad fue cambiando: de una concepción más centrada en lo religioso, se pasa seguramente a otra menos confiada y más escéptica que prefiere no señalar al agente o buscar otro tipo de explicaciones. Si las diferencias entre los tipos de textos predominantes en unas etapas y en otras nos podían hacer pensar que en realidad los cambios detectados respondían a otros condicionantes (hemos hablado de las diferencias entre los textos cada vez más especializados de las etapas finales), en este caso no hay condición que justifique la discusión. Se trata de dos antologías similares de textos similares cuya única diferencia importante es la época en que fueron escritos unos y otros.

A la luz de esta diferencia, podemos entender también que el balance en los líricos individuales (Gráfico 85) se mantenga en un punto parecido al de la primera *Antología*: al

fin y al cabo, aunque el desarrollo de la lírica es paralelo al de las colecciones, es decir que se trata de autores que vivieron en todo el tiempo que corresponde a las dos antologías, los textos que hemos podido considerar aquí corresponden al tiempo de la primera y no al de la segunda. Como era de esperar, las proporciones que se encuentran en esos textos son similares también: el dato clave es que la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ representa un 36% de los casos. No obstante, la variante 2. 1. ‘Contemplación’ no es tan cuantiosa, ya que representa solo un 18%, menos que la variante 2. 3. ‘Se ignora’, con un 24%. Por lo demás, las otras variantes suponen porcentajes poco importantes, igual que ocurría en las dos antologías. En conjunto, las variantes exógenas suponen un poco más de la mitad de los casos (un 55%).

Es interesante constatar también que en tres textos de características teóricamente parecidas los datos resultan ser también bastante parecidos: las variantes más representadas son siempre 1. 2., 2. 1. y 2. 3. De ahí que al hacer la suma de todos los casos del conjunto de todos los líricos helenísticos encontremos estos mismos principios: 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ es la primera, con un 34% de los casos; 2. 1. ‘Contemplación’ es la segunda variante con un 29%; 2. 3. ‘Se ignora’ es la tercera con un 17%. Las variantes exógenas suman en el conjunto un 49% mientras que las endógenas las han superado, llegando hasta el 51%. Puede observarse que se compensa la balanza al sumarse las tres variantes, fundamentalmente porque los textos antiguos (los líricos individuales y la *Antología I*) aparecen en una cantidad bastante mayor que los más modernos.

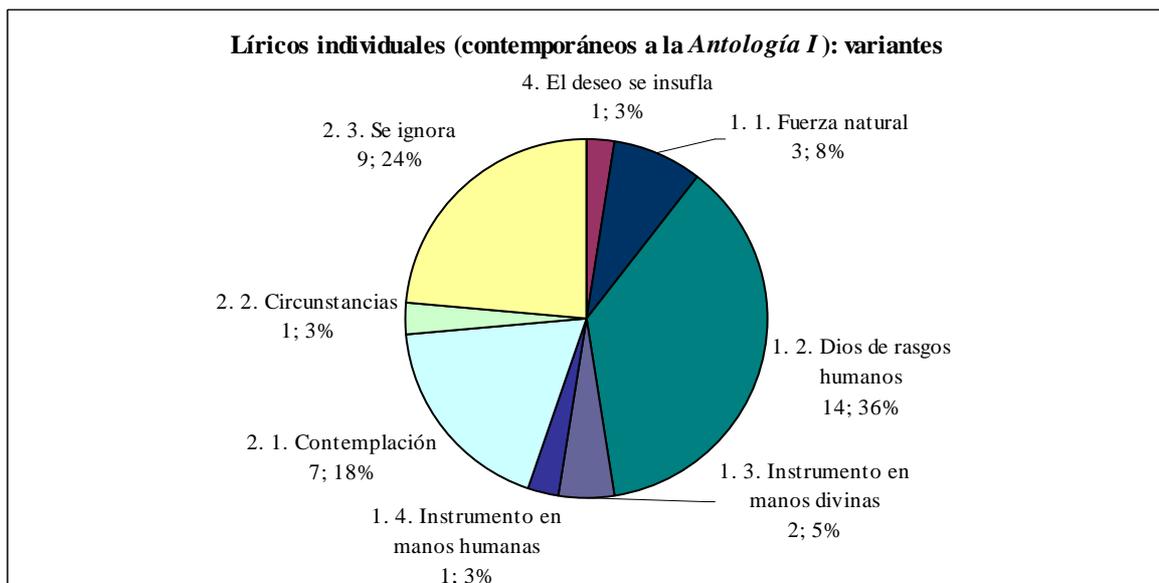


Gráfico 85. Distribución de los casos presentes en los textos líricos de autores coetáneos pero no recogidos en la *Antología I* según su pertenencia a las diversas variantes.

Dado el provecho que hemos sacado a la comparación entre las dos grandes recopilaciones helenísticas, no podemos dejar de considerar la comparación de estos resultados con los que ya hemos estudiado en los poetas arcaicos. Nos interesa recordar a los líricos arcaicos para señalar las diferencias entre las dos épocas, bastante separadas ya, en un mismo género. Es cierto que los subgéneros no son exactamente los mismos, ni lo son las condiciones de creación y recepción de la poesía, pero aun así creemos acertado llevar a cabo la comparación.

Mientras en la lírica arcaica (Gráfico 69) se puede sumar un 81% de los casos dentro de las variantes de deseo de origen externo y un 19% de origen interno, en la helenística (Gráfico 86) solo el 49% pertenece a las variantes externas, mientras que las internas han superado la mitad y llegan al 51%.

Si atendemos al detalle de cada variante, vemos que en la lírica arcaica, dentro de las fuerzas exógenas, predominaba la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, con un 47%, seguido por las variantes 1. 1. ‘Fuerza natural’, que sumaba hasta un 19%, y 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’, con un sorprendente 11%. Por contra, en la distribución helenística la variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ sigue siendo la primera (34%), pero se vería superada por la suma de 2. 1. ‘Contemplación’ (29%) y 2. 3. ‘Se ignora’ (17%), que suman un 46%, cuando en la época arcaica se habrían limitado a un 15%.

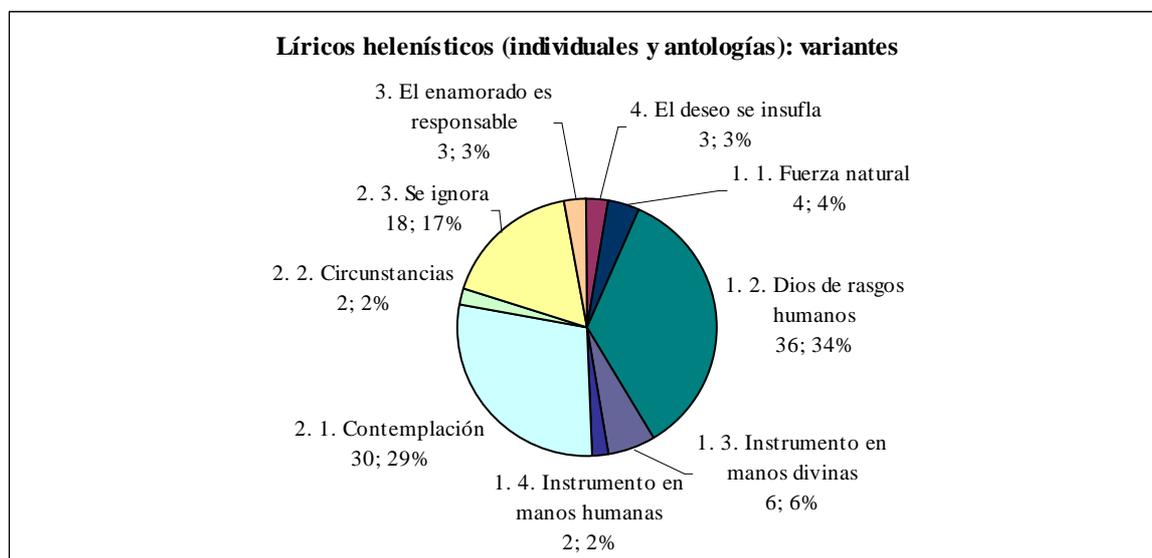


Gráfico 86. Distribución de los casos presentes en el conjunto de los textos líricos helenísticos según su pertenencia a las diversas variantes.

Es incuestionable que el contraste con las proporciones que presenta el texto de la *Corona de Filipo* aislado es mucho mayor. Basta con contemplar los tres gráficos (69, 81 y

82) para presenciar la paulatina pérdida de importancia de las variantes que consideran un agente externo y el crecimiento del escepticismo.

Ya hemos dicho que la lírica presenta siempre esa tendencia hacia la desresponsabilización del enamorado, que se deja llevar por fuerzas ajenas, pero en los casos más modernos parece que se prefieren las formas más susceptibles de estilización, el diosencillo alado, al que ahora se puede dotar incluso de una compleja caracterización psicológica. Con el tiempo, además, la contemplación arrebatada se constituye también en acontecimiento lírico fundamental. Los casos de ignorancia sobre las razones del origen del deseo, tan presentes en la *Corona de Filipo*, se deben seguramente al hecho de que en muchos textos el centro de interés está en otras cuestiones.

#### 4. 17. 5. Las novelas

El reparto de variantes por textos que aparece en las novelas (Gráfico 87) es también muy desequilibrado. Como puede verse, nos ha parecido adecuado incluir aquí una obra que hasta ahora no habíamos querido separar de las otras de su autor: los *Relatos verídicos* de Luciano, que cuentan con dos ocurrencias de la variante 2. 3. ‘Se ignora’. La razón es que, mientras que el resto de las obras de este autor que aparecen en el texto del corpus son del tipo dialogado, esta es narrativa, si no tan claramente una novela.

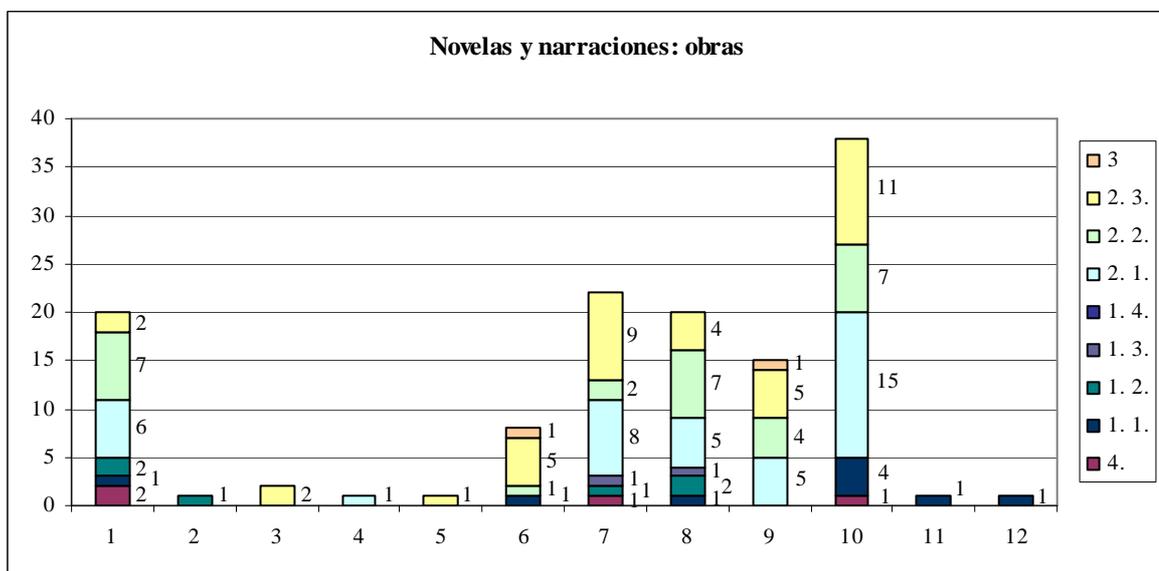


Gráfico 87. Distribución de las variantes en cada una de las novelas o fragmentos novelescos. Las columnas corresponden a estos textos: 1. Quéreas y Calíroo; 2. Nino y Semíramis; 3. Relatos verídicos; 4. Calígone; 5. Feniciácas; 6. Babiloníacas; 7. Efesíacas; 8. Leucipa y Clitofonte; 9. Dafnis y Cloe; 10. Las etiópicas; 11. Olenio; 12. Un bandido astuto.

Algunos textos suman una gran cantidad de ocurrencias (como las 38 de *Las etiópicas*), mientras que, como en otros casos que ya hemos comentado, nos dice poco la presencia aislada de un caso en *Nino y Semíramis*, que corresponde a una variante, que se puede contraponer al caso también aislado de las *Feniciacas* de Loliano, que corresponde a otra, y al otro de *Un bandido astuto*. En lugar de buscar razones particulares para estas ocurrencias, es preferible recoger todos los textos novelescos y analizarlos como conjunto. De este modo, podremos estudiar las tendencias de que forman parte esos textos breves que solo presentan una única ocurrencia.

Así, estudiando el conjunto de las novelas (Gráfico 88), encontramos tres variantes predominantes que suman el 81% del total de los casos: la variante 2. 1. ‘Contemplación’, que ocupa el 30%; la variante 2. 3. ‘Se ignora’, que es la segunda con un 29% y la variante 2. 2. ‘Circunstancias’, con un 22%. Obviamente, la elección entre estas tres es bastante voluble en el conjunto de los textos, pero resulta claro que en general se prefiere una variante endógena a una exógena, ya que las tres que suman ese 81% son de las consideradas endógenas. A ellas habría que sumar la variante 3. ‘El enamorado es responsable’ para alcanzar el 84% de las que no responsabilizan a un agente externo de la aparición del amor (Gráfico 89).

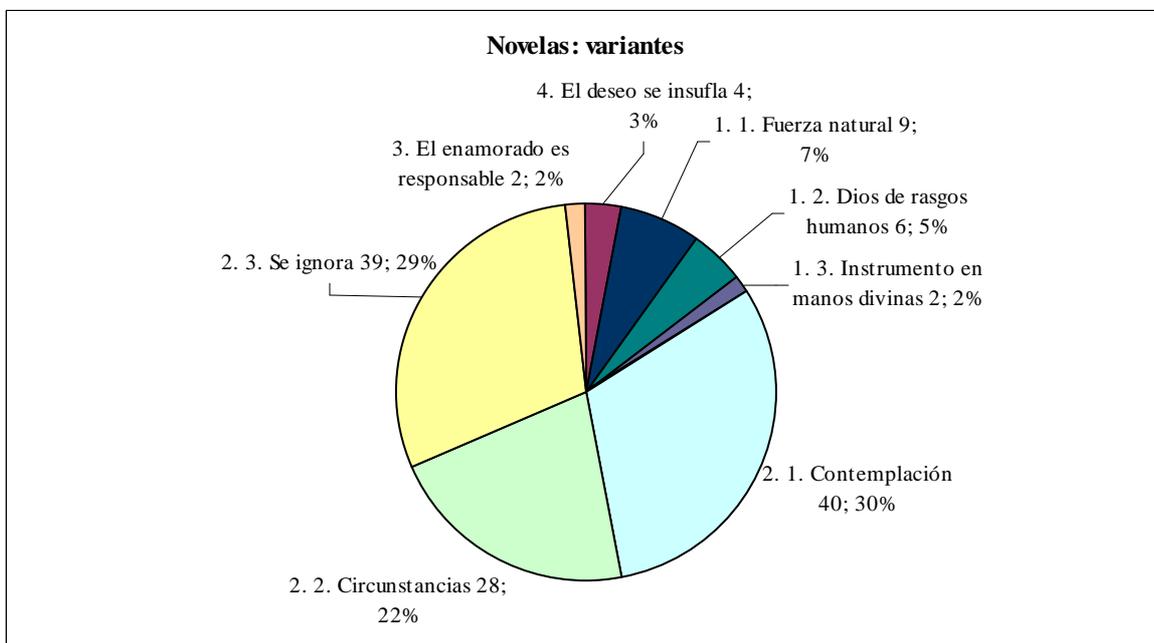


Gráfico 88. Distribución de los casos presentes en las novelas según su pertenencia a las diversas variantes.

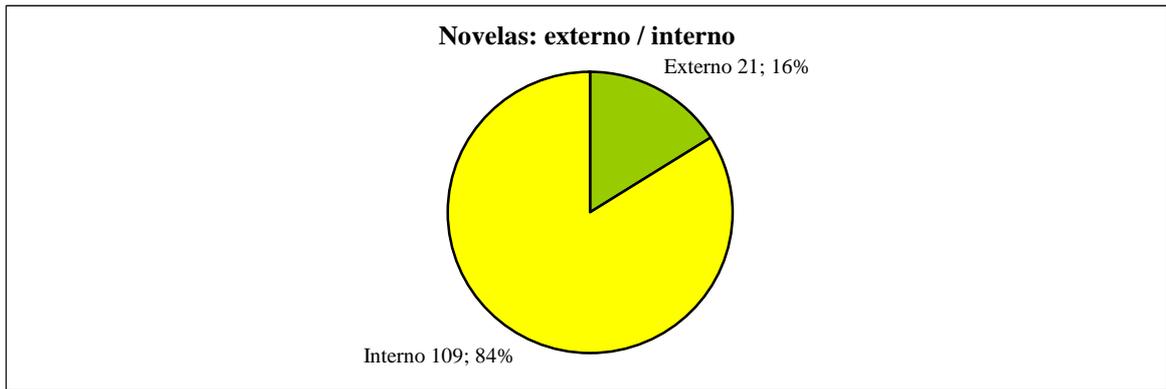


Gráfico 89. Distribución de los casos presentes en las novelas según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Sin embargo, puede pensarse que las ocurrencias que aparecen en los fragmentos novelescos pierden su carácter, acaso diferente, al unirse a las enormes cantidades de casos de las novelas que se han conservado completas. Por eso echamos una mirada a esos fragmentos, para entender que los resultados son simplemente más inconsistentes. El número de casos, 13, es demasiado exiguo como para que las conclusiones pudieran tener mucho valor (Gráfico 90). Además, solo uno de los fragmentos presenta más de un caso, el resumen de las *Babiloníacas*, mientras que los otros cinco textos solo muestran 1 cada uno. De esos cinco textos con una única ocurrencia, dos presentan una variante que no aparece más que una vez. Hablar de tendencias es exagerar la importancia que pueden tener estos textos por sí solos.

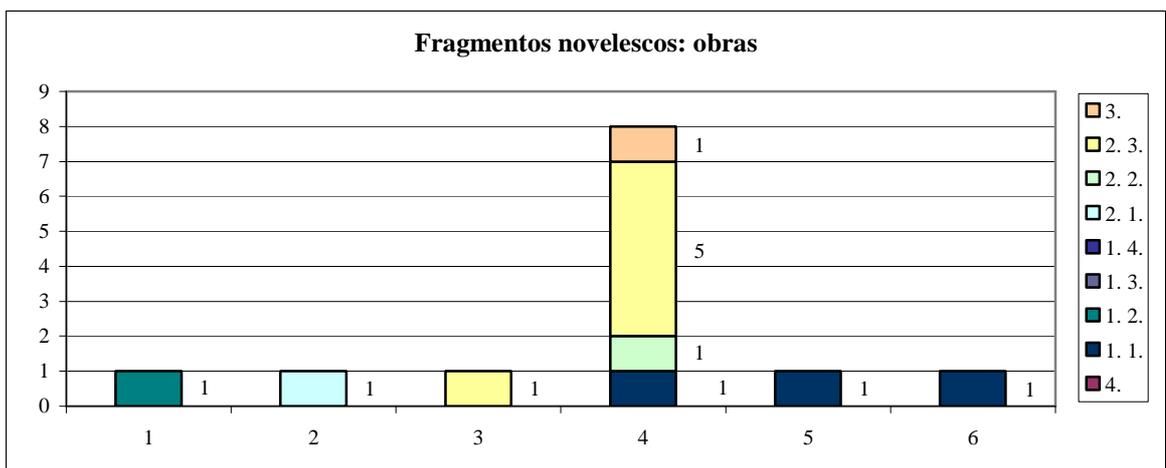


Gráfico 90. Distribución de los casos según las variantes en cada uno de los fragmentos novelescos. Las columnas representan estos textos: 1. Nino y Semíramis; 2. Calígone; 3. Feniciacas; 4. Babiloníacas; 5. Olenio; 6. Un bandido astuto.

En todo caso, sigue predominando la variante 2. 3. ‘Se ignora’, pero esto es porque en un único título, las *Babiloníacas*, aparece 5 veces. En cambio, la segunda opción sería 1.

1. 'Fuerza natural', ya que aparece como única alternativa en dos títulos y compartida en otra. Son resultados muy poco fiables y tampoco demasiado representativos de nada: tal vez solo de que se prefieren las variantes endógenas (un 69%) a las exógenas (un 31%), como es lo normal en la etapa a la que pertenecen, la 4 (Gráfico 91).

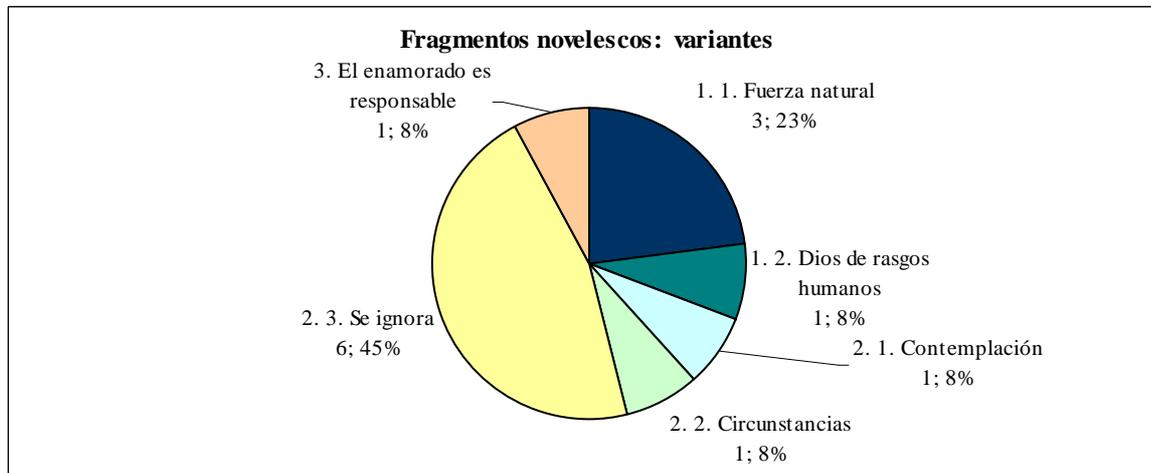


Gráfico 91. Distribución de los casos presentes en los fragmentos novelescos según su pertenencia a las diversas variantes.

#### 4. 17. 6. Los textos dialogados

Aunque se trata de un subgénero con poca definición y tradición, recogemos en un único grupo también los mimos y en general los textos dialogados que no podemos incluir propiamente en la categoría de los teatrales. En el Helenismo tardío e imperial se hizo relativamente común este tipo de textos en los que el autor se divertía planteando las posibles reacciones de personajes conocidos o desconocidos ante situaciones hipotéticas. Es el caso de los diálogos de Luciano de Samosata, que recrean algunos de los encuentros famosos de la mitología con un estilo vivo, dotando a los dioses y otros seres sobrenaturales de un carácter y una psicología más humanos. Pero en el caso de los *Diálogos de las heteras* no se trata tanto de recrear situaciones conocidas como de imaginar pequeños conflictos mínimos y dotarlos de todo el realismo posible, de manera muy parecida a lo que ocurre en los *Fragmentos mímicos* o en los *Mimiambos* de Herodas. En estos casos nos encontramos con textos pensados para la representación a cargo de actores semicircenses, en algunos casos capaces de encarnar varios papeles sucesivamente, en otros representando una escena entre dos o tres<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Por las mismas razones por las que en el apartado anterior incluíamos los *Relatos verídicos* de Luciano de Samosata, en este apartado debemos excluirla y tener en cuenta solo los textos dialogados de este autor.

Encontramos (Gráfico 92) una clara predominancia de la variante 2. 3. ‘Se ignora’ (42%), seguida de lejos por 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’ (21%) y 2. 1. ‘Circunstancias’ (17%). Es decir que predomina el grupo endógeno (69%), como corresponde a su época y a un género más bien especulativo (Gráfico 93). Respecto a la relativa presencia de la variante del agente divino, puede entenderse que varios de estos diálogos tienen un sentido mitológico, de ahí que, de forma bastante estilizada, se siga atribuyendo el origen del deseo a la intervención del dios.

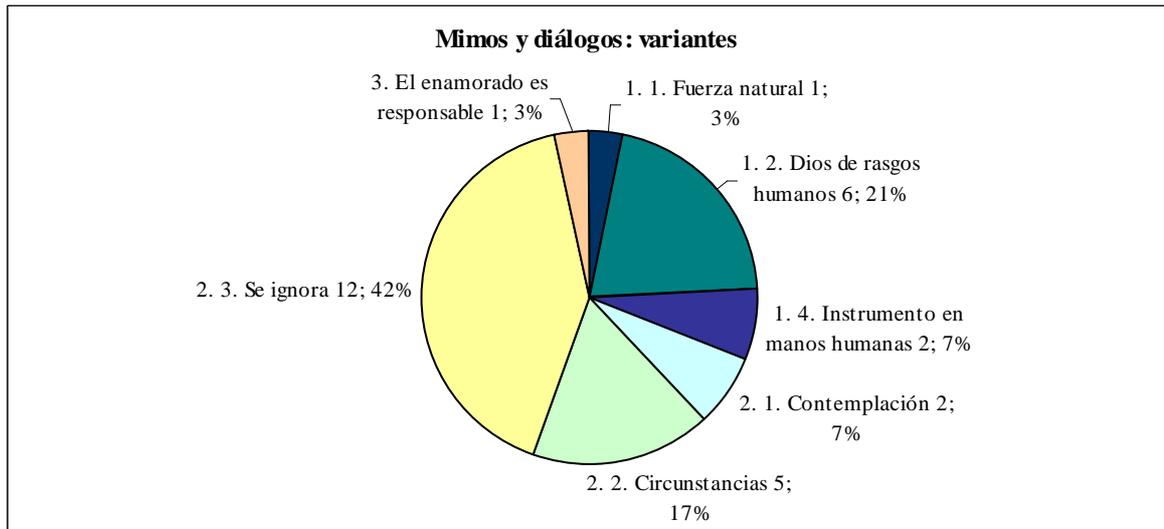


Gráfico 92. Distribución de los casos presentes en los mimos y diálogos según su pertenencia a las diversas variantes.

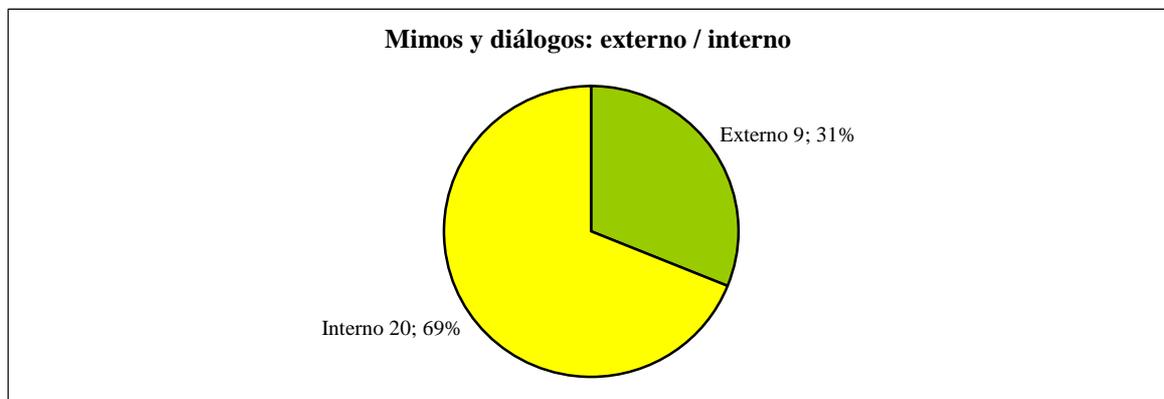


Gráfico 93. Distribución de los casos presentes en los mimos y diálogos según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

#### 4. 17. 7. Recopilaciones de historias

También hemos agrupado los casos correspondientes a las recopilaciones de historias, leyendas, mitos o anécdotas, subgénero narrativo en el que incluimos los textos de Partenio de Nicea, Plutarco y Apolodoro (Gráfico 94).

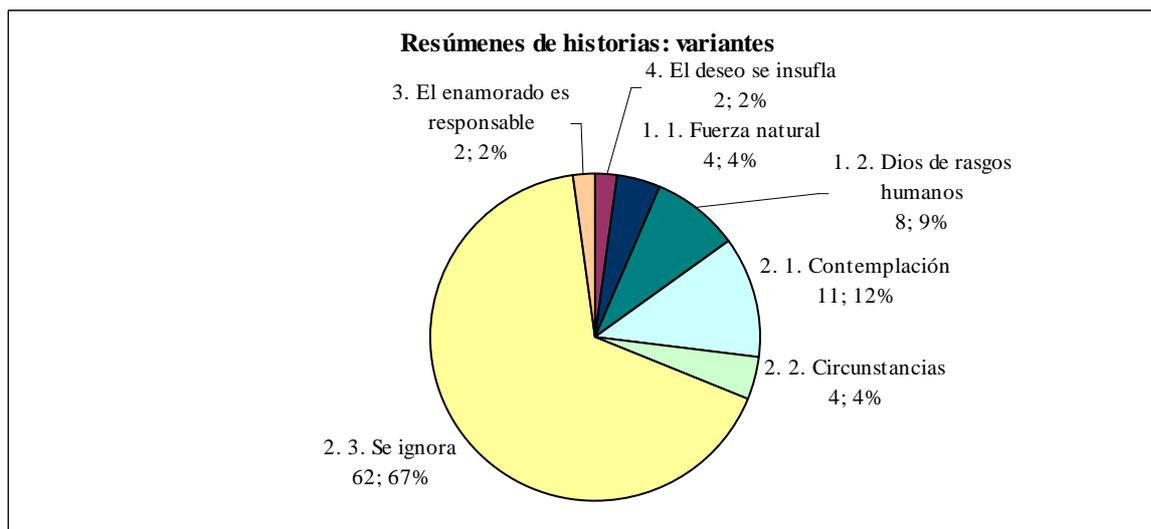


Gráfico 94. Distribución de los casos presentes en los resúmenes de historias según su pertenencia a las diversas variantes.

Son textos casi siempre esquemáticos, cuyo objetivo no pasa de la transmisión de información, despojando la obra de todo interés estilístico, salvo en el caso de Plutarco, que busca en todo caso una elegancia sin adornos. Partenio solo pretende ofrecer una lista de casos legendarios o históricos en los que la tradición da alguna importancia a los motivos amorosos, de modo que la manera de contarlos se limita a los acontecimientos externos y de la manera más resumida posible. Algo similar ocurre con Apolodoro, que trata de realizar una recopilación de toda la historia mitológica griega en un tratado lo más breve posible, de ahí que nunca pase de dar una brevísima explicación sobre las razones del enamoramiento, y esto solo en los casos en que esa explicación es necesaria para la comprensión de la trama.

Estas características compartidas están relacionadas sin lugar a dudas con el aumento asombroso de la variante 2. 3. ‘Se ignora’ hasta un 67%: se trata de un desinterés casi generalizado por la identidad del agente del deseo o incluso por la misma posibilidad de su existencia. La siguiente variante es la 2. 1. ‘Contemplación’, que solo acapara el 12%. Cualquier otra opción es prácticamente anecdótica.

De manera consecuente, las variantes endógenas acumulan un claro 85% (Gráfico 95). La razón de esta dominancia está sin duda en el carácter de estos textos como resúmenes de historias conocidas, pero no podemos obviar que la creación de estos resúmenes está condicionada a una determinada mentalidad, y que habrían sido imposibles (de hecho no tuvieron lugar) en una época anterior. Un contraste tan aplastante se debe a la nueva conciencia de que la trama de las historias no necesita recurrir a los motivos internos

de los personajes, como ocurría en Hesíodo o en Homero, sino que puede aparecer despojada de eso que ahora se considera adornos.



Gráfico 95. Distribución de los casos presentes en los resúmenes de historias según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

Para comparar los dos estilos y mostrar indicios del cambio de mentalidad operado entre estas dos etapas, veamos un ejemplo procedente de Hesíodo (2000: 51):

Ésta parió a Medea de bellos tobillos sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita.

Debemos tener en cuenta que esta es una manera habitual en este autor y en otros de la época arcaica como Homero o algunos líricos. Por el contrario, Apolodoro rechaza sistemáticamente dar una explicación concreta sobre las causas de la unión. Puesto a contar la misma historia que Hesíodo, no habría juzgado necesario incluir «por mediación de la dorada Afrodita». Podemos establecer la comparación con este otro fragmento de Apolodoro (2010: 77):

Pero de Sémele se enamoró Zeus y se unió con ella a escondidas de Hera. Pero engañada por Hera, como Zeus había consentido en hacer todo lo que le pidiera, le pidió que se presentase tal como iba cuando deseaba a Hera.

Y sin embargo es cierto que en algunos momentos Apolodoro también recurre a la explicación completa. Pero hay que notar que se trata solo de esos casos en los que la atribución de la generación del deseo a un agente concreto reviste una importancia

inexcusable para la comprensión de la historia, como ocurre en este ejemplo (Apolodoro, 2010: 12):

Clío se enamoró de Píero, el hijo de Magnes, por la cólera de Afrodita (pues aquella le había reprochado su amor por Adonis) y luego de unirse engendró de él un hijo, Jacinto, del que se enamoraron [sic.] Támiris, el hijo de Filamón y la ninfa Argíope, siendo el primero en amar hombres.

Como se puede comprobar, la cólera de Afrodita no es aquí, como en Hesíodo, una mera fórmula para explicar la relación amorosa, sino una parte imprescindible de la trama. Afrodita es un personaje activo que se deja llevar por su rencor y se venga forzando a amar a Clío, que le había echado en cara su amor por Adonis. Si la diosa no hubiera tenido unas razones especiales para ejercer su poder sobre la mujer, probablemente no habría sentido Apolodoro la necesidad de recurrir a ella, y le habría bastado con señalar que Clío se enamoró y se unió a Magnes.

#### **4. 17. 8. Cartas y textos ensayísticos**

Un último grupo puede ser el de las cartas y textos ensayísticos de la época imperial, textos que se sitúan cronológicamente entre 178 d. C. y 500 d. C.: Alcifrón, Ateneo de Náucratis, Filóstrato y Aristéneto (Gráfico 96). Todos ellos tienen en común la única pretensión de desarrollar un discurso especulativo ajeno a la sistematización exigible a los filósofos. Además, tres de los cuatro textos contemplados asumen el género epistolar, que permite desarrollar una mezcla de estilos y géneros sin una clara dirección más allá de la necesidad de expresión de un enunciador casi siempre ficticio.

El otro texto, el de Ateneo de Náucratis, es solo una de las secciones de una obra mayor, *El banquete de los eruditos*, la dedicada al tema de las mujeres: el motivo desarrollado en esa obra es la tertulia intelectual, en la que varios personajes desarrollados a partir de individuos históricos conversan en torno a temas variados, en este libro el tema de las mujeres, sus vicios y virtudes. A diferencia de los diálogos platónicos, Ateneo no pretende llegar a una conclusión única que dé la razón a uno de los interlocutores, sino que acepta la composición múltiple del mosaico de voces implicadas y de las anécdotas y citas que esas voces traen al discurso común. Tampoco los asuntos tratados pretenden alcanzar

la trascendencia de los platónicos. Por ello cabe decir que el sentido no es tan diferente del que asumen los autores de cartas.

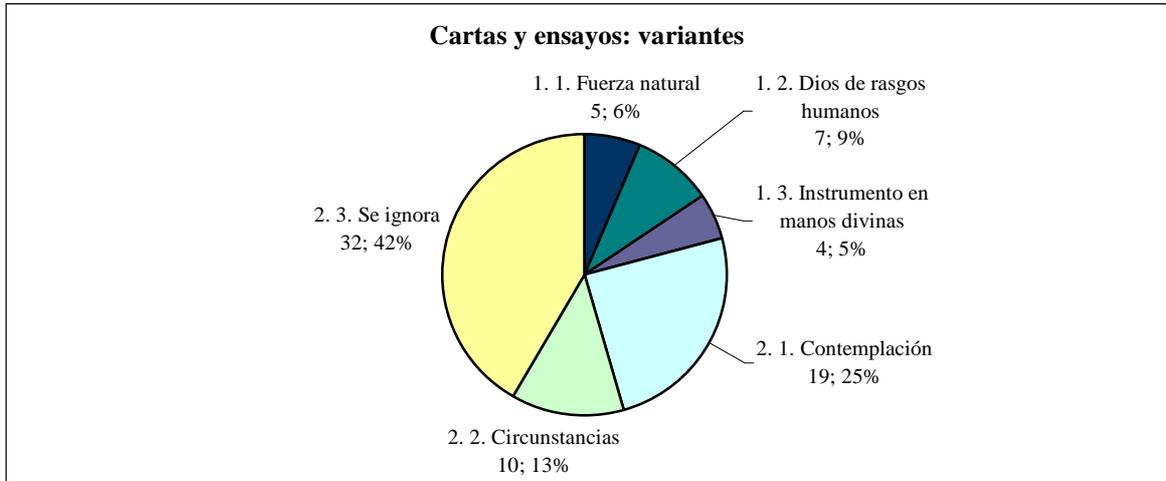


Gráfico 96. Distribución de los casos presentes en los resúmenes de historias según su pertenencia a las diversas variantes.

En estos textos, la variante 2. 3. ‘Se ignora’ es también la predominante, aunque no con tanta claridad, un 42%, y viene seguida aquí por la 2. 1. ‘Contemplación’, con un 25% y 2. 2. ‘Circunstancias’, con un 13%. En conjunto, las variantes del deseo exógeno solo implican el 20% de los casos (Gráfico 97). La razón puede ser, como en el caso de los resúmenes, el carácter pragmático de muchos de estos textos (eso los llevaría a renunciar a explicaciones sinuosas), y también el carácter abstracto de la mayoría, especialmente Ateneo. Pero no podemos olvidar que esto es posible en una época que da menos importancia ya a la fuerza exógena y más o menos divina que se adueña del sujeto, una época en la que Aristóteles ya ha estudiado cuidadosamente la naturaleza de los estímulos que son capaces de poner en marcha la máquina humana por razones que están más en ella que en ningún otro lugar.

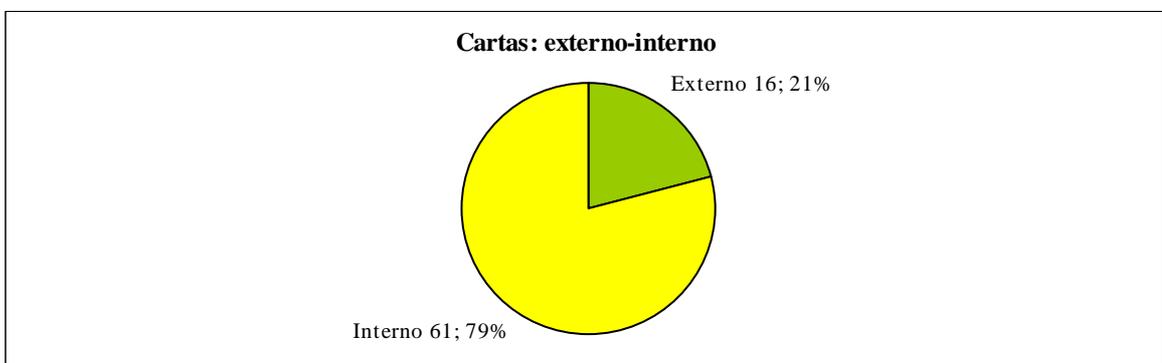


Gráfico 97. Distribución de los casos hallados en las cartas según la presencia o ausencia en ellos de un agente externo generador del deseo.

#### 4. 18. Limitaciones del estudio

Todos los resultados que hemos obtenido deben ser considerados con cierta perspectiva, naturalmente. No podemos olvidar las limitaciones evidentes que tiene siempre un estudio de estas características, y en particular el que hemos tratado de realizar aquí de la manera más coherente posible.

Para empezar, la interpretación de los textos no puede ser completamente objetiva en ningún caso: la crítica y la hermenéutica no dejan de buscar nuevos sentidos a textos recientes y lejanos. Aunque es posible que en un corpus como el nuestro el consenso alcanzado sea relativamente alto, eso no debe llevarnos a la ilusión de que la interpretación está cerrada: de hecho, la lejanía de los referentes convocados por estos textos hace que sea incluso más inalcanzable la correcta interpretación. El relativo consenso solo corresponde a la comunidad de una ignorancia compartida: con los datos disponibles, no hay razones para discutir demasiado.

Por ello, decidirse por identificar la presencia del motivema en un fragmento de un texto tan lejano en el tiempo y la cultura es siempre una apuesta muy osada, del mismo modo que lo es la decisión de que una ocurrencia corresponda a una o a otra variante.

Sin embargo, si pretendemos realizar un avance en el conocimiento de la literatura más allá de lo que representan las necesarias evidencias históricas, tendremos que dar este tipo de saltos hacia lo desconocido, incluso aunque eso suponga el riesgo de que lo que aquí parece una certeza pueda resultar erróneo. Por ello esta limitación es extensible en todo caso a cualquier estudio temático, y por consiguiente inevitable en uno como el nuestro.

En cambio, hay otras limitaciones que podemos considerar propias de nuestro planteamiento, por lo que debemos reconocerlas aquí. Solo en la medida en que seamos conscientes de estas limitaciones podremos atribuir a nuestros resultados su verdadero valor.

Son fundamentalmente de dos tipos: las que vienen dadas por las dificultades de comprensión de textos en otro idioma que el de este discurso y editados necesariamente por autores completamente ajenos a nuestros objetivos; y las que se derivan del hecho de que solo un autor haya llevado a cabo la búsqueda y la selección de casos.

Debemos adelantar que, pese a la evidencia de estas limitaciones, algunas de las cuales se deben a la falta de recursos para contar con puntos de vista alternativos o mejor informados, seguimos creyendo válidos nuestros resultados. Creemos que el método

empleado es capaz de aclarar al menos parcialmente el conocimiento actual sobre el tema del deseo o el motivo del origen de la atracción. Por otro lado, los instrumentos utilizados están al alcance de quien quiera ponerlos a prueba, del mismo modo que las ocurrencias recogidas en este trabajo.

#### **4. 18. 1. Traducción, versiones. Dificultades de interpretación**

Pese a las innegables ventajas que la literatura griega ofrece hoy en día al estudioso, y que son las que nos han inclinado a elegirla como ámbito de este trabajo, también se cuentan algunas dificultades importantes, sobre todo si la comparamos con otras literaturas más modernas y cercanas.

Para empezar, hay que contar con el estado fragmentario de muchos textos, con su transmisión repleta de incertidumbres y su edición basada en manuscritos antiguos de dudosa autoridad e irregular estado de conservación. Es cierto que no nos corresponde a nosotros la responsabilidad de establecer los textos o perfeccionar las traducciones, sino que hemos optado claramente por asumir las más autorizadas que se encuentran en nuestra lengua, pero aun así no podemos ignorar este mar de problemas del que pretendemos extraer conclusiones fidedignas.

Por otro lado, el problema no se limita al hecho de que un determinado texto haya podido quedar incompleto por un accidente ocurrido a su soporte material (es lo ocurrido con la mayoría de los pergaminos perdidos o mutilados); la pérdida de manuscritos dificulta a su vez la comprensión de lo poco que se conserva, al escamotearnos el contexto, las referencias culturales, los elementos de la tradición que podrían pasar por rasgos originales o viceversa.

No hace falta rebuscar mucho para dar con ejemplos claros de esta deficiencia: no podemos interpretar correctamente la novela griega sin saber más acerca de sus condiciones de creación, transmisión y recepción, que son mayoritariamente una incógnita todavía hoy; es imposible valorar la originalidad de Menandro sabiendo tan poco sobre los comediógrafos que median entre su obra y Aristófanes, su único antecedente bien conocido; son muchísimas las preguntas sin responder en torno a la posición que ocupa Esquilo en la evolución desde el rito primitivo que condujo a la tragedia.

Además, aparte de un contexto literario que nos permitiera relacionar los textos conocidos en redes completas y coherentes, nos faltan también conocimientos

extraliterarios para hacernos una idea precisa de muchos de los aspectos que aparecen en las obras, a pesar de los muchos descubrimientos arqueológicos. Como se ve, el relativo consenso logrado con siglos de erudición y discusiones no pasa de ser una isla en el desconocimiento de la mayor parte de los aspectos relativos a la realidad del mundo griego antiguo. Evidentemente, cualquier afirmación que realizáramos sobre una novela aparecida hace un año en nuestro país estaría muchísimo más fundada que todo lo que aventuramos sobre la Hélade, y al mismo tiempo sería mucho más discutible, dados los infinitos puntos de vista enfrentados que conviven en nuestra sociedad, y que han sido paulatinamente limados por la crítica a lo largo de los siglos en lo que se refiere a la antigüedad. Esa es la doble condición que debemos asumir al elegir el corpus de nuestro estudio: hemos optado por la relativa univocidad de los criterios, a pesar de la magnitud de las incógnitas.

Pero de todo esto deriva un problema todavía más arduo, porque choca con una necesidad práctica fundamental de nuestro trabajo, por lo que es insoslayable, que es el problema de la datación: mientras que existe un consenso más o menos generalizado sobre las fechas correspondientes a algunas obras, para otras no hay nada parecido a un acuerdo: o se conocen fechas relacionadas, como el nacimiento del autor, o la fecha en que hizo un viaje, etc., o toda la crítica reconoce la ignorancia general. En el peor de los casos falta un consenso mínimo y unos y otros autores proponen fechas que se distancian en varios siglos: es lo que ocurre en el caso de Homero, para el que se dan fechas tan distantes como el siglo VIII a. C. o el VI a. C.

Pero nosotros necesitábamos establecer un orden cronológico claro para todos los textos de nuestro corpus, cosa que resultaba imposible sin asumir ciertos riesgos. Si queríamos decidir si una obra es anterior o posterior a otra, cuando la mecánica de la datación es tan variopinta como hemos descrito, era necesario proponer una fecha exacta aunque insegura para cada una de ellas.

Por eso, nos hemos atrevido a señalar las fechas en años exactos también en los casos en los que esa información se desconoce, aceptando como verdadera la opción más probable, o, en todo caso, señalando el año central del lapso considerado como posible por los críticos autorizados.

Eso ha dado lugar a algunas soluciones que no pueden ser satisfactorias para nadie que pretenda manejar certidumbres, pero que son necesarias en una gestión de los datos más probabilística. Así, por ejemplo, las *Anacreónticas* son un conjunto de textos de autor o autores desconocidos y que fueron escritos en un tiempo que se localiza de manera

imprecisa entre los siglos II y VI d. C. Si de esta datación extraemos que los años límite de su composición son 100 y 600 d. C., cosa que no está en las intenciones de los críticos que han establecido esas fechas, podemos sugerir como fecha exacta *acceptable* el año 350 d. C. Por supuesto, no se trata de que consideremos en adelante resuelto el problema de la datación de esta obra, pero al menos podremos decidir situarla después de otra obra que presenta problemas similares, *Olenio*, un fragmento quizás novelesco que probablemente fue escrito entre 200 y 400 d. C., lo que nos permite establecer como fecha aceptable el año 300 d. C.

Somos conscientes de que esta decisión imprime un sello de arbitrariedad al trabajo, pero lo consideramos necesario si queremos alcanzar alguna conclusión razonable y no perdernos en el mar de la duda. Por otro lado, siempre que se establece un orden cronológico para textos tan mal datados se toman decisiones de este tipo, por más que no se hagan explícitamente. También puede que descubrimientos posteriores alteren el orden que hemos establecido aquí, si aparecen evidencias de que las *Anacreónticas* no pudieron ser escritas después del año 100 d. C., por ejemplo. Pero en ese caso también las demás cronologías deberán ser corregidas.

Pero debemos tener presente que la elección del corpus griego solo se debe a razones pragmáticas, como uno de los más estables y manejables a la hora de aplicar un método, el derivado del programa narrativo de Courtés. Nuestro primer objetivo es demostrar que ese método es aplicable y útil, que puede darnos información relevante sobre las invariantes temáticas y también sobre las variantes, información que puede relacionarse además con los otros conocimientos de que se dispone en torno a una época o corriente literaria para alcanzar una mejor comprensión de todo ello.

#### ***4. 18. 2. Sesgo previo: falta de visiones contrastadas en la selección de los textos***

Otra limitación importante de este trabajo está en el hecho de que la selección de los textos que forman parte del corpus ha sido realizada por un único autor, lo cual implica que cualquier error en el tratamiento de la bibliografía secundaria, es decir, en la información previa sobre los textos, ha podido llevar a obviar textos que pudieran ser muy relevantes en lo que respecta a nuestro objeto de estudio. Lo contrario también es posible, pero reviste menor importancia el riesgo de haber podido tener en cuenta obras menos

relevantes. Podemos decir que ninguna obra estaba excluida *a priori* del estudio, pero algunas exclusiones por razones prácticas han podido tener demasiada relevancia.

Lo mismo puede decirse de la tarea de recoger los casos, es decir, de identificar y seleccionar las ocurrencias que aparecen en los textos seleccionados. Esa tarea ha tenido lugar a lo largo de una lectura muy dirigida, pero al fin y al cabo supeditada al criterio subjetivo y tal vez inevitablemente cambiante del lector, que ha podido creer pertinentes ciertos fragmentos y excluir otros similares. Pero un sutil cambio de criterio, o un simple despiste de cualquier tipo ha podido ocasionar que algún caso haya sido pasado por alto, o también que haya sido considerado como perteneciente a una variante en lugar de otra. Al fin y al cabo, un solo autor ha revisado todos los documentos del corpus, por lo que puede haber errores de interpretación no corregidos o insuficientemente discutidos.

Para adscribir un caso a una variante es necesario tener presentes siempre todas las variantes, pero este ideal no siempre se corresponde con la realidad. Especialmente cuando se trata de un único responsable, es posible que haya tenido más presente una variante que otra en un momento dado y que esa situación luego haya cambiado. Es posible también que sus criterios se hayan ido transformando de manera imperceptible, de modo que al revisar el trabajo aparezcan como certezas aspectos que al iniciarlo eran meras nebulosas. Entonces se habrán tomado decisiones divergentes en los distintos estadios del trabajo, hasta el punto de ser a veces abiertamente contradictorias.

En lo expuesto cabe distinguir todavía dos tipos de errores posibles: los que pueden comprenderse como diferencias de criterio con otros lectores y los que constituyen verdaderas incoherencias con el sistema de este trabajo. Es improbable que se asuman universalmente los criterios seleccionados en este trabajo, pero no se lo podrá tachar de incoherente por el hecho de que a alguien le parezca que una variante debería ser redefinida o que sería más explicativo ampliar los márgenes del motivema para incluir más casos, o reducirlos para discriminar algunos que son menos interesantes. En este sentido, hemos tomado unas decisiones siempre discutibles, pero que constituyen las bases del estudio a partir de un cierto grado de arbitrariedad.

En cambio, si en un texto que explícitamente incluimos en el corpus de nuestro estudio, y en la misma edición que hemos citado, aparece una narración que podría ser considerada como una ocurrencia del motivema de acuerdo con los criterios que hemos definido, pero no hemos recogido el caso, el caso es muy diferente: se tratará incuestionablemente de un defecto de realización. Lo mismo vale para otras situaciones

parecidas: la adscripción errónea a una variante contradiciendo nuestros propios presupuestos; la inclusión de casos que no contienen el motivema según nuestro criterio, etc.

#### 4. 19. Interpretación: desplazamiento del centro en el código

Al resumir las propuestas de Luhmann que más nos atañen, hemos dicho que el cambio semántico puede producirse bastante bruscamente a partir de un lento desplazamiento del centro de gravedad (Luhmann, 1985: 9), y que la evolución de las etapas culturales no presenta nunca rupturas ni límites sino centros. Efectivamente, es raro que una época presente rasgos completamente nuevos, pero puede aumentar el peso relativo de características ya existentes, que ahora se vuelven esenciales.

El estudio de una porción tan minúscula de una cultura como es el motivema que hemos propuesto no puede definir a toda esa cultura, ni siquiera a uno de sus códigos, como Luhmann propone que es el amoroso. Pero sí puede ser bastante representativo o sintomático de un «cambio de centro». Algo ha cambiado en los códigos culturales griegos entre los tiempos de Homero y Safo y la época de las novelas, la comedia nueva y la literatura epistolar.

En la Grecia de los textos arcaicos podíamos proponer que la oposición entre ‘enamorado’ (entusiasmado, arrebatado) y ‘responsable’ era axial en la definición del código amoroso: todo individuo podía pasar por cualquiera de esas dos situaciones en momentos sucesivos, ganar o perder el deseo, enloquecer o recuperar la cordura. Por más que el placer sexual estuviera disponible para cualquier varón en cualquier circunstancia, asimilable al disfrute de cualquier otro bien percedero, la *manía* amorosa podía hacerlo súbitamente incapaz de controlar sus acciones y generar por medio de una compulsión sexual una sucesión de desgracias para él y sus allegados: por ejemplo, la violación de Casandra por Áyax tras la toma de Troya constituye la ofensa principal de los aqueos a Atenea, que los castiga con las penurias de un durísimo retorno a la patria.

Pero esa oposición ya no resulta válida en los tiempos posteriores a Menandro: los textos ya no hacen referencia habitual a la posibilidad de que cualquiera y de manera azarosa sea súbitamente alcanzado por el deseo, sino que se generaliza la conciencia de que para cada individuo son aceptables unas relaciones determinadas, de acuerdo con la definición social de las personas y con su historia sentimental, pero también según una

caracterización bastante esencialista. Los poetas bucólicos distinguen siempre entre el amor del pastor adolescente, guapo e idealizado, con la muchacha correspondiente y el desenfrenado deseo del cabrero experimentado. Del mismo modo, el amor aceptable acierta incluso a pesar de las apariencias engañosas: los personajes «perdidos», robados por piratas, etc., se dejan guiar por un amor verdadero en relaciones que parecen inaceptables hasta que se descubre su verdadero origen; por el contrario, los amores desordenados e insolentes violentan esta restricción y buscan una y otra vez una satisfacción física y emocional que les está vedada y que siempre resulta defraudada antes de su consecución o cruelmente castigada después.

Si este nuevo orden sentimental es bastante reconocible en la comedia y en la novela, es cierto que encontramos otros textos más cercanos a la cotidianeidad en los que no se sostiene la predestinación del amor o su perfección extratemporal. Pero incluso en esos textos se puede reconocer una división clara entre los amores impertinentes y los válidos, de acuerdo con la pertenencia a determinadas clases sociales y también según la historia sentimental y sexual de cada individuo. Los diálogos, los mimos, las cartas de cortesanas, plantean frecuentemente situaciones de descarnado realismo que se caracterizan en general por la impertinencia de las relaciones, lo que las lleva a ser criticadas o satirizadas. La poesía helenística abunda en situaciones amorosas heredadas de la tradición, y por lo tanto más ajenas a este planteamiento, como ocurre también con los textos que resumen tradiciones mitológicas<sup>70</sup>. En la medida en que podemos acceder a una idea de la época a partir de nuestra parcial visión de un limitado corpus de textos, parece aceptable hablar de un centro de interés destacado en la elección por parte del individuo de una pareja acorde con su posición, su temperamento y su historia personal.

Esta idea de un desplazamiento del centro del código amoroso no es contradictoria con las conclusiones que saca Foucault en relación con el «cuidado de sí». Aunque en su opinión lo más importante de la nueva época es la atención dedicada a uno mismo, en la que los placeres pueden resultar convenientes o inconvenientes, no se olvida de resumir otras preocupaciones de la época, como esta de la que hablamos: podemos poner en consonancia la nueva consideración del matrimonio como unión no solo política sino también sentimental, como una alianza entre dos personas virtuosas, con esta pertinencia

---

<sup>70</sup> Es cierto también que entre los personajes de los textos arcaicos y clásicos rara vez se tenía en cuenta a las clases bajas, si no era de forma anecdótica, casi paisajística, de modo que difícilmente podían dar lugar a deseos impertinentes como los que encontramos en la novela. Pero eso mismo indica que la distinción no era problemática, y por lo tanto tampoco axial.

de las relaciones según las definiciones individuales. El *Erótico* de Plutarco discute pormenorizadamente las razones que pueden hacer válida una determinada relación sentimental, la de una viuda joven, guapa y con dinero, y un muchacho. Nos importa menos que a Foucault el hecho de que la alternativa del efebo sea la comunidad con un grupo de pederastas, que se tiene por obsoleta en el texto. Lo que nos interesa es que el centro de la discusión es la definición de una relación concreta en términos de aceptabilidad.

No es de extrañar que, en relación con ese posible nuevo centro del código, aparezca una idea del deseo cada vez más desgajada de la posible existencia de un agente generador. Si uno tiene que encontrar una pareja adecuada, la intervención de ese agente podría desbaratar sus proyectos: una sociedad que antepone la pertinencia de las relaciones al arrebatado amoroso no puede confiar en la acción de un dios caprichoso, que ha dejado de ser excusa para los enamorados. Al contrario, la afinidad se muestra ahora en términos subjetivos pero esenciales.

La evolución de un fenómeno y la del otro fueron de la mano, y es difícil anteponer uno de los dos. Ambos forman parte de una misma transformación y se potenciaron porque eran coherentes entre sí, pero tampoco tienen una relación unívoca de causa en ninguno de los dos sentidos. De hecho, es posible encontrar causas diferentes para ellos: Foucault, entre otros, señala el hecho de que el matrimonio en la época imperial fue perdiendo la posición instrumental que había tenido en las estrategias de poder, de modo que se liberó de obligaciones políticas y pudo convertirse en una asociación más íntima y relativamente fundamentada en la afinidad. Por nuestra parte, trataremos de mostrar ahora que la paulatina pérdida de importancia del agente no depende directamente de esos mismos cambios sociales, sino que tiene sus propias causas, e incluso tenía ya antecedentes en la época clásica.

Teniendo en cuenta los datos de nuestro estudio, es fácil concluir que a lo largo del tiempo se fue operando un paulatino cambio en la manera de pensar, de la percepción de que no hay diferencia en los modos de existencia de las fuerzas naturales y los seres humanos se va pasando a la distinción de distintos tipos de realidades, unas personales, otras materiales y otras abstractas. En esa progresiva capacidad de distinción, el deseo fue posicionándose con seguridad creciente en el ámbito de las entidades impersonales, en la medida en que dejaba de ser un objeto generado directamente por el dios, y más tarde inmatriciales, cuando con claridad los autores dejan de hacer referencias de cualquier tipo al

dios personalizado, y atribuyen el deseo a la belleza de lo deseado, las circunstancias emocionales del enamorado o incluso declinan dar una explicación.

Ciertamente, ninguna de las variantes se origina *ex nihilo* después de la primera etapa, sino que todas están presentes en ella, con la única excepción de 3. ‘El enamorado es responsable’, que hemos podido considerar como anómala una vez analizadas las ocurrencias que se pueden incluir en ella. Solo en ella nos encontramos con una ausencia total en la primera etapa y un comportamiento errático en el resto, con un pico en la segunda y un retorno a una presencia prácticamente despreciable en las etapas 3 y 4. Por otro lado, tampoco desaparece ninguna de las variantes al llegar a la última etapa, sino que, de una forma seguramente relacionada con la mayor cantidad de ocurrencias registradas a medida que avanzamos en el tiempo, parece que cada vez más hay lugar para todas las posibilidades. En este sentido nuestra hipótesis no se ve totalmente confirmada, dado que el cambio de mentalidad no implica la desaparición completa de las interpretaciones antiguas para dar paso a las nuevas. Pero sí vemos con claridad que las variantes de deseo exógeno pierden importancia relativa mientras las de deseo endógeno la ganan. Cada vez más es posible narrar un enamoramiento sin atribuírselo a un agente externo.

Evidentemente, esta transformación no puede sorprendernos si tenemos en cuenta que estamos haciendo referencia a una historia literaria de más de diez siglos llenos de cambios sociales y políticos de primera magnitud, entre los cuales no es el menos importante la utilización del propio vehículo lingüístico en la confección de una literatura que pasó a crearse, transmitirse y almacenarse por escrito. El estudio de las otras circunstancias que permitieron que se conservase la información y se construyera el conocimiento es de una complejidad que desborda las intenciones de este trabajo, pero haremos una breve reflexión en torno a todo ello para acercarnos a una explicación satisfactoria de estos cambios concretos que hemos observado en nuestro corpus. En última instancia, como ya proponíamos en las hipótesis, probablemente la transformación en la mentalidad vino marcada fundamentalmente por la influencia de la tradición cada vez más sólida del razonamiento que ellos mismos llamaron «filosófico»<sup>71</sup>; de modo que la investigación se ve obligada a dar un paso más allá y tratar de explicar por qué tuvo lugar

---

<sup>71</sup> Si no hemos incluido en el corpus unos textos que resultan ser clave para entender las transformaciones más importantes de nuestro estudio es porque, pese a compartir algunos de los temas centrales del deseo y el amor, en los que a menudo se centran con más claridad que muchos de los textos seleccionados para el corpus, no son estos textos los que más ocurrencias del motivema presentan: se refieren a esos temas con un criterio de universalidad que los aleja de la narrativa, condición principal de la que carecen y que nos obligaba a desestimarlos como potenciales textos de nuestro corpus.

esa tradición y por qué su influencia aumentó hasta el punto de condicionar el conjunto de la literatura de los siglos siguientes.

Si las transformaciones en la estructura del pensamiento provocaron cambios generalizados en toda la cultura y de ahí en la literatura, por supuesto, sería posible suponer que, por el contrario, los filósofos no fueron más que hijos de su tiempo y que son ellos los que se dejan llevar por los cambios de mentalidad y en sus elucubraciones siguen esas nuevas tendencias que aparecen con más claridad en los textos literarios. Pero esto está en clara contradicción con la cronología, que indica que son ellos los que se esfuerzan por avanzar por un camino que no estaba explorado y los que llegan antes que otros, en pleno siglo IV a. C., a ideas que solo progresivamente se van haciendo hegemónicas en las épocas helenística e imperial. En realidad no es tan importante que sean solo la expresión de unos cambios o sus principales causantes, pero debemos prestarles atención para entender mejor las fases del proceso que hemos estudiado aquí.

En nuestro intento de entender la más que probable relación entre los cambios que hemos estudiado en la literatura y las transformaciones evidentes en la estructura del pensamiento griego entre los siglos VI a. C. y III a. C., aparte de los propios textos de los filósofos, nos basaremos fundamentalmente en la *Historia de la filosofía griega*, obra de W. K. C. Guthrie. A diferencia del resto de la bibliografía secundaria empleada, no se trata aquí de condiciones previas a la manera de entender el deseo en la cultura griega en general, sino de una explicación paralela a los fenómenos que hemos observado en el corpus, y que creemos de sumo interés para poder entenderlos bien.

A grandes rasgos, podemos decir que creemos que el paso de un deseo exógeno a un deseo endógeno o sin agente está directamente relacionado, o incluso es consecuencia de las propuestas que discutieron, corrigieron y afinaron los primeros filósofos. La influencia de este diálogo escrito y a gran escala no se dejó ver inmediatamente, sino que fue ganando importancia con el tiempo, como muestra nuestro estudio.

#### **4. 19. 1. Los filósofos presocráticos**

Probablemente las religiones más primitivas consideraban a las fuerzas de la naturaleza como seres dotados de voluntad independiente y unitaria, al mismo tiempo que no diferenciaban grados o maneras de realidad. La noche y el día, el tiempo, constituían entidades de la misma naturaleza que el bosque o la tierra, el caballo o la silla. Muy

lentamente esas voluntades de los fenómenos naturales se fueron personalizando y se imaginó para ellos un proceder similar al de los humanos, dando lugar a los dioses. Gea ya no es la Tierra, ni Urano el cielo, sino los dioses de la Tierra y el cielo. Eros, pues, ya no es el deseo, sino el dios que lanza las flechas que generan deseo en sus víctimas.

En el lenguaje de los filósofos antiguos a menudo se confunden en el nombre del dios los dos aspectos: el fenómeno y el dador del fenómeno; Dioniso es el vino y también el que nos proporciona el vino; Efesto es el fuego y también es el que rige el fuego; será Platón quien distinga el Eros-objeto de deseo (bello, feliz) del Eros que produce deseo (pobre, astuto). Solo después de estas precisiones resulta posible imaginar que no haya voluntad alguna tras esa fuerza desconocida. La evolución de las ideas que se hace patente con un acercamiento a estos pensadores evidencia y explica esas transformaciones que llevaron a la concepción del deseo como una fuerza inmaterial; de ahí la importancia de seguirlo aunque sea superficialmente en sus líneas de avance, aparte de sus contribuciones específicas al tema que tratamos.

El pensamiento de los pensadores milesios parece encontrarse precisamente a medio camino, probablemente porque ellos inauguraron la línea que en Europa llevó lentamente a la distinción entre movimiento y vida, entre fuerzas y voluntades, pero que en la ciencia no se establecería irreversiblemente hasta la Ilustración. Para ellos la génesis del mundo tenía que parecerse a la génesis de la vida porque de hecho la Naturaleza era viva y divina: el viento era su respiración, y en ella estaba el alma. Tales supuso que su origen tenía que ser el agua, quizás porque el semen es líquido, así como el alimento, o quizás porque el agua cambia visiblemente de estado y puede adoptar la forma de todas las cosas como hielo o vapor. En el primer caso, es casi seguro que se dejó influir por las cosmogonías egipcia (inspirada por la vida que surge del limo que deja el Nilo a su paso) y babilonia (según la cual lo sólido flota en un abismo de agua dulce). En el segundo estaría adelantando la hipótesis de Anaxímenes concerniente a la rarefacción (cambio de estado por pérdida de densidad) y la condensación.

También Anaximandro recurre a metáforas biológicas. Partiendo de la base de que uno de los contrarios, como es el agua, no puede dar lugar al otro, creía que en el *arché* tenía que estar incluida la posibilidad de todos, es decir, que tenía que ser algo distinto a ellos: de ahí surgió la idea de lo «ilimitado». Según los testimonios que tenemos de sus ideas, para decir que lo «ilimitado» era algo divino y en movimiento, es decir, vivo, de lo que se separó todo lo demás, utiliza palabras con un sentido biológico, como «germen»,

«desmembración», «corteza», lo que hace pensar en el huevo original de los órficos. Es interesante ver que Guthrie (2005a: 91) señala que en el momento en que se recogieron estos testimonios no era posible aún distinguir los distintos sentidos de una palabra:

[...] en una época en que no existían las ciencias de la gramática, la semántica o la lógica, los hombres estaban a merced de las palabras, en una medida que no es siempre fácil comprender. Una palabra era más una entidad singular plena y sus varios significados, que nosotros analizamos o separamos sin dificultad, podrían parecer únicamente aspectos diferentes o facetas de un significado singular.

Por ello, el uso de estos términos implica todavía zoomorfismo en las ideas de Anaximandro, que posiblemente imaginara su *ápeiron* como una matriz de la que se desgajara el huevo de la realidad (Guthrie, 2005a: 96). Con estas palabras explicaba Eusebio el pensamiento de este filósofo (Guthrie, 2005a: 95):

Él dice que, en el nacimiento de este cosmos, un germen de calor y frío se separó de la sustancia eterna y de él surgió una esfera de llama en torno al vapor que rodea la tierra, [ciñéndolo] como la corteza ciñe al árbol. Cuando aquélla se rasgó y se separó en varios anillos, se originaron el sol, la luna y las estrellas.

Podemos apreciar que ha hecho el esfuerzo de despojar su concepción de la necesidad de un acoplamiento primigenio, por más que siga recurriendo a esquemas propios de lo vivo, de lo biológico, como la semilla y el huevo.

Una tradición estaba surgiendo, pero aún no se habían delimitado algunas distinciones que serían cruciales en el pensamiento posterior, como la diferencia entre materia y forma o los tipos de causa, de modo que interpretar a los milesios desde el final del camino es siempre una provocación a la injusticia: nunca podríamos hacer el viaje que permitiera situarnos en su manera de entender o intuir el mundo, ni podemos aceptar sus ideas, ni evaluar del todo sus adelantos.

Pero hay una distinción más importante para nuestro tema cuya necesidad se hizo evidente solo después de la intervención de Parménides de Elea: no vio pero hizo necesario que sus sucesores señalaran que hay grados de realidad. Si bien su propósito era mostrar que los milesios se equivocaban al creer que todo haya podido surgir a partir de un único principio, puesto que eso no explica el principio de ese principio, y se le apareció con

absoluta certeza, como una revelación divina, que de lo no existente no puede surgir lo existente ni hay nada que decir sobre ello, su contribución principal en lo que respecta a nuestro tema consiste en haber recapitulado lo que era opinión generalizada hasta entonces, ya que nadie había hecho el esfuerzo de pensarlo: hizo explícito el pensamiento de que no hay diferencia entre la manera de existir de una piedra, de un ser vivo, de un sueño, de la idea de un ser imaginario, de un concepto, de una intuición; que no se puede pensar un espacio libre de materia; que no existe el movimiento. Solo a su formulación radical de la concepción arcaica podrá oponerse una revisión consciente ya del planteamiento que debe ser combatido.

Nuestra manera de decirlo es otra, que explica a Parménides desde nuestra manera de entender las cosas, totalmente diferente de la suya. Él dice que lo que es es y lo que no es no es, de modo que no puede llegar a ser lo que no es ni puede dejar de ser lo que es; no podemos hablar ni decir nada de lo que no es, puesto que no es; y, sin no-ser entre partes del ser, es imposible que lo que es cambie de lugar porque tropezaría consigo mismo. Por eso considera que el movimiento es necesariamente falso y del mundo de la opinión, imposible y absurdo.

Al hacer estas indicaciones, Parménides está haciendo explícitas unas bases que para sus contemporáneos no lo eran. Así, aunque él mismo no ha llegado hasta el final del camino, plantea la cuestión fundamental para todos sus sucesores: ¿no hay realmente nada que no pertenezca a uno de esos dos mundos, el del ser y el del no-ser? Al definir de forma tan radical lo que la lengua del momento permitía decir (pero de lo que no había sido consciente nadie hasta entonces), llevó a otros pensadores a posicionarse con firmeza en una de dos opciones: la defensa de Parménides y la nueva idea de que, muy al contrario, sí existen otras realidades no materiales.

Zenón se encuentra entre los primeros, puesto que defendió el criterio de Parménides con toda la fuerza asombrosa de sus aporías, del mismo modo que el sofista Gorgias lo atacaría al proclamar la existencia de lo que no es. Pero sobre todo, es la respuesta de Empédocles la que nos interesa, porque él será el primero que advierta que existe una manera de existir diferente de la manera material pero que tampoco es lo que no existe.

