

PARA LEER A SAFO

JAUME PÒRTULAS

Para G. T.

Constituye una observación corriente que, en el momento de leer a los poetas griegos arcaicos (si de veras llegamos a leerlos, si conseguimos evitar que la poderosa panoplia de la interpretación, de los comentarios eruditos, se convierta, en vez de en una lente de aumento útil, en un muro opaco), nos inclinamos con demasiada frecuencia todavía a aplicarles una serie de supuestos que han madurado y cristalizado en nosotros en el curso de nuestra frecuentación de la literatura moderna. La intención del presente trabajo se cifra en mostrar hasta qué punto continúa resultándonos difícil valorar una poesía como la de Safo en términos realmente *distintos* a los nuestros. Intentaremos apoyarnos en un sentido más atento a la distancia real entre los griegos y nosotros, con miras a una apropiación fructífera de esta poesía.

Quisiera tomar como punto de partida de mi discusión aquello que denominaré, por falta de un término más exacto, la duplicidad de niveles de la poesía sáfica. Con esta expresión me refiero al hecho de que en muchas ocasiones aparezcan en ella breves escenas o descripciones, donde la notable intensidad y precisión con las que la realidad externa es presentada constituyen tan sólo un nivel primario de lectura del texto. Simultáneamente, las mismas palabras vehiculan (por medio de objetos y términos que asumen un valor mágico) una presencia divina: o sea que el lugar o la escena en cuestión adquieren una dimensión epifánica. No es difícil atribuir este juego, parcialmente al menos, al origen cultural de la poesía griega más antigua. Esta poesía utiliza imágenes dotadas de un cierto valor arquetípico y que, precisamente por esta razón, debían de conquistar al auditorio con una capacidad de fascinación que trascendía en mucho su alcance literal: de modo que explotaban una dimensión que la poesía de Occidente no ha vuelto a recon-

quistar hasta un período relativamente reciente. Así pues, se puede hablar con justicia de una cierta, paradójica, modernidad de esta poesía; y digo paradójica porque sus rasgos genuinamente arcaicos no son por ello menos evidentes. En efecto, los poetas de la modernidad conquistan la sobrecarga de significación, la dimensión suplementaria a la que nos estamos refiriendo, a través del sutil juego de las correspondencias (para utilizar un término clave que, tomado en préstamo inicialmente a la poética baudeleriana, ha terminado convirtiéndose en un lugar común) o bien a base de asociaciones arbitrarias, de bruscas aproximaciones de contrarios, del desgarramiento de las secuencias lógicas y narrativas y, en última instancia, penetrando de un modo cada vez más decidido en el subconsciente. En cambio, la lírica griega arcaica depende de arquetipos colectivos, de modo que toma en préstamo al mito y al ritual la mayor parte de sus imágenes imantadas, grávidas de significaciones cristalizadas en torno a ellas.

Por otra parte, esta duplicidad de niveles de poetas como Safo encuentra una razón de ser suplementaria en su compleja relación, a mitad de camino entre la dependencia y la emancipación progresiva, con respecto a la dicción épica formular: aquel prodigioso instrumento verbal que, en el curso de un período muy dilatado de depuración y refinamiento, consiguió dominar la técnica de expresar cada gesto, cada objeto a través de sus rasgos típicos, sin empobrecerlos en absoluto. De este modo, la dicción del *épos* consiguió moldear todo lo que narraba en una dimensión específica, equidistante del particularismo y de la generalización desdibujada. En el momento en que la poesía empieza a reflejar un mundo más próximo al poeta y a su auditorio, esta dialéctica entre lo concreto y lo característico sigue viva, eficaz; por una parte la voz del poeta se galvaniza en el esfuerzo por presentar una situación, una escena o un breve relato en sus aspectos más inmediatos y tangibles (aparentemente por lo menos); pero, al mismo tiempo, el trasfondo de los términos que emplea y también las concepciones tácitamente admitidas, gracias al peso de la tradición, a propósito de los orígenes de la palabra poética, de su *background* religioso y ritual y de la función que ha de llevar a cabo en el seno de una sociedad oral, hacen gravitar irresistiblemente el poema hacia la esfera de lo universal (enraizado en el mito), que confiere significado a circunstancias y

episodios, por más individualizados que en su presentación puedan parecer. Así que nos enfrentamos a una situación paradójica: una poesía que parece comportar rasgos audazmente (en otros tiempos habríamos dicho *impúdicamente*) autobiográficos; pero en la que rastreamos, de modo simultáneo, una serie de aspectos arquetípicos y recurrentes capaces de hacer del conjunto algo inteligible.

