

La idea de diamórfosis en el ámbito literario

Escuela de filosofía de Oviedo

19 de mayo de 2025



< διαμορφώω διαμορφωτικός >

διαμόρφωσις, -εως, ἥ

1 *configuración* τῶν ἐμβρυῶν Ath.Med. en Orib.Inc.16.1, τῆς ὕλης Plu.2.1023c, 1031a, τῶν αἰσθητῶν Procl.in Ti.2.281, cf. in Euc.148.3, διατύπωσις ... καὶ δ. Plu.Alex.72.

2 *ademán, gesto* en la escena δ. πρὸς τὸν ὑποκριτὴν πεποιημένη Demetr.Eloc.195.

διαμορφώω

1 *dar forma, configurar* τὴν ψυχὴν πρὸς δόκιμον εἶδος Ph.2.368, δοῦν ... ὥσπερ τρόπαιον Plu.Rom.16, γῆν ... ταῖς σαῖς χερσί Gr.Nyss.V.Macr.397.8, ἐκ γῆς μὲν αὐτῶ ... τὸ σῶμα Bas.Sel.Or.M.85.328A, ἡ φαντασία ... τὸ σχῆμα ἀφ' ἑαυτῆς Simp.in de An.214.9, cf. Syrian.in Metaph.140.2, Eustr.in APo.93.5, en v. pas. θᾶσσον διαμορφοῦται τὸ ἄρρεν τοῦ θήλεος Ath.Med. en Orib.Inc.16.4, λέγει δὲ τὴν ὕλην διαμορφωθῆναι ὑπὸ τῆς ψυχῆς Plu.2.1030e

• de la voz *articular* τὸ σχῆμα τῆς φωνῆς ... διαμεμορφωμένον Plu.2.722c.

2 *representar alegóricamente* τὰ τοῖς ἀρχαίοις συμβεβηκότα ... εἰς τύπον τῶν νοητῶν Cyr.Al.M.68.149C, ἐν εἶδει τῶ γυναικὸς ... τὴν ... ἀρετὴν Cyr.Al.M.68.377B, cf. Thdt.Eran.225.

ἡλικίας ἑταίρων,

KYP. Ἠκιστά γε. Παραδειξίταιμι γὰρ ἂν ὡς ἔνι καλῶς τὰ τοῖς ἀρχαίοις συμβεβηκότα, διαμορφῶν εὐτέχνως εἰς τύπον τῶν νοητῶν. Εἰκόνας γὰρ ἑναργεῖς καὶ ἀριθλότατοι γένοιντο ἂν ἡμῖν τῶν ἐν θεωρίᾳ λεπτῇ, τὰ ὡς ἐν αἰσθήσει τε καὶ ὡς ἐν ὄψει σημαντικῇ. Γέγραπται τοίνυν περὶ τοῦ προπάτορος Ἀβραάμ· « Καὶ ἐγένετο λιμὸς ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ κατέβη Ἀβραάμ εἰς Αἴγυπτον παροικίσαι ἐκεῖ, ὅτι ἐνίσχυσεν ὁ λιμὸς ἐπὶ τῆς γῆς. » Τὴν γὰρ τοι φίλην τε αὐτῷ καὶ ἐνεγκούσαν ἀφείς, μεθωρμίζετο πρὸς ἑτέραν, ἣν ὑπέδειξε Θεός. « Ἐξελεθε γάρ, » φησὶν, « ἐκ τῆς γῆς σου, καὶ ἐκ τῆς συγγενείας σου, καὶ δεῦρο εἰς γῆν, ἣν ἂν σοι δείξω. » Καταβρίθοντος δὲ τοῦ λιμοῦ, καὶ δυσδιά-