Aceptando la condición de eternidad de lo existente y que esto no ha podido surgir a partir de lo que no es, Empédocles de Acragante o Agrigento afirmó el movimiento en *Sobre la Naturaleza*, tal vez continuando con la opción de Heráclito, pero para plantear un

universo formado a partir de cuatro principios que responden a dos fuerzas contrarias, *eros*, que los mezcla hasta la perfección de la esfera; y discordia, que los disgrega hasta tenerlos separados entre sí por el vacío. De una forma cíclica y movidas por azar, múltiples partículas de cada uno de los elementos se acoplan mediante poros por acción del deseo o se separan, repitiendo «bajo juramento» un esquema de cuatro tiempos: la perfección de la esfera unida por amor (que no tiene nada de humano, sino que es un dios, el más bienaventurado), su disgregación por obra de la discordia (que también puede entenderse como amor por lo igual, ya que separa a los elementos unos de otros juntando las partículas iguales), la disgregación perfecta en el reino de la discordia, y la creciente influencia del amor que los mezcla de nuevo hacia la esfera (incluyéndose un estadio idéntico a otro de la segunda fase). El olor de la materia putrefacta es una evidencia de que vivimos en la fase de discordia, pues no es otra cosa que la consecuencia de la disgregación de los elementos que el amor mantenía unidos.

Aquí llegamos a la pieza clave de estas transformaciones. Empédocles está hablando de un amor intangible e invisible, es decir, de un amor cuya existencia se da en un nivel que no es ninguno de los dos de Parménides, ni el ser ni el no-ser. Importa constatar que se trata de la primera aparición de fuerzas inmateriales que actúan sobre la materia. Su nueva propuesta, explicitada como de pasada (VV. AA., 2008: 208-209), es de una originalidad difícil de exagerar y que obliga al lector actual a hacer un enorme esfuerzo por adaptarse al estado del pensamiento en su tiempo.

Como ya dije antes, al declarar los lindes del relato,  
 doble es la historia que voy a contarte. Pues una vez creció para ser uno,  
 de múltiple que era; otra, por el contrario, de uno que era, se disoció para ser múltiple:  
 fuego, agua, tierra y la enorme altura del aire  
 y, aparte de ellos, Odio pernicioso, por doquier igualado,  
 mas entre ellos la Amistad, igual en extensión y anchura que él.  
 Obsérvalo con tu entender; que el asombro no se asiente en tu mirada.  
 Ésta también se considera innata en los miembros mortales,  
 con ella conciben amistosos pensamientos y realizan acciones concordes  
 y le dan el sobrenombre de Alegría o Afrodita.  
 En su ir y venir entre los otros, jamás la vio  
 mortal alguno, pero tú atiende al curso no engañoso de mi argumentación.  
 Todos ellos son iguales y tienen la misma edad,  
 mas cada uno ostenta un rango diferente; diverso es el carácter de cada uno.

Por turnos prevalecen en el curso del tiempo  
 y fuera de ellos nada nace luego ni perece,  
 ya que, si no cesaran de destruirse, ya no serían,  
 mientras que al todo ¿qué podría aumentarlo? ¿Y de dónde vendría?  
 ¿Y cómo podrían perecer, si nada hay vacío de ellos?  
 Pues sólo ellos son reales, mas en su mutuo recorrerse  
 se tornan una cosa cada vez, sin dejar nunca de ser ellos mismos.<sup>72</sup>

«Obsérvalo con tu entender; que el asombro no se asiente en tu mirada»; «en su ir y venir entre los otros, jamás la vio mortal alguno». Amor, atracción, no es algo material: existe pero nunca lo verás, salvo si lo observas con tu entender. No obstante el asombroso paso que da Empédocles en este fragmento, hay que reconocer que sigue situando las fuerzas invisibles en lugares del cosmos que ocupan como si fueran materiales. Es obvio que un paso de esa trascendencia no podía darse despegándose repentinamente de toda una tradición y un lenguaje filosófico como el que estaba a las espaldas del filósofo.

Es una coincidencia que sea el deseo la fuerza que se señala como incorpórea e imperceptible, pero no deja de ser una coincidencia feliz, que nos ayuda a interpretar nuestros casos. Empédocles concibe a los dioses de una manera declaradamente no antropomórfica ni animal, sino como entidades invisibles e intangibles. Eros era, desde los más antiguos testimonios griegos, así como de otras culturas que influyeron o no sobre la Hélade, uno de los actores protagonistas en el nacimiento del mundo. Los mitos lo responsabilizan del nacimiento zoomórfico de todas las cosas, lo cual puede ser suficiente para explicar la decisión de Empédocles de colocarlo en el punto angular de su cosmovisión. Sin embargo, su planteamiento es radicalmente diverso, pues de ningún modo se trata de un deseo exclusivamente animal, ni su mundo presenta ya las características de los seres vivos que permitirían hablar de hilozoísmo y explicar sexualmente su génesis. Por el contrario, tal vez haya que generalizar y hablar de «atracción», lo que incluye tanto a las fuerzas que agitan a los humanos como a las que mueven a la naturaleza. Los elementos, como los humanos, desean unirse o se pelean, y

<sup>72</sup> Preferimos esta traducción por ser directa, pero debemos hacer notar que donde Alberto Bernabé traduce «Amistad» (aunque señala que se dan como sus sinónimos «Alegría», «Afrodita», «Cipris», «Harmonía»), Alberto Medina (Guthrie, 2005b: 164) traduce del inglés en el mismo fragmento comentado por Guthrie «Amor», y luego «Gozo», así como «Odio» es «Discordia». Del mismo modo, aunque es posible que de una manera menos literal, Medina traduce «A él tienes que mirarlo con la mente, no te quedes inmóvil con ojos de asombro». En esta versión se entiende con claridad que los ojos no sirven para mirar al amor, fuerza imperceptible e inmaterial pero existente.

esas dos fuerzas, que todavía hoy concebimos como fundamentos de la física, aunque nadie las ha visto, es evidente que existen.

Aunque en otros puntos de su obra Empédocles habla libremente de la influencia externa de Afrodita, lo que puede hacernos pensar que sigue fuerte en su cabeza la concepción previa, es probable que sea solo una manera de hablar común en la época, y de la que sería muy difícil librarse de un plumazo. No hay que olvidar que no escribió para nosotros, sino dentro de una tradición distinta de la nuestra, para la que era necesario emplear estas palabras si se quería decir que la inteligencia era incorpórea (VV. AA., 2008: 226):

Y es que ni a sus miembros los corona una cabeza humana  
ni se alzan dos ramas de su espalda,  
ni tiene pies, ni ágiles rodillas, ni peludas vergüenzas,  
sino que es sólo augusta, indescriptible inteligencia  
que recorre el universo todo con pensamientos raudos.

Inteligencia no es hombre ni árbol ni animal, sino *indescriptible*.

La oposición entre corpóreo e incorpóreo es gradual, lenta y reversible, pero su impacto no es por ello menos espectacular sobre la literatura, como ya hemos señalado. El cambio que se opera entre Arquíloco o Safo y Ovidio o Catulo sería impensable sin el paso cualitativo de Empédocles. Antes de él el deseo es una voluntad ajena, caprichosa y todopoderosa; después los pensadores empiezan a tomar conciencia de la existencia de lo incorpóreo, no pueden ya hablar con seriedad razonadora de un amor-cosa o amor-dios corpóreo, y entre el resto de la población letrada se va extendiendo la concepción más laica de una fuerza invisible que está más bien en cada uno. Platón no podría haber planteado sus complejas teorías del amor sin tener en cuenta esta básica condición.

#### 4. 19. 2. Sócrates, Platón

Sin embargo, cuando llegamos a su obra, en un principio como vehículo necesario para conocer el pensamiento de Sócrates, y después por la importancia que asume en sí misma, una de las características de su lenguaje que más llaman la atención es su pugna por entender el fenómeno de la polisemia. A pesar de que ha alcanzado un grado de

conciencia del problema mucho más agudo que cualquiera de los pensadores previos, no se puede decir que Platón haya llegado a liberarse del todo de él.

Si el problema de la polisemia es importante es porque este autor no parece dispuesto a diferenciar con precisión distintos tipos de deseo o distintos sentidos en los que se usa esa palabra, sino que se limita a superponer definiciones y criterios muy variados y a veces contradictorios que tenemos que considerar indistintamente válidos. En ocasiones, la verdadera posición del autor queda velada tras los distintos enunciadores de sus diálogos, pero incluso eliminando las versiones más circunstanciales y limitándonos a esas que ocupan posiciones centrales en las obras en que alguien las defiende, nos encontramos con puntos de vista extremadamente heterogéneos: principalmente, el deseo no ha dejado de ser un raptó o entusiasmo a la manera arcaica, es decir, bajo la acción de una divinidad, sea un dios o un *daimonion*; pero también es consecuencia de la reminiscencia o nostalgia del mundo perfecto que los mortales abandonaron al asociarse a la materia (en el *Banquete*, entre otros diálogos); o es una fuerza que tira del alma en dirección a lo deseado, etc. Independientemente de que su objeto pertenezca al mundo de las Formas perfectas o sea un deseo material, la atracción se define de una manera que es la suma de todas esas concepciones heterogéneas.

Platón es consciente del problema de la polisemia en un grado variable, y por eso, en muchos diálogos y tratando de muchos problemas diferentes, trata de definir el sentido de una palabra en un proceso en que aparecen sus muchos significados y el Sócrates personaje intenta encontrar una única interpretación que dé cuenta de todos ellos. Pero para eso tiene que pasar repetidamente por falacias basadas en la polisemia.

Por ejemplo, el *Menón* se basa en una de estas falacias: si alguien busca un conocimiento es porque no lo tiene, ya que si lo tuviera no lo buscaría; pero si lo busca solo puede ser porque lo conoce, luego ya lo tiene. Para nosotros es obvio que «buscar» y «conocer» están empleadas interesadamente en un sentido o en otro, y por supuesto que uno puede tener noticia de algo que en los detalles le es desconocido, o puede tener un conocimiento general de un problema y sin embargo no disponer de una interpretación racional y coherente. No es necesario recurrir a las Formas perfectas de Platón para resolver esta falacia hoy. Es cierto que en diálogos posteriores (el *Sofista*, especialmente) afinó bastante su criterio en torno a lo verdadero y lo falso, y reconoció la posibilidad de que una palabra tuviera varios sentidos. Sin embargo, en lo que tiene que ver directamente con la constitución del deseo, podemos decir que la confusión está todavía presente.

#### 4. 19. 2. 1. Eros es un dios o un *daimonion*

Que el deseo es un dios es la respuesta a la que se puede recurrir siempre que falte otra mejor. Es cierto que Platón no parece obligado a aceptar sistemáticamente la iconografía popular, ni la genealogía más habitual en los textos clásicos, pero es incuestionable que su naturaleza divina está siempre presente y es un punto de partida para todas las demás.

Por poner un ejemplo claro, en el *Banquete*, antes de desarrollar su interesante teoría sobre el ascenso al conocimiento de las Formas eternas, el propio Sócrates recurre como los otros comensales a una genealogía divina: Diotima lo convenció de que Eros no era ese dios bueno, joven y bello al que se refería antes Agatón, sino que ni siquiera puede ser un dios, puesto que no es feliz, sino un *daimonion* que llena los huecos que hay entre dioses y hombres y entre todas las cosas. A diferencia de las genealogías que se han dado antes, Diotima ofrece un mito sorprendente: Eros es hijo de la mendiga Penía, que representa la pobreza, y de Poros, el ingenio, al que ella violó mientras dormía embriagado de néctar. Con ello se explican las características principales de su naturaleza: es pobre y duro, puesto que suele dormir a la intemperie; es un indigente, ya que busca lo bueno con la valentía que da la necesidad, y es astuto, mago; florece y muere en el mismo día, porque pierde siempre todo lo que logra.

Que con esto Sócrates tal vez esté acercando su posición a las de sus interlocutores es una posibilidad aceptable, pero no cabe duda de que él mismo está recurriendo, como ellos, a la vieja identidad del dios, aunque descrito de otro modo.

Pero tampoco podemos olvidar que es Platón quien firma ese diálogo en el que esos otros personajes dan sus interpretaciones sobre Eros. Erixímaco ha propuesto hacer un concurso por ver quién hace el mejor encomio de Eros, ya que en su opinión (no corroborada por las estadísticas) se trata del dios más olvidado por los poetas. Posiblemente se trate de una forma de decir que es el más vilipendiado de los dioses, ya que a menudo se le describe como tiránico y causante de desastres incluso para la gente sensata.

El primer discurso en la competición es el de Fedro, que afirma que no existe una genealogía de Eros y señala que ningún poeta ha sabido decir que tenga padres, y eso porque es el más antiguo de los dioses: así en Hesíodo, por ejemplo, o, según una

homogeneización de criterios que puede ser sorprendente, en Parménides. Aunque de hecho hay muchos testimonios de otros autores que describen la ascendencia del dios, sí es cierto que no se ponen de acuerdo y cada uno da una distinta.

Para Pausanias, en el siguiente discurso, la bondad del amor depende del modo en que se practique: hay una Afrodita Urania, hija de Urano, el cielo (nacida según Hesíodo de una blanca espuma que salió de los genitales de Urano cercenados por su hijo Crono), y por ello celeste, frente a otra, hija de Zeus y Dione, llamada Pandemo. Esta se corresponde con un amor ordinario, interesado por el propio beneficio, amor vulgar, físico, sensual, estúpido e inconstante, en el que cada uno busca solo su deleite). La Afrodita Urania, en cambio, como hija solo de hombre, es pura y supone un amor intelectual y duradero, apoyado en el progreso personal. Este amor aparece relacionado con la homosexualidad e incluso puede acercarse a la pederastia, si bien esta termina por ser rechazada porque lo impredecible del carácter de un niño convierte esas relaciones en una locura que hace imposible todo compromiso.

Por último, podemos señalar que Agatón habla de la naturaleza del propio Eros, al que describe como feliz, hermoso, joven y bello, el mejor, adjetivos que pueden referirse tanto al dios como al sentimiento, en una ambigüedad característica.

Con lo visto hasta aquí se ve que es común en el entorno de Platón y en el mismo autor del diálogo la idea de que el sentimiento que inflama a los humanos es de origen divino o incluso es en sí un dios, posibilidades sumamente difíciles de distinguir en ese momento. Los asistentes al simposio pueden estar más o menos de acuerdo, pero no alcanzan a trazar con claridad las líneas de sus diferencias.

#### 4. 19. 2. 2. Locura, manía

Otra de las formulaciones a las que más asiduamente se recurre es la de que el amor es una forma de demencia causada por un aliento divino. Esta manía es un bien, porque es posesión divina, por lo tanto no es para avergonzarse, aunque puede seguir caminos divergentes, algunos de los cuales son reprobables. Existen otras formas o grados de locura por posesión divina, entre las cuales pueden señalarse (como nos recordaba Rodríguez Adrados) la locura profética, la teléstica (dionisiaca), la poesía-filosofía, y por último el amor. Esta cuarta y última forma de locura se debe a las reminiscencias de una existencia

previa en el mundo inmaterial, pero solo la posesión divina explica la posibilidad del recuerdo, lo cual lo convierte en una forma de entusiasmo.

La locura no es del todo contradictoria con la creencia en el dios, pero sí supone una variante muy específica que otras veces se ignora: cuando se dice que el deseo *es* un dios se contradice la idea de que sentimos deseo cuando un dios *nos invade* o *nos posee* y la de que el deseo es una fuerza divina.

#### 4. 19. 2. 3. Eros como fuerza o impulso (más o menos divino)

Erixímaco, que es médico, utiliza su discurso del *Banquete* para hablar de fisiología: amor y discordia son dos fuerzas universales que tienen su efecto no solo sobre las personas o los animales, sino también sobre las cosas y los materiales. Como se ve, aquí no se recurre a la identidad del dios: la medicina debe infundir amor o discordia en el cuerpo como la música cuando une notas y ritmos, etc. para que no triunfe en el cuerpo el amor entre elementos perjudiciales, o al revés. El buen médico será entonces el que sepa entender las transformaciones amorosas que se dan en el cuerpo en cuanto a repleción y vacuidad, el que sepa distinguir en ellas el amor bello y el vergonzoso.

Aunque, como ya hemos visto, Sócrates recurría en su discurso a la vieja idea del dios deseo, también obliga a los presentes a reconocer que el deseo no existe sino como carencia de algo, es decir que siempre se orienta hacia algo distinto de sí mismo. Por lo tanto, también tendrán que aceptar que el deseo no puede ser bello, ya que se ama lo que no se tiene; así que está falto de cosas buenas.

El siguiente paso para él está en identificar el objeto del deseo. Todo cambia permanentemente, y nada en el cuerpo es siempre igual: estamos sujetos a continuas transformaciones físicas y espirituales, y podemos desear la renovación en otro cuerpo, pero ahí no encontraremos la verdadera inmortalidad sino solo un breve consuelo por la pérdida. De modo que el amor humano no puede ser solo un símbolo de las sensaciones que se experimentan en el camino místico de ascenso hacia el sumo bien, sino el acicate mismo, el vehículo que puede llevarnos de lo concreto a lo general en la búsqueda de la belleza, que es el más alto bien, difícilmente imaginable.

En un discurso posterior, el *Fedro*, Platón presenta dos fuerzas que se ejercen sobre el alma, una de las cuales es un apetito desordenado y la otra la contención juiciosa. Más

tarde las comparará a dos caballos que tiran del carro del alma, pero de momento expone la situación en términos menos simbólicos (Platón, 1988a: 329-331):

Que, en efecto, el amor es un deseo está claro para todos, y que también los que no aman desean a los bellos, lo sabemos. ¿En qué vamos a distinguir, entonces, al que ama del que no? Conviene, pues, tener presente que en cada uno de nosotros hay como dos principios que nos rigen y conducen, a los que seguimos a donde llevarnos quieran. Uno de ellos es un deseo natural de gozo, otro es una opinión adquirida, que tiende a lo mejor. Las dos coinciden unas veces; pero, otras, disienten y se revelan, y unas veces domina una y otras otra. Si es la opinión la que, reflexionando con el lenguaje, paso a paso, nos lleva y nos domina en vistas a lo mejor, entonces ese dominio tiene el nombre de sensatez. Si, por el contrario, es el deseo el que, atolondrada y desordenadamente, nos tira hacia el placer, y llega a predominar en nosotros, a este predominio se le ha puesto el nombre de desenfreno. Pero el desenfreno tiene múltiples nombres, pues es algo de muchos miembros y de muchas formas, y de éstas, la que llega a destacarse otorga al que la tiene el nombre mismo que ella lleva. Cosa, por cierto, ni bella ni demasiado digna. Si es, pues, con relación a la comida donde el apetito predomina sobre la ponderación de lo mejor y sobre los otros apetitos, entonces se llama glotonería, y de este mismo nombre se llama al que la tiene. Si es en la bebida en donde aparece su tiranía y arrastra en esta dirección a quien la ha hecho suya, es claro la denominación que le pega. Y por lo que se refiere a los otros nombres, hermanados con éstos, siempre que haya uno que predomine, es evidente cómo habrán de llamarse. Por qué apetito se ha dicho lo que se ha dicho, creo que ya está bastante claro; pero si se expresa, será aún más evidente que si no: al apetito que, sin control de lo racional, domina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros apetitos con él emparentados, es arrastrado hacia el esplendor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se le llama Amor

El deseo, eros, es el automovimiento del alma, o sea que el alma se mueve mediante el poder de eros; y resume Guthrie (2005d: 408) que el *eros* en Platón «es una corriente única de fuerza dirigida a objetos diferentes de tres clases principalmente –los placeres corporales, la influencia social y política, la verdad y el bien». Este impulso o fuerza se opone al juicio sensato que lo reprime y controla al mismo tiempo que tiende hacia lo mejor, y que cuando domina será *sophrosýne*, o autodomínio, opuesto al que resulta del dominio del primero, *hýbris*, o exceso. En el primer caso puede llegarse al Amor, mientras que en el segundo el alma se pierde en la esclavitud de lo material.

## 4. 19. 2. 4. Eros como excitación previa para el camino del conocimiento

Hay otra concepción del *eros* que está definida de manera sumamente precisa en la medida en que es axial para la doctrina socrática del amor al conocimiento. El deseo por un cuerpo supone según esa doctrina una excitación necesaria como impulso que es posible dirigir hacia objetivos mejores, la belleza o el bien. La función que Sócrates había encontrado para sí consistía en dirigir la mirada del alumno hacia unos conocimientos que ya habitaban en su interior (reminiscencias de una existencia anterior en el mundo inmaterial de las Formas), lo que le hace compararse con una matrona que ayuda a parir ideas pero que en sí no está embarazada de ninguna. Eso sí, el embarazado ha concebido esas ideas en un contacto de tipo sexual con la realidad. Sócrates, pues, es una alcahueta que enfrenta o empareja al alumno con la realidad para que conciba una criatura (Platón, 1988c: 186-193 [*Teeteto*, 149e-151d]), o bien le ayuda a dar a luz esa criatura de inteligencia y verdad (Platón, 1988b: 304 [*República*, 490a-b]):

—¿Y no nos defenderemos razonablemente si decimos que el que ama realmente aprender es apto por naturaleza para aspirar a acceder a lo que es, y no se queda en cada multiplicidad de cosas de las que se opina que son, sino que avanza sin desfallecer ni desistir de su amor antes de alcanzar la naturaleza de lo que es cada cosa, alcanzándola con la parte del alma que corresponde a esto (y es la parte afín la que corresponde), por medio de la cual se aproxima a lo que realmente es y se funde con esto, engendrando inteligencia y verdad, y obtiene conocimiento, nutrición y verdadera vida, cesando entonces sus dolores de parto, no antes?

Como se puede notar, en este fragmento tanto como en general en la obra de Platón, no está claro que las comparaciones eróticas sean verdaderas comparaciones. En la concepción socrático-platónica de la filosofía el *eros* es mucho más lo que se muestra aquí que una simple relación sentimental y sexual, en la que no hay intercambio ni mejora ni camino hacia la sabiduría. En su ideario, el placer sexual es ante todo un peligro, el de dejarse atrapar por el apego a lo material y variable y olvidarse de las cosas eternas, si bien se puede consentir si participa del ascenso hacia el conocimiento y no compromete la reproducción. Por el contrario, el *eros* legítimo es parte fundamental en la escalada hacia la realidad de las cosas eternas (así está descrito en el *Banquete*), y hay que entender que formaba parte de la práctica habitual de Sócrates, quien al parecer también entendía lo sexual como la excitación necesaria para saltar al deseo de objetos mejores, pero despreciaba las relaciones sexuales como lastre embrutecedor.

La propia palabra «filosofía», que hoy se nos aparece cargada de unas connotaciones tan diversas de las originales, implicaba ese deseo amoroso hacia el conocimiento, y en su aplicación Sócrates y Platón asimilan el planteamiento casi religioso que proponían los pitagóricos: la filosofía como método de purificación del alma en su ascensión. Solamente Dios es sabio, pero en la medida en que el hombre anhela ser sabio es un *philó-sophós*, alguien deseoso de acceder a la sabiduría (Platón, 1988a: 411 [*Fedro*, 278c-d]). Se hace hincapié en que no se debe creer que un hombre pueda alcanzar la sabiduría y ser llamado «sabio», sino solo puede perseguirla, ser su amante (en el sentido descrito antes). Lo máximo a lo que puede aspirar este amante de la sabiduría, este «filósofo», es a mostrar con sus palabras que el conocimiento es inefable; de ahí que merezca un nombre por lo que desea más que por lo que consigue.

Hay que matizar que *philía* era entendida generalmente como una simpatía o afinidad raras veces identificada exactamente con el deseo sexual aunque pudiera convivir con él. Por otro lado, la categoría del *eros* sí estaba incluida dentro de aquella y se podría definir como *philía* desaforada y descontrolada. Es decir que puede haber solo *philía*, o *eros* y *philía*, o *eros* como forma de *philía*. Esto da una idea de la verdadera posición del anhelo-*philía* de conocimiento como una amistad o ansia controlada y consciente pero cargada de excitación y estimulada de un modo casi sexual tal como aparece aquí.

#### 4. 19. 2. 5. Otros mitos y posibilidades

En el *Banquete*, Aristófanes propone un mito que no se corresponde estrictamente con ninguna de estas posibilidades, porque en él el deseo no es propiamente un dios, pero tampoco se explica como fuerza ni como carencia. El mito habla del castigo por parte de los dioses a unos seres perfectos y esféricos (andróginos, es decir, que contaban con los dos sexos) que en una época anterior poblaban el mundo y que se rebelaron contra ellos. Los dioses encontraron la solución dividiéndolos por la mitad, de tal manera que en lugar de pensar en atacarles a ellos tuvieron que dedicar todo su tiempo a la búsqueda de su mitad perdida. Entonces, como morían de inanición porque se olvidaban de todo problema que no fuera su reunión, Zeus les otorgó el sexo, de modo que se satisfacían temporalmente en su deseo de unión y podían dedicarse a otros problemas.

El origen del deseo en ese mito está en la propia constitución de cada ser humano, o sea en su incompletitud, y no ya en una fuerza que se le imponga desde fuera. Sin

embargo, aunque se trata de una fábula que ha tenido bastante éxito en la tradición occidental, no es central en el pensamiento de Platón (ni en el del Aristófanes histórico), y no nos ayuda demasiado a entender nuestro motivema.

Por último, aunque no se menciona estrictamente el deseo, en el *Filebo* se estructura el placer como la satisfacción de una necesidad y el alivio del dolor que produce esa necesidad, o bien la reconquista de un desequilibrio perdido. El cuadro es más complejo, desde el momento en que también podemos gozar de la premonición de placeres (la esperanza de goces futuros, la anticipación en la psique) o de su recuerdo una vez que han pasado. Por lo que se refiere a la memoria, puede proporcionar placer si existe una esperanza fundada de replección futura, pero dobla el dolor si la esperanza está ausente. La esperanza falsea el placer real.

A pesar de todo, Platón no eleva la esperanza de un placer futuro a la categoría de deseo, ni siquiera cuando se centra en el placer sexual, y esa diferencia con nuestro léxico nos recuerda que en su mundo el deseo no es autónomo de las fuerzas divinas, mientras que seguramente el placer sí lo es. Por alguna razón, el deseo es un atributo del alma, que tiene un origen divino en el mundo de los ideales eternos, mientras que el placer es fisiológico y de origen material.

#### 4. 19. 2. 6. La visión del autor tras sus personajes

La concepción platónica ya no es exactamente aquella primitiva identificación con un raptó o invasión del enamorado por parte de un dios caprichoso, pero ese patrón sigue merodeando en los alrededores de su pensamiento, dispuesto a salir de su escondite de vez en cuando. El *daimonion* que Diótima dice que es Eros sigue siendo una fuerza personalizada (que ama precisamente aquello de lo que carece, recordémoslo, como solo las personas pueden amar). No es el dioscello alado, ni mucho menos se limita a ser «Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales» (Hesíodo, 2000: 16). Pero la divinidad aparece de vez en cuando en el lenguaje de los interlocutores de Sócrates y en el de Sócrates mismo, como cuando en el *Fedro* se decide a realizar un discurso a favor del dios para contrarrestar los ataques que le ha dedicado, no sea que se gane su enemistad.

Del mismo modo, ninguna de las otras alternativas que hemos presentado aquí resulta hegemónica, sino que cualquiera de ellas puede reaparecer en cualquier momento, estando a veces varias de ellas presentes en un único diálogo. Ya hemos comprobado que,

en el importantísimo discurso de Sócrates en el *Banquete*, se suceden al menos la consideración de un dios o *daimonion*, la de una fuerza o demencia, la de una carencia y la de la excitación que impulsa al alma hacia el conocimiento.

En conclusión, si pretendemos relacionar a Platón con la posible influencia sobre la concepción del deseo en la antigua Grecia, debemos decir que su obra es el escenario de algunas polémicas cruciales que irán resolviéndose después, pero que en ella no aparece con decisión una propuesta clara por rechazar la idea de un agente externo generador de deseo o amor.

Desde nuestro punto de vista, marcado por la geometría del programa narrativo, el vector del pensamiento griego debería llevar progresivamente a la concepción del deseo como simple fuerza que actúa sobre las almas o los cuerpos de una forma ante todo interna, como consecuencia de leyes del propio individuo. Debería ser invisible, intangible, pero además serlo sin que eso cause extrañeza; debería ser parte de la naturaleza del individuo por más que se oriente hacia un elemento del exterior. Y debería ser parte de lo fenoménico y no la conexión platónica con un más allá presuntamente más real de donde parece habérsenos relegado como puente que nos permita volver.

Esto no aparece con claridad en Platón, pero probablemente este autor puso sobre la mesa asuntos que llevarían a otros a esas conclusiones.

#### 4. 19. 3. *Aristóteles*

Gracias a una enorme capacidad de dar coherencia a las ideas, Aristóteles fue capaz de eliminar muchas contradicciones y de exponer una concepción del deseo que, sin ser central en su pensamiento, aúna todos esos requisitos.

Es claro que visto desde varios siglos después de que concluyera el camino resulta condicionado pensar que necesariamente habría de llegar hasta el punto donde Aristóteles llegó. Y efectivamente, no hay ni había ninguna necesidad histórica. Solo se trata de la dirección que habían tomado con mayor o menor decisión las investigaciones de los filósofos: hemos visto la concepción más antigua del deseo como dios que ocupa los corazones y encabrita a los animales, la propuesta de Parménides, causada por las dificultades halladas por los filósofos milesios, de que solo es real lo que no se mueve y es eterno, la corrección empedoclea de que hay cosas, como el deseo, que existen y sin

embargo no se ven; por ahí habíamos llegado a Platón, en cuya concepción polimorfa del deseo se mezclan y coexisten puntos de vista personalistas y abstractos.

Aristóteles propone sacar conclusiones de lo que se ve para hablar solo cuando es necesario de lo que no se ve: y así surge su deseo, una fuerza que experimentan algunos cuerpos vivos en el alma y que los lleva a moverse hacia lo que motiva ese deseo.

A diferencia de Platón, en Aristóteles la filosofía no es la aspiración amorosa –casi sexual– al saber eterno que era para su maestro, sino un sinónimo de ciencia, de conocimiento de los fenómenos que pueden darnos la pauta de algunos universales; ya no se escribe en forma de diálogo, como homenaje a un método de reconquista del recuerdo y también semilla de saber para el futuro, sino como prosa discursiva, solitarias notas que un profesor se dirige a sí mismo y en las que encierra todos los pasos de su razonar y no diálogos de intercambio intelectual (si sus diálogos perdidos no lo contradecían).

Una segunda diferencia del caso de Aristóteles frente al de Platón está en que ya no tiene que enfrentarse a los sofistas ni demostrar que hace filosofía por amor y no por dinero; para Aristóteles es un asunto secundario, y su búsqueda es sobre todo la búsqueda, sin argumentación de los motivos de la búsqueda. Probablemente el metadiscurso del Peripatos ya era conocido y no había que reflejarlo en la filosofía. En su lugar, Aristóteles discute en sus textos a toda la tradición filosófica desde Tales de Mileto, rebate una y otra vez sus distintas opiniones, empleando como arma principal la lógica, casi siempre su propia lógica aunque siempre trata de hacer un esfuerzo por comprender lo que estos filósofos menos sofisticados podían tener en la mente.

En tercer lugar, Aristóteles ya no puede creer en un Amor capaz de purificar al alma que ha caído prisionera del cuerpo material, porque no acepta que el alma sea inmortal, sino que observa que solo hay alma en los cuerpos y que cuando estos se desintegran del alma ya no queda noticia. Por eso, porque el alma está limitada a los cuerpos vivos, no puede haber purificación a través de las distintas encarnaciones, ni por supuesto puede haber *anamnesis*, recuerdo de visiones habidas en lugares elevados antes de caer a la vida material. Así que el amor no puede tener una misión salvadora porque no hay nadie a quien salvar, y tampoco hay que controlarlo por motivos religiosos. El caballo fogoso de Platón puede en Aristóteles ir hacia donde quiera, porque no es necesario sublimar el deseo sexual en deseo intelectual o filosófico, y nada se va a perder en lo que respecta a vidas futuras.

Por último, mientras que en Platón el control de lo sexual es siempre primordial y en todas sus obras aparece un enfoque normativo sobre el cómo vivir en la virtud, en Aristóteles lo normativo cede casi todo su impulso a lo descriptivo-interpretativo, y la normativa amorosa queda recluida a algunos detalles pasajeros de la ética, la parte de la filosofía que razona sobre la manera de vivir que puede llevar al ser humano hacia la felicidad. Contra la posición platónica, Aristóteles no creía que el individuo debiera someterse al colectivo y sacrificarse por él, porque en su opinión bastante razonada el colectivo no puede ser feliz salvo como suma de individuos felices. Por eso mismo, no cabe sacrificar la felicidad de la familia y el niño a la posibilidad (en caso de que la utopía platónica pudiera realizarse en este mundo) de una absoluta justicia educativa.

Volviendo a la manera en que Aristóteles se enfrenta al fenómeno siempre curioso del deseo, tenemos que señalar que él incluye la facultad desiderativa entre las potencias del alma, que son la nutritiva, la sensitiva, la desiderativa, la motora y la discursiva, si bien la sensitiva supone la desiderativa. Y es que todos los seres, necesariamente vivos, puesto que tienen alma con algunas de sus facultades, se dividen en aquellos que tienen solo la nutritiva (como las plantas), los que tienen también la sensitiva que incluye la desiderativa (como las bestias) y los que las tienen todas (como los humanos). Así lo señala en *Acerca del alma* (Aristóteles, 1983: 176):

En efecto: el apetito, los impulsos y la voluntad son tres clases de deseo; ahora bien, todos los animales poseen una al menos de las sensaciones, el tacto, y en el sujeto en que se da la sensación se dan también el placer y el dolor —lo placentero y lo doloroso—, luego si se dan estos procesos, se da también el apetito, ya que éste no es sino el deseo de lo placentero.

Hay que hacer algunas observaciones a este fragmento. En primer lugar, que el término «deseo» que aparece en él no es la traducción de «eros» sino de «órexis», del que se deriva también la facultad desiderativa, «τὸ ορεκτικόν». «Órexis» significa, según Tomás Calvo Martínez, traductor de esta edición, el fenómeno general de atracción y repulsión, o bien «búsqueda» y «huida» de los objetos, según dice también Aristóteles. Es, pues, un término mucho más amplio que el simple deseo sexual, y cabe aplicarlo también a la atracción por la comida o cualquier otra cosa capaz de producir placer en el ser animado de que se trate. Esto ya es un importante cambio en relación con lo anterior, pues denota un interés por parte del autor de distinguirse de todas las asociaciones que pudiera provocar un

término contaminado de connotaciones religiosas y humanas como pudiera ser «eros». Lo humano está aquí incluido en lo animal, pero no es exclusivo. La atracción y la repulsión no deben ser humanizadas cuando se hable de seres no humanos (animales o plantas o incluso cosas); antes al revés, la atracción y repulsión humanas (amor y odio) deben ser incluidas en fenómenos más amplios y ser definidas dentro de éstos al menos hasta que encontremos aquellos aspectos que los diferencian de una forma lógica.

Pero sobre todo nos interesa observar que ya no se habla de un deseo o atracción capaz de tomar sus propias decisiones y que puede perjudicar o beneficiar desde fuera al entrar en el ser animado o inanimado que lo sufre, como si fuera un parásito con su huésped, sino que el deseo corresponde al viviente. La primacía del tacto sobre el resto de los sentidos acerca del desear se debe principalmente a que Aristóteles considera que el sabor es también una cualidad táctil, «algo así como el regusto de estas cualidades» (refiriéndose a lo seco y caliente que desea el hambriento y lo húmedo y frío que desea el sediento). Por supuesto que estas conclusiones nos resultan hoy un tanto estafalarias, y no podemos olvidar que la ínfima capacidad tecnológica de la época hacía que se dieran por ciertas algunas teorías hoy decididamente falsadas. Pero tampoco podemos dejar de admirar a una mente que con poco más que su propio cuerpo, apoyándose, eso sí, en la ya nutrida tradición filosófica, supo concluir que el deseo se desenvuelve desde el viviente hacia lo deseado sin mediación de ningún dios.

Sin embargo, aunque el viviente es el que posee el deseo o atracción hacia algo exterior, quizás el hallazgo más sorprendente de Aristóteles es el reconocer que lo deseado es en realidad lo que provoca el deseo y con ello lo que da lugar al movimiento en el viviente para aprehenderlo. Esta idea, que tendrá una importancia crucial, como veremos, en la parte teológica de la *Metafísica*, cuando se señale el principio anterior a todas las cosas que es el «motor inmóvil», el objeto de deseo de todas las cosas y por ello el causante de todo movimiento, que tanta importancia tendría para los filósofos medievales (Averroes y Tomás de Aquino sobre todo), se explica en relación con el alma y su capacidad de mover el cuerpo en dirección a lo placentero, que resulta ser, gracias a la perfección y sabiduría de la Naturaleza, aquello que el cuerpo necesita para vivir, empezando por la nutrición o la salvación de un peligro, que hace que el animal huya (Aristóteles, 1983: 247-248).

[...] lo que causa el movimiento es siempre el objeto deseable que, a su vez, es lo bueno o lo que se presenta como bueno. Pero no cualquier objeto bueno, sino el bien realizable a través de la acción. Y el bien realizable a través de la acción es el que puede ser de otra manera que como es. Es, pues, evidente que la potencia motriz del alma es lo que se llama deseo. En cuanto a los que dividen el alma en partes –si realmente dividen y separan atendiendo a las distintas potencias– las partes han de ser por fuerza muchas: nutritiva, sensitiva, intelectual, deliberativa y, en fin, desiderativa; todas éstas, desde luego, difieren entre sí en mayor grado que las partes apetitiva y pulsional. Y puesto que se producen deseos mutuamente encontrados –esto sucede cuando la razón y el apetito son contrarios; lo que, a su vez, tiene lugar en aquellos seres que poseen percepción del tiempo: el intelecto manda resistir ateniéndose al futuro, pero el apetito se atiene a lo inmediato; y es que el placer inmediato aparece como placer absoluto y bien absoluto porque se pierde de vista el futuro– habrá que concluir que si bien el motor es específicamente uno, a saber, la facultad desiderativa en tanto que desiderativa –y más allá de todo lo demás, el objeto deseable que, en definitiva, mueve sin moverse al ser inteligido o imaginado–, sin embargo numéricamente existe una pluralidad de motores.

Con que tres son los elementos que integran el movimiento: uno es el motor, otro aquello con que mueve y el tercero, en fin, lo movido. El motor es, a su vez, doble: el que permanece inmóvil y el que mueve moviéndose. Pues bien, el que permanece inmóvil es el bien realizable a través de la acción, el que mueve moviéndose es la facultad desiderativa –en efecto, el que desea se mueve en tanto que desea, ya que el deseo constituye un movimiento o, más exactamente, un acto– y lo movido es el animal. En cuanto al órgano con que mueve el deseo, se trata ya de algo corporal y, por tanto, habrá de estudiarse juntamente con las funciones que son comunes al cuerpo y al alma. Por el momento y en resumen digamos que un motor que produce el movimiento a través de órganos se encuentra allí donde coinciden el principio y el fin del movimiento como es el caso de una articulación: en ella están lo cóncavo y lo convexo, principio y fin del movimiento respectivamente; y por eso lo uno está en reposo mientras que lo otro se mueve, siendo distintos en cuanto a su definición pero inseparables en cuanto a la magnitud. Y es que todo se mueve o por impulsión o por tracción. Y de ahí que –como ocurre con el círculo– hay algo que permanece inmóvil y a partir de lo cual se origina el movimiento.

Así pues, y en términos generales, el animal –como queda dicho– es capaz de moverse a sí mismo en la medida en que es capaz de desear. Por su parte, la facultad de desear no se da a no ser que haya imaginación. Y toda imaginación, a su vez, es racional o sensible. De esta última, en fin, participan también el resto de los animales.

Aristóteles realiza un intento de aprehender e interpretar la realidad con el que busca ser explicativo, esto es simplificar lo que se puede percibir hasta que quepa en las imperfectas palabras, organizar el caos de los fenómenos en el intento de describir universales tras él, leyes de comportamiento últimas. Renuncia a la ficción interpretativa

salvo en el pequeño símil de la articulación, que en ningún caso complica la posición del enunciador. A diferencia de Platón y otros filósofos de la época, renuncia a las muchas voces del diálogo porque quiere dar las razones últimas que el propio autor-enunciador sostiene; renuncia a las desviaciones del lenguaje porque no quiere embellecer el discurso sino hacer comprensible una realidad determinada. No hace ninguna concesión al lector en forma de anécdota, chiste, opinión o poesía; no hay humor ni éxtasis, ni compromiso emocional: es solo una apuesta por la verdad.

El deseo se describe como potencia motriz del alma, es decir, la capacidad que tiene el alma de provocar un movimiento en el cuerpo del cual es forma específica. De las potencias del alma nos interesa solo la desiderativa o volición. Se encuentra entre el órgano al que mueve y el objeto deseable, que se convierte en motor solo cuando es inteligido por el alma. Pero el deseo puede tener como origen un apetito o pulsión, que puede errar en cuanto a que su realización constituya un bien para el cuerpo, o puede tener como origen al intelecto, que, dice Aristóteles, siempre acierta, suponemos que en la medida en que comprende y adelanta algunos acontecimientos del futuro. Y es que el apetito desconoce todo tipo de previsión, de ahí que a menudo se enfrente al deseo del intelecto que lo contradice y exija su realización inmediata. Su enfrentamiento es en el tiempo, porque el intelecto promete un bien futuro donde el apetito solo ve una renuncia en el instante, o sea que confunde lo que es bueno con lo que solo lo parece. La aspiración es a realizar por la acción algo que puede ser distinto de como es y que, en caso de cambiar a ese otro modo se haría mejor para el cuerpo. Esta potencia o facultad desiderativa del alma es el complejo sistema que según Aristóteles completa el alma en los seres capaces de movimiento.

Aristóteles define lo que en el alma es la potencia desiderativa pero no establece diferencias entre los posibles objetos del deseo: no sabemos si puede señalarse alguna diferencia en cuanto a que se trate de comida o calor o por el contrario de un bien como la unión sexual. De esto habla por extenso en *De la generación de los animales*, libro que se dedica por completo a los órganos reproductivos y modos de reproducción y explica como necesidades de la especie este tipo de volición, pero no ya como deseo de inmortalidad, como hacía Platón.

El objeto del deseo es la causa que provoca en el sujeto el movimiento, o sea que la mera existencia del movimiento demuestra que hay un objeto de deseo universal, que es el causante último de todo el movimiento porque todo lo que se mueve, desde las estrellas en su desplazamiento circular hasta las plantas en su crecimiento involuntario, se mueve para

satisfacer un deseo final, para alcanzar el placer de realizar esas acciones que cambian lo que puede ser por lo que es. De hecho, tras haber argumentado que el Universo es infinito y no creado como sostenía Platón en el *Timeo*, declara que consecuencia de esto es que necesariamente tendrá que existir un movimiento eterno, que él sitúa en las estrellas y su traslación circular (el movimiento circular supone la perfección porque no cesa ni tiene que salir de sí mismo para continuar). El movimiento de las estrellas a su vez tendrá que responder a una causa final, es decir que deseará algo que lo justifique, habrá algo que sea su objeto, y ese objeto del deseo primero es inmóvil y es Dios. Este Dios de Aristóteles, la Entidad Suprema, es necesariamente la más simple, lo que explica que no sea material, pues si estuviera formada por materia sería compuesta, y además es pura actualidad, lo que quiere decir también que es absolutamente inmóvil, pues si se moviera incluiría algo de potencialidad (ya que podría cambiar y pasar a ser diferente de como era).

Este es el argumento teológico central del libro XII de la *Metafísica*, centro del huracán de una polémica que enfrenta a los que consideran que corresponde a otra época y por lo tanto no es lógicamente unificable con el resto de la obra y los que piensan que sí corresponde a un mismo sistema de pensamiento. Para los primeros, se trataría solo de una reminiscencia de sus principios platónicos, mientras que para los segundos es un punto central en su más madura concepción del ser, ésta que convierte a Dios en la causa primera de todo movimiento.

Al comienzo del capítulo VII del libro XII (Aristóteles, 2007: 395-398), el autor contrapone su concepción de un universo eterno a los distintos absurdos que según su criterio se han sostenido en épocas anteriores (que antes de que existiera el cosmos solo había noche, o el caos de «todas las cosas juntas», o el «no ser»). Al contrario, Aristóteles sostiene que el Universo –y se refiere a la materia– ha existido siempre y siempre ha estado en movimiento, un movimiento circular incesante. Ese movimiento eterno circular del tipo de entidad que es sensible pero incorruptible (que se opone a los otros dos tipos de entidad, las sensibles corruptibles, como un caballo, y las insensibles) corresponde a las estrellas, que se mueven en los cielos, y por lo tanto mueven (a las otras entidades) pero también son movidas (puesto que están en movimiento). Pero, dice Aristóteles, si hay entidades intermedias que mueven y son movidas, también tendrá que haber alguna entidad que mueva sin ser movida, y si es inmóvil, eso será porque es toda acción y nada de potencia (que es lo que permite el movimiento y el cambio), toda entelequia y nada de materia (que es pasiva y recibe las acciones).

En ese punto es donde se recoge lo expuesto en *Sobre el alma* acerca de la manera de desear: lo deseable y lo inteligible causan el movimiento de los cuerpos porque originan el deseo en las almas (y nos recuerda que algo puede ser deseable porque es bueno –para la voluntad racional– o porque solo lo parece –para el apetito irracional, que no tiene a la vista el futuro–, de ahí que lo que el intelecto juzga bueno sea lo que origina su deseo, pero que, si están en grado sumo, lo deseable es lo mismo que lo inteligible). Aristóteles había añadido en *Sobre el alma* que la potencia intelectual tiene una faceta pasiva, la capacidad intelectual, que es solidaria al cuerpo y muere con él, pero que el intelecto activo, que puede identificarse con el propio acto de pensar, es inmaterial, acto puro inmóvil y eterno, podemos entender que despegado del cuerpo que lo realiza, quizá compartido con otros entendimientos potenciales. Aquí, pues, se nos dice que la actividad racional es principio que mueve al entendimiento porque es simple y en acto (se comprende que el entendimiento o capacidad intelectual del alma es potencia y móvil y por eso puede padecer la atracción por la actividad de pensar, simple, primera, inmóvil, eterna). En resumen, lo bello y lo elegible, lo inteligible, forman parte de lo activo, positivo, y lo primero de todo esto es un fin que no tiene finalidad, es decir que no es intermediario para otro fin más allá de sí mismo, por lo cual es en sí mismo lo que es amado y deseado, o sea lo que mueve de manera impasible, pura acción motora.

Mientras que otros motores, es decir, otras entidades que mueven, pueden cambiar de estado y de lugar al ser movidas sin dejar de ser las entidades que son, el motor inmóvil no puede cambiar ni puede recibir ninguna acción de otro motor, porque él mismo no es otra cosa que acción sin capacidad potencial, es decir, de cambio y movimiento. Tal tipo de actividad es la que nosotros podemos realizar temporalmente, lo que equivale a decir que la actividad que mueve al Universo con el deseo que provoca es la misma de la que es capaz la potencia intelectual pasiva de nuestras almas. Solo que somos obviamente incapaces de mantener ese estado no ya más allá de la muerte sino incluso dentro de los términos de la vida. Pero cuando lo logramos, durante la vigilia, cuando tenemos sensaciones o pensamos, sentimos el inmenso placer de la acción pura.

Ahora bien, dado que la acción pura de pensar no es a su vez potencia de otra acción, deberá pensarse a sí misma, en un punto en que se identifican entendimiento e inteligible, es decir, intelecto activo y pasivo. Tiene que haber por ello un principio activo (que tiene vida, por tanto) que se piensa a sí mismo y es una fuente de placer constante y eterna.

Poco nos interesan las disquisiciones sobre la anterioridad del huevo o de la gallina, pero Aristóteles, como se ve, se decanta por la gallina, lo perfecto antes que la semilla de lo perfecto. Por consiguiente, acepta sin dudar que lo perfecto puede ser principio de todo, a lo cual llama Dios, y que está separado de las cosas sensibles porque es pensamiento, actividad pura, razón por la cual es también indivisible y sin magnitud.

Aunque ajeno por completo a la emoción erótico-mística que hemos encontrado en otros textos, sí se advierte un cierto enardecimiento justo al llegar al final de este asunto sin duda central en su sistema. Ha encontrado el lugar de un dios que se deduce de la física y, mejor todavía, todos participamos de él porque conocemos la actividad de pensar aunque en menor medida que él. Por mucho que se esconda tras la abstracción de los conceptos, tal vez Aristóteles esté proponiendo una peculiar mística, al expresar en términos lógicos y científicos la certeza de que el *nous poiétikon* (intelecto activo que se realiza en nosotros por medio de la potencia intelectual) es divino, eterno y participa del mismo placer que Dios, puesto que «es capaz de hacerlas todas [las cosas]» así como la luz también «hace en cierto modo de los colores en potencia colores en acto» (Aristóteles, 1983: 234)<sup>73</sup>. Probablemente, la actividad de pensar sea incluso una única entidad, si bien nosotros no tenemos consciencia de estar unidos en ella porque la capacidad de recibirla es dependiente del cuerpo y nace y muere con él.

Todo se mueve por el deseo que provocan en la capacidad desiderativa del alma los objetos de deseo, y en última instancia, todo se mueve por deseo de Dios, ese motor inmóvil, el amado pensarse a sí mismo. Ahora sí que hemos llegado al grado máximo de abstracción y al despojo de todo personalismo del concepto de deseo o atracción.

No es posible determinar si fue la progresiva construcción de la filosofía que culmina en el sistema aristotélico la que condicionó la manera de entender el deseo por parte de sus contemporáneos (no solo escritores), o más bien estos filósofos comparten o desarrollan ideas que estaban en el ambiente. Sin embargo, el indudable esfuerzo de autores como Aristóteles no pudo dejar de ser una pieza clave en esa evolución, de la misma manera que la novedosa distinción de Empédocles entre lo material y lo invisible. Por otro lado, muchos de estos pensadores declararon sus deudas, o al menos algunas de ellas, lo cual nos permite establecer una genealogía relativamente concreta de la nueva

<sup>73</sup> Añade: «Por lo demás, la misma cosa son la ciencia en acto y su objeto», con lo que se nos da una muestra más de que el pensamiento se hace uno con el objeto pensado.

visión. Aristóteles conoce a Empédocles y por supuesto a Platón, entre otros muchos autores que no parecen tan cruciales en nuestro caso.

La cuestión es de suma importancia, porque, si asumimos que las transformaciones comprobadas en nuestros resultados son consecuencia de la evolución de las ideas de los filósofos y no tanto al revés, para entenderlas tendremos que explicar las causas de que la construcción filosófica se desarrollase como se desarrolló. Y una vez tomada esa decisión, podemos contentarnos con atribuírsela a la genialidad de unos pocos pensadores que por azar coincidieron en el espacio-tiempo (más o menos) o podemos buscar las condiciones que la permitieron.

No trataremos de señalar las diferencias entre la cultura griega y las demás, sino explicar las condiciones de esta en coherencia consigo misma.

#### 4. 20. Condiciones de la construcción filosófica

En la búsqueda de las condiciones que dieron lugar a estos cambios en la mentalidad, podríamos volver la vista a la explicación romántica del genio griego como *Volkgeist* o «espíritu del pueblo»; o a la teoría de la «época axial» de Jaspers, según la cual todas las revoluciones del pensamiento tuvieron lugar en una etapa muy limitada de la humanidad (señala que entre 800 a. C. y 200 d. C. tienen lugar las revoluciones de Confucio, Lao-Tse, Buda, Zoroastro, Moisés, Homero, Sócrates y Jesús, entre otros, aunque Assmann le reprocha que relega a una posición secundaria a otros que se alejan de ese eje, como Ajenatón o Mahoma); o a la idea frecuentemente repetida de que la lengua griega estaba especialmente dotada para albergar la filosofía. Todas ellas tienen algo de tautológico en sus planteamientos: por un lado, la selección de los pensadores que queremos considerar axiales nos permitirá situar el eje en un momento u otro de la historia (Assmann propone incluir a Ajenatón y a Mahoma para comprobar cómo los límites temporales se desdibujan); por otro lado, difícilmente puede no estar condicionado por la lengua algo que solo existe dentro de la lengua, como es la filosofía<sup>74</sup>. Sin embargo, las claves principales del pensamiento griego han admitido su adaptación y traducción a otras lenguas, que han sido capaces de desarrollos ulteriores.

<sup>74</sup> La especialización técnica de la lengua sí puede ser específica del griego, y asume rasgos que son específicamente griegos, sin que eso signifique que otra lengua no podría haberse tecnicado de una manera diferente pero igualmente eficaz (como de hecho ocurre en otras tradiciones de pensamiento).

Parece necesario buscar las posibles causas de un fenómeno sobresaliente en circunstancias que sean suficientemente específicas del ambiente en que tuvo lugar.

Una de las características más particulares de la cultura griega está relacionada con su condición geográfica: en torno a un mar, las poblaciones de sus orillas comparten una lengua y un alfabeto que les permiten llevar a cabo un intercambio no solo de productos sino también de manuscritos. Tal vez esta condición insular explica en alguna medida la ordenación política en torno a diversas ciudades-estado, y también la utilización de la escritura de una manera más flexible que en otras civilizaciones más centralizadas. Es posible que ese diálogo escrito diera lugar a una permanencia y disponibilidad de los textos que permitió el acceso generalizado a las ideas nuevas a lo largo de una gran extensión territorial, así como la posibilidad de ampliar, comentar o corregir por escrito lo que esos textos proponían. La condición geográfica de Grecia debió de ser una de las características que permitieron la construcción progresiva de un sistema de pensamiento coherente a partir de unas pocas ideas. En su búsqueda de principios universales, la tradición escrita de la especulación permitió, instigó a cada pensador a discutir a sus predecesores.

Es cierto que hay otros archipiélagos en el planeta, y sería pertinente analizar las condiciones de transmisión y conservación de la información en ellos, para entender las diferencias en relación con el mundo helénico.

Los filósofos milesios (Tales, Anaximandro y Anaxímenes) pudieron conocerse entre sí, y sus discusiones pudieron llevar a cada uno de ellos a perfeccionar sus criterios. Mientras que la principal contribución de Tales es la propuesta de que por debajo de los fenómenos de apariencia caótica subyace un orden, que para él tenía que ser principio y materia de todo lo existente, su idea de que ese principio o *arché* era el agua se fundaba más en la tradición mítica que en el razonamiento. Aunque se pueden plantear hipótesis sobre los motivos racionales de esa elección, resulta obvio que para Anaximandro tuvo que resultar la parte más débil de su sistema, puesto que lo sustituyó por el concepto más atrevido de «ilimitado» (*ápeiron*) mientras aceptaba la idea misma de que el universo está formado por un único principio. Pero estas ideas y las de Anaxímenes no habrían superado su condición de meras excepciones si no hubiera sido porque pasaron en forma escrita por el mar hasta las colonias griegas de Italia, donde se expusieron a la crítica de Parménides, que intuyó sus contradicciones y obligó a los pensadores posteriores a plantearse de una manera formal los enunciados y su relación con la experiencia. Según él, de lo que no es

no puede surgir lo que es: de modo que las tesis de los milesios eran en sí insostenibles; lo existente siempre existió y de lo demás –lo que no es, fue ni será– no podemos decir nada.

La posterior evolución de estas ideas en Platón, Aristóteles y los filósofos helenísticos será consecuente con el conocimiento de los antecedentes, a los que se respeta y se corrige. Platón construye su obra a partir de los cimientos (desconocidos en gran medida para nosotros) de la labor socrática, que a su vez es una respuesta a las innovaciones de los sofistas: frente a la independencia de las argumentaciones y la retórica, Sócrates había propuesto una búsqueda de la verdad en una forma de amor al conocimiento. Por supuesto, las bases asentadas por Platón son el punto de partida de Aristóteles, que no deja de hacer explícito su ejemplo siempre que es pertinente.

La evolución del estilo está intrínsecamente asociada a la del pensamiento. Aunque de los primeros filósofos milesios apenas han quedado más que fragmentos y testimonios ajenos de lo que parecen haber propuesto para resolver los enigmas del universo, sí conservamos el suficiente caudal de textos de los eleatas como para entender que se expresaban en forma de poemas que creían dictados por las divinidades. Sabemos que Platón creía haber recogido imperfectamente por escrito los triunfos de Sócrates pero desconfiaba de la escritura y le negaba la capacidad de ser vehículo fundamental del conocimiento, que según él solo podía alcanzarse por medio del debate amistoso. Para llegar al conocimiento, según Platón, es necesario desarrollar una viva relación de amor y ayudarse a avanzar y ascender hacia la verdad. Pero tampoco Aristóteles nos ha legado textos que él considerase la correcta expresión de su pensamiento, sino solo apuntes para las clases. Solo después la filosofía ha ido encontrando un discurso en el que se encuentre a gusto.

Teniendo todo esto en cuenta, pero sobre todo a partir de la posición privilegiada que ocupa en nuestra cultura, siempre ha resultado polémica la condena platónica de la escritura como favorecedora del olvido: si los hombres pueden conservar los textos en un papiro ya no necesitarán recordar, consecuencia que justifica su condena. Así lo indican las palabras que en torno a la escritura dice el faraón Thamus a Theuth, que le regala una serie de artes, en el mito que Sócrates reproduce en el *Fedro*: la escritura no acepta réplica al receptor, que no participa en la formación de las ideas. Pero en la época de Platón las condiciones de la escritura eran todavía muy diversas de las actuales: ante todo, no se concibe que la creación de algo original tenga lugar por medio de la escritura; esta solo puede aspirar a recoger los textos orales para que no se pierdan. Esto queda aún más

evidenciado si consideramos la otra crítica platónica a la escritura: que no permite la respuesta, o más bien que un texto escrito no es capaz de contestar a nuestras preguntas, lo que es lo mismo que decir que ofrece una versión inflexible, incapaz de dirigir a los hombres hacia la verdad. El único camino a la verdad y a la *anámnesis* es el contacto físico y filosófico entre amante y amado.

Sin embargo, Platón escribe, al parecer, en homenaje a Sócrates, para cosechar lo que él había sembrado, y sobre todo para transmitir en forma de diálogos sus maneras y sus enseñanzas a los discípulos de la Academia. Porque también se reconoce que los escritos pueden sembrar para el futuro, lo que es decir que al leer a Platón estamos teniendo con él una relación amorosa a lo largo de los siglos: él sembró, amante, en nosotros, que lo leemos enamorados. En este caso, la escritura platónica establece una forma de diálogo escrito, que merece respuesta y la obtiene, aunque al autor no se le concede el derecho de réplica desde ultratumba. Exactamente lo mismo vale para los otros autores, que son emblemas de un cambio que desde nuestra óptica es evidente pero que no lo era aun para ellos: ya no recogen simplemente por escrito lo que hasta entonces se conservaba en la memoria, sino que empiezan a crear por escrito.

Lo que en ellos se dice no es lo sagrado, el mito, ni la voz de los dioses o sus inspirados (aunque en ocasiones todavía se confundan los estilos), ni es la codificación de unas costumbres en forma de reglas morales, y por otro lado tampoco supone la expresión de la experiencia individual, como hemos visto en la lírica; veremos a los autores individuales buscar un modo de exponer por escrito el fruto de reflexiones que consideran de interés general por motivos diferentes de lo estrictamente religioso: por el deseo de compartir el conocimiento o en su defecto los planteamientos todavía deficientes que pueden ser la semilla de conocimientos futuros.

Probablemente el desarrollo de la escritura y la relativa facilidad de su uso y transporte permitió de manera paulatina la elaboración de sistemas de pensamiento compartidos y discutidos frente a los que cualquiera podía posicionarse. La literatura recoge por lo tanto maneras nuevas de entender y explicar el deseo como fuerza en el cosmos y en el humano, elaboraciones teóricas cuya sombra se dejará sentir a lo largo de los siglos constantemente renovada, a pesar de los periodos de crisis en que la conservación y transmisión de la escritura pasaron a ser lujo de unos pocos.

#### 4. 20. 1. *Havelock*

Entre los varios autores que se han preocupado por las razones de ese cambio perceptible en la cultura griega, es decisivo Havelock, que introdujo la hipótesis de que una novedad tecnológica como era la escritura pudo haber sido la condición suficiente. Según su criterio, las transformaciones que se encuentran entre los estilos de transmisión de la comunicación a lo largo del tiempo en Grecia pueden explicarse siempre en relación con la emancipación paulatina respecto de las técnicas de memorización propias del intercambio oral. El problema es que para demostrar esa tesis tiene que marcar una diferencia cualitativa entre el alfabeto griego y otros anteriores y posteriores, diferencia que no parece suficiente.

El punto de partida expreso de Havelock es que Grecia es el ámbito temporal y espacial en que surgen la primera literatura y la filosofía (Havelock, 1996: 19), y en su opinión la causa demostrable de ello es la perfección de un alfabeto que se adecuaba a la lengua como ninguno anterior, porque era el primer sistema de escritura por fonemas individuales, de acuerdo con Gelb, esto es, que aislaba los sonidos consonánticos puros, permitiendo una reproductibilidad exhaustiva de la oralidad que era imposible en el sistema más económico pero también más ambiguo de los semitas (Havelock, 1996: 91).

La crisis se hizo griega y no hebrea, babilónica o egipcia a causa de la eficiencia superior del alfabeto. La fluidez había caracterizado siempre la comunicación formada oralmente. Conseguir un traslado completo a un sistema de reconocimiento visual requería una fluidez visual comparable. Eso fue lo que los sistemas pregregios no podían ofrecer, y por eso no podían competir con el oralismo [...] (Havelock, 1996: 137-138).

Así, en el tiempo en que los usuarios de ese nuevo instrumento aprendían a manejarse con él se fueron produciendo cambios decisivos en la propia escritura y también en la forma de pensar, que se relaciona con el lenguaje. Por ejemplo, mientras los cuatro presocráticos cuyos textos se conservan escribieron de acuerdo con parámetros de composición oral, esto es, en verso o aforismos (Havelock, 1996: 20), los sistemas filosóficos futuros comprendían ya un lenguaje conceptual dependiente de la escritura y de la creación escrita. De acuerdo con sus asertos, este nuevo sistema comprendía un vocabulario moral además del físico que incluía términos nuevos, como «justicia», no documentada antes de Heródoto (Havelock, 1996: 22), e incluso llegó a transformar el uso de la oralidad, como podemos reconocer en el hecho de que el sistema socrático aparezca

tan alejado de la tradicional memorización (Havelock, 1996: 24). La escritura es un cambio en el modo de comunicación pero también en la conciencia (Havelock, 1996: 37).

Para demostrar los avances producidos a resultas de la revolución alfabética griega, el autor compara la variedad léxica en textos (pocos y fragmentarios) del Oriente Próximo, como el *poema de Gilgamesh* y los *Vedas*, con la de Homero y Heródoto (Havelock, 1996: 28). Según su criterio, en los primeros se da una evidente economía léxica, así como se inhiben las emociones en marcado contraste con la riqueza léxica de los segundos, y la causa es que los primeros son oralidad ritualizada, por tanto simplificada.

Ya Assmann (2011: 237-238) critica este experimento por el exceso de presupuestos asumidos en la argumentación: olvida otros factores que condicionan los textos, como por ejemplo la posibilidad de que el Homero que conocemos sea una reescritura, o que los géneros de estas obras no necesariamente sean exactamente equiparables, sino que puedan tener implicaciones políticas y sociales variadas. En su opinión, Havelock infravalora otros sistemas de escritura como los jeroglíficos o las escrituras silábicas, que son capaces de recoger sin ambigüedad las lenguas para las que se utilizan. De hecho, la grafía consonántica no nació en Grecia sino que es de origen paleoegipcio, luego transmitida al paleocananeo, etc. Pero además, no es cierto que solo el alfabeto haga posible la lógica y el pensamiento abstracto.

También Haarmann describe las transformaciones de la escritura con un grado de complejidad que hace considerar la hipótesis de Havelock con más perspectiva. Nos recuerda que en la sociedad actual la mayoría de la información se transmite y almacena y transforma por medios distintos de la escritura, como la informática o la electrónica (Haarmann, 2001: 15), al mismo tiempo que ofrece ejemplos suficientes para llegar a la conclusión de que muchos sistemas diferentes son capaces de dar cuenta de la complejidad de una lengua natural: desde el propio alfabeto a los usos alfabéticos del jeroglífico que se han estudiado en restos arqueológicos de Nubia, en Sudán, así como los del cuneiforme en Ugarit, en Siria (Haarmann, 2001: 13). Pero tampoco hay que subestimar las posibilidades que ofrecen los sistemas de iconos, sean los antiguos o los contemporáneos, que son capaces también de expresar un grado de abstracción muy superior al que Havelock quiere aceptar: la relación del sistema gráfico con la lengua hablada es el criterio que permite distinguir dos tipos de códigos, pero no necesariamente la sumisión a los sonidos de la lengua implica una mayor capacidad de abstracción del código gráfico. Las razones que han llevado a autores como Havelock a pensar que los símbolos griegos permiten una

interpretación más visual y fácil de aprender (Havelock, 1996: 29) son de tipo eurocéntrico y chovinista, y están basadas en el *a priori* unidireccional y progresivo del progreso de las técnicas y los conocimientos.

En cambio, Havelock ofrece una larga serie de ejemplos modernos que marcan el contraste entre sociedades o individuos alfabetizados y sin alfabetizar, siendo los primeros capaces de una abstracción mucho mayor, mientras los segundos se concentran mucho más en la fidelidad a normas mnemotécnicas –narrativas, por ejemplo, o «verbomotrices», es decir, de acompañamiento gestual del lenguaje–.

En lo que se refiere a la huella que dejan en los textos esos recursos propios de la oralidad, señala expresiones rituales o memorísticas como los epítetos homéricos y otros formalismos, que acaso delatan la transcripción de un texto generado de manera oral. La musa de Homero todavía pedía escuchar a quien en realidad leía (Havelock, 1996: 94). Hubo seguramente un tiempo intermedio de adaptación en el que se componía por escrito pero de acuerdo con las técnicas propias de la oralidad, y Havelock propone múltiples ejemplos, entre Hesíodo y Aristóteles, de autores insertos en una sociedad plenamente alfabetizada que sin embargo mantienen ciertos rasgos de presunta oralidad. Todavía durante siglos debió de persistir ese estilo ritualizado en los textos escritos, a pesar de que cada vez más era posible generar nuevos discursos en la escritura, posibilidad que ya es reconocible en la obra de Tucídides y Platón.

Seguramente su propuesta se acerca mucho a la realidad que reflejan los textos conservados. El problema es que no se realizan pruebas objetivas, y los criterios que permiten reconocer oralidad o creación escrita están subordinados al objetivo de la argumentación, de modo que los rasgos pueden darle la razón en ocasiones contradictorias, y decide ver unos vasos medio vacíos cuando otros prefiere verlos medio llenos. Cuando compara el *Himno homérico a Afrodita* con un texto de Calímaco (Havelock, 1996: 145-146) en busca de diferencias similares a las que hay entre los textos poéticos arcaicos y los filosóficos más modernos, no tiene muy en cuenta que en esos cinco siglos no es la invención de la escritura lo único que ha cambiado.

Indudablemente, hay que reconocerle a Havelock el mérito de haber vuelto la mirada hacia un acontecimiento crucial que por supuesto tuvo que condicionar las posibilidades de desarrollo de una cultura. El «genio griego» no puede estar en la raza ni en la lengua, por poner dos posibles causas que han gozado de cierto prestigio a lo largo de la historia de la crítica. Es obvio que todas las etnias producen literatura y también que lo

hacen en todas las lenguas, de forma oral tanto como escrita. Enfocar por primera vez la tecnología de la escritura fue sin duda una decisión valiente y más acertada.

Sin embargo, Havelock sigue basándose en una serie de supuestos indemostrables: que la fluidez de un sistema de escritura es necesaria para poder generar con él textos filosóficos o literarios de cierta complejidad; que solo un alfabeto «completo» es capaz de otorgar esa fluidez; que ese alfabeto completo es condición suficiente para el paso (bien que paulatino) a una comunicación escrita, en prosa.

En general, una teoría como esta tan centrada en un único parámetro se olvida de explicar la decadencia de la filosofía en Bizancio, o por qué otras culturas con alfabetos similares no han producido revoluciones culturales parecidas a la griega; o, por reducción al absurdo, por qué lenguas que se escriben de una forma tan alejada de la fonología como la inglesa admiten sin embargo un desarrollo filosófico pleno.

#### **4. 20. 2. Assmann y la «hipolepsis»**

Assmann no se propone exclusivamente definir la peculiaridad griega, sino presentar tres ejemplos distintos de la forma en que la escritura redefine o transforma las instituciones del recuerdo. El primer ejemplo es Egipto (de hecho esta es la especialidad del autor), que gracias a la escritura construye un estado con una fuerte vocación política: y en él la escritura contiene todo aquello que debe recordarse sin cambios. Aunque en Israel, segundo caso propuesto, el poder político nunca fue tan importante, una clase religiosa construyó un pasado marcado por la fidelidad al único dios, pasado contraejemplar al que se oponía el presente como desviación, lo que llevó a la escritura a convertirse en el vehículo inmutable de lo sagrado.

En contraste con estos dos ejemplos, es el desprecio relativo a la institución de la escritura por parte de los estados y de la clase sacerdotal lo que permite que la escritura se utilice en Grecia con una libertad mucho mayor. Assmann nos recuerda que el historiador judío del siglo I d. C. Flavio Josefo reprocha a la tradición griega la cantidad de contradicciones que aparecen en sus libros de historia, debidos a que cualquiera está legitimado para escribir lo que quiera, a diferencia de la tradición hebrea, en la que solo los verdaderamente conocedores, es decir, la clase sacerdotal, pueden añadir cuidadosamente nuevos textos a un corpus canónico (Assmann, 2011: 243-244). Efectivamente, mientras que las sociedades orientales legislaron la escritura, que era burocrática (servía como

dispositivo del poder para ordenar, planificar, leyes, decretos, actas, rituales, controlar, dominar) en Grecia lo sagrado no abandonó la oralidad, por lo que no hay escrituras sagradas ni una consignación por escrito de la memoria pública, así como tampoco había un espacio oficial ni la necesidad de una autorización. Es la ausencia de una tiranía del libro como la oriental o la medieval la que explica que se pudiera recoger por escrito la oralidad no ritual.

