

## LA CONSTRUCCION METAFORICA DEL PINTOR DE AMOR EN PROPERCIO (II, 12)

*The Metaphoric Construction of the Painter of Love in Propertius (II, 12)*

*Sebastián Altamirano Pacheco\**

### RESUMEN

Este es un artículo que versa sobre el tópico denominado *sagitta amoris*, el cual consiste en un análisis de la construcción metafórica del proceso de elaboración del tópico y la particularidad que aporta el poeta elegíaco romano Propercio al mismo. La metáfora, como figura retórica, traslada el sentido del término primitivo y crea uno nuevo. A partir de este aspecto metafórico, el análisis se orienta en detallar cuál es el aporte principal del poeta al tópico del “flechazo de amor” ya establecido desde la lírica griega arcaica.

**Palabras claves:** *sagitta*, tópico, amor, metáfora, Propercio.

### ABSTRACT

This is an article about the literary topic called *sagitta amoris*, which consists of an analysis of the metaphorical construction of the process of making of the topic and the peculiarity that the Roman elegiac poet Propertius brings to the same one. The metaphor, like figure of speech, moves the sense of the primitive term and creates the new one. From this metaphorical aspect, the analysis is faced in detailing which is the main contribution of the poet to the topic of the “bowshot of love”, already established from the archaic Greek poetry.

**Key Words:** *sagitta*, topic, love, metaphor, Propertius.

---

\* Universidad de Costa Rica. Profesor en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Departamento de Filología Clásica. Costa Rica. Correo electrónico: sebassho@yahoo.es  
Recepción: 02/12/15. Aceptación: 26/01/17.

## 1. Introducción

El propósito del presente análisis consiste en estudiar la construcción metafórica del tópico del “flechazo de amor”, al cual considero apropiado llamar como “*sagitta amoris*”. El tópico, predominante en la literatura grecolatina, se explora para poder rastrear el proceso metafórico que le da origen y establecer, así, un diálogo entre tal proceso creativo y el uso que tiene el mismo en el poema II, 12 del autor romano Propertio.

La metáfora, desde de la perspectiva lingüística, es una vía de cambio semántico muy común, pero desde la perspectiva literaria es mucho más: implica creación y conocimiento de mundo. A propósito de esto, Monroe C. Beardsley (1972: 73) sugiere esclarecer qué es lo peculiar a las expresiones metafóricas, cómo se diferencian estas de las literales, cómo se reconocen y se sabe lo que significan para una mayor comprensión de su rol como fenómeno lingüístico y poético.

La sugerencia de Beardsley es muy válida, de manera que se procura mencionar aspectos teóricos competentes a la metáfora, los cuales se consideran que, indudablemente, ofrecen un aporte importante para esclarecer de mejor modo cómo es que el poeta latino utiliza este tópico y aproximarse, a su vez, ante la interrogante planteada: ¿Atribuye Propertio un nuevo matiz al “flechazo de amor”?

El caso de la *sagitta amoris* ha llegado a ser empleado como una expresión habitual en el lenguaje coloquial actual del siglo XXI, ha traspasado su origen literario y su codificación en este uso la instaure como una potencial catacreción. Las palabras, a lo largo de la historia, llegan a adquirir nuevos significados debido al constante fluir que tienen entre distintos ámbitos de uso y el contacto con otros campos semánticos en los que se descubren ciertas semejanzas. La investigación se dirige a desvelar la presencia de algún elemento particular, relevante y novedoso en la construcción metafórica del “flechazo de amor” en este poema de Propertio.

## 2. El individuo que pintó a Cupido

El poema de Propertio, poeta latino de finales del siglo I a.C. y catalogado como uno de los principales exponentes de la poesía elegíaca amorosa en Roma, presenta elementos propios de una construcción metafórica orientada hacia el tópico de la *sagitta amoris*.

