



Grecorromanas



Lírica superviviente de la Antigüedad clásica



Edición, introducción y traducción
AURORA LUQUE



POESÍA
en voz de mujer

Grecorromanas

Lírica superviviente de la Antigüedad clásica

Edición, introducción y traducción

AURORA LUQUE



El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como **papel ecológico** y procede de bosques gestionados de manera **sostenible**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© de la edición, introducción y traducción: Aurora Luque, 2020

© Editorial Planeta, S. A., 2020

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

www.planetadelibros.com

Diseño de la colección: Austral / Área Editorial Grupo Planeta

Primera edición en Austral: marzo de 2020

Depósito legal: B. 1.491-2020

ISBN: 978-84-08-22495-2

Impresión y encuadernación: Huertas Industrias Gráficas

Printed in Spain - Impreso en España

Índice

Introducción	7
¿Por qué grecorromanas? La Antigüedad clásica como contexto cultural	7
El canon griego de los líricos y el canon femenino	19
Temas y formas	23
Safo como iniciadora de la poesía femenina: tópico externo, autoconciencia y sororidad	25
Esta traducción	26
Las autoras y sus textos	29
La época arcaica	31
Safo y las rosas de Pieria	33
La obra de Safo	37
La transmisión de los textos	42
Safo y la posteridad	44
Las palabras perdidas: Femónoe, Damófile, Muia, Caríxena	64
Las cantoras de partenios en Esparta	68
Una mujer entre los Siete Sabios: Cleobulina .	73
Erífanis: una voz en el bosque	79
La época clásica	83
Mirtis versus Píndaro	85

Corina y las mujeres de Tanagra	88
Beo: palabras para Delfos	104
El yelmo de Telesila	107
Praxila en el banquete	114
La miel lesbia de Erina	123
La época helenística	139
La polifacética Moiró.	141
Hédile y los nuevos géneros	148
Ánite, precursora del bucolismo	151
Nosis y su mundo feminizado	166
El ensalmo de Filina.	183
Las palabras perdidas (II): Pártenis, Mosquina, Glauce, Teano, Aristodama, Alcínoe	185
La época romana	193
El himno político de Melino	195
Las palabras perdidas (III): Memia Timotoe, Cornificia, Hostia, Perila.	201
Sulpicia la elegíaca	206
Herennia Prócula: breve canto a Eros	219
Claudia Trofime, sacerdotisa de Hestia.	223
Sulpicia la satírica.	227
Huellas de viajeras: Julia Balbila, Cecilia Trebula, Damó, Terencia	240
El último epigrama: Teosebia	251
Fabia Aconia Paulina, la última pagana	253
<i>Bibliografía selecta</i>	261
<i>Índice jerárquico de títulos y primeros versos</i>	273
<i>Índice alfabético de títulos y primeros versos</i>	283

Safo y las rosas de Pieria¹

Safo procede de Lesbos, una isla del Egeo nororiental copiosa y pertinazmente invadida por la poesía a lo largo de los tiempos. Se celebraba a Lesbos como la cuna del canto y Safo misma recuerda el papel sobresaliente de los aedos de la isla. Se contaba que Orfeo, el poeta cuyo canto había vencido a las sirenas, murió descuartizado por las enfurecidas mujeres de Tracia y su cabeza fue arrastrada por las olas hasta Lesbos, donde la sepultaron. La isla se convirtió en depositaria simbólica de los poderes del arte musical. A sus poetas legendarios (Orfeo, Terpandro, Arión) se sumaron los históricos como Alceo y Safo.

El novelista Longo describió bellamente su capital, Mitilene, al inicio de *Dafnis y Cloe*: «Ciudad de Lesbos es Mitilene, grande y hermosa. La parten canales por donde entra y corre la mar y la adornan puentes de lustrosa y blanca piedra. No semeja, a la vista, ciudad, sino grupo de islas». A ocho siglos de distancia de Safo, Longo añoraba la pureza arcaica

1. La presente introducción a Safo reutiliza parcialmente materiales del capítulo «Safo» de mi libro *Una extraña industria*, Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 87-136.

de los griegos. Su estilizada Mitilene podría simbolizar los modos de idealización que ya afectaban a la memoria de Safo. Muchos siglos después, la evocación de Lesbos continuaba, por ejemplo en Baudelaire («Madre de los juegos latinos y de las voluptuosidades griegas...»)² o en Renée Vivien, que convierte la isla griega en lugar del imaginario erótico femenino: «Lesbos de orillas áureas, danos nuestra alma antigua».³

Pero tras todos estos velos literarios hubo una geografía y una historia reales en cuyas coordenadas Safo produjo su obra y vivió una vida. Los materiales de reconstrucción de su biografía deben enfrentarse con fuertes precauciones. La cautela se refiere, en principio, a los biógrafos antiguos, cuyas *vidas* de poetas presentan rasgos sospechosamente uniformes: anécdotas milagrosas, segregación del escritor de su grupo social por exilio y muerte violenta⁴ y, por supuesto, la reconversión mecánica de la propia obra en documento autobiográfico.