KYP. Ὅρθῶς οὖν ὁ νόμος καθάπερ ἐν εἶδει τῷ γυναικῶς διαμορφώσας ἀστείως τὴν τοῖς ἀγίοις συνεικον ἀρετῆν, « Ἐάν τις λάβῃ γυναῖκα προσφάτως, φησὶν, οὐκ ἐξελεύσεται εἰς πόλεμον, καὶ οὐκ ἐπιβλήθησεται αὐτῷ οὐδὲν πρᾶγμα· ἀθῶος ἔσται ἐν τῇ οἰκίᾳ αὐτοῦ. Ἐνιαυτὸν ἕνα εὐφρανεῖ τὴν γυναῖκα ἣν ἔλαβε. » Καταφορτίζεσθαι γὰρ οὐκ ἐᾶ πόνοις τε καὶ διωγμοῖς τὸν οἰονείπως ἀρτιπαγῆ, καὶ νεαρωτέραν ἔχοντα τὴν εἰς τὸ ἀγαθὸν σπουδῆν, σχολαῖον δὲ ὡσπερ καὶ ἐφ' ἑαυτῷ μένοντα, καὶ θαλπόμενον ταῖς εἰς ἀρετῆν καταδεσμεῖσθαι φιλοστοργίαις. Τοιοῦτόν τι πεπραχότας εὐρήσομεν τοὺς ἀγίους ἀποστόλους, οἳ τοῖς ἐξ ἔθνῶν ἐπιστρέφουσι, καὶ νεωστὶ κεκλημένοις


CYR. Minime vero. Ostendam enim, ut res patitur, pulcherrime, et ea quæ veteribus acciderunt, artificiose ad rerum spiritualium figuram expressius effingam. Nam ea quæ veluti sensibus et aspectui corporeo sunt exposita, rerum quæ subtili contemplatione cernuntur, imagines evidentes atque perspicuæ esse poterunt. Scriptum est enim de patriarcha Abraham: « Et facta est fames in terra: et descendit Abraham in Ægyptum, ut peregrinaretur ibi; quia invaluerat fames in terra³¹. » Dulci enim et natali solo relicto, in aliam se regionem contulit, quam ostenderat Deus. « Exi enim, » inquit, « de terra tua, et de cognatione tua, et veni in ter-

CYR. Recte itaque lex, cum eleganter velut in mulieris specie virtutem sanctorum conjugem depinxisset: « Si quis, inquit, nuper uxorem acceperit, non egredietur ad bellum, neque ullum munus ei imponetur: immunis erit in domo sua. Anno uno, lætificabit uxorem suam, quam accepit³⁶: » onerari namque laboribus ac persecutionibus non permittit eum, qui nuper veluti compactus est et recentiori est erga virtutem studio; sed tanquam curis vacuum atque apud se manentem ac folum virtutis amoribus confirmari sinit. Ejusmodi quidpiam sanctos apostolos fecisse reperiemus, qui ad gentiles nuper conversos et ad Dei agnitionem vocatos sa-

Αναζήτηση για: διαμόρφωση

1 εγγραφή



 **διαμόρφωση** η [διαμόρφωσι] Q33 : η ενέργεια ή το αποτέλεσμα του διαμορφώνω. **1.** το να δίνει κάποιος σε κτ. μορφή, σχήμα: *Η ~ του εδάφους. Παράγοντες που συνετέλεσαν στη ~ του στερεού φλοιού της γης. || μετατροπή: ~ ενός κτιρίου σε μουσείο. || (τεχνολ.) ~ με έλαση / με συμπίεση. (φυσ.) ~ της συχνότητας / φάσης του ηλεκτρικού ρεύματος. ~ του πλάτους των ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων / μιας ταλάντωσης. 2α. ηθική, πνευματική διάπλαση: *Η ~ του χαρακτήρα. β.* το να προκύπτει κτ. ως αποτέλεσμα ενεργειών, δραστηριοτήτων, διαδικασιών ή άλλων γεγονότων που προηγήθηκαν: ~ γνώμης / άποψης. || *Η ~ των τιμών.**

[λόγ. < ελνστ. διαμόρφω(σις) -ση]

nor a mayor, ni la disposición inversa de tales series. Por ello, si mantenemos la distinción entre unas «estructuras químicas» (como la constancia del calor atómico) y las «estructuras literarias» (tales como la constancia de los endecasílabos en un soneto) no será apoyándonos en el supuesto de que aquéllas hubieran sido *descubiertas* (o rescatadas, tras el «corte epistemológico» de los velos ideológicos que cubrían su existencia natural latente) y estas *inventadas* por un genio creador («poético»). Habrá que buscar otros apoyos a la distinción. Nosotros creemos encontrarlos en el hecho de que las estructuras químicas se establecen tras una neutralización peculiar de las operaciones de los sujetos que las