A continuación, el respectivo poema en latín – tomado de la edición de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira (2001)- y, seguidamente, mi traducción al español:

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,  
nonne putas miras hunc habuisse manus?  
is primum vidit sine sensu vivere amantis,  
et levibus curis magna perire bona. 5  
idem non frustra ventosas addidit alas,  
fecit et humano corde volare deum:  
scilicet alterna quoniam iactamur in unda,  
nostraque non ullis permanet aura locis,  
et merito hamatis manus est armata sagittis,  
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet: 10  
ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem,  
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.  
In me tela manent, manet et puerilis imago:  
sed certe pennas perdidit ille suas;  
evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, 15  
assiduusque meo sanguine bella gerit.  
quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?  
si pudor est, alio traice tela tua!  
intactos isto satius temptare veneno:  
non ego, sed tenuis vapulat umbra mea. 20  
quam si perdidideris, quis erit qui talia cantet  
(haec mea Musa levis gloria magna tua est),  
qui caput et dígitos et lumina nigra puellae  
et canat ut soleant molliter ire pedes?  
Quienquiera que fue aquel, quien pintó a Amor  
como un niño,  
¿no consideras que poseyó manos asombrosas?  
Él vio primero que los amantes viven sin sentido,  
y que grandes bienes perecen por leves cuidados. 5  
Él mismo, no en vano, agregó alas ventosas,  
e hizo volar al dios en el corazón humano,  
evidentemente, puesto que somos lanzados en ondas  
alternas,  
y la brisa favorable para nosotros no permanece en  
ningún lugar.  
y con mérito está armada su mano con saetas  
ganchudas,  
y la aljaba de Cnosos le cuelga de los hombros, 10  
porque hiere antes que protegiéndonos distingamos  
al enemigo,  
ni siquiera alguno sale sano de esa herida.

En mí permanecen los dardos y persiste la imagen  
del niño,  
Pero, ciertamente, aquel sus alas ha perdido;  
¡Ay! Puesto que a ninguna parte vuela de nuestro  
pecho, 15  
Y, asiduamente, mueve guerras en mi sangre.  
¿Por qué te agrada habitar en una médula seca?  
Si tienes pudor, ¡lanza tus dardos a otro sitio!  
A los intactos es mejor tentar con ese veneno.  
No me vapuleas, sino a mi sombra. 20  
Si la arruinas, ¿quién habrá que tales cosas cante?  
(esta mi Musa ligera es tu grande gloria)  
¿Quién habrá que la cabeza, los dedos y los ojos  
negros de la joven  
cante y cómo suelen suavemente marchar sus pies?

La construcción metafórica del tópico se da a partir de un aspecto determinante: la representación del dios del amor –Cupido– como un niño: *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem*, (v. 1). El poeta latino utiliza *puerum* y *Amorem* para referirse a Cupido, enfatizando su aspecto de niño con el sustantivo, en el caso acusativo singular masculino, *puerum*, de *puer*, “niño”, y *Amorem*, sustantivo singular masculino en acusativo del término latino *Amor*, que, al estar en mayúscula, refiere al dios propiamente.

La representación de Cupido como un infante no es original del poeta, sino de una tradición que data desde la literatura griega – probablemente a partir de la creencia de este dios como “hijo” de Afrodita, tal como lo citaron Safo, Íbico, Simónides–, en donde se atribuye tal figura al dios del amor con el propósito de resaltar un elemento culturalmente asociado al sentimiento del amor: el juego. La imagen de Cupido como un niño implica los siguientes aspectos: **a)** niñez, desde el sentido coligado con actitudes infantiles concebidas como caprichos y que se caracterizan por ser opuestas a las propias de la edad adulta donde debería imperar la razón; **b)** un amor que no envejece, es decir, se destaca por no caducar, dado que es latente y joven.

Propertio, seguidamente, y de manera muy atinada, detona esta imagen tradicional cuando utiliza el verbo *pinxit*, pretérito perfecto indicativo en tercera persona singular de *pingo*, “pintar” (v. 2). El uso del verbo permite elaborar con precisión la imagen, dado que tal vocablo remite directamente a un acto de representación

como es el pintar, una acción que conlleva un episodio creativo en el que un pintor expone una imagen desde su perspectiva. Si bien el artista tiene la libertad de elaborar una imagen realista o un tanto alterada, este hecho, en sí, es fundamental en el proceso metafórico, puesto que recalca en la atribución, algo que en el contexto poético es muy frecuente de ser idealizado o, como se dice popularmente, adornado.