Safo vivió en la ciudad de Mitilene. Su época de madurez se sitúa hacia el año 600 a. C. Había nacido en el seno de una familia aristocrática en situación económica no muy desahogada. Su hermano Caraxo, al que Safo reprende en algunos poemas a causa de su pasión desmedida por una cortesana, se dedicaba a comerciar con vinos de Lesbos. Safo vivió exiliada en Sicilia durante algunos años por motivos políticos. Estuvo casada y su hija, Cleis, aparece mencionada en sus versos.

Una tradición temprana le atribuyó a Safo una notable

2. GUBAR, S.: «Sapphistries», en *Signs*, núm. 10, 1984, pp. 43-62. [Reeditado en E. GREENE (ed.), *Re-reading Sappho*, University of California, Berkeley, 1996, pp. 199-217.]

3. VIVIEN, R.: *Poemas*, Igitur, Tarragona, 2007, p. 98.

4. SNYDER, J. M.: *The Woman and the Lyre*, *op. cit.*, p. 3.

fealdad física. Los calificativos de su biógrafo Cameleonte son ciertamente desagradables: Safo era «poco agraciada y muy deforme, de tez cenicienta y de estatura muy menuda». Ovidio consagrará definitivamente dicha imagen: «Si la naturaleza, hosca, me negó la hermosura, / con talento equilibrio la falta de belleza. / Soy menuda, mas mi nombre la tierra entera inunda. / Yo tengo la estatura de mi nombre». Con el andar del tiempo, el novelizado conflicto sáfico entre la fealdad física y la belleza interior irá a parar a los versos del gran romántico italiano Giacomo Leopardi. En el *Ultimo canto di Saffo* la voz de la lesbia, trasunto del poeta de Recanati, lamenta la excesiva importancia que los hombres dan a las apariencias externas: un testimonio más de la vitalidad de los tópicos que han parasitado la figura histórica de Safo.

En los poemas de Safo se venera a las Musas: en un fragmento (150 V) llama a su hogar «la casa de las servidoras de las Musas», aunque la diosa a la que Safo recurre más asiduamente es Afrodita. El porqué de ese colectivo de servidoras, de ese inquietante grupo de mujeres reunidas en torno a Safo, es algo que filólogos y eruditos de todos los siglos han tratado de explicar(se). Unos se decantaron por sobrentender vínculos pedagógicos más o menos profesionalizados, algunos piensan en una especie de asociación o cofradía religiosa (el *thiasos*) y otros dan primacía a la relación erótica en el amplio y hermoso sentido griego de la palabra. Tal vez haya una dosis de verdad en estos tres grupos de interpretaciones. Lo que parece estar fuera de toda duda es que el círculo de Safo no se organizaba como una institución rígida; también se admite hoy, sin pudores anacrónicos, que la relación entre Safo y sus amigas contaba con un indudable y vertebrador componente homoerótico.

De la lectura de los poemas se desprende que Safo vivía rodeada de mujeres que aparecían y desaparecían de su lado y que despertan en ella fortísimos sentimientos. Abun-

dan las expresiones de deseo erótico en muy variados matices. ¿Qué modo de vida pudo inspirar a Safo sus poemas? ¿Qué experiencias puntuales los propiciaron? Hay algunas evidencias incuestionables: el eros de la poesía de Safo va dirigido a mujeres, nunca a hombres. Los nombres de ellas aparecen en los poemas: Anactoria (16 V), Atis (49 V), Gónguila (95 V), Mnasidica, Girino, Andrómeda, Megara... La inclinación hacia ellas se manifiesta de múltiples maneras. Es un afecto que provoca celos, desesperación, intensas nostalgias, deseo de morir, admiración por la belleza. Hasta aquí los sentimientos serían reducibles a un ámbito que podríamos llamar, con muchas reservas, «no corporal». Pero en los textos sáficos está presente también la pasión física, el puro deseo corporal expresado con franqueza. Además del célebre fragmento 31, que plasma de manera insuperable las conmociones del cuerpo ante la presencia del ser amado, otros fragmentos rebosan erotismo explícito. En 126 V Safo se describe a sí misma «durmiendo entre los pechos de una tierna amiga». Y en un comentario del siglo II d. C. sobre Safo se lee la palabra *syndygos* —cuyo significado literal es el de «cónyuge» y que pertenece exclusivamente al campo semántico del matrimonio— aplicada a las relaciones entre Safo y otras dos mujeres: «Arqueanasa, esposa mía y de Gorgo».