El desprecio sufrido en Grecia por la escritura como medio de conservación de la información (del que tenemos constancia por Platón, entre otros<sup>75</sup>) fue precisamente lo que permitió un uso más libre, menos distanciado de la oralidad, en el que aparece una intertextualidad nueva, una especie de diálogo entre textos. Si cualquiera que fuera capaz de manejar el alfabeto podía permitirse escribir sobre los temas que quisiera (para lo cual obviamente hubo que contar con unas determinadas condiciones tecnológicas y de comercialización de los instrumentos de escritura y lectura), entonces el discurso escrito estaba constituido por una serie de referencias a textos anteriores a los que se pretendía replicar y unas contribuciones nuevas del autor. Cada texto podía tener una influencia variable sobre la sociedad y sobre otros textos que se escribieran después.

El término empleado por Assmann para nombrar este fenómeno es «hipolepsis», que está tomado del protocolo arcaico por el cual un rapsoda que empieza su intervención en un certamen homérico después de otro no empieza otra vez por el principio sino que toma el texto memorizado por el punto donde lo dejó el anterior (Assmann, 2011: 254). Aplicando esta costumbre a la tradición escrita, el autor propone desplazar el ‘horizonte hipoléptico’ fuera de la interacción directa de las personas que intervienen en la recitación hacia el espacio mediado por la escritura. Gracias a ella, no es necesario estar presente ante el orador precedente, sino que se vuelve posible responder o continuar a un sujeto de discurso que intervino en el pasado.

La hipolepsis en este sentido pudo darse en Grecia porque se reunieron tres condiciones necesarias (Assmann, 2011: 255-257): en primer lugar, el conocimiento de la escritura, o más bien una ‘consolidación trans-situacional’, la permanencia del texto escrito más allá de la situación en que fue creado, es decir, ‘textualidad’; en segundo lugar, la posibilidad de que el marco de la recepción y de la posible reanudación del discurso

---

<sup>75</sup> En muchas obras griegas se relaciona el uso de la escritura con la tiranía, como detalla Signes Codoñer (2004: 108-120). Es posible que detrás de esta connotación negativa esté la importancia que a la escritura dieron los pisitrátidas en Atenas, pero parece que era bastante generalizado el recelo que esta suscitaba frente a la conservación oral de las leyes, al menos antes del siglo V a.C.

reanude también la situación del marco viejo, de modo que no surjan malentendidos debidos al cambio de marco (las nuevas condiciones de la comunicación sin interacción deben establecer ‘reglas de reanudación’, del tipo de las que garantizaban instituciones como la Academia o el Peripato); la tercera condición es el principio de control de la verdad, es decir, la sospecha sistemática sobre la verdad de lo escrito, lo que implica una cultura del conflicto, ya que un texto escrito plantea la exigencia de juzgarlo desde la distancia. Frente a la verdad absoluta judía, la verdad griega es aproximativa.

A su vez, los textos hipolépticamente organizados se relacionan, en primer lugar, con los textos previos a los que contestan o corrigen, pero sobre todo con su tema, que es lo que los centra y con los mecanismos de control de su verdad (Assmann, 2011: 257-258). Frente a una verdad que es obviamente problemática, el discurso hipoléptico considera posible realizar avances hacia la solución, es decir que se construye a partir de una fe en la posibilidad de alcanzar la verdad, lo cual constituye la base del pensamiento filosófico. Además, en oposición al mito pero también a los textos que forman parte de un canon (como los judíos), el discurso hipoléptico percibe contradicciones y trata de superarlas, pero sobre todo da cuenta de aquellas ideas sobre las que construye su nueva aproximación a la verdad y las conserva, lo cual es el punto de partida para la posibilidad de construir un sistema coherente de una forma evolutiva, avanzando en relación con lo anterior y acumulando la riqueza de las hipótesis previas. (Assmann, 2011: 259):

Por el contrario, el discurso hipoléptico es una cultura de la contradicción. Se basa en una percepción aguda de las contradicciones, es decir, en la crítica, y al mismo tiempo preserva las posiciones criticadas.

[...] El sometimiento a una disciplina de la referencia retrospectiva a los textos es la primera condición para que pueda darse algo así como una «evolución ideológica» y, subrayándolo una vez más, una operación extraordinariamente rica en hipótesis [...].

Para Assmann, entonces, más que en una época axial inexacta y no explicada por Jaspers, más que en una sobrevalorada importancia de la diferencia tecnológica que supuso la escritura, «el punto decisivo se encuentra en el plano del encaje social de la escritura, del tratamiento de los textos y del sentido fijado por escrito, del arte rebosante de hipótesis de la referencia retrospectiva a los textos fundantes» (Assmann, 2011: 262).

Sin embargo, el equilibrio entre los factores aducidos, que hizo posible esta evolución constructiva en una determinada fase de la cultura griega, se debilitó en el

contexto del helenismo, cuando las nuevas circunstancias sociopolíticas (entre las que cabe destacar la monarquía y divinización del soberano, la burocratización o la despolitización del individuo) motivaron la canonización de un corpus textual clausurado que merecía grandes esfuerzos filológicos y hermenéuticos frente a los otros usos de la escritura que quedaban relegados a una consideración menos digna (Assmann, 2011: 250-251). La escritura se sacralizó y fijó, quizás como consecuencia de un influjo de las costumbres de los nuevos pueblos dominados por el mundo griego, especialmente el persa, cuya burocracia supieron aprovechar los nuevos gobernantes. Así, en Alejandría aparece la oposición antiguo / nuevo y lo hace desde la posición de una ruptura relativa: por un lado, lo antiguo está cerrado y nada de lo que pueda escribirse en el presente merece compartir el lugar de los clásicos canónicos; pero por otro lado ese corpus cerrado ocupa una posición privilegiada en la nueva sociedad, como identificación y signo colectivo<sup>76</sup>.

El autor distingue los textos sagrados, que no admiten ninguna forma de intertextualidad, sino solo repetición (en consonancia con la naturaleza), de los textos fundantes, que sí la admiten (Assmann, 2011: 96). Se pueden señalar tres formas de conexión intertextual: el comentario, la imitación y la crítica. Los textos canónicos solo se pueden comentar, porque lo demás supone falta de respeto al texto; los clásicos se imitan, y esa es la condición de esa categoría; en tercer lugar, los textos científicos se critican (Platón por Aristóteles, del mismo modo que Confucio por Mencio, por ejemplo), generando la hipolepsis. Teniendo en cuenta esta distinción, podemos señalar que la cultura griega deja atrás el predominio de la hipolepsis cuando los intentos de canonizar el corpus clásico frenan el impulso de criticar los textos que lo componen: en el *Musaion* aparece la crítica textual, la interpretación, recopilación y transmisión; se crean léxicos comentados; se selecciona a los autores ‘tratados’ (*prattómenoi*), ‘clasificados’ (*enkrithéntes*) y ‘segregados’ (*ekkrithéntes*) (Assmann, 2011: 251). Esto no supone el drástico final de toda especulación constructiva, pero sí una deceleración relativa.

Si tratamos de explicar ahora las transformaciones que encontramos en relación con la visión del deseo a lo largo de la literatura griega, debemos ser conscientes de que se trata de un tipo de evolución mucho menos constructiva. Tal vez los textos insertos en la tradición hipoléptica modificaron la concepción del deseo y provocaron que otros textos sobre los cuales su influencia era mucho más indirecta adoptaran cada vez más esas nuevas

---

<sup>76</sup> Assmann dedica una parte muy importante de su obra a la explicación del concepto de ‘canon’ y sus implicaciones, especialmente el capítulo II (Assmann, 2011: 83-120).

formas. Más allá del comentario, la imitación y la crítica, cuando un autor helenístico como Plutarco o Apolodoro se plantea narrar una serie de anécdotas, no tiene ninguna intención expresa de intertextualidad en relación con el tema del deseo (aunque sí obviamente con las fuentes que utiliza para sus nuevos desarrollos, sean las vidas de personas legendarias o históricas o los mitos tradicionales); y sin embargo su forma de entender el fenómeno amoroso puede estar marcada por textos previos, leídos y asumidos.

Creemos entonces que la teoría de la hipolepsis es la más capaz de explicar las transformaciones producidas en relación con el tema del deseo dentro del discurso científico griego en torno al siglo V a. C. Una vez explicadas esas transformaciones, debemos aceptar que pasaron de los textos a la sociedad no especializada, ajena al marco y a las 'reglas de reanudación' hipoléptica, pero sensible a las conclusiones alcanzadas.

#### **4. 20. 3. Condiciones griegas para la hipolepsis**

Assmann no parece muy preocupado por definir las razones previas por las que el discurso hipoléptico aparece en Grecia o en la tradición confuciana, es decir, las razones que se encuentran fuera de la propia tradición cultural pero la explican. Naturalmente, se trata de unas condiciones difícilmente accesibles desde nuestra posición, y por lo tanto muy arriesgadas como para poder detallarlas y confiar plenamente en su verdad. Por otro lado, incitan a la peligrosa conclusión de que esas condiciones pueden ser necesarias y también suficientes para permitir un determinado tipo de discurso, es decir que nos pueden llevar a creer que entendemos en toda su complejidad la especificidad de la cultura griega y que hemos sabido dar cuenta de ella con unos pocos párrafos.

Y no obstante creemos necesario explicar en la medida de nuestras posibilidades las causas últimas de las transformaciones que hemos encontrado en el análisis de nuestro corpus en relación con el deseo. Porque una vez señalado un fenómeno ocurrido en el seno de una literatura, como el del cambio de mentalidad estudiado, que se debe probablemente a la influencia de otro fenómeno ocurrido también en el seno de la misma literatura, no podemos conformarnos sin proponer algunas hipótesis retroactivas que nos permitan al menos imaginar por qué ocurrió el segundo, provocando después el primero. Debemos asomarnos al exterior de la literatura para buscar esas otras condiciones culturales y extraculturales. No nos atreveremos a señalar una causa concreta por la que esta transformación que hemos encontrado se dio en Grecia y no en otra literatura: de hecho,

antes deberíamos estudiar un corpus coherente en alguna de esas otras lenguas para ver si en ellas se da también, o qué es lo que se da en ellas.

En su búsqueda de las causas de la hipolepsis en Grecia, Assmann se retrotrae hasta el ámbito político y religioso, por el cual se distinguen las tradiciones hebrea y egipcia de la griega: en esta, la descentralización y la falta de un prestigio sagrado permitió que la escritura escapase a las manos del poder o a la clase sacerdotal y estuviera a disposición de cualquier letrado que se interesara por ella. La pregunta debe ser entonces a qué se debió esta diferencia, este desinterés por parte de la política y la religión hacia la escritura.

Parece claro que la respuesta hay que buscarla más bien en la descripción del tipo de estado que se daba en el próximo oriente y que marcó de manera tan clara el uso de la escritura en esas culturas. Los imperios agrarios mesopotámicos y el egipcio tienen en común la acumulación de la riqueza y el poder en unas pocas manos, lo cual fue posible por la combinación de una fuente de riqueza extraordinaria que se limitaba a un espacio relativamente reducido (la zona de tierra fértil) y la ausencia de obstáculos en el interior de ese espacio. Esa combinación permitió la unidad del territorio fértil bajo un único poder capaz de administrarlo, y seguramente la escritura se consideró pronto uno de los principales instrumentos de esa centralización.

En Grecia no se daba ninguna de las dos características: no había ninguna fuente de riqueza suficiente como para permitir un estado centralizado, y además la geografía estaba llena de obstáculos, montes y mares, de modo que ninguno de los centros de población autóctonos llegó a ser nunca lo suficientemente rico y fuerte como para someter a los demás de una manera mínimamente estable. Solo Macedonia lo logró durante un plazo exiguo para volver después a la disgregación. Por ello mismo, y aunque de manera bastante azarosa la unión de los griegos lograra rechazar el intento persa de invasión, la Hélade no pudo resistir contra el poder de Roma. Tal vez esto resulte contradictorio con la larga historia bizantina, que seguramente puede explicarse como continuación de un poder foráneo que estaba ya ordenado y conservaba algunas importantes fuentes de riqueza que no se encuentran en territorio propiamente griego (incluyendo el suministro de trigo desde la provincia egipcia). La historia de su progresiva desintegración muestra que los obstáculos geográficos que habían dificultado su unión también pudieron contribuir a defenderla.

Respecto al ejemplo de Israel, el propio Assmann explica que su cultivo de la memoria y de la escritura se basa en el «muro de bronce» que debe separar a los leales al

Dios de todos sus enemigos, incluidos los hermanos descarriados. Se trata de una actitud defensiva que resulta evidentemente anómala en la historia de las civilizaciones y que no se parece en nada al caso griego.

El libro de Assmann no se olvida de la importancia que reviste la posibilidad de utilizar la escritura, pero también relativiza la concedida a veces al «alfabeto completo»: el hecho de que incluya grafemas para los sonidos vocales de la lengua lo convierte en la primera lengua que asigna una letra a cada fonema, como reconoce Haarmann (2001: 303-311)<sup>77</sup>. Aunque esto sea cierto, no podemos dudar que las mismas o parecidas ideas, la misma hipolepsis, habrían sido posibles con un alfabeto incompleto, por más que en unos pocos casos hubieran aparecido algunas ambigüedades de más. El propio Assmann acepta la posibilidad de hipolepsis fuera del alfabeto, si bien no da muchos detalles, salvo el ejemplo de los seguidores de Confucio (Assmann, 2011: 259).

Más bien, la condición de la hipolepsis en el sentido griego es la escritura como medio de transcripción perdurable de la oralidad. Y presenta otros rasgos importantes que permitieron el desarrollo de la construcción filosófica: consiente la reproducción múltiple y también el transporte (por medios terrestres y marítimos). De hecho, otro de los aspectos clave en esta cuestión es el desarrollo paulatino pero firme de un mercado del libro. Con estos elementos nos encontramos efectivamente con la posibilidad de un lector capaz de mostrar su desacuerdo con el autor de una obra escrita a cientos de kilómetros de distancia y de decidirse a dar forma también escrita a sus críticas y difundirlas.

En este nuevo sentido, el mar alrededor del cual se disponían las poblaciones griegas es un nexo, de la misma manera que desde el punto de vista de una posible unidad política era un obstáculo. Separadas por mar, Sicilia y Jonia estaban mucho más cerca de lo que habrían podido estar en un territorio continental. Es más, mientras que para alguien que hubiera leído los textos de Tales en una ciudad vecina lo más fácil podía ser expresar de manera verbal sus críticas al propio autor, la discontinuidad impuesta por el mar acaso propició la consignación por escrito de esas correcciones.

---

<sup>77</sup> Signes Codoñer dedica una larga y completa explicación a los complejos orígenes, vías de expansión y desarrollo de la escritura griega (Signes Codoñer, 2004: 10-122), pero no relaciona en ningún momento la completitud del alfabeto con sus potencialidades en la transmisión e invención de ideas nuevas.

## 5. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, podemos pasar a contrastar los resultados que hemos obtenido con las hipótesis que propusimos en la segunda parte de este trabajo. Debemos verificar o refutar todas esas hipótesis, y al mismo tiempo estar atentos a las nuevas posibilidades que surjan: tanto si se cumplen como si no, será interesante apuntar las causas del cumplimiento o de la falta de cumplimiento, el porqué de la distancia entre la sospecha inicial y el resultado obtenido, con especial cuidado en la posibilidad de haber cometido errores importantes o en la de no haber tenido en cuenta todas las condiciones circundantes. A partir de las consideraciones en torno al cuadro completo, que ahora es cada vez más posible, podremos proponer nuevas hipótesis que será posible contrastar en futuros trabajos.

### 5. 1. La primera hipótesis

La primera hipótesis que proponíamos en 2. 1. ponía en cuestión la posibilidad de utilizar el programa narrativo de Courtés y Greimas para aplicarlo, pasando por Doležel, a textos literarios concretos. A partir de un esquema nacido para explicar estructuras narratológicas, hemos ideado una manera de estructurar una mínima construcción temática que cumple la condición de asignar a los actantes del esquema unos actores concretos: el sujeto de hacer corresponde al agente que genera el deseo y lo adjunta al individuo que se enamora; el sujeto de estado es ese individuo; el objeto adjuntado es el sentimiento de deseo o amor.

Partiendo de esa combinación entre la estructura de Courtés y una invariante tematólogica, nuestra hipótesis principal solo consistía en su aplicabilidad a los textos concretos de una tradición literaria cualquiera. Claro que ya en la introducción poníamos a prueba esta posibilidad en tres textos literarios correspondientes a corrientes culturales relativamente variadas: la leyenda de *Tristán e Iseo*, correspondiente al mundo del amor cortés y las primeras narraciones en verso basadas en leyendas; la trama de Beatrice y Benedick en *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, correspondiente al Renacimiento isabelino; *Un amor de Swann*, de Proust, que ejemplifica las nuevas

sutilezas de la literatura contemporánea. Estos tres textos ya habían mostrado que el programa narrativo era válido y servía para dar explicaciones interesantes sobre el funcionamiento semántico de la literatura. Las formas del pensamiento cristalizaban en el análisis dando lugar a modelos ligeramente diversos de un mismo esquema.

De manera consecuente con esto, al llevar a cabo la misma propuesta con los textos de un corpus extenso pero centrado en una única tradición cultural, teníamos que demostrar la adecuación de nuestro método a campos más extensos, en los que quizás no sería tan fácil seleccionar los textos o los fragmentos para la aplicación del esquema. Sin embargo, la facilidad de identificar una estructura tan sencilla en los textos se ha materializado en una lista de ocurrencias que, a pesar de los posibles errores que contenga, ha permitido constatar la coherencia innegable que existe al menos en ese pequeño sistema semántico y al menos en esa limitada tradición cultural. Por supuesto que no podemos concluir que esa coherencia se extienda a todas las culturas y todos los momentos: cada situación histórica requeriría un estudio de gran complejidad para llegar a conclusiones fidedignas. Y tampoco podemos extender nuestras conclusiones a todo el sistema de significados de la cultura griega.

Pero sí parece aceptable que nuestra pequeña célula temática observa unas líneas de comportamiento continuadas a lo largo de un milenio de historia literaria, lo cual nos permite aseverar que nuestra propuesta no está del todo desencaminada.

## 5. 2. La segunda hipótesis

En segundo lugar, en 2. 2. ‘La morfología del programa narrativo admite variaciones’, nos habíamos propuesto comprobar si el método propuesto era capaz de dar cuenta y explicar las distintas formas que puede asumir una invariante tematólogica. No se trataba solamente de identificar el pequeño esquema en los textos griegos como lo habíamos hecho en los tres ejemplos seleccionados para la ocasión en la introducción, sino que teníamos que ser capaces de dar cuenta de la diversidad de las formas que pudiera asumir el esquema en las múltiples actualizaciones.

Para conformarse como sintagma, la pequeña narración que estamos considerando debe escoger entre diversas variantes paradigmáticas, siempre que sean capaces de cumplir una determinada función. Queda bastante claro que, al menos en el caso griego, la función de sujeto de hacer puede estar desempeñada por un ser divino o por una fuerza de la

naturaleza, pero nunca por un ser humano o un animal; tampoco puede darse la coordinación de varios dioses para constituir un único sujeto 1. Por el contrario, la función de sujeto de estado la pueden desempeñar tanto humanos como dioses, o incluso animales y seres inanimados: encontramos en el corpus incluso ríos o árboles capaces de adjuntarse al objeto pasión amorosa.

De estas y otras condiciones, que son propias de una cultura concreta, depende la constitución de un número de variantes paradigmáticas. En nuestro corpus hemos identificado 9 de ellas bastante bien delimitadas, aunque sin duda podría tomarse la decisión de hacer una descripción y catalogación más o menos diferente. Y ha sido posible para nosotros rastrear esas variantes en los textos literarios analizados y seleccionar las ocurrencias para consignarlas en listas de acuerdo con el paradigma al que se adscribe.

Una variante es un paradigma porque necesita asumir, en un texto concreto, unas determinadas identidades actoriales que desarrollen su contenido. Por ejemplo, en la variante que hemos llamado 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’, la forma del sujeto de hacer viene desempeñada por un dios que puede ser Eros o Zeus o Posidón, pero no la caracterización estandarizada de uno de esos dioses, sino el actor concreto definido según su aparición en el texto concreto. Y lo mismo ocurre con el sujeto de estado, que puede ser Caritón o el gallo del filósofo, etc., y con el objeto, función para la que vale el deseo o atracción o el amor más sentimental o la lujuria enloquecida, entre otros muchos matizados sentimientos.

En un texto determinado, la elección de unos y no otros actores para el programa narrativo conforma un sintagma: por medio de una flecha portadora de su magia, Eros provoca en Medea la aparición de un sentimiento de preocupación injustificada por la suerte de Jasón, que poco después reconoce como una inclinación superior que la hace subordinar a ella sus propios intereses. Cada sintagma, entonces, admite ser analizado en relación con el paradigma, y coherentemente incluido en una de las 9 listas propuestas.

La decisión de un autor a la hora de escoger los actores que forman un determinado sintagma en este fragmento y otro sintagma en otro fragmento implica que ese autor tiene también concretas inclinaciones desde el punto de vista paradigmático: si elige sintagmas que cabe analizar como correspondientes a un determinado paradigma (una variante dada), podrá decirse que según su criterio la aparición del deseo en el individuo tiene lugar de acuerdo con ese paradigma. Ello nos dice bastante, sin duda, de la manera de pensar de los autores de nuestros textos, y también de lo que sus receptores esperaban de ellos, es decir,

de los paradigmas amorosos de la época a la que pertenece. Si ordenamos estos textos de acuerdo con los datos cronológicos que de ellos tenemos, podremos asociar las diferencias que encontremos entre sus preferencias paradigmáticas con sus posiciones en ese orden, y con ello será posible llegar a conclusiones determinadas sobre la evolución y transformaciones de los paradigmas con el paso del tiempo.

Por lo tanto, podemos decir que también esta hipótesis se cumple, puesto que el método propuesto es capaz de explicar las diferencias en los distintos paradigmas y relacionarlas con otros datos de que disponemos sobre las épocas a las que pertenecen los textos. En lugar de limitarnos a estudiar las invariantes temáticas en un determinado corpus, hemos sido capaces de distinguir patrones en las variantes y hemos podido explicarlos de una manera internamente coherente y también relacionada con los otros datos que nos ofrecen las fuentes secundarias.

### **5. 3. La tercera hipótesis**

Las variantes que hemos propuesto, recogidas en 2. 3. 'Es posible estructurar las transformaciones', cumplen con una estructura lógica derivada de la propuesta de Greimas y Courtés. Los 9 sintagmas corresponden a las posibilidades de combinación de los participantes en el programa narrativo y a algunos tipos de actores que pueden desempeñar las funciones actanciales.

Ya hemos explicado cómo llegábamos a la constitución de estas 9 variantes, así como los problemas que podían surgir a la hora de tratar de adscribir una ocurrencia concreta a un paradigma. Nos queda decir que ha sido posible llevar a cabo el estudio del corpus de acuerdo con esta clasificación para llegar a conclusiones bastante interesantes sobre los cambios en la manera de entender el deseo en el transcurso de los siglos estudiados. En la mayoría de los casos era fácil seleccionar los pasajes en que se reconocía el motivema y relacionarlos con una u otra variante. También es cierto que otros pasajes eran de adscripción más dudosa, o ha sido necesario plantear distintas posibilidades antes de elegir la que nos parecía más conveniente.

Seguramente algunas de nuestras decisiones serán más o menos discutibles, pero no debería ser controvertida la idea de que es posible definir las variantes por un método como este y adscribir a ellas los fragmentos textuales correspondientes.

#### 5. 4. La cuarta hipótesis

Para resolver si también se cumple la cuarta hipótesis (2. 4. ‘La concepción del deseo experimentó un giro en el siglo IV a. C.: de un origen externo a un origen interno’), es necesario volver la mirada a los resultados de nuestro análisis del corpus. Como decíamos al plantear esta hipótesis, se trata de un problema histórico y no ya teórico, de modo que su verificación pasa por el estudio de los resultados.

En ellos encontramos, efectivamente, una corroboración de nuestras sospechas, porque sí hay un cambio decidido desde la predominancia de las variantes exógenas (4. y 1.) a las endógenas (2. y 3.), pero también debemos reconocer que el cambio es mucho más lento de lo esperado: comparando las cuatro etapas en que hemos dividido el corpus con el objeto de atender a las transformaciones cronológicas, notamos que no se da en absoluto un vuelco que coincida con el siglo IV, sino que de etapa en etapa va cambiando la proporción. Por otro lado, ni en los primeros textos faltan casos de deseo endógeno ni en los últimos faltan los de deseo exógeno, de modo que en todas las etapas se dan en distinta proporción las 9 variantes. Es decir que el cambio se produce lentamente a lo largo de los aproximadamente diez siglos que ocupa el corpus.

A pesar de eso, evidentemente la estructura que extraíamos de la teoría del programa narrativo tiene una aplicación histórica, ya que las variantes que explicitan la intervención de un sujeto de hacer se sitúan predominantemente en etapas anteriores a las variantes que no lo explicitan o que atribuyen su origen a causas internas, dentro del sujeto de estado. En este sentido, está fuera de dudas que la hipótesis se verifica.

#### 5. 5. La quinta hipótesis

Por último, avanzábamos en 2. 5. la sospecha de que las causas de ese giro se relacionaban con el desarrollo de la construcción filosófica.

Naturalmente, esta hipótesis es más difícil de verificar, y sobre todo no tiene su apoyo en nuestro estudio, sino que nos obliga a contrastar nuestros datos con los criterios de historiadores de la filosofía y de la cultura. En todo caso, al final solo podemos alcanzar la certeza de un paralelismo en el tiempo, sin que ese paralelismo implique necesariamente causalidad, por más que la sugiera.

Sin embargo, sí podemos decir que el cambio estadístico que en el corpus aparece desordenadamente se corresponde con una evolución muy clara del pensamiento en una dirección bien definida que hemos tratado de describir a partir de la exposición de Guthrie.

En ella encontramos una progresiva toma de conciencia del hecho de que existen realidades más allá de lo estrictamente materiales, sean fuerzas o conceptos, y que esas realidades se pueden estudiar a partir de las consecuencias que se perciben en la materia. Hemos tratado de centrarnos exclusivamente en lo que corresponde a nuestro tema para aclarar las formas que tomó el deseo en los sucesivos planteamientos de los filósofos, y a partir de esos planteamientos y de su posición en la cronología hemos podido llegar a la conclusión de que efectivamente tuvieron alguna influencia sobre la manera de entender ese tema por parte de la población menos conocedora de la filosofía, incluidos los autores literarios que renunciaron cada vez más a la creencia en el dios agente.

Hemos tenido en cuenta también la propuesta de Assmann en torno a la idea de la hipolepsis, el fenómeno por el cual el conocimiento se fue desarrollando de forma crítica en una especie de diálogo escrito basado en el conocimiento de los discursos de los pensadores previos por parte de todo aquel que se dispusiera a desarrollar su propio sistema. Eso permitió que los argumentos válidos perdurasen mientras que los erróneos eran corregidos, de modo que el conjunto del conocimiento experimentó un claro avance entre Tales y Aristóteles. Esto es válido, entre otros temas, para las transformaciones en torno a la concepción del deseo en los filósofos, que con toda probabilidad determinaron la posición de los autores literarios.

Si bien reconocemos que se trata de una empresa que excede a nuestras posibilidades, hemos tratado de encontrar algunas de las condiciones que llevaron a la concurrencia de las circunstancias capaces de permitir la hipolepsis, especialmente en lo que corresponde a nuestro asunto. Probablemente la falta de un núcleo de riquezas capaz de sustentar un poder fuerte y unitario en los archipiélagos y territorios litorales de la Hélade fue determinante en la constitución política de la civilización griega como un conjunto mal avenido de muchas ciudades-estado con colonias dispersas por todo el Mediterráneo, lo cual sin duda no favoreció la utilización de la escritura al servicio del estado o la religión con funciones similares a las de Mesopotamia o Egipto. Al contrario, su uso desacralizado y la existencia de un incipiente mercado del libro permitieron la difusión por escrito de las obras de los primeros pensadores y de los posteriores, haciendo posible la puesta al día sistemática de todas las cuestiones importantes para los filósofos en sus aproximaciones al conocimiento.

Del mismo modo, diversos géneros literarios pudieron desarrollarse con un grado bastante elevado de libertad, de modo que fueran cada vez más las individualidades las que

expresaban su punto de vista particular por medio de lo ficticio, mereciendo a veces la crítica o la alabanza de sus contemporáneos. Si en los textos más arcaicos es difícil reconocer a un responsable individual de lo escrito, en la época clásica casi siempre lo hay, aunque en el paso al helenismo una gran parte de esa responsabilidad se desdibuja a menudo en la imitación de los modelos clásicos.

La aparición del deseo en el individuo pasó a entenderse cada vez menos como consecuencia de la intervención de un agente externo y más como un fenómeno psicológico o al menos espontáneo, y ese decidido aunque lento cambio de tendencia es con toda probabilidad una de las consecuencias más alejadas de los cambios de mentalidad provocados por la creación de un método de construcción del conocimiento que ha llegado a conocerse como ‘filosófico’.

No obstante, el interés de este estudio se encuentra más bien en la posibilidad de estudiar una mínima porción del universo temático en sus transformaciones a lo largo de un periodo determinado, y de prestar atención no solo a sus invariantes sino sobre todo a las variantes que presenta predominantemente en cada ámbito comparado (en nuestro caso, las cuatro etapas tenidas en consideración). El análisis de las variantes que integran el paradigma constituido por el motivema (en cuanto instrumento capaz de acercarse a las invariantes tematológicas) permite dar cuenta de una forma bastante objetiva a una parte muy escurridiza del fenómeno literario, que es la temática, ya que esas variantes son significativas de las épocas consideradas, o, en su caso, de las distintas tradiciones, lenguas, culturas, etc. que se desee comparar. Por esta razón creemos que merece la pena una apuesta como esta.

## **5. 6. Hacia otras hipótesis: variaciones de la célula temática en otras tradiciones culturales**

Pero, si esta propuesta es válida, debe demostrar su validez en relación con otros conjuntos de textos pertenecientes a otras culturas, lenguas, tradiciones, cronologías y espacios geográficos. Es posible que, por razones diferentes, el resultado sea similar: que sin hipolepsis ni construcción filosófica se dé sin embargo una transformación paulatina en otras culturas sin contacto con la griega. Pero es posible también que no se dé esta transformación o que se dé como consecuencia de un contacto directo o indirecto con

Grecia. También es posible, por supuesto, que el tema no asuma la misma importancia que tiene en Grecia y sea difícil encontrar una cantidad de ocurrencias similar.

Por supuesto, nuestra apuesta se basa en la idea de que en toda manifestación literaria en que se narre la aparición del amor o del deseo (acontecimientos estos que consideramos universales, debido a su naturaleza biológica, aunque desarrollados en códigos muy diversos) necesariamente se optará por alguna de las variantes descritas, de manera que siempre será posible insertar todas las ocurrencias en alguno de los apartados de nuestro esquema, en todo caso adaptándolo mínimamente.

En cambio, los ámbitos de la comparación serán diferentes, por supuesto, en la medida en que se referirán a cronologías, espacios y estructuras culturales diferentes. A su vez, la descripción de las proporciones encontradas entre las distintas cantidades de ocurrencias de unas y otras variantes dependerá de cada caso y requerirá siempre unas explicaciones particulares.

Entre las múltiples posibilidades que se abren ante nosotros, las más interesantes son seguramente las correspondientes a las culturas contemporáneas a la griega, o las que la precedieron y estuvieron condicionadas por circunstancias materiales relativamente similares. Egipto, Israel, Mesopotamia y Roma son algunas de esas culturas que sería interesante estudiar. Hacerlo nos permitiría replantearnos la especificidad griega, al menos en lo que respecta a nuestro pequeño terreno acotado. Sin embargo, quien intentara realizar un estudio como el nuestro en una de las tres primeras culturas citadas se encontraría el problema de la accesibilidad de los textos, muchísimo más limitada que en la cultura griega.

Respecto al caso romano, parece bastante más asequible, y tiene muchas cosas en común con el griego. De hecho, la influencia griega se establece desde el principio de su literatura, de modo que es improbable que encontremos en ella una gran diferencia respecto a las proporciones de las etapas griegas contemporáneas.

También sería interesante contemplar el ejemplo de otras culturas que presentan una literatura anterior al contacto con la griega y un desarrollo posterior a ese contacto, como es tal vez el caso de la literatura árabe.

Pero indudablemente se puede utilizar el mismo método para atender a textos de culturas o etapas totalmente alejadas del ejemplo griego: China, Japón, Mesoamérica; o en las que la influencia griega no es más que uno de los variados influjos y se pierde en un complejo: la Europa medieval o la del Renacimiento, etc.

Por último, más allá de las posibilidades que ofrece el estudio del motivema que hemos propuesto aquí, es indudable que puede utilizarse la misma metodología para el estudio de las variantes aparecidas en el seno de otros programas narrativos: la aparición de otros sentimientos como el odio, el deseo de venganza, etc.; la imposición de una tarea a un sujeto (el caso central del esquema actancial de Greimas); en fin, casi cualquiera de los casos previstos en el *Diccionario de motivos* de Frenzel (1980), como, por repetir un ejemplo ya citado, 'el adversario desconocido'. Cualquier fragmento discursivo que haga referencia a un tiempo, distinto del de la expresión, en que podamos encontrar un acontecimiento que separe un antes y un después con la más mínima diferencia respecto a aquel nos servirá como caso perteneciente a algún programa narrativo que puede describirse y estudiarse como lo hemos hecho aquí. Y los textos que se decida tener en cuenta para su estudio nos depararán información que deberá ser estudiada de acuerdo con cada caso particular.



## 6. APÉNDICE: LAS OCURRENCIAS DISTRIBUIDAS EN GRUPOS POR VARIANTES

Ofrecemos aquí todos los casos en que consideramos indudable que se da una ocurrencia del programa narrativo ‘alguien genera el deseo en un individuo’, dentro de las posibilidades que hemos encontrado en el conjunto de las obras del corpus.

Las presentamos ya separadas en los nueve epígrafes que hemos explicado en 2. 3., de manera que atenderemos a cada ejemplo como parte de un conjunto de ocurrencias similares. Para evitar confusiones, mantenemos la numeración que dimos allí a cada variante. Dentro de cada una de ellas, una ocurrencia ocupa una posición cerrada con un número asignado de acuerdo con su posición cronológica en el corpus. La identificación de la obra sigue la asumida en 3. 5. ‘Nómina de textos considerados’: en unos casos se tratará del título de la obra, en otros del nombre del autor (incluso si su obra aparece en un volumen conjunto con la de otros autores), y en otros solo será posible dar cuenta del título, por tratarse de una obra anónima. El número correspondiente a la nómina aparece entre paréntesis inmediatamente después del título o nombre del autor con que se la identificaba en 3. 5.

En los casos en que es posible especificar dentro del texto el título de la obra a la que pertenece el fragmento, se añade después, antes de la referencia bibliográfica exacta que nosotros hemos consultado. En los casos de colecciones añadimos el nombre del autor de un fragmento particular al final del texto.

En algunos casos hemos preferido añadir alguna pequeña indicación entre corchetes para evitar copiar un fragmento mayor del texto original. No se trataba de alargar inútilmente este apartado, sino de facilitar la comprensión del caso.

Para una comprensión mejor de las razones que nos llevan a incluir cada fragmento en esta lista, hemos subrayado los segmentos que explicitan la aparición del motivema. En cambio, las cursivas que aparecen en algunos textos corresponden a las ediciones que hemos utilizado y responden a los criterios de sus responsables: señalar estribillos, citas, pasajes cantados, etc. Hemos optado por respetarlo.

Cuando hemos considerado que un caso era dudoso o que merecía algún comentario, hemos añadido unas líneas.

## 6. 1. ‘Cada actante es especificado por un actor diferente’

### 6. 1. 1. ‘Fuerza natural’

#### 1. Hesíodo (3): *Escudo* (Hesíodo, 2000: 118).

[...] antes de subir al lecho de su esposa: ¡tal deseo dominaba el corazón del pastor de pueblos [Anfitrión]!

#### 2. Hesíodo (3): *Eeas* (Hesíodo, 2000: 213).

[...] y esa misma noche Anfitrión, impulsor del pueblo, espléndido héroe tras haber realizado la gran acción, llegó a su casa y no se levantó para ver a sus esclavos y pastores agrestes hasta no haber subido al lecho de su esposa, tal era el deseo que embargaba el corazón al pastor de pueblos. Como cuando un hombre con alegría escapa a una desgracia motivada por una enfermedad penosa o, incluso, por una violenta prisión, así entonces Anfitrión, tras haber cumplido un duro trabajo, con alegría y amor llegó a su casa y, como es lógico, toda la noche estuvo en el lecho con su venerable esposa gozando los dones de la muy dorada Afrodita.

Pese a que en un pasaje inmediatamente anterior no se daba ninguna razón específica para entender el arrebato que lleva a Zeus a salir del Olimpo de noche, este fragmento muestra más bien el influjo sobre Anfitrión de esa fuerza que aquí se llama «deseo», que se produce de forma parecida a un ataque militar. El final del fragmento, que no hemos subrayado, corresponde al placer del sexo, sin clara aparición del motivema, lo que nos lleva a no tenerlo en cuenta.

#### 3. Arquíloco (4) (VV. AA., 2009: 109).

Pero, compañero, me domina el deseo que los miembros afloja.

No se trata de *eros*, sino de *pothos*, en todo caso una fuerza de origen externo.

#### 4. Arquíloco (4) (VV. AA., 2009: 141-143).

En primavera, las manzanas cidonias [membrillos]  
regadas por las aguas de los ríos,  
en el huerto no hollado de las vírgenes [las musas] florecen  
y las vides que crecen bajo el tallo sombrío  
de los pámpanos. Mas mi amor no sosiega  
en estación alguna. Y el tracio Bóreas,  
que flamea en el rayo,  
se lanza de junto a Afrodita  
y con furia violenta agita, tenebroso  
e impávido, con fuerza, desde el fondo,  
mi alma.

Este fragmento podría parecer de los que hablan del deseo sin diferenciar el antes del después, pero precisamente porque niega que el amor se someta a ciclos estacionarios afirma que en cualquier momento puede verse atacado sorpresivamente por el deseo. Este es arrebataador como un viento, de ahí que no parece probable que se entienda sin un antes y un después del arrebato. La asociación del amor al tempestuoso viento del norte es bastante clara, por lo que no es necesario pensar en Afrodita como el agente.

**5. Safo (6)** (VV. AA., 2009: 277).

[...] y Eros ha sacudido mis sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas.

Este ejemplo es bastante obvio, si asumimos que Eros es también la fuerza natural y no solo el dioscello alado. Debemos recordar que en relación con los textos griegos antiguos las mayúsculas son ante todo consecuencia de la interpretación del editor, por lo que no son razón suficiente para distinguir la figura del dios de la fuerza, que por otro lado posiblemente la propia mentalidad de la época tampoco distinguía con claridad.

**6. Alceo (7)** (VV. AA., 2001a: 216).

Ay de mí, mujer desgraciada, sufridora de toda clase de infortunios, a mi casa... afrentoso destino, ya que me alcanza mal insaciable y me nace en el pecho aterrado bramido de ciervo, un enloquecido... por las desdichas...

Aunque el poema está incompleto y no se entiende bien, se deja ver que un mal amoroso aqueja al personaje, con carácter perfectivo. Lo que le nace en el pecho es un bramido, no el deseo, y por ello lo consideramos más fuerza natural que deseo autoinsuflado.

**7. Alceo (7)**, (VV. AA., 2001a: 241).

Ahora están más peligrosas las mujeres y débiles los hombres, pues... su cabeza y sus rodillas Sirio las hace arder... [Sirio es el calor de la Canícula].

El calor y Sirio hacen arder la cabeza y las rodillas de hombres y mujeres. Pero no parece que Sirio esté personificado.

**8. Himnos Homéricos (10)** (Anónimo, 2001: 157).

Así que [Zeus] le infundió en el ánimo el dulce deseo de Anquises, que por entonces en los elevados montes del Ida, pródigo en veneros, apacentaba sus vacas, semejante en su porte a los inmortales. Nada más verlo, la risueña Afrodita se enamoró de él, y desafortadamente se apoderó de su ánimo el deseo.

En 1. 2. recogemos el caso que corresponde a la primera oración, que indudablemente concede a Zeus la potestad de inspirar el amor en Afrodita, pero lo subrayado aquí prueba que desde la perspectiva de la diosa enamorada el deseo aparece como una fuerza natural capaz de dominar su ánimo.

**9. Píndaro (11): Olímpica I** (Píndaro, 1984b: 75).

Hijo de Tántalo, de ti diré cosas contrarias a mis predecesores:  
 Cuando tu padre invitó a irreprochable  
 banquete en su querida Sípilo,  
 ofreciendo a los dioses festín de agradecida réplica,  
entonces te raptó el señor del brillante tridente,  
dominado en su entraña por el deseo, y en áureas yeguas  
 te llevó al excelso palacio de Zeus en todo lugar venerado.

Como se ve, esta vez el traductor ha optado por la minúscula, con lo que se decanta con decisión por la idea de una fuerza natural. También en la versión de Planeta (Píndaro, 1990: 5) dice «te raptó el dios del fúlgido tridente / –la pasión domeñaba sus entrañas–» Y Suárez de la Torre (Píndaro, 1988: 58) se decanta por esta posibilidad: «entonces el del brillante tridente te arrebató, / domeñados sus sentidos por el deseo [...]». Así, aceptamos que se trata no del dios del deseo sino del fenómeno natural.

**10. Píndaro (11): *Pítica II*** (Píndaro, 1984b: 150).

Pues entre los benévolos Crónidas  
 dulce vida logrando, no pudo resistir la larga  
 dicha, ya que con locas entrañas  
 a Hera deseó, que en suerte tocara al lecho de Zeus  
 abundante de goces. Pero indómita pasión a violenta ceguera  
lo lanzó.

Aunque antes se responsabiliza al sujeto, Ixión, de su locura («con locas entrañas a Hera deseó»), con lo que el rasgo de locura corresponde consustancialmente al titán, en lo aquí subrayado se ve la pasión como algo proveniente del exterior aunque sin nombre definido. Por ello, desestimamos la posibilidad de entender la mención a la locura como si se tratara de una enfermedad provocada desde fuera, pero aceptamos como exógena la «violenta pasión».

**11. Gorgias (15): *Elogio de Helena*** (Gorgias, 1984: 166).

Por tanto, si el ojo de Helena originó en su alma deseo y pasión amorosa del cuerpo de Alejandro, ¿qué hay en ello de asombroso? Si el amor es un dios, ¿cómo hubiera podido resistir y vencer el divino poder de los dioses quien es más débil que ellos? Si se trata de una enfermedad humana y de un error de la mente, no se ha de censurar como si fuera una culpa, sino se ha de considerar como una mala suerte. Y, en efecto, ella marchó a Troya, como marchó, a causa de las insidias que padeció su alma, no por voluntaria decisión de su espíritu; a causa de la inexorabilidad del amor, no por intrigas de su arte.

Este interesante texto del sofista Gorgias incluye como hipótesis a considerar en condicional varios de los modelos que presentamos en nuestro trabajo. Enfrentándose a la tradición, está tratando de exculpar a Helena, para lo cual el autor va dando las diversas causas posibles de su error, explicando después de cada una de ellas las razones por las que no es responsable de su acción ni de la guerra que fue su consecuencia, con lo que trata de librarla de culpa en cada una de ellas. Se trata de un texto muy interesante para este trabajo, ya que enfrenta las distintas opciones que se tenían por plausibles en su época. Aquí ofrecemos el fragmento con todas las variantes y subrayamos el pasaje pertinente a esta: que el amor es una enfermedad de la que uno no puede considerarse responsable, es decir, algo similar a una fuerza natural, algo ajeno a nosotros que nos contagia y domina.

**12. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 253).

Nodriza: [...] Pues incluso  
 los virtuosos, no adrede, desde luego, pero aman  
 lo perverso. No es Cipris, por lo visto, una diosa,  
 sino alguna potencia mayor aún si cabe  
que a ella y a mí ha arruinado y aun al palacio entero.

La ambigüedad es solo aparente en esta traducción. No se trata, como podría pensarse, de que sea otra esa deidad más poderosa que Cipris que ha destruido la casa de Fedra, sino de que Afrodita no es una diosa sino una fuerza de la naturaleza, tal vez renovando el sentido arcaico, el que empleaban los presocráticos, por ejemplo. En su traducción, Carlos Miralles (Eurípides, 1977: 125) dice «Cípride no es una divinidad, sino si algo hay más poderoso que una divinidad, ella es, la que ha arruinado a ésta, a mí, y esta casa». Guzmán Guerra (Eurípides, 2007: 180) traduce: «Cipris no era una diosa, sino que si existe algo mayor que la divinidad, eso era». Y Medina González y López Férez (Eurípides, 1991b: 339): «Cipris no era una diosa, sino más poderosa que una diosa, si lo que sucede es posible». Por su lado, la traducción inglesa (Eurípides, 1995: 161) dice «Cypris is not after all a deity but something even mightier».

**13. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 258).

Fedra: [...] Bastante minado está mi espíritu

por el amor;

Medina González y López Férez traducen «el amor ha labrado profundamente la tierra de mi alma» (Eurípides, 1991b: 344). Cualquiera de las dos versiones da a entender que ese sentimiento viene de fuera, pero no parece identificado con la diosa.

- 14. Sófocles (29): *Electra*** (Sófocles, 1999: 161).  
Coro: [...] Sin respeto a las nupcias ni al lecho, les tomó el deseo ilícito de unión malvada.
- 15. Eurípides (32): *Ifigenia en Áulide*** (Eurípides, 1986: 38-39).  
[...] a la puerta del palacio  
de Hélena, adornado con  
marfil, amor le infundían  
tus ojos y también a ti [Paris]  
amor te ofuscaba.

Hay que notar la diferencia entre el enamoramiento de Helena (la traducción de Fernández-Galiano transcribe la acentuación esdrújula del griego, que nosotros, como ya señalamos anteriormente, preferimos mantener solo en sus citas, dejando para todas las otras menciones a ese personaje la forma tradicional llana), causado por los ojos de Paris, y el de Paris, ofuscado por el amor de Helena: solo el segundo está subrayado aquí, naturalmente.

- 16. Aristófanes (33): *Las ranas*** (Aristófanes, 2005: 157).  
Dioniso: Y estaba a bordo leyendo la *Andrómeda* cuando un deseo repentino golpeó mi corazón, no sabes con qué fuerza.  
Heracles: ¿Un deseo? ¿Cómo de grande?  
Dioniso: Pequeñito, como Molón.  
Heracles: ¿De una mujer?  
Dioniso: Para nada.  
Heracles: ¿Entonces, de un muchacho?  
Dioniso: En absoluto.  
Heracles: ¿Pues, de un hombre?  
Dioniso: ¡Ay, ay, ay!  
Heracles: ¿Estuviste con Clístenes?  
Dioniso: No te burles de mí, hermano, porque estoy mal. Ese enorme anhelo me está desgarrando.  
Heracles: ¿Y cuál es, hermanito?  
Dioniso: No puedo explicarlo, aunque te lo voy a decir con un acertijo. ¿Alguna vez has tenido un repentino deseo por una menestra?  
Heracles: ¿Por una menestra? Vaya, pues unas diez mil veces en mi vida.  
Dioniso: ¿Así que me estoy explicando con claridad o lo explico de otro modo?  
Heracles: Con lo de la menestra no hace falta, que ya lo he comprendido perfectamente.  
Dioniso: Pues así de enorme es el deseo que me está devorando por Eurípides.

Aunque los dos pasajes subrayados están un poco lejos uno del otro, asumimos por las referencias internas que se trata del mismo suceso narrado: el personaje se ha enamorado de Eurípides. Parece entidad ajena que no se insufla en el alma sino que la golpea desde fuera y la devora.

- 17. Aristófanes (34): *Las asambleístas*** (Aristófanes, 2005: 288-289).  
Muchacha: [...] Que un gran amor me estremece por esos rizados tuyos.  
Un deseo extraño me apremia y desgarrador me posee.

*Librame, te lo suplico, Eros  
y haz que éste a mi  
lecho llegue.*

Es cierto que inmediatamente después de este pasaje aparece una alusión directa a Eros y Cipris, a los que se les pide que hagan cumplirse sus deseos. Sin embargo, en este fragmento no cabe duda de que se trata de una ocurrencia de esta variante. Por otro lado, la posición en la comedia permite entender la aparición del deseo en un momento del devenir ficticio, lo que nos permite hablar de ‘motivema’.

**18. Menandro (35): *El misántropo* (Menandro, 2007: 40).**

Sóstrato: [...] Tal ha sido, pues, mi primer asalto. Y llegó aquí, no sé decir para qué, ¡por los dioses!, pero una fuerza espontánea me arrastra a este lugar.

Sóstrato está destrozado de trabajar la tierra el primer día para el viejo gruñón de cuya hija se ha enamorado. Aunque en otras ocasiones en la misma obra aparecen otras interpretaciones, aquí queda claro que se trata de una fuerza ajena y extraña.

**19. Menandro (35): *La trasquilada* (Menandro, 2007: 142).**

¡Se ha marchado! ¡Ay, amor mío, con cuánta fuerza te has adueñado de mí. Has besado entonces a tu hermano, no a un amante. Pero yo, un ser vengativo y celoso... me puse enseguida como si estuviera borracho.

Se trata de una frase sin importancia, que personifica al amor capaz de apoderarse de uno mismo.

**20. Menandro (35): *La samia* (Menandro, 2007: 191).**

Mosquión: Pero ahora, por ti –queridísima Plangón– no haría nada digno de un hombre, porque es imposible; no lo consiente el actual dueño de mi corazón: el Amor.

Cabe pensar en la posibilidad de que la traducción hubiera sustituido al dios por una fuerza. En el original se trata de Eros (VV. AA., 2001b: 518), pero siempre la mayúscula es responsabilidad de los editores. La versión italiana, a diferencia de la española, omite el artículo al nombre de la fuerza: «me lo vieta Amore, che è padrone della mia volontà» (Menandro, 2001b: 519), con lo que da a entender que se trata del dios personalizado. A pesar de ello, no se dice propiamente que ese agente haya generado el sentimiento, por lo que aceptamos que se trata de una entidad más flexible y lo incluimos entre las fuerzas. Por su parte, descartamos que se trate de un amor actual y sin historia precisamente por la palabra «actual» que denota su reciente aparición.

**21. Calímaco (36): *Epigrama LII* (Calímaco, 1999: 146-147).**

A Teócrito, cuya tez se hace hermosamente endrina, si me aborrece, ódialo cuatro veces, y si me ama, ámalo. Sí, celestial Zeus, por Ganimedes, de lengua cabellera. También tú entonces fuiste víctima del amor. No digo más.

El artículo y la minúscula dan a entender que se trata de la fuerza natural y no del dios. La alusión a Zeus y la palabra «también» implican que el enunciador sufre lo mismo que Zeus, esta vez por Teócrito.

**22. Calímaco (36): *Epigrama LII* (Calímaco, 1999: 146-147).**

En el ejemplo anterior, que no repetimos, aparece también el caso del enunciador, equiparado al de Zeus.

**23. Teócrito (38): *Idilio II* (Teócrito, 1986: 69).**

Hay en Arcadia una planta, la hipómanes, por la que enloquecen en los montes todas las potrancas, todas las raudas yeguas; así pueda yo ver también a Delfis, y venga a esta casa como

enloquecido, dejando la lustrosa palestra. [...] ¡Ay! Amor cruel, ¿por qué, pegado a mí cual sanguijuela de pantano, me has chupado toda la obscura sangre?

En los pasajes anteriores al subrayado podemos encontrar ejemplos de apariciones no aseverativas del motivema, en modalidad desiderativa, que por ello descartamos.

**24. Fragmentos mímicos (41):** (Anónimo, 1981: 102).

B. –Estoy preparado para una juerga. Tengo oculta una herida de amor que Cipris me infligió. Amor se ha adueñado de mí con sus hechizos. Se introdujo en mi alma y me hace enloquecer.

A. –Emborracharte, querrás decir. Domínate, no vaya a ocurrirte algún mal.

B. –Deja que me lance y no me distraigas. Confieso que amo, que estoy enamorado. Y no me quejo de ello. ¿No amamos todos el don de la diosa de Pafos y más, si es con vino puro? Por igual me han inflamado Bromio y Amor, a los que no es posible resistir.

Subrayamos aquí solo la segunda frase de B, que implica una invasión de fuerza natural, a pesar de que en el fragmento hay ejemplos de otras cosas, como la responsabilidad divina y la responsabilidad del propio individuo, que situamos en sus variantes respectivas.

**25. Antología palatina I (42):** (VV. AA., 1978: 411).

¿Por qué, cruel Eros, tan pronto a mi lecho viniste  
cuando el cuerpo de Demo su calor iba a darme?

¡Ojalá que, invirtiendo tu curso, trajeras la noche  
y no la dulce luz, para mí tan amarga! [...]. (Meleagro)

Bastante claro esta vez que Eros es el que viene de fuera para tumbarse junto al individuo en forma de deseo, del que parece sinónimo. Contra la posibilidad interpretativa de que se trate del dios, relativamente plausible por el epíteto «cruel», aducimos que no hay razón para que sea el dios mismo el que se mete en el lecho del enamorado, sino el deseo, y está en contacto doloroso con él (pero no insuflado dentro de él).

**26. Partenio de Nicea (44): Sufrimientos de amor** (Partenio, 1981: 173-174).

Mas Apolo, preso de un ardiente deseo de la joven, soportaba con furia y celos su estrecha amistad con Leucipo.

Está muy cerca del deseo actual, pero se entiende que el amor de Apolo surgió aproximadamente a la par que el de Leucipo.

**27. Partenio de Nicea (44): Sufrimientos de amor** (Partenio, 1981: 175).

[...] cuando se presentaron Diomedes y Acamante para reclamar la devolución de Helena, Laódice fue presa del violento deseo de amar a Acamante que, a la sazón, era muy joven. Durante algún tiempo el pudor contuvo su pasión, pero, vencida, al fin, por ella, se lo confesó a la mujer de Perseo –de nombre Filobia– y le rogó que acudiera en su ayuda antes de que muriera de amor.

**28. Partenio de Nicea (44): Sufrimientos de amor** (Partenio, 1981: 177).

[...] cuando aún era muy niño, su madre fue presa de una violenta pasión hacia él. Durante algún tiempo satisfizo su deseo abrazándolo de continuo. Con el paso del tiempo, la pasión fue en aumento y llegó un momento en que no pudo ya reprimirla.

**29. Caritón de Afrodísias (45): Quéreas y Calíroo** (Caritón, 1979: 153).

Dijo el Rey:

–Y la mayor. Pero no la traman los hombres sino un dios. En efecto, quién es Eros ya lo había oído antes en relatos y poemas: que domina a todos los dioses e incluso al propio Zeus. Sin embargo, ignoraba que alguien junto a mí pudiera llegar a ser más poderoso que yo. Pero está

presente el dios, ha venido a fijarse en mi alma Eros, grande y violento. Terrible es confesarlo, pero en verdad estoy apresado.

Cabe la duda sobre si se trata del dios o más bien de la fuerza natural. Aunque se lo nombra como lo primero, su descripción como «grande y violento» nos lleva a incluirlo aquí. Sin embargo, no podemos obviar que también aparece esa denominación, y que el dios, se dice, «ha venido a fijarse en mí», es decir, que se ha insuflado a sí mismo en el enamorado, lo que nos obliga a situarlo también en 4.

**30. Plutarco (47): *Vidas paralelas*** (Plutarco, 1985: 179).

[...] que, llevada a Naxos por unos navegantes, vivió con Ónaro, el sacerdote de Dioniso, y que fue abandonada porque Teseo se enamoró de otra:

*Pues intensamente le atormentaba el amor por la Panopeide Egla.*

El texto de Plutarco corresponde a un deseo de origen ignoto, pero el verso recogido merece claramente estar aquí: se trata de un verso de Hesíodo si hay que creer a Héreas de Mégara, que dice que Pisítrato lo mandó eliminar. Puesto que no encontramos en Hesíodo ninguna prueba de su autoría, no nos queda otro remedio que tenerlo en cuenta aquí. La historia a la que Plutarco hace referencia es la de Ariadna, que esperaba el regreso de Teseo en la isla de Naxos, el cual sin embargo se olvidó de ella y la dejó allí abandonada. El mito recurre a la figura de Dioniso como el individuo que la recoge y se empareja con ella, si bien Plutarco parece preferir una versión más realista en la que no se trata del dios sino de uno de sus sacerdotes.

**31. Plutarco (48): *Erótico*** (Plutarco, 1985: 64).

¿Cuándo corrió sobre ella un comentario deshonoroso o la sospecha de una mala acción alcanzó su casa? Pero parece haberse apoderado realmente de la mujer alguna inspiración divina y más fuerte que la razón humana.

Hay que reconocer que no se trata del enunciador, sino que es un personaje el que lo dice, y además no está muy seguro; no obstante, su atribución es esta.

**32. Jámblico (54): *Babiloniacas*** (Jámblico, 1982: 435).

Tienes alguna prueba... más veloz es aguijoneada por el amor...

**33. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 184).

–No soy capaz, Clinias, de sobrellevar mi sufrimiento, pues Amor con todo su poder ha caído sobre mí y hasta el sueño acosa lejos de mis ojos. Por doquier se me aparece la imagen de Leucipa. A ningún otro le ha ocurrido un infortunio semejante, ya que el mal vive conmigo en la misma casa.

Lo cierto es que en esta novela lo más habitual es encontrar otras explicaciones para el origen del amor, pero es indudable que aquí se achaca el sentimiento a una invasión exógena.

**34. Alcifrón (57): *Caracteres*** (Alcifrón, 2000: 307-308).

Tú [se refiere a Menandro, el comediógrafo, que ha sido invitado por Ptolomeo a Egipto] jamás me inculparás, ni poco ni mucho, acerca de nada. Soy consciente de ello. Hace tiempo quedaste rendido por tu pasión y amor hacia mí. Ahora has añadido a éstos el discernimiento, que yo valoro grandemente. En verdad, Menandro, temo la brevedad propia de un deseo vehemente, pues el amor pasional es tan violento como frágil. En cambio, los que lo han fortalecido de una manera reflexiva, el vínculo en éstos es ya más indisoluble, al no estar exento de placer ni tampoco dominado por la ansiedad.

Aunque en principio no se trata de alguien vulgar, se habla de la irrupción del amor como algo externo e incontrolado que no declaradamente lo invade sino que lo domina (pese a que diga «tu» amor). Sin duda aquí los términos que se oponen son la edad juvenil, irreflexiva, y la edad adulta.

**35. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 71).**

*Eso yo, por Atenea y los dioses, no sé  
lo que es, pero la verdad es que me posee algo  
semejante y estoy al borde de la locura.*

El responsable de un discurso de eruditas citas sobre las mujeres y el amor recuerda a Plutarco, que a su vez cita una obra de Alexis: *Fedro*. Aunque el enunciador de los versos se expresa en presente, su sentimiento parece demasiado urgente como para ignorar la novedad del delirio amoroso.

**36. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 162).**

*Antímaco, por el amor de la lidia Lide  
golpeado, remontó la corriente del río Pactolo;*

Se trata de unos versos de Hermesianacte de Colofón, que tomamos literalmente, como el caso de alguien que fue golpeado por el amor, aunque tal vez podamos suponer que la intención es más poética.

**37. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 173).**

¿No eres una tracia, o una sidonia? También ésas fueron tocadas por el amor y una se abrazó a Nino y la otra al Beocio.

Se trata de un fragmento poco claro, con problemas paleográficos, pero podemos confiar en esta interpretación.

**38. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 277-278).**

[...] adonde una vez bajó la divina Selene desde el cielo, después de poner sus ojos, desde lo alto, en Endimión, que dormía junto a sus vacas, pues lo [sic.] empujaba el punzante deseo de aquel mozo, aunque ella era inmortal y pura [...]

Parece claro que «lo» es una errata por «la», ya que claramente se refiere a Selene. La traducción italiana dice «Selene divina era scesa dal cielo, dopo averlo adocchiato / dall'alto: acerbo desiderio l'aveva presa del giovane, / pur essendo ella immortale e vergine» (Quinto Smirneo, 1993: 103-105), en que la concordancia está clara. En lugar del verbo «empujar», Pompella prefiere «apoderarse», pero el sentido es claramente el mismo.

**39. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 287).**

¡Así me hubieran antaño arrebatado hasta lo alto las Harpías, cuando te seguí bajo el poder de un divinal Destino de muerte!

Habla Helena, pensando en Paris, que ya está muerto, y por una vez responsabiliza al destino funesto, que aunque aparezca escrito con mayúscula parece una fuerza incontrolable y no una entidad de rasgos humanos.

**40. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 137).**

[...] tan grande juzgaba el mal que se había abatido sobre su persona, y hasta tal punto le quemaba la pasión, pues, por añadidura, era la primera vez que sufría la experiencia amorosa.

**41. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 158).**

Grande es el dolor que me produce la enfermedad, que ahora se halla en su momento culminante, pero mayor todavía es el de no haberla superado cuando estaba en sus comienzos y

verme así derrotada por una pasión que siempre había rechazado y que, con sólo oírla nombrar, empañó el excelso título de virginidad.

Este es uno de los fragmentos más evidentes en relación con la interpretación de que el amor es como enfermedad, que hemos decidido incluir entre aquellos en los que se representa como una fuerza natural.

**42. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas*** (Heliodoro, 1996: 281).

[Habla Cariclea] –Lo más deseable y lo más honesto habría sido que esa Ársace, excelente en todo, no se hubiera dejado dominar por semejante pasión; si no, al menos, lo segundo sería que resistiera ese sentimiento con moderación. Pero, ya que es víctima de una desgracia común a todo el linaje humano, como tú dices, y la pasión la ha rendido, yo también aconsejaría a Teágenes que no se niegue, a no ser que haya una seguridad plena para él.

**43. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas*** (Heliodoro, 1996: 299).

La irritación y la llama del deseo envolvían por entero y atravesaban al sátrapa de parte a parte; había caído al tiempo, como en una red, en los brazos de la ira y la pasión.

Aunque extraído de su contexto este ejemplo no es suficiente para sacar una conclusión, parece claro que tanto en la mayor parte del género novelesco como en esta obra de Heliodoro son los malos, la gente vulgar y baja, los que se dejan llevar por las pasiones como por fuerzas naturales, mientras los elevados conocen un amor superior. Esa diferencia es la que explica el contraste entre el amor elevado de los protagonistas y la malsana concupiscencia de los otros personajes.

**44. Olenio (63):** (Anónimo, 1979d: 409).

Él, desde su reciente herida de amor, vivía como un esclavo, encerrado en una habitación, pues su alma penaba. Y en cierta ocasión, cuando se cerraron las puertas del gineceo, se levantó de su lecho Olenio inflamado de amor. Pero su esposa se dio cuenta de que se había levantado y al punto se puso a seguirle. [...].

También aquí se describe la fuerza natural del amor como algo que viene de fuera y hiere al enamorado con el fin de retratar las pasiones de personajes débiles o vulgares.

**45. Aristóneto (65): *Cartas*** (Aristóneto, 2010: 302-303).

Yo me enamoré de una hetera y, para poner fin a ese deseo (al menos así lo creía), me casé con una mujer casta. Y ahora sigo igual enamorado de la prostituta y se me ha sumado la pasión por mi esposa.

Hay dos casos. Subrayo la correspondiente a esta variante (la pasión exterior como fuerza exógena). El otro, al principio del fragmento, aparece entre los casos de ignorancia del origen (2. 3.).

**46. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 67).

Ya también aceptó el agri dulce aguijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.

Al principio se habla del aguijón del amor y del fuego, ambos elementos externos que atacan al individuo. Al final por el contrario se atribuye el amor a la belleza de Leandro (2. 1.).

**47. *Un bandido astuto* (67):** (Anónimo, 1979e: 414).

–Pero –dijo– no pensé que tal hombre fuera un ladrón y no el dueño de la finca, cuando se me llevó así. Y él por su parte, porque le ordené mostrarme sus propiedades, pronto, inflamado de deseo...

### 6. 1. 2. 'Dios de rasgos humanos'

#### 1. Homero (1): *Ilíada* (Homero, 1999b: 95-97).

No me eches en cara los amables dones de la áurea Afrodita.  
no hay que rechazar, ya sabes, los eximios dones de los dioses,  
que ellos mismos otorgan y que nadie puede elegir a voluntad.

Héctor recrimina a Paris y este se excusa. Parecería que no hay narración, pero se da por supuesto un cambio temporal: Paris ha aceptado los amables dones, única acción que Héctor podría reprocharle.

#### 2. Homero (1): *Ilíada* (Homero, 1999b: 115).

« [...] Ven aquí, te llama Alejandro para que regreses a casa.  
Allí está él, en el tálamo y en los torneados lechos,  
destilando belleza del cuerpo y del vestido. No dirías  
que viene de pelear con un hombre, sino que va a la pista  
de baile o que se acaba de sentar, nada más dejar la danza».  
Así habló, y en el pecho le conmovió el ánimo  
al reconocer el cuello de la diosa, de bello contorno,  
el deseable pecho y los chispeantes ojos,  
presa de estupor, la llamó por todos sus nombres y le dijo:  
«Desdichada, ¿por qué anhelas tanto seducirme con embustes?  
¿Pretendes llevarme a algún otro lugar más lejano todavía,  
a una de las bien habitadas villas de Frigia o de la amena Meonia,  
si también allí hay algún mísero mortal que sea favorito tuyo? [...]».

Afrodita interviene en el combate de Paris y Menelao para salvar al troyano en el último momento, a costa de deshonrarlo. Luego llama a Helena y la junta otra vez con Paris. En este caso no se observa con claridad el efecto del deseo, porque Helena trata de resistirse al intento de Afrodita, de modo que podría decirse que no aparece pese al intento de la diosa, con lo que el ejemplo debería pasar a los casos desestimados; sin embargo, inmediatamente después Homero narra cómo se logra. Indudablemente, Afrodita la llama para que vaya al lecho, acción que tiene lugar en un tiempo irreversible.

#### 3. Homero (1): *Ilíada* (Homero, 1999b: 909).

[...] y él se pronunció por la que le concedió la dolorosa lascivia.

La lascivia como un don, el objeto puesto por el sujeto de acción en contacto con el de estado. Hay lugar a una pequeña confusión, porque la lascivia parecía tenerla ya antes y más bien se le concedió la satisfacción que Afrodita le había prometido, aunque puede entenderse que fue precisamente esa promesa la que desencadenó el deseo.

#### 4. Homero (2): *Odisea* (Homero, 1999b: 1057).

Las troyanas entonces rompieron en gritos; mi pecho  
alegrábase, en cambio, pues ya el corazón me impulsaba  
a volver a mi hogar, y lloraba el error que Afrodita  
me inspirara al llevarme hasta allí de este suelo querido  
en el cual me dejaba a mi hija, mi lecho y mi esposo,  
no inferior a ningún otro hombre en figura ni ingenio.

Fue Afrodita la que inspiró a Helena el error de enamorarse de Paris y seguirlo hasta Troya. Quizás pueda entenderse que se trata de una alusión demasiado velada, pero no debemos olvidar el contexto en que aparece, que aclara las características de ese «error».

**5. Homero (2): *Odisea*** (Homero, 1999b: 1651).

Ni Helena nacida de Zeus  
enlazado se hubiera en amor con un hombre extranjero  
si llegara a saber que los dánaos marciales un día  
de regreso la habrían de llevar a su tierra y su casa,  
mas un dios inspiróle aquel acto afrentoso, pues nunca  
antes de ello asentarse en su alma dejó la locura  
perniciosa que trajo también nuestros propios dolores.

Una nueva mención del enamoramiento de Paris y Helena, esta vez para que Penélope disculpe a la mujer de Menelao y atribuya la culpa al dios: ella era sin duda una mujer razonable que nunca habría hecho aquello sin esa intervención.

**6. Hesíodo (3): *Teogonía*** (Hesíodo, 2000: 47).

La monstruosa Gea concibió su hijo más joven, Tifón, en abrazo amoroso con Tártaro  
preparado por la dorada Afrodita.

Aunque es menos frecuente que los casos en que simplemente se presupone el deseo al explicitarse la unión sexual, en Hesíodo también encontramos algunos ejemplos como este en que sí parece haber mención del deseo, generado por la diosa. Cabe la duda de que haya que interpretarlo como una intervención de Afrodita, diosa del matrimonio para asegurar simplemente la perfección sexual del encuentro y no para generar el deseo. O incluso puede que el sentido se diluya en el formulismo ritual, pero preferimos pensar que la divinidad ha preparado todo lo necesario, incluida la inexcusable atracción entre las dos partes.

**7. Hesíodo (3): *Teogonía*** (Hesíodo, 2000: 51).

Ésta parió a Medea de bellos tobillos sometida a su abrazo por mediación de la dorada  
Afrodita.

En este fragmento y los siguientes podemos albergar las mismas dudas que en el caso anterior, y hemos decidido resolverlo de la misma manera.

**8. Hesíodo (3): *Teogonía*** (Hesíodo, 2000: 52).

[...] unida con el valeroso Crisaor en el amor de la muy dorada Afrodita.

**9. Hesíodo (3): *Teogonía*** (Hesíodo, 2000: 53).

Psámata, divina entre diosas, parió a Foco en abrazo con Éaco por mediación de la dorada  
Afrodita.

**10. Hesíodo (3): *Teogonía*** (Hesíodo, 2000: 53).

También parió a Telégono por mediación de la dorada Afrodita.

**11. Hesíodo (3): *Eeas*** (Hesíodo, 2000: 148).

Timandra, doblugada por la acción de la áurea Afrodita, le alumbró a Laódoco.

**12. Hesíodo (3): *Eeas*** (Hesíodo, 2000: 228).

[...] y tras haberse mezclado con Telémaco por causa de la áurea Afrodita, a Persépolis dio a luz Policasta de hermosa cintura, la hija más joven de Néstor, hijo de Neleo.

**13. Alcmán (5)** (VV. AA., 2001a: 122).

Eros de nuevo, por voluntad de la chipriota, inundándome dulce, mi corazón llena de calor.

No es Eros el dios invocado, sino Afrodita, cuya voluntad llena de deseo el corazón del poeta. El presente expresa un cambio, explícito gracias a la locución «de nuevo».