constituyen (son estructuras α_1) mientras que las estructuras literarias siguen implicando tales operaciones (son estructuras β y, en el mejor caso, α_2)⁸⁶. Ahora bien, la «neutralización» α de las operaciones (ni siquiera la neutralización α_1) no autoriza a retrotraer las estructuras constituidas a situaciones previas a su constitución, y la ilusión de esta retroposición es el resultado de un espejismo. En efecto, si podemos aplicar la «ley de Dulong y Petit» a sustancias dadas en yacimientos arqueológicos o cósmicos anteriores al siglo XIX, y, basándonos en ella, hacemos cálculos referidos al precámbrico, pongamos por caso, ello sólo puede ser debido a que estamos conformando ese llamado «paisaje precámbrico» con nuestras unidades artificiosas de átomos-gramo y calorías. El carácter natural de las estructuras fenoménicas, tales como la que nos ofrece el teorema de la constancia del calor atómico, no dependerá de que ellas preexistan a la ciencia química, sino de que, aun constituidas por esa ciencia, «engranen» con terceras estructuras (en parte también constituidas por la ciencia) de modo objetivo, es decir, sin intervención de las operaciones humanas. A partir de estructuras constituidas por la ciencia ya podrá hablarse de des-cubrimientos: las nuevas relaciones que puedan determinarse ya podrán considerarse como latentes en un escenario que está poblado de artefactos, más que de objetos naturales.

Tenemos que decir, por consiguiente, que las estructuras fenoménicas que puedan llegar a ser contenidos formales del cuerpo de una ciencia (como el de la ciencia química) no tendrán por qué entenderse tanto como re-presentaciones de estructuras naturales previas cuanto como conformaciones, diamórficas ellas mismas, de un mundo. Que, antes de ser conformado, era un mundo amorfo (por relación a la conformación recibida), en parecido sentido a como decimos que el mundo de los sonidos naturales (el trueno, el sonido del huracán, la explosión del volcán o el canto del jilguero) puede decirse amorfo relativamente a su «conformación reglada» a través de los instrumentos de la orquesta, en la composición sinfónica. Pero mientras que los sonidos de una sinfonía no pueden «tejerse» unos con otros por sí mismos (sino sólo a través de operaciones del «compositor»), en cambio, la estructura fenoménica de los calores atómicos se teje, de un modo cada vez más cerrado y objetivo (α_1) con otras estructuras físicas y químicas que puedan darse siempre como establecidas. Por ejemplo, la estructura que establece que la carga eléctrica de todas las partículas es siempre un múltiplo simple de la unidad de carga del electrón (a diferencia de lo que ocurre con las masas de las diferentes partículas, las cuales ya no mantienen relaciones numéricas simples respecto de la unidad de masa).

¿Acaso no es posible concebir la conformación de un “mundo propio” a través de un “cierre tecnológico”, cuyo proceso y estructura sólo pudiera explicarse desde él mismo? Y ello sin que fuera preciso acudir a mecanismos de emergencia, ni siquiera a mecanismos de anamórfosis; sería suficiente, y acaso necesario, recurrir a mecanismos propios de aquellos procesos que concebimos como procesos de diamórfosis. Mecanismos que pueden advertirse en otros muchos campos en los que tienen lugar procesos de transformación o de evolución de morfologías biológicas o culturales. En esencia, la diamórfosis implica (supuesto un campo de origen, la morfología de cuyos miembros habría de explicarse a partir de morfologías dadas en su entorno) una trituración, fragmentación, despiece o descomposición del campo de origen en partes formales suyas (no meramente materiales) y una recomposición, a partir de esas partes formales, que pudiera dar lugar a la aparición de morfologías nuevas, indeducibles de los campos exteriores y, por tanto, “inmanentes” al propio proceso. Mediante el concepto de diamórfosis podemos explicar, por ejemplo, la mayor parte del desarrollo de las formas arquitectónicas históricamente dadas a partir de unas morfologías iniciales que cabría derivar casi enteramente de materiales extra-arquitectónicos (transformación de los nidos de hojas de los chimpancés, ámbitos de cavernas, “casa natural” de Marc Antoine Laugier). Las morfologías arquitectónicas iniciales abrirían un proceso indefinido de descomposición de estas morfologías en partes formales suyas, tales como basas, ábacos, cornisas, capiteles, frontones... Morfológicamente ya no serán explicables por mimesis, ni tampoco como resultado de creaciones poéticas (puesto que resultan de la descomposición objetiva de otras formas previamente dadas por hipótesis). Son, por tanto, antes producto de la abstracción que de la creación. La composición o “creación” arquitectónica estricta podría tener su comienzo en los mismos procesos de composición inmanente con las partes formales obtenidas de aquella abstracción o análisis previo. Las formas arquitectónicas resultantes (por ejemplo, una casa consistorial, una catedral, una plaza) podrían considerarse, en cuanto a su morfología, como efectos que se han producido en la inmanencia del campo arquitectónico. Por supuesto los mecanismos de diamórfosis podrían también utilizarse en el análisis de la historia de las formas musicales o de las formas poéticas.