Estas evidencias, y el deseo de negarlas o disimularlas por parte de los filólogos de todas las épocas, han desembocado en esa poco inmaculada concepción de la hidra académica que se ha dado en bautizar como *Sapphofrage*, «la cuestión sáfica». La comparación con la cuestión homérica revela las asimetrías: ningún autor antiguo fue investigado tan perversamente en sus honduras biográficas. Safo, que fue muy probablemente bisexual, como la mayoría de los aristócratas griegos, ha sido juzgada sin descanso desde todas las éticas, pero muy pocas veces desde presupuestos

netamente estéticos. Si los leemos con calma, los poemas revelan que Safo y su contemporáneo, el poeta Alceo, compartían unas circunstancias vitales y literarias muy semejantes. Ambos llaman a sus compañeros con la misma palabra: *betairoi* y *betairai*. En el grupo de Alceo, la hetería, sus miembros están unidos por lazos de amistad y lealtad y por intereses parecidos. Es un *club* que se reúne en festivales, certámenes, ceremonias religiosas y, sobre todo, en el banquete, al igual que otros poetas arcaicos. Safo participa y canta en eventos similares: bodas, banquetes, festivales, competiciones. No hay razón para imponer a Safo un grado de ritualización religiosa o de institucionalización pedagógica mayor que a cualquier otro poeta lírico. Arquíloco invoca a las Musas; Píndaro y Teognis evocan sacrificios a Afrodita. «Numerosos poetas han invocado a numerosos dioses. Solo a Safo se la ha convertido en sacerdotisa.»⁵ Es posible, pues, que difundiera sus poemas en el marco de banquetes compartidos con otras mujeres tal vez de su edad. Píndaro habla de «los banquetes que celebran las doncellas».⁶ Safo invoca a las Musas porque es poeta, no porque oficie un culto en su honor. Y canta, no reza. Esta es la última Safo que nos restituye la crítica: al fin, como poeta.

La obra de Safo

Safo fue incluida en el canon, junto a Anacreonte y a Alceo, como cultivadora de lírica monódica. La monodia era la poesía cantada por un solista con acompañamiento de un instrumento de cuerda. Las etiquetas aplicadas por los ale-

5. PARKER, H.: «Sappho Schoolmistress», *TAPhA*, núm. 123, 1993, pp. 309-351. [Reeditada en E. GREENE (ed.), *op. cit.*, pp. 146-183.]

6. PÍNDARO: *Píticas*, 9, 19.

jandrinos —una por poeta— impidieron durante largo tiempo entender como corales muchos de los textos de Safo en los que parece obvia su ejecución colectiva. Los epitalamios o la canción sobre la muerte de Adonis implican un ritual, y son más verosímiles en la voz multiplicada del coro. Abundan los testimonios que presuponen una actividad coral sostenida en la vida de Safo. Existen, pues, fundados reparos ante la visión antigua de Safo como autora exclusiva de monodias.

Lo que sigue siendo indiscutible es la adecuación de la obra a la ejecución musical: Safo componía en formatos que permitían, por su extensión y características técnicas, una difusión cantada ante un público más o menos extenso. La poesía misma se convierte en motivo central o colateral de algunos fragmentos: los cantos, las líras, el aedo, las fiestas.

Safo se apropia de las formas preestablecidas y las adapta a sus intereses. Por ejemplo, el himno tradicional de súplica a los dioses, el himno clético, se transforma en sus manos en una súplica muy personal elevada a Afrodita en un lenguaje íntimo y cómplice. Safo cultivó otro género tradicional, el de los cantos de boda o epitalamios, y se suele repetir que lo hacía «por encargo», lo que supone atribuirle un dudoso nivel de profesionalización (¿ha propuesto alguna vez algún filólogo que Catulo compusiera sus *carmina nuptialia* por encargo de alguna pareja de futuros esposos romanos?). En estos cantos de boda, Safo dibuja la ceremonia nupcial desde un punto de vista muy cauteloso; parecen oírse las voces de las jóvenes inexpertas que desconfían de la rudeza de los varones, tanto de los novios desconocidos como de los guardianes de la cámara nupcial: «El portero tiene pies de siete brazas», dice en un verso. Safo incorpora, además, motivos de otro subgénero, el de una poesía «popular» en boca de mujeres que tendrá una larga vida, muchas veces anónima, en las literaturas occidentales. La alba-

da, la confidencia a la madre, la canción de amigo, el baño iniciático o la fiesta nocturna pertenecen a ese repertorio, el de los *gynaikeia mele*, que cultivaron también otras poetisas como Erífanis, Mirtis o Nosis.

El centro de la poesía de Safo lo ocupa muy poderosamente Eros. La muerte abraza fuertemente al eros, y los deseos eróticos y de muerte se funden con asombrosa intensidad en los fragmentos sáficos. El poema sobre los dones de la memoria (94) arranca con un radical deseo de aniquilación («En verdad yo quisiera haberme muerto») causado por el alejamiento forzoso de la amiga con la que se han compartido «aquellas hermosas experiencias». En 31, el recuento de los síntomas de la pasión más extrema acaba con la constatación de la escasa distancia que separa a la amante de la muerte, entendida sobriamente esta como la aniquilación física. En otro fragmento Safo se recrea con delectación en la descripción del lugar que está al otro lado de la vida: las riberas escarpadas y florecidas de lotos cubiertos de rocío del Aqueronte (95). La fruición erótica en la poesía de Safo presenta en su reverso una fruición tanática. Eros conduce a la muerte, y las Musas conducen a la eternidad a ese eros letal una vez reducido a palabras en el poema.