Me resulta cómodo ilustrar mis puntos de vista con unas reflexiones a propósito de una lectura del famoso fragmento 2 V de Safo publicada hace pocos años en *Phoenix*¹. Se trata de un comentario bastante singular, sobre todo por la decisión con la que su autor, Th. McEvilley, se muestra dispuesto a interpretar a Safo como a un autor rigurosamente contemporáneo, haciendo tabla rasa de cualquier sentido de la lejanía histórica. En efecto, McEvilley no se limita a declarar, como otros lo hicieron antes que él, que el templo sagrado, con el bosquecillo de manzanos y toda la parafernalia restante, no tiene nada que ver con un lugar real, que solamente existen en la imaginación de Safo; declara, además, que poema y ámbito sagrado se confunden, se identifican, en la medida en que el poema suscita un determinado estado de ánimo en el auditorio; o mejor dicho aún, transmite a este mismo auditorio, le contagia el estado de ánimo del cual el lugar imaginario constituía un símbolo, una encarnación.

McEvilley, pues, forma parte del grupo, bastante nutrido, de comentaristas que opinan que el fragmento de Safo describe un paisaje del alma. Lo que allí aparece es una escena mágica en un país de ensueño: toda la panoplia del culto está a punto, sin que nadie se ocupe de ello. No hay celebrantes, pero los objetos sagrados están en orden, cada uno en su lugar; el altar, envuelto en nubes de incienso, espera a la sacerdotisa: la propia Safo, que, entregada a un ensueño en plena vigilia, imagina a *su* diosa escanciando en las copas "el néctar de la alegría" sólo para ella, sierva predilecta y fiel.

Por más fascinante que esta lectura pudiera parecer, creo que constituye un grave anacronismo, aplicada a un poeta del siglo VII-VI a.C.; y, sin embargo, presenta un cierto poder de sugestión. Cuando McEvilley habla de "a feast of some awe-

¹ Thomas McEvilley, "Sappho, Fragment Two", *Phoenix* 26 (1972), pp. 323-333.

some and unseen power whose impending presence hangs over all", nadie podría negar que estas palabras traducen, aunque sea con unas connotaciones pseudorrománticas escasamente oportunas, una parte de la sensación que el poema deja en nosotros. Lo malo es que semejante análisis parece más adecuado para un poema simbolista que para una composición griega arcaica. La expresión "paisajes del alma", tan equívoca y a la vez tan sugerente, nos sitúa en el corazón mismo del problema. Mc Evilly demuestra una sensibilidad genuina cuando subraya la eficacia mágica del fragmento 2 V: apenas la poetisa pronuncia el nombre de la diosa de Chipre (cf. v. 13), el recinto vacío se llena de su presencia². Pero también se debe destacar de un modo adecuado el hecho de que, mientras la poesía simbolista y postsimbolista (la que ha explorado con mayor tenacidad la eficacia de las descripciones externas para vehicular un paisaje interior) sólo puede aspirar con desesperada nostalgia a reconquistar parte del poder, de la virtualidad de un hechizo, Safo se encuentra aún lo bastante cerca de las fuentes rituales de la poesía: no tiene necesidad de recurrir a la movilización de las posibilidades anímicas, a la nostalgia del conjuro eficaz³; pero al mismo tiempo se ha alejado ya lo bastante de estos orígenes como para que la naturaleza exacta de las circunstancias en las que cantaba estos poemas, de las ocasiones de su poesía, haya dado pie a las infinitas disputas entre los comentaristas.

Quizás podríamos enfocar la cuestión indirectamente, preguntándonos por qué razones McEvilly compara nuestro pasaje y un fragmento de Alcmán, el famosísimo *εὐδουσι δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες*⁴, uno de los textos más conocidos de la lírica griega arcaica. Se trata de una comparación en una

² Cf. art. cit. p. 332: "Finally the emptiness of the grove is filled and the lack of the supplied simultaneously by the mention of the goddess. The second invocation is elaborated till it has the force of an apparition seen in intense detail; the prayer seems to be answered even as it is spoken. The goddess appears in the heart of the faithful devotee, purging into ghostly cups immortal wine".

³ Sería oportuno citar aquí la frase de Mallarmé, según la cual la poesía se habría extraviado después de "la gran aberración de Homero". Cuando le preguntaron que había antes de Homero, se limitó a responder: "Orfeo". Citado por H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, p. 18s., de la traducción española de J. Petit, Barcelona, 1974.