**14. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 266).

Inmortal Afrodita de bien labrado trono, hija de Zeus trenzadora de engaños, yo te imploro, con angustias y penas no esclavices mi corazón, Señora, ven en vez de eso aquí, si en verdad ya otra vez mi voz oíste desde lejos y me escuchaste y abandonando la mansión del padre viniste, el áureo carro luego de uncir: bellos, veloces gorriones te trajeron sobre la tierra negra batiendo con vigor sus alas desde el cielo por medio del éter. Presto llegaron; y tú, diosa feliz, sonriendo con tu rostro inmortal me preguntabas qué me sucedía y para qué otra vez te llamo y qué es lo que en mi loco corazón más quiero que me ocurra: «¿A quién nuevo esta vez a sujetarse a tu cariño? Safo, ¿quién es la que te agravia? [...]».

La primera frase es una petición a Afrodita de que no ejerza su poder (lo que implica que normalmente, o hasta ahora, sí lo ejerce). Esto, como el final, supone una fe evidente, pero claramente fuera de lo narrativo: en general, estas plegarias deben ser consideradas como deseo actual o bien como textos en modalidad exhortativa. El subrayado, en cambio, supone primero la explicitación de que Safo se ha enamorado y por otra parte un compromiso por parte de la diosa de que provocará el amor en la otra persona. Ciertamente la modalidad del pasaje no es asertiva, pero da las suficientes indicaciones por medio de los elementos presupuestos como para tener claro que si ahora Safo llama a Afrodita es porque quiere (otra vez, sí) que ella provoque el amor en alguien de quien se ha enamorado últimamente. Respecto a su «loco corazón», como en el caso de Ixión consideramos que Safo se refiere a su corazón como esencialmente loco, y no como invadido por una locura pasajera.

**15. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 266).

«[...] Si ha huido de ti, pronto vendrá a buscarte; si no acepta regalos, los dará; si no te ama, bien pronto te amará aunque no lo quiera».

Este fragmento es la continuación exacta del anterior. Ahora ya no se habla del amor de Safo, sino que se explicita el compromiso adoptado por la diosa de que realizará el enamoramiento de la persona amada. Está dirigido hacia el futuro, pero lo consideramos lo suficientemente cierto por la identidad del personaje que adquiere el compromiso.

**16. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 270).

[...] lo abandonó y marchóse a Troya en un navío y en nada de su hija ni de sus padres muy queridos se acordó ya, sino que la sedujo (la Chipriota)... ...inflexible (?)... fácilmente... ahora me ha hecho acordarme de Anactoria ausente. De ella quisiera el andar seductor y el claro brillo de los ojos ver antes que los carros de los lidios y los infantes con sus armas.

Es conocida la idea subjetivista que identifica la belleza con el afecto que un individuo siente por algo o alguien: bello es lo que uno ama, dice en la parte final. Pero lo que nos interesa de este texto es la constatación de que Afrodita sedujo a Helena, al menos en el caso de que la hipótesis del sujeto entre paréntesis no esté equivocada. En otro caso, podría cambiar la identidad del agente, pero no la certeza de que se trata de un sujeto dotado de voluntad propia, condición necesaria para poder seducir a alguien.

**17. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 278).

No es posible, siendo hombre [humano], que nadie se vea libre de la vejez, porque también cuentan que un día Eos de rosáceos brazos observada por Eros se marchó a los confines de la tierra llevándose a Titono, que era bello y joven, pero también a éste lo arrebató con el tiempo la canosa vejez, aunque tenía una esposa inmortal.

Hace referencia al mito de Eos, la Aurora, que se enamoró de Titono y pidió para él la vida eterna, que le fue concedida, olvidando incluir en su petición la eterna juventud, con lo que el humano envejeció infinitamente y fue abandonado por la diosa una vez que sus encantos hubieron desaparecido. Es explícita aunque algo poética la expresión «observada por Eros», que implica la acción de ese dios.

**18. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 285).

Dulce madre, no puedo trabajar en el telar: me derrota el amor por un muchacho por obra de Afrodita floreciente.

Aunque parece presente, este fragmento implica sutilmente que antes de ahora el enunciador sí era capaz de trabajar en el telar, de modo que el amor que la asalta es algo nuevo.

**19. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 289).

De nuevo Eros que desata los miembros me hace estremecerme, esa pequeña bestia dulce y amarga, contra la que no hay quien se defienda.

Volvemos a encontrarnos con el problema de la identidad de Eros, persona o fuerza natural. Sin embargo, y pese a cierto grado de duda, creemos que al llamarlo «pequeña bestia» hace pensar en el carácter infantil y caprichoso del dios.

**20. Alceo (7)** (VV. AA., 2001a: 245).

...caí por las tretas de la nacida en Chipre.

**21. Alceo (7)** (VV. AA., 2001a: 233).

[...] y llenó de pasión en el pecho el corazón de la argiva Helena y enloquecida por el troyano engañador del huésped le siguió por el mar en su nave y dejándose en casa a su hija y el rico lecho del marido... persuadió con el amor el corazón de la hija de Leda y de Zeus...

No es explícito con el sujeto: ¿quién llenó de pasión su corazón? Posiblemente Eros, o tal vez el propio Paris. Puesto que aparece inmediatamente después Paris, es plausible que el sujeto de la primera frase sea diferente; y por nuestro conocimiento del mito sabemos que tiene que ser Afrodita o una divinidad asociada. En todo caso, es incuestionable que se trata de un ser individualizado y dotado de una voluntad propia.

**22. Íbico (8)** (VV. AA., 2009: 141).

De nuevo Eros con sus ojos desde el azul de sus párpados me acecha y, con hechizos varios, a la red de Afrodita sin extremos me empuja.  
¡Ah! Me estremezco cuando se me acerca como un caballo portador de yugo, ganador de premios, se encamina involuntariamente en su vejez a competir con los veloces carros.

Ahora Eros empuja al enunciador al amor. Podría parecer que se trata de un ejemplo que deberíamos excluir porque se trata de un amor actual, no ordenado en torno al cambio temporal; sin

embargo, y aunque el tiempo gramatical empleado sea el presente, se explicita otra vez un «de nuevo» que no deja lugar a dudas al enfrentar el presente del enamorado con un pasado reciente marcado por la apatía (que a su vez sucedió a un tiempo de al menos otro enamoramiento). Por eso no dudamos que debe formar parte de este grupo de ocurrencias.

**23. Anacreonte (9)** (VV. AA., 2001a: 321).

Vuelo hacia el Olimpo con mis alas ligeras

por obra de Eros: pues... no quiere divertirse conmigo.

Aunque el poema es confuso, da a entender que el enunciador se encuentra en una situación extática que es improbable que lo posea de continuo. Además el causante está identificado como Eros.

**24. Himnos Homéricos (10)** (Anónimo, 2001: 157).

Pero también a ella misma Zeus le infundió en su ánimo el dulce deseo de unirse a un varón mortal, [...]. Así que le infundió en el ánimo el dulce deseo de Anquises, que por entonces en los elevados montes del Ida, pródigo en veneros, apacentaba sus vacas, semejante en su porte a los inmortales. Nada más verlo, la risueña Afrodita se enamoró de él, y desafortunadamente se apoderó de su ánimo el deseo. [...] Su nombre será Eneas, porque terrible es la aflicción que me posee por haber venido a caer en el lecho de un varón mortal.

En el *Himno v*, dedicado a Afrodita, Zeus hace que la diosa se enamore de Anquises para demostrarle que también ella está bajo las exigencias de ese poder que normalmente domina. Eso nos deja claro que también Zeus es capaz, en determinadas ocasiones, de instituirse en agente generador de deseo, por más que la mayor parte de las veces aparezca reducido a sujeto de estado en el esquema de Courtés. Este enamoramiento aparece narrado a lo largo de varios pasajes, pero no los consideramos varias ocurrencias, ya que el relato tiene una continuidad indudable. El tercero de esos pasajes citados resulta pertinente porque indica con claridad cómo ella se avergüenza de su amor por un mortal, lo que demuestra que solo por obra de Zeus ha ocurrido la unión. En cambio, inmediatamente después aparece el mismo caso como ocurrencia del tipo de deseo originado por una fuerza natural, de modo que hemos incluido ese fragmento final en el tipo correspondiente (1. 1.).

**25. Himnos Homéricos (10)** (Anónimo, 2001: 158).

Tras ella, haciéndole halagos, marchaban grisáceos lobos, leones de feroz mirada, osos y veloces panteras, insaciables de corzos. Y ella al verlos regocijó su ánimo en su fuero interno e infundió el deseo en sus pechos, así que todos a una aparearon en los valles umbríos.

Un poco después, en el mismo texto, Afrodita se ha puesto guapa para seducir a Anquises y provoca por el camino el deseo de las fieras de aparearse entre sí, de manera que esta vez se trata del hábito normal de la diosa, solo que dirigido hacia los animales, indistintamente.

**26. Himnos Homéricos (10)** (Anónimo, 2001: 160).

Dicho esto, la diosa infundió en su ánimo el dulce deseo. De Anquises se adueñó el amor [...].

Esta vez parece que la diosa inserta el sentimiento haciendo uso de sus poderes como agente externo para generar el deseo en el mortal orientándolo hacia sí misma. Sin embargo, no hay que pensar que la forma del programa narrativo se modifique por el hecho de que el deseo se dirija hacia el sujeto 1: se trata de un sujeto de hacer que provoca el cambio al unir al sujeto de estado (Anquises) con un objeto (el sentimiento de deseo), por más que en este caso ese deseo sea por ella misma.

**27. Píndaro (11) Ístmica VIII** (Píndaro, 1984b: 306).

[...] disputaron la unión con Tetis,

uno y otro deseando que ella fuese  
 su bella esposa, pues Eros los tenía en ella presos.  
 Mas no lograron para sí los inmortales corazones  
 de los dioses el fin del lecho deseado,  
 pues escuchado habían los oráculos.

El planteamiento que aparece aquí es levemente diferente: ahora el dios los tiene aprisionados en la persona hacia la que se dirige su deseo. Recordamos que aunque son dos los individuos que se enamoran solo se da una explicación a su transformación, por lo que recogemos el caso como uno solo.

**28. Baquilides (12)** (VV. AA., 1992: 311).

[...] But when (he approached the bank) the Centaur, (filled with) Aphrodite's (madness),  
 rushed (at the young woman); and she cried out and begged her dear husband tu hurry [...]

La parte perdida es demasiado importante como para estar completamente seguros del sentido del fragmento, pero si el editor está en lo cierto, debemos aceptar que el centauro sufre algún efecto derivado de Afrodita. A falta de certeza sobre la condición de esa influencia, nos contentamos con asignársela a la diosa, por lo que lo hemos incluido en esta variante.

**29. Gorgias (15): *Elogio de Helena*** (Gorgias, 1984: 166).

Por tanto, si el ojo de Helena originó en su alma deseo y pasión amorosa del cuerpo de Alejandro, ¿qué hay en ello de asombroso? Si el amor es un dios, ¿cómo hubiera podido resistir y vencer el divino poder de los dioses quien es más débil que ellos?

Este fragmento que ya recogíamos en la primera variante (1. 1.), incluye también un caso en condicional que corresponde a esta. El enunciador está convencido de la historicidad del suceso (la Guerra de Troya) así como de que necesariamente es verdadera una de las posibilidades que propone, y no otra que a él haya podido pasarle desapercibida. Por ello cree que puede excluir la responsabilidad de Helena solo demostrando que sería inocente en cada uno de esos casos que se le ocurren como posibles. Aquí solo es pertinente recoger la interpretación de que el amor es un dios, que es lo que hace que inexorablemente ella haya tenido que dejarse llevar a Troya.

**30. Corina (18)** (VV. AA., 1992: 31).

[...] and Phoebus is master of the beds of two of them, and of one Hermes, good son of Maia.  
For so did the pair Eros and the Cyprian persuade them, that they should go in secret to your house and take your nine daughters.

Eros y Afrodita intervienen directamente en el rapto de las nueve hijas por Febo y Hermes: los persuaden para que lo hagan.

**31. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 444).

Mensajero: [...] y que no hubo otro embrujo que a la lid le impulsara sino el de Eros divino,  
 [...] su deseo le inflama.

Aunque poco más adelante el enunciador se centra en el fuego procedente de su deseo, al principio se responsabiliza de ello al dios Eros.

**32. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 447).

Deyanira: [...] Porque no vas a hablar a una mala mujer que ignore que no suelen las almas de los hombres en los mismos objetos por siempre complacerse.  
 No sabe lo que se hace quien llegar a las manos

a manera de un púgil intenta con Amor:  
pues él a su capricho domeña aun a los dioses  
y, claro, a mí también. ¿Cómo no va a mandar  
en otras como yo? De modo que es locura  
acusar a mi esposo porque ese mal padece  
o a esa mujer, que culpa no tiene alguna en nada  
 que sea para mí malo o deshonoroso.

Se responsabiliza a Amor (se trata del dios Eros en el original griego) del deseo de Heracles, que aparece considerado como una enfermedad. Es decir que se advierte aquí de una manera bastante clara que un dios Amor personalizado desata una fuerza que se apodera del individuo. Resulta interesante el extremo de que parece que Deyanira identifica todos los amores como un único amor al decir que Heracles está aquejado de eso mismo que domina a los dioses.

**33. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 449).

Coro: Es inmensa la fuerza de Cipris, que no cede nunca.  
 De los dioses  
 callaré y no diré que engañar hasta al Crónida supo  
 o a Hades el dios tenebroso  
 o también a Posidón, que la tierra conmueve.

La primera frase describe a la diosa, al estilo de las plegarias que se dirigen a los dioses para aplacarlos por medio de lisonjas. Pero luego se dan tres ejemplos narrativos de su poder. Aquí el primero, pero los dos siguientes ejemplos recogen pasajes de este mismo fragmento.

**34. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 449).

[...] engañar hasta al Crónida supo  
 o a Hades el dios tenebroso [...].

**35. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 449).

[...] engañar hasta al Crónida supo  
 [...] o también a Posidón, que la tierra conmueve.

**36. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 459).

¡Negra lanza aguerrida, qué rápidamente  
 a tu esposa trajiste  
 ganada en el combate  
 de la escarpada Ecalia!  
Y Cipris, tu muda esclava,  
autora es claramente de estos hechos.

La traducción al inglés dice «and the Cyprian, silent in attendance, is revealed as the doer of these things» (Sophocles, 1998: 209), o sea que no se habla de que sea esclava. Esa parece una pequeña extravagancia de la versión de Fernández-Galiano. Vara Dorado, en una versión mucho menos literal, explica: «Y Afrodita es evidente que colaboraba con la lanza de Heracles / aunque no lo dijera en parte alguna / y que por ello es la responsable de todo esto» (Sófocles, 1996: 114). En cualquiera de los casos, no podemos dudar de que la diosa es autora de los hechos, del rapto de la muchacha y de la devastación de Ecalia.

**37. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 239).

Afrodita: [...] viole allí Fedra, la noble cónyuge  
de su padre, y prendido quedó su corazón  
en violento amor porque yo así lo quise.

Este ejemplo es muy dudoso y puede depender de la traducción, pero las tres que manejamos nos llevan a la misma encrucijada: la presencia de Afrodita y su designio es evidente, pero también puede darse a entender que Fedra se enamora por la belleza de Hipólito y también habla de la violencia del deseo que prendió su corazón. De todas formas, el sentido general es el que lo relaciona con la propia diosa, quedando lo demás como detalles sugestivos de otras cosas.

**38. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 257).

Nodriza: [...] Atrévete

a amar como una diosa lo quiso y, ya que enferma estás, de un modo o de otro procura tu salud.

La acción de la diosa se identifica plenamente con una enfermedad, que puede curarse tal vez no con fármacos, pero sí por medio de la realización del deseo, en opinión de la nodriza.

**39. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 259).

*A la potra virgen*

*de Ecalia, a la que nunca*

*varón ni nupcias conociera, al yugo*

*unció de Afrodita y diósel*

*al hijo de Alcmena; y fue náyade fugitiva y fue bacante*

*entre el humo y la sangre*

*y tétricos himnos. ¡Ay, pobre doncella, qué triste himeneo!*

Se trata de una estrofa de un coro en forma de plegaria a Afrodita. Solo en esta se reconoce el motivema, mientras que el resto corresponde a las descripciones no narrativas. La responsable del amor de Yole, hija de Éurito raptada por Heracles, no es otra que Afrodita, como muestra con más claridad la traducción de Medina González y López Férez (Eurípides, 1991b: 346-347): «A la potrilla de Ecalia, no uncida al yugo del lecho, sin conocer antes varón ni tálamo nupcial, desunciéndola de la casa de Éurito, como una Náyade fugitiva y una Bacante, entre sangre, entre humo e himnos de muerte, Cipris se la entregó al hijo de Alcmena, ¡desdichada por su boda!». Fernández-Galiano traduce «Afrodita» por razones rítmicas, pero en el original es «Cipris». En cualquier caso, debemos reconocer que cabe entender que Cipris no sea responsable tanto del enamoramiento como del cumplimiento del deseo.

**40. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 266).

Coro: [...] Y así su alma se quebró

con el impío apetito

que le infundió Afrodita

**41. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 284).

Ártemis: [...] picóla el aguijón de la diosa que odiamos

los que en lo virginal ponemos nuestro gozo

y de tu hijo prendóse: su razón intentaba,

cierto es, triunfar de Cipris, mas dejóse vencer

contra su voluntad por las maquinaciones

del ama, que aquel morbo, logrando que jurase

reveló a tu hijo.

Aceptamos que el «aguijón» tiene un sentido metafórico claro, a diferencia de «los dardos» de otros ejemplos, algo más ambiguos. Por eso rechazamos la posibilidad de considerarlo como un instrumento en manos de la diosa.

**42. Eurípides (26): *Andrómaca*** (Eurípides, 1986: 626).

Peleo: [...] Allí la capturaste, pero, en vez de matarla,

la espada, al verle un pecho, tiraste y aceptaste  
su amor, haciendo fiestas a la perra traidora.  
¡Cipris pudo contigo, villano entre los hombres!

Peleo está insultando a Menelao por haberse dejado seducir de nuevo por su mujer: en su debilidad abandonó su decisión de matar a Helena en el momento de ver su pecho desnudo. Pero en el final de este fragmento, Peleo lo acusa de débil por someterse al designio de Cipris, lo cual es un punto intermedio entre las dos soluciones más comunes: o bien uno es responsable de actos indignos por amor o bien hay que responsabilizar al dios del amor. Aunque es infrecuente que se responsabilice al individuo por acatar las pasiones insufladas por el dios, debemos recordar que la Atenas clásica consideraba vergonzoso dejarse llevar por las pasiones.

**43. Eurípides (26): *Andrómaca*** (Eurípides, 1986: 627).

Corifeo: [...] Los sufrimientos de Hélena voluntarios no fueron,  
mas de origen divino; y un gran bien hizo a la Hélade.

Esta es la tradicional exculpación que aparece también en boca de Gorgias. Al decir que esos sufrimientos tuvieron un origen divino se distingue un antes sin sufrimientos de un después lleno de ellos, lo que nos obliga a incluir el ejemplo entre las ocurrencias del motivema. Por otro lado, para entender con propiedad la naturaleza de los sufrimientos del personaje no podemos olvidarnos del contexto, es decir, todo el complejo mitológico de la Guerra de Troya; pero contando con ello no podemos dudar que lo que se dice aquí es que un dios provocó que Helena sufriera por amor.

**44. Eurípides (28): *Las troyanas*** (Eurípides, 1986: 187).

Hélena: [...] ¿por qué, si estaba cuerda, seguí a un hombre extranjero  
abandonando patria y hogar? Castiga, pues,  
a Cipris, pero habrás de aventajar a Zeus,  
que, mientras poder tiene sobre los demás dioses,  
es esclavo de aquélla.

Eurípides toma el asunto de la responsabilidad de Helena como problema central en varias de sus tragedias. No es fácil saber cuál es su conclusión, dado que son sus personajes los que hablan: así, en este caso, aunque de una forma no del todo explícita, la protagonista de la polémica sugiere que Cipris es la responsable de su enamoramiento y de su consentimiento al rapto.

**45. Eurípides (32): *Ifigenia en Áulide*** (Eurípides, 1986: 21).

Agamenón: [Tindáreo, padre de Helena,]  
dejó a su hija elegir a aquel hombre hacia el cual  
la impulsaran las auras amables de Afrodita.  
Y ella un hombre escogió que ojalá no la hubiera  
desposado jamás, Menelao; [...]

En esta tragedia, y con una intención bastante divergente de la argumentación del ejemplo anterior, se explicita la libertad de la que gozó Helena al escoger a su marido Menelao. Se acerca a los casos que hemos considerado responsabilidad del propio individuo (3.), pero a diferencia de los que finalmente hemos seleccionado para esa variante aquí se justifica su elección como consecuencia de la acción de Afrodita. Para nuestro interés falta un paso intermedio: ella podía elegir según le dictara Cipris; eligió a uno; debemos entender por lo tanto que Cipris le dictó su elección.

**46. Aristófanes (33): *Las ranas*** (Aristófanes, 2005: 209).

Eurípides: Por Zeus que no, visto que Afrodita no significa nada para ti.  
Esquilo: ¡Y que no lo signifique! Pues sobre ti y sobre tus personajes se encontraba bien asentada de modo que a ti también te ha derribado con todo su poder.

Dioniso: Sí, por Zeus, eso sí que es cierto. Has sufrido en propia carne lo mismo que compusiste sobre las mujeres de otros.

**47. Aristófanes (34): *Las asambleístas* (Aristófanes, 2005: 288).**

Muchacha: [...] *Que un gran amor me estremece por esos rizos tuyos.*

*Un deseo extraño me apremia y desgarrador me posee.*

*Librame, te lo suplico, Eros y haz que éste a mi*

*lecho llegue.*

Epígenes (*Antístrofa*): *Es aquí, aquí es, amor mío, también tú*

*baja a la carrera a la puerta*

*y ábrela. Si no, desfalleceré y quedará tendido.*

*Pero quiero estar en tu regazo*

*y batirme con tu culito.*

*Cipris, ¿por qué me enloqueces con ella?*

*Librame, te lo suplico, Eros*

*y haz que ésta a mi*

*lecho llegue.*

(*Estrofa*) *Y esto frente a mi arrebato ciertamente lo he*

*dicho de manera moderada. Pero tú,*

*amada, ¡ay cómo te lo ruego!*

*Abre ya y abrázame.*

*Por ti sí que tengo penares.*

Aunque al principio no se aclara el origen y parece posible pensar en una fuerza natural (razón por la cual este ejemplo aparece también en 1. 1.), pronto la muchacha y Epígenes atribuyen esa fuerza a los dioses personalizados.

**48. Menandro (35): *El misántropo* (Menandro, 2007: 15).**

Pan: [...] Y también a un muchacho que vive en la ciudad, cuyo padre es un agricultor muy rico –sus tierras valen mucho dinero– que va de caza con un amigo y que, por casualidad, entra en este lugar y hago que caiga perdidamente enamorado.

En este caso es Pan quien se atribuye la generación del deseo en lugar de los habituales Afrodita y Eros.

**49. Menandro (35): *El misántropo* (Menandro, 2007: 29).**

Sóstrato: ¡Por los dioses! ¿Nunca has estado enamorado de alguien, muchacho?

Gorgias: No me es posible, amigo.

Sóstrato: ¿Cómo? ¿Quién lo impide?

Gorgias: La suma de mis desgracias presentes, que no me da la menor tregua.

Sóstrato: No me das esa sensación. Por lo menos hablas sin mucha experiencia de esto. Me pides que desista y esto ya no depende de mí, sino del dios.

Parece un caso de deseo actual, pero puede concluirse que se ha originado en el dios, por lo que se dice: «ya no puedo desistir, porque ahora el dios no me deja». Dicho de otra manera, antes el dios no intervenía o jugaba conmigo, pero ahora de pronto me ha quitado la libertad. Respecto a la perspectiva desde la que habla el interlocutor del enamorado, Gorgias, su propuesta recoge una idea que aparece en otros autores, la del amor como «sentimiento de un alma ociosa». Pero su motivación es precisamente explicar por qué no está enamorado, de modo que no cabe en nuestro estudio.

**50. Menandro (35): *El misántropo*** (Menandro, 2007: 32-33).

Sicón: ¿Quién ha tenido el sueño?

Getas: ¡No me des la pelma, hombre!

Sicón: Pero dímelo, Getas, ¿quién ha sido?

Getas: El ama.

Sicón: ¡Por los dioses! ¿Qué ha visto?

Getas: Me vas a matar. Creía que Pan...

Sicón: ¿Éste de aquí, dices?

Getas: Éste.

Sicón: ¿Qué hacía?

Getas: Al hijo del amo, a Sótrato...

Sicón: Un chico majo, desde luego.

Getas: Le ponía grilletes.

Sicón: ¡Apolo!

Getas: Luego le daba una pelliza y una azada y lo mandaba a cavar en la finca del vecino.

Sicón: ¡Qué extraño!

Getas: Pues por eso hacemos el sacrificio, para que el presagio terrible se vuelva favorable.

En un sueño, Pan esclaviza y convierte al personaje en labrador. Dado que ya se ha dado a entender que Pan está asumiendo las funciones de Eros (como en el caso anterior), es obvio que en ese terreno se enamorará y trabajará para lograr su amor. Se trata de una imaginación, por lo que, desde nuestra perspectiva actual, deberíamos excluirlo por no ser suficientemente aseverativo. Sin embargo, este sueño es claramente premonitorio, por lo que debemos entender que se compromete con una verdad.

**51. Calímaco (36): *Epigrama XLII*** (Calímaco, 1999: 143).

Arquino, si he guiado la ronda hasta tu casa por propia voluntad, escarnéceme sin tasa; pero si vengo sin yo quererlo, discúlpame el impulso. Me han obligado a ello el vino y Eros: el uno me iba arrastrando, el otro no transigía en deponer mi ímpetu. Y al llegar no he gritado quién o por qué, sino besado el quicio de tu puerta. Si es delito tal cosa, soy convicto.

Se acerca mucho al deseo actual (el enunciador confiesa su amor presente), pero se señala el impulso recibido de Eros en el momento de cometer el acto enloquecido. Es interesante que se reconoce también la ayuda prestada por el alcohol, como una circunstancia favorecedora del arrebato amoroso. No es un caso único, sino que se trata de una creencia generalizada que normalmente debería llevarnos a la variante de las circunstancias (2. 2.), pero aquí aparece subordinado al poder de Eros y no como causa única.

**52. Teócrito (38): *Idilio I*** (Teócrito, 1986: 58-59).

*Llegó el primero Hermes desde el monte y dijo: «¿Quién te atormenta, Dafnis? ¿De quién estás, amigo, tan prendado? [...]». Llegó Príapo y dijo: «Infeliz Dafnis, ¿por qué te consumes? La zagala por ti recorre todas las fuentes y todos los bosques».*

*Y llegó también Cipris, riendo con agrado; riendo, pero a escondidas, que exhibía grave enfado. Y dijo: «Tú Dafnis, te preciabas de doblegar a Amor, ¿no ha sido Amor cruel quien a ti ha doblegado?»*

Aunque al principio parece un amor actual, la intervención de Cipris aclara las cosas. La interrogativa negativa no nos obliga a contarlo como caso de falta de narratividad, porque queda claro que lo que se pretende es afirmar lo negado retóricamente.

**53. Teócrito (38): *Idilio II*** (Teócrito, 1986: 64-65).

¿Dónde están los hechizos de amor? Corona el vaso de fina lana carmesí, que he de encadenar al desdeñoso hombre que yo quiero con vínculos mágicos. [...] Cierto, a otra parte Amor y

Afrodita han llevado su corazón voluble. Iré mañana a la palestra de Timageto para verlo y reprocharle cómo me atormenta; pero ahora deseo apresararlo con mis hechizos.

Muestra una interesante fe del personaje enunciador en los poderes mágicos de los hechizos, pero la frase subrayada traiciona la creencia en el poder de Eros y Afrodita, que son los autores del cambio en los afectos del muchacho.

**54. Teócrito (38): *Idilio II*** (Teócrito, 1986: 74).

«Ahora, empero, confieso que ante todo soy deudor de Cipris, y después de ella, tú eres quien me ha salvado del fuego, señora, al haberme citado en tu casa, medio abrasado como estoy de pasión. Amor, en verdad, muchas veces enciende una llama más ardiente que las de Hefesto en las Líparas islas. [...] Con funesta locura, hace huir a la doncella de su morada, y a la recién casada abandonar el lecho aún caliente de su esposo» [...].

Es el joven quien habla aquí. Declara que se abrasa de amor, y culpa de ello a Cipris y a Amor, dios del cual da luego una descripción de costumbres que sería insuficiente para incluirlo aquí. No lo consideramos actual porque es posible aplicar la costumbre del dios a las circunstancias concretas del enamorado, y entender que, como suele, también con él ha encendido esa llama.

**55. Teócrito (38): *Idilio II*** (Teócrito, 1986: 74-75).

...que Delfis tenía un amor. Si su pasión era una mujer o si era un hombre, dijo que no lo sabía seguro, sino sólo esto: que continuamente se hacía escanciar vino puro para brindar por Amor [...].

Aparentemente no se habla del origen, pero el texto da las claves para entender que sí: antes él amaba a la protagonista, ahora brinda por otro amor, luego hace poco se ha enamorado de otra. Otra traducción dice: «que no cesaba de libar por Eros / con vino puro» (VV. AA., 2009: 189). Y otra más dice «y me dijo entre otras muchas cosas que Delfis sin duda estaba enamorado. Si por una mujer era su pasión o por un hombre, admitió que en rigor no lo sabía, excepto solo esto: que siempre brindaba por Amor cuando le servían el vino puro, y que al final a escape se marchó proclamando que iba a colgarle a cierta persona guirnalda en su casa» (VV. AA., 1986: 71-72). En esta es igualmente claro que Delfis considera a Amor responsable de su sentimiento y que además ese dios es capaz de ayudarlo a lograr sus objetivos.

**56. Teócrito (38): *Idilio III*** (Teócrito, 1986: 77).

Ahora conozco a Amor, dios terrible, de leona fue el pecho que mamó y en agreste bosque lo crió su madre. Él me quema poco a poco y me hiere hasta la médula de los huesos.

También en este caso la clave está en un adverbio, «ahora», ya que los verbos aparecen en presente. Por su parte, «poco a poco» introduce una gradualidad bastante claramente relacionada con el tiempo. No creemos necesario entender que utiliza un instrumento porque quema y hiere él mismo, sin mención específica a tea o antorcha ninguna.

**57. Teócrito (38): *Idilio XIII*** (Teócrito, 1986: 134).

La divinidad, sea cual fuere, de quien nació tal hijo, no engendró a Amor para nosotros solos, Nincias, como pensábamos; no somos los primeros a los que lo hermoso hermoso les parece nosotros, que somos mortales, que el mañana no vemos. También el guerrero de corazón de bronce, el hijo de Anfitrión, el que afrontó al león terrible, se prendó de un doncel, del adorable Hilas, que lucía su rizosa melena.

Cabe aquí y en 2. 1.: el amor es consecuencia del influjo de Amor o de la belleza del amado. Si tomásemos de manera aislada la última frase parecería que se trata del influjo de la belleza, pero antes se ha dejado claro que el amor de Heracles por Hilas es un caso más del influjo del dios Amor.

**58. Teócrito (38): *Idilio XIII*** (Teócrito, 1986: 136).

Fue el mancebo con prisa a hundir la grande jarra en la fontana, mas ellas [las Ninfas] lo asieron todas de la mano, que a todas el tierno corazón les rindió Amor con el deseo del muchacho argivo.

**59. Teócrito (38): *Idilio XIII*** (Teócrito, 1986: 137).

[...] mas él [Heracles, que busca a Hilas] iba enloquecido a donde sus pies lo condujeran, pues un dios cruel le desgarraba por dentro las entrañas.

Podría entenderse que el dios está dentro, y que no tiene forma humana, pero nos parece que desde fuera el dios es capaz de desgarrar su interior. Respecto a la narratividad, se da a entender que hasta ahora Heracles no se veía tan desgarrado por dentro ni corría enloquecido buscando. Es cierto que ese es solamente el paso de un amor benigno a la desesperación, pero el dios aludido aquí es el segundo y no el primero.

**60. Teócrito (38): *Idilio XVII*** (Teócrito, 1986: 168).

La augusta hija de Dione, que impera sobre Chipre, habíale impuesto en el fragante seno sus manos delicadas. Por eso, según dicen, a ningún hombre enamoró mujer alguna como amó Ptolomeo a su esposa. [...]

Es sumamente complicado, aparecen varias concepciones del deseo, pero también creemos que es posible encontrar una jerarquía entre ellas. Como ya hemos explicado en el apartado 4. Resultados del análisis de los textos y posibles interpretaciones, la cadena de acontecimientos atribuye dosis diversas de deseo a varios elementos generadores, de entre los cuales el que parece gobernar a los demás es la diosa, que otorga sus dones a la reina para que Ptolomeo se enamore de ella.

**61. Teócrito (38): *Idilio XXIX*** (Teócrito, 1986: 245).

(*A un doncel*) Si así lo haces, tu fama será buena en la ciudad, y no habrás de sufrir penas de Amor, quien subyuga el corazón de los hombres sin esfuerzo, quien a mí, que era de hierro, ha ablandado. [1. 2.]

**62. Teócrito (38): *Idilio XXX*** (Teócrito, 1986: 246).

¡Ah, qué penosa y malhadada es esta enfermedad! Dos meses ha que me aqueja la cuartana del amor que por un doncel siento. [...] ayer, al pasar junto a mí, me echó una rápida ojeada de soslayo, por vergüenza de mirarme de frente, y se ruborizó. Amor apretó más mi corazón, y volví a casa con una nueva herida en el pecho.

Una vez más, lo que parece formar parte de la concepción del amor como enfermedad, finalmente se demuestra parte de la concepción endógena personalizada. También está involucrada la mirada, pero el responsable explícito es Amor, el dios con toda probabilidad, dado que el verbo selecciona un sema personal. Se puede ver también cómo no se trata del origen del amor desde cero, sino de un incremento de la cantidad de amor que está en conjunción con el sujeto de estado.

**63. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas*** (Apolonio, 1991: 87).

Los hombres habían repudiado, en efecto, a sus mujeres legítimas; las odiaban, y los dominaba una salvaje pasión por sus esclavas, las que ellos mismos se traían del otro lado del mar, botín de sus saqueos en Tracia. Pues les seguía la cólera cruel de Cipris, al haberla privado mucho tiempo de las honras debidas. ¡Ah, desgraciadas! ¡condenadas a unos celos insaciables para su ruina!

El orden natural se ha roto: el olvido en que los hombres tienen a Cipris la lleva a vengarse haciendo que las mujeres maten a sus maridos por preferir a las esclavas. Aunque al principio

parece una fuerza natural, pronto se ve que se trata de la diosa, cuya acción no puede ser tanto el odio como el amor fuera de lugar de los hombres por las esclavas.

**64. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas* (Apolonio, 1991: 98).**

En el tiempo que era Toante, mi padre, rey de los ciudadanos,  
por entonces la gente de mi pueblo, saliendo de sus naves, solía destruir  
los asientos de las gentes que habitan en Tracia, en frente de nosotros,  
y un inmenso botín, incluidas también jóvenes muchachas,  
se traían hasta aquí. Cumplíase el designio de una diosa funesta,  
de Cipris, que habíales infundido una ceguera que destruye el corazón.  
Aborrecieron, en efecto, a sus esposas legítimas, y de sus casas,  
cediendo al impulso de su vana locura, expulsaron a sus mujeres,  
mientras ellos dormían con aquellas muchachas, fruto de botín, ganadas con la lanza,  
¡miserables!

Habla Hipsipila, la reina de ese pueblo de mujeres que han matado a sus maridos. Se trata de un caso múltiple, en el que sin embargo no se encuentra más que una sola forma del motivema.

**65. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas* (Apolonio, 1991: 100).**

Y a los héroes los llevaban a sus casas a hospedarse  
sin esfuerzo, pues un dulce deseo Cipris les había infundido  
gracias a Hefesto, el de los muchos ardides, a fin de que Lemnos,  
sin mancha se poblase de hombres otra vez en el futuro.

Se repite la idea. Hefesto es el aliado de Hipsipila que favorece la acción de Cipris, quien es la responsable final de que los héroes de la nave Argos se entreguen al deseo de yacer con las viudas.

**66. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas* (Apolonio, 1991: 121).**

La Ninfa de aquel manantial, de bella corriente, salía en ese instante  
a la superficie del agua, y vio a Hilas allí, muy cerca de ella,  
teñido de rojo por lo bello que era y por sus dulces encantos,  
pues envuelto quedaba, además, en los rayos que desde el cielo arrojaba  
la luna llena. Hirió de golpe el corazón de la Ninfa la diosa  
Cipris, y apenas si pudo, en su impotencia, aunar algo de fuerza.  
Y entonces, tan pronto como él su vaso apoyó en la corriente,  
inclinándose de costado, y el agua infinita brotó por doquier  
al entrar en el vaso resonante de bronce, al instante, la Ninfa  
levantó el brazo izquierdo y se lo puso por encima del cuello,  
deseosa de besar su boca tan tierna. Tiró al mismo tiempo del codo  
de Hilas con su mano derecha, y lo hundió en mitad de aquel remolino.

El rapto de Hilas por las Ninfas. Cipris es la causante, una vez más, si bien antes de atribuírsele a ella la herida amorosa se ha hecho notar también la influencia de la belleza del muchacho.

**67. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas* (Apolonio, 1991: 250).**

[...] así justamente ellos dos  
bajo el soplo de Eros disponíanse a hablar largamente.  
Diose cuenta el Esónida que había caído Medea en una ceguera  
de origen divino, y díjole así, en tono de halago:  
«Joven muchacha, ¿por qué, estando solo, me temes así? [...]».

El caso del amor de Medea por Jasón tiene un desarrollo complejo, y su origen no se atribuye sistemáticamente a una única causa. En el caso presente podemos decir que se trata de Eros o de Afrodita. Aunque la narración aparece subordinada al hecho de que el protagonista imagina o cree,

parece que el narrador acepta su interpretación como válida, pues dice «se dio cuenta» y no «se imaginó».

**68. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas* (Apolonio, 1991: 278).**

«Por lo visto no voy yo sola vagando a la cueva de Latmos,  
ni soy yo la única que me abraso de amor por el bello Endimión.  
¡Ah! ¡cuántas veces me acordé yo también de mi amor, perra[,]  
debido a tus falaces encantos, a fin de que en las sombras de la noche,  
bien tranquila pudiese[s] hacer tus hechizos, las obras que te gustan!  
Mas ahora tú misma también, según parece, tienes parte en semejante locura,  
y algún dios doloroso te dio a Jasón para que fuese una pena  
que te aflija. [...]».

La Luna (Selene) se alegra al ver a Medea vagar de noche motivada por sus preocupaciones amorosas. La razón de su rencor hacia ella es que en el pasado Medea la ha obligado en muchas ocasiones por medio de sus hechizos. La atribución es clara a «algún dios doloroso»: quizás la Luna no esté pensando precisamente en Eros o en Afrodita.

**69. Mosco (40): «Fragmento 3» (Mosco, 1986: 319).**

El pícaro muchacho, tramador de maldades, maestro de imposibles, Amor, por cariño ha enseñado a un río incluso a zambullirse.

Se refiere al río Alfeo, que, enamorado de Aretusa, la persiguió incluso a través del mar, llegando a surgir en forma de manantial en la isla de Ortigia, en Siracusa. El fragmento completo es sin duda una descripción de Eros, pero en este fragmento concreto se limita a contar una breve historia, la del momento en que enseñó a amar al río.

**70. Fragmentos mímicos (41): «El borracho» (Anónimo, 1981: 102).**

B. –Estoy preparado para una juerga. Tengo oculta una herida de amor que Cipris me infligió.  
Amor se ha adueñado de mí con sus hechizos. Se introdujo en mi alma y me hace enloquecer.  
A. –Emborracharte, querrás decir. Domínate, no vaya a ocurrirte algún mal.  
B. –Deja que me lance y no me distraigas. Confieso que amo, que estoy enamorado. Y no me quejo de ello. ¿No amamos todos el don de la diosa de Pafos y más, si es con vino puro? Por igual me han inflamado Bromio y Amor, a los que no es posible resistir.

Este texto presenta tres variantes distintas. Tenemos en cuenta aquí las intervenciones de B, que son dos, en las cuales se culpa a Cipris, Amor y a Bromio. Este no deja de ser un dios por serlo del vino, de modo que podemos entender que el personaje atribuye tanto su amor como su embriaguez a la acción de los dioses (1. 2.), aunque también es cierto que puede entenderse el texto como un ejercicio de cinismo. La frase de A, en cambio, hace responsable a B de su amor, lo que nos obliga a situarla en 3. Y a su vez la segunda frase de B implica más bien la invasión de una fuerza natural (1. 1.).

**71. *Antología palatina I* (42) (VV. AA., 1978: 110).**

Así, sólo así los Tespíeos honrar a Eros saben,  
hijo de Citerea, con la divina forma  
que esculpiera Praxíteles viéndole al lado de Friene,  
a la que como precio lo dio de sus encantos. (Leónidas)

En este epigrama, algo confuso y manierista, se entiende que Praxíteles esculpió un Eros en agradecimiento a los encantos de Friene. Lo veía a su lado mientras la esculpía, lo cual puede ser una manera de decir que la deseaba. Sin embargo, es cierto que verlo al lado de la mujer podría identificarlo con la propia excitación y no necesariamente suponerlo generador de deseo.

**72. *Antología palatina I (42)*: (VV. AA., 1978: 125-126).**

Lanza nieves, granizos, tinieblas, calores, el rayo,  
 blande sobre la tierra las más oscuras nubes;  
 cesaré si me matas, mas no mientras vivo me dejes;  
 cortejaré aunque envíes, Zeus, cosas peores,  
 pues me arrastra aquel dios que aun a ti te obligara a filtrarte,  
convertido en oro, por bronceíneos muros. (Asclepiades)

Si al principio se dan datos de una costumbre y de un modo de ser entregado al amor contra todas las dificultades, al final se explicita un caso reducible al motivema, el de Zeus que se vio obligado por Eros a transformarse en lluvia de oro.

**73. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 127).**

Veintidós todavía mis años no son y ya hay tedio  
 en mi vida. ¿Qué es esto? ¿Por qué me dais, Amores,  
tormento? ¿Qué haréis si yo muero? Sin duda a la taba,  
 ligeros como siempre, seguiréis jugando. (Asclepiades)

Al citar la edad da a entender que antes de esta época no ocurría lo que ahora. Por eso nos atrevemos a aceptar que los Amores le han hecho enamorarse ahora.

**74. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 127-128).**

¡Bebe, Asclepiades! ¿Por qué ese llorar? ¿Qué te ocurre?  
No eres entre los hombres el único a quien Cipris  
cautivó ni al que el dardo y el arco atacaron de Eros  
 el amargo. ¿Por qué muerto estás en vida? [...]. (Asclepiades)

Aunque por medio de una negación, el enunciador dice que Asclepiades ha caído víctima de Cipris y Eros. Se atribuye a Eros el instrumento, y a Cipris la capacidad de provocar amor sin más. Como están juntas las dos interpretaciones, lo dejamos aquí, pero lo añadimos también con su propio subrayado en la sección dedicada a la variante 1. 3.

**75. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 369).**

Con llama y con nieve y, si quieres, con rayo me puedes  
 atacar y a abismos y mares arrojarme.  
 A aquel que en pasión se agotó y a quien Eros domara  
 ni el fuego de Zeus lanzado le aniquila. (Anónimo)

**76. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 369-370).**

¿A qué puerto extranjero de Amores, oh, Cipris, me traes  
sin piedad, tú que tienes experiencia de penas?  
 ¿Quieres que sufra sin fin y que diga que al sabio  
Cipris la única fue que le hirió entre las musas? (Anónimo)

Habla de otras cosas, pero se incluye una visión del amor como capricho de la manipuladora Cipris.

**77. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 371).**

De Eros la presa fui yo que ni en sueños había  
 aprendido en mi alma pederásticos ritos.  
 Fui cazado, mas no por malvada pasión, mas fue pura  
 mirada pudorosa lo que puso en mí brasas.  
 ¡Adiós, gran penar por las Musas, que mi alma en el fuego  
 está ya con su carga que es dolor y dulzura! (Anónimo)

El inicio del poema responsabiliza con toda claridad a Eros, si bien el sentido general parece atribuir a la belleza la autoría del deseo. No podemos dejar de tenerlo en cuenta.

**78. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 377).**

Con valor mis entrañas soportan las ásperas bridas  
y la sujeción del penoso bocado,  
pues Eros no es hoy la primera ocasión en que asalta,  
Nicandro, mas mil veces la pasión conocimos;  
pero haz, Adrastea, la amarga entre todas las diosas,  
que expíe con tu Némesis su perversa conducta. (Anónimo)

Aunque parece rechazar el motivema, en realidad lo afirma: no es hoy la primera vez, pero hoy otra vez Eros me ha dominado.

**79. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 419).**

Dentro de mi alma a Heliodora de bella facundia,  
vida de mi vida, modeló Eros mismo. (Meleagro)

Difícil, pero optamos por ponerlo aquí: el dios deseo ha creado la imagen de la persona amada con toda su belleza directamente en el interior del enamorado. Se trata de una visión totalmente subjetiva del amor: ni siquiera existe necesariamente el otro, puesto que lo único que importa es la imagen que de él tiene el sujeto de estado en su interior. Para nuestros fines, y dado que de la existencia de Eros no se duda, debemos aceptar que el dios ha creado tanto el sentimiento como la imagen que lo provoca.

**80. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 426).**

A Eros quise escapar y, prendida una mínima antorcha  
en mi propia ceniza, descubrió el escondite  
y, sin arco ni flechas, usando de dos dedos solos,  
tomó una chispa al fuego para que en él yo ardiera.  
Y así me consumen las llamas, ¡oh, Fanion, que, siendo  
pequeña, en mi espíritu tan gran hoguera enciendes! (Meleagro)

También este caso tiene una doble atribución: primero a Eros, aquí subrayada; luego a la propia muchacha, caso recogido en 2. 1. Por el contrario, claramente se rechaza la importancia de los instrumentos. El fuego es ante todo una metáfora del amor mismo.

**81. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 433).**

Ya mi alma comienza a sufrir; la tocó con sus leves  
arañazos Eros, apasionado y loco,  
y dijo sonriendo: «Otra vez sufrirás dulce herida  
en ardientes mieles, triste amante, tostado».  
Desde entonces al ver a Diofanto, la flor de los mozos,  
no consigo escapar ni tampoco quedarme. (Meleagro)

Aunque al final se alude a la belleza de Diofanto, se da a entender que antes de la acción de Eros también lo había visto y sin ese efecto; por eso consideramos que aquí el responsable es el dios.

**82. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 435).**

Inerme, Teocles, me puso ante ti la divina  
diosa de las Pasiones, y Eros voluptuoso  
me domó en tierra extraña con lazos que nunca se rompen.  
Sólo a obtener aspiro tu amistad constante,  
mas tú a quien te quiere rechazas, y no te cautivan

ni el tiempo ni las pruebas de conjunta templanza.  
 ¡Piedad, oh, señor, compasión, pues mi dios te hizo el hado!  
 En ti están los confines de mi vida y mi muerte. (Meleagro)

Aunque los lazos podrían considerarse instrumento, optamos por juntar a Cipris sin armas y a Eros con solo este lazo que parece metafórico.

- 83. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 436).  
 Si algo me pasa, Cleobulo, pues ya herido yazgo  
 por el fuego de un mozo, mis mortales cenizas,  
 te lo ruego, a la tierra confía empapadas en vino  
 y en la urna inscribe: «Don de Eros para el Hades». (Meleagro)

Hemos recogido también este texto entre los que atribuyen el deseo a la belleza (2. 1.), pero la atribución final nos obliga a duplicarlo.

- 84. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 437).  
Me cazaron, a mí que con tanta frecuencia reía  
 antaño en los cortejos de mis pobres amigos.  
Ahora el Eros alado en tu puerta, Miíscos, ofrendóme  
 poniendo una inscripción: «Despojos de Templanza». (Meleagro)

Aunque el sujeto del primer verbo está elidido (con lo que eso pueda significar) en el tercer verso se identifica claramente al dios como autor de la caza y de la ofrenda.

- 85. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 438).  
 A mí, que a Pasión en mi pecho era inmune, Miíscos,  
 hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras:  
 «Al valiente cacé. Mira cómo mis pies pisotean  
 el arrogante orgullo de tu ciencia gloriosa».  
 Mas yo cobré aliento y repuse: «¿Te extraña, querido?  
También Eros a Zeus del propio Olimpo traje». (Meleagro)

El enunciador ha sido atrapado por Miíscos, pero también Zeus por Eros. El problema es que no es de Eros de quien se enamoró Zeus, pero lo incluimos en la idea de que en cualquier caso Eros hizo que Zeus se enamorase.

- 86. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 441).  
 Socorredme, que apenas, amigos, el pie en la ribera,  
 recién desembarcado, de poner acababa,  
 cuando Eros violento tiró ya de mí iluminando  
mi ruta con la antorcha de un hermoso mancebo;  
 yo le seguí paso a paso y besé con dulzura  
 la imagen delicada que diseñaba el aire.  
 ¿Tendré, pues, escapado a las olas amargas, que verme  
 cruzando el mar aún más amargo de Cipris? (Meleagro)

Se trata de una interpretación bastante original: Eros utiliza como instrumento al mancebo, cuya belleza le sirve como antorcha para iluminar al enamorado. Hemos preferido no considerarlo como un instrumento, ya que se trata del amado, pero tampoco como un caso de generación por la belleza. Preferimos asumir la naturaleza metafórica del juego, y dejarlo aquí como caso de responsabilidad divina. Es similar a lo que ocurre en el siguiente caso.

- 87. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 441-442).

¡Bebedores, salvad al que pudo escapar a las olas  
de la mar y al pirata y hoy en tierra perece!  
Cuando apenas mis pies en la playa pusiera, dejando  
la nave, con violencia me arrastró Eros a un punto  
en que había un muchacho y, tan pronto le vi, tras sus huellas  
mis pasos por sí solos velozmente marcharon.  
Y ahora es fuego, no vino, el licor que enajena mi mente;  
auxiliadme, pues, un poco, forasteros,  
socorred, socorred a este amigo que muere y, en nombre  
de Eros Hospitalario, vuestra amistad invoca. (Meleagro)

- 88. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 442-443).**  
Vino Eros trayéndome en un dulce ensueño nocturno  
bajo mi manto un mozo de dieciocho años  
sonriente, vestido de clámide, y yo, con mi pecho  
junto al suyo, vivía de falsas esperanzas. [...] (Meleagro)

Esta vez en sueños, pero parece una historia similar. Eros dirige la atención del enunciador hacia un muchacho.

- 89. *Bión de Esmirna (43): «Fragmento 10»* (Bión, 1986: 343).**  
A su vez, me cantaba amores, y me enseñaba a mí las cuitas amorosas de los hombres y dioses,  
y el poder de su madre. Y yo olvidé cuanto a Amor enseñaba, pero bien que aprendí todos esos  
amores que él me enseñó a mí.

En el contexto de una petición de Cipris al poeta de que enseñe a cantar a su hijo, le confiesa también que ha sido su víctima. Ella intentó enseñarle por su cuenta, pero fracasó y a cambio aprendió a amar. «Aprendí esos amores» parece una costumbre, pero en realidad es un conjunto cerrado, y por lo tanto muestra un antes y un después, aunque múltiple.

- 90. *Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor** (Partenio, 1981: 149).**  
Éste [Leucipo], por la cólera de Afrodita, se enamoró de su hermana. Durante algún tiempo se  
contuvo, creyendo que fácilmente se vería libre de esta afección; como pasaba, sin embargo, el  
tiempo y su pasión no cedía en lo más mínimo, descubrió todo a su madre y le imploró  
insistentemente que no lo abandonase a su suerte y lo dejase morir.
- 91. *Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor** (Partenio, 1981: 184).**  
Mas la vigorosa diosa Cipris le cegó. Suscitó ella la pasión en el corazón de una joven eácida.  
Pisidice, en cuanto ésta lo vio, radiante de gozo, luchar en las vanguardias aqueas. Una y otra  
vez elevaba en súplica sus manos al húmedo aire, deseosa de su amor.

La acción de la diosa viene asociada una vez más a la contemplación de la belleza, pero también aquí es a ella a la que se responsabiliza.

- 92. *Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor** (Partenio, 1981: 194).**  
Quiere también la tradición que Alcínoe, la hija de Pólipo de Corinto y esposa de Anfíloco,  
hijo de Driante, concibió, por obra de la cólera de Atenea, una loca pasión por un extranjero de  
Samos, de nombre Janto.

No es Cipris sino Atenea la que origina aquí una loca pasión, pero su función en el programa narrativo es la misma.

- 93. *Caritón de Afrodisias (45): *Quéreas y Calíroo** (Caritón, 1979: 35).**

La fama de su extraordinaria hermosura se extendía por todas partes, y a Siracusa aflúan los pretendientes, reyes e hijos de tiranos; no sólo de Sicilia, sino incluso de Italia y del Epiro y de los pueblos del continente. Pero Eros quiso unirla en yugo insoluble a un simple particular.

Aunque se describe la belleza de Calírroe, y aunque se habla de un yugo (lo que implica la simetría de este amor), consideramos que se trata de un dios que da lugar a un sentimiento. En este sentido, si hubiera sido Afrodita, habríamos considerado aceptable sospechar que se tratara simplemente de un matrimonio, pero en este caso nos parece que Eros es bastante unívoco.

**94. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calírroe* (Caritón, 1979: 160-161).**

De momento sí que le convenció, pero al llegar la noche de nuevo se sintió inflamado, y Eros se encargó de traerle a la memoria qué ojos tenía Calírroe, cuán bello era su rostro. Le alabó los cabellos, el modo de andar, la voz, cómo había entrado a la sala del juicio, cómo se había quedado allí de pie, cómo había hablado, cómo se calló, cuál fue su vergüenza, cómo había llorado...

Eros es capaz de maniobrar con las imaginaciones y los recuerdos de los personajes.

**95. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 387).**

Esto es lo único que ansiaba Hera al final de los trabajos:  
 ver sin armas al audaz Heracles. ¿Dónde está tu piel de león,  
 tus flechas de sonoro zumbido sobre los hombros,  
 y tu maza mata-fieras de pesada base?  
Todo te lo ha quitado Eros: no es extraño que él,  
 que convirtió a Zeus en cisne, haya logrado desarmar a Heracles.

En este epigrama la principal hazaña de Eros ha sido desarmar a Heracles, acción que se considera sinónima de esclavizar, someter a la pasión.

**96. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 485).**

Cipris, amante de la risa, protectora de las novias, ¿quién a ti,  
 Diosa de la dulzura, te ha coronado con las armas de la guerra?  
 A ti te eran gratos Peán e Himeneo, de dorada cabellera,  
 y las dulces melodías de las resonantes flautas. ¿Por qué te has  
 vestido con esas ropas mata-hombres? ¿No has despojado  
al audaz Ares y te jactas de cuán grande es el poder de Cipris?

Es un caso bastante peculiar: Cipris ha utilizado su poder, pero lo ha dirigido hacia sí misma, haciendo que Ares se enamore de ella, y luego lo ha despojado de sus armas para proclamar su poder. No debemos confundir esto con los casos en que las personas producen reacciones amorosas en quienes las contemplan o conocen (lo que nos obligaría a insertarlo en 2. 2.), sino que ella ha provocado el deseo en Ares en calidad de diosa generadora del amor. Hay una reflexividad de su dominio.

**97. *Antología palatina II (46)*: (VV. AA., 2004: 419).**

‘Heracles, ¿dónde está tu gran maza, tu manto de Nemea  
 y tu aljaba repleta de flechas? ¿Dónde tu insolente fuerza?  
 ¿Por qué te modeló Lisipo así de cabizbajo  
 y entremezcló dolor en el bronce? ¿Estás apesadumbrado por verte  
 privado de tus armas? ¿Quién es el que ha acabado contigo?’  
‘El alado Eros, el único de mis trabajos que me fue realmente gravoso’. (Gémino)

**98. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 506).**

Con el bozo recién salido, el hermoso e insolente para sus amantes

Ladón se ha enamorado de un muchacho: expeditiva es Némesis.

En este caso no es Eros, sino una diosa superior, Némesis, la que genera el deseo como castigo a las insolencias protagonizadas por Ladón en el pasado. Es cierto que Némesis es, más que una diosa personalizada, una suerte de ley universal que castiga a los soberbios. Pero aquí su posición es muy similar a la que encontramos relacionada con Cipris en muchos otros textos.

**99. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 12).**

Clío se enamoró de Píero, el hijo de Magnes, por la cólera de Afrodita (pues aquélla le había reprochado su amor por Adonis) y luego de unirse engendró de él un hijo, Jacinto, del que se enamoraron [sic.] Támiris, el hijo de Filamón y la ninfa Argíope, siendo el primero en amar hombres.

A la variante de los amores generados por un dios con rasgos humanos pertenece el caso narrado al inicio de este fragmento, debido a la cólera de Afrodita, pero hay que identificar el que aparece despues, perteneciente a la variante del amor sin origen conocido (2. 3.).

**100. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 14).**

Enamorada Eos de Orión, lo raptó y lo llevó a Delos. Pues Afrodita la hacía enamorarse sin interrupción porque se había unido a Ares.

Aunque la acción de Afrodita debida al rencor motivado por los celos sea continuada, el enamoramiento de Eos por Orión es puntual.

**101. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 16).**

[...] en cambio Porfirión se lanzó a la batalla contra Heracles y Hera. Zeus entonces le insufló deseo por Hera, la cual, al desgarrar aquel sus vestidos queriendo violentarla, pidió ayuda a gritos, y fulminándolo Zeus lo mató a la vez que Heracles lo asaeteaba.

Otra vez el deseo desaforado en un titán, aunque esta vez no se trata de una fuerza natural que se auto-insufla, sino de una pasión provocada por Zeus. En esta versión del mito, por una vez, no se le considera loco en sus propias entrañas, sino que su locura viene determinada por los intereses políticos de Zeus.

**102. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 23).**

[...] pues Eneo se enamoró de su hija por voluntad de Zeus.

**103. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 74).**

Pero Posidón se irritó con él por no haberle sacrificado el toro, lo volvió salvaje e hizo que Pasífae sintiera deseo por él. Enamorada del toro, utilizó a Dédalo de cómplice, el cual era arquitecto y había huido de Atenas por un asesinato.

Se repite un verbo de enamoramiento, pero no vamos a considerarlo dos veces porque no se rompe la continuidad y se refiere a lo mismo. Es interesante comprobar que Posidón también se suma a la lista de dioses capaces de generar el deseo.

**104. *Nino y Semíramis* (50) (Anónimo, 1979c: 335-336).**

Después de atravesar tantas tierras y ser soberano de tantos pueblos, unos conquistados por la lanza y otros que me sirven y se me prosternan por el poder de mi padre, he podido colmarme hasta la saciedad de todo tipo de placeres. Y quizá si lo hubiera hecho tendría menor añoranza de mi prima. Pero ahora que he vuelto casto me veo vencido por el dios y por mi edad. Tengo diecisiete años, como sabes, y ya hace uno que se me cuenta entre los hombres. Pero hasta ahora no soy más que un niño inocente. Y si aún no hubiera conocido a Afrodita sería feliz por

mi firmeza. Pero ahora, cautivo por vuestra hija, no de un modo vergonzoso, sino de acuerdo con vuestros deseos, ¿hasta cuándo seré rechazado?

Tenemos en cuenta aquí la atribución a Eros («el dios») de la victoria amorosa que lamenta el enunciador. La posterior mención a Afrodita parece más bien al sexo: Nino ya ha tenido relaciones sexuales.

**105. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 145).**

Afrodita. – Qué es eso, Selene, que dicen que haces? ¿Que cada vez que bajas a Caria detienes el carro y te quedas plantada dirigiendo tu mirada a Endimión que duerme al raso, como pastor que es, y que en alguna ocasión bajas a su lado desde la mitad del camino?

Selene. – Pregunta, Afrodita, a tu hijo, que es para mí el culpable de todo eso.

Eros es responsable del amor de Selene por Endimión, aunque la narratividad aparece sutilmente entre las dos intervenciones. Los tres siguientes casos son la continuación inmediata de este, pero traen al discurso tres enamoramientos diferentes.

**106. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 145).**

Afrodita. – ¡Quita!, que es un insolente. ¡Hacerme semejantes faenas a mí, su madre! Hace poco me llevó hasta el Ida por causa de Anquises el troyano; [...]

**107. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 145).**

[...] hace poco al Líbano, junto al muchachito asirio, [...]

**108. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 145-146).**

[...] al que ha hecho también objeto de amor para Perséfone, quitándome la mitad de mi amado.

**109. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 146).**

Afrodita. – Eros, hijo mío; fíjate bien qué clase de faenas estás haciendo. Y no me refiero a las que induces a hacer a los hombres contra sí mismos unos a otros, sino a las del cielo, que nos muestras a Zeus de mil formas diferentes, transformándolo en lo que se te antoja, según la ocasión; y a Selene la haces bajar del cielo y a Helios le obligas en ocasiones a racanear en casa de Clímene olvidándose de sus labores de auriga.

Y tan campante actúas cuando te atreves a tomarme el pelo a mí, tu madre. Pero tú, caradura redomado, lograste convencer a la propia Rea, anciana y madre de dioses tan importantes, de que se enamorara de muchachos y de desear al jovencito frigio aquel.

Y ahora, enloquecida por ti, ha uncido al carro los leones, y ha tomado como compañeros a los coribantes, que están locos también [...]

El principio es una descripción de costumbres, pero luego se narra el enamoramiento de Rea. Dejamos a un lado ese amor de muchachos que aparece de manera tan poco específica, para considerarlos todos como un único motivema.

**110. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 238).**

Y no pudiendo ya resistir más, arrojándose al suelo dijo:

–Has vencido, Eros, ya has erigido un gran trofeo por tu victoria sobre el virtuoso Habrócomes, ya tienes en mí un suplicante. Ahora salva al que en ti busca refugio, Señor de todas las cosas. No me mires con desdén ni llesves demasiado lejos tu venganza contra un arrogante. Por no haber experimentado aún, Eros, tu fuerza, me mostraba orgulloso. Pero ahora, entrégame a Antía. No seas sólo un dios severo con quien se te opone, sino compasivo con el vencido.

Se trata de la claudicación de Habrócomes, que reconoce (y narra) su derrota ante Eros. Es interesante señalar que mientras el amor del protagonista está explícitamente provocado y guiado

por Eros, los amores de los demás personajes, caracterizados como pecaminosos, sucios o culpables, son siempre espontáneos, es decir que carecen de un origen divino.

- 111. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 202).  
 –¿Yo tu dueña? ¡No digas eso!  
 –Es cierto: un dios me ha vendido a ti como Heracles fue vendido a Ónfale.

El caso es peculiar: la acción del dios es vender al enamorado a la amada.

- 112. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 292).  
Afrodita le ha proporcionado a éste [Clitofonte] un gran beneficio, pero no quiere aceptarlo. El caso es que ha vuelto loca por él a una mujer tan hermosa que al verla se diría que es una estatua, de origen efesio y llamada Mélite.

- 113. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 111).  
 ¿Y Demetrio Poliorcetes no estaba enamorado como por impulso divino de la flautista Lamia, de la que tuvo también una hija, Fila?

La negación busca una aprobación en la pregunta. Hay que entender que el «impulso divino» es un impulso de inspiración divina. Se podría discutir si el autor cree efectivamente en esa divinidad, puesto que lo plantea a través de un «como».

- 114. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 165).  
*Con qué ardor de fuego a quien Apolo había declarado que era superior entre los hombres en sabiduría, a Sócrates, hizo inflamarse Cípride, plena de cólera.*

Es un texto atribuido a Hermesianacte de Colofón, que, a diferencia de otras de las referencias habituales en esta obra, no recogemos en otro lugar.

- 115. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas*** (Quinto, 1997: 178).  
 ¡Mal haya con su compañero de lecho, ése tan endeble! Su prudente raciocinio se lo arrebató el corazón de una divinidad, cuando abandonó mi casa y mi cama.

Habla Menelao sobre Helena, a la que justifica siguiendo la tradición al decir que la divinidad la despojó de sentido común haciendo que se dejara llevar por Paris hacia Troya.

- 116. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas*** (Quinto, 1997: 283).  
 [...] no me aborrezcas ahora, porque contra mi voluntad, te abandoné antaño en palacio, desolada. Las Ceres ineludibles me arrastraron hacia Helena. ¡Así hubiera perdido el aliento, muerto en tus brazos, antes de unirme a ella en el lecho!

Se trata de Paris, que suplica a Enone, su ex-mujer, que le cure. Ella ya le había pronosticado este final: solo su medicina podría curarle cuando se encontrara moribundo. Pero ahora, la ultrajada mujer rechaza dar su favor al adúltero, de lo que se arrepentirá una vez que él ya haya muerto. La responsabilidad de todo, en este caso, la ostentan las Ceres, representantes del destino, y no Afrodita, pero en todo caso es la misma función cumplida por dioses con rasgos humanos.

- 117. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas*** (Quinto, 1997: 353).  
 Él, al verla, se disponía a darle muerte con su corazón presa de los celos, y lo habría hecho, si no hubiera refrenado su violencia la encantadora Afrodita, que hizo caer de sus manos la espada y detuvo su ímpetu. Alejó de él, pues, sus tenebrosos celos y despertó el dulce deseo en el fondo de sus entrañas y de sus ojos. Un arrebató inesperado lo sobrecogió y, al contemplar su esplendente belleza, no se atrevió a hundir la espada en su cuello, sino que, como un árbol

seco se queda firme en una montaña cubierta de bosque, y no lo sacuden los rápidos vendavales del Bóreas o el Noto, que cruzan el aire; así permaneció él, arrobado, al mirar a su esposa. En un instante olvidó todas las faltas que ella cometió contra su legítimo lecho. Y es que todo lo borró la diosa Cipris, que es la que sojuzga la razón de todos, inmortales y mortales.

En este fragmento hay dos casos: la que nos interesa aquí, subrayada, y otra de la variante 2. 1. 'Contemplación de la belleza'. La repetición no implica otro caso, sino que se trata de una continuación del mismo.

**118. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 354).**

Pero no, ni siquiera la sagaz Tritogenía [Atenea] estaba totalmente ajena a las lágrimas, porque es que dentro de su templo ultrajaba a Casandra el esforzado hijo de Oileo [Ajax], con su espíritu y su mente trastornados. Pero fue más tarde cuando Atenea descargó sobre él un horrible desastre y castigó su afrenta. Pero no puso entonces sus ojos en aquella vergonzosa acción: el pudor y la cólera la invadieron y volvió su feroz mirada hacia el alto tejado de su templo: resonaba la imagen de la diosa y el suelo del templo se estremecía, pero él no renunciaba a consumir su malvada ruindad, porque Cipris perturbó sus entrañas.

Aceptamos como explícito el fragmento porque dice «perturbó sus entrañas». Pompella traduce al italiano «ma Aiace non smette / l'infame pazzia, dal momento che Cipride ha accecato la sua mente» (Quinto Smirneo, 1993: 259), en una versión bastante similar en que se responsabiliza claramente a la diosa de la locura cegadora de Ajax.

**119. *Anacreónticas* (64) (Anónimo, 2012: 45).**

Una vez, tejiendo una guirnalda,  
encontré a Eros entre las rosas  
y apresándolo por las alas  
lo sumergí en el vino,  
levanté mi copa y me lo bebí.  
Y ahora por dentro del cuerpo  
me hace cosquillas con las alas.

Este caso es un tanto peculiar: por un lado, parece que el enunciador ha podido engullir al dios. Como consecuencia de esto, en lugar de sentir un claro amor desenfrenado, el enunciador siente un cosquilleo. Puesto que se trata del propio Eros, no nos atrevemos a eliminar el caso. Y aunque se introduce en el enamorado, tampoco nos atrevemos a identificarlo como fuerza natural cuando tan claramente se lo define materialmente, pequeño y con alas.

**120. *Anacreónticas* (64) (Anónimo, 2012: 57).**

Quiero, quiero amar.  
Eros quería que amara,  
pero yo, con mente  
insensata, no lo obedecí.  
Tomando rápidamente su arco  
y su aljaba dorada,  
me llamó a la lucha.  
Y yo, poniéndome en los hombros  
la coraza, como Aquiles,  
y lanza y rodela,  
me enzarcé con Eros.  
Lanzaba él, yo lo esquivaba,  
y cuando ya no tenía dardos  
se vio en apuros y él mismo  
se lanzó como flecha.

En mitad de mi corazón  
se hundió y terminó conmigo.  
En vano sostengo la rodela,  
pues ¿para qué protegerme por fuera  
si tengo la lucha por dentro?

Aquí se mezclan sofisticadamente varias versiones tradicionales en una amalgama bastante peculiar. Eros está caracterizado con rasgos humanos, y esto es lo que consideramos principal, de manera un tanto discutible. Pero también dispone de armas-instrumentos, si bien no le son suficientes para vencer al humano. Por último, él mismo se inserta a modo de flecha en el cuerpo del enamorado, como una fuerza de la naturaleza. La razón por la que consideramos esto como un rasgo subordinado es que se trata a todas luces de un juego literario con el pasado, al mezclar la concepción humanoide de Eros y la primitiva de fuerza natural de una forma tan drástica. El resultado es un dios humanoide que se introduce como su instrumento, generando él mismo las consecuencias de la fuerza natural.

**121. *Anacreónticas (64)*** (Anónimo, 2012: 153-155).

Un joven apuesto acecha  
oculto a una doncella  
que ha tendido su suave cuerpo  
bajo las ramas umbrosas,  
vencida por el sueño.  
Y Eros lo hechiza prematuramente  
para realizar una boda a traición,  
y él, que no la convence con palabras,  
la abraza entonces, aunque ella no quiere,  
pues con los jóvenes Dioniso  
se embriaga y juega al desorden.

Eros provoca el deseo en un joven y lo lleva a violar a una muchacha. Lo hechiza sin necesidad de artefactos.

**122. *Aristéneto (65): Cartas*** (Aristéneto, 2010: 281-282).

En los sacrificios, cuando pedimos a los dioses la liberación de nuestros sufrimientos, me he visto aquejado por la más terrible angustia. Tenía aún mis manos levantadas en alto y rezaba la oración para mis adentros, cuando no sé cómo, repentinamente fui azotado por Eros. Me volví hacia ti y, en cuanto te vi, quedé asaeteado por tu hermosura. En efecto, fue verte y ya no era capaz de llevar mis ojos a otra parte; [...].

Aquí hay dos formas complementarias en un solo ejemplo: Eros y la belleza (correspondiente a 2. 1.). Repetimos el ejemplo subrayando lo adecuado en cada variante.