La palabra de Safo supone un hecho cultural único: una voz real de mujer se expresa y expresa su deseo sin intermediario masculino alguno. Safo «subvierte el sistema tradicional de subordinación femenina al crear un ser femenino con autoridad» ya desde el primer poema.⁷ Las heroínas de la escena trágica ática —Antígonas, Fedras, Medeas— que tanto nos fascinan fueron creaciones de autores varones destinadas a un público formado por hombres. Sus voces

7. SNYDER, J. M.: *The Woman and the Lyre*, op. cit., pp. 16, 24.

responden a una polarización tranquilizadora: la feminidad se asocia al lenguaje enigmático, velado y oracular, mientras que la virilidad se vincula al discurso racional. Pero la palabra de Safo no está velada ni es ambigua: «Ella dominó el lenguaje concerniente al cuerpo»,⁸ por eso provoca en torno a sí un discurso perplejo. El discurso «mutilado y violento»⁹ que sigue aflorando en torno a Safo se refiere más al sujeto que al objeto de su lírica: al hecho de que sea una mujer la que habla sobre las mujeres y la sexualidad.

Ya en la Atenas del siglo v (con su marcada jerarquización entre amado (*eromenos*) y amante (*erastes*) desconcertaba el discurso erótico de Safo. La distancia entre la sexualidad moderna y la suya es también enorme: la idea de que aquella expresa algo así como la identidad fundamental o la verdad interior de la persona es por completo ajena a la Grecia antigua.¹⁰ A Safo misma le hubiera costado entender qué quieren decir quienes hoy la llaman «lesbiana».

Safo se vio ante el reto de presentar en su poesía un yo femenino como sujeto erótico: ello implicaba reciclar las herramientas formales (no había un instrumental lingüístico previo) y buscar un punto de vista psicológico «al tener que expresar lo que una mujer puede desear y ofrecer eróticamente».¹¹ En la lírica masculina se expresa la persecución

8. PASTRE, G.: *Athènes et «le peril sapphique»*. *Homosexualité féminine en Grèce ancienne, Les Octaviennes*, París, 1987, p. 109: «Et qu'elle maîtrisa le langage concernant le corps».

9. WINKLER, J. J.: *The Constraints of Desire*, Routledge, Nueva York, 1990. [*Las coacciones del deseo*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1994, p. 186.]

10. WILLIAMSON, M.: *Sappho's Immortal Daughters*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 1995, p. 93.

11. MADRID, M.: *La misoginia en Grecia*, Cátedra/Instituto de la Mujer/Universidad de Valencia, Madrid, 1999, p. 158.

del objeto de deseo en términos competitivos. Eros obliga a luchar y hace sufrir. Para Safo, en cambio, la desesperación procede de la persona amada, mientras que Afrodita se convierte en aliada. «Safo aspira a que su amada reaccione reflejando y retornando hacia ella su propio deseo, con lo que Afrodita se convierte en la encarnación cósmica del propio erotismo de Safo, fuente de dolor, pero también de la hermosura, el gozo y la intensa sensualidad que su poesía contiene.»¹²

Excepto en el «Himno a Afrodita», en el que es visible el esquema tradicional amante-amada y perseguidor-perseguido (lo exigía la contestación al discurso épico), en el resto de los fragmentos de Safo predomina la ambigüedad entre el sujeto y el objeto de deseo.¹³ En 96, por ejemplo, el deseo aparece focalizado en varios puntos. El amor parece compartirse difusamente con la audiencia: no se percibe un anhelo de posesión privada del objeto de deseo. El deseo circula a través de las canciones y la sexualidad rebasa los límites de lo que hoy entendemos como esfera privada. «El reto al leer a Safo es no separar lo individual de lo colectivo, y, sobre todo, lo sexual de lo social y religioso, sino reunirlos en términos que nuestra cultura ha olvidado ya.»¹⁴

En la Antigüedad conviven los testimonios de aceptación del mundo sáfico junto a los de escándalos, que son minoritarios. Entre estos últimos, el ya citado Taciano que, exasperado, la llama «mujerzuela ninfómana que canta su propia lujuria» y su biógrafo Cameleonte la acusa de llevar un modo de vida disoluto y de ser amante de mujeres. Plutarco, en cambio, la evoca en tono celebratorio en el mo-

12. *Ibíd.*: p. 159.

13. WILLIAMSON, M.: *Sappho's Immortals Daughters*, *op. cit.*, p. 129.

14. *Ibíd.*: p. 132.

mento en que canta su turbación ante la aparición de su amada: «Ella emite palabras mezcladas verdaderamente con fuego».¹⁵

La transmisión de los textos

Es probable que Safo contara con el apoyo de la escritura a la hora de componer y que sus textos circularan primero como letras destinadas al canto en un proceso de transmisión primordialmente oral. A ello apunta, por ejemplo, el testimonio que presenta al poeta Solón de Atenas intentando memorizar con vehemencia una canción de Safo antes de morir. Safo se encuentra en el trayecto que lleva de Homero a Simónides: vive y crea su obra en un punto del proceso que va a transformar radicalmente el estatuto de la función poética. «La palabra del poeta experimenta un gradual y profundo proceso de desacralización: la poesía pasa de don a *techne*, se profesionaliza, surge el concepto de autoría; los poetas elaboran poemas de encargo.»¹⁶ La complejidad métrica y la ausencia de fórmulas propias en los poemas líricos demuestran que se había dejado de recurrir únicamente a la memoria como medio de composición y preservación.