⁴ PMG 83.

clave puramente impresionista; porque ¿qué clase de vínculo objetivo (influencia directa o temática compartida) nos atreveríamos a establecer entre los dos pasajes? Sin embargo, parece revelador que los versos de Alcman aparezcan en exergo a un texto que se encuentra, históricamente, en las raíces de la poesía simbolista del siglo XIX: un poema en prosa, muy hermoso, de Adgar Allan Poe que se titula *Silencio*. El modo de escansión rítmica, el tono de conjuro, de texto profético que alienta en esta fábula, como la denominó el propio Poe, han inducido a los comentaristas a invocar nombres como los de William Blake, Rimbaud, Saint-John Perse, etc.⁵ De hecho, se trata de una audaz aventura: la de iluminar la historia más profunda de un hombre, su verdad última no a través de explicaciones ni de una narración cualquiera, sino reflejándola por medio de un ámbito verbal surcado de elementos evocativos, que desencadenan un flujo de oscuras referencias: un ámbito que no comporta ninguna realidad material, tangible, sino algo así como una revelación.

En última instancia tenemos perfecto derecho, si nos place, a aplicar sin más este esquema interpretativo a un fragmento de poesía arcaica, confiriéndole así una modernidad muy intensa, deslumbrante, pero totalmente fuera de lugar. Este aire de modernidad paradójica resulta comprensible si recordamos que la lírica griega arcaica es anterior a la época en que cristalizaron los sistemas retóricos que han organizado la poesía de Occidente hasta el Romanticismo: se trata pues de un "antes" que, según como se mire, es fácil de confundir, gracias a una curiosa operación de ilusionismo, con un "después". Para preservarse de esta suerte de espejismos, hay que recordar que la poesía de Safo, como toda la lírica arcaica, tenía un carácter muy marcado de poesía de circunstancias: o sea que no constituía un medio de expresión privado, sino que era objeto de ejecución ante un público (más o menos amplio o restringido) en ocasiones que sólo asumían todo su sentido en el seno de una sociedad oral, con unas posibilidades muy limitadas de apelar a la escritura para la difusión de las

⁵ El propio Poe reivindicó categóricamente el carácter autobiográfico de este texto (concretamente habla de "autobiografía psicológica": sin duda tomaba el término prestado a S. T. Coleridge, una de sus grandes fuentes de inspiración), a pesar de que no incluye ningún elemento realista, ni apenas narrativo.

obras poéticas. Es obvio que el carácter de obra de circunstancias condiciona radicalmente el alcance y el propósito de esta poesía. Tanto más doloroso resulta que sea difícilísimo hacerse una imagen cabal del marco ritual o pararritual que acogía composiciones como la del *óstrakon* florentino.

Entonces, el prodigio del fragmento 2 V de Safo radica (si puedo expresarme de un modo tan drástico, tan expeditivo) en la capacidad de reflejar una presencia divina por medio de signos visibles, imantados. A propósito de este juego, no puedo privarme de evocar aquellos misteriosos pájaros emblemáticos del arte minoico que, según han afirmado arqueólogos y estudiosos de la religión, "simbolizan" (pero el término resulta muy poco adecuado, puesto que emana de nuestras propias concepciones, no de los originales, irrecuperables) una presencia numinosa, la presencia de un dios. Importa subrayar que nos las habemos con *signos*, no con símbolos: hablar de simbología implica colocar nuestras propias concepciones en el lugar de las originales, tan remotas. Una descripción paisajística con rasgos estrictamente convencionales y estilizados (así al menos las consideraríamos en el marco de otra tradición, de una época distinta) se convierte, en el contexto del culto de Afrodita y gracias a un sistema perfectamente codificado, en signo, manifestación de la presencia y del poder de la diosa, rodeada de su sonriente aparato de flores y atributos sacros. La función de estos se encuentra a una infinita distancia del papel meramente ornamental que a primera vista nos sentiríamos inclinados, quizás, a adjudicarle.

Llegados a este punto, conviene establecer unas cuantas similitudes y diferencias básicas entre el fragmento de Safo y el tipo de poesía moderna que denominamos, con mayor o menor propiedad, simbolista. La distinción fundamental sería ésta: el simbolismo en Safo es —si resulta lícito emplear un término tan comprometido— "natural": no comporta una dimensión arbitraria o gratuita. Quiero decir que *no explota* la capacidad de oscura sugestión de las palabras, ni arraiga en el subconsciente, ni tampoco erige un sistema simbólico complejo que sea propiedad personal del poeta; al contrario, la simbología sáfica se apoya en términos y objetos del culto y del ritual —términos y objetos, por lo tanto, colmados de sentido, henchidos de connotaciones compartidas por toda una comunidad (en el caso de Safo, sin lugar a dudas, una comunidad restrin-

gida). Es por este motivo que en nuestro poema se da una dimensión suplementaria: la distancia entre palabras y cosas se inflama bruscamente, como una revelación, con un resplandor más próximo a la fuerza del conjuro mágico que a las coordenadas familiares de la literatura.