El adorno, por su parte, es la función tradicional con la cual ha sido conocida la metáfora. No obstante, autores como George Lakoff (2003) han postulado una propuesta donde la metáfora no se limita a cumplir una función ornamental. Si bien esta propuesta se enfoca desde la lingüística, su utilización en el campo literario es complementaria, ya que aporta herramientas útiles a tomar en cuenta, tal como es el reconocimiento cognitivo por los significados de las estructuras que el autor llama Modelo Cognitivo Idealizado (ICM), un término que se enfoca en combinar diversos fenómenos originados en el mente y posteriormente reflejados en el lenguaje, tales como los prototipos, las estructuras proposicionales o de imágenes esquemáticas.

A propósito de lo sugerido, es válido considerar un aspecto fundamental en la conceptualización de manera metafórica, el que Warren Shibles (1972) explica a partir de la consideración de Friedrich Nietzsche con respecto al hecho que en la metáfora se traslada desde la percepción del sentido a la imagen, de la imagen al lenguaje y de estímulos nerviosos a la percepción de sonido. Las representaciones de cada individuo están alimentadas por los sentidos y las percepciones de los objetos y los fenómenos vinculados a estos.

El poema es claro en el énfasis sobre la queja que hace el *poeta-amator* a “aquel” que pintó al Amor de tal forma, de manera que es un reproche dirigido hacia el pintor, de identidad desconocida, quien fue el primero que notó la semejanza entre el amor, el juego y la saeta para establecer la metáfora como tal. El tema de la elegía es un reclamo hacia el autor de la metáfora de la *sagitta amoris* y la imagen como tal de Cupido.

El verbo *pingo* significa no solo “pintar”, también “representar” y “adornar”. La representación de Cupido como un niño expone los atributos de la niñez, el juego y el armamento -saetas y arco-. Un aspecto destacable es la variable entre la herida real de una saeta y la *uulnus amoris* -“herida amorosa”- que recibe el poeta. La construcción se apoya en el efecto que ocasiona el disparo, ese dolor que persiste en el cuerpo y que llega de manera rápida, mas no llega a brotar sangre como sí ocurre con una herida real producida por el impacto de una flecha.

El aspecto propio de la metáfora, quizás el más fundamental, es la transferencia que hace cada autor basándose en las semejanzas. Desde su etimología (del griego *μεταφορά*; propiamente “traslado”, “desplazamiento”; derivado de *metapheró* “yo transporto”) es el desplazamiento de significado entre dos términos. En el caso metafórico, las transferencias implican movimientos donde el lenguaje se dota de nuevos significados que guardan una relación, en mayor o menor medida, varía según cada caso, con el término primitivo.

Para comprender mejor el funcionamiento metafórico es necesario recurrir al primer teórico sobre esta figura: Aristóteles, discípulo de Platón. El filósofo estagirita concibe la metáfora como la transferencia de un nombre de una cosa a otra. La perspectiva de Aristóteles es a partir de la sustitución nominal, la acción consiste en que la sustitución desplaza, pero también crea un nuevo significado. *Grosso modo*, este es el giro metafórico que se destaca por el desplazamiento y la creación de un nuevo sentido.

Aristóteles postula una fórmula para simplificar la comprensión de este tropo según un doble mecanismo metonímico de cuatro términos: B es A lo que D a C. El ejemplo usual es la vejez (B) es a la vida (A) lo que el atardecer (D) al día (C). Se aprecia, así, una relación metonímica entre la vejez y el atardecer de la vida, al igual que un desplazamiento analógico que se funda en la continuidad. Hay una relación metonímica, mas el principio es metafórico: semejanzas.