El hecho de que Safo continúe presente entre nosotros es algo que debemos en gran medida a los filólogos alejandrinos, que editaron su obra y la incluyeron en el canon de los poetas líricos. Aristófanes de Bizancio fue el seleccionador de los nueve mejores líricos, entre los que, como ya dijimos, Safo era la única mujer. De la cuidadosa edición

15. PLUTARCO: *Sobre el amor*, Austral, Madrid, 1990, p. 94.

16. GALÍ, N.: *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Acantilado, Barcelona, 1999, p. 27.

alejandrina de la obra de Safo en nueve libros se ocuparon el citado Aristófanes y Aristarco. La distribución de los poemas se llevó a cabo siguiendo criterios métricos. El primer libro contenía poemas en estrofas sáficas. Un papiro nos ha informado del número total de estrofas de que constaba ese primer volumen: eran 330, que suman una cifra de 1.320 versos. Si suponemos para cada volumen una extensión similar, la obra de Safo habría superado los diez mil versos. Hemos perdido mucho.

Cuando los poetas romanos exploraron la lírica de sus antepasados griegos, con toda seguridad pudieron acceder fácilmente a la edición de Safo. Catulo realiza la conocida imitación del poema sobre los síntomas de la pasión. Los experimentos técnicos de Horacio contraen cuantiosas deudas con la autora de Lesbos. La obra de Ovidio aparece impregnada de lecturas de Safo. Más adelante, Longo incluirá en su novela *Dafnis y Cloe* —sin mencionar a Safo— referencias internas destinadas a lectores instruidos y cómplices. Numerosas fracciones del corpus sáfico penetraron en los comentarios de los gramáticos, los metricólogos, los polígrafos. En los primeros siglos del cristianismo, Safo, como tantos poetas, fue víctima de un odio agresivo y de una progresiva pérdida de interés.

Safo estuvo a punto de desaparecer. Solo en el siglo xvi la imprenta fijó lo que había logrado sobrevivir hasta entonces. El veneciano Aldo Manucio llevó a las prensas en el año 1508 los tratados de Dionisio de Halicarnaso, que incluían, en prosa, el texto del «Himno a Afrodita» de Safo. En 1560, Henri Estienne imprime una colección de los nueve líricos canónicos, que ilustraba a Safo con el complemento de la «*Heroida XV*» de Ovidio, con graves consecuencias sobre la biografía de la autora: se la convierte en suicida por amor a Faón y en paradigma del amor heterosexual desdichado. «A los seis años de su primera aparición, la primera colección moderna

de Safo fue equipada con un filtro ovidiano.»¹⁷ En las siguientes décadas, el número de fragmentos auténticos fue ampliándose, gracias sobre todo a la labor recopilatoria de las filologías francesa, primero, y anglosajona y germánica, más tarde.

A partir de 1890, el hallazgo de valiosos papiros literarios en las arenas egipcias produce la impresión de un segundo Renacimiento. En Oxirrinco, una aldea al sur de El Cairo, Grenfell y Hunt, arqueólogos de la Universidad de Oxford, desenterraron una espectacular cantidad de rollos de papiro, en los que salieron a la luz poemas desconocidos de Safo. Los periódicos británicos recogían con entusiasmo la crónica de los rescates. Los últimos hallazgos papirologicos que han devuelto reliquias de Safo han ocurrido en fechas muy cercanas: en 2004¹⁸ aparecía un papiro que completaba el poema sobre la vejez (58 V)¹⁹ y, en 2014, otro papiro deparaba un regalo soberbio: un poema casi completo de cinco estrofas sáficas intactas, el «Poema de los hermanos», así como unos seis versos de otro poema, la «Canción de Cipris», ambos desconocidos hasta ahora.

Safo y la posteridad

Safo declaró su firme convicción acerca de la pervivencia de sus poemas, que agradecía a la protección que le otorgaban las Musas (fr. 55 V): tal vez solo desde esta postura de orgullo y autoconciencia como poeta pudo Safo escribir estos

17. WILLIAMSON, M.: *Sappho's Immortals Daughters*, op. cit., p. 46.

18. WEST, M. L.: «The New Sappho», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, núm. 151, 2005, pp. 1-9.

19. OBBINK, D.: «The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation», en A. Bierl y A. Lardinois (eds.), *The Newest Sappho: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4*, Brill, Leiden, 2016.

textos tan rotundos y personales. Con ella, la poesía lírica alcanzará cotas inigualables de exploración subjetiva, intensidad emocional y perfección formal. Ninguna mujer volvió a escribir sobre sí misma, su sexualidad y su entorno con tanta franqueza y con tal eficacia poética hasta muchos siglos después. Marguerite Yourcenar ha destacado la excepcionalidad de Safo, su calidad de vocablo pronunciado una sola vez en la historia: «Safo es un ejemplo único, un hápax, como se dice cuando se es pedante en gramática».²⁰