Si se reconoce que el retorno es imposible, la reducción deberá reexponerse, en rigor, como anamorfosis: habrá que desestructurar la estructura básica refundiendo los lados contiguos como constituyentes elementales de los triángulos en uno solo; además los lados contiguos se reabsorberán en los tres diámetros que pasan por los vértices del hexágono. En los campos de las ciencias reales (físicas, biológicas o sociales) el uso de la anamorfosis, y la anamorfosis misma, podrá mostrarse del modo más evidente. La transformación de una sociedad natural humana prepolítica en una **sociedad política** difícilmente puede ser analizada sin “reduccionismo etológico”, por ejemplo, en términos de reducción-reconstrucción; requiere a nuestro juicio la aplicación de una **metodología anamórfica**. [56]

Cuando las estructuras básicas dadas en el *regressus* de una reducción imperfecta no permitan una desestructuración ulterior, la anamorfosis no podrá acogerse a categorías positivas y tendrá que apelar a la materia ontológico general, en su función de instancia crítica del sustancialismo que suele ir asociado a las “estructuras básicas primordiales” (las de la física subatómica, hadrones, leptones). El análisis de la transformación de las estructuras subatómicas, a través de pasos graduados, en estructuras biológicas más complejas, acaso requiera la apelación a la idea de una anamorfosis absoluta como única alternativa al reduccionismo mecánico de la Biología.

Hay que diferenciar la *anamorfosis* de la *diamorfosis*. La *diamorfosis* define transformaciones (de orden cultural, principalmente) que no alcanzan la profundidad de las transformaciones anamórficas, pero que comportan una novedad mayor que la mera transformación combinatoria, una novedad similar a la que conviene a la metamorfosis de los órganos.

La *diamorfosis* tiene lugar cuando una estructura compleja E_k consolidada (una columna, una melodía...) se fragmenta en **partes formales** [28] cuya configuración es inexistente anteriormente a esa estructura (configuraciones tales como “fuste”, “ábaco” de columna) pero susceptibles de ser incorporadas a estructuras E_t originales, y sin precedentes globales. En estos casos, en los que podemos hablar de transformaciones internas de E_k en E_t , hablaremos de *diamorfosis*, un concepto de gran utilidad en el análisis de la historia interna de la arquitectura, de la música o de otras artes, técnicas o tecnologías.

No se trata de negar la eficacia transformadora de los motivos exteriores o aleatorios, a través, por ejemplo, de la mimesis respecto de modelos naturales exóticos, nuevos en una cultura dada, por ejemplo. Se trata de comprender de qué manera, a partir de morfologías arquitectónicas ya institucionalizadas, sus posibles variaciones internas, inmanentes (que sólo pueden considerarse determinadas por las morfologías previas), pueden surgir morfologías enteramente nuevas o «insospechadas».