El detallar que la acción reclamada por el *poeta-amator* es la de “pintar” accede al análisis de este verbo y su relación como una construcción de figura trópica. Para ahondar en el pormenor del tropo metafórico es útil la asistencia de Paul Ricouer (1980), quien cita postulados importantes a considerar, tales como: **a)** sentido propio/sentido figurado; **b)** la laguna semántica; **c)** el préstamo; **d)** desviación, **e)** sustitución; **f)** carácter paradigmático del tropo; **g)** paráfrasis exhaustiva; **h)** información nula. De los anteriores, para la investigación son útiles los siguientes: A, B, D, E y F.

El postulado A refiere a una tipología, pues distingue entre los tipos de sentidos, si son propios, cuando pertenecen en propiedad a determinadas clases como los géneros o las especies, o impropios -figurados-, aquellos donde se ubica la metáfora y demás tropos porque implican una variable de sentido. Es importante destacar una catalogación de la metáfora como un sentido figurado.

Por su parte, tanto el postulado B como el E refieren al uso y la función de la metáfora. El B lo hace a partir de la laguna semántica que sirve como medio para explicar el origen del requerimiento de hallar un término impropio para designar algunas cosas, sea por una cuestión de índole estilística o de una carencia verídica en el léxico, de manera que la metáfora como sentido figurado ocupa el vacío lexical. En el caso del E, este explica la principal función metafórica que es la sustitución, ya que el nuevo término, mediante el sentido figurado del postulado A, sustituye la palabra ausente del postulado B, sea por cuestión de necesidad o de preferencia. Es importante esta función porque enmarca de lleno a la metáfora en el sentido estricto de un tropo.

No menos importante es el postulado D, puesto que este cita la desviación, la aplicación de un término en el sentido impropio desde el aspecto de ser, necesariamente, un término advenedizo. Se destaca aquí un elemento que permite rastrear el origen del proceso metafórico, aspecto por lo cual es asociado, desde una perspectiva personal, como la huella de la metáfora.

Por último, el postulado F, que consiste en la base o el requisito para la acción metafórica. Ricoeur (1980) lo explica a partir de una razón de transposición entre el sentido figurado de la palabra sustitutiva y el sentido propio de la ausente sustituida por la primera. El autor sostiene que en el caso de la metáfora se basa en la semejanza como su estructura paradigmática. Así, este postulado representa el carácter paradigmático del tropo.

El caso concreto de la poesía se presta para que la metáfora desempeñe su rol trópico en la función de ornato, casos en los cuales la finalidad estética impera. Sin embargo, en el marco de la poesía elegíaca no se basta con el ornato, se requiere de un aporte retórico que sea preciso para exponer la idea de una manera más apropiada y rica en descripción del padecimiento amoroso que aqueja. Es aquí donde surge la utilidad, y vale decir elegancia, de la metáfora como tropo tanto ornamental como cognitivo.

El aspecto particular que ofrece el contexto elegíaco romano con la figura del *poeta-amator* explica la participación directa del autor en la construcción metafórica, pues la metáfora, en esta función, es la realidad vivida por el individuo y codificada de una manera analógica para adornar su expresión elegíaca al máximo.

### 3. La representación de Cupido como metáfora

Como se mencionó *supra*, la acción de pintar a alguien tiene todo un sentido metafórico en sí misma. Es más fácil comprender esto con el aporte de Carmen Bobes (2004: 10) al respecto de cómo funciona el tropo de la metáfora: el empleo de palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde. El “sentido que propiamente le corresponde” refiere al sentido primitivo, el original de una palabra. No obstante, la autora detalla que como tropo, la metáfora es un recurso para la creación y ampliación del léxico.

El texto de Propercio es anterior a la distinción histórica de Bobes entre poética

mimética -donde la mimesis es el proceso generador de arte- y poética expresiva -cuando la metáfora actúa como proceso creativo-. La metáfora de la *sagitta amoris* pertenece a la poética mimética, pues cumple con la acción que ejecuta el poeta: un observador que da forma artística a lo que ve en el mundo empírico, y que, posteriormente, la traslada a un sistema de signos lingüísticos entre lo que le ofrece la realidad (Bobes, 2004: 9). Además, cumple con otro punto señalado por la autora que es el arte como resultado de la relación establecida por el artista con el mundo, en este caso, el poeta con un objeto como es la saeta.