A lo largo de los siglos, la calidad literaria ha permanecido irrefutable: sus más firmes defensores han sido los poetas, desde Alceo —su contemporáneo lesbio— a Catulo y a Horacio, desde Leopardi a Ezra Pound, desde Carolina Coronado a Virginia Woolf, que retó a sus contemporáneos a citar a cincuenta poetas superiores a Safo («pero he escuchado con frecuencia que Safo era una mujer, y que Platón y Aristóteles la colocaban, con Homero y Arquíloco, entre sus poetas más grandes. Que el Sr. Bennett pueda nombrar cincuenta poetas hombres que son indiscutiblemente superiores a ella es, por tanto, una grata sorpresa»)²¹ Pero Safo, como mujer de vida atípica, provocó siempre una enorme perplejidad. La imagen que la Antigüedad legó de ella a los tiempos venideros es compleja y abigarrada. «La recepción de Safo se puede interpretar como una serie de intentos de reducir las complejidades de este lote de datos.»²² Las estrategias para acometer esta reducción serían de tres tipos: duplicación, narrativización y condensación. Creemos que

20. GALEY, M.: *Con los ojos abiertos. Conversaciones con Marguerite Yourcenar*, Gedisa, Barcelona, 1982.

21. «El estatus intelectual de la mujer», apéndice a *El diario de Virginia Woolf (1915-1919)*. Tres hermanas, Madrid, 2018.

22. MOST, G. W.: «Reflecting Sappho», *BICS*, núm. 2, 1985, pp. 15-38. [Reeditado en E. GREENE (ed.), *op. cit.*, 1996, pp. 11-35.]

puede añadirse una cuarta estrategia: la eliminación no polémica de una parte de los datos, es decir, la selección consciente de los más verosímiles. Así, llegó a imaginarse la existencia de dos Safo: una poetisa irreprochable y, por otro, una segunda Safo de Lesbos prostituta y amante desquiciada. La *Suda* —la famosa enciclopedia bizantina— las bifurcó de este modo: Safo de Éreso —la poetisa, casada y relacionada con discípulas sobre las que corre una fama de amor vergonzoso— y Safo de Mitilene, tocadora de arpa, que se suicida por Faón. Una segunda estrategia articuló todos los datos en torno a un eje temporal. En la pseudobiografía plasmada por Ovidio en su «*Heroida XV*», Safo narra a su amante Faón una peripecia vital en la que cabía todo: experiencia homosexual y vida familiar, pasión por el destinatario de la misiva y propósito de suicidio. Esta Safo integradora, popular a partir del siglo XVIII, contaba a su favor con el talante lascivo y morboso de su retrato romano. En el Romanticismo, Safo se convierte en un personaje que concentra las contradicciones típicas del poeta romántico: insatisfacción ante la realidad y ansias de amor imposible. Autores como Lamartine, Grillparzer o Leopardi encarnan en Safo estos conflictos, además de la solución trágica del suicidio del artista, uno de los más productivos *topoi* del primer Romanticismo. Por último, la estrategia de la eliminación de una parte de la masa de información sobre Safo ha operado con buen provecho literario. Tendría dos variantes: por un lado, la lesbianización del personaje; por otro, la purificación poética, la primordial consideración de Safo por su altura intelectual y literaria: en esta línea se hallan homenajes tan distantes como los de Christine de Pizan, Louise Labé y Hilda Doolittle (que la adoptó como modelo de concisión y desnudez junto a poetas imaginistas americanos y convirtió la lectura palimpséstica de Safo y el fragmento en un estilo de escritura su primer libro, *Jardín junto*

al mar). Y, más recientemente, el de la poesía de la canadiense Anne Carson, una de sus más felices traductoras.²³

En *La ciudad de las damas* —ese recinto alegórico inexpugnable en el que las mujeres estaban a salvo de los ataques misóginos—, Christine de Pizan (1364-1430) insiste en la altura intelectual de Safo ubicándola en una relación de autoridad frente al todopoderoso Aristóteles: «Cuenta Horacio cómo a la muerte de Platón —tan gran filósofo que fue maestro hasta de Aristóteles— encontraron bajo su almohada unos poemas de Safo».²⁴ Ciento cincuenta años después, en Lyon, Louise Labé reclama para sí el título de heredera de Safo. Su «Elegía primera»²⁵ arranca con una declaración que recuerda el rechazo de Safo al mundo heroico y militar del fragmento 16.