La manera más característica de entender esta transformación inmanente, y a la vez dotada de absoluta novedad, sin necesidad de recurrir a la «emergencia», es la que tiene lugar mediante la *diamórfosis*. La diamórfosis supone el análisis (o demolición, real o ideal) de un todo en partes formales suyas, cuya morfología, por tanto, sólo puede resultar de la totalidad precedente (distinguimos las *partes formales* de las *partes materiales* de una totalidad previamente definida: las partes formales son las que conservan la forma del todo, sin necesidad de mantener su sentido icónico; una escultura rota en fragmentos «reconocibles» es un todo dividido en sus *partes formales* porque las figuras de estas partes presuponen a la estatua, aunque no conserven la figura de la estatua; pero si la estatua es triturada hasta el «nivel molecular» las partes obtenidas ya no serán *partes formales* suyas sino *partes materiales*). La forma efectiva mediante la cual la diamórfosis tiene lugar también tendrá que ver, por tanto, con el análisis de las ruinas: las ruinas constituyen un momento esencial en el curso del proceso arquitectónico. La Arquitectura moderna, la que arranca del Renacimiento, nació precisamente del análisis de las ruinas (de la descomposición del edificio en sus partes formales), de las ruinas que se conservaban o se descubrían como reliquias de la Edad Clásica.

Mediante la diamórfosis, morfologías nuevas, que en modo alguno pueden proceder de la imitación, resultan del análisis y son utilizables en la reconstrucción, entendida como «recombinación creadora». Así es como las columnas de una fachada, por ejemplo, pueden ser segregadas de ella y utilizadas, sin función de tales, como puras morfologías nuevas, por Miguel Ángel, en un paramento interior de la Biblioteca Laurentina.

Un claro ejemplo de esta fértil analogía lo obtenemos a partir de la referencia que nos ofrece Sócrates a los versos compuestos por Tinnicos de Calcide, basados en una institución poética como es la del Peán. Esta es la única pieza en verso de dicho autor que es digna de tenerse en cuenta, según Sócrates, es decir, no es la «genialidad creadora» del poeta lo sustantivo, sino la institución en la que resaltaban sus operaciones por quedar absorbidas por la propia racionalidad de sus normas. Por lo tanto, al igual que los elementos químicos son inconmensurables a la Geometría, la racionalidad institucional del Peán es inconmensurable a la del Ditirambo. Aquí podemos observar un fenómeno que podría conceptualizarse en una Teoría del cierre artístico; un cierre que, por no ser categorial en sentido gnoseológico, se desarrolla a partir de una racionalidad ordinaria (compleja y abierta) y no total (compleja y cerrada), característica de las ciencias estrictas. Ahora bien, ¿cómo puede una racionalidad *abierta* dar lugar a un *cierre*?; ¿no es esto una contradicción en sus propios términos? Si no nos equivocamos, la noción que puede explicar esta paradoja entre *cierre* (del compuesto artístico a partir de sus normas institucionales) y *apertura* (racionalidad abierta y no cerrada como en las ciencias) es la idea de «diamórfosis intercategorial»^{3}.

Definimos la diamórfosis intercategorial como el conjunto de cambios morfológicos de los contextos determinados de producción que se dan en sentido atributivo entre diversas categorías, sean éstas técnicas, científicas o artísticas. La diamórfosis intercategorial hace referencia a partes o conjuntos de partes heterológicas que, al vincularse por interacción y conformar relaciones sinalógicas dinámicas, constituyen nuevas características institucionales en los contextos determinados de referencia.

Pongamos por caso un par de ejemplos: el fundamento de la crítica (negativa) que realizó Louis Leroy al cuadro *Impresión, sol naciente* (1872) de Claude Monet, lo podemos interpretar desde nuestras coordenadas como una reivindicación de los contextos determinados del arte pictórico que, ya en el famoso cuadro, habían experimentado un cambio importante en sus propias morfologías (diamórfosis intracategorial pictórica).

Tengamos en cuenta que, tradicionalmente, los contornos y entornos de las figuras de un cuadro (contextos determinados) establecían una forma que se completaba a través de los colores, es decir, que el pintor operaba, en primer lugar, con contextos determinados resultantes de la técnica del dibujo, para, posteriormente, colorear, es decir constituir el dintorno de las figuras a través de contextos determinados resultantes de las técnicas pictóricas. Sin embargo, en este cuadro de Monet, los colores se mezclan, dando lugar a una indefinición del paisaje (el mar y el cielo quedan entreverados), y estilizan la mezcla de tonos del amanecer, fundiendo sus matices en una «impresión cromática», que es la destrucción y recomposición de las técnicas anteriores.