Propercio otorga una atribución fundamental a Cupido en el poema: el poder. El hilo conductor del poema es una queja ante el abuso de poder que posee la deidad del amor. El texto inicia con la mención de manos extraordinarias, “*miras manus*” (v. 2), que refiere al poder del dios y cómo los humanos son sus víctimas. El poeta latino, en su doble rol de poeta y amante, se sitúa como ejemplo del dominio que tiene el Amor y cómo sus manos -*manus*- son “asombrosas”, “maravillosas” y “extraordinarias”, los calificativos para el adjetivo *miras*, acusativo plural femenino de *mirus*.

A lo anterior se agrega que la construcción metafórica tiene un ligamen importante con el mundo, por eso Bobes (2004) explica que en el proceso metafórico el poeta actúa como observador de la realidad que da cuenta por medio de la metáfora de las analogías que hay en el mundo y que él descubre (p. 10). Propercio, por su parte, retoma el uso del tópico, pero vale rescatar que emplea elementos viables para que la construcción metafórica no pierda su esencia.

Según Bobes (2004: 11), la metáfora literaria es una creación directa del poeta para expresar una analogía existente o para proponer una nueva. La autora destaca tres rasgos propios de la metáfora literaria (2004: 30):

**a) original**, reconoce un autor a partir de la forma que da a su estilo. Para Bobes, el uso de la metáfora literaria en un poema no varía mucho de la utilización de la metáfora en sí, puesto que el poeta tiene

la necesidad de expresar algo para lo cual carece de palabras, el aspecto inefable desde la perspectiva particular a que él pretende, y, por tal hecho, es que recurre a expresarse mediante términos metafóricos y así conseguir una mejor expresividad.

b) **ambigua y polivalente** a nivel textual, donde el lector del texto literario recibe diversas opciones de interpretación. En este rasgo se caracteriza un mayor distanciamiento que suscita el interés del lector, establecer relaciones entre estos para sugerir matices de mayor precisión o que, incluso, son más intensos que la expresión directa y esto dota de riqueza a las múltiples interpretaciones.

c) **sorpresiva** para el lector. Es parte de la innovación del poeta que evita los términos habituales y los sustituye por otros metafóricos. Bobes (2004: 31) explica que la relación metafórica sorprende al lector porque altera la convencionalidad del sistema e introduce una relación nueva entre dos términos, que puede ser verificable (metáfora objetiva), o puede partir de la visión del sujeto que formula la nueva relación (imagen o metáfora subjetiva).

A partir de lo citado por la autora, Jonathan Culler (2005: 232) sostiene que el tema de la metáfora no es un asunto de estructura, sino de efecto y que su estudio debería ser un análisis de la acogida *-response-* que tiene entre el receptor.

Este último rasgo, la respuesta del lector, remite directamente a un hecho esencial a considerar que es la eficacia del tópico *sagitta amoris* como metáfora. Según Julieta Haidar (2007: 28), la metáfora es un proceso de sustitución con base en el principio de similitud que puede estar establecido desde una dimensión denotativa o connotativa. La autora menciona que la historicidad de las metáforas produce el efecto que estas pierdan su eficacia o, dado el caso, su respectiva persuasión con los cambios históricos y se refiere, propiamente, a

la lexicalización de las mismas con el término “petrificándose” (2007: 29).

La recepción de la metáfora determina mucho de su eficacia y futura perduración en la historia, de manera que influye en su potencial uso como catacreción. El caso de la *sagitta amoris* tuvo una recepción favorable que le ha permitido perdurar hasta los días actuales. Si bien Propercio no es el autor de la metáfora, amplía la grandeza ornamental y cognitiva de la misma al adherirle a los atributos de Cupido la queja del amante quien reclama al autor de dicha metáfora.

El principal aspecto, según una consideración personal, es el campo semántico militar en el cual está inmerso el tópico, ya que debido al origen del tópico, y de su misma metaforización, el conocimiento básico incluía este contexto militar que ya tenía un nexo a partir de otro tópico: *militia amoris*. De lo anterior se colige porque Haidar (2007: 20) sostiene que la metáfora es un fenómeno importante en los procesos cognitivos y emotivos que cruzan y constituyen todas las prácticas semióticas-discursivas, impactando la producción y la reproducción subjetiva del sentido.