La dramaturga ilustrada María Rosa de Gálvez (1768-1806) compuso la tragedia *Safo*, en la que recrea, en moldes neoclásicos, las horas últimas de Safo ajustándose a la leyenda ovidiana que la pinta suicidándose desde la roca de Léucade. Esta Safo dieciochesca resulta ser hondamente sáfica, ya que en ella la pasión, como centro deseado de la vida y de la escritura, comporta también deseo de la muerte. En 1850 Carolina Coronado publicaba el ensayo *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa*, una curiosa relación de analogías entre «una griega de la República y una española del Absolutismo, entre una poetisa de Atenas y una doctora de Ávila, entre una suicida y una mártir, entre una bacante y una virgen».²⁶ Coronado creyó que Safo y Teresa fueron almas gemelas

23. CARSON, A.: *If not, Winter. Fragments of Sappho*, Vintage, Londres, 2003.

24. PIZAN, C.: *La ciudad de las damas*, Siruela, Madrid, 1995.

25. LABÉ, L.: *Elegías y sonetos*, Acantilado, Barcelona, 2010.

26. CORONADO, C.: *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa*, en G.

unidas por un mismo fervor espiritual. Como para tantas escritoras, Safo se convirtió en la figura que legitimaba la autoría femenina y en la creadora de una voz y un lenguaje que le permitían burlar la máscara de pudor y modestia que debía adoptar forzosamente cualquier manifestación de la subjetividad: «Ambas forman una escuela para elevar a la mujer [...]. Safo las hace componer versos. Teresa pronunciar oraciones. Safo las [*sic*] habla de triunfos. Teresa, de penitencias. Safo las lleva al Liceo. Teresa las conduce al altar. Y las dos creen trabajar para la virtud y la gloria». Coronado equipara las voluptuosidades sáfica y teresiana: «También Teresa es voluptuosa cuando, al tocar la sagrada hostia de la comunión, siente que su sangre hierve, que sus oídos zumban, que se turban sus ojos, y que su lengua se abrasa. Y es porque Safo diviniza a su amante, y es porque Teresa personifica a su Dios». Gertrudis Gómez de Avellaneda tradujo, libre y fielmente a la vez, el fragmento 31 de Safo y logra que se escuche, que «suenen» una experiencia erótica intensa en boca de un sujeto femenino: «Deliro, gozo, te bendigo y muero». En 1902 se publica en La Habana *El último amor de Safo*,²⁷ una serie de veinte sonetos de la cubana Mercedes Matamoros (1851-1906), quien acude al depósito de máscaras de la tradición clásica para disfrazarse de Safo y así poder hablar y subvertir la polarización entre el deseo como parte de la identidad masculina y el ser deseado como esencia de la identidad femenina.

A lo largo del siglo xx, la visión de Safo como arquetipo del homoerotismo femenino se impondrá a la suicida por amor. Entonces se alza como mujer peligrosamente poderosa, decadente, distante y excesiva. El más efectivo rescate de su figura

Torres Nebrera (ed.), *Obra en prosa*, tomo III, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1999.

27. MATAMOROS, M.: *El último amor de Safo*, CEDMA, Málaga, 2003.

como cifra de la expresión del deseo lesbiano lo realizará Renée Vivien (1877-1909), cuya vida y obra son testimonio cabal de la potencialidad de Safo como fermento vital y creativo:

*Mitilene, esplendor y ornato de la mar
igual que ella es versátil y es eterna
sé tú hoy el altar de la ebriedad de ayer.
Porque Safo yacía con la diosa Inmortal,
acógenos propicia, por el amor de ella,
Mitilene, esplendor y ornato de la mar.*

Las excavaciones egipcias acrecientan inesperadamente el corpus sáfico con valiosos hallazgos papiáceos. La obra real de Safo quedará fijada en 1955 en una edición crítica, rigurosa y accesible, la de Lobel y Page. A consecuencia de ello, la «vampirización» literaria sobre los materiales biográficos espúreos disminuye y la leyenda del presunto suicidio por Faón, con toda su parafernalia romántica, parece quedar desactivada. Safo seguirá protagonizando numerosas novelas, casi siempre encasillables en distintos subgéneros como el de la novela histórica o la novela erótica bajo títulos que explotan la erotología lésbica. Marguerite Yourcenar ejemplifica lo más granado literariamente de las nuevas reformulaciones de Safo. En el relato «Safo o el suicidio», incluido en *Fuegos* (1935), la poeta es una trapecionista melancólica e inestable. La autora insiste en el aislamiento de la mujer artista, que no puede aceptar ni romper «el pacto que nos une con la tierra». Marguerite Yourcenar recogió sus versiones de Safo en la antología de poesía griega *La Couronne et la Lyre*.

Safo, que durante siglos fue el emblema del amor heterosexual desdichado, se asocia hoy generalizadamente con las relaciones homoeróticas femeninas. Safo es la *Namensgeberin*, «la dadora del nombre»: *sáfico* se entiende a menudo

como sinónimo de *lesbiano*. Pero de los riesgos de la identificación entre la experiencia de Safo, «*die Proto-Lesbierin*» (la «protolesbiana»), y la actual son conscientes las propias teóricas.²⁸ Las creadoras de hoy mantienen una actitud agri-dulce ante la figura de Safo como precursora. Por un lado, se mantiene como símbolo de voces silenciadas. Safo «representa a todas las mujeres de genio desaparecidas en la historia literaria, especialmente todas las artistas lesbianas cuya obra ha sido destruida, higienizada o heterosexualizada en un intento de evadir la intertextualidad lesbiana».²⁹ Por otro lado, algunas autoras han entendido como necesario el rechazo del ejemplo «autoritario» de Safo, como síntoma de una «resistencia generacional a la hegemonía de una tradición clásica elitista».³⁰ Entre los poemas póstumos de Sylvia Plath³¹ está el titulado «Lesbos»: en él hay imaginaria sáfica, un amante que se despide, un suicidio latente, pero Plath parece renegar de toda filiación deudora. Robin Morgan renuncia abiertamente a Safo como antecesora matriarcal: «¡Bájate de mi espalda, Safo!».³²