Ahora bien, el Impresionismo deja de ser un concepto pictórico para transformarse en idea artística al interaccionar dinámicamente en morfologías basadas en contextos determinados –por ejemplo– musicales. Aquí, la técnica del dibujante que daba claridad al paisaje en sus contornos y entornos es, precisamente, los acordes, las melodías, los contrapuntos, los bajos, etc., mientras que el dintorno o relleno de color es la propia instrumentación. Pues bien, en el impresionismo musical el «color tímbrico» de los instrumentos adquiere tan alta notoriedad que se produce una recomposición de dichos términos musicales, desfigurando el paisaje del trazo de los acordes de tríada y dando como resultado acordes superpuestos a través de una mezcla de timbres instrumentales y armónicos que producen estéticamente esta impresión de mixturas cromatofónicas.

Desde la categoría musical estaríamos ante una «diamórfosis intracategorial» (i.e. transformación de acordes de tríada a acordes superpuestos), pero en el ejemplo en el que nos movemos, lo interesante se produce no sólo a nivel autogórico de cada categoría, sino, acaso, en la razón más profunda de dicha diamórfosis que es intercategorial (alegórica), y, por lo tanto, atributiva a diversas categorías.

Clasificación de diamórfosis

	Intracategorial (autogórica/literal)	Intercategorial (alegórica)
Holemática (indeterminada)	<i>Aemulatio, contrafacta,</i> “hipertextualidad”	Totalizaciones sustantivas concretas
Meroemática (determinada)	<i>Imitatio cum variatione,</i> “intertextualidad”, <i>contaminatio,</i> <i>quellenforschung</i>	<i>Concentus</i> , armonía imitativa, hipotiposis, fonosimbolismo, rítmica y prosodia

Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino
y, limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades que Blasón Latino.

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya sepultura
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme y solamente
lo fugitivo permanece y dura!

(Francisco de Quevedo)

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.

Vois quel orgueil, quelle ruine: et comme
Celle qui mit le monde sous ses lois,
Pour dompter tout, se dompta quelquefois,
Et devint proie au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,
Et Rome Rome a vaincu seulement.
Le Tibre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. Ô mondaine inconstance!
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

(Joachim du Bellay)

Thou stranger, which for Rome in Rome here seekest,
And nought of Rome in Rome perceiv'st at all,
These same old walls, old archs, which thou seest,
Old Palaces, is that which Rome men call.

Behold what wreak, what ruin, and what waste,
And now that she, which with her mighty power
Tam'd all the world, hath tam'd hersel at last,
The prey of time, which all things doth devoure.

Rome now of Rome is th'only funeral,
And only Rome of Rome hath victory;
Ne ought save Tyber hastening to his fall

Remains of all: O world's inconstancy.
That which is firm doth flit and fall away,
And that is flitting doth abide and stay.

(Edmund Spenser)

Qui Romam in media quaeris novus advena Roma,
Et Romae in Roma nil reperis media,
Aspice murorum moles, praeruptaque saxa,
Obrutaque horrenti vasta theatra situ:

Haec sunt Roma. Vident velut ipsa cadavera, tantae
Urbis adhuc spirent imperiosa minas.
Vicit ut haec mundum, nixa est se vincere: vicit,
A se non victum ne quid in orbe foret.

Nunc victa in Roma Roma illa invicta sepulta est,
Atque eadem victrix victaque Roma fuit.
Albula romani restat nunc nominis index,

Quin etiam rapidis fertur in aequor aquis.
Disce hinc, quid possit fortuna; immota labascunt,
Et quae perpetuo sunt agitata manent.

(Janus Vitalis)

Estas las cosas son que hacen la vida agradable, Marcial, más fortunada, hacienda por herencia, no ganada con afán, heredad agradecida.

Hogar continuo, nunca conocida querrela o pleito, toga poco usada, fuerzas, salud, el alma sosegada, sencillez cuerda, amigos a medida.

Mesa sin artificio, leve pasto, noche sin embriaguez, ni cuidadosa, lecho no solitario, pero casto.

Sueño que abrevie la tiniebla fea; lo que eres quieres ser, y no otra cosa, ni morir teme, ni vivir desea.