**123. *Aristéneto (65): Cartas*** (Aristéneto, 2010: 287-290).

Qué dulce es su compañía, sí, por las Musas, pero, en cierto modo, me hizo sentir a la vez un amargo dolor. [...] ¿O, más bien, esto es lo que precisamente llaman amor? La antorcha de Eros me ha penetrado justo hasta el hígado. [...] Empiezo a notar una naturaleza deseosa, a la que parece que en absoluto le importan las leyes.

Estos tres pasajes hacen referencia a un único caso, que anteriormente se ha atribuido a la belleza de la persona amada. Respecto a la posibilidad de considerar la antorcha como instrumento, creemos que más bien es solo una metáfora del amor, a diferencia de la flecha, que lo genera sin identificarse con él.

**124. *Aristéneto (65): Cartas*** (Aristéneto, 2010: 293).

[...] Sin duda también los vio la joven abrazados; y a través del oído y la vista Eros se le fue insinuando dentro del alma con su antorcha y sus dardos. [...]

Aunque anteriormente se ha atribuido el amor a determinadas circunstancias, en este fragmento no hay lugar a dudas. La aparición de los atributos del dios (la antorcha y los dardos) no nos parece suficiente para considerar la mediación de un «instrumento», puesto que no parece usarlos sino que se introduce con ellos de manera indivisible.

**125. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 297).

Pero el envidioso Eros viró el rumbo de mi deseo y ahora amo a mi suegra en lugar de a mi mujer.

**126. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 309).

Así pues, grande es el favor que debemos a los dioses del amor, ya que otra vez han hecho renacer nuestro deseo: ahora me doy cuenta de que tiene más encanto y es mayor.

**127. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 66).

[...] como en tiempos al audaz Heracles el raudo Hermes, de la vara de oro, llevara ante la ninfa hija de Járdano para que la sirviera.

Este caso, que se continúa inmediatamente en los dos siguientes, hace referencia a la caída de Heracles en la esclavitud de una mujer, que la tradición atribuye al amor aunque aquí el dios que lo ha ideado es Hermes.

**128. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 66).

Mas a ti me envió Cipris y no me condujo el sapiente Hermes.

Aquí se asimilan exactamente las funciones de Hermes en el caso de Heracles y Cipris en el de Leandro.

**129. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 66).

No te pase inadvertida Atalanta, la doncella de Arcadia, la que un día huyó del lecho de Milanión, su enamorado, por cuidar de su virginidad; mas provocó el enojo de Afrodita y al que antes no había amado metióselo bien dentro de su corazón. Haz caso también tú, querida, no le despiertes a Cipris el resentimiento.

Por último se expone otro ejemplo paralelo sobre el principio de que quien desprecia el amor termina sometiéndose a su poder. La intención de Leandro es convencer a Hero de que acepte su amor, y el medio es esta amenaza basada en la justicia divina.

### 6. 1. 3. 'Instrumento en manos divinas'

#### 1. Anacreonte (9) (VV. AA., 2001a: 318).

Otra vez Eros de cabellos de oro me alcanza con su pelota purpúrea y me invita a jugar con una muchacha de sandalias multicolores. Pero ella, como es de la bella isla de Lesbos, desprecia mis cabellos porque son blancos y abre su boca en busca de otros.

Ejemplo claro de personificación de Eros, con sus cabellos de oro. Pero la acción de provocar el deseo se ejecuta a través de la pelota y no por la simple fuerza de la voluntad del dios.

#### 2. Anacreonte (9) (VV. AA., 2001a: 325).

Otra vez Eros me ha golpeado con una gran hacha y me ha bañado en una torrentera invernal.

Excitación y frustración, arrebato del gran torrente que se despeña sin rumbo. Eros ha dado lugar a esa situación nueva e incomprensible que es la excitación amorosa por medio de un golpe de segur. Parece que la interpretación puede dirigirse hacia el trabajo del herrero: la traducción de Calvo Martínez (VV. AA., 2009: 85) dice «Eros me ha batido, como herrero, con una gran segur / y en invernal torrente sumergido». El enamorado se siente al rojo vivo, y cree que el dios generador, después de batirlo en su yunque lo ha sumergido en agua helada para darle la forma apetecida. En cualquier caso es por medio de un instrumento como trabaja al sujeto de estado.

#### 3. Baquilides (12) (VV. AA., 1992: 217).

[...] but Minos' heart was chafed by the dread gifts of the Cyprian goddess with desire in her headband, and he could no longer keep his hand from the girl but touched her white cheeks.

Aquí solo Afrodita se encarga de Minos, pero lo hace a través de sus regalos.

#### 4. Eurípides (23): *Medea* (Eurípides, 1991a: 95).

Jasón: [...] Yo, frente a tal manera de realzar tus favores, creo que entre los dioses y los hombres es Cipris la única a quien debió mi flota su salud. Tu espíritu es sutil, pero odioso resúltate el tener que contar cómo Eros te obligó con invencibles dardos a salvar mi persona.

En este ejemplo Cipris aparece exactamente identificada con Eros. Igual que ocurre con la polémica en torno a la responsabilidad de Helena, aquí Jasón argumenta que los favores de Medea no se los debe a ella sino al dios que la puso a su servicio. En este falaz argumento recurre al instrumento empleado por el dios, sus dardos.

#### 5. Teócrito (38): *Idilio XI* (Teócrito, 1986: 126-127).

Así fue como mejor se consolaba nuestro paisano el Cíclope, el antiguo Polifemo, cuando se enamoró de Galatea, con el bozo apenas asomando en el labio y las sienas. [...] Él, cantando a Galatea, se consumía solitario en ribera poblada de algas desde la aurora, con cruel herida en lo hondo de su corazón, que el dardo de la gran diosa de Chipre había puesto en sus entrañas.

La continuación de este pasaje pertenece sin embargo a la variante 2. 1, pues atribuye el deseo a la contemplación de la belleza.

**6. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas*** (Apolonio, 1991: 214-215).

Mientras tanto, a través de una bruma blancuzca, Eros, invisible, llegó, excitado, lo mismo que surge por encima de las tiernas terneras que pastan el tábano, ese que llaman los pastores de bueyes «miope».

Sin perder un momento, tensando su arco en el vestíbulo, debajo del dintel, escogió del carcaj una flecha aún sin lanzar, productora de miles de lágrimas, y, con paso ligero, sin que nadie lo viera, franqueó el umbral, escrutándolo todo con miradas agudas. Diminuto, y hecho un ovillo a los pies del mismísimo hijo de Esón, encajó en la mitad de la cuerda la muesca, y tensando con ambas manos el arco, disparó certero a Medea: la mudez arrebató su corazón.

Él entonces, lanzóse al vuelo de vuelta, saliendo del palacio de techo elevado, riendo a carcajadas. Mas la flecha quemaba dentro de la joven, en lo hondo, al pie del corazón, semejante a una llama. Delante de él no cesaba de lanzarle al Esónida miradas de fuego, y su mente despierta se veía sacudida fuera de su pecho por aquel sufrimiento. Y no tenía ningún otro pensamiento, antes bien su corazón desbordaba de dulce amargura.

En este ejemplo ya explicado, Eros dispara a Medea y le insufla el deseo por Jasón. Aunque se repite la idea, lo consideramos una única ocurrencia.

**7. Mosco (40)** (Mosco, 1986: 294-300).

La propia Europa llevaba un canastillo de oro, admirable, grande maravilla, de Hefesto grande obra, quien se lo había dado a Libia, cuando ésta subió al lecho del dios que sacude la tierra. [...] no, pues desde que el Crónida la vio, sintió su corazón turbado, vencido por los imprevistos dardos de Cipris, la única que puede doblegar al propio Zeus. Así dijo, y sus palabras se cumplieron: surgió Creta a la vista, recuperó Zeus otra vez su aspecto, desató el cinturón a Europa, y las Horas prepararon su lecho.

Al principio se presupone el deseo de Libia y Posidón, pero se explicita en lo subrayado el deseo de Zeus inspirado por los dardos de Cipris (aunque relacionado con la contemplación.).

**8. *Antología palatina I* (42)** (VV. AA., 1978: 127-128).

¡Bebe, Asclepiades! ¿Por qué ese llorar? ¿Qué te ocurre?  
No eres entre los hombres el único a quien Cipris  
 cautivó ni al que el dardo y el arco atacaron de Eros  
el amargo. ¿Por qué muerto estás en vida? [...]. (Asclepiades)

Lo dice por negación, pero dice que Asclepiades ha caído víctima de Cipris y Eros. Se atribuye a Eros el instrumento, por lo que lo subrayo aquí, pero también a Cipris la capacidad de provocar amor sin más.

**9. *Antología palatina I* (42)** (VV. AA., 1978: 409).

¿No te dije, alma mía «Caerás, te lo digo por Cipris,  
 si en vuelo tantas veces a la liga te acercas»?  
 ¿No te lo dije? La red te atrapó. ¿Por qué luchas  
 por desasirte en vano? Te ha atado Eros las alas  
y al fuego te puso y con mirra bañó tu desmayo  
y te da de beber lágrimas calientes. (Meleagro)

Se atribuye a Eros la caída del enamorado, pero son sus redes las que tienen el poder, y su cuerda la que lo priva de libertad, y su fuego el que lo acalora.

**10. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 424).**

En la llama del tierno Diodoro prendíanse todos  
y ahora le han cazado Timarión la amorosa  
y de Eros el dardo agridulce. Es un nuevo prodigio  
el que veo: fuego por fuego devorado. (Meleagro)

Se coordinan dos causas. Aquí subrayamos a Eros. La otra es 2. 1., es decir, la contemplación de Timarión.

**11. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 426).**

Eros a herirme con dardos no vino ni mi alma  
a incendiar como antaño con lámpara encendida,  
mas trajo una antorcha olorosa a Pasiones y a Cipris  
y tocó levemente mis ojos con su llama;  
y derritióme su luz y se vio a la pequeña  
Fanion como un gran fuego que en mi corazón arde. (Meleagro)

Eros tocó los ojos del enamorado con la llama de una antorcha aromática, de modo que produjo en ellos la visión de Fanion como un fuego en el corazón.

**12. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 234).**

Y si [Habrócomes] oía decir que algún muchacho era bello, o una joven hermosa, se reía de los que lo afirmaban, considerando que no sabían que él era el único bello. Al propio Eros ni siquiera lo consideraba un dios, sino que lo rechazaba totalmente, no dándole ningún valor, y diciendo que nunca se enamoraría ni se sometería a ese dios a no ser por su propia voluntad. Y si veía un santuario o una estatua de Eros, se reía y hacía ver que él mismo era mejor que cualquier Eros [en belleza de cuerpo y en poder<sup>78</sup>]. Y así era, pues donde se presentaba Habrócomes no había estatua que pareciera bella ni imagen que suscitara admiración.

Estaba resentido por esto Eros, pues es un dios amante de la lucha e inexorable con los orgullosos, y buscó un ardid contra el muchacho, pues incluso al dios le parecía éste difícil de dominar. Armándose, pues, de pies a cabeza y guarnecido de todo el poder de sus filtros de amor, salió a campaña contra Habrócomes.

En este fragmento hay varios elementos que quedan fuera del motivema: la descripción de un personaje bello, una descripción de rasgos del dios, del mismo modo que aparece nuestra célula narrativa referida al futuro. Solo al final podemos encontrar también lo que propiamente consideramos una ocurrencia del motivema. Incluimos el caso aquí porque aparece Eros guarnecido con todo su armamento. Esto se detalla para indicar todo su poder, pero lo que realmente hace es quitarle fuerza al propio dios, concediéndosela a su arsenal.

**13. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 372).**

Pero también ella le juró [a Ártemis] quedarse siempre a su lado, rehuir el trato con los hombres y no soportar las violencias de Afrodita. Tal juró Rodopis, y Afrodita oyó su juramento. Monta en cólera la diosa y se empeña en castigar a la doncella por semejante desdén.

Había en Éfeso un mocito, tan guapo entre los muchachos cuanto Rodopis entre las doncellas. Eutinico lo llamaban y era también cazador, como Rodopis, y de Afrodita igualmente no quería saber nada. A por ambos, pues, parte la diosa y hace que coincidan las presas de uno y otro, ya que hasta entonces los dos jóvenes se habían mantenido distanciados. En tal ocasión no estaba Ártemis presente y Afrodita fue en busca de su hijo, el arquero, y así le dijo: «Hijo, ¿ves esa pareja ajena a todo amor y que siente aversión de mí y de nuestros propios misterios? Es más, esa doncella con mucho mayor atrevimiento ha llegado a

<sup>78</sup> Es una nota del editor.

pronunciar un voto contra mí. Estás viendo cómo acuden a la carrera tras la cierva: ¡inicia también tú tu montería, comenzando por esa joven tan osada! ¡Por supuesto que tu dardo es más certero que los suyos!».

Apuntan él y ella sus arcos, ella con la cierva por blanco y contra la doncella Eros. Acertaron ambos y así la cazadora tras la caza resultó cazada. La cierva recibió el dardo en su lomo, la doncella lo recibió en su corazón, y este dardo fue amar a Eutinico. Luego también Amor disparó una flecha sobre éste. Y se vieron entonces Eutinico y Rodopis, clavando, lo primero, cada uno sus ojos en el otro y sin que ninguno de los dos quisiera desviarlos a otra parte. Poco a poco prende el fuego de sus heridas y Eros los conduce a esta misma caverna donde ahora está la fuente y donde ellos dejaron de cumplir el voto que habían formulado.

Primero Afrodita genera las circunstancias (por eso este caso aparece también en 2. 2.), pero luego manda a Eros que dispare directamente sus dardos a los humanos.

**14. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 163).**

*Afirmo también que aquel hombre que se guardaba a sí mismo y se ganaba el odio de todos, contra él unidos respecto a todas las mujeres, golpeado por el arco curvo no podía evitar los dolores nocturnos.*

Se trata de una cita intercalada atribuida a Hermesianacte de Colofón.

**15. *Anacreónticas* (64):** (Anónimo, 2012: 89-91).

El esposo de la Citerea  
en sus fraguas lemnias  
los dardos de los Amores  
de hierro fabricaba.  
Cipris bañaba las puntas  
con dulce miel  
y Eros le mezclaba hiel.  
Una vez llegó Ares de la guerra  
blandiendo su pesada lanza  
y desdeñó el dardo de Eros.  
«Sí que es pesado», dijo  
Eros, «si lo pruebas lo sabrás».  
Recibió el dardo Ares  
y se rio Cipris con disimulo.  
Gimoteando Ares  
«es pesado», dijo, «llévatelo»,  
pero Eros le dijo: «puedes quedártelo».

El poder de los dardos de Eros se muestra en Ares, que primero lo desdeña para luego rendirse a la evidencia de su fuerza.

**16. *Anacreónticas* (64)** (Anónimo, 2012: 101).

Lo tensa y me alcanza  
en mitad del hígado, como un aguijón,  
salta carcajeándose  
y dice: «huésped, alégrate conmigo,  
mi arco está intacto,  
pero tú sufrirás del corazón».

El texto narra cómo el enunciador se apiada del niño Amor que estaba muerto de frío a la puerta de su casa. Se apiada y lo acoge, pero cuando por fin entra en calor el niño se empeña en comprobar si

se había deteriorado la cuerda de su arco, y naturalmente lo prueba sin salir a la calle, provocando con fingida inocencia el enamoramiento del enunciador. No se explicita el objeto del amor (de quién se enamora): Eros prueba su arco en él, y acierta. Es un texto retórico y alegórico, y bastante sofisticado en su planteamiento.

**17. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 221-223).

Y muchísimos, llevados por ese amor exacerbado, ajustaban sus propios pies a las huellas del mozalbate. Ése se enamoró de Cidipa. Esta hermosura de niño, que con su belleza había asaeteado a tantos, debía probar una sola flecha de amor una vez y conocer bien qué clase de sufrimientos habían padecido aquellos a los que él había herido. Por eso Eros no templó la cuerda con mesura (la forma natural en la que se hacen gratos los tiros de su arco), sino que la tensó con toda la fuerza que tenía y con la mayor potencia disparó la saeta. Pues bien, inmediatamente tú, hermosísimo niño Aconio, en cuanto fuiste alcanzado, sólo pudiste pensar en estas dos posibilidades: o la boda o la muerte. [...] mas, ¿cómo describir con detalle el ímpetu de las olas del mar o la elevada agitación del deseo? No es fácil.

Muy claro, aunque también lo recogemos en la variante de deseo sin origen conocido, porque la primera idea que se da es así, como si todo lo siguiente también fuera explicación o embellecimiento de esto.

**18. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 241-242).

Y, como se ocupaba de todo la diosa, entre la multitud llegaron al templo de Ártemis, por un lado, la joven a la que las Gracias engalanaban y, por otro, Frigio, rey de la ciudad, al que los Amores asaeteaban el alma por esta niña nada más habersele aparecido por primera vez.

No es Eros sino los Amores. Se une la acción de los Amores a la visión, pero parece predominar la decisión de los dioses.

**19. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 244-245).

Sumido en un amor no confesado e inmerso en la confusión, me decía a mí mismo: «Ningún otro sabe que una flecha hiere mi corazón, ninguno salvo tú que la lanzaste y tu madre que bien te enseñó a hacerlo. [...] Así como has herido a esta alma mía, Eros, así también con idéntica saeta atraviesa a mi amada; [...]».

La flecha de Eros, que ha aprendido por su madre. En la segunda parte se le pide a Eros que complete el espejo del abismo de amores especulares (pero ahí no hay motivema, sino una modalidad diversa.)

**20. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 54-55).

Frente a frente, Sesto y Abido se asomaban al mar: son ciudades vecinas; y Eros, con su arco distendido, a las dos ciudades les lanzó una sola flecha, e inflamó a un doncel y una doncella. Por nombres tenían el seductor Leandro y la doncella Hero.

Encontramos la palabra «seductor», que refleja exclusivamente la consecución por parte de Leandro de sus objetivos amorosos, independientemente de que sus acciones hayan seguido una estrategia manipuladora (que hoy llamaríamos «seducción») o de la evidente influencia del deseo exógeno, que lo libera de esa sospecha: la acción generadora se refiere unívocamente al dios y consiste en arrojar la flecha poderosa. Al contrario, la familia léxica castellana de «seducir» traduce del griego la acción de proponer y alcanzar el acto sexual con alguien, tanto si hay acuerdo entre las partes como si no. En este sentido, se usa con frecuencia para significar «violar» o «forzar», pero también cuando la parte activa, normalmente un varón adulto, obtiene la concesión de los favores de la otra persona.

**21. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 57).

Al contrario, siempre para hacerse propicia a Citerea, una vez aplacada Atenea, a menudo a Eros también, al tiempo que a su celeste madre, con ofrendas calmaba, por temor a su ardorosa aljaba. Mas ni así evitó sus flechas que fuego despiden.

Pese al uso de formas negativas, indica claramente que son los dardos de Eros los causantes.

**22. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 64-65).

Pues, en efecto, siempre que las mujeres amenazan a los jóvenes, sus amenazas son en sí mismas mensajeras de las confidencias de Cipris. Y con un beso sobre el cuello terso y perfumado de la doncella así repuso, herido por el aguijón de la pasión: «[...] ¡Vamos!, oye mis ruegos y siente piedad de esta pasión que me rinde. Como sacerdotisa de Cipris, ocúpate de las obras de Cipris. [...] como tu suplicante acógeme y, si quieres, como el esposo al que Eros para ti dio caza, acertándole con sus flechas, [...]».

Al final, en la parte subrayada, no hay duda posible de que se trata de los dardos de Eros. En cambio, se da antes un caso de pasión de origen desconocido, ya que «el dardo de la pasión» no parece ser literalmente un instrumento.

**23. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 72).

Y con el candil encendido Eros prendió el corazón del impaciente Leandro. Y al tiempo que el candil también él se quemaba. [...]«Duro es Eros y amargo el mar, mas de la mar es el agua y el fuego de Eros me quema las entrañas. [...]».

En esta fase tardía del relato, cuando el tiempo del enamoramiento ya había quedado atrás, el narrador vuelve a él para introducir una metáfora curiosa: se identifican el fuego del amor y el candil de la ventana que lo guía.

#### 6. 1. 4. 'Instrumento en manos humanas'

##### 1. Homero (1): *Ilíada* (Homero, 1999b: 527).

Se lo puso en las manos, la llamó con todos sus nombres y dijo:

«Toma ahora, métete dentro del regazo esta correa bordada en la que todo está fabricado. Y te aseguro que no regresarás sin haber realizado lo que tus sentidos anhelan.»

Es una promesa de que ocurrirá la seducción de Zeus por Hera gracias a los atributos de Afrodita. Aunque es Hera, y no un ser humano, la que deberá hacer uso del cinturón, Afrodita delega sus poderes sobre un objeto. Es decir que Hera no ejerce sus poderes divinos sobre sí misma, sino que emplea el objeto dotado de esos poderes que le otorga la otra diosa: en ese sentido es válido considerar no divinas las manos que portan el instrumento generador del deseo. Por otro lado, puede parecer confusa la mención del segundo verso citado a «todo»: ¿qué es lo que está fabricado? De acuerdo con otras traducciones del mismo fragmento, llegamos a la conclusión de que no tiene especial importancia: simplemente, en el ceñidor o cinturón de Afrodita está labrado todo, de una forma maravillosa.

##### 2. Píndaro (11): (Píndaro, 1984b: 174).

Pero la Soberana de agudísimos dardos,  
la diosa de Chipre nacida, atando al variopinto torcecuello  
por sus cuatro miembros en rueda indestructible, desde el Olimpo,  
el pájaro del delirio trajo  
por vez primera a los hombres, y conjuros y voces de encanto enseñó al hijo prudente de Esón,  
a fin de que a Medea despojara del respeto a sus padres,  
y que la pasión por Grecia a ella  
–en sus entrañas abrasadas– agitara con el látigo de la persuasión.

Se trata del primer caso claro que hemos encontrado de instrumentos con poderes divinos en manos de un humano: Jasón. Se opone tanto al otro ejemplo de Píndaro en que se hace responsable a Medea misma como al de Apolonio de Rodas, en que es Eros el que se divierte cumpliendo el deseo de Afrodita.

##### 3. Sófocles (21): *Las traquinias* (Sófocles, 1999: 451).

Deyanira: [transmite las palabras de Neso moribundo, que le entrega su sangre como hechizo amoroso] «[...] Si tus manos la sangre enjugan de mi herida que se ha cuajado en torno al lugar de la flecha que, cuando expiró la hidra lerneá, quedó negro de su bilis monstruosa, tendrás así un hechizo para el alma de Heracles de modo que no pueda preferir a tu amor jamás el de ninguna mujer a la que vea.»

Se trata en realidad de una mentira, y el prometido filtro amoroso es en realidad un veneno, pero en las palabras de Neso se narra una profecía que presenta esta variante del motivema. Más tarde,

efectivamente, se desmiente la virtud del hechizo (Sófocles, 1999: 469), pero nada puede contradecir la fe temporal de Deyanira en ese poder.

**4. Teócrito (38): *Idilio III*** (Teócrito, 1986: 78).

*Hipómenes, cuando quiso despertar a la doncella, tomó manzanas en sus manos y terminó la carrera; Atalanta, en cuanto las vio, quedó fuera de sí y cayó en profundo amor.*

Se trata de manzanas preciosas otorgadas por Afrodita: Hipómenes las utilizará para distraer a la gran atleta y obligarla a claudicar a su naturaleza femenina, arrojándolas en momentos decisivos para que ella no pueda evitar detenerse a recogerlas. Pero, como se ve en este fragmento, las manzanas tienen también la virtud atribuida tradicionalmente a ese fruto, de modo que se convierten en instrumento generador de deseo.

**5. *Antología palatina II* (46)** (VV. AA., 2004: 88).

Citea misma soltóse de sus senos el ceñidor que suscita los deseos  
y a ti lo entregó, Ino, para que lo tuvieras,  
de forma que siempre pudieras subyugar con sus seductores filtros  
a los hombres: todos los has usado contra mí solo.(Antífanos)

Posiblemente se trata de un uso metafórico o hiperbólico, pero no nos atrevemos a alejarnos de su sentido literal.

**6. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras*** (Luciano, 1995: 159).

Glicerion. – ¿Crees entonces, Tais, que el acarnanio se ha enamorado de ella por su hermosura? ¿No sabes que Crisarion, su madre, es una hechicera que conoce algunos conjuros tesalios y hace bajar a la luna? Dicen que incluso vuela de noche. Ella es la que sacó de sus cabales al individuo de marras dándole a beber sus pócimas y ahora bien que le sacan partido.

El personaje rechaza que sea por la hermosura por lo que el varón se ha enamorado. Es por la magia de las pócimas: un tipo de instrumento capaz de generar deseo.

**7. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras*** (Luciano, 1995: 168).

Báquide. – Hay, querida, una hechicera apropiada, de stirpe siria, que aún está de buen ver y maciza, que en una ocasión a Fancias, que estaba enfadado conmigo por una tontería, como Carino, lo reconcilió al cabo de cuatro meses; cuando yo ya lo daba por perdido, él volvió a mí merced a los conjuros de ella.

**8. *Anacreónticas* (64)** (Anónimo, 2012: 35).

El labio le olía a vino  
y, como estaba tembloroso ya,  
Eros lo guiaba de la mano.  
Quitándosela de la cabeza,  
me dio su corona.  
Olía a Anacreonte.  
Y yo, necio de mí, alzándola  
me la ajusté en la frente.  
Y desde entonces hasta ahora  
ni un momento he dejado de amar.

La corona de Anacreonte provoca el amor, si bien sin un objeto definido.

## 6. 2. 'Ausencia de S1'

### 6. 2. 1. 'Contemplación'

1. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 603).

El pujante Argifonte se había prendado de ella, al verla con sus ojos entre las bailarinas en el coro de la ruidosa Ártemis, la de áureos venablos.

Es dudoso que se trate de la contemplación de la belleza y no de un deseo sin causa clara, que lo llevaría a 2. 3. Pero como hemos señalado al introducir los casos de esta variante, consideramos la sucesión temporal de la visión y el enamoramiento como condición suficiente para incluirlo aquí, en ausencia de otras posibles causas.

2. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 767).

Incluso el Bóreas se enamoró de ellas al verlas pacer y tomando figura de caballo, de oscuras crines, las cubrió; y ellas, preñadas, parieron doce potros.

Se trata de las deseables yeguas de Erictonio, animales de una belleza tal que provocan el deseo en un dios. Sorprende encontrar un caso referido de manera tan explícita al deseo sexual hacia seres no humanos, lo cual admite quizás la explicación de que también el dios está al borde de ser solo una fuerza natural, un viento por lo demás frío, tempestuoso y poco benigno, al que se ha concedido una identidad casi personal pero que no resulta tan extraño ver convertido en un caballo lujurioso.

3. **Homero (2): *Odisea*** (Homero, 1999b: 1411).

[...] pero a Clito raptó la Aurora, de trono de oro, por su gran hermosura y llevólo a vivir con los dioses.

Es cuestionable que este ejemplo merezca estar aquí y no simplemente entre los de deseo presupuesto. Se da a entender que lo raptó para yacer con él y que la guiaba el deseo. Sin embargo, preferimos incluirlo porque el verbo «raptar» parece suficientemente connotativo del deseo generado, especialmente cuando aparece tan cerca de un complemento circunstancial de causa referido a la hermosura de la víctima.

4. **Homero (2): *Odisea*** (Homero, 1999b: 1509).

[...] y cuando la mujer entre todas divina avistó a sus galanes, a la puerta quedó del salón bien labrado, cubrióse las mejillas ciñéndose el velo brillante, y las fieles servidoras pusiéronse a izquierda y derecha; los mozos, por su encanto vencidos, sentían temblar las rodillas, y anhelaba entre sí cada cual reposar junto a ella.

Se trata del momento en que Atenea concede a Penélope todos los dones de que es capaz la divinidad para que su aparición ante los pretendientes exacerbe sus deseos y los vuelva aun más insolentes, con lo que la diosa espera justificar su matanza a manos de Odiseo. Aunque es la diosa

la que dispone así de los dones de Afrodita, procurando a la mujer una belleza capaz de hechizar, y así se puede leer explícitamente en los antecedentes del fragmento, en este punto del relato nos encontramos solo con que los pretendientes pierden el control por la visión de Penélope, y no por la acción de la divinidad, que ha optado por diferir su intervención. Aunque el tiempo verbal sea continuo, es obvio que el tembleque de las rodillas se debe a la aparición repentina de Penélope embellecida.

**5. Hesíodo (3): *Eeas*** (Hesíodo, 2000: 148).

Por su belleza el rey de hombres Agamenón desposó a la hija de Tindáreo, a Clitemnestra de sombría mirada.

Aunque «desposar» no es lo mismo que «desear», se sigue del complemento circunstancial «por su belleza» que se ha omitido el estadio intermedio entre la contemplación de la belleza de Clitemnestra y el matrimonio.

**6. Hesíodo (3): *Eeas*** (Hesíodo, 2000: 153).

[...] de ella andaba enamorado Posidón que la tierra conmueve. Y en amor (se mezcló) el dios con la mortal porque, la verdad, superaba en belleza a todas las femeninas mujeres.

Aunque la primera frase hace referencia a un deseo actual y no narrativo, la segunda da a entender que el origen de ese deseo es la suprema belleza de la mujer.

**7. Hesíodo (3): *Eeas*** (Hesíodo, 2000: 192).

[...] y entonces, tras verla en sus ojos, de ésta se enamoró [...]

Aunque no está suficientemente clara la identidad de los personajes implicados (uno de ellos es Minos), sí resulta obvia la naturaleza de la acción que produce el deseo.

**8. Hesíodo (3): *Eeas*** (Hesíodo, 2000: 211).

[...] se quedó atónita tras ver frente a frente el cuerpo... [...] tras subir al mismo lecho (le alumbró hijos) [...]

**9. Hesíodo (3): (*Eeas*)** (Hesíodo, 2000: 214).

...a la rica ciudad por causa de una muchacha... (que) tenía la belleza de la dorada Afrodita... que tenía destellos de las Gracias...

**10. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 271).

...la lira, mientras el deseo vuela en torno a ti la bella; pues esa capa [?] me ha hechizado, siento placer, pues ni la misma nacida en Chipre la habría criticado...

Se trata de una mujer deseable, y también bella, combinación que da motivos suficientes para considerar la belleza como causa del deseo. Pero tampoco se limita a una descripción de la belleza, puesto que luego dice «me ha hechizado». Aunque parece haber un problema textual en torno a la «capa» sensual capaz de producir el hechizo, otras traducciones son parecidas. Calvo Martínez (VV. AA., 2009: 63) dice «túnica», por ejemplo.

**11. Himnos Homéricos (10): Himno V, a Afrodita** (Anónimo, 2001: 158).

Anquises, al verla, la examinaba y admiraba su figura, su talla y sus resplandecientes vestidos. Pues iba ataviada con un peplo más brillante que el resplandor del fuego. Llevaba retorcidas espirales y brillantes pendientes en forma de flor. Primorosos eran los collares en torno a su delicada garganta, hermosos, de oro, totalmente cincelados. Como la luna resplandecía en sus delicados pechos, maravilla de ver. De Anquises se adueñó el amor [...]

El ejemplo es dudoso: podríamos habernos decantado por la variante de la fuerza natural (1. 1.), ya que la frase final parece indicar eso, que el amor es una fuerza que lo dominó. Pero creemos más adecuado incluirlo aquí porque la explicación de que Anquises se enamorara está en lo que se ha dicho previamente: que la vio en todo su esplendor. Más que una fuerza natural, por tanto, parece que se trata del poder de la belleza.

**12. Píndaro (11): *Olímpica I*** (Píndaro, 1984b: 74-75).

Brilla en su honor el prestigio  
 en la colonia de nobles varones de Pélope el lidio.  
De él se enamoró el que circunda la tierra, el muy poderoso  
Posidón, desde que de la bañera purificante  
lo sacara Cloto,  
de marfil ornado su reluciente hombro.

Al principio puede parecer caso de omisión de la causa, pero el «desde» introduce el motivo de la contemplación.

**13. Gorgias (15): *Elogio de Helena*** (Gorgias, 1984: 163).

Por haber tenido tales padres gozó de una belleza igual a la de una diosa, y esta belleza que tuvo no la mantuvo oculta. Inflamó de muchísimas pasiones de amor a muchísimos hombres, [...]. Y todos quedaron bajo un amor ardiente y un deseo invencible.

Es tan explícito en la causalidad de la belleza y el deseo que traemos este fragmento a la variante motivemática del deseo que surge por la contemplación en lugar de excluirlo como simple descripción de una belleza. El problema está en la consideración del texto como narrativo. Pero, de hecho, aunque se refiera a un colectivo de hombres excitados, lo cierto es que sí hay narración en «inflamó a muchísimos hombres» (que antes no estaban «inflamados»). La única diferencia es en realidad el número de individuos.

**14. Gorgias (15): *Elogio de Helena*** (Gorgias, 1984: 166).

Por tanto, si el ojo de Helena originó en su alma deseo y pasión amorosa del cuerpo de Alejandro, ¿qué hay en ello de asombroso? [...] Y, en efecto, ella marchó a Troya, como marchó, a causa de las insidias que padeció su alma, no por voluntaria decisión de su espíritu; a causa de la inexorabilidad del amor, no por intrigas de su arte.

Se trata del tercer caso contenido en el fragmento del discurso de Gorgias (aparte de 1. 1. y de 1. 2.). Aquí considera la posibilidad de que el amor se insertara en el alma de Helena en forma de belleza irresistible directamente por la visión. Como las dos formas anteriores que el autor tenía en cuenta, esta implica la falta de responsabilidad de la heroína, basándose en la presunta imposibilidad de elegir.

**15. Esquilo (17): *Prometeo encadenado*** (Esquilo, 2003: 475).

¿No escucharé yo a la joven  
 que de Inaco ha nacido,  
 y que de amor ha inflamado  
del Padre Zeus los sentidos?

Habla Prometeo sobre Io. No se menciona su belleza, pero la responsabilización de la muchacha implica que de alguna manera Zeus se ha enamorado (sinónimo de «se han inflamado sus sentidos») por las características individuales de ella. En la traducción de Bernardo Perea Morales (Esquilo, 1986: 564), se corrobora esta interpretación: «¿Cómo no voy a oír a la joven hostigada del tábano, a la hija de Ínaco, a la que inflama de amor el alma de Zeus y que ahora, odiada por Hera, se fatiga a la fuerza en carreras sin fin?». Aceptamos pues que es su belleza la que arrebató a Zeus.

**16. Esquilo (17): *Prometeo encadenado*** (Esquilo, 2003: 478-479).

De continuo nocturnas pesadillas  
 visitaban mi cuarto de doncella  
 y así me aconsejaban dulcemente:  
 «Muchacha afortunada, ¿a qué conservas  
 tu doncellez durante tanto tiempo,  
 si puedes alcanzar ilustres bodas?  
Zeus se siente inflamado del deseo  
de tu beldad, y quisiera contigo  
 honrar a Cipris. No rechaces, hija,  
 de Zeus el lecho, no. Vete hacia el prado  
 de Lerna, de alta hierba, a las dehesas  
 y al establo que allí tiene tu padre,  
 y que el ojo de Zeus calme sus ansias [...]».

Lo cuenta su historia. Lo subrayado prueba las razones de que se incluya aquí, si bien hay posibles dudas: la pesadilla podría interpretarse como fuerza sobrenatural similar al deseo; «honrar a Cipris», aunque en otras ocasiones la aparición de ese nombre nos ha dado motivos para incluir ejemplos en la variante del dios personificado (1. 2.), en este caso parece clara referencia al acto sexual, sin más.

**17. Sófocles (20): *Antígona*** (Sófocles, 1999: 401-402).

Coro: Amor, invencible Amor  
 que sobre las bestias te abates  
 y habitas en las mejillas  
 delicadas de las niñas  
 y te ciernes sobre el mar  
 y los cubiles silvestres;  
 ningún dios ni mortal efímero  
 puede escapársete; y loco  
 queda aquel en quien vives.  
     Tú las mentes de los justos  
 al mal atraes y a su ruina;  
 tú eres el que ha provocado  
 esta familiar querella.  
Triunfa el deseo encendido  
por los ojos de la novia.  
entronizado con las leyes  
supremas; es invencible  
 el juego de Afrodita.

También en esta obra se responsabiliza a Eros o a Afrodita de los desmanes y locuras que van a llevar a Hemón a acompañar a Antígona a la tumba como respuesta a las decisiones de su padre, el tirano Creonte. Aunque al principio del fragmento se hace referencia a universales, lo subrayado se centra en los personajes de la obra y tiene un marcado eje temporal denotado por «triunfa», que construye su significado enfrentado a un estadio anterior de conflicto o paz. Consideramos que lo que enciende el deseo son los ojos de la novia.

**18. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 448).

Deyanira:[...] ¿Pero no son muchísimas  
 las mujeres con quienes Heracles tuvo amores?  
 [...] mas al verla me apiado y al pensar  
 que su belleza ha sido la causa de su ruina

e involuntariamente, pobre de ella, a su patria  
devastó y subyugó.

Heracles se ha enamorado de Yole por su belleza, según se desprende de este fragmento, y para raptarla ha destruido el reino de su padre.

**19. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 448).

Licas: [...] de ésta le vino a Heracles un terrible deseo  
y era por culpa de ella por lo que devastada  
fue la infeliz Ecalia, la ciudad de su padre.

Aunque no se dice claramente que el deseo nazca por la contemplación de la belleza, sí se da a entender en «de ésta» que el deseo proviene de ella. En la traducción inglesa se dice «a fearsome passion for this girl one day came over Heracles» (Sophocles, 1998: 177). No creemos que se trate de un deseo de origen ignorado porque inmediatamente después se la hace a ella responsable de la destrucción de su patria por Heracles.

**20. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 449).

Licas: [...] Pues a quien tantas veces con sus manos triunfó  
derrotado lo tienes por el amor de Yole.

**21. Eurípides (22): *El cíclope*** (Eurípides, 1986: 676).

Corifeo: [...] ¡Traidora! En cuanto vio los vistosos gregüescos  
que las piernas de aquél cubrían y el collar  
áureo que llevaba todo el cuello rodeando,  
deslumbrada quedó y abandonó al bendito  
Menelao. ¡Ojalá jamás nacido hubiera  
el sexo femenino... más que para mí solo!

Los sátiros se suman a la polémica sobre Helena, a favor de la responsabilidad y vergüenza de la espartana, aunque se puede dudar que el amor surja de la contemplación de la belleza y no más bien de la confirmación de la riqueza de Paris. En todo caso, el amor surge de la contemplación, y lo más fácil es entender que se trata de las riquezas de Paris en combinación con su belleza y su exotismo oriental, todo ello junto.

**22. Eurípides (24): *Hipólito*** (Eurípides, 1991a: 289).

Ártemis: [...] y así no caerá en el silencio  
ni en olvido el amor que tú [Hipólito] inspiraste a Fedra.

Es ejemplo demostrativo de que la ausencia de un agente explícito en un caso no implica que el autor no crea en su existencia, ya que el resto de esta tragedia e incluso el parlamento previo de Artemis demuestran que la concepción aceptada es precisamente esa, la de la diosa que insufla el deseo en el individuo cuando quiere. Sin embargo, es obvio que en este fragmento es a Hipólito a quien responsabiliza la diosa Ártemis del amor que ha surgido en su madrastra Fedra.

**23. Eurípides (26): *Andrómaca*** (Eurípides, 1986: 626).

Peleo: [...] Allí la capturaste, pero, en vez de matarla,  
la espada, al verle un pecho, tiraste y aceptaste  
su amor, haciendo fiestas a la perra traidora.  
¡Cipris pudo contigo, villano entre los hombres!

Este breve fragmento presenta dos variantes. Lo subrayado corresponde a esta: Menelao arde en deseo al contemplar el pecho desnudo de Helena. En la siguiente oración, por el contrario, se

acepta que la responsabilidad es de Cipris (1. 2.), sin que eso pueda reducir la vergüenza del sujeto que no es capaz de dominarse y que se deja esclavizar por ella, a pesar de su calidad de diosa.

**24. Aristófanes (27): *Los caballeros*** (Aristófanes, 1995: 338).

Morcillero: Ya lo dirás, cuando te entregue las treguas de treinta años. Rápido, treguas, venid acá (*entran representadas por dos muchachas*).

Demo. ¡Zeus santísimo! ¡Qué buenas están! ¡Por los dioses! ¿me las puedo ‘treintañostrincar’ [atravesar por entero tres veces con un dardo] ¿Cómo diantre las agarraste?

El ejemplo muestra la aparición de las muchachas y el inmediato arrebató de deseo de Demo, obviamente causado por la belleza y lozanía de ellas. No nos importa que se trate de un sentido alegórico, ya que la caracterización del deseo es evidentemente sexual. Tampoco es importante que aparezca en una exclamación, porque la información de su deseo queda más que clara.

**25. Eurípides (28): *Las troyanas*** (Eurípides, 1986: 163).

Hécabe: *¿A quién mi hija correspondió, dime, a quién la pobre Casandra?*

Taltibio: Del rey Agamenón fue distinguido lote.

Hécabe: *¿Entonces será de su esposa espartana la esclava? ¡Ay de mí!*

Taltibio: No, sino ocultamente la acostará en su cama.

Hécabe: *¿A la doncella que recibió del rubio Febo como don la virginal vida?*

Taltibio: Le hirió con flecha de Eros la muchacha inspirada.

El fragmento casi responsabiliza a Eros, pero creemos que solo se trata de un elemento estilístico, «la flecha de Eros» como metáfora de «amor», y que en realidad se responsabiliza a las cualidades de la propia muchacha, que es la que hirió *con* la flecha de Eros a Agamenón. Es discutible, pero optamos por esta posibilidad. Calvo Martínez (Eurípides, 1985: 237) traduce, «Amor lo alanceó por la doncella poseída del dios»; Labiano (Eurípides, 1999: 209), a su vez, «el amor lo alcanzó con sus flechas por la muchacha inspirada». La primera parece más cercana a la idea del dios arquero, pero la segunda se aleja decididamente hacia la metáfora. Contra nuestra decisión, en ambos casos el sujeto es el amor y no la muchacha.

**26. Eurípides (28): *Las troyanas*** (Eurípides, 1986: 182).

Andrómaca: [...] Perezcas, porque fueron tus bellísimos ojos la deshonrosa ruina de las frigias llanuras.

**27. Eurípides (28): *Las troyanas*** (Eurípides, 1986: 188).

Hécabe: [...] Y dices algo ridículo, que Cipris fue con Paris a tu palacio. ¿No podría, sin moverse del cielo, llevarte a Ilión a ti y aun a Amiclas entera? La belleza de mi hijo era algo extraordinario; fue tu alma la que ante él en Cipris se tornó. Toda locura el hombre transforma en Afrodita; no sin razón empieza su nombre de igual modo que el de la insensatez. Le viste con vestidos bárbaros y aderezos áureos y enloqueció tu ánimo.

Aparece repetido, con claridad, el motivema en su variante de consecuencia de la belleza. Aparece dos veces, pero una es continuación de la otra y se refieren a un único caso, de modo que contamos solo una.

**28. Eurípides (32): *Ifigenia en Áulide* (Eurípides, 1986: 38-39).**

Coro: [...] ¡Importante es ser virtuoso,  
 que huya la mujer de amores  
 furtivos y el varón  
 con su multiforme decoro  
 a su ciudad engrandezca!  
 Viniste, Paris, de los lugares  
 que como boyero te criaron  
 de las albas terneras  
 ideas, a Olimpo en tu flauta  
 bárbara de cañas frigias  
 remedando. Y, mientras  
 pacían las tetudas vacas,  
 te enardeció el juicio de las diosas  
 y te mandó a Grecia:  
 a la puerta del palacio  
 de Hélena, adornado con  
 marfil, amor le infundían  
tus ojos y también a ti  
 amor te ofuscaba.  
 Y así trae la guerra  
 a la Hélade con lanzas y naves  
 contra Troya y sus torres.

El principio corresponde a esas sentencias morales que hemos excluido de nuestro estudio, pero luego se cuenta la historia de Paris y Helena. Ella se enamora por los ojos de Paris (según este texto). Es distinto lo que le ocurre a él: hemos situado «amor te ofuscaba» en 1. 1. ‘Fuerza natural’. Respecto al sentido del verso «te enardeció el juicio de las diosas», la traducción de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado (Eurípides, 1979: 282) dice «allí te llevó a la locura el concurso de las diosas, que te envió a Grecia ante el palacio de puertas con decorados marfileños, donde en los ojos de Helena, que se enfrentaron a los tuyos, infundiste amor, y de amor tú mismo te abrasaste»; por su parte, Luis Macía Aparicio (Eurípides, 2002: 58) dice «cuando te enloqueció el juicio de las diosas, que te llevó a la Hélade, y plantado ante las puertas de marfil del palacio de Helena en vuestros ojos que se miraban de frente amor infundiste y por el amor tú mismo te viste sacudido»; por último, Juan Miguel Labiano (Eurípides, 2000: 349) traduce «donde el juicio te aguardaba de las diosas, que a la Hélade te envía. Puesto en pie ante el trono de Helena, decorado con incrustaciones de marfil, mirándola frente a frente le infundiste amor y también tú mismo te sentías excitado por el amor». «Enardecer» coincide con «enloquecer» o simplemente causar el viaje a Grecia. Respecto al doble enamoramiento, Paris infunde amor en Helena y sufre un movimiento provocado por el amor.

**29. Menandro (35): *El misántropo* (Menandro, 2007: 16).**

Quéreas: ¿Qué dices, Sótrato? ¿Que viste aquí a una muchacha libre depositando unas coronas a las Ninfas de al lado y te enamoraste de repente?

Sótrato: De repente.

Quéreas: ¡Qué rápido! ¿Es que ya habías decidido enamorarte de alguien al salir de casa?

Sótrato: Ríete, pero yo, Quéreas, lo paso mal.

Quéreas: No lo dudo.

Aunque la intervención de Quéreas puede hacer pensar en la responsabilidad de Sótrato en su propio amor («ya habías decidido») la respuesta del enamorado deja esa idea en la categoría de broma. Por ello no consideramos este caso dentro de la variante 4. ‘Responsable el sujeto’.

**30. Menandro (35): *El misántropo* (Menandro, 2007: 27).**

Sóstrato (*A Gorgias.*): Tú, charlatán, entérate antes. Vi aquí a una muchacha. Estoy enamorado de ella. Si afirmas que esto es un crimen, tal vez sea un criminal.

Se explicita el origen del deseo, al yuxtaponerse las dos acciones de forma que se da a entender una conexión causal entre ambas.

**31. Menandro (35): *El detestado*** (Menandro, 2007: 270).

Una vulgar mujerzuela me ha hecho su esclavo, a mí, a quien jamás uno solo de mis enemigos...

Es un fragmento dudoso. Creemos que no se trata de una seducción, porque en realidad no se sabe lo que piensa o desea la mujer, sino solo que el hombre se siente desposeído de su voluntad; pero parece que él la responsabiliza a ella por alguna razón relacionada con algún rasgo de su idiosincrasia, de las que la belleza solo es la más plausible.

**32. Herodas (37): *Mimiambos*** (Herodas, 1981: 31).

[...] al verte en la procesión de Mise sintió que se le inflamaban las entrañas como las olas del mar, punzado en su corazón por el aguijón del amor. Y ni de casa sale; ni de noche, ni de día. Se me echa al cuello llorando, me llama «mamaíta» y se muere de deseo.

Asumimos que el amor surge como consecuencia de lo que va antepuesto, la contemplación («al verte»). No hay razones suficientes para entenderlo como intervención de una fuerza de la naturaleza. Por otro lado, la idea del aguijón solo puede considerarse metafórica.

**33. Teócrito (38): *Idilio II*** (Teócrito, 1986: 71).

En cuanto lo vi, me volví loca, y mi pobre corazón quedó abrasado. Desvaneciéndose mi prestancia. Ya no paré mientes en aquella procesión, y no sé cómo volví a casa. Comencé a tiritar de ardiente fiebre y estuve en cama diez días y diez noches.

**34. Teócrito (38): *Idilio II*** (Teócrito, 1986: 72).

Y así conté a mi esclava la verdad: «Vamos, Testílida, encuentra un remedio para mi cruel enfermedad. El mindio se ha adueñado enteramente de mi persona desdichada. [...]».

Como en el fragmento de Menandro, se acusa al amado (el «mindio», es decir, el de Mindo, una colonia de Caria) y se le responsabiliza de palabra, pero tal vez sin una fe profunda en esa responsabilidad. Por otro lado, se habla de «enfermedad», lo cual parece incompatible con la responsabilización del amado. La unión de las dos frases apunta a la consecuencia de la visión.

**35. Teócrito (38): *Idilio III*** (Teócrito, 1986: 78-79).

*Hipómenes, cuando quiso despertar a la doncella, tomó manzanas en sus manos y terminó la carrera; Atalanta, en cuanto las vio, quedó fuera de sí y cayó en profundo amor. También el adivino Melampo desde Otris llevó el rebaño a Pilos, y ella, la encantadora madre de la prudente Alfesíbea, descansó en los brazos de Biante. ¿No llevó Adonis, que en el monte apacentaba su ganado, a la hermosa Citera a frenesí tan extremo, que ni aun muerto él lo apartaba ella de su pecho?*

Se dan tres variantes distintas en tres frases. Al principio, instrumento del dios (1. 3.). Luego, deseo presupuesto. Aquí nos interesa la tercera, en que Adonis lleva a Citerea al éxtasis.

**36. Teócrito (38): *Idilio XI*** (Teócrito, 1986: 127).

De ti me enamoré, doncella mía, en cuanto aquí llegaste con mi madre para coger jacintos en el monte, y era yo vuestro guía. Después de haberte visto, ni antes pude dejar de amarte, ni puedo ahora, no, desde aquel día.

Aunque inmediatamente antes se ha atribuido el deseo a los dardos de Eros, aquí se atribuye sin duda a la belleza de la amada.

**37. Teócrito (38): *Idilio XIII*** (Teócrito, 1986: 134).

La divinidad, sea cual fuere, de quien nació tal hijo, no engendró a Amor para nosotros solos, Nincias, como pensábamos; no somos los primeros a los que lo hermoso hermoso les parece nosotros, que somos mortales, que el mañana no vemos. También el guerrero de corazón de bronce, el hijo de Anfitríon, el que afrontó al león terrible, se prendó de un doncel, del adorable Hilas, que lucía su rizosa melena.

Como ya dijimos, este ejemplo presenta un caso propio de 1. 2.: porque se responsabiliza al dios de rasgos humanos Amor. Pero también encontramos un caso de influjo de la belleza, que subrayamos aquí.

**38. Teócrito (38): *Idilio XXIII*** (Teócrito, 1986: 203).

Un hombre apasionado estaba prendado de un cruel efebo que era de espléndida hermosura, mas no tenía un carácter concordante.

Es cierto que solo está sugerida la temporalidad, pero creemos que es suficiente, y el texto completo no deja lugar a dudas

**39. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 116).

¿Por qué, Citerea, este peso enojoso soportas  
revestida con armas que a Ares corresponden?  
Desarmaste a Ares mismo desnuda; si un dios es vencido  
por ti, es vano que vayas armada entre humanos. (Leónidas)

Las armas de Citerea son su hermosura y nada más: así venció a Ares. Es decir que Ares se enamoró por la contemplación de Citerea, no tanto por unos poderes específicos capaces de inflamarlo. Lo que se exalta en este poema no es el poder divino de la diosa, sino su atractivo de mujer.

**40. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 123-124).

La flor, ¡ay!, me sedujo de Dídima, y yo me derrito,  
viendo su hermosura, cual la cera en la llama.  
Es morena, ¿y qué importa? También los carbones son negros  
y encendidos lucen cual cálices de rosas. (Asclepiades)

Seguramente la flor es una metáfora de la belleza, y «seducir» solo implica que dio lugar al amor, a diferencia de esos otros textos en que se traduce un sinónimo de «alcanzar la relación sexual».

**41. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 124-125).

Filenion me hirió la voraz y, aunque no sea visible  
la llaga, hasta las uñas el dolor me penetra.  
Muerdo, Amores, me muerdo, perezco; pisé dormitando  
una víbora y toco ya las puertas del Hades. (Asclepiades)

El acto de pisar una víbora es metáfora de la aparición del amor, que se debe a la contemplación de la persona. Aunque pueda parecer cercano a la acción de seducir, porque el sujeto de herir parece que debe ser voluntario, probablemente la realidad es más simple: el enunciador solo quiere decir que se ha enamorado al verla. Rechazamos también la posibilidad del deseo sin origen conocido porque la posición de sujeto activo de Filenion hace pensar más bien en su contemplación: podríamos interpretar «su visión me hirió».

**42. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 371).**

De Eros la presa fui yo que ni en sueños había  
aprendido en mi alma pederásticos ritos.  
Fui cazado, mas no por malvada pasión, mas fue pura  
mirada pudorosa lo que puso en mí brasas.  
¡Adiós, gran penar por las Musas, que mi alma en el fuego  
está ya con su carga que es dolor y dulzura! (Anónimo)

Aunque al principio se responsabiliza a Eros, debemos incluirlo también aquí por lo que corresponde al pasaje subrayado, en el cual con toda claridad se responsabiliza a la belleza.

**43. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 372).**

–Hermes, un mozo me hirió, pero ya estoy curado.  
–También a mí, extranjero, me sucedió tal cosa:  
Apolófanes me hace sufrir. –La palabra me quitas  
de la boca: en idéntico fuego los dos caímos. (Anónimo)

Se atribuye directamente al amado la generación del deseo, aunque no se explicita que es por su belleza. Hay dos casos claramente diferenciados. Por ello el segundo aparece subrayado en el siguiente.

**44. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 372).**

–Hermes, un mozo me hirió, pero ya estoy curado.  
–También a mí, extranjero, me sucedió tal cosa:  
Apolófanes me hace sufrir. –La palabra me quitas  
de la boca: en idéntico fuego los dos caímos. (Anónimo)

**45. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 373).**

Cuando a Arquéstrato el bello miré, que lo fuera, por Hermes,  
negué, porque no era su aspecto muy hermoso.  
Tal hablé y se echó encima la Némesis, llamas al punto  
me incendiaron y el mozo fue Zeus con su rayo.  
¿Le imploramos a él o a la diosa? El muchacho a mi juicio  
a la diosa aventaja; vaya a paseo Némesis. (Anónimo)

Cuando en el último verso el enunciador declara que el muchacho es más que la diosa atribuye a este lo que antes a ella: él ha originado una tormenta en el alma del enunciador como venganza a su anterior desprecio.

**46. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 412).**

[...] ¡Adónde huiré? Por doquier los Amores me asedian  
y ni un solo momento respirar me permiten.  
Sí, de tu pasión me llenó tu belleza, y tu Musa,  
y tu Gracia y... ¿Qué digo? Todo es fuego y yo ardo. (Meleagro)

La mención inicial a los Amores (en presente actual) no descarta la narración posterior.

**47. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 424).**

En la llama del tierno Diodoro prendíanse todos  
y ahora le han cazado Timarión la amorosa  
y de Eros el dardo agridulce. Es un nuevo prodigio  
el que veo: fuego por fuego devorado.

Se coordinan dos causas: aquí subrayamos a la amada y su belleza. La otra es la flecha de Eros, que naturalmente ha sido recogida en 1. 3.

**48. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 424).**

También, a pesar de sus alas, cautivo, Timarión,  
ha quedado en el éter de tus ojos Eros. (Meleagro)

Aquí es Eros quien se ha enamorado por la belleza de los ojos de Timarión. El texto resulta confuso en esta traducción. Entendemos que el sentido es este: «a pesar de sus alas, también Eros ha quedado cautivo en el éter de tus ojos, Timarión». El adverbio «también» hace pensar que alguien más (plausiblemente, el enunciador mismo) se ha enamorado de Timarión. Pero esta interpretación no es lo suficientemente obvia como para recoger dos casos en este ejemplo.

**49. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 426).**

A Eros quise escapar y, prendida una mínima antorcha  
en mi propia ceniza, descubrió el escondite  
y, sin arco ni flechas, usando de dos dedos solos,  
tomó una chispa al fuego para que en él yo ardiera.  
Y así me consumen las llamas, ¡oh, Fanion, que, siendo  
pequeña, en mi espíritu tan gran hoguera enciendes! (Meleagro)

También este caso incluye una doble atribución: primero a Fanion, la muchacha, aquí subrayada; y a Eros, razón por la que incluimos el poema también en 1. 2.

**50. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 431).**

Vi un mediodía pasar por los campos a Alexis;  
la mies veraniega ya había perdido  
sus cabellos; heríanme a un tiempo los rayos solares  
y los dardos de Eros en los ojos del mozo.  
Al sol en seguida la noche apagó, pero el sueño  
más y más me encendía con su imagen hermosa  
y, siendo remedio de males en otros, grababa  
en mi alma su belleza con trazos de fuego. (Meleagro)

Pocos ejemplos son tan claros. «Los dardos de Eros» son solo una metáfora, visto el resto del poema.

**51. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 433).**

Tristes almas que, víctimas de Eros, ardéis en el fuego  
que encienden los efebos y sus mieles acerbadas,  
agua fría, os imploro, de prisa, agua fría, de nieve  
recién derretida verted sobre mi alma.  
Pues osé contemplar a Dionisio. ¡Apagad, compañeros  
de esclavitud, las llamas que mis entrañas lamen! (Meleagro)

Aunque el autor parece confiar en la capacidad del agua para disolver o enfriar el amor, y esto son circunstancias externas a las que se concede en el texto la potestad de influir sobre el sentimiento, es obvio que se alude a la belleza del joven como causa del amor.

**52. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 435).**

Ya viene la suave alborada, mas Damis el triste,  
insomne en el umbral, pierde el poco aliento  
que le resta; a Heraclito miró y, a la luz de sus ojos,  
quedó como la cera puesta sobre carbones.

Despiértate, mísero Damis; también yo padezco  
las heridas de Eros; lloraré con tu llanto. (Meleagro)

Damis ha mirado a Heraclito, y esa visión le ha causado daños enfermizos, seguramente por su belleza. Que el enunciador confiese otro tanto no indica gran cosa esta vez, pues lo que siente es actual: no aclara si adquirió el amor por el mismo procedimiento o por otro.

**53. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 436).**

Si algo me pasa, Cleobulo, pues ya herido yazgo  
por el fuego de un mozo, mis mortales cenizas,  
te lo ruego, a la tierra confía empapadas en vino  
y en la urna inscribe: «Don de Eros para el Hades». (Meleagro)

Es importante el adverbio «ya», porque implica que la situación anterior era diferente. Ahora el enunciador está herido por el mozo, por su fuego. Al final, sin embargo, se admite la intervención divina, razón por la cual el poema está también recogido en 1. 2.

**54. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 438).**

A mí, que a Pasión en mi pecho era inmune, Miísc,  
hiriéndome sus ojos, me dijo estas palabras:  
«Al valiente cacé. Mira cómo mis pies pisotean  
el arrogante orgullo de tu ciencia gloriosa».  
Mas yo cobré aliento y repuse: «¿Te extraña, querido?  
También Eros a Zeus del propio Olimpo trajo». (Meleagro)

Como ya hemos visto, el enunciador ha sido cazado por Miísc, puesto que nadie escapa al poder de Eros. El primer ejemplo debe estar incluido aquí, mientras que el segundo (la captura de Zeus por Eros) corresponde al de deseo generado por un dios de rasgos humanos (1. 2.).

**55. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 438).**

¿Por qué, engañador, te lamentas? ¿Por qué el arco fiero  
y los dardos depones y no alzas las alas?  
¿Es que te queman los ojos del bravo Miísc?  
¡Al fin te has dado cuenta de lo que antes hacías! (Meleagro)

Aunque pueda parecer un caso de deseo actual, podemos entender que nos encontramos con Eros en el momento de perecer al amor de Miísc. La acción de deponer las flechas separa un antes de un después, y el cambio se debe al enamoramiento del dios.

**56. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 440).**

Si el antiguo Praxíteles una exquisita figura  
esculpió, sorda imagen e inerte en su belleza,  
cincelando la roca, el actual con sus mágicas artes  
plasmó en mi corazón un vivo Eros perverso  
y, llamándose igual que el de antaño, supérale en obras,  
porque en almas y mentes, que no en piedra trabaja.  
Pues bien, que propicio modele mi espíritu y funde  
en él un santuario para el divino Eros. (Meleagro)

El nuevo Praxíteles es el joven del que el enunciador se ha enamorado, de ahí la comparación con el escultor del mismo nombre. Este ha esculpido en el alma del enunciador la figura de un Eros, convirtiéndola en su santuario. La presencia del dios no se impone como autoría, que queda claramente a cargo del nuevo Praxíteles.

**57. Bión de Esmirna (43)** (Bión, 1986: 348).

El animal habló así: «Te juro, Citerea, por ti misma y por tu amante, por estas ligaduras que me atan y por esos que me han cazado, que no quería herir a tu bello favorito: lo vi cual una estatua y, sin poder soportar el fuego del deseo, por besar ese muslo que llevaba desnudo loco yo me volví. Falla sentencia justa. Aquí están mis colmillos: córtalos a ellos, a ellos castiga, Cipris. [...]».

Habla el jabalí que mató a Adonis, y dice que solo quería besarlo, enamorado al instante de su belleza, pero sus colmillos hirieron involuntariamente al amado en el beso. En esta reformulación estilizada del mito, el origen es explícitamente la contemplación de su belleza irresistible por parte de un animal normalmente tenido por tosco e insensible.

**58. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 141).

Contábase, en efecto, que la muchacha, al ver a Lirco, se enamoró de él y pidió insistentemente que su padre lo retuviera.

**59. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 154).

Cuando se presentó ante el joven con su promesa cumplida, se ganó su afecto y, desde entonces, se aman mucho mutuamente. Mas, después, el tirano se prendó de la belleza de Hiparino y estaba dispuesto a tomarlo por la fuerza.

Hay dos casos: el primero consiste en una forma de seducción por las buenas acciones, que recogemos en 2. 2. El segundo caso es el de un enamoramiento por la contemplación, aquí subrayado.

**60. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 158-159).

Fue entonces cuando una doncella, llamada Policrite, que se había quedado abandonada, por voluntad de algún dios, en un templo de Apolo, próximo a la ciudad, cautivó por su belleza al jefe de los eritreos, Diogneto, quien, al mando de una fuerza propia, luchaba al lado de los milesios. Dominado por la intensidad de su deseo, no dejaba de solicitarla por medio de mensajes, ya que hubiera sido sacrílego forzar a una suplicante en el interior de un templo.

**61. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 183).

Mas, como los habitantes de Metimna le hicieran frente con gran valentía y se encontrara Aquiles en situación apurada al no poder tomar la ciudad, una joven de Metimna, según refiere la historia, de nombre Pisídice, hija del rey, vio a Aquiles desde la muralla y quedó enamorada de él. Por ello, envióle a su nodriza para prometerle que le entregaría la ciudad, a condición de que estuviera dispuesto a tomarla como esposa.

**62. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 36).

Por azar se encontraron frente a frente en un recodo estrecho, pues el dios había dispuesto el encuentro para que cada uno pudiese contemplar bien al otro; y al punto se produjeron uno en otro un sentimiento de amor, ya que en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje.

Interviene Eros, que provoca el encuentro sabiendo que la belleza hará su trabajo (por eso lo incluimos también en 2. 2., en el subtipo que responsabiliza al dios). Pero una vez que se ven, es indudable que esa característica es la única generadora.

**63. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 67-68).

Calíroe, al oír ruido de pasos se volvió hacia él. Y Dionisio [el gobernador para quien la han comprado como esclava] al verla gritó:

–¡Séme propicia, Afrodita, y que tu aparición me sea para bien!

Y cuando él estaba ya prosternándose le detuvo Leonas y dijo:

–Esa es, señor, la recién comprada.

Aunque no está propiamente narrado, se desprende de las palabras el acontecimiento: son las exclamaciones de Dionisio las que dan muestra de su amor.

**64. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo* (Caritón, 1979: 68).**

Y, al hablar ella, su voz le pareció a Dionisio una voz divina, pues sonaba como música y producía un son como el de la cítara. Así que, muy turbado y sintiendo pudor de permanecer con ella más tiempo, se marchó a la casa, inflamado ya de amor.

Otra vez se detalla la excelencia de un rasgo que no es visual: la voz.

**65. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo* (Caritón, 1979: 111).**

Y ninguno de los demás podía soportar el fulgor de su belleza, sino que unos volvían la cabeza como deslumbrados por los rayos del sol, y otros incluso se prosternaban. E incluso los niños sufrían su influjo.

Mitrídates, el gobernador de Caria, se derrumbó atónito sin pronunciar palabra, como hombre a quien inesperadamente alcanza el disparo de una honda, y con gran trabajo le sujetaban sus sirvientes para sostenerle en pie.

Tras la descripción de la belleza, se narra el súbito enamoramiento de Mitrídates, casi una crisis epiléptica, que, por su posición en el relato, debe entenderse como una consecuencia de esa misma belleza. Los posibles enamoramientos de que acaso son víctimas algunos individuos de entre la multitud se pueden identificar con el del gobernador, de modo que no los añadimos.

**66. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo* (Caritón, 1979: 136).**

Entró, en efecto, ante el tribunal cual dice el divino poeta que se presentó Helena ante los ancianos *que rodeaban a Príamo, Pantoo y Zimoetes*<sup>79</sup>, y su visión produjo asombro y silencio y todos hicieron la súplica de poder acostarse en su lecho, y si Mitrídates hubiera tenido que hablar el primero no hubiera tenido voz, pues sobre su antigua herida de amor recibió de nuevo un golpe más fuerte aún que su antiguo deseo.

Doble aparición de esta variante: todos los asistentes al juicio desean acostarse con ella por su belleza; Mitrídates sufre una recaída. Una vez más consideramos que se trata de un único caso en lo que respecta a nuestro estudio, ya que solo da información sobre una manera de entender el origen del deseo.

**67. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo* (Caritón, 1979: 144).**

Además, ardía en amor aún más que en Mileto, pues al principio de su deseo por Calíroo, sólo estaba enamorado de su belleza, pero entonces muchas cosas habían hecho aumentar su amor: la costumbre, el haber tenido un hijo, la ingratitud, los celos, y, sobre todo, lo imprevisto de todo el asunto.

El deseo encuentra otras causas aparte de la original, que era la belleza (por eso el caso está también en «circunstancias»). Pero el motivo inicial es la belleza.

**68. *Antología palatina II* (46) (VV. AA., 2004: 104).**

Ya lo decía yo también antes, cuando los de Terina eran aún encantos pueriles: ‘consumirá a todos cuando se haga mayor’.  
Ellos se burlaban del profeta. Mira, el momento al que entonces me refería, helo aquí, mas yo tiempo ha que sentía la herida.  
¡Ay! ¿Qué va a ser de mí? La miro, soy todo llamas; si me giro

<sup>79</sup> El editor utiliza la cursiva para señalar una cita homérica: *Ilíada*, III, 146.

tengo palpitaciones, pero si le imploro, 'soy virgen'. [sic.] Estoy acabado. (Antífilo de Bizancio)

Hay que descartar una posibilidad: no se trata de seducción porque no parece que Terina tenga ningún interés especial en conquistar a los hombres; más bien es su belleza la que involuntariamente los atrapa.

**69. *Antología palatina II (46)*** (VV. AA., 2004: 285).

Mientras Aristo entonaba un canto sobre Nauplio, guardián de Eubea, la rodeada por el mar, yo, osado, me inflamé con su canto y aquel engañoso fuego que en medio de la noche brilló desde la roca de Cafare se introdujo en mi desdichado corazón. (Crinágoras)

Esta vez no es la belleza, ni el dinero, ni simplemente la identidad, sino específicamente el canto de la persona amada. Se distingue de una forma de seducción en que Aristo no parece haber pretendido desatar el amor de quienes le escuchaban.

**70. *Antología palatina II (46)*** (VV. AA., 2004: 399).

[...] Piensas que somos dichosos, ésta y yo, lo sé Selene, pues también Endimión prendió fuego a tu alma.

Corresponde a la variante no explícita pero atribuida al individuo amado.

**71. *Antología palatina II (46)*** (VV. AA., 2004: 437).

El guapo Cornelio me pone caliente, pero yo siento miedo ante esta llama: ya se está convirtiendo en un inmenso fuego. (Mecio)

**72. *Antología palatina II (46)*** (VV. AA., 2004: 509).

La bacante ha transformado al Cronida en un sátiro: al danzar brinca enloquecido como si estuviese poseído por Bromio.

Creemos que hay que entender que Zeus se ha enamorado de una bacante: por eso dice que brinca «como si» lo poseyera Bromio; porque brinca así para poder acercarse a ella. De modo que son sus rasgos los que lo han enamorado, según se desprende del texto.

**73. *Plutarco (47) *Vidas paralelas**** (Plutarco, 1985: 177).

Siendo costumbre en Creta que las mujeres también asistan a los espectáculos, presente Ariadna, quedó fascinada a la vista de Teseo y se maravilló de su forma de luchar vencéndolos a todos.

Aunque no termina de hacer explícita mención de la aparición del amor, sí atribuye la fascinación de Ariadna a la contemplación de las sobresalientes cualidades de Teseo, su fuerza, su habilidad, su estilo en la lucha.

**74. *Plutarco (48): *Erótico**** (Plutarco, 2003: 110).

Sin duda conocéis de oídas a aquella Lais celebrada en cantos y muy amada, cómo abrasaba de deseo a la Hélade o, más aún, era disputada en los dos mares. Una vez que la alcanzó el amor de Hipóloto de Tesalia,

*abandonando Acrocorinto bañado por verdes aguas* y escapando en secreto «de la numerosa tropa» de los demás amantes y del gran ejército «de cortesanas», se marchó decorosamente.

Aunque la idea de que «la alcanzó el amor» parece llevarnos a las fuerzas naturales, ese deseo claramente tiene un nombre propio, por lo que consideramos que el origen está en la otra persona.

**75. Plutarco (48) *Narraciones de amor*** (Plutarco, 2003: 133).

Estratón era más rico y estaba más prendado de la doncella. Pues, casualmente, la había visto en Lebadea bañarse en la fuente Hercina [...]

El caso viene narrado como antecedente de un deseo actual. Incuestionablemente ese antecedente expresado en pretérito pluscuamperfecto implica también un antes y un después.

**76. Plutarco (48): *Narraciones de amor*** (Plutarco, 2003: 136).

De este Meliso nació un hijo, Acteón, el más bello y virtuoso de los de su edad, del cual se enamoraron muchísimos, especialmente Arquias, que era del linaje de los Heraclidas y el más ilustre de los corintios por su riqueza y todo su poder. Como no pudo seducir al muchacho, decidió forzarlo.