La recepción fue favorable en su época y hoy continúa así, quizás, en gran parte, a su lexicalización, algo que, sin dudar, involucra el tópico en un funcionamiento no exclusivo al mundo artístico o literario, sino, por lo contrario, lo amplía hasta otros como el de la cultura, la historia y, principalmente, el campo semántico del amor.

Según lo citado, la afirmación de Culler (2005: 212) de la metáfora basada en la percepción de una semejanza esencial es determinante. Sin embargo, la función de la metáfora de la *sagitta amoris* es tal como destaca Beardsley (1972: 74), cuando cita a Johnson, al afirmar que la metáfora da dos ideas en lugar de una. Por esta razón, Beardsley, acertadamente señala el modificador *-modifier-* que al entrar en la metáfora retiene el rol estándar designativo y así continúa en el contexto para denotar los mismos objetos que denota en los contextos literales.

El *modifier*, en el caso de la herida que ocasiona la saeta, es el propio contexto elegíaco del poema, ya que, por su trascodificación de

términos utilizados en otros ámbitos consigue hacer comprensible cómo es que el impacto no va directo al cuerpo a través de la piel, generando una herida y un brote de sangre, sino que se da debido a cómo la “herida de amor” se incrusta directamente en el pecho del individuo de manera, valga decir, metafórica, puesto que el daño real inicia en las emociones que tiene el sujeto, el amante que sufre la herida.

Con base en lo anterior, el impacto de una flecha en la superficie corpórea del ser humano llega a desempeñar un rol de elemento icónico que, posteriormente, se asocia a lo simbólico, todo a causa de una variable en el uso del lenguaje. La propia esencia metafórica permite que la saeta, en su faceta icónica, cobre relevancia y llega a lexicalizarse, algo determinante porque de ahí deriva la fuerza con la cual el tópico pervive en la actualidad.

Culler (2005: 216) piensa que el escritor produce una verdad –la analogía artística de una ley científica– con la metáfora al poner en conjunto dos objetos de sensaciones e identificar su cualidad común. La similitud, en este último apartado, es a partir del acto de volar: la flecha actúa como las alas, es decir, su espacio de acción es el aire, se desplaza mediante la propulsión.

#### 4. El pintor y el amante sin razón: el reproche del poeta-amator

Propercio, enfáticamente, desde el inicio del poema destaca que el enamorado vive sin seso: *is primum uidit sine sensu uiuere amantis* (v. 3). La elaboración del poeta elegíaco romano explota la consideración de que un aspecto infantil se vincula, estrechamente, con acciones que no priorizan el razonamiento, sino los caprichos: Cupido es un niño que hiere por diversión; el amante se vuelve, luego del flechazo, un niño que no razona, sino que solo busca el placer.

Los versos citan los grandes bienes que se pierden por las pasiones locas: *et levibus curis magna perire bona* (v. 4). Los términos que sustentan la idea son la preposición de ablativo *sine*, “sin”, el sustantivo *sensu*, ablativo singular masculino de *sensus*, “seso”, el infinitivo *uiuere*,

presente activo de *uiuere*, “vivir”, el participio *amantis*, acusativo plural masculino de *amo*, el adjetivo *leuibus*, ablativo plural femenino de *leuis*, “leve”, el sustantivo *curis*, ablativo plural femenino de *cura*, “atención”, el adjetivo plural femenino de *magna*, nominativo plural neutro de *magnus*, el sustantivo *bona*, nominativo plural neutro de *bonum*, “bien”, y el infinitivo *perire*, presente activo de *pereo*, “perderse”, “desaparecer”, “morir”, “perecer”.