Vitam quae faciant beatiorem,
Iucundissime Martialis, haec sunt:
Res non parta labore, sed relictā;
Non ingratus ager, focus perennis;
Lis numquam, toga rara, mens quieta;
Vires ingenuae, salubre corpus;
Prudens simplicitas, pares amici;
Convictus facilis, sine arte mensa;
Nox non ebria, sed soluta curis;
Non tristis torus, et tamen pudicus;
Somnus, qui faciat breves tenebras:
Quod sis, esse velis nihilque malis;
Summum nec metuas diem nec optes.

Cum peteret dulces audax Leandros amores
Et fessus tumidis iam premeretur aquis,
Sic miser instantes adfatus dicitur undas:
'Parcite dum propero, mergite cum redeo.'

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo,
que de su propia muerte congojoso,
como pudo, esforzó su voz cansada,
y a las ondas habló desta manera
mas nunca fue su voz de ellas oída:

«Ondas, pues no se excusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutad en mi vida».

La quinta noche, en fin, mi cruda suerte,
queriéndome llevar do se **rompiese**
aquesta tela de la vida fuerte,
hizo que de mi choza me saliese
por el silencio de la noche 'scura
a buscar un lugar donde muriese

El fuego de amor vivo,
el que en el cielo tiene su morada,
mi dulce Dios y hombre Jesucristo,
el ánima abrasada,
vino a morir por mí

¡**Oh llama de amor viva,**
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.

Con ansia extrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro,
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en apariencia y ser igual conviene

Me miserum! ne prona cadas indignave laedi
crura notent sentes et sim tibi causa doloris.

Aspera, qua properas, **loca** sunt. **Moderatius, oro,**
curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.

(...)

Qui tamen insequitur pennis adiutus Amoris,
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
inminet et **crinem sparsum** cervicibus adflat.

Dafne, **con el cabello suelto al viento,**
sin perdonar al blanco pie corría
por áspero camino tan sin tiento
que Apolo en la pintura parecía
que, porqu'ella **templase el movimiento,**
con menos ligereza la seguía;
él va siguiendo, y ella huye como
quien siente al pecho el odioso plomo.

Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban;
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces s'estendían
los blancos pies ya en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.

Omnem doctrinam harum ingenuarum et humanarum artium uno quodam societatis vinculo contineri; ubi enim perspecta vis est rationis eius, qua causae rerum atque exitus cognoscuntur, mirus quidam omnium quasi consensus **doctrinarum concentusque** reperitur. [De Or. III, 6, 21]

Todo el conocimiento de estas artes liberales y humanas está contenido en un cierto vínculo único de sociedad; pues donde se ha comprendido plenamente la fuerza de esa razón por la cual se conocen las causas de las cosas y sus consecuencias, se descubre una especie de maravilloso acuerdo y armonía entre todas las disciplinas.

In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos ac remittunt, non eosdem modos adhibent cum bellicum est canendum et cum posito genu supplicandum est, nec idem **signorum concentus** est procedente ad proelium exercitu, idem receptui carmen. [Inst. IX, 4, 11]

En las competiciones sagradas no excitan ni calman los ánimos del mismo modo; no se emplean los mismos ritmos cuando se ha de cantar el toque de guerra que cuando, de rodillas, se ha de suplicar; ni es el mismo el concierto de los símbolos cuando el ejército avanza hacia la batalla que el canto para la retirada.

quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum
[Aen. VIII, 585]

Ergo aegre rastris terram rimantur
[Georg. III, 534]

en el silencio solo se 'scuchaba
un susurro de abejas que sonaba
[Garcilaso, Égloga III, 10]

y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.
[San Juan, Cántico espiritual, 7]

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi
[Purg. XXX, 49-51]

Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
ah miseram Eurydicen! anima fugiente vocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae".
[Georg. IV, 523-527]

A Dafne ya **los brazos le crecían**,
y en luengos **ramos** vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se **tornaban**
los cabellos que el oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado! ¡oh mal tamaño!
¡Que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!

Vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.