Es de la belleza de Acteón de lo que se enamoraron todos ellos, y especialmente Arquias. Aunque se dan varios casos, consideramos que todos ellos corresponden a una única manera de entender la aparición del deseo.

**77. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 13-14).

[...] Ticio, que era enorme. Cuando éste vio a Leto venir hacia Pitón, inflamado por el deseo la arrastró hacia sí; [...].

El deseo aparece característicamente como el equivalente desaforado y titánico del amor. Posiblemente, por eso adquiera forma casi de fuerza natural en lugar del origen desconocido, habitual en la *Biblioteca*. Sin embargo, es incuestionable que hay una clara alusión a la contemplación como punto en el que surge el deseo.

**78. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 20).

Al distinguirse mucho en belleza [Endimión], Selene se enamoró de él y Zeus le concedió elegir lo que quisiera; y él eligió dormir para siempre, permaneciendo inmortal y sin envejecer.

**79. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 46-47).

Cuando Perseo la vio, se enamoró y prometió a Cefeo que mataría al monstruo si, una vez salvada, estaba dispuesto a entregársela como mujer.

**80. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 118).

Y se presentó también Pélope para pretenderla. Cuando Hipodamía vio su belleza, se enamoró totalmente de él y convenció a Mirtilo, el hijo de Hermes, para que la ayudase; era Mirtilo el auriga de Enómao. Mirtilo estaba enamorado de ella; por tanto, queriendo agradarla, no echó las clavijas en los cubos de las ruedas e hizo que Enómao fuese vencido en la carrera, el cual enredado en las riendas murió arrastrado, [...].

El caso subrayado es claro. Por su parte, Mirtilo vive su propio amor, pero este es del tipo de los deseos actuales, pues no se explicita un inicio.

**81. Luciano de Samosata (51): *Diálogos marinos*** (Luciano, 1995: 107).

Y después que estuvo ya en la costa de Etiopía, cuando volaba ya casi a ras de tierra ve a Andrómeda clavada a un saliente rocoso, bellísima, oh dioses, con la melena suelta, semidesnuda hasta mucho más abajo de los pechos. Al principio, compadecido por su suerte, le preguntó la causa de su castigo, pero al cabo de poco tiempo, preso de amor –era necesario que la muchacha fuera salvada–, decidió ayudarla.

En este ejemplo todo resulta bastante evidente: Perseo pasaba por allí y al ver a Andrómeda no puede resistir su hermosura. La única duda resulta de la frase entre guiones: ¿para quién era

necesario? ¿Es que alguna divinidad ha provocado el encuentro para lograr sus propios objetivos? En todo caso, aunque resultara que las circunstancias estaban preparadas, es seguro que lo que provoca el amor es la contemplación de la belleza desnuda de Andrómeda.

**82. Calígone (52)** (Anónimo, 1979a: 371-372).

Y ella se lamentaba y gemía y maldecía el día en que había visto a Erasino en la cacería, y maldecía también a sus propios ojos, y hacía reproches a Ártemis diciendo:

Tú me has acosado por tierra y por mar, por tu causa veo dos decisiones posibles y anhelo la peor.

No aparece con claridad el enamoramiento, sino solo el dolor por la vista, pero aun así resulta bastante indicativo, dado el anhelo vergonzoso que explicita.

**83. Jenofonte de Éfeso (55): Efesiacas** (Jenofonte, 1979: 237).

Entonces se ven uno al otro, y Antía se siente conquistada por Habrócomes y Habrócomes es vencido por Eros y contemplaba continuamente a la muchacha y, por más que quería, no podía apartar los ojos de ella: le posee el dios que se ha instalado dentro de él.

También Antía por su parte lo pasaba mal, recibiendo por sus ojos abiertos de par en par la belleza de Habrócomes que se cuele en su interior, y despreciando ya incluso lo que es decente en las vírgenes. En efecto, hablaba para que Habrócomes la oyera, y desnudaba algunas partes de su cuerpo, las que le era posible, para que Habrócomes la viera. Y él se entregaba a su contemplación y era cautivo del dios.

Antía se enamora por mera contemplación, pero Habrócomes sufre una invasión de Eros autoinsuflado, razón por la cual lo incluimos entre los casos de 4.

**84. Jenofonte de Éfeso (55): Efesiacas** (Jenofonte, 1979: 237).

Les venía al pensamiento el recuerdo de la vista del otro y el amor ardía en ellos. Y durante el resto del día creció su deseo, y cuando llegaron al momento del sueño estaban en terrible confusión y el amor, en ambos, era incontenible.

El recuerdo de la visión del otro, en cambio, sí es simétrico y actúa sobre los dos aumentando el deseo. Aunque no sea propiamente el origen, lo añadimos aquí porque supone un incremento. Que a los dos les ocurra lo mismo no añade información, razón por la que no lo repetimos.

**85. Jenofonte de Éfeso (55): Efesiacas** (Jenofonte, 1979: 244).

Y ella, besándole en los ojos, dijo:

–¡Oh vosotros, que tanto me hicisteis sufrir! ¡Oh, los que primero clavasteis el agujón en mi alma, entonces arrogantes y ahora amorosos! ¡Bien me servisteis, bien llevasteis mi amor al alma de Habrócomes! Por eso os cubro de besos y uno a vosotros mis propios ojos, servidores de Habrócomes. Ojalá veáis siempre lo mismo y ni le mostréis a Habrócomes a ninguna otra mujer hermosa, ni a mí me parezca bello ningún otro. Poseéis las almas que vosotros mismos inflamasteis, guardadlas de la misma manera.

Pocas veces se expresa esto con más claridad. Al final se transforma el discurso para dar paso a la modalidad imperativa, pero la primera mitad basta para nuestro caso.

**86. Jenofonte de Éfeso (55): Efesiacas** (Jenofonte, 1979: 250).

En el intervalo de la travesía y por verlo tanto día tras día, se enamoró Corimbo [el capitán pirata que lo tiene preso] de Habrócomes con tremenda pasión, y el trato con el muchacho le inflamó mucho más.

**87. Jenofonte de Éfeso (55): Efesiacas** (Jenofonte, 1979: 265).

Perilao cogió a Antía y, enterado de la desgracia que iba a sufrir [iba a ser sacrificada a Ares por los bandidos], se compadeció de ella y su compasión por Antía fue el principio de una gran desgracia. La llevó, pues, a ella y a los bandidos capturados a Tarso de Cilicia, y el ver frecuentemente a la joven le llevó al amor, y al poco Perilao se sintió cautivado por Antía.

**88. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 269).**

Allí, cuando era joven [Habla Hipótoo, el bandido], me enamoré de un muchacho bello. El muchacho era también de mi país y su nombre era Hiperantes. Me enamoré de él primeramente en el gimnasio, viéndole luchar vigorosamente, y no pude resistirle. Un día en que se celebraba la fiesta de la ciudad y la velada religiosa, me acerqué a Hiperantes y le supliqué que tuviera compasión de mí. Al oírme el muchacho me prometió todo, compadeciéndose de mí.

**89. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 269).**

Llegó un hombre de Bizancio (Bizancio está cerca de Perinto), de los más poderosos de allí, muy orgulloso por su riqueza y opulencia. Se llamaba Aristómaco. Éste nada más poner el pie en Perinto, como si hubiese sido enviado contra mí por algún dios, vio a Hiperantes conmigo y al punto se sintió cautivado, lleno de admiración por la belleza del muchacho, que era capaz de atraerse a cualquiera.

Enamorado, no contuvo con moderación su amor, sino que primero se dedicó a enviar mensajes al muchacho, y como esto no le dio resultado (pues Hiperantes por amor a mí no dejaba que nadie se le acercase) convenció a su padre, hombre vil y esclavo del dinero.

En relación con la posible atribución a la intervención divina, obsérvese que dice «como si», razón por la cual no lo consideramos. Parece que hubiera un dios que hubiera orquestado las circunstancias para el encuentro. Pero el narrador no parece creerlo de verdad, de modo que consideramos el caso como uno de los de contemplación de la belleza.

**90. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 280).**

Y llegó a Alejandría un hombre de la India, de los reyes de allí, para ver la ciudad y para negocios, de nombre Psamis. Este Psamis vio a Antía en casa de los mercaderes y, al verla, se sintió cautivado y dio mucho dinero a los mercaderes y la hizo su esclava. Tras la compra, este hombre bárbaro intentó inmediatamente forzarla y usarla para su placer.

**91. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 177-178).**

Leído esto, mi padre se alza de un salto y sale corriendo en dirección al mar, para volver poco después. Y venía siguiéndolo un buen número de criados y sirvientas que Sótrato había enviado acompañando a las damas. En medio venía una señora alta y con un rico atuendo. Y al fijar en ella la mirada, a su izquierda se me muestra una mocita cuyo rostro fue un relámpago a mis ojos [se trata de su prima, que llega a casa del protagonista con una carta de presentación]. Como ella yo vi en una ocasión pintada a Selene sobre un toro: una mirada placenteramente inquietante; una melena rubia, de un rubio ensortijado; negras cejas, del negro más puro; mejilla blanca, con un blanco que hacia su centro enrojecía e imitaba el color de la púrpura en que bañan el marfil las mujeres de Lidia, y la boca era una rosa cuando la rosa comienza a abrir los labios de sus pétalos. Nada más verla, al punto estuve perdido, pues la belleza hiere más profundamente que un dardo y se desliza por los ojos hasta el alma, ya que el ojo es la vía para la herida amorosa. Y toda clase de impresiones me dominaban a la vez: admiración, pasmo, temblor, vergüenza, desvergüenza. Admiraba su estatura, me pasmaba de su belleza, me palpitaba el corazón, la miraba con impudor, me daba vergüenza de ser sorprendido así. Me forzaba a desprender mis ojos de la muchacha, pero ellos no querían: al contrario, se aferraban allí, arrastrados por la seducción de la belleza, y triunfaron al final.

**92. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 213).**

[...], y Calístenes, que no había visto jamás a Leucipa, al ver a mi hermana Calígona, pensando que era Leucipa (ya que reconoció a la esposa de Sótrato) y sin más indagaciones, pues con

verla quedó cautivado, muestra la joven a uno de sus sirvientes, el que le era más leal, y le ordena juntar una cuadrilla de ladrones para hacerse con ella, explicándole cómo han de llevar a cabo el rapto [...].

Aunque se nos da la información de que previamente Calístenes se había enamorado de oídas, evidentemente no estaba correctamente enamorado, puesto que no supo reconocer a la mujer presuntamente amada. De esa manera, al ver la belleza de otra la toma equivocadamente por la primera y la rapta.

**93. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 261-261).

Entretanto, Cármides (así se llamaba el comandante) había puesto sus ojos en Leucipa, teniendo la cosa origen en lo siguiente [...]. Estaba presente Leucipa y, mientras nosotros teníamos los ojos en la bestia, el comandante tenía los suyos en Leucipa. Y al punto quedó prendado de ella. Con el deseo, por consiguiente, de que permaneciésemos allí lo más posible, para el deleite de sus ojos, trataba de prolongar la conversación [...]

La escena tiene lugar durante una cacería de hipopótamos, que los personajes presencian como un espectáculo.

**94. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 317-318).

Pues bien, cuando Leucipa oyó abrirse la puerta y se encendió una lámpara allí dentro, levantó por un momento la cabeza para volver a bajar los ojos. Y a Tersandro, que tuvo un atisbo tan momentáneo de su belleza como un fugaz relámpago (pues la belleza tiene en los ojos su sede principal), se le escapó el alma hacia ella y se detuvo encadenado por aquella visión, a la espera de que por segunda vez levantase sus ojos hacia él. [...] Tersandro, con sólo verla, quedó embobado ante su hermosura, pero su dolor lo enajenó y sus ojos se le inundaron de llanto.

**95. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 328).

Pero nada más verla se le inflamó el alma y creyó que entonces era aún más hermosa que antes. Luego de haber alimentado su fuego la noche entera, todo el tiempo que había estado lejos de ella, volvió a avivarlo de repente echándole a la llama de pasto la visión de la joven, y poco faltó para que cayera sobre ella y la tomara en sus brazos.

**96. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas*** (Alcifrón, 2000: 256).

Después de haber visto a Nébride, llevando un cestillo en la procesión, una doncella de hermosos brazos y bellas manos, con unos ojos de mirada relampagueante, alta, de piel aterciopelada y resplandecientes mejillas, hasta tal punto el amor me abrasó que, olvidándome de mi condición [de parásito], sentí el impulso de salir corriendo y besar su boca.

Parece una fuerza natural, pero en todo caso condicionada por la contemplación de la belleza.

**97. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas*** (Alcifrón, 2000: 287).

Cuando Plangón levantándose del suelo empezó a bailar y a mover sus caderas, poco le faltó a Pan para saltar desde la roca sobre sus nalgas.

Aunque no se explicita un verbo de ver, se entiende que la clave es que la estatua presencia el espectáculo erótico.

**98. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 99).

[Antífanos: *La jarra de agua*] Ése del que yo hablo vio a una hetera que habitaba en casa de unos vecinos y se enamoró de ella.

No está suficientemente claro que se enamorara como consecuencia de la visión de la hetera, podría ignorarse la causa. Pero al aparecer el verbo «ver» tan cerca, lo incluimos aquí.

**99. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 106-107).**

Sobre ella está escrito en las historias que, en efecto, al ver a Zariadres en un sueño, se enamoró de éste, y en igual sentimiento sucumbió él con respecto a ella.

Es cuestionable que este caso deba estar aquí, ya que la contemplación tiene lugar en un sueño. Pero parece que el autor no duda de que efectivamente ella *vio* en sueños la cara de alguien que nunca había visto en la realidad, por lo que se enamoró, y lo mismo vale para el caso de él. Por eso no consideramos circunstancial sino esencial la contemplación del otro que provoca el amor en los dos. Creemos que así hay que entender la frase final, y no que simplemente él se enamoró también, sin que se sepa la causa. Por eso recogemos dos casos en este ejemplo. La forma de enamorarse uno y otro es la misma, por lo que no los consideramos ocurrencias distintas.

**100. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 138).**

El pintor Apeles, al ver a Laide, cuando todavía era doncella, mientras acarreaba agua de la fuente de Pirene, y quedar prendado por su belleza, en cierta ocasión se la llevó consigo a un banquete de amigos. Al burlarse de él los compañeros, porque en lugar de una cortesana había traído al banquete a una doncella, replicó: «No os sorprendáis, pues yo os demostraré que ella en menos de tres años será una bella mujer para futuro deleite».

**101. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 142).**

Piténeto en el libro tercero *Sobre Egina* dice Periandro vio en Epidauro a la hija de Procles, Melisa, vestida a la manera peloponésica (es decir, estaba sin capa y con una túnica simple y servía vino a los que trabajaban), y enamorado se casó con ella.

Si por algo importa el momento en que la vio sirviendo vino es porque en ese momento surgió el amor, el momento de verla.

**102. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 169).**

Afirma también que Alcmán se enamoró apasionadamente de Megalóstrata, que era poetisa y capaz de atraerse para sí a los amantes por medio de la conversación.

Aunque las dos cosas no se relacionan directamente, se da a entender que son causa y consecuencia: como ella era capaz de atraer por la conversación, él se enamoró de ella. No es la belleza la que lo enamora, sino otra característica sobresaliente de la mujer: su conversación. Pero tampoco parece dar a entender que ella manipulase por medio de sus palabras con la intención de seducir, sino simplemente que tenía ese rasgo especialmente atractivo.

**103. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 176).**

Y la historia muestra que Agamenón se enamoró de Argino, cuando lo vio bañándose en el río Cefiso; [...].

**104. Longo de Lesbos (59) *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 39-40).**

Cloe contemplaba a Dafnis y lo encontraba guapo; y como era la primera vez que tal le parecía, atribuía al baño la causa de esta belleza. Y mientras le frotaba la espalda notaba bajo sus dedos la blandura de su carne, de suerte que en más de una ocasión, sin que él se diera cuenta, se palpó a sí misma para averiguar si la suya era tan delicada. Después de esto –el sol se estaba poniendo– condujeron a casa sus rebaños; Cloe no experimentaba sino el deseo de ver de nuevo a Dafnis bañándose.

Aunque no se explicita el deseo de Cloe, al lector le queda bastante claro. Ella atribuye su sensación nueva al baño que ha tomado él, pero eso no nos lleva a situar este caso entre los de circunstancias, porque el autor tiene claro que ella se engaña: «atribuía».

**105. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 40).**

[...] mientras Cloe, sentada cerca de él, echaba también el ojo al rebaño de ovejas, pero más que nada miraba a Dafnis; de nuevo lo encontraba guapo tocando la siringa, y en esta ocasión consideró que era la música la causante de su belleza, así que cogió también la siringa cuando él terminó, a ver si así también ella se volvía hermosa. Después le convenció para que se bañara de nuevo, le miró mientras se bañaba y después de mirarle le tocó; según se retiraban volvía a dedicarle elogios, y los elogios eran un principio de amor.

Ahora se trata de la siringa, circunstancia a la que Cloe atribuye equivocadamente el atractivo de Dafnis. Aunque las personas involucradas son las mismas, aparece una causa nueva de amor, por lo que lo consideramos otro caso.

**106. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 57).**

Y sin embargo Dafnis no conseguía que su espíritu estuviese contento después de haber visto a Cloe desnuda y al descubierto una belleza antes escondida.

**107. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 60).**

[...] las mujeres a las que se había llamado de los campos cercanos para ayudar a la vendimia ponían los ojos en Dafnis y le piropeaban comparando su belleza con la del dios, y una de las más atrevidas hasta le propinó un beso, lo cual excitó a Dafnis pero llenó de aflicción a Cloe; por su parte los hombres de los lagares le gritaban a Cloe cumplidos diversos, daban saltos enloquecidos como sátiros en pos de alguna bacante y pedían convertirse en ovejas para que ella las apacentara, de suerte que ahora era el turno de que ella se alegrase y Dafnis se afligiese.

Dafnis excita a las mujeres por su belleza hasta el punto de que una le besa. Respecto al beso excitante resulta demasiado poco evidente como para recogerlo. Aunque se plantea que el caso de Cloe es simétrico al de Dafnis, lo cierto es que no se explicita una transformación en sus enamorados, por lo que no lo recogemos.

**108. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 100).**

Esta Licenion veía todos los días a Dafnis que pasaba conduciendo sus cabras, por la mañana a los pastos, de noche de vuelta de ellos, y sintió el deseo de hacerle su amante seduciéndole con regalos.

**109. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 132-133).**

A los pájaros los acogen los nidos, a los peces las rocas, los ojos a los jóvenes hermosos. Aquéllos emigran [...]; pero cuando la belleza ha fluido una sola vez hasta los ojos ya no se aleja de esa morada. Así también yo te acogí y te llevo por doquier en las redes de mis ojos.

**110. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 134-135).**

¿Desde dónde te apoderaste de mi alma? ¿Acaso no está claro que desde los ojos, por donde únicamente puede entrar la belleza?

**111. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 155).**

Amo tus ojos y odio los míos, pues he reconocido en aquéllos mucha cordura, pero en éstos una terrible indiscreción. No tienen vergüenza, pero tampoco pueden ocultar lo que han contemplado una sola vez. En efecto, no han dejado de decirle a mi alma: «¿Viste la del hermoso cabello, la del hermoso rostro? Ven, sube; ¡jea!, escríbele, llórale, ruégale». Y ésta obedece inmediatamente, [...]

**112. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 181).**

Cerré ante ti mis ojos ¿Cómo ante ti? Te lo diré: como los asediados cierran las puertas. Y tú has burlado la vigilancia y estás dentro. Dime quién te condujo al interior, quién sino los ojos, un vehículo del amor que desciende hasta el alma.

**113. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 182).**

[Antes el alma se dedicaba solo a estudiar las constelaciones en la noche.] Sin embargo, desde que se ha relacionado con el amor humano y ha sido arrebatada por los ojos de la belleza, se ha despreocupado de todo aquello a lo que antes se había dedicado en exclusiva, y de cuanta belleza externa se apropia, toda ella la instala en su interior y la atesora en el recuerdo; lo que le llega del exterior es luz durante el día, y de noche se convierte en sueño.

**114. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 57).**

Muy triste estaba el hijo de Peleo al ver el amable cuerpo de la doncella en el polvo. Por eso devoraba su corazón un sufrimiento aniquilador tan grande como por su compañero Patroclo, cuando antes sucumbió.

**115. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 353).**

Él, al verla, se disponía a darle muerte con su corazón presa de los celos, y lo habría hecho, si no hubiera refrenado su violencia la encantadora Afrodita, que hizo caer de sus manos la espada y detuvo su ímpetu. Alejó de él, pues, sus tenebrosos celos y despertó el dulce deseo en el fondo de sus entrañas y de sus ojos. Un arrebato inesperado lo sobrecogió y, al contemplar su esplendente belleza, no se atrevió a hundir la espada en su cuello, sino que, como un árbol seco se queda firme en una montaña cubierta de bosque, y no lo sacuden los rápidos vendavales del Bóreas o el Noto, que cruzan el aire; así permaneció él, arrobado, al mirar a su esposa. En un instante olvidó todas las faltas que ella cometió contra su legítimo lecho. Y es que todo lo borró la diosa Cipris, que es la que sojuzga la razón de todos, inmortales y mortales.

Hay dos casos. Subrayo el que corresponde a esta variante, pero hay otro que recogemos en 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’.

**116. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 44).**

Finalmente, [Cariclea] levantó la vista hacia Tíamis, hiriéndole más que nunca con los rayos de su belleza: [...]

Aunque el amor no surge aquí, sí que se reconoce aquí el procedimiento y se produce un rebrote del sentimiento. Hay que señalar que en esta obra se repiten mucho las mismas causas para los mismos amores, pero separados en la longitud de la novela, de modo que lo consideramos reiteraciones cargadas de sentido.

**117. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 93).**

Me avergüenza decirlo, pero hay que confesarlo: a fuerza de verla, he aquí que terminó por dominarme, hasta hacerse dueña de la continencia, observada por mí durante toda la vida. Tuve mucho tiempo enfrentados los ojos del alma con los del cuerpo, pero resulté finalmente vencido y caí bajo el peso de una fuerte pasión amorosa.

Quien habla es Calasiris, el sacerdote egipcio padre de Tíamis, un personaje caracterizado de manera bastante positiva: a diferencia de los protagonistas, está sujeto a las pasiones, pero es capaz de reprimirlas o esquivarlas, lo que le distingue de otros personajes que son esclavos de ellas.

**118. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 137).**

[...] pero que ahora, al fin, la belleza de Cariclea le había dado una prueba evidente de que la culpa no había sido de su naturaleza que se obstinase en ello, sino porque hasta el día de hoy no

había contemplado a ninguna mujer digna de ser amada. Lloraba mientras decía esto, como dando a entender que había sucumbido ante la muchacha, sin él quererlo.

Esta vez Teágenes atribuye su amor a la belleza de Cariclea. Aunque el fragmento se construye con negaciones, el resultado es una aseveración.

**119. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 145).**

En cuanto a Cariclea, era ya manifiesto que tras haber visto de nuevo a Teágenes, estaba ya vencida y era esclava de su deseo, aún más que antes. Pues el encuentro de los amantes rememora la pasión, y la visión da renovadas llamas al espíritu, como leña puesta al fuego.

La visión aumenta el deseo, que ya antes estaba presente.

**120. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 159).**

Mas, ya que al fin has sentido el amor, y la aparición de Teágenes te ha cautivado, pues esto es lo que una voz divina me ha declarado, sábetelo que no eres la única ni la primera que sucumbe a esa pasión: muchas mujeres muy ilustres, y numerosas doncellas, llenas en todo de templanza, han sentido lo mismo. Pues Amor es el más grande de los dioses e incluso capaz, como se dice, de adueñarse a veces de los propios dioses.

**121. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 188).**

La vanidad que le producían las alabanzas y el engaño del nombre le obnubilaron por completo la mente, pero sobre todo la juvenil belleza de la muchacha, que brillaba aun a través de su humilde vestido, como rayo de luna entre las nubes.

**122. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 204).**

–Porque estoy locamente enamorado de ella –me respondió–; aunque la he visto sólo una vez, sé que nunca me he topado con una belleza semejante; ¡y eso que llevo capturadas muchas cautivas que no eran nada feas!

Aunque el tiempo usado es presente, queda claro que el enunciador atribuye la situación actual a la visión única y puntual de una belleza.

**123. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 216).**

[Calasiris al lugarteniente del pirata, sembrando la cizaña.] El tiempo apremia y no hay posibilidad de largos discursos. Mi hija está enamorada de ti; este hecho no tiene nada de raro, pues tu valor la ha cautivado.

Es otra patraña de Calasiris, pero su significado es un caso de motivema (y además indica que cumple las condiciones de verosimilitud en su tiempo). Ella se habría enamorado de él por su valor, no por su belleza, pero se trata en todo caso características personales.

**124. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 217-218).**

Al ver a Cariclea, que llevaba sobre la cabeza una corona de laurel y resplandecía con los destellos de su vestido bordado en oro –se había puesto el vestido sagrado de Delfos, para que fuera el de la victoria o la mortaja–, y al fijarse en los demás lujos con los que estaba revestida, semejantes a los de un lecho nupcial, su pasión, como era de esperar, se inflama, y el amor y los celos le asaltan. En definitiva, bien se podía ver por su mirada, cuando regresó, que maquinaba alguna locura.

**125. Heliodoro de Halicarnaso (62) *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 250).**

En la ocasión en que celebraba en presencia de todo el pueblo los sacrificios de la toma de posesión, Ársace se encontró por las proximidades del templo de Isis con éste, un joven lleno de encanto y juventud, más bello aún por el traje que llevaba puesto para la celebración de ese

día; y entonces, puso en él sus ojos licenciosos y le hizo señales declaratorias de sus deshonestos apetitos.

**126. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 253).**

[...] al contemplar a Tíamis y a Teágenes, su corazón se desgarraba en dos, sintiendo amor por ambos a la vez: uno ahora renovado;

**127. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 253).**

[...] otro nuevo en su alma y, por tanto, más punzante. Sus angustias eran tan notorias, que no pasaron inadvertidas a los que la rodeaban. No obstante, guardó unos instantes de silencio, fue recobrándose, como después de un ataque de epilepsia, [...].

Se trata de la continuación del ejemplo anterior: Ársace se ve desgarrada entre dos amores que tienen, sin embargo, orígenes levemente distintos aunque ambos pertenecientes a esta variante. Por un lado, el viejo amor a Tíamis, ahora renovado; por otro, la reciente herida provocada por la belleza de Teágenes.

**128. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 262).**

Su corazón de mujer, y de mujer además entregada a placeres deshonestos, se abrasaba con la irresistible contemplación de Teágenes, aún más que en ocasiones anteriores, y esta pasión le [sic.] golpeaba con mayor violencia que todas las que había sentido antes.

No es suficientemente evidente que sea la hermosura la que ha causado el amor, pero es así como lo vamos a considerar por el empleo de la palabra «contemplación». Por otro lado, se trata de un nuevo incremento de la pasión más que del origen desde la nada.

**129. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 263).**

–Estoy herida –replicó ella, tras un breve silencio–, madre, como nunca hasta ahora, y, aunque tus favores han sido muchos y frecuentes en semejantes circunstancias, no sé si esta vez tendrás éxito. Pues has de saber que la guerra que hoy ha estado a punto de estallar ante las murallas, tan súbitamente luego calmada, si bien para los demás se resolvió sin sangre y se tornó en paz, ha sido para mí la causa y principio de una guerra más real, y herida, no en una parte o en un miembro sólo, sino en mi propia alma; y ha sido así, porque ha puesto ante mi vista a ese joven extranjero, el que corría al lado de Tíamis durante el duelo personal. [...] Ya sabes, querida amiga, el dardo que me ha herido. Hora es, pues, de que pongas en movimiento todo ingenio, todos los hechizos que las viejas conocéis, y toda tu astucia, si quieres que sobreviva la persona de quien eres nodriza.

El caso es claro. La admonición final correspondería a un caso de modalidad no aseverativa que no debemos recoger.

**130. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 273).**

Él [Aquémenes, hijo de Cíbele, la nodriza de Ársace] se asomó de nuevo e intentó examinar con más detalle a las personas que veía. Aunque no conocía en absoluto a Cariclea, no pudo menos de asombrarse profundamente de su belleza, que procuraba imaginar cuál sería cuando no estuviera llorando como ahora, y la admiración, sin darse cuenta, le fue arrastrando al amor.

**131. *Anacreónticas* (64): (Anónimo, 2012: 87).**

Tú dices las glorias de Tebas  
y otro a su vez las guerras de Frigia,  
pero yo canto mis derrotas.  
No me perdió el caballo  
ni el infante ni las naves,  
sino otro ejército, nunca visto,

que lanza dardos desde sus ojos.

Aunque habla de dardos, no se trata de instrumentos de Eros, o al menos no literalmente, sino de la belleza de los ojos que hace daño al que la mira. La metáfora se compone en varios planos, entre los que parece predominar la hermosura de los ojos.

**132. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 216-217).

Pues bien, cuando se despojó de la última de sus prendas, quedé completamente traspuesto, deslumbrado por el fulgor de sus miembros. [...] Enseguida corrí a devolverle el manto a la que despertaba en mí ese deseo, [...].

**133. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 278-279).

El muchacho está enamorado de ti, Cálíce, se consume en tu dulcísima llama y muy pronto morirá [...]. También tú abrasas al que te ve y asaetas al que le hablas: adminístrale al herido cuanto antes también tus Gracias. Provocas el fuego, pero también tienes el agua: sofoca cuanto antes la llama que tú misma has encendido.

Aunque el fragmento esté en segunda persona, no por ello desaparece la narratividad: alguien se ha enamorado de una muchacha por sus excelencias. A esto se añade la intervención del enunciador, que le pide a la muchacha que le conceda sus gracias, utilizando una modalidad no aseverativa que por lo tanto no debemos tener en cuenta.

**134. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 281-282).

En los sacrificios, cuando pedimos a los dioses la liberación de nuestros sufrimientos, me he visto aquejado por la más terrible angustia. Tenía aún mis manos levantadas en alto y rezaba la oración para mis adentros, cuando no sé cómo, repentinamente fui azotado por Eros. Me volví hacia ti y, en cuanto te vi, quedé asaeteado por tu hermosura. En efecto, fue verte y ya no era capaz de llevar mis ojos a otra parte; [...]

Aquí hay dos formas complementarias en un solo ejemplo: Eros (si es que no es solo el nombre del dios como símbolo del amor entendido realmente como sentimiento humano) y la belleza que lo origina. Para este apartado tenemos en cuenta el segundo.

**135. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 287-288).

Qué dulce es su compañía, sí, por las Musas, pero, en cierto modo, me hizo sentir a la vez un amargo dolor. Me tocó el corazón: me palpita intensamente, da grandes brincos y me parece que se abrasa. Unas veces mi cabeza se inclina hasta las rodillas por su peso, otras se ladea hacia los hombros. Cuando lo veo tan hermoso, me avergüenzo, temo, el placer hace que me falte la respiración. ¡Dulcísimo fuego! ¿Qué es lo que ha venido a instalarse en mi interior? Qué continuo tormento, y no logro saber qué es lo que de verdad causa este sufrimiento. [...]

Aunque en la continuación de este pasaje se cita a Eros, en este fragmento el enunciador-enamorado atribuye ese sentimiento nuevo y casi desconocido a la belleza del amado.

**136. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 315).

Pánfilo, cuya curiosidad –no sé cómo– logró ser despertada por la mirada de aquella, vino a enamorarse a primera vista. Nada más recibir la emanación de hermosura a través de los ojos, se prendió del fuego erótico y, como un buey atormentado por un tábano, perdió todo sosiego.

**137. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 320).

¿No sientes piedad al ver a este jovencito? ¿No te vas a compadecer de mi pasión? Retenme a la fuerza: me has vencido, a mí, al que ningún hombre ni mujer habían podido seducir.

Se exalta la superioridad del amado por la dificultad de hacer que el amante se enamore.

**138. Museo (66): Hero y Leandro** (Museo, 1994: 60-61).

Metióse en las tiernas entrañas de los jóvenes y no había varón que no muriera de ganas por compartir con Hero su lecho. Y por cualquier lugar del templo de bellos cimientos que pasara, tras de sí tenía la mente y los ojos y los corazones de los hombres. Y cierto mozo quedó pasmado y habló de este modo: «[...]. Acecharla fue mi quebranto, mas de mirarla colmo no hallé. ¡Muriera yo al instante, si al lecho de Hero hubiera yo subido! [...]!».

Todos se enamoraron de ella por su belleza; y entre ellos, Leandro. Es un caso múltiple, pero en el que todos los individuos que se enamoran caen en una única variante del deseo, la provocada por la belleza de Hero.

**139. Museo (66): Hero y Leandro** (Museo, 1994: 61-63).

Así dijo cierto mozo. Cada cual por su lado escondía su herida y volvíase loco por la belleza de la muchacha. Tú, doliente Leandro, nada más ver a la renombrada muchacha, no querías abrumar tu pecho con furtivos agujijones, mas el asalto domado por flechas de fuego, no querías vivir privado de la muy bella Hero. Con los rayos de sus ojos se avivaba la antorcha de los amores, y el corazón te bullía por empuje de un invencible fuego. Pues la belleza cambiante de una mujer impecable a los mortales resulta más punzante que alada saeta. Y el ojo es su senda: del ojo lanzada la belleza resbala y hasta las entrañas del varón senderea. Domináronle entonces pasmo, descaro, temblor, pudor. Temblaba su corazón, mas lo contenía el pudor de verse prisionero. Pasmábale su porte inmejorable y amor le apartó el pudor. [...]

Se insiste en el enamoramiento de Leandro, se entiende que por la belleza de Hero, y específicamente, de sus ojos. Resulta llamativo que el narrador calle el nombre del muchacho al principio, como por superstición, ya que podría afectarle la promesa que ha hecho de morir una vez lograda su unión.

**140. Museo (66): Hero y Leandro** (Museo, 1994: 63).

[...] Ella, tan pronto comprendió la dolosa pasión de Leandro, se alegraba de su apostura, mas también con calma posó en él una y otra vez su cautivadora mirada para corresponder a Leandro con secretos meneos de cabeza, y de nuevo la apartaba.

Mientras en el caso de Leandro queda claro que la causa es la visión de la belleza de Hero, en el de la muchacha ahora se renuncia a explicación, pero se puede pensar que en parte es la certeza del amor de Leandro y en parte, sobre todo, su «apostura».

**141. Museo (66): Hero y Leandro** (Museo, 1994: 67).

Ya también aceptó el agridulce agujijón de los amores e inflamaba su corazón con dulce fuego la doncella Hero, y ante la belleza del seductor Leandro quedábase estupefacta.

Ahora sí la belleza de Leandro también es explícitamente el origen del fuego que arde en el corazón de Hero.

### 6. 2. 2. 'Circunstancias'

Proponemos la distinción de cuatro subtipos, como adelantábamos antes: 1. un **dios** ordena las circunstancias; 2. una **persona** es quien las gestiona para manipular al enamorado; 3. una persona trata de producir el amor hacia sí misma, con ánimo de **seducir**; 4. solo el **azar** ha producido una disposición fortuita que favorece el surgimiento del amor. Al final de cada caso señalamos entre paréntesis la categoría a la que pertenece cada uno.

#### 1. Hesíodo (3): *Fragmentos* (Hesíodo, 2000: 216).

[...] deseando ser esposo de Helena de hermosa cabellera, sin haber visto en absoluto su belleza sino por oír el relato de otros.

Se trata de un caso de amor de oídas, es decir, una circunstancia completamente casual y que no tiene nada que ver con el conocimiento directo de la persona amada. Estas circunstancias están más allá de la evidencia de que el enamorado no conoce a la amada: si normalmente la idea de las circunstancias enamoradoras ya implica que la persona objeto de deseo presenta rasgos insuficientes para ese deseo, por lo cual estas circunstancias son requeridas, en el caso del «amor de lejos» (como el más famoso del trovador Rudel, siglos después), esto llega al punto de que no hay nada en la realidad y todo está en la imaginación: es cosa de signos (**azar**).

#### 2. Safo (6): (VV. AA., 2001a: 290).

El mensajero de la primavera, el ruiseñor de canto que inspira amor

Podría parecer un instrumento, si estuviera en manos de alguien, pero está ahí sin más, una circunstancia inspiradora (**azar**).

#### 3. Eurípides (26): *Andrómaca* (Eurípides, 1986: 611).

Andrómaca: [...] No se debe a mis drogas el odio de tu esposo, sino a que no eres apta para vivir con él.

Ahí sí que hay hechizos: no es, mujer, la hermosura, sino la habilidad lo que al marido capta.

Aunque la expresión misma corresponde a la descripción de un universal, la protagonista da a entender con ello que Neoptólemo se ha enamorado de ella o la prefiere a su legítima mujer porque ha sido capaz de elaborar una estrategia victoriosa para seducirlo a pesar de su inferior belleza (**seducción**).

#### 4. Aristófanes (30): *Las tesmoforias* (Aristófanes, 1979: 352).

Eurípides: Quítate por la cabeza ese vestido, hija mía; siéntate sobre las rodillas del escita y alárgame los pies para que te descalce.

Arquero: *Chi, chi, chiéntate, chiéntate, chi, chi, fillita*. ¡Ah ! Cómo están los pechos de duros, lo mismo que nabos redondos.

Eurípides: Tú, toca más deprisa. ¿Temes todavía al escita?

Arquero: ¡Qué hermosos muslos! Pobre de ti, si no te quedas dentro. Hermosa facha la que tiene...

Eurípides: Ya está bien. Coge el vestido. Es hora de ponernos en marcha.

Arquero: ¿No me *bechas* primero?

Una vez alcanzado un pacto de no agresión entre Eurípides y las mujeres, él soborna al arquero con los favores de una niña. No queda claro si el arquero sentiría el deseo de no ser por la incitación de Eurípides, es decir, si se trata de la belleza de la muchacha («qué hermosos muslos») o las circunstancias, que preferimos (**persona**).

**5. Aristófanes (31): *Lisístrata*** (Aristófanes, 2008: 163).

Cinesias: (*Para sí.*) La encuentro mucho más joven y de mirada más tierna. Sus enfados hacia mí y sus humos, eso mismo es lo que me tiene destrozado de deseo.

Cinesias explicita la causa de su deseo: el desdén de la mujer. Si no olvidamos el sentido de esta escena en el conjunto de la trama, podemos entender esas actitudes como parte de las maniobras de las mujeres para desquiciar a los hombres, una particular forma de seducción basada en una combinación astuta de incitación y desprecio (**seducción**).

**6. Teócrito (38): *Idilio XXIII*** (Teócrito, 1986: 204).

Mas, con todo, era hermoso, y con su ira a su amante mayor fuego le daba. Al fin, no pudo éste soportar tamaña llama de Citerea, fue a derramar su llanto junto a la hostil morada [...]

En este caso, el muchacho no adopta voluntariamente esa actitud airada con ánimo de desquiciar a su amante, sino porque realmente lo desdén, así que vale como circunstancial el hecho de que el amante vea crecer su amor a causa del desdén (**azar**).

**7. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas*** (Apolonio, 1991: 256).

Así habló. Con las lágrimas de la joven en él se infundía también el funesto amor, y estas palabras le dijo en respuesta:

«Bien doy yo por seguro que no podré, ni de noche ni de día, olvidarme de ti si huyera de la muerte, si en verdad sano y salvo pudiera llegar a la tierra de Acaya, [...]».

Otra vez se considera el llanto como una circunstancia que genera el amor de Jasón, más que como una acción consciente de su poder por parte de la chica (**azar**).

**8. *Antología palatina I* (42):** (VV. AA., 1978: 371).

Cuando ya se entibiaba mi amor, diome Antípatro un beso y encendió nuevamente la fría ceniza

y así sin quererlo dos veces ardí en una sola

llama. ¡Huid, desdichados, no os queméis si me acerco! (Anónimo)

En este caso no es la belleza ni su contemplación, sino una acción, el beso, razón por la cual lo incluimos aquí. Antípatro ha actuado de manera que genera el deseo en el enunciadore, y no parece que se trate de una acción inconsciente o de la que se desconozcan las posibles consecuencias (**seducción**).

**9. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 154).

Cuando se presentó ante el joven con su promesa cumplida, se ganó su afecto y, desde entonces, se aman mucho mutuamente. Mas, después, el tirano se prendó de la belleza de Hiparino y estaba dispuesto a tomarlo por la fuerza.

Como ya mostrábamos, hay dos casos: el primero (aquí subrayado) implica a dos individuos, uno de los cuales siente por el otro un amor previo, por lo tanto actual y no narrado aquí, mientras que este se enamora del primero por sus acciones, es decir que es seducido. El segundo caso es el de un enamoramiento por la contemplación, que recogemos en 2. 1. (**seducción**).

**10. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 178).

Como, desde esta ocasión no dejó ella de frecuentar a su hijo y éste sentía una cierta pasión por su madre [sin saber que lo era], empezó ya a sentir curiosidad por saber quién era la desconocida [con la que se acostaba periódicamente en la oscuridad]. Así que durante algún tiempo rogó a su madre que suplicara a la mujer para que le hablara y, puesto que había despertado en él tamaño deseo, se le mostrara a la luz del día.

Es difícil delimitar la variante a la que corresponde este caso: obviamente la madre seduce a su hijo, pero sin interés en que se enamore específicamente de ella, ya que pretende solo sus prestaciones sexuales. Si no busca su amor es porque eso llevaría al muchacho (como finalmente ocurre) a descubrirla, con las nefastas consecuencias sociales que eso conlleva. De todas formas, parece mejor eso que un supuesto enamoramiento por sus características personales, o incluso que un caso de deseo de origen desconocido: sería raro, ya que el interés surge aquí precisamente del contacto sexual (**azar**).

**11. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 197-198).

Según cuentan, la ninfa Equenaida se enamoró de él y le exhortó a que nunca se aproximara a mortal alguna, ya que, si no le obedecía, perdería fatalmente sus ojos. Durante algún tiempo supo Dafnis resistir a sus deseos, aunque no eran pocas las mujeres que enloquecían de amor por él. Al final, sin embargo, una princesa siciliana supo ofuscarlo, dándole a beber mucho vino, y encender en él el deseo de yacer con ella.

En este fragmento hay dos casos. El primero corresponde a un deseo de origen desconocido; el segundo es el que nos interesa, el de una mujer que demuestra la capacidad táctica de contar con el alcohol y posiblemente otras circunstancias para obtener los favores del muchacho (**seducción**).

**12. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 36).

Por azar se encontraron frente a frente en un recodo estrecho, pues el dios había dispuesto el encuentro para que cada uno pudiese contemplar bien al otro; y al punto se produjeron uno en otro un sentimiento de amor, ya que en ambos iban juntas la belleza y la nobleza de linaje.

Eros provoca el encuentro y la belleza hace el resto. Por supuesto, aquí aparece este motivo en combinación con el enamoramiento por la calidad de las personas. Por eso lo repetimos allí (en 2. 1.). No es un caso de predestinación: no es por reconocerse por lo que se enamoran (**el dios**).

**13. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 42).

Este suceso [la serenata con la que los celosos tratan de indisponer a los protagonistas] inflamó con más fuerza su amor, y los padres de ambos se consideraban felices al ver la concordia de sus hijos.

Una circunstancia participa, si no exactamente en la generación del deseo, sí en su intensificación. La consideramos casual porque la pretensión de los que llevan a cabo la serenata es exactamente la contraria de la que obtienen (**azar**).

**14. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 66).

Calíroe, postrándose y cogiéndose a los pies de Afrodita, dijo:

-Tú fuiste la primera que me mostraste a Quéreas, y habiendo ajustado tan hermoso yugo, no lo cuidaste. Y, sin embargo, nosotros te rendíamos culto. Pero ya que así lo quisiste sólo una gracia solicito de ti: que hagas que a nadie agrade después de a él.

Se repite la idea anterior: se atribuye a Afrodita el esfuerzo por lograr que se encuentre la pareja, pero no de generar el amor, que es espontáneo (**el dios**).

**15. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 77).

Las dos mujeres salieron, y a Dionisio se le hundió el beso como un dardo en el corazón, y ya no era capaz de ver ni de oír, y estaba por todas partes cogido en la trampa, no encontrando ningún remedio a su amor.

Aunque Dionisio ya ha caído previamente, este beso provoca un claro renacer de la pasión. Puesto que se trata de un acto voluntario y no del todo inocente, debemos considerarlo como parte de una seducción (**seducción**).

**16. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo*** (Caritón, 1979: 123).

Por otra parte, otro sentimiento le impulsaba a hacer venir a aquella mujer tan hermosa, pues el sueño y la oscuridad, que eran sus consejeros cuando estaba solo, recordaban al Rey [de Persia] esta parte de la carta, y le excitaba aún más el rumor de que una tal Calíroo era la más bella de Jonia.

Es otro caso de amor de oídas, en el que el rey se ha excitado por lo que le han dicho. El cambio está implícito, pero se entiende que está enamorado desde hace poco, pues antes no se veía impulsado a hacerla venir (**azar**).

**17. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo*** (Caritón, 1979: 144).

Además, ardía en amor aún más que en Mileto, pues al principio de su deseo por Calíroo, sólo estaba enamorado de su belleza, pero entonces muchas cosas habían hecho aumentar su amor: la costumbre, el haber tenido un hijo, la ingratitud, los celos, y, sobre todo, lo imprevisto de todo el asunto.

El deseo encuentra pretextos aparte de la belleza: se suman nuevas cualidades recién descubiertas, específicamente circunstancias que rodean la belleza de la amada. Hemos incluido este fragmento también en 2. 1. ‘Contemplación’ por la primera frase, bastante explícita al atribuir a eso su primer arrebató (**azar**).

**18. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroo*** (Caritón, 1979: 165).

E incluso me parece que bendecía aquella guerra [la provocada por los egipcios rebeldes] que había cortado el deseo del Rey, alimentado sin duda por la ociosidad.

Se explica que el origen del deseo del Rey está en su ocio, idea prestada que se repite en varios autores de la Grecia antigua. Ese ocio es una circunstancia más (**azar**).

**19. Plutarco (48): *Erótico*** (Plutarco, 2003: 44).

Mientras [Ismenodora] concertaba el matrimonio de Bacón, que era hijo de una amiga íntima, con una joven pariente de su familia, a fuerza de estar con él y conversar muchas veces, ella misma sintió pasión por el muchacho. Y como oía y decía sobre él palabras afables y veía a multitud de nobles amantes en busca de su amor, se dejó cautivar y no pensaba hacer nada deshonesto, sino casarse públicamente y vivir con Bacón.

Resulta evidente que las causas expuestas aquí son las circunstancias, el oír hablar de él, aunque en este caso eso se acompañe del conocimiento directo de la persona de Bacón, lo que lo distancia del «amor de lejos». Se trata de un ejemplo bastante realista, por lo que solo responsabiliza al azar de producir las circunstancias generadoras (**azar**).

**20. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los muertos*** (Luciano, 1995: 67).

Lampis, se cortó la cabeza por amor a la hetera Mirtión; [...] Y tú, Acarnanio –no paraba de suspirar y maldecir a Mirtión–, le dije, ¿por qué acusas al amor cuando es a ti a quien deberías acusar, tú, que nunca jamás temblaste ante los enemigos sino que peleaste siempre en vanguardia disfrutando del peligro, te dejaste atrapar, tú, un tío con dos cojones, por una

muchachuela de tres al cuarto que te salió al encuentro, por sus lágrimas, sus suspiros y sus embelesos?

Es difuso y retórico, pero quiere significar eso: que la hetera lo sedujo y que las causas generadoras del deseo no fueron sus cualidades sino sus trucos, los elementos significante que utilizó para atraparle (**seducción**).

**21. Luciano de Samosata (51): *Diálogos marinos*** (Luciano, 1995: 99).

Poseidón. – Me has alterado, Tritón, al hablarme de la muchacha, así que vamos hasta ella.

Es otro caso de excitación por la palabra, sin conocimiento directo (**azar**).

**22. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses*** (Luciano, 1995: 125).

Zeus. – Tú misma te atormentas, Hera, y con tus celos no consigues otra cosa que acrecentar mi pasión.

Los celos de su mujer impulsan a Zeus a enamorarse (**azar**).

**23. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras*** (Luciano, 1995: 179).

Ampélide. – Sí, esos son los propios de un hombre cálido, dado que todos los demás, besos, lágrimas y juramentos y constantes visitas son síntomas de un amor incipiente que se está gestando. El fuego auténtico viene de los celos. Conque si Gorgias te sacude y se consume de celos, sé optimista y ruega que siempre se comporte así.

Caso bastante complejo: en opinión de Ampélide, si el fuego del amor viene de los celos, y Gorgias demuestra sus celos pegando a la cortesana, eso indica que en Gorgias los celos necesariamente están generando amor. Consideramos los celos una circunstancia, como en el ejemplo anterior (**azar**).

**24. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras*** (Luciano, 1995: 181).

Ampélide. – [...] Y apostándose al acecho de que abriera yo la puerta lloraba, me golpeaba, amenazaba con matarme, me rasgaba el vestido, hacía todo lo habido y por haber y al final por dos talentos que me dio me tuvo en exclusiva ocho meses completos. Su mujer andaba por ahí diciendo a todos que yo le había hecho enloquecer a base de fármacos; como que... ¡los celos eran mi fármaco! Así que utiliza tú también, Crísida, con Gorgias la misma droga; [...]

Aquí se explicita lo deducido del anterior: «hice que enloqueciera de amor gracias a los celos». Sin embargo, puesto que aquí son conscientes y voluntarios por parte de la mujer, debemos considerarlo un caso de seducción (**seducción**).

**25. Jámblico (54): *Babilóníacas*** (Jámblico, 1982: 429).

Joven es, en efecto, y que es bello también a mí, oh rey, me lo parece, y con frecuencia, insensato de mí, se lo elogió a ella y le dije que tenía un hermoso y gallardo rostro y que miraba con ojos tiernos. Y también le elogió muchas veces sus manos por blancas, y esa melena por rubia. Y en realidad, al decir eso, lo que hacía era enseñar a ella a enamorarse.

Más allá de la belleza evidente del esclavo, el enunciador reconoce que la acción de señalársela a su mujer provocó en ella su amor. Aunque se sugiera su ingenuidad, nos importa el punto de vista del enunciador. Naturalmente, se trata de una acción que no perseguía el efecto que logró, por eso lo consideramos circunstancia casual (**azar**).

**26. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 237).

Y también algunos añadían ya esto:

–¡Qué pareja harían Habrócomes y Antía!

Y estos eran los primeros ardidés del arte de Eros. Pronto llegó a cada uno de ellos la fama del otro, y Antía deseaba ver a Habrócomes, y el hasta entonces insensible al amor, Habrócomes, quería ver a Antía.

Eros orquesta circunstancias que llevarán a los protagonistas a enamorarse (**el dios**).

**27. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 303).

Por la vida diaria en común con la muchacha también Hipótoo se inflamó de deseo por Antía y quiso poseerla y le hizo muchas promesas. [Ella le cuenta su historia, de modo que él la reconoce como esposa de su amigo y la ayuda a buscarlo]

Queda claro que se trata no de su contemplación, sino del roce diario. No se trata de circunstancias previstas por dios ni persona, por eso son casuales (**azar**).

**28. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 178).

Trataba la canción de Apolo reprochándole a Dafne que huyese de él, a la vez que la persigue y está a punto ya de capturarla, y de la joven tornándose en arbusto y Apolo que se hacía una guirnalda de esa planta. Cuando oí cantar esto, aún más me abrasó el alma, pues una narración de amores da pábulo al deseo. Por más que uno mismo se recete un comportamiento razonable, se ve estimulado a imitar el ajeno ejemplo, sobre todo cuando el ejemplo proviene del que nos es superior.

El deseo de Clitofonte aumenta por la escucha de la canción. No nace con ella, sin embargo (**azar**).

**29. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 200).

Según se iba bebiendo, yo miraba hacia ella ya con más descaro. Amor y Dioniso, dos dioses violentos, cuando se apoderan de un alma la enloquecen hasta la desvergüenza, el uno abrasándola con el fuego que acostumbra, el otro aportando el vino como yesca, al ser el vino alimento del amor. Y también ella se atrevía ya a mirarme con mayor indiscreción.

Que haya más descaro no implica que haya más amor, pero en el interludio teórico se da a entender que el vino es combustible para el fuego del amor, por lo que debemos leer la ficción según eso: el vino es circunstancia que aumenta el deseo (**azar**).

**30. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 208-209).

Había un mozo bizantino de nombre Calístenes, huérfano y rico, calavera y derrochador. Éste, como oyese hablar de la hermosura de la hija de Sótrato, pero sin haberla visto nunca, deseó hacerla su esposa. Era un enamorado de oídas, ya que los seres desenfrenados llegan a tales excesos que incluso por medio de los oídos caen en la pasión amorosa, con las palabras como origen de lo que se suele padecer cuando heridos los ojos lo transmiten al alma. [...] Pues de imaginarse la belleza de la muchacha y de representarse lo que no había visto, sin darse cuenta había llegado a un estado deplorable.

Es otro caso de amor de lejos (**azar**).

**31. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 307).

Sentía vergüenza ante su marido y cólera por la carta; su amor amortiguaba su cólera, sus celos reavivaban el fuego de su amor y, por último, fue el amor el que obtuvo la victoria.

No el origen, pero sí el aumento del amor, se debe a unos celos no premeditados (**azar**).

**32. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 316).

Como Sóstenes le había ya revelado el asunto de Leucipa y le exaltaba teatralmente su hermosura, sus palabras, como si fueran una bella visión, le habían llenado el alma.

Otro amor debido a las palabras (**azar**).

**33. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 323).

–¡Lo hemos logrado, Lacena!, le dijo [Sóstenes]. Tersandro te ama con locura, hasta el punto de que quizás incluso se case contigo. Pero el éxito es mío, pues he sido yo quien le ha contado muchas maravillas de tu belleza y le he llenado el alma de ilusiones. ¿Por qué lloras? Levántate y hazle un sacrificio a Afrodita por tu buena suerte. Y acuérdate también de mí.

No es exacto lo que dice el personaje, pues parece que el resto del relato indica que se ha enamorado de verdad al verla, pero según aparece aquí es un caso de esta variante: las palabras de Sóstenes, como mínimo, han participado en la generación de ese amor. Sin embargo, en este caso son voluntariamente motivadoras (**persona**).

**34. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte*** (Aquiles, 1982: 372).

Había en Éfeso un mocito, tan guapo entre los muchachos cuanto Rodopis entre las doncellas. Eutinico lo llamaban y era también cazador, como Rodopis, y de Afrodita igualmente no quería saber nada. A por ambos, pues, parte la diosa y hace que coincidan las presas de uno y otro, ya que hasta entonces los dos jóvenes se habían mantenido distanciados. En tal ocasión no estaba Ártemis presente y Afrodita fue en busca de su hijo, el arquero, [...].

Este pasaje incluye la generación del deseo por obra de las flechas de un dios (y por eso reproducimos el fragmento completo en la variante 1. 3.), pero primero Afrodita genera las circunstancias favorables (**el dios**).

**35. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas*** (Alcifrón, 2000: 236).

No puedo ver cómo Zeuxipe, una vulgar prostituta, explota sin piedad a un joven. Él en efecto, pone en sus manos no sólo monedas de oro y de plata, sino también sus casas y sus tierras. Ella, por su parte, habiéndoselas ingeniado para atizar más y más la pasión de él, finge estar enamorada de un adolescente de Eubea, con la intención de entregarse a otro amor en el momento en que haya agotado los bienes de aquél.

No se detallan los medios que utiliza, pero se sabe que manipula las circunstancias a su favor (**seducción**).

**36. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas*** (Alcifrón, 2000: 287).

Al instante la música se apoderó de nosotras y, por estar algo bebidas, pensábamos en eso... tú sabes a qué me refiero. Nosotras acariciábamos las manos de nuestros amantes con delicadeza para relajar las articulaciones de sus dedos y nos entregábamos a jugueteos amorosos por estar en compañía de Dioniso. [...]

La música y el vino participan aquí de la excitación (**azar**).

**37. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 67).

Cambises entonces, complacido y muy excitado por Nitetis, conoce todo lo sucedido de labios de ella y al pedirle vengarse del asesino de Aprias lo convence de hacer la guerra a los egipcios.

Que es ella quien lo excita está claro; que lo hace a propósito para lograr sus objetivos resulta bastante obvio también (**seducción**).

**38. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe*** (Longo, 2005: 44).

Así pues, Dorcón, dolido, salió corriendo, dispuesto a buscar ya otra vía para su amor; en cuanto a Dafnis, parecía que hubiera recibido no un beso sino un mordisco: al punto se le puso

sombría la expresión, le venían frecuentes escalofríos y trataba de contener la agitación de su corazón; quería mirar a Cloe pero cuando lo hacía le invadía el rubor.

La circunstancia es el beso que le da Cloe a Dafnis. Eso hace que él se fije en ella, que hasta entonces no era más que una compañera. En este caso, lo consideramos casual porque ella no sabe las consecuencias que puede tener su acción (**azar**).

**39. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 45).**

«¿Qué efectos causa en mí un beso de Cloe? Sus labios son más tiernos que las rosas, su boca más dulce que un panal, pero su beso es más punzante que el aguijón de una abeja [...]».

Cloe es inocente de los efectos que provoca su acción (**azar**).

**40. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 99).**

Semejante espectáculo incitaba al amor carnal incluso a los viejos, conque ellos, que eran jóvenes y rebosantes de savia y andaban hacía ya largo tiempo en pos del amor, se abrasaban con lo que oían, se derretían con lo que veían e iban en busca también ellos de algo más que el beso y el abrazo, sobre todo Dafnis.

La circunstancia es esta vez la visión de los animales apareándose (**azar**).

**41. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 129).**

Pero a Gnatón el espectáculo con las cabras le había inflamado todavía más y tenía ya por invivible la vida si no conseguía a Dafnis [...]

Otra vez la excitación se produce bajo el efecto del sexo animal (**azar**).

**42. Filóstrato (60): *Cartas de amor* (Filóstrato, 2010: 168-169).**

Los ojos son los consejeros del amor, pero tú, que vives en Corinto, te has dejado llevar por lo que has oído y te has enamorado de un mozalbete jonio. Esto parece una predicción para aquellos que aún no saben que la mente puede ver.

La opinión del enunciador es que la mente tiene ojos por los que sin duda puede penetrar la imagen excitante de la persona amada, que perturba al individuo. Pero no nos atrevemos a seguir su criterio incluyéndolo entre los casos de contemplación y preferimos aceptarlo como un enamoramiento de oídas (**azar**).

**43. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 55).**

Pues [Pentesilea] yacía en armas sobre la tierra, como la indestructible Ártemis, hija de Zeus, mientras duerme, después de fatigar sus miembros disparando por los montes extensos a los fogosos leones. Pues la propia Cipris, de bella corona, compañera de lecho del poderoso Ares, la hizo encantadora, incluso muerta, para que también entristeciera al hijo del irreprochable Peleo. Muchos, al regresar camino abajo a su casa, suplicaban descansar en la cama de una esposa como ella. También Aquiles se atormentaba en su interior, por haberla herido de muerte y no llevarla como su divina mujer a Ptía, de bellos corceles, y es que su talla y hermosura eran intachables, igual incluso a la de las inmortales.

Parece que Afrodita la ha hecho hermosa para entristecer a Aquiles. Es decir que favorece unas circunstancias para que el deseo aparezca en el héroe, aunque podría discutirse, siendo que esas circunstancias son la belleza de la persona, que normalmente incluimos en otro apartado (**el dios**).

**44. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 27).**

Echa a ésta contra mí y le da la orden de hacerse la enamorada, cosa que Tisbe cumplió al instante. Ella, que hasta el momento había rechazado mis tentativas, a partir de entonces trataba

de seducirme de mil maneras: con miradas, con gestos, con insinuaciones. Yo, ingenuo de mí, llegué a convencerme de que súbitamente me había hecho atractivo a sus ojos y, al fin, la recibí una noche que vino a mi cama.

En realidad el ya ha demostrado su amor antes de esto, pero Tisbe realiza acciones conscientes para generar en él un deseo más urgente. La circunstancia determinante en este caso parece ser la percepción de ser amado por el otro (**seducción**).

**45. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas*** (Heliodoro, 1996: 33).

En cuanto a ella, las Erinis comenzaron enseguida a atormentarla: estaba más locamente enamorada de ti que cuando te hallabas presente, y no cesaba de llorar, por ti en apariencia, pero por sí misma en realidad, de gritar «Cnemón» noche y día, y de llamarte hijo dulcísimo, y su alma.

Puede parecer que las Erinis son la divinidad que hace que ella se enamore más, pero la verdad es otra: por un lado, el narrador en este fragmento es solo un personaje y no puede saber eso, sino que solo da una interpretación personal; por otro, las Erinis son los espíritus vengadores del que ha sufrido una injusticia, de modo que su manera de vengar es variable. Aquí se trata de que la atormentan agudizando su pasión, en todo caso. Lo que hay que entender es que la ausencia de Cnemón y el sentimiento de culpa aumentan su deseo. Estas son circunstancias azarosas (**azar**).

**46. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas*** (Heliodoro, 1996: 148).

–¿Pero no vas a dejar –contesté con aire ofendido– de insultarme a mí y a mi arte? Gracias a él, ya ha caído presa ella, se ve obligada a amarte y anhela verte como a un ser celestial.

Aunque miente, las palabras de Calasiris corresponden a este lugar: él ha generado las circunstancias para provocar el amor. Es cierto que Calasiris dice haber usado algún tipo de poderes ocultos o de magia, sin necesidad de recurrir a un instrumento: podríamos considerarlo divino porque es capaz de generar él mismo el deseo, pero no parece que sea esa la intención del personaje, sino solo encarecer su trabajo. En todo caso, no es lo suficientemente claro como para optar por otra variante (**persona**).

**47. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas*** (Heliodoro, 1996: 150).

–¡Eso es sabiduría, eso es amistad! ¡Gran hazaña has logrado: la que era imposible de capturar está capturada; la inaccesible a la derrota está vencida! ¡Cariclea está enamorada! [...] –Era bien evidente que no podría resistir ni mi primer asalto; [...].

Se trata de una nueva falsedad de Calasiris, que sabía del amor de Cariclea y ha fingido que realizaba determinadas acciones para lograrlo. Engaña a su interlocutor, por lo que damos por bueno este caso (**persona**).

**48. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas*** (Heliodoro, 1996: 153).

–Caricles –respondí–, no te has equivocado, al decir que tu hija está posesa. Pues lo que la turba de ese modo son los poderes que yo he enviado sobre ella de lo alto; naturalmente, me he visto obligado a recurrir a los más eficaces, pero era preciso para forzarla a hacer lo que repugnaba a su naturaleza y su voluntad. [...] Porque me temo que esté impregnada de algún hechizo y escrita con encantos que le endurecen el alma, y que el responsable sea algún enemigo que ha maquinado desde su nacimiento esta artimaña para lograr que ella viva sin amor y sin descendencia.

Sigue la patraña de Calasiris, que finge haber provocado con sus hechizos el enamoramiento de Cariclea. Como en el caso anteriormente recogido, asumimos su versión como manifestación de esta variante del motivema, sin atender a la circunstancia de la trama que nos hace entender su falsedad. No consideramos que Calasiris haya empleado ningún instrumento dotado de poderes

mágicos porque no hace mención clara de ello, sino solo de haber intervenido, sin que se sepa bien la forma (**persona**).

**49. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 170).**

El fuego de su pasión le consume más, creo, cuando ve delante e indefensa a la persona ansiada.

Es Cariclea la que está hablando a su padre adoptivo sobre la inconveniencia de dejarla sola con Teágenes, de quien todavía no se fía lo suficiente. La comparación entre los tiempos imprime un cambio en el eje temporal que nos permite considerarlo narrativo. Por otro lado, podemos rechazar la posibilidad de que se trate de un amor generado por la contemplación porque es la certeza de la indefensión de la persona amada la que atiza el fuego (**azar**).

**50. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 192).**

Diciendo esto, [Teágenes, como copero de Ársace] preparó una deliciosa mezcla, que ofreció a Ársace, luego de recorrer la habitación con elegante destreza, sosteniendo la copa en la punta de los dedos. Esta bebida encendió en ella una pasión más agitada todavía y mientras bebía, mantuvo los ojos fijos en Teágenes, más cautivada por el amor que por la mezcla del vino.

La bebida que le ofrece Teágenes provoca una redoblada pasión, pero no se trata de una acción voluntaria, pues el muchacho en realidad habría hecho lo posible para lograr el efecto contrario (**azar**).

**51. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 202).**

Ya que cantando tus bellas melodías nos has atravesado con los terribles dardos de los Amores, dinos, en nombre de ese talento musical tuyo con el que, además de los oídos, has colmado de amor también el alma de cada una de nosotras: ¿por quién cantas?

Aunque la circunstancia enamoradora proviene de la persona amada, dado que lo único que ha hecho esta es cantar, hay que entender que la ha realizado sin voluntad específica (**azar**).

**52. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 232).**

Pero yo juro por los encantos de Pitíade que ni en la distancia renuncié a mi amor por ella. En absoluto he vuelto menos enamorado, más bien al contrario, con la ausencia me iba dando cuenta de que mi deseo iba en aumento.

La circunstancia de la lejanía puede favorecer el amor (**azar**).

**53. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 274).**

Unas veces se comporta en todo como si me amara: enciende en mí una enorme pasión y me eleva por entero en una nube de esperanzas; [...]

Una manera de seducir consiste en fingir amor. El que lo hace en este ejemplo tiene éxito (**seducción**).

**54. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 293).**

Una esclava, aún virgen, se enamoró del amante de su señora, pues por andar prestando los servicios que ambos le requerían, le vino el origen del amor.

Es la cercanía de una pareja de enamorados, el conocimiento de sus acciones y deseos, lo que parece llevar a la esclava a desear la posición que ocupa su ama en la pareja, aunque en un pasaje posterior se cite a Eros (**azar**).

**55. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 299-300).**

He pintado a una hermosa joven y me he enamorado de mi cuadro. El arte me provocó el deseo, no la flecha de Afrodita: he sido asaeteado por mi propia mano.

En este fragmento se observa un juego irreverente hacia los dioses, por más que se los reconozca en general. No creemos que se trate del individuo responsable de su propio amor, porque parece que no quería enamorarse, pero el cuadro que ha pintado era tan bello que no pudo evitarlo. En ese sentido solo ha robado sus poderes a Afrodita. Pero su amor surge de unas circunstancias, el arte de su propio pincel (**azar**).

**56. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 304).

Yo me casé aposta con una mujer pobre para no tener que soportar arrogancia alguna de una esposa rica. Y me enamoré de ella enseguida. Al principio sentía compasión por su pobreza y pensaba que era piedad por su desdichada suerte: no sabía que ese tipo de piedad es el comienzo del amor. En efecto, muchas veces de la compasión nace el deseo.

La piedad por la pobreza es fortuita y secundaria, pero aquí genera el amor (**azar**).

**57. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 56).

Pero, ¿cómo Leandro, que en Abido casa habitaba, de Hero vino a prendarse, y en su amor a ella también prendó?

Este es el caso de Hero, que por la forma en que está expuesto resulta un claro caso de seducción, como si él la hubiera enamorado a ella. En cambio, Leandro simplemente «se prendó» de Hero, caso de ignorancia de la causa (**seducción**).

**58. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 66).

Así habló y acabó por seducir la mente remisa de la joven, extraviándole el ánimo con palabras que enamoran.

Palabras son circunstancias (**seducción**).

### 6. 2. 3. 'Se ignora'

#### 1. Homero (1): *Ilíada* (Homero, 1999b: 217).

La mujer de éste, la divina Antea, concibió enloquecido deseo de unirse a él en secreto amor. Pero no logró convencer los buenos instintos del belicoso Belerofontes. Entonces aquella dijo con mentiras al rey Preto: «¡Ojalá mueras, Preto, o mata a Belerofontes, que ha querido unirse en el amor conmigo contra mi deseo! [...]».

Como hemos decidido, aunque aparezca la propia Antea como sujeto de «concebir», la idea del «loco deseo» deja bastante claro que no es responsable.

#### 2. Homero (2): *Odisea* (Homero, 1999b: 1285).

[...] mas ella de un río se prendó, del Enipes divino, el más bello con mucho de entre todos los ríos que riegan los campos [...].

#### 3. Hesíodo (3): *Teogonía* (Hesíodo, 2000: 18).

Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes [...].

El ansia de Urano tiene una aspectualidad difícil: ¿cuándo surgió?; ¿estaba antes y siguió después? Se diría que no, que surgió poco antes y se extinguió inmediatamente al satisfacerse, pero esto no es explícito. Es posible dudar entre dejarlo aquí o excluirlo como deseo actual y sin narración en lo que respecta a su origen. La versión en inglés dice «and Heaven came, bringing on night and longing for love, and he lay about Earth spreading himself full upon her» (Hesiod, 1998: 91-93). Aceptamos que el deseo del cielo es inmediatamente anterior a su acción.

#### 4. Hesíodo (3): *Eeas* (Hesíodo, 2000: 187).

Por abominable lascivia perdió la tierna flor de su belleza [...].

Se ignora el origen de la lascivia pero esta es explícita. Parece que el juicio («abominable») puede ser un rasgo sexista, incluso tal vez el uso de «lascivia» en vez de «deseo». Podría dudarse de que el caso correspondiera a los ejemplos no narrativos, pero lo dejamos aquí porque la frase es lo suficientemente dinámica como para pensar que esa lascivia tuvo un antes y un después.

#### 5. Hesíodo (3): *Eeas* (Hesíodo, 2000: 213).

[...] deseando el amor de una mujer de hermosa cintura, se lanzó desde el Olimpo en la oscuridad de la noche [...] pues esa misma noche se mezcló en el lecho y amor de la Electriona de finos tobillos y cumplió así su deseo.

Una vez más, podría parecer estático, pero queda claro que antes no la deseaba y ahora de pronto algo le impulsa a salir en la noche para lograr su propósito. En cambio es obvio que no se explicita la causa de ese sentimiento, ni siquiera se sabe si la ha visto. La continuación del fragmento, en cambio, muestra a Anfitrión dominado por el deseo, por lo que lo entendemos como fuerza natural (1. 1.)

**6. Hesíodo (3): *Escudo*** (Hesíodo, 2000: 117).

Por su parte, el padre de hombres y dioses urdía otro plan en su corazón, con la idea de engendrar un defensor del mal para dioses y laboriosos hombres. Se lanzó desde el Olimpo mientras en secreto meditaba un engaño en su corazón, ansioso por el amor de una mujer de bella cintura [Alcmena], en la noche.