Con estos términos, la idea es clara: se utiliza *levibus curis* –atenciones leves– en contraste con *magna bona* que son los grandes beneficios. Propercio llama la atención de lo que pierde un amante cuando está sin seso y es precisamente lo que ocasiona Cupido con sus flechazos: distanciar al individuo de la razón. El pintor, por su parte, fue el responsable de fijar esta imagen en el imaginario colectivo, de modo que el reproche es por haber atribuido tanta capacidad al dios, ya desde alas como desde sus saetas.

La mención anterior es importante porque permite comprender el reproche del *poeta-amator* al “pintor del amor”, pues, según el amante, el autor de la imagen de Cupido, con sus respectivos atributos, propicia el sufrimiento de amor al dotar al dios de la saeta como arma y su actitud pueril que no ayuda para nada en la compasión.

El reproche surge con el reclamo de que “el vuelo de la saeta no es completo”, otra manera de expresar la molestia porque la no-reciprocidad del amor, lo cual, de hecho, es la más probable causa del malestar en el amante. Propercio se queja de la pérdida de las alas (v. 14). Los términos son con el sustantivo *pennas*, acusativo plural femenino de *penna*, “ala”, y el verbo *perdidit*, tercera persona singular del pretérito perfecto de indicativo activo de *perdo*, “perder”, para presentar la queja elegíaca que no completó el vuelo hasta el otro corazón: *euolat heu nostro quoniam de pectore nusquam* (v. 15). Seguidamente acota, con el adverbio *nusquam* –en ningún lugar– para destacar que la saeta no alcanza otro corazón, utiliza el sustantivo *pectore* –pecho–, acción metonímica a partir del lugar donde reside el corazón, y el verbo *euolo*

–volar-, todo con el propósito de enfatizar que el vuelo se aterriza y el amante queda vagando.

La idea continúa más adelante al utilizar una mención muy propia de suplicar compasión, algo frecuente en la poesía elegíaca, ya que se cita la petición de que si el dios tiene pudor tire los dardos a otro lado: *si pudor est, alio traice tela tua!* (v. 18). Se expone la desesperación propia del amante con el signo de exclamación (!), la conjunción condicional *si*, “si”, el sustantivo *pudor*, nominativo singular masculino de *pudor*, “pudor”, el adverbio *alio*, “a otra parte” y el verbo *traice*, segunda persona singular del presente imperativo activo de *traicio*, “lanzar”.

El contexto elegíaco conlleva a considerar que la *sagitta amoris* es una metáfora subjetiva, dado que no se puede explicar solo como una sustitución, sino que representa, además, la asociación propia que hace el *poeta-amator* tradicionalmente. Asimismo, como indica Bobes (2004: 31), la metáfora subjetiva se utiliza en un marco filosófico idealista, opuesto al realista donde opera la metáfora objetiva. El sujeto, de esta manera, no es el mero observador, sino el protagonista, el que padece las emociones.

La acción consiste en identificar sus sentimientos con un término de referencia que tiene una semejanza, de manera que se dé una descripción del padecimiento afectivo a través de tal semejanza, así el referente ilustra la idea, permite crear la imagen donde se entienden las relaciones entre los términos. El adquirir valor metafórico es una creación.

La elegía presenta las siguientes implicaciones: **a)** los humanos como víctimas de Amor, quien hiere con flechas; **b)** el amor como algo *insanus*, nocivo para la salud; **c)** el poder del amor a través del dominio, nadie se escapa, todos son heridos; **d)** la rapidez con la que hiere la saeta; **e)** la imagen infantil del dios del amor.

Cupido es expuesto y erigido, de manera puramente trópica por el giro, como un símbolo del enemigo en contraste a cierta consideración, también tradicional, de aliado en los asuntos del amor, todo porque es el responsable de ocasionar la herida y es, precisamente, el calificativo de herida el que engloba la consideración negativa que tiene el sentimiento de amor en esta elegía.

La afirmación de Steen (2003: 75) es fundamental: la narrativa de un poema de amor implica una representación verbal explícita del escenario de amor al tematizar algunas de las relaciones causales entre las escenas que se sostienen en la base del escenario del amor y en las respectivas causas o motivaciones de los sujetos. Algo que contrasta con un poema de amor descriptivo donde se hace uso del conocimiento del sujeto de la estructura casual inherente en las relaciones de amor para resaltar un aspecto particular de dicho escenario amoroso y describirlo sin la adicción de una estructura dinámica y causal a la serie de situaciones que representa tal aspecto.