Apenas la plegaria acabó, un entumecimiento pesado ocupa su organismo, se ciñe de una tenue corteza su blando pecho, los cabellos se convierten en hojas, los brazos en ramas, los pies, antes tan ligeros, se transforman en retorcidas raíces, su cara copa posee: permanece su belleza solo en ella. A ésta también Febo la ama, y puesta en su madero su diestra siente todavía trepidar bajo la nueva corteza su pecho, y estrechando con sus brazos esas ramas, como a miembros, besos da al leño; rehúye, aun así, sus besos el leño.

Met. I, vv. 547-555

Pero la imagen objetiva, aún en su función de signo (no necesariamente sustitutivo), se diferencia de otros signos (tampoco necesariamente sustitutivos), precisamente de aquellos que llamaremos *símbolos*, en una última propiedad característica, que se encuentra, por cierto, contenida ya en el mismo concepto de morfismo que hemos utilizado, a saber, en la naturaleza aplicativa de los morfismos, en la “univocidad a la derecha” de las aplicaciones isomórficas u homomórficas. Cuando el objeto del morfismo está dotado de unicidad (cuando es una clase de un solo elemento, sin perjuicio de lo cual este elemento debe tener partes atributivas) la imagen podría llamarse *retrato*; cuando éste no sea el caso, entraríamos en el terreno de las imágenes-modelo, sobre todo, si no son sobrejectivos inicialmente, es decir, si la regla del morfismo permite seguir construyendo nuevas “imágenes”. Las aplicaciones, sin embargo, no incluyen la inyectividad. Caben aplicaciones “de varios a uno”, caben múltiples retratos (no *iguales* entre sí) de una misma persona, caben *imágenes* objetivas, a muy diverso grado, del mismo objeto, por ejemplo, *mapas* más o menos detallados, esquemas. Un esquema, o un mapa, podría considerarse en efecto como una imagen, que se diferencia de otras imágenes fotográficas sólo en atención a criterios “paramétricos” tomados en cada caso, no en términos absolutos, dado que es imposible un mapa fotográfico de un terreno, la sencilla razón de que debiera representarse a sí mismo, instaurando un proceso *ad infinitum* (el “mapa de Royce”). Cuando un signo, aunque fuese semejante respecto de su objeto, no tuviese esta intención aplicativa, dejaría de ser imagen y podría convertirse en símbolo, en el sentido que daremos a este término en el párrafo siguiente y que cubre, por ejemplo, a aquello que Kandinsky llamaba *imagen primaria* (un cuadro y un punto en su interior) o a los significados secundario y terciario (o “valores simbólicos”) de las imágenes de los que habla Panofsky en la Introducción a sus *Ensayos de iconología*. Es lo cierto que las imágenes mantienen una estrecha afinidad con los símbolos, que las imágenes se transforman insensiblemente en símbolos –y en esta transformación tendría su lugar principal la obra artística plástica (pictórica, escultórica)–; la música en cambio sería por naturaleza, *simbólica*, no imaginativa, como el lenguaje fonético humano, a cuya naturaleza temporal debe sin duda, alguna de sus principales prerrogativas. Y esto nos permite trazar otra curiosa proporcionalidad entre las *razones* que ligan de una parte a las imágenes objetivas con los símbolos de ellas resultantes y, de otra, a las imágenes mentales y a los conceptos que de ellas se nutren.

La representación referencial de un ejercicio no es, en resolución, una mera «toma de conciencia», de anamnesis o de recuerdo, sino -como la memoria misma- una transposición o reconstrucción del ejercicio (que implica un análisis del mismo, una desestructuración total o parcial de sus componentes) en un escenario o pantalla diferente (con muchos grados en la diferencia: desde la semejanza máxima hasta la mera analogía) y, por ella, la reconstrucción representativa puede ir del mero «sombreado» de la acción ejercida hasta la reconstrucción e inserción en contextos mucho más potentes.

(...)

Pero las representaciones no son la «mera conciencia epifenoménica» de los ejercicios operatorios, puesto que las representaciones, según las hemos entendido, son una transformación, a veces anamórfica, de los ejercidos operatorios de referencia, y en esta transformación las operaciones pueden quedar neutralizadas en el concepto. Subrayamos también cómo la dialéctica del ejercicio y la representación (un ejercicio, como hemos dicho, no siempre operatorio) está actuando en el fondo de la distinción entre los estados β -operatorios y α -operatorios de las ciencias.