Otra vez se explicita el ansia de Zeus, pero no su origen, ya que el narrador se centra en el momento en que está como dominado por el sentimiento, olvidando dar cuenta de lo anterior. Una vez más, aceptamos que se trata de un sentimiento suficiente y capaz de provocar la acción, por lo que su existencia aparece limitada en el tiempo al momento previo a la visita nocturna.

**7. Safo (6)** (VV. AA., 2001a: 277).

Atis, me he enamorado de ti hace ya mucho tiempo...

**8. Anacreonte (9)** (VV. AA., 2001a: 320).

Tirándome de nuevo desde la roca de Léucade, me sumerjo en la mar canosa, ebrio de amor.

La traducción de Calvo Martínez (VV. AA., 2009: 93) dice «Elevándome desde la roca Léucade / en el blanco oleaje me sumerjo ebrio de amor». Podemos dudar de su pertinencia en esta variante por la diferencia entre las dos versiones: una dice «de nuevo» y la otra no; lo primero indicaría el necesario transcurso temporal del motivema, lo segundo no. Pero la traducción al inglés también marca el cambio temporal: «See, once again I climb up and dive from the Leucadian cliff into the grey waves, drunk with love». Por otro lado, también hay que decidir si reconocer esa ebriedad como una fuerza natural o como un deseo de origen ignorado. Optamos por lo segundo, sin convicción. En cierto sentido solo se presupone el deseo: la roca Léucade era el lugar donde se suicidaban los enamorados, solo así queda claro que lo que quiere decir el autor es que se ha enamorado de nuevo. La presuposición es demasiado obvia como para no tenerla en cuenta aquí.

**9. Anacreonte (9)** (VV. AA., 2001a: 327).

De nuevo amo y no amo, estoy loco y no estoy loco.

También en este caso, «de nuevo» es la clave para tenerlo por motivema. Obviamente el enunciador no sabe nada o no dice nada de las causas del amor.

**10. Himnos Homéricos (10): *Himno v: A Afrodita*** (Anónimo, 2001: 164).

¡Ellos que antes temían la conversación conmigo y mis argucias por las que uní a todos los inmortales alguna vez con mujeres mortales! A todos en verdad los domeñaba con mi ingenio. Pero ahora mi boca no se atreverá ya ni a mencionar eso entre los inmortales, puesto que obré de forma muy temeraria, abominable, inenarrable. Se me extravió la mente y concebí un hijo bajo mi cintura, tras haber yacido con un mortal.

Ella reconoce su error, algo le ha pasado, la mente se extravió. ¿Podría ser una fuerza de la naturaleza? En el fondo se da a entender eso, pero lo que se dice explícitamente es otra cosa: que algo pasó, es decir que el deseo tuvo un origen pero ella misma no sabe cuál.

**11. Píndaro (11): *Pítica II*** (Píndaro, 1984b: 149).

Resuenan en lontananza de Cíniras múltiples veces  
las voces de los ciprios: Apolo, el de áureas guedejas  
lo amó benignamente,  
a él, el dulce sacerdote de Afrodita.

Claramente no se indica la causa, aunque parece que por simple omisión.

**12. Píndaro (11): *Nemea V*** (Píndaro, 1984b: 239).

Hipólita, con engaño quiso  
 encadenarlo, y a su amigo, señor de los Magnesios,  
 esposo suyo, lo persuadió con astutos consejos  
 de que él –Peleo– intentó gustar de su cama nupcial, en el lecho.  
 Pero fue lo contrario; pues muchas veces, con toda pasión  
le suplicó ella provocante.

Esta historia de José protagonizada por Hipólita y Peleo implica el deseo de la mujer, y se explicita («con toda pasión»), pero no se explicita el origen. La palabra «pasión» podría indicar el origen externo, pero parece demasiado ambiguo como para dar esa idea por buena. La versión de Alsina (Píndaro, 1990: 194) dice: «[...] “que en la alcoba de Acasto / Peleo había atentado / contra su lecho”. Y era lo contrario. / Ella insistentemente lo acosaba / con sus súplicas, pero / aquellas tan impúdicas propuestas / le exasperaron.» Como se ve en esta versión, no hay indicación ninguna del origen de su deseo, incluso resulta dudoso que el fragmento no debiera estar entre los de deseo solo presupuesto. Pero tal vez sí en la traducción de Bádenas y Bernabé (Píndaro, 1984a: 214): «Pues era ella la que con continuas palabras insinceras ardorosamente le había suplicado». Suárez de la Torre (Píndaro, 1988: 265) también incluye su pasión: «pues fue ella la que con toda pasión / le había estado suplicando con engañosos argumentos». En inglés parece que también se acepta una pasión por parte de la mujer: «but the opposite was true, for again and again / with all her heart she begged him beguilingly» (Pindar, 1997: 51).

**13. Píndaro (11): *Peán viib*** (Píndaro, 1984b: 334).

Arrastrada era siempre por el Mar Egeo,  
 hasta que el poderoso dios  
se enamoró y unió (a Leto),  
 para que naciera su hijo, el portador del arco (Apolo).

Excluimos la posibilidad de responsabilidad del propio sujeto enamorado porque no nos parece suficiente la presunta reflexividad de «se enamoró», que posiblemente deba ser considerada en el sentido pronominal que resta precisamente responsabilidad al enamorado. Simplemente se ignora el origen.

**14. Esquilo (13): *Los siete contra Tebas*** (Esquilo, 2003: 137).

Mas él [Layo], cediendo a dulces extravíos,  
la vida dio al parricida Edipo,  
 que fue su propia muerte,  
 el que al sembrar el sacro  
 terruño de su madre,  
 que le había nutrido,  
 hizo brotar una raíz de sangre:  
 ¡Delirio fue lo que, en su furia insana,  
 juntó a los dos esposos!

El oráculo de Delfos ha advertido a Layo que muriendo sin hijos salvará a su patria, pero él se deja llevar por el deseo y atenta contra la prudencia, dejando embarazada a su esposa Yocasta. El caso es complejo: podría entenderse como fuerza de la naturaleza. Pero parece que simplemente se oculta el posible origen de esos extravíos que podemos considerar sinónimos del deseo.

**15. Esquilo (14): *Las suplicantes*** (Esquilo, 2003: 172).

Ave que ha devorado a sus hermanas,  
 ¿cómo puede ser pura? ¿Y cómo puro  
 el que a mujer desposa en contra del padre  
 y en contra de ella misma? Ni en el Hades  
 una vez muerto se hurtará a un proceso

por su lascivia, si esta acción comete.

Habla Dánao, sobre el incesto que pretenden los familiares egipcios. Aunque al principio podría parecer un caso de deseo no explícito, al final del pasaje se explicita como lascivia, aunque no se explica su origen.

**16. Esquilo (16): *La Orestía. Agamenón*** (Esquilo, 2003: 306).

Miracle, yace en tierra el que ofendíome,  
el encanto de todas las Criseidas  
 de la tierra troyana. Con él, ella  
 también, la prisionera, la adivina  
 que, amante real, con él comparte el lecho  
 y que con él los bancos de una nave, [sic.]  
 desgastara. [...]

Clitemnestra dice que Agamenón encantó a Criseida, aunque lo dice de forma poco clara. La versión de Perea Morales (Esquilo, 1986: 431-432) dice «Ahí yace el ofensor de esta esposa, el deleite de las Criseidas al pie de Ilio, y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho, profetisa que con él compartía fielmente su cama, pero que frecuentaba igualmente los bancos de los marineros». Según esto, el deseo no aparece, sino que se trata de deleite, de manera que el ejemplo debería ir al tipo excluido del placer sexual. El resto es cosa de sexo y no de deseo, por lo que no atañe al motivema. La tercera versión cotejada, la de Alsina (Esquilo, 1987: 202, 203) dice «Yace en tierra, vedle, el ofensor de esta mujer (*señalándose a sí misma*), el encanto de todas las Criseidas de la tierra troyana.» La palabra clave parece «meiligma», que significa «sazonamiento de un manjar» y no tanto «encanto». Pero el sentido puede acercarse también a «sirviente», en el sentido en que una especia está al servicio de una comida: así estaba Agamenón al servicio de Criseida. La causa de su subordinación a aquella que debería ser su esclava no tiene sin embargo una causa conocida para Clitemnestra.

**17. Heródoto (19): *Historia*** (Heródoto, 2011: 259).

Sobre esta vaca y los colosos algunos explican la siguiente historia: según ellos, Micerino se enamoró de su propia hija y se habría acostado con ella contra la voluntad de la muchacha. Luego añaden que la muchacha, dolorida, se ahorcó. Él la sepultó en esta vaca, pero la madre cortó las manos a las criadas que le habían facilitado a traición la hija a su padre.

**18. Heródoto (19): *Historia*** (Heródoto, 2011: 311).

De modo que dicen que éste fue el inicial de los crímenes de Cambises, el segundo lo cometió contra su hermana, la que lo había seguido hasta Egipto, con la cual convivía maritalmente, a pesar de que le era hermana por parte de padre y madre. Se casó con ella de este modo. Hasta entonces entre los persas eran absolutamente inusitados los matrimonios entre hermanos. Pero Cambises se había enamorado de una de sus hermanas y resolvió casarse con ella.

**19. Heródoto (19): *Historia*** (Heródoto, 2011: 923).

Durante esta estancia en Sardes, [Jerjes] se enamoró perdidamente de la mujer de Masistes, que también vivía allí.

**20. Heródoto (19): *Historia*** (Heródoto, 2011: 923-924).

Llegó allí e instaló en su propio palacio a la mujer de Darío, pero entonces perdió la pasión que sentía por la mujer de Masistes, varió el objeto de su amor, y ahora deseó y logró a la esposa de Darío, hija de Masistes. Esa mujer se llamaba Artaínta.

**21. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 447).

Mensajero: Alguien que allí te oyó que, si sucumbió entera la ciudad, el motivo no fue la Lida, mas

el amor de esta niña que en Heracles surgió.

«Surgió» implica que puede venir de dentro o tener dentro un origen desconocido. De acuerdo con otras versiones, no es necesario tener en cuenta la literalidad de «surgir», sino que se habla de un amor de Heracles cuyo origen no se explicita: «A man who was there to hear you say that it was because of his desire for this girl that the whole city was conquered, and that it was not the Lydian woman that was its ruin, but the manifestation of his love for her» (Sophocles, 1998: 173).

**22. Sófocles (21): *Las traquinias* (Sófocles, 1999: 448).**

Deyanira:[...] ¿Qué mal hay en saber? ¿Pero no son muchísimas las mujeres con quienes Heracles tuvo amores?

Y así como a ninguna de ellas jamás me oyó ni una mala palabra ni un reproche, tampoco a ésta le ocurrirá por muy dentro que tenga el amor, mas al verla me apiado y al pensar que su belleza ha sido la causa de su ruina e involuntariamente, pobre de ella, a su patria devastó y subyugó.

Los ejemplos de esta obra (*Las traquinias*) son muy evidentes en cuanto a la consideración del deseo como un objeto adherido al enamorado, tanto cuando se identifica al agente como cuando no. En inglés se traduce «even if he should become absorbed in his passion for her», que muestra un deseo cuyo origen no se explicita. Poco después, sin embargo, al final del fragmento, sí se señala la importancia de su belleza en la pasión de Heracles, por lo que ese pasaje va recogido también en la variante 2. 1.

**23. Aristófanes (25): *Los acarnienses* (Aristófanes, 1995: 176).**

Coro: [...] ¡Oh! *Reconciliación*,  
criada junto con la hermosa Cipris y las Gracias queridas.  
¡Qué bello era tu rostro y yo no lo advertía!  
¿Cómo podría unirme contigo algún Amor,  
cual el del cuadro que tiene una corona de flores?  
¿Tal vez me estimas demasiado viejo? Pero,  
si te agarrara, creo que aún te echaría ... tres cosas: [...]

Es un ejemplo bastante peculiar: por un lado, es alegórico, y Reconciliación aparece como una mujer deseable aunque se refiere al final de la guerra. Por otro lado, lo que podría ser una narración se nos ofrece en presente, pero se hace una referencia al pasado que permite asociarlo al motivema («antes yo no advertía lo hermosa que eres, pero ahora sí lo advierto, después del cambio»). Entonces la cuestión es la variante a la que debe ser asociado. Aunque se menciona a Cipris y se da importancia a la belleza de la muchacha, inmediatamente se acepta que esos rasgos de belleza y de relación con Cipris no eran suficientes para generar el deseo, razón por la cual solo podemos incluir el fragmento entre los de origen desconocido.

**24. Aristófanes (30): *Las tesmoforias* (Aristófanes, 1979: 337).**

Mnesíloco: [está disfrazado de mujer, y contándoles historias a ellas para defender a Eurípides, su pariente] Yo tenía un amigo que me había desflorado a los siete años. Ardiendo en deseos de mí, vino a mi puerta y se puso a arañarla, y yo en seguida le reconocí.

Es un acontecimiento singular en el que se explicita el deseo, que obviamente no estaba presente antes, si bien no se aclara su causa.

**25. Aristófanes (34): *Las asambleístas* (Aristófanes, 2005: 288).**

Epígenes: Ojalá dioses cogiera sola a la guapa. Bebido en su busca vengo: hace tanto que la deseo.

Sí se plantea un estadio previo sin deseo, que puede entenderse como lejano y desconocido o bien como muy intenso. Independientemente de todo ello, debemos incluirlo como deseo de origen desconocido.

**26. Menandro (35): *La trasquilada*** (Menandro, 2007: 120-121).

Ignorancia: [...] la vieja se vio en una grave penuria, y como la niña estaba ya crecida –ahora la habéis visto vosotros– y se había enamorado de ella ese impetuoso jovencito, que es corintio de nacimiento, le entregó a la chica como si fuera hija suya para que la tuviera con él.

**27. Menandro (35): *La samia*** (Menandro, 2007: 159).

Mosquión: Después de lo dicho –pues de paso os cuento toda nuestra historia, ya que estoy sin hacer nada–, ocurrió que mi padre perdió la cabeza por una cortesana samia, cosa muy humana, desde luego. Pero él lo ocultaba, sentía vergüenza.

**28. Menandro (35): *El escudo*** (Menandro, 2007: 225).

Quéreas: (*Solo.*) Bien. Cleóstrato, es lógico igualmente compadecer y llorar, primero, tu desgracia y, luego, la mía. Porque ninguno de éstos ha sido tan desgraciado como yo. Pues me quedé enamorado sin quererlo de tu hermana, amigo queridísimo.

**29. Calímaco (36): *Himno III a Ártemis*** (Calímaco, 1999: 87-88).

[...] tiempo atrás, Mínos, conmovido por el deseo de ella, de parte a parte anduvo las montañas de Creta. Mas la ninfa ocultábase, cuando bajo copudas encinas, cuando en espesos sotos [sic.].

El tiempo viene definido por el aspecto perfectivo de «conmover», aunque venga en participio: hubo un momento en que se conmovió.

**30. Calímaco (36): *Epigrama XXV*** (Calímaco, 1999: 137).

Calignoto dio juramento a Yónide de que nunca jamás tendría él más poderoso amor de hombre o mujer que el de ella. Así juró; pero de veras dicen que aquellos juramentos dados en el amor no alcanzan los oídos de los dioses. Y ahora él arde en el fuego del deseo de un hombre, y de la infortunada muchacha, como de los de Mégara, no hay razón ni cuenta.

Al principio se habla de otro amor que podría decirse «actual», ya que no se habla de su origen. El que nos interesa es el segundo, cuyo origen es explícito, pero sin causa.

**31. Teócrito (38): *Idilio I*** (Teócrito, 1986: 56).

Ella no se interesa, y ora riendo vuelve a uno el semblante, ora se fija en el otro; mientras que ellos, ojerosos de amor desde hace tiempo, toman esfuerzo vano.

«Desde hace tiempo» sitúa al menos el origen del amor en un momento del pasado.

**32. Teócrito (38): *Idilio X*** (Teócrito, 1986: 120).

Buceo: Pues yo, Milón, va para once días que estoy enamorado.

**33. Teócrito (38): *Idilio XIV*** (Teócrito, 1986: 143).

Claro que ahí está Simo, el que se había enamorado de aquella mujer falsa, se embarcó y regresó curado, uno de mi misma edad.

**34. Teócrito (38): *Idilio XX*** (Teócrito, 1986: 183).

No se ha enterado de que Cipris se volvió loca por un vaquero y pastoreó en los montes de Frigia; de que en el campo amó a Adonis, y en el campo lo lloró.

En este fragmento y su continuación en los tres casos siguientes hay cuatro ejemplos, todos ellos válidos para la variante del amor de origen no aclarado.

**35. Teócrito (38): *Idilio XX*** (Teócrito, 1986: 183).

Y Endimión, ¿quién era? ¿No fue vaquero? Sí, y la Luna se prendó de él cuando guardaba la vacada, dejó el Olimpo y fue por el valle del Latmo para dormir junto al zagal.

**36. Teócrito (38): *Idilio XX*** (Teócrito, 1986: 183).

También tú, Rea, lloras por un vaquero.

Este es el caso menos evidente, por la falta de estructuración cronológica, pero al aparecer a continuación de otros más claros que constituyen con él una serie no podemos dudar de su sentido.

**37. Teócrito (38): *Idilio XX*** (Teócrito, 1986: 183).

Y tú, Zeus, ¿no te trocaste en ave y anduviste tras un pastorcillo?

**38. Apolonio de Rodas (39): *Las argonáuticas*** (Apolonio, 1991: 371).

Creyó ver, en efecto,  
que el divino terrón en el hueco de su mano, sobre el pecho  
se bañaba en blancas gotas de leche, y que una mujer  
se formaba a partir del terrón, con ser este pequeño, semejante  
a una joven muchacha; y él se había fundido con ella en abrazo de amor  
sin poder contener su deseo; y sentía pesar, cual si se hubiese ayuntado  
con su hija [...]

Se narra el sueño de Eufemo, que lleva una cantidad de tierra regalada por el dios. La modalidad es irreal porque ocurre en un sueño, pero tenemos razones para incluirlo: por un lado, aun en sueños, el deseo es real; por otro lado, se trata de un sueño profético, o sea que tiene cierto valor real. Considerado así, parece claro que surge un deseo sin que se sepa de dónde surge.

**39. *Fragmentos mímicos (41)***: (Anónimo, 1981: 104).

Estoy en agonía, pues mi gallo se ha extraviado, se ha enamorado de una clueca y me ha dejado. Pondré una losa sobre mi corazón y descansaré al fin. A vosotros, amigos, ¡salud!

Aunque el personaje sea un gallo, no renunciamos a incluirlo aquí: se ha enamorado, sin que se den indicaciones de la causa.

**40. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 127).

[...] Tal al mozo gritaba empapado. ¿Hasta cuándo, querido  
Zeus? Calla, que también tú a amar aprendiste. (Asclepiades)

**41. *Antología palatina I (42)*** (VV. AA., 1978: 370).

Pura locura he bebido y emprendo el camino  
armado con beodas y locas ilusiones.  
Voy al cortejo. ¿Qué importan los rayos y truenos?  
Si caen, tendré en Eros coraza impenetrable. (Anónimo)

Es un caso un poco difícil: no se aclara la naturaleza de esa «locura» que ha podido beber. Podríamos entenderla como una fuerza natural, despreciando la posibilidad de que sea por propia decisión, cosa que contradiría los hábitos interpretativos de estos textos, pero nos parece que «pura locura he bebido» es solo metafórico. También renunciamos a la atribución a Eros, porque solo al final y de una forma léxica se habla de las defensas que proporciona el amor al enamorado contra

todo tipo de humillaciones. Eso no parece apuntar al origen de ese amor. Parece necesario centrarse en que ha surgido un amor que es locura, pero no se sabe de dónde ha venido.

**42. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 184-185).**

Buen mozo es Apolo: este bronce, obra de Onatas,  
es para Leto y Zeus testimonio de su donosura,  
de que Zeus no se enamoró en vano de ella y de que el Cronida  
es donoso [...].

La negación se refiere solo a «en vano» y respeta la información de «Zeus» y «se enamoró», por eso es válido lo que hemos subrayado.

**43. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 397).**

Primero me enamoré de Demo de Pafos. No es llamativo.

En este pequeño poema hay cuatro casos del motivema, todos ellos muy esquemáticos. De hecho, solo la primera está escrita al completo, omitiéndose partes de las otras tres. La idea bastante cómica que rige el texto es que el enunciador piensa que estaba predestinado a enamorarse siempre de mujeres con un mismo nombre («Demo») y que por eso es adecuado para él el nombre que tiene («Filodemo»). Dividimos el epigrama para que cada caso esté recogido donde le corresponde, por lo que queda aquí el primer verso sin continuación (pero el poema está completo en estos cuatro casos). Como en el caso de los nueve enamoramientos de Zeus en la *Ilíada* (Homero, 1999b: 533), que veremos en 4., cabría pensar que estos cuatro casos corresponden en realidad a una única concepción del deseo, pero, igual que allí, los nombres y las anécdotas están suficientemente individualizados como para constituir casos diferentes.

**44. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 397).**

La segunda vez, de Demo de Samos. Tampoco lo es.

**45. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 397).**

De nuevo —por tercera vez— de Demo de Hisia. Esto ya no es un juego.

**46. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 397).**

La cuarta, de Demo de Argos:  
quizá fueron las Moiras mismas las que me llamaron ‘Filodemo’,  
para que siempre sintiera ardiente deseo de una Demo.

La interpretación final, que podría transformar un poco la situación, en realidad solo es una hipótesis lúdica, sin mayor intención.

**47. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 401).**

[...] ¡Qué me importa  
si es una osca, se llama Flora y no sabe recitar a Safo!  
Perseo también se prendó de la india Andrómeda.

Con ‘osca’ se refiere a la región italiana de la que procede.

**48. *Antología palatina II (46)* (VV. AA., 2004: 405).**

Me enamoré. ¿Y quién no? Me fui de ronda. ¿Quién no se ha ido de ronda? Pero perdí la cabeza, ¿quién tuvo la culpa? ¿No fue un dios? Al infierno, pues ya las canas tienen prisa por sustituir mi pelo moreno, anunciadoras de la edad de la prudencia. Cuando era el momento de jugar, jugamos. Ahora que ya no lo es,

nos dedicaremos a asuntos más elevados.

No da razones, solo expresa el cambio. Tal vez «perdí la cabeza» represente algo parecido, no se entiende bien la diferencia.

**49. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 143-144).

A Ulises, naturalmente, también le resultó agradable la estancia, pues una de las hijas de Éolo, Polimele, enamorada de él, había estado viéndole en secreto.

Tal vez haya que entender que el valor perfectivo del participio es indicador de cambio. Preferimos esta opción a suponer que no hay cambio, aunque se explicita el amor. Parece obvio que Polimele se ha enamorado en un momento concreto de Ulises.

**50. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 147).

Cuando Alejandro, el hijo de Príamo, apacentaba a sus vacas en el monte Ida, se enamoró de Enone, hija de Cebrén.

**51. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 150).

Se cuenta también de Leucipo que, enamorada de él la hija de Mandrólito, Leucofria, entregó la ciudad a los enemigos [...]

**52. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 153).

En la ciudad italiana de Heraclea vivía un joven excepcionalmente hermoso, de nombre Hiparino, perteneciente a una de las familias más nobles, del cual se enamoró un cierto Antileonte.

Si bien es cierto que se declara la hermosura del amado, no se explicita una relación entre esta y el amor. Al menos, no hay contacto sintáctico entre una y otra información.

**53. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 161).

En la región de Tesalia vivía un joven llamado Cianipo, hijo de Fárace, que se enamoró de una hermosa muchacha, Leucone, con la que se desposó, tras haber pedido a sus padres su mano.

Aunque se reconozca la belleza de la muchacha, no hay evidencia de que esta sea la causa.

**54. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 163).

Nicéneto, por ejemplo, cuenta que Cauno se enamoró de su hermana y, como su amor no cedía, abandonó su casa, se marchó lejos de su país [...]. *Y él se marchó lejos, fundó la ciudad de Ecusio y se unió a Tragasia, la hija de Celeneo, que engendró a Cauno, siempre amante de las leyes; engendró también a Bíblide, semejante a los flexibles enebros, de la cual contra su voluntad se enamoró Cauno...*

Hay un caso que interesa en esta variante (aunque repetido) y otro (bajo el pronombre «él») de deseo presupuesto. El que nos interesa es obviamente un caso de ignorancia del origen del deseo.

**55. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 164).

La mayoría de los escritores cuentan, sin embargo, que fue Bíblide la que, enamorada de Cauno, le hizo proposiciones y le suplicó que no la dejara, impasible, hundirse en la más espantosa miseria. [...] Bíblide, como la pasión no la abandonaba y creía, además, que había sido la culpable de la partida de Cauno, colgó su lazo para el pelo de un árbol y con él se ahorcó.

También en este se habla de una pasión como agente externo, pero antes se ha narrado el enamoramiento como uno de los de la variante en que se desconoce el origen, y no tanto como el de una fuerza natural.

**56. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 166).

Se cuenta también que un daunio, llamado Calco, enamorado de Circe, la misma a cuya isla llegó Ulises, le ofreció el reino de los daunios y tenía con ella otras muchas atenciones para vencer su resistencia; más ella, que ardía de amor por Ulises –que entonces se encontraba a su lado–, no soportaba su vista y le impidió desembarcar en la isla.

El caso que interesa es el de Calco, y ese participio que parece señalar un origen del deseo como los que ya hemos visto en esta misma obra. Por el contrario, el de Circe enamorada de Ulises cabe entre los deseos actuales, es decir, sin cambio explícito.

**57. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 168).

Enamoróse ella de Clímene, que durante algún tiempo supo contenerse y sobreponerse a su pasión. Pero como la afección fuese invadiendo su alma con mayor intensidad, consiguió, al fin, lo que quería, valiéndose de la nodriza de la joven, y se unió con ella en secreto.

El primer caso es muy claro. El segundo, el de Clímene, corresponde más bien a los de una fuerza natural invasora (1. 1.).

**58. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 170).

Cleobea, la mujer de Fobio, a la que algunos poetas llaman Filecme, enamorada del joven, recurrió a todos los medios a su alcance para conquistarse su afecto.

**59. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 171-172).

Anteo, amado del rápido Hermes, en quien la joven esposa, loca de pasión, al instante fijará su amor, un amor que le valdrá la muerte a pedradas. Abrazará sus rodillas e intentará persuadirle a que consume acciones que no han de cumplirse.

No se sabe la naturaleza del amor de Hermes, pero sí el de la joven esposa. La locura y la pasión acercan este caso a los de la fuerza natural, pero el verbo «fijar» referido al amor nos devuelve aquí. No parece necesario entender que fijar el amor signifique responsabilizar al propio individuo.

**60. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 173).

En una ocasión en que se encontraba recorriendo la Élide, Leucipo, el hijo de Enómao, se prendó de ella. Desechó éste la idea de cortejarla por el medio que fuese.

**61. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 179).

Pues bien, en una ocasión en que Promedonte fue a Mileto, la mujer de su amigo, Neera, según cuentan, se enamoró de él.

**62. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 181).

Los dos hermanos se enamoraron de ella y mutuamente se dieron muerte.

Podría decirse que hay dos apariciones del motivema, ya que el verbo aparece en forma recíproca, pero nos conformamos con apuntar un caso porque los dos corresponden a una misma forma del motivema perfectamente identificados.

**63. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 182).

Se cuenta que de Enopión y la ninfa Hélice nació la joven Áero. Enamorado de ella Orión, el hijo de Hireo, la solicitó a aquél en matrimonio.

**64. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 189).

Hiparino, tirano de Siracusa, vino a enamorarse de un joven muy bello, llamado Aqueo. Seduciéndolo con sus presentes, le convence para que deje su casa y permanezca con él en su corte.

El primer caso corresponde a esta variante. Hay otro caso que corresponde a los que se enamoran por dinero, pero no de manera espontánea sino a conciencia, por lo que no entraría en 2. 1. 'Contemplación' sino más bien en 2. 2. 'Circunstancias' (en concreto, seducción). De todas formas, no lo incluimos porque no se explicita el deseo de Aqueo, sino solo su connivencia: se deja convencer, acepta los presentes, con deseo o sin él.

**65. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 191).

El tirano Failo se enamoró de la mujer de Aristón, gobernador de los Eteos.

**66. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 192).

Trambelo, el hijo de Telamón, se enamoró en Lesbos de una joven llamada Apríate.

**67. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 197-198).

Según cuentan, la ninfa Equenaida se enamoró de él y le exhortó a que nunca se aproximara a mortal alguna, ya que, si no le obedecía, perdería fatalmente sus ojos. Durante algún tiempo supo Dafnis resistir a sus deseos, aunque no eran pocas las mujeres que enloquecían de amor por él. Al final, sin embargo, una princesa siciliana supo ofuscarlo, dándole a beber mucho vino, y encender en él el deseo de yacer con ella.

En este pequeño fragmento hay dos casos. Subrayo aquí el que corresponde a esta variante. Las muchachas que enloquecían por Dafnis forman una costumbre, aunque sea constituida por múltiples ejemplos del motivema, por lo que no las consideramos. El caso de la princesa siciliana corresponde a una seducción (2. 2.).

**68. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 200).

Aconteció que, no mucho tiempo después, Dimetes encontró el cadáver de una mujer muy hermosa, que había sido arrojada a la playa por las olas y concibió el deseo de unirse a ella. Mas, como ya el cuerpo, a causa del tiempo transcurrido desde su muerte, comenzaba a corromperse, le levantó un gran túmulo. Dado que ni siquiera así cedía su pasión, se degolló sobre la tumba.

Como consecuencia posible de las maldiciones de una enamorada que murió por su culpa, Dimetes concibe un incontrolable deseo de unirse al cadáver de una ahogada. Aunque se le consigne como sujeto, consideramos obvio que se ignora la causa de su amor.

**69. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 201).

En el país de los caonios un joven de muy noble familia se enamoró de una doncella llamada Antipe. [...] Tampoco la joven, naturalmente, estaba libre de amor por el muchacho. Desde aquel día y sin que lo supieran sus padres, dieron cumplida satisfacción a sus deseos.

Solo nos interesa el primer caso, ya que el segundo consiste en un deseo actual.

**70. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 205).

De Enone y Alejandro nació el niño Córito. Cuando éste fue a Troya en ayuda de los troyanos, se enamoró de Helena que solía acogerlo muy calurosamente, pues era joven de extraordinaria belleza.

Es un ejemplo muy claro. Respecto a Helena, no nos atrevemos a considerar que «solía acogerlo calurosamente» sea equivalente a «se enamoró», por lo que la mención a la belleza del niño Córito no nos lleva a incluir el caso entre los de 2. 1.

**71. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 206).

En Creta, Licasto se enamoró de la hija de Cidón, Eulímene.

**72. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 207-208).

Pasado bastante tiempo, Argantone se enamoró profundamente de Reso. Al comienzo mantuvo la calma, conteniéndose por vergüenza, mas cuando la pasión se hizo urgente, cobró valor para confesársela y de este modo, por mutuo acuerdo, Reso la tomó por esposa.

El sentimiento de Argantone se desarrolla en dos fases, por lo que quizás sería razonable considerarlo como dos apariciones del motivema. No obstante, preferimos unirlos en una sola, ya que se trata de un solo amor y deseo. Por parte de Reso no se especifica nada.

**73. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 70).

Pero por ti estoy perdido, Leonas [el que compró a Calíroe]. Tú eres el causante de mis males. Trajiste el fuego a mi casa, o mejor, a mi alma.

Aunque pueda parecer otras cosas, en última instancia este ejemplo solo muestra que Leonas llevó a casa de Dionisio a la muchacha de la cual se enamoró él. No se dan más indicaciones del origen de ese amor, que evidentemente no se atribuye a Leonas.

**74. Caritón de Afrodiasias (45): *Quéreas y Calíroe*** (Caritón, 1979: 112).

Y Mitrídates, el sátrapa, volvió a Caria, no tal como había marchado a Mileto, sino pálido y delgado, como si tuviera en el alma una herida ardiente y punzante. Consumido por el amor de Calíroe, quizá se hubiera muerto si no hubiera conseguido un cierto consuelo del modo siguiente [conocerá la situación de prisión de Quéreas y se dispone a ayudarle interesadamente].

En este fragmento no se explicita la razón, pero se ofrece un llamativo contraste entre el antes y el después. Ciertamente que ya sabemos por el contexto que la causa de su amor es la contemplación de la belleza de Calíroe, pero aquí no se explicita.

**75. Plutarco (47): *Vidas paralelas*** (Plutarco, 1985: 179).

[...] que, llevada a Naxos por unos navegantes, vivió con Ónaro, el sacerdote de Dioniso, y que fue abandonada porque Teseo se enamoró de otra:

*Pues intensamente le atormentaba el amor por la Panopeide Eglá.*

Es claro el caso, aunque al final se incluye un verso que hemos preferido incluir entre los casos de fuerza natural (1. 1.). Allí hacíamos referencia a la historia mencionada, el abandono de Ariadna por Teseo a su regreso de Creta.

**76. Plutarco (47): *Vidas paralelas*** (Plutarco, 1985: 240).

El poeta Sínilo desvaría por completo al creer que Tarpeya entregó el Capitolio a los celtas, enamorada de su rey. Dice lo siguiente.

*Tarpeya, la que cerca, junto al risco del Capitolio  
habitaba, fue la ruina para los muros de Roma;  
pues de los celtas anhelando tener matrimoniales lechos  
con el que lleva el cetro, de sus padres no guardó el palacio.*

Es uno de esos casos en que el participio, aunque sea una forma impersonal, marca un cambio: antes de enamorarse, Tarpeya no habría entregado la ciudad. Es verdad que Plutarco reproduce una

historia que considera falsa, pero la narración sí tiene lugar, se relata un testimonio, por más que el autor lo considere equivocado.

**77. Plutarco (47): *Vidas paralelas* (Plutarco, 1985: 268).**

Y no es justo censurar a la que se enamoró [Ariadna], sino extrañarse de que no a todos y todas lo mismo les hubiera pasado; mas si solamente aquélla sintió esto, sin duda yo aseguraría que ella ha sido digna de ser amada por un dios, por ser amante de lo bello y de lo bueno y enamorada de los mejores.

La narración tiene lugar dentro de una subordinada, pero indudablemente tiene lugar.

**78. Plutarco (48): *Erótico* (Plutarco, 2003: 44).**

Al alba llegaron junto a ellos Antemión y Pisias, hombres célebres, interesados por Bacón, que era llamado el hermoso, y en cierto modo enemistados ambos entre sí a causa de su afecto por aquél.

De esa enemistad que, se aclara, acaba de surgir, se desprende la idea de que ambos se han enamorado del mismo Bacón. Aunque se trate de dos personajes, preferimos conservar una sola ocurrencia del motivema.

**79. Plutarco (48): *Erótico* (Plutarco, 2003: 58-59).**

Semíramis de Asiria era una sierva, concubina de un esclavo del palacio real. Cuando el gran rey Nino se encontró con ella y se enamoró, hasta tal punto lo dominó y menospreció que le pidió incluso que le permitiera por un solo día sentarse en el trono ciñendo la corona y gobernar.

**80. Plutarco (48): *Erótico* (Plutarco, 2003: 105).**

[...] mientras que de Gorgo se enamoró un tal Asandro, joven discreto y de linaje ilustre. Aunque había descendido de su ilustre posición a una humilde y baja, no se consideraba indigno de nada, sino que, siendo pariente de Gorgo, que por su riqueza, según parece, era disputada y muy pretendida, la pedía como esposa, a pesar de tener muchos y buenos rivales de su amor, [...]

**81. Plutarco (48): *Erótico* (Plutarco, 2003: 137).**

Éstos se prendaron de las doncellas, mas la honradez de Escédaso les impedía insolentarse.

**82. Plutarco (48): *Erótico* (Plutarco, 2003: 139).**

Aquél le contó que era súbdito de Esparta y que Aristodemo, el gobernador enviado a Óreo por los lacedemonios, había demostrado una gran crueldad y desafuero. «Pues –dijo– enamorado de mi hijo, como fue incapaz de seducirlo, intentó forzarlo y llevárselo de la palestra. [...]».

**83. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 12).**

Clío se enamoró de Píero, el hijo de Magnes, por la cólera de Afrodita (pues aquélla le había reprochado su amor por Adonis) y luego de unirse engendró de él un hijo, Jacinto, del que se enamoraron [sic.] Támiris, el hijo de Filamón y la ninfa Argíope, siendo el primero en amar hombres.

Lo primero que aparece es un caso de amor exógeno, provocado por Afrodita, pero luego aparece otro de origen desconocido, a pesar de la evidente errata de la traducción en plural que corresponde a un singular.

**84. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 14).**

Plutón se enamoró de Perséfone y con la colaboración de Zeus la raptó a escondidas.

**85. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 19).**

Aloeo casó con Ifimedea, la hija de Tríope, que enamorada de Posidón iba y venía una y otra vez al mar y sacando las olas con sus manos, se las llevaba en el regazo. Uniéndose a ella Posidón engendró dos hijos: Oto y Efiates, los llamados Alóadas.

El participio da a entender que antes del amor la muchacha no hacía locuras como acarrear agua del mar en su regazo.

**86. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 25).**

Eos enamorada de él [¿Erecteo?] lo raptó.

**87. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 26).**

Tiro, hija de Salmoneo y Alcídice, criada en casa de Creteo (hermano de Salmoneo) se enamoró del río Enipeo, y frecuentando una y otra vez sus aguas se lamentaba junto a ellas. Pero Posidón tomando la figura de Enipeo se acostó con ella, la cual dio a luz secretamente unos gemelos y los abandonó.

En la parte de Posidón se presupone el deseo, pero en la de Tiro se explicita un amor (por eso lo incluimos aquí) cuyo origen es desconocido.

**88. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 33).**

En tanto que Jasón rumiaba cómo podría uncir los toros, Medea se enamoró de él.

**89. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 41).**

Una de ellas, Amimone, mientras buscaba agua disparó un dardo sobre un ciervo y alcanzó a un sátiro que dormía; se despertó y deseó yacer con ella. Entonces se apareció Posidón y el sátiro huyó, y Amimone se unió con él; [...].

El sátiro se despierta y desea. En el caso de Posidón, otra vez se trata de una unión sin necesidad de más explicaciones, como las excluidas por no explicitarse el deseo.

**90. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 44).**

Entonces Estenebea se enamoró de él y le envió propuestas de relación. Sin embargo él rehusó y ella le dijo a Preto que Belerofonte le había enviado una nota para seducirla.

**91. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 45).**

Reinaba entonces en Sérifos Polidectes, hermano de Dictis, que se enamoró de Diana y no pudiendo unirse ya con ella cuando Perseo se hizo un hombre, convocó a los amigos, entre ellos a Perseo, diciéndoles [...].

**92. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 49-50).**

Sin embargo, cuando la hija de Pterelao, Cometo, se enamoró de Anfitrión, arrancó el cabello de oro de la cabeza de su padre y muerto Pterelao, aquel pudo conquistar todas las islas; [...].

**93. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 73-74).**

Cuando éstos [Radamantis y Sarpedón, los hijos de Asterio y Europa] llegaron a la madurez, riñeron uno con el otro, pues se habían enamorado de un muchacho que se llamaba Mileto, hijo de Apolo y Aria, la hija de Cléoco.

Hay dos personas que se enamoran de uno, pero lo consideramos una única expresión del motivema.

**94. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 74).**

Sin embargo algunos dicen que aquellos se habían enamorado de Atimnio, el hijo de Zeus y Casiopea, y que por esto se habían peleado.

También en este el número de enamorados se multiplica, aunque sin conocerse exactamente la cifra.

**95. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 75).

Sin embargo no mucho tiempo después se convirtió en el asesino de su hermana; pues Hermes se enamoró de ella y como por haberse escapado no pudo atraparla, porque ella era más rápida, entonces Hermes extendió por el camino pieles recién desolladas, sobre las cuales ella resbaló cuando regresaba de la fuente y fue seducida; le reveló luego a su hermano lo sucedido, pero éste pensando que lo del dios era una excusa, la emprendió a patadas hasta matarla.

Nos importa lo subrayado, y descartamos el término «seducir», ya que aquí, como en otros casos señalados, parece significar más bien «violar», o en todo caso «acceder a la unión sexual».

**96. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 77).

Pero de Sémele se enamoró Zeus y se unió con ella a escondidas de Hera. Pero engañada por Hera, como Zeus había consentido en hacer todo lo que le pidiera, le pidió que se presentase tal como iba cuando deseaba a Hera.

**97. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 81).

Pasó este [Layo] a vivir al Peloponeso, acogido por Pélope, y mientras instruía al hijo de éste, Crisipo, a correr en carro, se enamoró de él y lo raptó.

**98. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 91).

Con todo Zeus se enamoró y se unió con ella [Calisto] contra su voluntad, habiendo tomado el aspecto, según dicen algunos, de Ártemis, o, según otros, de Apolo.

**99. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 92).

Habiendo muerto ya muchos, Melanion se enamoró de ella [Atalanta] y acudió a la carrera, llevando unas manzanas de oro de Afrodita, que arrojó mientras era perseguido; [...]

**100. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 94).

Dicen también que Apolo se enamoró de aquella [Corónide] y al punto se unió con ella, pero que ella contra la opinión de su padre eligió y se unió con Isquis, hermano de Ceneo.

Nos importa el caso subrayado, aunque hay otro en este fragmento, que corresponde a la variante del individuo responsable de su propio deseo.

**101. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 99).

Apolo deseando unirse a esta última [Casandra], le prometió enseñarle el arte de la adivinación, pero ella, una vez que lo hubo aprendido, no quiso unirse y por eso Apolo privó a sus profecías de la capacidad de persuadir.

El gerundio, otra forma impersonal, puede como el participio expresar el momento del cambio: antes de que Apolo hubiera empezado a desear a Casandra no le habría prometido nada.

**102. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 101-102).

Entonces Astidamía, la mujer de Acasto, se enamoró de Peleo y le envió propuestas para unirse, pero al no convencerlo, envió a decir a su mujer que Peleo estaba a punto de casarse con Estérope, la hija de Acasto; [...].

**103. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 104).

De Herse y Hermes nació Céfalo, de quien se enamoró Eos y raptándolo se unió con él en Siria y dio a luz un hijo, Titono, del que nació Faetonte, [...]

**104. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 105-106).

Atenea se presentó a Hefesto porque quería que le fabricase unas armas. Como había sido abandonado por Afrodita, cayó en deseo de Atenea, y empezó a perseguirla, pero ella escapaba. Cuando por fin logró acercarse con mucha dificultad (pues era cojo), intentó unirse con ella, que como era casta y virgen, no lo consintió. Pero aquel derramó el semen en la pierna de la diosa, que se lo limpió asqueada con un copo de lana y lo arrojó al suelo; huyó luego, y del germen caído en la tierra nació Erictonio.

Si «caer en deseo» no es suficientemente claro, nos parece que cabe excluir la voluntad ajena, los instrumentos, el reconocimiento, la belleza, las circunstancias e incluso la propia responsabilidad, ya que parece que Hefesto está fuera de sí.

**105. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 106).

Engendró con ella a Itis, pero habiéndose enamorado de Filomela la sedujo diciéndole que Procne a la que había ocultado en el campo, había muerto. Luego se casó con Filomela, se unió con ella y le cortó la lengua; pero ella tejiendo unas letras en el vestido reveló así sus desgracias a Procne, [...]

El pluscuamperfecto («había ocultado») da indicación de un momento concreto en que se enamoró, si bien eso fue antes del momento de la acción del verbo principal.

**106. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 107).

También este [Minos] se enamoró de ella [Procris] y la convenció para que se uniera con él.

**107. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 110).

Su hija Escila se enamoró [sic.] de Minos y arrancó el cabello. Así, Minos se apoderó de Mégara y ató a la muchacha de la popa por los pies y la sumergió.

**108. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 111).

Entonces enamorada Pasífae del toro de Posidón, la sirvió [Dédalo] ideando una vaca de madera y construyó el laberinto [...]

El participio es intercambiable aquí por «cuando se enamoró» o «cuando se hubo enamorado». Es bastante explicativo el adverbio «entonces».

**109. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 114).

Cuando [Teseo] llegó a Creta, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de él y se ofreció a ayudarlo si prometía llevarla a Atenas y hacerla su mujer.

**110. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 114).

Allí Dioniso se enamoró de Ariadna y la raptó y habiéndose la llevado a Lemnos, se unió con ella y engendró a Toante, Estáfilo, Enopión y Parapeto.

**111. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 115).

Y Fedra, después de dar a luz dos hijos de Teseo, Acamante y Demofonte, se enamoró del hijo de la amazona [Hipólita], esto es, de Hipólito, y le suplicó que se uniese con ella.

**112. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 116).

Ixión se enamoró de Hera e intentó violentarla; se lo comunicó ella a Zeus y, queriendo saber si el hecho había sido así, Zeus hizo una nube parecida a Hera y la reclinó al lado de Ixión; entonces a este, que presumía de haberse unido a Hera, Zeus lo encadenó [...].

**113. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 117).**

Y Enómao, que reinaba en Pisa, tenía una hija, Hipodamía, y ya porque se había enamorado de ella, como dicen algunos, ya porque poseía un oráculo según el cual moriría a manos del que se casara con ella, nadie la tomaba por mujer.

Este tiempo verbal no ofrece problemas. Claramente se refiere a un momento concreto, y anterior al tiempo de la principal. Cabe dudar, sin embargo, si deberíamos aceptar como narración lo que solo es una de las dos alternativas en una disyuntiva excluyente.

**114. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 128).**

[...] más tarde [Pentesilea] murió a su vez a manos de Aquiles, que enamorado de la amazona después de muerta, mató también a Tersites por injuriarlo.

Solo muerta Pentesilea Aquiles se enamora. El complemento circunstancial no deja posibilidad de error.

**115. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica* (Apolodoro, 2010: 135).**

Demofonte abordó a tierras de los tracios bisaltes junto con unas pocas naves y allí Filide, la hija del rey, se enamoró y se unió con él gracias a su padre, con el reino como dote.

**116. Luciano de Samosata (51): *Diálogos marinos* (Luciano, 1995: 87).**

Dóride. – Qué amante tan guapo, Galatea, ese pastor siciliano [Polifemo] que, dicen, se ha vuelto loco por ti.

Este caso de locura de amor no parece atribuible a la enfermedad, pero tampoco se sabe bien a qué otra causa: ante todo, se trata de una hipérbole socarrona.

**117. Luciano de Samosata (51): *Diálogos marinos* (Luciano, 1995: 91).**

Aldeo. – Se trata de un asunto de amores, Poseidón, así que no me interrogues, que tú también te enamoraste muchas veces.

Poseidón. – Entonces, ¿estás enamorado de una mujer o de una ninfa o de alguna de las nereidas?

Alfeo. – ¡Qué va! De una fuente, Poseidón.

Aunque no se explicita la narración, los varios verbos usados sí dan a entender («tú también te enamoraste») que lo que le ha pasado a Aldeo no es que está enamorado sino que se ha enamorado. Respecto a Poseidón, aunque se refiere a sus amores en indefinido, aceptamos que es una mención difusa y más bien de costumbre.

**118. Luciano de Samosata (51): *Diálogos marinos* (Luciano, 1995: 102).**

Noto. – ¿Esa ternera, Céfiro, a la que Hermes lleva a Egipto cruzando el mar, es a la que Zeus violó llevado de amor por ella?

Céfiro. – Sí, Noto, no era ternera entonces sino la hija del río Ínaco. Ahora Hera, poseída de celos, la ha convertido en ternera, porque vio que Zeus estaba totalmente enamorado.

Noto. – ¿Y aún está enamorado de la novilla?

Céfiro. – Muchísimo, [...]

Si la violación es puntual, el amor que la mueve también debe de serlo. Por eso lo incluimos aquí.

**119. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 126-127).**

Hera. – [Ixión ha intentado seducir a Hera] A mí en persona y no a otra cualquiera, Zeus, y desde hace ya mucho tiempo. Al principio no captaba yo el problema, por qué razón clavaba la mirada en mí; pero él suspiraba y lloriqueaba y siempre que yo le entregaba la copa a

Ganimedes después de beber, él pedía beber en esa misma copa y cogiéndola la colmaba de besos, la acercaba a sus ojos y de nuevo volvía a dirigirme la mirada. Entonces comprendí que eran gestos amorosos. Y durante mucho tiempo me daba vergüenza contártelo y pensaba que al individuo en cuestión se le pasaría la chifladura. Mas luego que ha tenido la osadía de declarármese, tras dejarlo lloroso y retorciéndose por el suelo, tapándome los oídos para no escuchar sus proposiciones tan insolentes, he venido a contártelo. Tú verás cómo castigas a este individuo.

No se cuenta el principio del deseo de Ixión. Sin embargo, podemos aceptar que sí se sitúa en el tiempo, ya que dice «al principio». Su causa es lo que en cualquier caso se nos oculta, siempre desde la perspectiva de Hera.

**120. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 137).**

Hermes. – Desde Beocia, Helios, de casa de la esposa de Anfitríon con la que está acostado porque se ha enamorado de ella.

**121. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 141).**

Apolo. – Él estaba aprendiendo a lanzar el disco, y yo lo lanzaba con él; Céfiro, el más devastador de los vientos, estaba enamorado también de él desde hacía mucho tiempo; al no ser correspondido y no poder soportar su desprecio llevó a cabo la acción siguiente [...].

Precisamente al decir «desde hacía mucho tiempo», en lugar de sacarlo del tiempo lo inserta en él. Por eso no lo consideramos atemporal, pero no se narra la causa de ese deseo.

**122. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de los dioses* (Luciano, 1995: 142).**

Apolo. – En lo que a mí respecta, estoy dejado de la mano de Afrodita en asuntos de amores, al menos en las dos personas a quienes quise hasta la exageración, a Dafne y a Jacinto; [...].

Aquí Afrodita no es la causante del amor, sino la diosa que tiene en su mano satisfacer los deseos. Por eso puede Apolo sentirse abandonado por ella precisamente en los casos de sus enamoramientos. Respecto al origen de estos, en este texto es cierto que todo queda un poco implícito, no se sabe bien, pero se deja ver que no siempre ha querido a alguien, pero que a esos dos sí que los amó.

**123. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras* (Luciano, 1995: 158).**

Glicerion. – El militar aquel, Tais, el de Acarnania que se entendía hace ya tiempo con Habrótono y que después se enamoró de mí, ¿te acuerdas de él?

**124. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras* (Luciano, 1995: 189).**

Trifena. – ¿Y hace mucho que estás enamorado de ella o eres un novato en estas lides?

Cármides. – De novato nada, que hace ya casi siete meses que la vi por primera vez en las fiestas dionisiacas.

**125. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras* (Luciano, 1995: 193).**

Lisias. – Hace ya casi cinco días, por Zeus, cinco, en el segundo día del mes; hoy estamos a siete. Mi padre, sabedor de que desde hacía tiempo yo andaba enamorado de esta «buena» mujer, me encerró tras dejarle dicho al portero que no me abriera.

Otra vez el «hace tiempo», por indefinido que sea, implica la existencia de un momento exacto del cambio, que consideramos suficiente para identificar el motivema.

**126. Luciano de Samosata (51): *Diálogos de las heteras* (Luciano, 1995: 202).**

Parténide. – Qué va, asunto de celos, Cóclide, y un amor fuera de lo normal. Crócale, creo, le pidió dos talentos si quería tenerla en exclusiva. Y como Dinómaco no se los daba, no le dejó

entrar cuando vino a verla y le dio materialmente con la puerta en las narices, según se contaba. Y a Gorgo, un campesino de Énoe, hombre honrado que estaba enamorado de ella desde hacía mucho tiempo, lo invitó y bebía en compañía de él y me cogió a mí para que les tocara la flauta.

**127. Luciano de Samosata (51): *Relatos verídicos* (Luciano, 1995: 215).**

Al acercarnos nosotros, [unas mujeres-árbol, con raíces] nos acogieron con su bienvenida, hablando unas en lidio, otras en indio, mas la mayoría lo hacían en griego, y nos besaban en los labios. El que recibía el beso quedaba al punto ebrio y vacilante. No permitían, sin embargo, que tomáramos su fruto, sino que se dolían y lanzaban gritos cuando les era arrancado. Algunas deseaban unirse a nosotros, y dos de mis compañeros, que se llegaron a ellas, no pudieron separarse, sino que se quedaron trabados por las partes pudendas, pues se fundieron y enraizaron juntos.

El deseo masculino queda presupuesto, como de suyo. El de las mujeres-árbol es explícito, y aunque se dice en pretérito imperfecto, tiempo claramente imperfectivo, debemos entender que esto no fue antes del encuentro con los hombres, que se acaba de contar, de modo que aceptamos como narrado el origen del deseo, pero oculto entre los pliegues del texto. En todo caso su causa es del todo ignorada: el enunciador no sospecha por qué unas desean y otras no.

**128. Luciano de Samosata (51): *Relatos verídicos* (Luciano, 1995: 246).**

Habían ya transcurrido seis meses y estábamos a mediados del séptimo cuando estalló un conflicto: Cíniras, el hijo de Escíntaro, joven esbelto y atractivo, amaba desde tiempo atrás a Helena, y ésta no ocultaba su loca pasión por el joven; así muchas veces se dirigían ambos señales en el banquete, se ofrecían brindis, se levantaban y paseaban solos por el bosque. Un día, impulsado por el amor y las dificultades, decidió Cíniras raptar a Helena, con la conformidad de ésta, y huir a una de las islas próximas, a Corcho o Quesia.

Aquí también se sitúa el inicio del amor en un amplio «desde tiempo atrás» que sin embargo denota su posición en el tiempo. Se oculta la causa del deseo. Por parte de Helena, se dice que ella también sentía loca pasión, pero no se sabe desde cuándo, no hay indicación alguna.

**129. Loliano (53): *Feniciacas* (Loliano, 1979: 377-378).**

...a Persis... convenciéndola, y me llevó a una habitación apartada, después de llamar a las criadas, y encontré a Persis esperándome dentro. Y entonces experimenté por primera vez el amor. Y ella, quitándose las joyas de oro que llevaba puestas me las entregó como pago por la desfloración, pero yo rehusé tomarlas.

**130. Jámblico (54): *Babiloniacas* (Jámblico, 1982: 398).**

[...] y Garmo, rey de Babilonia, que tras la muerte de su propia esposa queda prendado de amor por Sinónide y la apremia para conducirla al matrimonio.

Este ejemplo y varios de los pertenecientes a este título aparecen en presente pero con claro valor de pasado puntual. Si las *Babiloniacas* son un resumen de una obra perdida, la intención del autor no será tanto transportarnos a unas circunstancias novelescas como dar el máximo de información sobre un argumento.

**131. Jámblico (54): *Babiloniacas* (Jámblico, 1982: 400).**

Y el fantasma de un macho cabrío se enamora de Sinónide;

**132. Jámblico (54): *Babiloniacas* (Jámblico, 1982: 413).**

Y llegan a casa de un hombre rico y de costumbres disolutas, cuyo nombre era Sétapo, que se enamora de Sinónide e intenta seducirla. Ella simula corresponder a su amor, y aquella misma noche cuando Sétapo, borracho, comienza a entregarse a su amor, lo mata con una espada.

**133. Jámblico (54): *Babiloniacas*** (Jámblico, 1982: 417).

Pero Zobaras, que había bebido de un manantial de amor, prendado de amor por Mesopotamia, la salva, sale del país y la conduce secuestrada ante Berenice, que tras la muerte de su padre ya era reina de Egipto.

Parece que el manantial tiene la virtud de provocar el amor, pero creemos que es una metáfora.

**134. Jámblico (54): *Babiloniacas*** (Jámblico, 1982: 434).

Pues a ella asesinada por un amante de modo funesto enamorado.

Se trata de un caso demasiado fragmentario, pero la información que se nos da parece suficiente para incluirlo en esta variante.

**135. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 254-255).

El grupo de Habrócomes estaba en esta situación. Y pasados unos pocos días Apsirto se marchó a Siria para otro negocio y su hija, llamada Manto, se enamoró de Habrócomes. Era bella y ya en edad de casarse, pero muy inferior en belleza a Antía.

**136. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 262).

Antía llevaba ya un cierto tiempo viviendo con el cabrero [que sin embargo la ha respetado] cuando Meris, el marido de Manto, que iba a menudo por el campo se enamoró de Antía con tremenda pasión. Y al principio intentó ocultarlo, pero finalmente le contó al cabrero su amor y le prometió muchas cosas si le ayudaba.

**137. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 271).

Habrócomes le contó que era efesio, que se había enamorado de una muchacha y se había casado con ella, y lo de la profecía y el viaje fuera de la patria, y los piratas [...].

**138. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 281).

Compró a Habrócomes un anciano soldado (estaba ya retirado) llamado Araxo. Este Araxo tenía una mujer repugnante de ver y aún peor de oír, cuya desvergüenza sobrepasaba todo lo imaginable, Cino de nombre. Esta Cino se enamoró de Habrócomes en cuanto fue llevado a la casa y no se contuvo: era terrible tanto en enamorarse como en querer colmar su deseo.

Seguramente se da a entender que Cino se enamoró por la belleza de Habrócomes, pero en todo caso eso no está explícito.

**139. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 287).

Estando Antía en la cueva, se enamoró de ella uno de los bandidos que la custodiaba, Anquíalo de nombre.

**140. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 289).

Este Anfínomo [el encargado de echarla a los perros para que se la coman] se había sentido ya antes cautivado por Antía, y entonces se sintió más compadecido y se conmovió de su desgracia. Pensó, pues, en cómo conseguir que ella viviera más y que no le hicieran daño los perros [...]

**141. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas*** (Jenofonte, 1979: 292).

–Yo, Habrócomes, hijo mío –dijo–, no soy siciliota ni de esta tierra, sino de Esparta, lacedemonio, de los más poderosos de allí y de gran riqueza. Cuando era joven me enamoré de una muchacha de la ciudad, Telxínoe se llamaba, y también correspondía a mi amor Telxínoe. Y cuando en la ciudad se celebraba la fiesta nocturna fuimos a encontrarnos uno con otro, guiándonos a ambos un dios, y gozamos de aquello por lo que nos habíamos reunido. Tuvimos

relaciones un cierto tiempo sin que nadie se enterara y muchas veces nos juramos uno a otro tenernos hasta la muerte.

El caso subrayado está bastante claro. Telxínoe por su parte vive un amor actual. Más tarde se habla de un dios que los guía, pero no se le atribuye el principio del amor, sino solo maniobras que facilitan su consecución.

**142. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 295).**

Entonces se enamoró Políido de Antía con tremenda pasión (él tenía esposa en Alejandría). Enamorado, al principio intentó convencerla haciéndole grandes promesas y finalmente, cuando descendiendo hacia Alejandría llegaron a Menfis, Políido intentó forzar a Antía. Ella pudo escapar y se fue al templo de Isis [...]

**143. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 302).**

En Tauromenio, Hipótoo el perintio lo pasó muy mal al principio por la falta de recursos, pero al cabo del tiempo se enamoró de él una vieja y él se casó con ella, obligado por la indignancia, y tras vivir con ella un poco de tiempo ella se murió y él heredó mucha riqueza y opulencia [...]

**144. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 180-181).**

Tenía yo un primo, Clinias, un joven huérfano dos años mayor que yo, iniciado en los misterios del amor. Pero estaba enamorado de un muchacho, y hasta tal punto llegaba su pasión por él que, como hubiese comprado un caballo y el mocito lo elogiase al verlo, al punto se lo llevó como regalo. Por mi parte desde luego me burlaba de él continuamente por su dejadez, por dedicar su tiempo a sólo sus amoríos y ser esclavo del deleite amoroso. Pero él me sonreía y, sacudiendo la cabeza, replicaba: «También a ti alguna vez te veré esclavo».

Fui a verlo deprisá y saludándolo y sentándome a su lado le dije:

–He recibido un castigo por burlarme de ti, Clinias: también yo me he convertido en un esclavo.

Batió palmas entonces, se echó a reír y alzándose me besó el rostro, que mostraba las señales del insomnio de mi pasión. Y me dijo:

–Estás enamorado, verdaderamente estás enamorado. Tus ojos lo pregonan.

En este fragmento aparece la variante del deseo actual (pues Clinias está ya enamorado). Pero también lo subrayado indica la sorpresa del enunciador, denotadora de novedad, sin que se diga (en este fragmento) de dónde surge. La idea de que ha recibido un castigo en ello queda dicha de una forma entre supersticiosa y literaria, del mismo modo que decir «me he enamorado» como lo hace él: «me he convertido en un esclavo». No implica a Némesis ni a Eros, al menos no es tan explícito como para vernos obligados a aceptarlo.

**145. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 283).**

La verdad era que hacía ya mucho tiempo que, sin que lo supiéramos, Quéreas estaba enamorado de Leucipa, y ésa fue la causa de que nos revelase el asunto de la pócima, para conseguir trabar una relación amistosa y, a la vez, también salvar para sí a la muchacha.

**146. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 341).**

«Se enamoró de una mujer, según ha dicho [...]» [cuenta Clinias la historia de Clitofonte en un juicio].

**147. Aquiles Tacio (56): *Leucipa y Clitofonte* (Aquiles, 1982: 378).**

–Durante la travesía Calístenes supo que no se trataba de mi hija y que todo su empeño había sido vano, pero, sin embargo, se enamoró perdidamente de Calígona [a quien había confundido con Leucipa].

Antes se ha atribuido este enamoramiento a la visión de la belleza, pero aquí no es así.

**148. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas* (Alcifrón, 2000: 225-226).**

Éste, desde hace mucho tiempo, se encuentra ardientemente enamorado de ella y derrocha no poco dinero sin conseguir resultado alguno. Ella, efectivamente, por haberse percatado del amor encendido del joven, se da importancia y se hace de rogar continuamente [...].

«Desde hace mucho tiempo», aunque el verbo aparezca en presente, indica un inicio.

**149. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas* (Alcifrón, 2000: 252-253).**

En efecto, una vez que vio que su preceptor adoptaba durante el día unos aires solemnes y graves, y que era exigente con sus alumnos, mientras que por la noche, tapándose la cara con el manto para no ser reconocido, frecuentaba los prostíbulos, decidió imitarlo en grado sumo. Al quinto día ya estaba completa y ardientemente enamorado de Acalántide, una joven del Cerámico. Ella está en muy buenas relaciones conmigo y reconoce que lo ama, pero, al darse cuenta de que el adolescente la desea con vehemencia, le ofrece resistencia y le dice que no se entregará hasta que yo se lo permita.

**150. Alcifrón (57): *Cartas de cortesanas* (Alcifrón, 2000: 287-289).**

Mientras, se habían enardecido tanto los deseos de las mujeres como los de los hombres. Por tanto, después de escaparnos furtivamente, encontramos una espesura del bosque, a corta distancia, apta para servirnos de tálamo en medio de aquella borrachera. [...] Y lo que es más divertido: todas, tras habernos levantado, con un idéntico objetivo, quisimos escondernos las unas de las otras, pues los hombres, por su parte, se habían encaminado dando un rodeo hacia el lugar escogido como cobertizo. [...] Después de esta contienda y de haber satisfecho nuestro apetito, continuamos bebiendo jovialmente, hasta que ni siquiera deseábamos ocultarnos las unas de las otras y nos dábamos al placer sin ningún sentido del pudor. Hasta tal punto los brindis degeneraron en bacanal.

Este fragmento es bastante interesante porque representa uno de los pocos casos que hemos encontrado en que el placer en las mujeres es explícito y además considerado normal. Hasta ahora, sin duda, lo más frecuente era que se dejasen «seducir» o que fuesen presas de un deseo perverso y enloquecido. Ser objeto de seducción era una condición casi exclusiva de las mujeres y de los efebos, pues los hombres en esas circunstancias normalmente rechazaban a las mujeres que los acosaban; por el contrario, los dos sexos podían ser víctimas de la pasión amorosa, como hemos documentado ampliamente. Pero parecía que el placer sexual estaba reservado exclusivamente a los varones. En los casos en que no se explicitaba el deseo, solo ellos parecían dispuestos a realizarlo por simple disfrute. En este ejemplo se explicitan los deseos pero como sinónimo de apetitos de gozo, y los comparten todos los implicados en la bacanal.

**151. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 87).**

Yo, desgraciado de mí,  
enamorado de Frine, cuando todavía la alcaparra  
recogía y no tenía cuanto ahora tiene,  
me he gastado grandes sumas de dinero en cada visita y de su puerta  
he sido excluido.

Se trata de una de las muchas citas recogidas en el tratado de Ateneo, en este caso de Timocles. El participio equivale a «que me enamoré...».

**152. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres* (Ateneo, 1994: 99).**

Y tú ahora, según dices,  
no de una puta, sino de una «compañera» resulta  
que te has enamorado.

Este fragmento es una cita de Anaxilas.

**153. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 115).

*De Locura una vez se enamoró Leontisco  
el pancratista y fue el único que la retuvo  
como a una mujer casada. Y al darse cuenta  
después que era seducida por Anténor  
se enfadó mucho.*

Nos interesa el primer caso de este fragmento tomado de Macón. Respecto a la seducción de Locura por parte de Anténor, seguramente se trata solo de un acuerdo sexual.

**154. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 125).

*De Gnatena se había enamorado terriblemente, como antes ya se ha dicho, el comediógrafo  
Dífilo [...]*

**155. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 140).

*[...] enamorada de un tesalio de nombre Pausanias, fue golpeada por envidia y celos con  
escabeles de madera en un templo de Afrodita.*

En este participio perfecto la acción de enamorarse es anterior al tiempo de la frase.

**156. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 140).

*¿Y no estuvo nuestro noble Platón enamorado de Arqueanasa, la hetera de Colofón?*

Posiblemente «estuvo enamorado» implica que en algún momento empezó ese amor y en otro momento ese amor desapareció.

**157. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 141).

*Antístenes el socrático afirma que, cuando se enamoró de Aspasia, dos veces al día entraba y  
salía de su casa para saludarla; [...].*

**158. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 145).

*También el escultor Praxíteles, enamorado de Frine, la tomó como modelo para modelar a su  
Afrodita Cnidia [...].*

El participio tiene el sentido de «una vez enamorado».

**159. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 147-148).

*También Sófocles, el poeta trágico, cuando ya era un hombre anciano, se enamoró de la  
cortesana Teóride. Suplicando, pues, a Afrodita dice:  
Escúchame a mí, que te suplico, Nutricia de muchachos. Concédeme que esta mujer  
desdeñe el lecho y el amor de los jóvenes,  
y, en cambio, se deleite en viejos de canas sienas,  
cuyas fuerzas se embotan, pero su corazón desea con ardor.*

Después de lo subrayado hay otros casos, pero sin presencia del motivema.

**160. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 148).

*En el ocaso de su vida, según dice Hegesandro, Sófocles se enamoró de la hetera Arquipe y la  
dejó como heredera.*

**161. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 150).

Por ejemplo, enamorado de un jovencito llamado Aristarco, insultó por su causa, cuando estaba bebido, a Nicodemo y le arrancó los ojos.

**162. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 153).

Una hetera afamada fue también la milesia Plangón. Poseía una extraordinaria belleza y fue deseada por un jovencito de Colofón, que tenía como favorita a Báquide la samia.

«Fue deseada» implica un principio y un fin del deseo.

**163. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 159).

En medio de estas cosas, cuando Mirtilo se disponía a callar, añadió él mismo: «Por poco, queridos amigos, he olvidado de la *Lide* de Antímaco, y de la hetera homónima de ésta, Lide, que fue amada por el milesio Lamintio. [...]».

El caso de Lamintio es obvio. La continuación de este fragmento expresa un enamoramiento común de dos poetas.

**164. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 159-160).

Cada uno de estos poetas, pues, según afirma Clearco en sus *Historias de amor*, ardiendo en deseos por la extranjera Lide, compuso, el uno en metro elegíaco, el otro en versos líricos, el poema llamado Lide.

Este caso es menos obvio que el anterior, porque podría ser actual. Pero consideramos que el ardor tiene que ser poco anterior a la composición del poema, y por lo tanto, surgido en un momento bastante concreto.

**165. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 165).

*Y al hombre de Cirene lo expulsó más allá del istmo  
el deseo terrible, cuando se enamoró de Laide de Apidané  
el agudo Aristipo.*

Es una cita atribuida a Hermesianacte de Colofón.

**166. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 175).

Otros, en cambio, sostienen que Layo inició tales prácticas amorosas cuando se encontraba como huésped en casa de Pélope y se enamoró del hijo de éste, Crisipo, a quien raptó, montó sobre su carro y huyó con él a Tebas.

**167. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 182).

Pues éste, enamorado de la estatua en mármol de Paro [sic.] que hay en Samos, se encerró a sí mismo en el templo, en la idea de que sería capaz de tener trato carnal con ella [...].

Participio con valor de «como se había enamorado de».

**168. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 182).

*Ha ocurrido, según dicen, en Samos  
otro caso semejante. Por una muchacha de piedra sintió deseos  
un hombre y se encerró a sí mismo en el templo.*

Los «deseos» que aparecen en este fragmento de Alexis no son como los que hasta ahora invadían desde fuera al individuo, sino que se sienten desde dentro. Por eso lo incluimos en este apartado.

**169. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 182).

*Pero en Samos de la imagen de piedra una vez*

*un hombre se enamoró; enseguida en el templo se encerró a sí mismo.*

La cita es de Filemón.

**170. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 183).

«En Delfos, en el tesoro de los espinatas, hay dos muchachos de piedra, por uno de los cuales aseguran los de Delfos que uno de los delegados sintió pasión, se encerró a sí mismo con él y dejó una corona como pago por su relación carnal. Al ser descubierto lo acontecido el dios ordenó a los de Delfos dejar libre al individuo, pues, declaró, había pagado el precio. [...]».

Al decir «sintió pasión», Polemón da a entender que ocurre algo parecido al caso anterior: sintió la pasión dentro de sí, el texto no da a entender que esa pasión venga de fuera, salvo por el sentido etimológico de la palabra castellana.

**171. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 183).

Incluso animales irracionales se enamoraron [sic.] de seres humanos: un gallo se enamoró de un tal Secundo, escanciador real; el gallo se llamaba Centauro y Secundo era un esclavo de Nicomedes, el rey de Bitinia, según cuenta Nicandro en el libro sexto de sus *Peripecias*.

Es un caso claro, como los de los siguientes ejemplos, por más que nosotros podamos dudar de la naturaleza de semejante amor.

**172. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 183).

En Egipto una oca se enamoró de un muchacho, según Clearco cuenta en el libro primero de las *Historias de amor*.

**173. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 183).

Y Hermias, el hijo de Hermodoro, de origen samio, cuenta que (una oca) se enamoró del filósofo Lacides.