A partir de los escenarios de amor que cita Steen, el poema de Propercio se enmarca en un tipo mixto, dado que engloba características narrativas por sus relaciones causales semánticas, argumentativas por sus relaciones causales pragmáticas, descriptivas por las relaciones semánticas aditivas y expositivas por las relaciones pragmáticas aditivas.

Según Culler (2005: 213), la metáfora ha sido pensada como una figura, por excelencia, mediante la cual el escritor puede exhibir o mostrar creatividad y autenticidad porque sus metáforas son leídas como invenciones artísticas fundadas en percepciones de relaciones en el mundo. Si bien Propercio no es el autor de la metáfora de la *sagitta amoris*, sí aporta un elemento novedoso: el reclamo al creador de la misma.

## 5. Conclusión

La interrogante planteada de si Propercio atribuye un nuevo matiz al “flechazo de amor” se responde con su adición de elementos que amplifican aún más el tópico de la *sagitta amoris* como una construcción metafórica. Tales elementos van desde el reproche al “pintor del amor”, “el vuelo incompleto de la saeta”, la asimilación de la *uulnus amoris* a la *sagitta amoris*, entre otros.

El matiz novedoso que tiene la elegía properciana se podría resumir en el modo

de expresión, en la exhortación que hace el *poeta-amator* a un desconocido que otorgó a Cupido tanto de imagen pueril como de arco y saetas. En cierta medida, la elegía permite la construcción del binomio saeta-herida que podría, posteriormente, sustituirse por “rechazo amoroso/herida”.

La exposición de Cupido es idónea para el propósito de Propercio. ¿Cuál es la finalidad del dios? ¿Qué gana con sus disparos? La respuesta es sencilla: nada, absolutamente no gana nada porque es solo un niño, alguien para quien todo es una travesura, un sujeto inmaduro que se regocija de ver a alguien en una situación incómoda que, para él, resulta hilarante.

Acertadamente, Middleton Murry (1972: 28) acota que la metáfora se presenta como un acto instintivo y necesario de la mente que explora la realidad y ordena la experiencia. El marco elegíaco facilita la comprensión de la expresión poética mediante la figura del *poeta-amator*: Propercio narra en voz propia sus sufrimientos amorosos.

Por último, es significativo acotar que la *sagitta amoris* es catacresis en el lenguaje coloquial porque ocupa el lugar de un término ante la ausencia y es efectivo debido a la precisión de su establecimiento como metáfora, la adecuada fundamentación en su propuesta analógica, mas no lo es en el lenguaje literario por ser producto de un tópico literario, es decir, ya estaba instaurada en la literatura y su rol metafórico lo que consigue es elevarla.

## Bibliografía

Beardsley, Monroe C. (1972). The Metaphorical Twist. En Shibles, Warren. *Essays on metaphor*. Wisconsin: The Language Press.

Bobes, C. (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.

Cuartero, F. J. (1968). “La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo”. En: *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* II (2): 41-45.

Culler, J. (2005). *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*. London: Routledge Classics.

Foucault, M. (1998). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Haidar, J. (2007). “El análisis de la metáfora: planteamientos desde la transdisciplina”. En: *Biblioteca Signs* (49): 19-37.

Lakoff, G.; Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press.

Middleton Murry, J. (1972). Metaphor. En Shibles, Warren. *Essays on metaphor*. Wisconsin: The Language Press.

Propercio, S. (2001). *Elegías*. (Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira, tr.). Madrid: Cátedra.

Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad S.L.

Shibles, Warren. (1973). *Essays on metaphor*. Wisconsin: The Language Press.

Steen, G. (2002). *Diccionario Esencial Lengua Española*. Barcelona: Vox.

Steen, G. (2003). “Love stories”: Cognitive scenarios in love poetry. *Cognitive Poetics in Practice*: 67-82.



Este obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.