Después de tantas y tantas metamorfosis, tal vez el mejor homenaje a Safo sea la página en blanco que le dedican Monique Wittig y Sande Zeig en *Lesbian peoples: Materials for a Dictionary*. O tal vez no. En esa línea de búsqueda de una genealogía para la escritura de las mujeres se cifra este hermoso homenaje:

28. LANG, S.: *Sappho. Gedanken über eine Namensgeberin*, Frühlings Erwachen, Kiel, 1985.

29. GUBAR, S.: «Sapphistries», *op. cit.*, p. 202.

30. HABINEK, T.: «Introduction», en E. GREENE (ed.), *Re-reading Sappho*, p. XIII.

31. PLATH, S.: *Ariel*, Hiperión, Madrid, 1985.

32. GREENE, E.: «Apostrophe and Women's Erotics in the Poetry of Sappho», *TAPhA*, núm. 124, 1994, pp. 41-56: «Get off my back, Sappho!».

*Amó tanto su cuerpo, que el espejo del mundo
le devolvió su imagen en miríadas. [...]
Erógenas pavesas acariciaron Lesbos
y en un horno de estrellas se anegaban las malvas.
Bajo palio, violetas las mejillas
de Safo la sagrada...³³*

SAFO

1

Afrodita inmortal de polícromo trono,
hija de Zeus que con engaño enredas: te suplico³⁴
que con penas y duelos no tortures,
soberana, mi espíritu,

sino ven hasta aquí, si es que antes tantas veces
cuando mi voz sentiste tú de lejos
me quisiste escuchar y, dejando la casa
paterna, te acercaste

uncido el carro de oro. Hermosos te traían
los veloces gorriones rodeando la negra
tierra con un batir brioso de alas,
cruzando aires celestes.

33. CASTRO, J.: «Gineceo», en *Narcisia*, Barcelona, Taifa, 1986.

34. El eros sáfico se proyecta en el presente, el pasado y el futuro: es un eros que impregna el tiempo de todas las experiencias, de todas las indagaciones y reflexiones. Con su rico inventario de fórmulas de súplica, Safo proyecta su deseo hacia un futuro próximo: en este «Himno a Afrodita» recrea el cumplimiento deseado y anticipa la realización de su sueño erótico.

Y muy pronto llegaron. Tú, bienaventurada,
con la sonrisa franca en tu rostro inmortal,
preguntabas qué de nuevo padezco y qué razón me lleva
a invocarte de nuevo

y qué deseo más ante todo cumplir en mi ánimo
demente: «¿A quién seduzco ahora
y acerco a tu pasión? ¿Quién comete injusticia,
oh Safo, contra ti?

Porque si hoy te rechaza, pronto habrá de ir buscando;
si regalos rehúsa, ya tendrá que ofrecerlos,
y si no siente amor, pronto tendrá que amar
aunque ella no lo quiera.»

Ven a mí también hoy, libérame de duros pesares
y aquello cuanto anhela cumplir mi voluntad
cúmplole, y tú, en persona, sé
mi socia en esta guerra.

(1 V)

2

... bajando desde el cielo

desde Creta hasta aquí, junto a mí, a este templo
puro en el que hay un bosque delicioso
de manzanos y altares humeantes
de aromático incienso.

Aquí el agua susurra fresca entre la enramada
de manzanos, con rosales se halla todo el recinto
sombreado, de las hojas que oscilan
fluye un sueño divino.

Aquí brota con flor de primavera
un prado donde pacen los caballos y las brisas
soplan oliendo a miel...

Ven aquí, tú, diosa de Chipre, y en las copas
doradas, muy delicadamente,
un néctar bien mezclado de placeres
escáncianos.

(2 V)

3

Diosa Cipria: ojalá que amarguísima te encuentre
Dórica y no se ufane hablando de este modo:
que por segunda vez presuma de alcanzar
una pasión voluptuosa.

(15 V)

4

Unos dicen que una tropa de jinetes, otros la infantería
y otros que una escuadra de navíos, sobre la tierra
oscura es lo más bello. Mas yo digo
que es lo que una ama.

Muy fácil es hacerlo comprensible
a todos: pues aquella que tanto destacaba
en belleza entre todos los humanos, Helena,
a su esposo tan noble

lo dejó tras de sí y se embarcó hacia Troya
y ni de hija siquiera ni de padres amados
se acordó en absoluto, sino que la enajenó
Cipris.