**174. Ateneo de Náucratis (58): *Sobre las mujeres*** (Ateneo, 1994: 183).

Una historia cuenta que en Jaso un delfín se enamoró de un muchacho, según informa Duris en el libro noveno.

**175. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe*** (Longo, 2005: 42).

Pero el boyero Dorcón, el que había izado del hoyo a Dafnis y al macho, un mozalbete al que empezaba a despuntar la barba y que conocía del amor tanto las palabras como los hechos, desde aquel mismo día andaba enamorado de Cloe; los muchos días transcurridos desde entonces habían inflamado aún más su espíritu, así que desdeñando la presencia de Dafnis, al que tenía por un crío, decidió llegar hasta el final, ya fuera con regalos o por la fuerza.

**176. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe*** (Longo, 2005: 44).

Cloe ya no aguardó más sino que, encantada con el piropo y deseando desde hacía tiempo besar a Dafnis, se levantó de un brinco y le propinó un beso, un beso torpe e inexperto pero bien capaz de inflamar su alma.

Por la situación en que se encuentra Cloe, «hacía tiempo» implica que hubo un cambio. No está tan claro que lo desee entero a él y no solo besarlo, pero lo consideramos suficiente. Por su parte, aunque el beso sea capaz de inflamar el alma no queda claro que de hecho lo haga.

**177. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe*** (Longo, 2005: 86).

¡Ay, Dafnis –decía–, Pan es un dios enamorado e infiel; anduvo enamorado de Pitis [...]

Al igual que el siguiente, que es la continuación inmediata de este fragmento, se refiere a Pan este caso de deseo cuyo origen se sobreentiende («anduvo enamorado» implica un antes del amor y otro después del amor). En ninguno de los dos casos se concreta una causa.

**178. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 86).**

[...] anduvo enamorado de Pitis y también de Siringa, y nunca deja de importunar a las Dríades ni de dar quebraderos de cabeza a las Ninfas Epimélides.

**179. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe* (Longo, 2005: 129).**

–Tu Gnatón está perdido, señor –dijo–. El que hasta ahora sólo sentía pasión por tu mesa, el que antes aseguraba solemnemente que no hay nada más espléndido que el vino añejo, el que decía que tus cocineros valían más que los efebos de Mitilene, a partir de ahora sólo tiene por hermoso a Dafnis. [...] Pero tú salva a tu Gnatón y derrota al invicto Amor.

Tal vez se pueda decir que este amor se debe a la hermosura, pero lo que dice literalmente es diferente. Claro que reconoce la hermosura de Dafnis, pero el sentido es que ahora que lo ama solo a él lo reconoce hermoso. Lo que no dice es que el amor sea consecuencia de esa hermosura.

**180. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 367).**

Con júbilo, entonces se reclinaron, uno sobre la otra, acordándose en su interior de su boda. Como cuando, alguna vez la hiedra y la vez [sic.] se estrechan entre sí rodeándose con sus ramas, que la violencia del viento nunca puede separar; así entonces, se unieron, ávidos de amor.

Un adjetivo cumple la función verbal a la manera de «estando ávidos de amor». Se da a entender que se han encendido (y el texto lo ha aclarado antes) justo antes de unirse sexualmente.

**181. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 24).**

De vez en cuando se acercaba y me besaba, y rogaba sin cesar conservar el gozo de mi presencia. Yo consentía sin sospechar la realidad, aunque extrañado de la actitud tan maternal que mostraba conmigo. Pero cuando empezó a acercarse con más descaro, y los besos fueron haciéndose más apasionados de lo decente, y sus miradas apartadas de todo pudor me indujeron a sospechar, comencé a rehuirla la mayoría de las veces y a rechazarla cuando se aproximaba.

Lo cierto es que se explicita el punto de vista del amado, por lo que no es absolutamente claro que sea en ese punto cuando ella se enamora, pero hay suficientes indicios que le inducen a sospecharlo y no se sabe la causa.

**182. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 49).**

[Cariclea a Teágenes, que le reprocha su compromiso con Tíamis, que ella espera no tener que cumplir:] no hay ninguna violencia, por grave que sea, que pueda disuadirme a abandonar mi virtud: en una sola cosa sé que no me he moderado, en la pasión que por ti siento desde el principio; pero aún así, es legítima.

Todavía no se ha explicado el origen del amor entre Teágenes y Cariclea cuando se habla de esta «pasión» desde el principio de la novela. No se explica su causa, pero se la reconoce como acontecimiento temporal con un inicio.

**183. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 75).**

También a esto les contestó Termutis y les explicó que se la había quitado [a Tisbe] a unos mercaderes, que se había enamorado de ella locamente y que la había tenido oculta desde entonces.

**184. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 94).**

[...] me condené al destierro por ese apetito desordenado.

Consideramos que el destierro es consecuencia inmediata de la aparición del apetito, por tanto se señala un momento relacionado con el inicio del apetito.

**185. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 118).**

Todas las mujeres del pueblo, que son justamente las más incapaces de disimular y dominar los sentimientos de su alma, le iban tirando manzanas y flores [a Teágenes], para ver si se atraían sus favores.

Aunque el sujeto es plural, creemos que se da aquí el motivema: alguien se enamora. De hecho, queda claro que al ser mujeres no pueden ocultar su amor. El caso es parecido al de *Dafnis y Cloe*, cuando las muchachas se enamoran al verlo y los muchachos al verla; la única diferencia es que este caso no razona una consecuencia de la visión de la hermosura de Teágenes.

**186. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 122-123).**

En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y sólo a ella merecía pertenecer. Pues primero se quedaron parados de repente, llenos de azoramiento. Ella le entregó la tea harto despacio, y del mismo modo él la recibió: durante un buen rato mantuvieron los ojos fijos uno en el otro, como indagando en sus recuerdos para ver si se conocían previamente y si se habían visto antes. Después esbozaron una sonrisa, leve y furtiva, delatada únicamente por el rayo de alegría que iluminó sus ojos. Después, como avergonzados por esa misma sonrisa, enrojecieron y, de nuevo, al penetrar, creo, la pasión en el corazón, se tornaron pálidos. En resumen, en breves momentos mudaron los dos muchas veces de aspecto y experimentaron repetidos y variados cambios en su color y en su mirada, denunciando con todo ello la turbación de sus almas.

Este ejemplo es muy significativo. Define la manera de entenderse el amor en esta obra y en otras posteriores, así como en obras de otras literaturas, particularmente la india. El amor se entiende como reconocimiento entre dos seres predestinados o entre dos almas que se conocían ya antes del nacimiento al mundo material. Es la hipótesis mítica del Aristófanes del *Banquete* platónico, que ganará en importancia con el paso del tiempo.

Sin embargo, no podemos considerar este caso como perteneciente a otra variante más porque solo se alude a esa predestinación como un símil, a través de un «como si», dejándose el verdadero origen del amor en una incógnita. De hecho, por lo demás, no es una interpretación hegemónica en este texto, aunque su posición axial y largamente preparada por la narración le da una importancia diferente que la mera estadística no puede reconocer.

**187. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 159).**

Pues, al parecer, vuestras almas se reconocieron desde el primer encuentro como dignas la una de la otra y sucumbieron a la misma pasión.

También en esta repetición del planteamiento del reconocimiento se elude la confirmación al decir «al parecer».

**188. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 201).**

[...] ni [era posible] que Cariclea mantuviera su belleza sin tribulaciones, aun a costa de la soledad. En efecto, el comerciante aquel de Tiro, el vencedor pítico, con el que nos habíamos hecho a la mar, no dejaba de acercarse a mí en privado, importunarme y molestarte, insistiendo y suplicando el matrimonio de Cariclea, pues creía que yo era su padre. Se ensalzaba continuamente: unas veces [...].

**189. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 202).**

Viendo que el fenicio no cejaba en su empeño y que cada vez se iba inflamando más, hasta llegar a límites insospechados por lograr su propósito, como no dejaba ni un solo día de molestarme con la misma cantinela, decidí [...].

Se trata de un incremento cuantitativo en la pasión.

**190. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 217).**

No te preocupes –me dijo [el lugarteniente del pirata] –; que hace tiempo que yo siento lo mismo por la joven, y no hacía otra cosa más que esperar a que se presentase la oportunidad.

**191. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 262).**

En definitiva, el amor que había sobrevenido iba a convertirse en auténtica locura de un modo insensible, si no hubiera sido porque una vieja llamada Cíbele [...].

**192. *Anacreónticas* (64): (Anónimo, 2012: 93-95).**

Me pareció que en sueños corría  
con alas en los hombros  
y que Eros, aunque llevaba plomo  
en sus lindos piecitos,  
me perseguía y me alcanzaba.  
¿Qué significa este sueño?  
Según yo creo,  
que enredado en muchos amores,  
de los otros me escabullo,  
pero en este me quedo atrapado.

El texto aparece claramente dividido en dos secciones: el relato onírico y la explicación aplicada a la realidad. Eros aparece en el sueño, que tiene un tiempo y unas condiciones de existencia diferentes («me pareció que»). Aunque llega a decir «me perseguía y me alcanzaba», no hay ningún enamoramiento explícito, sino solo simbólico o alegórico. En cambio en la parte del texto que se refiere a lo real sí se hacen referencias a un amor concreto, este del cual el enunciador no cree posible escapar. Más allá del significativo paralelo con el sueño, el texto solo ignora las razones de ese amor diferente.

**193. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 221-223).**

Y muchísimos, llevados por ese amor exacerbado, ajustaban sus propios pies a las huellas del mozalbete. Ése se enamoró de Cidipa. Esta hermosura de niño, que con su belleza había asaeteado a tantos, debía probar una sola flecha de amor una vez y conocer bien qué clase de sufrimientos habían padecido aquellos a los que él había herido.

Puede ser que la mención al flechazo no sea más que una metáfora, al fin y al cabo la oración que narra el enamoramiento es autónoma. Pero la continuación de este fragmento sí parece responsabilizar a la cruel flecha de Eros, de modo que lo recogemos también en 1. 3.

**194. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 229).**

«[...] Y todas me parece que se enamoraron al punto del mozalbete».

**195. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 253).**

Pero cuando se enamoró de Caricles, un joven que destacaba por su belleza y su riqueza y que le correspondía en la misma medida al amor que ella sentía, rogó a todos los dioses que presiden los nacimientos poder tener un hijo suyo.

**196. Aristóneto (65): *Cartas* (Aristóneto, 2010: 302-303).**

Yo me enamoré de una hetera y, para poner fin a ese deseo (al menos así lo creía), me casé con una mujer casta. Y ahora sigo igual enamorado de la prostituta y se me ha sumado la pasión por mi esposa.

Además de la ocurrencia pertinente en esta variante (la primera, que supone ignorancia de la causa), aparece otra al final que supone un caso de arrebato por una fuerza natural (1. 1.).

**197. Aristéneto (65): *Cartas*** (Aristéneto, 2010: 318).

«[...] Un joven al que le cuelgan los rizos y sólo le apunta la barba hace tiempo que te desea [...]».

**198. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 56).

Pero, ¿cómo Leandro, que en Abido casa habitaba, de Hero vino a prendarse, y en su amor a ella también prendó?

El caso de Leandro corresponde a esta variante, aunque el de Hero pasa a «seducción», simplemente por la forma en que está expuesto, como responsabilidad del muchacho.

**199. Museo (66): *Hero y Leandro*** (Museo, 1994: 64-65).

Pues, en efecto, siempre que las mujeres amenazan a los jóvenes, sus amenazas son en sí mismas mensajeras de las confidencias de Cipris. Y con un beso sobre el cuello terso y perfumado de la doncella así repuso, herido por el aguijón de la pasión: «[...] ¡Vamos!, oye mis ruegos y siente piedad de esta pasión que me rinde. Como sacerdotisa de Cipris, ocúpate de las obras de Cipris. [...] como tu suplicante acógeme y, si quieres, como el esposo al que Eros para ti dio caza, acertándole con sus flechas, [...]».

En este fragmento hay un caso de herida por obra del instrumento («Eros...con sus flechas»). Pero en lo subrayado el «aguijón de la pasión» parece usar el símbolo del aguijón pero no es un instrumento que use el dios. Para ese amor no hay causa conocida.

### 6. 3. ‘Sincretismo de S1 y S2’. ‘El enamorado es responsable de su propio deseo’

#### 1. Píndaro (11): *Olímpica XIII* (Píndaro, 1984b: 132).

[...] y de ella, de Medea que, opuesta a su padre,  
se escogió por sí misma la boda  
 y salvadora fue de la nave Argo y de sus marineros.

Podría argumentarse que este ejemplo no cabe aquí porque presupone pero no explicita el deseo. Sin embargo, pese a que efectivamente no es propiamente explícito, hay una especie de sorpresa que roza la indignación del enunciador al decir «se escogió por sí misma la boda», que nos obliga a aceptar a Medea como responsable única de su deseo, sorprendente por su oposición a la versión de Apolonio de Rodas. En la duda, hemos decidido incluirlo.

#### 2. Píndaro (11): *Pítica II* (Píndaro, 1984b: 150).

Pues entre los benévolos Crónidas  
 dulce vida logrando, no pudo resistir la larga  
 dicha, ya que con locas entrañas  
a Hera deseó, que en suerte tocara al lecho de Zeus  
 abundante de goces. Pero indómita pasión a violenta ceguera  
 lo lanzó.

Podríamos tener en cuenta «con locas entrañas» como clave para entender que se trata de una enfermedad. Sin embargo, como ya hemos defendido, parece que el titán Ixión viene caracterizado por esa locura que le es consustancial, y por esa razón rechazamos tal posibilidad. El sujeto es el responsable desde sus «locas entrañas». En cambio hay que aceptar que tal vez la «indómita pasión» de después sea una fuerza natural (1. 1.).

#### 3. Píndaro (11): *Pítica III* (Píndaro, 1984b: 155).

Pero aquella, menospreciándola  
 en el error de sus sentidos,  
 un otro desposorio prefirió, a ocultas de su padre,  
 habiéndose antes marido con Febo de intonsa melena  
 y llevando consigo la pura semilla del dios.

Es un caso difícil: «prefirió» da muestra de la importancia de su propia voluntad, si bien el «error de sus sentidos» da a entender que otra fuerza intervino. De todos modos, dado que un error es un azar y no tanto una voluntad, damos por buena la responsabilización del sujeto.

#### 4. Píndaro (11): *Pítica III* (Píndaro, 1984b: 155).

Tuvo, sí, aquea tamaña ceguera  
el corazón de Corónide la de hermoso peplo,  
porque en el lecho durmió de un extraño  
 que de Arcadia llegó.

Este caso es parecido. La ceguera no puede provenir de otro sitio que de sí misma. El enunciador no entiende su error, pero no lo asocia con una fuerza extraña, sino interna.

#### 5. Eurípides (24): *Hipólito* (Eurípides, 1991a: 252).

¡Oh, qué tremendo amor, madre el que concebiste!

Es muy dependiente de la traducción. En Gredos «¡Oh madre desgraciada, qué amor te sedujo!» (Eurípides, 1991b: 338); En inglés se propone «unhappy mother, what a love was yours!» (Eurípides, 1995: 157). La madre a la que se refiere Fedra es Pasífae, que se vio sacudida por el deseo por el toro de Creta y fue madre del Minotauro. Aunque el resumen del mito suele atribuir a los dioses el origen de ese deseo (normalmente a Posidón, a quien el toro debería haber sido sacrificado), en esta versión solo se presta atención a Pasífae como origen del sentimiento. La exclamación es la que parece dirigir hacia ella la responsabilidad, como si se tratara de una condena.

**6. Eurípides (28): *Las troyanas*** (Eurípides, 1986: 189).

Menelao: Coincide tu opinión con lo que pienso: a un lecho extranjero por gusto fue de casa y jactancia es el meter a Cipris en su argumentación.

**7. Fragmentos mímicos (41): «El borracho»** (Anónimo, 1981: 102).

B. –Estoy preparado para una juerga. Tengo oculta una herida de amor que Cipris me infligió. Amor se ha adueñado de mí con sus hechizos. Se introdujo en mi alma y me hace enloquecer.

A. –Emborracharte, querrás decir. Domínate, no vaya a ocurrirte algún mal.

B. –Deja que me lance y no me distraigas. Confieso que amo, que estoy enamorado. Y no me quejo de ello. ¿No amamos todos el don de la diosa de Pafo y más, si es con vino puro? Por igual me han inflamado Bromio y Amor, a los que no es posible resistir.

Aunque las intervenciones de B lo sitúan en 1. 2., la de A, aceptando por el contexto que su interlocutor B ha pasado a estar enamorado, lo retrata como alguien que debería ser capaz de controlarse, responsable por tanto de ese deseo.

**8. Antología palatina I (42)** (VV. AA., 1978: 407).

Infeliz corazón, ¿por qué vuelves a abrir en tu entraña las heridas de Eros que ya iban a cerrarse?

¡No, no! ¡No, por Zeus, no, por Zeus, insensato, no avives ese rescoldo ardiente cubierto de ceniza!

Si de Eros en manos cayeres tu mal olvidando, como a siervo escapado te castigará luego. (Meleagro)

Aparece responsabilizado el propio corazón, aunque luego se mencione a Eros en el sintagma «las heridas de Eros», como sinónimo de «heridas de amor». También aparecen frases en una modalidad imperativa, pero eso no impide que ya se haya deducido de la pregunta inicial un microrrelato: «vuelves a abrir la herida del amor», que implica un cambio en el eje paradigmático ausencia / presencia del amor.

**9. Antología palatina I (42)** (VV. AA., 1978: 409).

Corazón torturado, tan pronto en la llama te quemas como cobras alientos en refrigerio breve.

¿Por qué lloras? ¿Acaso, cuando a Eros tu seno albergaba, no viste que criabas un duro enemigo? (Meleagro)

Al principio parece un amor actual, pero luego se habla del momento del inicio, cuando el enamorado creía que estaba a salvo de los verdaderos peligros del amor. Aunque aparezca la figura del dios, parece que es el enamorado el que se responsabiliza de su aparición, como sinónimo de «amor», al que ha criado en su seno. Por eso debe estar en esta sección.

**10. Antología palatina I (46)** (VV. AA., 2004: 420).

Frine ha consagrado a los de Tespias este alado y bien modelado Eros, un pago por su arte.  
De Cipris es el arte, envidiable y en nada reprochable el regalo. A ambos les convenía Eros como pago: por su doble arte elogio al hombre que regaló un dios a los demás y retuvo otro más perfecto en su pecho.

Una prostituta recibe una estatua de Eros como regalo de un escultor que la había empleado como modelo, el cual se queda con Eros dentro de su pecho. Se atribuye al propio escultor la decisión de conservar como pago de su obra un equivalente Eros dentro de su alma; o sea, que se ha enamorado de la cortesana que lo contrató y le sirvió como modelo, pero dicho esto como si su amor fuera decisión propia y pago suficiente de su obra.

**11. Plutarco (48): *Narraciones de amor*** (Plutarco, 2003: 134).

Cuanto Teófanos preguntó a la muchacha en presencia de todos, ella escogió a Calístenes, y les pidió conservar su amistad con ellos, aunque el matrimonio le había sido negado por la envidia de alguna divinidad.

Es uno de esos en que la elección de la pareja es un acto racional. La única duda es si la elección va guiada por el deseo, pero se entiende que al menos es uno de los elementos considerados por la muchacha.

**12. Apolodoro (49): *Biblioteca mitológica*** (Apolodoro, 2010: 94).

Dicen también que Apolo se enamoró de aquella [Corónide] y al punto se unió con ella, pero que ella contra la opinión de su padre eligió y se unió con Isquis, hermano de Ceneo.

**13. Jámblico (54): *Babiloníacas*** (Jámblico, 1982: 415).

Un perro de Hircania que pertenecía a Ródanes había encontrado en aquella abominable posada los cadáveres de la infortunada muchacha y del esclavo criminal que había concebido locos amores.

Aunque se dice «concebir», consideramos que la idea de que es un esclavo criminal lo responsabiliza de sus acciones. Es por eso por lo que preferimos no considerarlo un caso más de ignorancia en relación con el origen del deseo.

**14. Longo de Lesbos (59): *Dafnis y Cloe*** (Longo, 2005: 125).

[Gnatón] no dejó de prestar atención a Dafnis cuando éste trajo los regalos, y como era naturalmente aficionado a los jovencitos, encontrándose con una belleza cual ni en la ciudad se veía, decidió conseguir a Dafnis y se imaginaba que le convencería fácilmente tratándose de un cabrero.

Parece claro, a pesar de que Gnatón ve la belleza de Dafnis, que su deseo proviene de una decisión libre.

#### 6. 4. ‘Sincretismo de S1 y O’. ‘El deseo se insufla a sí mismo en el individuo’

1. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 119).  
«Mas, ea, acostémonos y deleitémonos en el amor.  
Nunca el deseo me ha cubierto así las mientes como ahora,  
ni siquiera cuando tras raptarte de la amena Lacedemonia  
me hice a la mar en las naves, surcadoras del ponto,  
y en la isla de Cránae compartí contigo lecho y amor».  
Dijo, y fue el primero al lecho; y su esposa le siguió.

Paris se acuesta con Helena por mediación de Afrodita. Sin embargo lo que le ocurre a Paris es que el deseo le inunda. Hay dos apariciones del motivema: la primera es obvia; la segunda aparece elidida en la subordinada, algo así como «me cubrió el deseo cuando me hice a la mar tras raptarte».

2. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 119).  
Nunca el deseo me ha cubierto así las mientes como ahora,  
ni siquiera cuando tras raptarte de la amena Lacedemonia  
me hice a la mar en las naves, surcadoras del ponto,  
y en la isla de Cránae compartí contigo lecho y amor

Repetimos solo la parte necesaria para entender el subrayado de este segundo caso.

3. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 531).  
Entre tanto Hera se acercó rauda a lo alto del Gárgaro,  
cúspide del elevado Ida. La vio Zeus, que las nubes acumula,  
y, nada más verla, el amor le envolvió las sagaces mientes,  
como la primera vez que se habían unido en el amor,  
cuando ambos acudieron al lecho a escondidas de sus padres.

Hera va finalmente a ponerse al alcance de la vista de Zeus para seducirlo con ayuda del cinturón de Afrodita. Hay dos apariciones equivalentes. Aunque es cierto que Hera dispone del objeto mágico con el poder de Afrodita, en este fragmento solo se habla de un fenómeno posterior, la invasión de Zeus por parte del *eros*. Por otro lado, dice «nada más verla», lo que podría hacernos pensar en los casos de ‘Contemplación’, pero parece que le da más importancia a la invasión del deseo. Veamos otras traducciones: López Eire (Homero, 1999a: 583) dice «y en cuanto la vio, en ese punto / le envolvió el amor por ambos flancos / de sus compactas mientes»; García Calvo (Homero, 1995: 363) «y de Zeus majestuosamente fue vista; / que, así que la vio, así amor le envolvió los centros en piña». Parece que Homero cree que se puede forzar mágicamente esa invasión, pero que esta tiene cierta autonomía, y que podría haberse dado sin ayuda de Afrodita. Así, sin ir más lejos, aquella «primera vez» que a escondidas de sus padres se unieron en amor (en este caso, *filóteti*).

4. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 531).  
[...] nada más verla, el amor le envolvió las sagaces mientes,  
como la primera vez que se habían unido en el amor,  
cuando ambos acudieron al lecho a escondidas de sus padres.

Está incluido en el ejemplo anterior, pero es evidentemente otro caso.

5. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «¡Hera! Ya tendrás tiempo de partir allá más tarde.  
 Ea, nosotros dos acostémonos y deleitémonos en el amor [filóteti].  
Nunca hasta ahora tan inmenso deseo de diosa o de mujer  
me ha inundado el ánimo en el pecho hasta subyugarme; [...]».

El propio Zeus parece entenderlo de esa misma manera y aporta 9 ejemplos de situaciones en que fue invadido por el deseo con no tanta fuerza como ahora. El esquema repetido es «Nunca antes me invadió el deseo con tanta fuerza: ni cuando me enamoré de X». Esta aparición de «cuando me enamoré» podría hacernos pensar en otro modelo, pero el propio Zeus deja claro que es un sentimiento asociado a la acción del deseo, o sea identificable con él. El último fragmento subrayado no debe excluirse porque corresponda a la misma diosa que el primero, puesto que parece referirse a una vez anterior, quizás la primera vez que Zeus deseó a Hera.

Del mismo modo que ocurría en 2. 3. con un epigrama palatino (VV. AA., 2004: 397), podría sostenerse que se trata de una única comprensión del deseo bajo varios acontecimientos. Pero aparecen claramente individualizados en el texto, de modo que los conservamos individualmente. No obstante, tendremos en cuenta esta circunstancia al analizar los resultados.

6. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni cuando me enamoré de la esposa de Ixión,  
 que dio a luz a Pirítoo, consejero comparable a los dioses; [...]
7. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni cuando de Dánae Acrisiona, la de bellos tobillos,  
 que dio a luz a Perseo, descollante entre todos los hombres; [...]
8. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni cuando de la hija de Fénice, cuya gloria llega lejos,  
 que dio a luz a Minos y a Radamantis, comparable a los dioses; [...]
9. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni tampoco cuando de Sémele, [...]  
 y Sémele dio a luz a Dioniso, gozo para los mortales; [...]
10. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni de Alemena [Alcmene] en Tebas,  
 que engendró a Hércules, de esforzadas entrañas; [...]
11. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni cuando de la soberana Deméter, de hermosos bucles; [...]
12. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni cuando de la eximia Leto, [...]
13. **Homero (1): *Ilíada*** (Homero, 1999b: 533).  
 «[...] ni cuando de ti misma;  
 tan enamorado estoy ahora de ti y tan dulce deseo me domina».

Se trata de la comparación entre otra vez, la primera quizás que Zeus deseó a su esposa, y esta.

14. **Arquíloco de Paros (4)** (VV. AA., 2009: 109).  
Tal ansia de amor insinuándose bajo mi corazón

derramaba en mis ojos una gran niebla  
robándome del pecho las tiernas entrañas.

Parece claro que se trata de esa fuerza que se insufla en el individuo. Probablemente se trata de una intertextualidad homérica, por la cual se recurre al poeta épico para jugar con la idea de que el amor, como la muerte, se comporta como una espesa niebla.

**15. *Himnos Homéricos* (10)** (Anónimo, 2001: 224).

De tal modo, y de forma señalada sobre los demás, se referían al raudo Hermes, a cómo es un veloz mensajero para los dioses todos, y cómo llegó a Arcadia, pródiga en veneros, madre de ganados, donde dispone del recinto Cilenio. Allí, aunque era un dios, apacentaba ganados de áspero vellón, en el predio de un varón mortal. Pues florecía en él un lánguido deseo, que le había invadido, de unirse en amor con la ninfa de hermosos bucles, hija de Dríope.

Consiguió por fin una florida boda y ella le engendró, en sus moradas, a Hermes un hijo, desde el primer instante prodigioso de ver, caprípedo, bicorne, amante del ruido, de dulce sonrisa.

El deseo le ha invadido directamente. El segundo párrafo vuelve a ser un caso de deseo presupuesto (si no fuera porque se explica en el anterior párrafo, claro).

**16. Sófocles (21): *Las traquinias*** (Sófocles, 1999: 444).

Mensajero: [...] y que no hubo otro embrujo  
que a la lid le impulsara sino el de Eros divino,  
ni lo del país lidio ni el servicio penoso  
bajo Ónfale o la muerte de Ífito en el barranco,  
aunque ahora ése ocultándolo diga cosa diversa,  
sino que, al no lograr del padre de la niña  
que en unión clandestina se la diera, un pequeño  
pretexto discurrió como causa y lanzóse  
contra la patria de ella, donde, como ése dijo,  
se encontraban el trono de Éurito y realeza,  
y mató al rey, su padre, y asoló la ciudad.  
Y ahora, como ves, antes de presentarse  
en casa aquí la manda, mas no sin intención,  
mujer, ni para ser tu sierva; no lo esperes  
ni es ello verosímil: su deseo le inflama.

Al principio se identifica a Eros divino, si bien luego se describe una fuerza natural que se ha apoderado de Heracles. Pero en el pasaje final el sentimiento viene nombrado como «potho», el apetito lujurioso, al mismo tiempo que el posesivo que lo acompaña, «su deseo», hace pensar que viene de dentro de él y se apodera de él, como un viaje de ida y vuelta o un movimiento entre dos partes del mismo individuo. Es el posesivo el que nos lleva a excluirlo de la variante 2. 3. ‘Se ignora’, en cuyos casos el deseo no se identifica tanto con el propio sujeto.

**17. Sófocles (29): *Electra*** (Sófocles, 1999: 162).

Electra: [...] Pero además te digo  
que razón no tenías, mas te incitó el deseo  
de ese sujeto indigno con el que cohabitas.

Puede entenderse que la incitación se produce desde una cercanía especial, puesto que suplanta a las buenas razones.

**18. Calímaco (36): *Himno II, a Apolo*** (Calímaco, 1999: 72).

A Febo solemos llamar también Nomio desde aquel tiempo en que a la vera del Anfriso pastoreaba yeguas de tiro, del todo inflamado por su deseo del núbil Admeto.

Entendemos el deseo como algo propio, inserto en el individuo pero que lo inflama desde esa posición.

**19. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 385).**

Antes yo me oculté en una roca que el ponto bañaba,  
por una fronda de algas marítimas cubierta,  
y Eros hoy duerme amable en mi seno, el más tierno ministro  
de su madre Cipris, la de bella guirnalda. (Anónimo)

Este es muy dudoso, no se entiende bien pero parece claro que se ha enamorado de alguien y por eso Eros duerme dentro de él. Aunque se introduce en el enamorado, tiene rasgos humanos, como el ser hijo de Cipris.

**20. *Antología palatina I (42)* (VV. AA., 1978: 411).**

Demo de blancas mejillas, un hombre disfruta  
teniéndote con él y mi corazón gime.  
Te ha llegado el deseo de sábado, y yo no me admiro:  
hasta en los fríos sábados late Eros caliente. (Meleagro)

Parece claro que se señala la llegada del deseo como algo exterior, relacionado con Eros, sinónimo de «amor». No es el dios Eros el que lo provoca, sino el que late dentro del sentimiento como su símbolo. Tampoco el deseo ha surgido dentro, sino que viene de fuera.

**21. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 141-142).

[...] una vez que aquél estuvo aturdido por efecto de la bebida, puso en el lecho, a su lado, a su Hemitea. Todo ello lo hacía porque conocía la respuesta del oráculo y deseaba tener descendencia de su hija. Lo cierto, no obstante, es que las hijas de Esáfilo, Reo y Hemitea, disputaron sobre cuál de las dos yacería con el huésped. Tan fuerte deseo las había invadido.

**22. Partenio de Nicea (44): *Sufrimientos de amor*** (Partenio, 1981: 168).

Enamoróse ella de Clímene, que durante algún tiempo supo contenerse y sobreponerse a su pasión. Pero como la afección fuese invadiendo su alma con mayor intensidad, consiguió, al fin, lo que quería, valiéndose de la nodriza de la joven, y se unió con ella en secreto.

Nos importa el segundo caso, el de Clímene, que corresponde a los de un elemento invasor, que penetra en el individuo. El primero, el de ella, forma parte de los enamoramientos de origen incierto (2. 3.).

**23. Caritón de Afrodísias (45): *Quéreas y Calíroa*** (Caritón, 1979: 153).

Dijo el Rey:

–Y la mayor. Pero no la traman los hombres sino un dios. En efecto, quién es Eros ya lo había oído antes en relatos y poemas: que domina a todos los dioses e incluso al propio Zeus. Sin embargo, ignoraba que alguien junto a mí pudiera llegar a ser más poderoso que yo. Pero está presente el dios, ha venido a fijarse en mi alma Eros, grande y violento. Terrible es confesarlo, pero en verdad estoy apresado.

Aunque en el mismo fragmento aparece también el verbo «apresar», claramente transitivo (lo que nos obliga a incluirlo en 1. 1.), ya que este Eros es un dios que se introduce a sí mismo en el alma, lo consideramos también aquí.

**24. Caritón de Afrodísias (45): *Quéreas y Calíroa*** (Caritón, 1979: 156).

Sólo veía a Calíroo, precisamente la que no estaba presente, y la oía a ella, la que no hablaba, pues Eros había salido con él de cacería, y, como dios amante de la lucha, viendo que él le oponía batalla y había tomado, según creía, una decisión honrosa, le volvió el medio que había pensado a lo contrario, y mediante el mismo cuidado inflamó más su alma, poniéndose dentro de él y diciéndole:

–Cuán digna de ver sería Calíroo aquí, con sus vestidos levantados hasta la rodilla y los brazos desnudos, con rubor en el rostro y ansiedad en el pecho. En verdad, *cual va Ártemis, tiradora de dardos, por el monte, por el altísimo Taigeto o el Erimanto, deleitándose con los jabalíes o los veloces ciervos.*<sup>80</sup>

Y pintando y modelándose estas escenas, se inflamaba más y más.

Es un caso similar al anterior, si bien esta vez aparecen simultáneamente la fuerza que invade y el dios que envía esa fuerza.

**25. Jenofonte de Éfeso (55): *Efesíacas* (Jenofonte, 1979: 237).**

Entonces se ven uno al otro, y Antía se siente conquistada por Habrócomes y Habrócomes es vencido por Eros y contemplaba continuamente a la muchacha y, por más que quería, no podía apartar los ojos de ella: le posee el dios que se ha instalado dentro de él.

Curiosamente, en este fragmento se ve que Habrócomes se enamora por invasión de Eros, una vez, eso sí, que ha contemplado a Antía; ella, por el contrario, solo debe su amor a la contemplación (y por eso recogemos su enamoramiento en 2. 1.). Aunque se dice que el dios lo posee, consideramos más importante el rasgo de que se ha instalado en su interior, posición desde la que ejerce esa dominación.

**26. Quinto de Esmirna (61): *Posthoméricas* (Quinto, 1997: 366).**

Cada uno reposaba en un lugar, mas el Atrida, en sus tiendas, conversaba con su esposa, la de lindos cabellos, pues el sueño no se abatía sobre los ojos de aquél: era Cipris la que revoloteaba por sus entrañas, para que recordaran su lecho de antaño y mandaran lejos los pesares.

Aunque sea Cipris, está claro que invade a Menelao, como fuerza de origen externo, y no como fuerza que la diosa envía. Por otro lado, aunque por la expresión se trata de un deseo actual como los que hemos excluido del estudio, los antecedentes nos aclaran que ese revolotear de Cipris por las entrañas de Menelao no ha tenido lugar durante todo el asedio de Troya, sino solo ahora que la diosa del amor quiere proteger a Helena de la furia de su marido ultrajado.

**27. Heliodoro de Halicarnaso (62): *Las etiópicas* (Heliodoro, 1996: 304).**

–¿Qué haremos, Cíbele? ¿Cuál será el final de los agobios que nos acosan? El amor no remite, e incluso va haciéndose cada vez más intenso, pues ha prendido en ese joven con la misma fuerza que el fuego en un bosque. Es cruel, no se ablanda; [...]

<sup>80</sup> El editor utiliza la cursiva para señalar una cita homérica: *Odisea*, VI, 102-104.

## 7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

### 7. 1. Obras teóricas

En una primera lista recogemos todas las obras que se han utilizado para apoyar la argumentación de este trabajo, incluyendo algunas obras literarias que citábamos como ejemplos.

1. Assmann, Jan (2011): *Historia y mito en el mundo antiguo*, Madrid, Gredos [2005].
2. Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama [1995].
3. Barthes, Roland (1999): *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI [1977].
4. \_\_\_\_ (2011) *El discurso amoroso*, Madrid, Paidós [2007].
5. Bataille, Georges (2005): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets [1957].
6. Baudrillard (2005): *De la seducción*, Madrid, Cátedra [1979].
7. Baumgartner, Emmanuèle y Ménard, Philippe (1996) : *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française.
8. Beller, Manfred (1984): «Tematología» en Schmeling, Manfred: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, pp. 101-134 [1981].
9. \_\_\_\_ (2003) «De *Stoffgeschichte* a tematología. Reflexiones sobre el método comparatista» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 101-153 [1970].
10. Bremond, Claude (2003): «Concepto y tema» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 167-180 [1985].
11. Brinker, Menachem (1993): «Theme and interpretation» en Sollors, Werner (ed.): *The return of thematic criticism*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 21-37.
12. Brunel, Pierre (1992): *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France.
13. Catulo (2006): *Poesías*, Madrid, Cátedra. Edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias.

14. Chardin, Philippe (1994): «Temática comparatista» en Brunel, Pierre y Chevrel, Yves: *Compendio de literatura comparada*, México. D. F., Siglo XXI, pp. 132-147 [1989].
15. Clark, Anna (2010): *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa*. Madrid, Cátedra [2008].
16. Corominas, Joan (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. V, (con la colaboración de José A. Pascual), Madrid, Gredos.
17. Courtés, Joseph (1997): *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Madrid, Gredos [1991].
18. Curtius, Ernst Robert (1984): *Literatura europea y Edad Media Latina*, México D. F., Fondo de Cultura Económica [1948].
19. Damasio, Antonio (2010): *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona, Destino.
20. Doležel, Lubomir (1999a): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco [1998].
21. \_\_\_\_ (1999b) «De los motivemas a los motivos» en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Servicio de Publicaciones, Universidad, pp. 51-89 [1972].
22. \_\_\_\_ (2003) «Una semántica para la temática: el caso del doble» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 257-275 [1995].
23. Drabkin, William (1986a): «Motif» en Sadie, Stanley (ed.): *The new Grove Dictionary of music and musicians*, 12, Hong Kong, Macmillian Publishers.
24. \_\_\_\_ (1986b): «Theme» en Sadie, Stanley (ed.): *The new Grove Dictionary of music and musicians*, 18, Hong Kong, Macmillian Publishers.
25. Dundes, Alan (2007): «From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales» en *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*, Logan, Utah, Utah State University Press [1962].
26. Easterling, Patricia Elizabeth (1990): *Historia de la literatura clásica (Cambridge University). I. Literatura griega*, Madrid, Gredos [1985].
27. Eco, Umberto (2000): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen [1976].
28. Foucault, Michel (2006a): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI [1976].
29. \_\_\_\_ (2006b) *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI [1984].
30. \_\_\_\_ (2006c) *Historia de la sexualidad. 3. El cuidado de sí*, Madrid, Siglo XXI [1984].

31. Frenzel, Elisabeth (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos [1970].
32. \_\_\_\_ (1980) *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos [1976].
33. \_\_\_\_ (2003) «Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 27-52 [1993].
34. García Gual, Carlos (1972): *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo.
35. García Leal, Ambrosio (2005): *La conjura de los machos. Una visión evolucionista de la sexualidad humana*, Barcelona, Tusquets (Metatemas).
36. Genette, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen [1972].
37. \_\_\_\_ (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra [1993].
38. Gottfried von Strassburg (2001): *Tristán e Isolda* en Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg: *Tristán e Isolda*, Madrid, Siruela. Edición de Víctor Millet, traducción de Bernd Dietz.
39. Greimas, Algirdas Julien (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos [1966].
40. Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I*, Madrid, Gredos [1979].
41. \_\_\_\_ (1991): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo II*, Madrid, Gredos [1986].
42. Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques (1991): *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
43. Guillén, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
44. Guthrie, William Keith Chambers (2005a): *Historia de la filosofía griega I*, Barcelona, RBA Coleccionables [1962].
45. \_\_\_\_ (2005b): *Historia de la filosofía griega II*, Barcelona, RBA Coleccionables [1965].
46. \_\_\_\_ (2005c): *Historia de la filosofía griega III*, Barcelona, RBA Coleccionables [1971].
47. \_\_\_\_ (2005d): *Historia de la filosofía griega IV*, Barcelona, RBA Coleccionables [1975].

48. Gutiérrez, Fátima (2008): «La evolución del mito de Tristán e Isolda. De lo vulgar a lo sublime» en Herrero Cecilia, Juan y Morales Peco, Montserrat (coords.): *Reescrituras de los mitos en la literatura*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha.
49. Haarmann, Harald (2001): *Historia Universal de la Escritura*, Madrid, Gredos [1991].
50. Havelock, Eric A. (1996): *La musa aprende a escribir*, Barcelona, Paidós [1986].
51. Hjelmslev, Louis (1984): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos [1943].
52. Kaiser, Gerhard (2003): «Argumentos y motivos. Una ejemplificación: el ahogamiento de Ofelia visto por Shakespeare, Rimbaud y Brecht» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 236-256 [1980].
53. Kayser, Wolfgang (1972): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos [1948].
54. Kolb, Bryan y Wishaw, Ian Q. (2006): *Neuropsicología humana*, Madrid, Panamericana [2003].
55. Kytzler, Bernard (1989): *Breve diccionario de autores griegos y latinos*, Madrid, Gredos [1986].
56. Lesky, Albin (1982): *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos [1963].
57. López Férez, Juan Antonio (ed.) (2000): *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra.
58. Luhmann, Niklas (1985): *El amor como pasión. La codificación de la intimidad*, Barcelona, Península [1982].
59. Millet, Victor (2001): «Introducción» en Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg: *Tristán e Isolda*, Madrid, Siruela.
60. Montes Doncel, Rosa Eugenia (2006): *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*, Madrid, Pliegos.
61. Naupert, Cristina (2001): *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco.
62. Pichois, Claude y Rousseau, André (1969): *La literatura comparada*, Madrid, Gredos [1967].
63. Prince, Gerald (2003): *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press [1987].
64. Propp, Vladimir (1998): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal [1928].
65. Proust, Marcel (1991): *Un amor de Swann*, Barcelona, Orbis [2002].

66. Pulido Tirado, Genara (2006): «El estudio de los temas en literatura comparada. Algunas cuestiones teóricas fundamentales» en Pulido Tirado, Genara: *Tematología. Una introducción*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 85-105.
67. Real Academia Española (2009): *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa.
68. Riquer, Isabel de (2001): «Introducción» en Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros: *Tristán e Iseo*, Madrid, Siruela.
69. Rodríguez Adrados, Francisco (1995): *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza.
70. \_\_\_\_ (1999): *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.
71. Rougemont, Denis de (1996): *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós [1938, 1956].
72. Rousset, Jean (1981): *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Limoges, Librairie José Corti.
73. \_\_\_\_ (1985): *El mito de Don Juan*, México D. F., Fondo de Cultura Económica [1978].
74. Ruiz Capellán, Roberto (1985): «Introducción» en Bérout: *Tristán e Iseo*, Madrid, Cátedra.
75. Schulze, Joachim (2003): «Algunas observaciones metodológicas: ¿historia o sistemática? Acerca de un problema de la historia de temas y motivos» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 155-166 [1975].
76. Shakespeare, William (1968): *Much ado about nothing*, Middlesex, Penguin Books. Edited by R. A. Foakes.
77. Signes Codoñer, Juan (2004): *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Madrid, Akal.
78. Sollors, Werner (2003): «La tematología hoy» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 53-84 [1995].
79. Stendhal (2003): *Del amor*, Madrid, Alianza [1822].
80. Theile, Wolfgang (2003): «Historia de argumentos y poética: una comparación literaria de dramas de Edipo (Sófocles, Corneille, Gide)» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 209-235 [1975].
81. Todorov, Tzvetan (1983): «Motivo» en Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI, pp. 254-258 [1972].

82. \_\_\_\_ (1988): «El origen de los géneros» en Garrido Gallardo, Miguel A. (ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 31-38.
83. Tolstói, Lev Nikoláievich (1999): *Anna Karénina, I*, Madrid, Unidad Editorial [1875-1877].
84. Tomachevski, Boris (1982): *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal [1928].
85. Trocchi, Anna (2002): «Temas y mitos literarios» en Gnisci, Armando: *Introducción a la literatura comparada*, Madrid, Crítica, pp. 129-169 [1999].
86. Trousson, Raymond (2003): «Los estudios de temas: cuestiones de método» en Naupert, Cristina (ed.): *Tematología y comparatismo literario*, Madrid, Arco, pp. 87-100 [1980].
87. VV. AA. (2000): *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, Paris, Librairie Générale Française.

## 7. 2. Corpus y otros textos griegos

En esta segunda lista se incluyen los 67 textos que aparecen en el corpus analizado, así como las obras griegas a las que hemos hecho alguna referencia explícita, incluso aquellas en las que no hemos encontrado el motivema y que por lo tanto no aparecen en la nómina de obras analizadas.

1. Alcifrón (2000): *Cartas de cortesanas*, en Teofrasto: *Caracteres*; Alcifrón: *Cartas de pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*, Madrid, Gredos, pp. 267-312. Introducciones, traducciones y notas de Elisa Ruiz García.
2. Anónimo (1979a): *Calígone*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calíroe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 371-372. Traducción y notas de Julia Mendoza.
3. \_\_\_\_ (1979b): *Metíoco y Parténope*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calíroe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 367-369. Traducción y notas de Julia Mendoza.
4. \_\_\_\_ (1979c): *Nino y Semíramis*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calíroe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 332-339. Traducción y notas de Julia Mendoza.

5. \_\_\_\_ (1979d): *Olenio*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calírooe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, p. 409. Traducción y notas de Julia Mendoza.
6. \_\_\_\_ (1979e): *Un bandido astuto*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calírooe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, p. 414. Traducción y notas de Julia Mendoza.
7. \_\_\_\_ (1979f): *Maravillas increíbles de allende Tule*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calírooe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 343-355. Traducción y notas de Julia Mendoza.
8. \_\_\_\_ (1979g): *Descripción de poderes mágicos*, en Caritón de Afrodiasias: *Quéreas y Calírooe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, p. 401. Traducción y notas de Julia Mendoza.
9. \_\_\_\_ (1981): *Fragmentos mímicos*, en Herodas: *Mimiambos; Fragmentos mímicos*; Partenio de Nicea: *Sufrimientos de amor*, Madrid, Gredos, pp. 99-129. Introducciones, traducciones y notas de José Luis Navarro González y Antonio Melero.
10. \_\_\_\_ (2001): *Himnos Homéricos. La «batracomiomaquia»*, Madrid, Gredos. Introducción de J. García López; Traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares.
11. \_\_\_\_ (2012): *Anacreónticas*, Madrid, Cátedra. Introducción, traducción, notas y comentario de Luis Arturo Guichard.
12. Apolodoro (2010): *Biblioteca mitológica*, Madrid, Akal. Edición de José Calderón Felices.
13. Apolonio de Rodas (1991): *Las argonáuticas*, Madrid, Akal. Edición de Manuel Pérez López.
14. Aquiles Tacio (1982): *Leucipa y Clitofonte*, en Longo de Lesbos: *Dafnis y Cloe*; Aquiles Tacio: *Leucipa y Clitofonte*; Jámblico: *Babiloníacas*, Madrid, Gredos, pp. 143-381. Introducciones, traducciones y notas de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes.
15. Aristéneto (2010): *Cartas*, en Filóstrato: *Cartas de amor*. Aristéneto: *Cartas*, Madrid, Gredos, pp. 195-328. Introducción, traducción y notas de Rafael Jesús Gallé Cejudo.
16. Aristófanes (1979) en VV. AA.: *Cómicos Griegos*, Madrid, Aguilar, pp. 323-353. Traducción del griego, preámbulos y notas por Eladio Isla Bolaño, María Rico, Francisco Rodríguez Adrados y Francisco de P. Samaranch, Introducción por José Antonio Míguez.

17. \_\_\_\_ (1995): *Comedias I. Los acarnienses, Los caballeros*, Madrid, Gredos. Traducciones, introducción y notas de Luis Gil Fernández.
18. \_\_\_\_ (2005): *Los pájaros, Las ranas, Las assembleístas*, Madrid, Alianza. Traducción, introducción y notas de Javier Martínez García.
19. \_\_\_\_ (2008): *Las nubes, Lisístrata, Dinero*, Madrid, Alianza. Introducción, traducción y notas de Elsa García Novo.
20. \_\_\_\_ (2011): *Comedias II. Las nubes, Las avispas, La paz, Las aves*, Madrid, Gredos. Traducciones, introducción y notas de Luis Gil Fernández.
21. Aristóteles (1983): *Acerca del alma*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez.
22. \_\_\_\_ (2007): *Metafísica*, Barcelona, RBA Coleccionables. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez.
23. Ateneo de Náucratis (1994): *Sobre las mujeres* (libro XIII de *La cena de los eruditos*), Madrid, Akal. Edición de Jorge L. Sanchís Llopis.
24. Bión (1986), en *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, pp. 321-349. Edición de Manuel García Teijeiro y M<sup>a</sup> Teresa Molinos Tejada.
25. Calímaco (1999): *Himnos y epigramas*, Madrid, Akal. Edición de Jordi Redondo.
26. Caritón (1979): *Quéreas y Calírroe*, en Caritón de Afrodisias: *Quéreas y Calírroe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 35-205. Traducción y notas de Julia Mendoza.
27. Esquilo (1986): *Tragedias*, Madrid, Gredos. Introducción general de Manuel Fernández-Galiano; traducción y notas de Bernardo Perea Morales.
28. \_\_\_\_ (1987): *La orestía*, Barcelona, Bosch. Introducción, texto, traducción y notas de José Alsina.
29. \_\_\_\_ (2003): *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra. Edición y traducción de José Alsina Clota.
30. Eurípides (1977): *Hipólito*, Barcelona, Bosch. Texto, introducción, nueva traducción y notas de Carlos Miralles.
31. \_\_\_\_ (1979): *Tragedias III*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado.
32. \_\_\_\_ (1985): *Tragedias II*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducción y notas de José Luis Calvo Martínez.

33. \_\_\_\_ (1986): *Tragedias troyanas*, Barcelona, Planeta. Introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano.
34. \_\_\_\_ (1991a): *Tragedias áticas y tebanas*, Barcelona, Planeta. Introducciones y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano.
35. \_\_\_\_ (1991b): *Tragedias I*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez.
36. \_\_\_\_ (1995): *II. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press. Edited and translated by David Kovacs.
37. \_\_\_\_ (1999): *Tragedias II*, Madrid, Cátedra. Edición de Juan Miguel Labiano; traducción de Juan Miguel Labiano.
38. \_\_\_\_ (2000): *Tragedias III*, Madrid, Cátedra. Edición de Juan Miguel Labiano; traducción de Juan Miguel Labiano.
39. \_\_\_\_ (2002): *Ifigenia en Áulide, Electra, Orestes*, Madrid, Alianza. Introducción, traducción y notas de Luis Macía Aparicio.
40. \_\_\_\_ (2007): *Alceste, Medea, Hipólito*, Madrid, Alianza. Introducción, traducción y notas de Antonio Guzmán Guerra.
41. Filóstrato (2010): *Cartas de amor*, en Filóstrato: *Cartas de amor*. Aristéneto: *Cartas*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Rafael Jesús Gallé Cejudo.
42. Gorgias (1984): *Elogio de Helena*, en Protágoras y Gorgias: *Fragmentos y testimonios*, Barcelona, Orbis. Traducción e introducciones de José Barrio Gutiérrez.
43. Heliodoro de Halicarnaso (1996): *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos. Traducción y notas: Emilio Crespo Güemes.
44. Herodas (1981): *Mimiambos*, en Herodas: *Mimiambos; Fragmentos mímicos*; Partenio de Nicea: *Sufrimientos de amor*, Madrid, Gredos, pp. 27-86. Introducciones, traducciones y notas de José Luis Navarro González y Antonio Melero.
45. Heródoto (2011): *Historia*, Madrid, Cátedra. Edición y traducción de Manuel Balasch.
46. Hesiod (1998): *Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric Hymns*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press. With an english translation by Hugh G. Evelyn-White.
47. Hesíodo (2000): *Obras y fragmentos. Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*, Madrid, Gredos. Introducción general de Aurelio Pérez Jiménez. Traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez.

48. Homero (1995): *Iliada*, Zamora, Lucina. Edición de Agustín García Calvo.
49. \_\_\_\_ (1999a): *Iliada*, Madrid, Cátedra. Edición de Antonio López Eire.
50. \_\_\_\_ (1999b): *Obras*, Madrid, Espasa Calpe. Traducción de la *Iliada* para Gredos de Emilio Crespo Güemes [1991]; traducción de la *Odisea* para Gredos de José Manuel Pabón [1982].
51. Jámblico (1982): *Babilóníacas*, en Longo de Lesbos: *Dafnis y Cloe*; Aquiles Tacio: *Leucipa y Clitofonte*; Jámblico: *Babilóníacas*. Madrid, Gredos, pp. 383-445. Introducciones, traducciones y notas de Máximo Brioso Sánchez y Emilio Crespo Güemes.
52. Jenofonte de Éfeso (1979): *Efesíacas*, en Caritón de Afrodísias: *Quéreas y Calírroe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas*; *Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 215-311. Traducción y notas de Julia Mendoza.
53. Loliano (1979): *Fenicíacas*, en Caritón de Afrodísias: *Quéreas y Calírroe*; Jenofonte de Éfeso: *Efesíacas*; *Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos, pp. 377-383. Traducción y notas de Julia Mendoza.
54. Longo de Lesbos (2005): *Dafnis y Cloe*, Madrid, Alianza. Introducción de Carlos García Gual; traducción y notas de Jorge Bergua.
55. Luciano de Samosata (1995): *Diálogos. Relatos verídicos*, Madrid, Gredos. Traducción y notas de José Luis Navarro González y Andrés Espinosa Alarcón.
56. Menandro (2007): *Comedias*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducción y notas de Pedro Bádenas de la Peña.
57. Mosco (1986), en *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, pp. 281-319. Introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y M<sup>a</sup> Teresa Molinos Tejada.
58. Museo (1994): *Hero y Leandro*, Madrid, Cátedra. Introducción, traducción y notas de José Guillermo Montes Cala.
59. Partenio de Nicea (1981): *Sufrimientos de amor*, en Herodas: *Mimiambos*; *Fragmentos mímicos*; Partenio de Nicea: *Sufrimientos de amor*, Madrid, Gredos, pp. 139-208. Introducciones, traducciones y notas de José Luis Navarro González y Antonio Melero.
60. Píndaro (1997): *II. Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press. Edited and translated by William H. Race.
61. Píndaro (1984a): *Epinicios*, Madrid, Alianza. Edición de Pedro Bádenas y Alberto Bernabé.

62. \_\_\_\_ (1984b): *Odas y fragmentos. Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos*. Madrid, Gredos. Introducciones, traducción y notas de Alfonso Ortega.
63. \_\_\_\_ (1988): *Obra completa*, Madrid, Cátedra. Edición de Emilio Suárez de la Torre; traducción de Emilio Suárez de la Torre.
64. \_\_\_\_ (1990): *Odas triunfales*, Barcelona, Planeta. Introducción, traducción y notas de José Alsina.
65. Platón (1988a): *Diálogos III (Fedón, Banquete, Fedro)*, Madrid, Gredos. Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo.
66. \_\_\_\_ (1988b): *Diálogos IV (República)*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan.
67. \_\_\_\_ (1988c): *Diálogos V (Parménides, Teeteto, Sofista, Político)*, Madrid, Gredos. Traducciones, introducciones y notas por M<sup>a</sup> Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero.
68. Plutarco (1985): *Vidas paralelas, I*, Madrid, Gredos. Introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez.
69. \_\_\_\_ (2003): *Erótico. Narraciones de amor*, en Plutarco: *Obras morales y de costumbres (moralia)*. X, Madrid, Gredos, pp. 7-144. Introducción, traducciones y notas por Mariano Valverde Sánchez, Helena Rodríguez Somolinos y Carlos Alcalde Martín.
70. Quinto de Esmirna (1997): *Posthoméricas*, Madrid, Akal. Edición de Francisco Antonio García Romero.
71. Quinto Smirneo (1993): *Le postomeriche. Libri VIII-XIV*, Foggia, Editrice Garigliano-Cassino (Fr). A cura di Giuseppe Pompella.
72. Sófocles (1996): *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra. Edición de José Vara Donado; traducción de José Vara Donado.
73. \_\_\_\_ (1999): *Tragedias completas*, Barcelona, Planeta. Edición y traducción de Manuel Fernández-Galiano.
74. Sophocles (1998): *II. Antigone, The Women of Trachis, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, Cambridge, Massachusetts / London, England, Harvard University Press. Edited and translated by Hugh Lloyd-Jones.
75. Teócrito (1986), en *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos. Introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y M<sup>a</sup> Teresa Molinos Tejada.
76. VV. AA. (1978): *Antología palatina I (Corona de Meleagro)*, Madrid, Gredos. Traducción e introducciones de Manuel Fernández-Galiano.

77. \_\_\_\_ (1986): *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal. Edición de Máximo Briosó Sánchez.
78. \_\_\_\_ (1991): *Greek Lyric, III*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England. Edited and translated by David A. Campbell.
79. \_\_\_\_ (1992): *Greek Lyric, IV*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England. Edited and translated by David A. Campbell.
80. \_\_\_\_ (1993): *Greek Lyric, V*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England. Edited and translated by David A. Campbell.
81. \_\_\_\_ (1994): *Greek Lyric, II*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts / London, England. Edited and translated by David A. Campbell.
82. \_\_\_\_ (2001a): *Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos. Edición de Francisco Rodríguez Adrados.
83. \_\_\_\_ (2001b): *Menandro e la commedia nuova*, Torino, Einaudi. Edizione con testo greco a fronte a cura di Franco Ferrari.
84. \_\_\_\_ (2004): *Antología palatina II (Guirnalda de Filippo)*, Madrid, Gredos. Introducción, traducción y notas de Guillermo Galán Vioque.
85. \_\_\_\_ (2008): *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*, Madrid, Alianza. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé.
86. \_\_\_\_ (2009): *Antología de poesía erótica griega*, Madrid, Cátedra. Edición bilingüe de José Luis Calvo Martínez.

## Índice

<b>0. INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>1. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO Y JUSTIFICACIONES PREVIAS</b>	<b>9</b>
<b>1. 1. Justificación de la elección del método</b>	<b>11</b>
<b>1. 1. 1. ¿Tema o motivo?</b>	<b>15</b>
1. 1. 1. 1. Tema general y motivo particular	19
1. 1. 1. 2. Tema particular y motivo general	23
1. 1. 1. 3. Otras soluciones al problema. Naupert	26
1. 1. 1. 4. Alternativas	29
<b>1. 1. 2. El motivema: explicación y propuesta</b>	<b>36</b>
1. 1. 2. 1. Pike, Dundes y Doležel	36
1. 1. 2. 2. El motivema: ‘el agente insufla el deseo en el protagonista’	46
<b>1. 1. 3. El programa narrativo (según Greimas y Courtés) como emblema del motivema ‘algo hace que surja el deseo en el individuo’</b>	<b>49</b>
1. 1. 3. 1. El modelo actancial de Greimas	52
1. 1. 3. 2. El programa narrativo: de Greimas a Courtés	58
1. 1. 3. 3. Semiótica de las pasiones	68
1. 1. 3. 4. El ‘origen del deseo en el individuo’ entendido como programa narrativo	73
<b>1. 1. 4. Estructurar las invariantes, pero también las variantes</b>	<b>86</b>
1. 1. 4. 1. Otros autores que han propuesto atender a las variables	89
1. 1. 4. 2. Algunos estudios y su tratamiento de las variables	92
1. 1. 4. 2. 1. <i>Los diccionarios de Frenzel</i>	92
1. 1. 4. 2. 2. <i>Los estudios de Rousset</i>	95
1. 1. 4. 2. 3. <i>El tema del adulterio en Naupert</i>	100
1. 1. 4. 2. 4. <i>El aristócrata decadente en Montes Doncel</i>	103
<b>1. 2. Justificación de la elección del motivema ‘origen del deseo’</b>	<b>107</b>
<b>1. 2. 1. Barthes y el discurso enamorado</b>	<b>108</b>
<b>1. 2. 2. Bataille busca la continuidad en el otro hasta la desintegración</b>	<b>113</b>
<b>1. 2. 3. Baudrillard y el asalto del caos</b>	<b>118</b>
<b>1. 2. 4. Sobre la existencia de un posible referente del deseo</b>	<b>121</b>
1. 2. 4. 1. A favor de la existencia de una materia pre-literaria	122
1. 2. 4. 2. Partidarios de una posición intermedia	123
1. 2. 4. 3. Luhmann y el código del amor	125
1. 2. 4. 4. El extremo de Barthes	128
1. 2. 4. 5. El criterio de la neuropsicología	129
1. 2. 4. 6. Conclusiones	132
<b>1. 2. 5. Nuestros motivos para esta elección</b>	<b>133</b>
<b>1. 3. Ejemplos de aplicación del programa narrativo ‘algo genera el deseo en un individuo’ a obras literarias</b>	<b>138</b>
<b>1. 3. 1. <i>Tristán e Iseo / Isolda</i></b>	<b>139</b>
<b>1. 3. 2. <i>Beatrice y Benedick</i></b>	<b>149</b>
<b>1. 3. 3. <i>Swann y Odette</i></b>	<b>153</b>

<b>2. HIPÓTESIS: VALIDEZ DEL MOTIVEMA, ESTRUCTURACIÓN DE SUS VARIANTES Y CONSIDERACIONES SOBRE SU APLICACIÓN COMO HERRAMIENTA COMPARATISTA</b>	<b>159</b>
2. 1. El programa narrativo es aplicable	160
2. 2. La morfología del programa narrativo admite variaciones	161
2. 3. Es posible estructurar las transformaciones	161
2. 3. 1. <i>‘Cada actante es especificado por un actor diferente’</i>	163
2. 3. 2. <i>‘Ausencia de S1’</i>	164
2. 3. 3. <i>‘Sincretismo de S1 y S2’</i>	167
2. 3. 4. <i>‘Sincretismo de S1 y O’</i>	168
2. 3. 5. <i>Quimeras</i>	169
2. 4. Los términos de la comparación: la concepción del deseo experimentó un giro a lo largo de la historia literaria griega: de un origen externo a un origen interno	170
2. 5. Las causas de ese giro se encuentran en la construcción filosófica	172
<b>3. DEFINICIÓN DEL CORPUS Y DE LA METODOLOGÍA EMPLEADA PARA SU ANÁLISIS</b>	<b>177</b>
3. 1. Límites cronológicos y espaciales	177
3. 2. Traducciones	180
3. 3. Bibliografía secundaria	181
3. 3. 1. <i>El criterio filológico</i>	183
3. 3. 2. <i>La concepción de la vida sexual en Grecia</i>	189
3. 3. 3. <i>El discurso sexual</i>	195
3. 4. Justificación de la elección de los textos para el análisis	205
3. 5. Nómina de textos considerados	209
3. 6. Los límites externos del motivema	220
3. 6. 1. <i>La aparición del deseo no es explícita</i>	220
3. 6. 2. <i>Se habla de placer pero no de deseo</i>	224
3. 6. 3. <i>Costumbres sin cambio en un eje temporal</i>	228
3. 6. 4. <i>Expresión del deseo como experiencia actual</i>	233
3. 6. 5. <i>Se habla del cambio pero no de forma aseverativa</i>	237
3. 6. 5. 1. Modalidad imperativa	238
3. 6. 5. 2. Modalidad interrogativa	239
3. 6. 5. 3. Modalidad exclamativa	240
3. 6. 5. 4. Modalidad exhortativa	241
3. 6. 5. 5. Modalidad desiderativa	242
3. 6. 5. 6. Futuros y predicciones inciertas	243
3. 6. 5. 7. Imaginaciones	244
3. 6. 5. 8. Subordinación y condicionamiento de la información	244
3. 6. 5. 9. Negación	245

3. 6. 6. <i>Descripción de personas deseables</i>	246
<b>3. 7. Los límites internos: aclaraciones sobre la adscripción de un caso a una variante</b>	<b>248</b>
3. 7. 1. <i>Omisiones</i>	250
3. 7. 2. <i>Contradicciones</i>	250
3. 7. 3. <i>Repeticiones no significativas</i>	251
3. 7. 4. <i>Un ejemplo no se adscribe claramente a ninguna variante</i>	252
3. 7. 5. <i>Un ejemplo puede ser representativo de dos variantes</i>	253
3. 7. 6. <i>Un solo verbo expresa la aparición de varios deseos</i>	253
3. 7. 7. <i>El deseo ya existía, pero se acrecienta</i>	254
<b>4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS DE LOS TEXTOS Y POSIBLES INTERPRETACIONES</b>	<b>255</b>
<b>4. 1. Descripción del corpus</b>	<b>255</b>
<b>4. 2. Observaciones sobre esta descripción</b>	<b>257</b>
<b>4. 3. Separación de etapas históricas</b>	<b>263</b>
4. 3. 1. <i>Etapas 1</i>	266
4. 3. 2. <i>Etapas 2</i>	267
4. 3. 3. <i>Etapas 3</i>	270
4. 3. 4. <i>Etapas 4</i>	272
<b>4. 4. Distribución de los casos en las etapas</b>	<b>275</b>
<b>4. 5. Variantes</b>	<b>278</b>
4. 5. 1. <i>La variante 1. 1. ‘Fuerza natural’</i>	278
4. 5. 2. <i>La variante 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’</i>	281
4. 5. 3. <i>La variante 1. 3. ‘Instrumentos en manos divinas’</i>	285
4. 5. 4. <i>La variante 1. 4. ‘Instrumentos en manos humanas’</i>	289
4. 5. 5. <i>La variante 2. 1. ‘Contemplación’</i>	290
4. 5. 6. <i>La variante 2. 2. ‘Circunstancias’</i>	295
4. 5. 7. <i>La variante 2. 3. ‘Se ignora’</i>	302
4. 5. 8. <i>La variante 3. ‘El enamorado es responsable’ (S1 es S2)</i>	305
4. 5. 9. <i>La variante 4. ‘El deseo se insufla’ (S1 es O no son S2)</i>	307
<b>4. 6. Distribución de los casos por variantes en el conjunto</b>	<b>310</b>
<b>4. 7. El orden teórico corregido</b>	<b>315</b>
<b>4. 8. La posibilidad de un orden progresivo</b>	<b>316</b>
<b>4. 9. Variantes por etapa: el orden teórico corregido</b>	<b>323</b>
<b>4. 10. Presencia y ausencia del agente generador por etapas y por textos</b>	<b>324</b>
<b>4. 11. Etapas</b>	<b>328</b>
4. 11. 1. <i>Etapas 1</i>	329
4. 11. 2. <i>Etapas 2</i>	332
4. 11. 3. <i>Etapas 3</i>	334
4. 11. 4. <i>Etapas 4</i>	337

<b>4. 12. Circunstancias: una categoría discutible</b>	<b>341</b>
<b>4. 13. La posible relación con los géneros literarios</b>	<b>344</b>
<b>4. 14. Comentarios de tipo cualitativo</b>	<b>361</b>
4. 14. 1. <i>Escarnio y símbolo del disfrute en Aristófanes</i>	362
4. 14. 2. <i>El amor sabio en Menandro</i>	363
4. 14. 3. <i>El motivema complejo en los líricos helenísticos</i>	365
4. 14. 4. <i>Eros contra el azar en las primeras novelas</i>	366
4. 14. 5. <i>El reconocimiento en Heliodoro</i>	368
<b>4. 15. Variaciones caprichosas entre autores o textos</b>	<b>369</b>
<b>4. 16. Textos individuales</b>	<b>375</b>
4. 16. 1. <i>La ignorancia del agente en los resúmenes tardíos</i>	376
4. 16. 2. <i>El agente divino en los líricos helenísticos</i>	379
4. 16. 3. <i>La contemplación en Heliodoro y la Antología palatina</i>	382
<b>4. 17. Grupos de textos</b>	<b>383</b>
4. 17. 1. <i>Los líricos arcaicos</i>	384
4. 17. 2. <i>Los trágicos</i>	386
4. 17. 3. <i>Los comediógrafos</i>	391
4. 17. 4. <i>Los líricos helenísticos</i>	395
4. 17. 5. <i>Las novelas</i>	401
4. 17. 6. <i>Los textos dialogados</i>	404
4. 17. 7. <i>Recopilaciones de historias</i>	405
4. 17. 8. <i>Cartas y textos ensayísticos</i>	408
<b>4. 18. Limitaciones del estudio</b>	<b>410</b>
4. 18. 1. <i>Traducción, versiones. Dificultades de interpretación</i>	411
4. 18. 2. <i>Sesgo previo: falta de visiones contrastadas en la selección de los textos</i>	413
<b>4. 19. Interpretación: desplazamiento del centro en el código</b>	<b>415</b>
4. 19. 1. <i>Los filósofos presocráticos</i>	419
4. 19. 2. <i>Sócrates, Platón</i>	425
4. 19. 2. 1. <i>Eros es un dios o un daimonion</i>	427
4. 19. 2. 2. <i>Locura, manía</i>	428
4. 19. 2. 3. <i>Eros como fuerza o impulso (más o menos divino)</i>	429
4. 19. 2. 4. <i>Eros como excitación previa para el camino del conocimiento</i>	431
4. 19. 2. 5. <i>Otros mitos y posibilidades</i>	432
4. 19. 2. 6. <i>La visión del autor tras sus personajes</i>	433
4. 19. 3. <i>Aristóteles</i>	434
<b>4. 20. Condiciones de la construcción filosófica</b>	<b>443</b>
4. 20. 1. <i>Havelock</i>	447
4. 20. 2. <i>Assmann y la «hipolepsis»</i>	450
4. 20. 3. <i>Condiciones griegas para la hipolepsis</i>	454
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>457</b>
<b>5. 1. La primera hipótesis</b>	<b>457</b>

	Índice
5. 2. La segunda hipótesis	458
5. 3. La tercera hipótesis	460
5. 4. La cuarta hipótesis	461
5. 5. La quinta hipótesis	461
5. 6. Hacia otras hipótesis: variaciones de la célula temática en otras tradiciones culturales	463
<b>6. APÉNDICE: LAS OCURRENCIAS DISTRIBUIDAS EN GRUPOS POR VARIANTES</b>	<b>467</b>
6. 1. ‘Cada actante es especificado por un actor diferente’	468
6. 1. 1. ‘Fuerza natural’	468
6. 1. 2. ‘Dios de rasgos humanos’	477
6. 1. 3. ‘Instrumento en manos divinas’	503
6. 1. 4. ‘Instrumento en manos humanas’	509
6. 2. ‘Ausencia de S1’	511
6. 2. 1. ‘Contemplación’	511
6. 2. 2. ‘Circunstancias’	537
6. 2. 3. ‘Se ignora’	548
6. 3. ‘Sincretismo de S1 y S2’. ‘El enamorado es responsable de su propio deseo’	577
6. 4. ‘Sincretismo de S1 y O’. ‘El deseo se insufla a sí mismo en el individuo’	580
<b>7. BIBLIOGRAFÍA CITADA</b>	<b>585</b>
7. 1. Obras teóricas	585
7. 2. Corpus y otros textos griegos	590







VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA  
Facultad de Filología