Hasta ahora hemos tomado como hilo conductor un cierto sentimiento de la duplicidad de niveles de la poesía de Safo, susceptible, por tanto, de recoger con nitidez y exactitud una serie de rasgos de la realidad y de dibujarlos con precisión; pero que conserva aún los vínculos con la oralidad formular y con la esfera del culto. Ahora quisiera desarrollar la cuestión discutiendo la sintomatología amorosa del fragmento 31 V y, en particular, el sentido de su estricta disposición paratáctica, frecuentemente subrayada por la crítica. Pocos poemas de Safo deben haber soportado el impacto de tantas interpretaciones involuntariamente anacrónicas. A partir de las sumarias pinceladas de Safo, muchos críticos se han dedicado a construir una escena triangular, sin parar mientes en el hecho de que ni la identidad del hombre ni la de la ocasión nada tienen de concreto, de determinado. En efecto, a pesar de tantas construcciones, más o menos sutiles, la interpretación más razonable y económica es la de que la poetisa se refiere al hombre, cualquiera que éste sea, que se sienta a la vera de la amiga en cualquier circunstancia en que esto haya podido tener lugar. También se ha discutido *ad nauseam* cuál es el sentimiento que invade a la *persona loquens* (sentimiento que se supone que habría de proporcionar la clave para interpretar el poema entero): ¿simplemente el amor, sin determinaciones ulteriores, o bien el amor envenenado por los celos?⁶ Pero, en mi opinión, este sentimiento de celos no es más que una inferencia gratuita de los comentaristas, extraviados por el hábito de lecturas más modernas; y por lo que respecta a la escena triangular, no me parece que se dé tal cosa: los críticos han fabricado una situación "auténtica", esquemática pero consistente, extrapolándola a partir de la priamel inicial. Lo que cuenta es el sistema de convenciones por medio de las cua-

⁶ Esta es la respuesta normal de la naturaleza humana en circunstancias como las que está viviendo Safo, según explica D. L. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, p. 28, con una frase singularmente victoriana y que ha sido tomada a chacota muchas veces.

les la poesía arcaica alude al esplendor físico de la muchacha; no apelando a una descripción directa y pormenorizada, sino a través del reflejo del genuino estupor (cf. vv. 5-6: *τό μ' ἦ μὲν / καρδίαν ἐν στήθειεν ἐπτόασεν*) que abruma a la poetisa cuando la contempla. Nada nos autoriza a traducir estas categorías a unos términos anecdóticos cualesquiera, a visualizar un episodio sentimental concreto ni a dotarlas de una infraestructura de pulsiones psicológicas. Además, existe una vinculación profunda, radical, entre la construcción paratáctica del poema y el carácter *esencialista* de lo que Safo quiere expresar: parece como si el esfuerzo por formular una experiencia a la que se atribuye un valor absoluto armonizase mejor con la parataxis⁷. Resulta instructivo comprobar cómo los más lúcidos entre los comentaristas modernos del poema se ven forzados a parafrasear una y otra vez —quizás a despecho de ellos mismos— las observaciones del Pseudo Longino a propósito de la acumulación de rasgos sabiamente calculados para producir un efecto de desorganización. Es cierto que una poesía más “moderna” (y el pensamiento se dirige de modo espontáneo hacia la elegía erótica latina) organizaría estas observaciones dispersas en un conjunto estructurado; porque si la realidad que el poeta quiere transmitir tiene *sólo* un alcance psicológico, es natural que cuando se intenta reflejarla con fidelidad, se articulen gran número de impresiones, para dar forma a un estado de ánimo rico, coherente, matizado; y que de un modo paralelo, se construyan la escena o escenas que han de constituir el correlato objetivo de este estado de ánimo. En cambio, en el caso de Safo, los síntomas son formulados con un cierto puntillismo, porque lo que importa es precisamente no desnaturalizar su carácter de síntomas: de traducción somática de algo que trasciende los límites de la expresión directa. Entonces, para que los síntomas individualmente recogidos valgan como testimonio, como piedra de toque, es preciso que la poetisa intuya la situación como una experiencia de carácter excepcional: formulable en última instancia, tan sólo gracias a

⁷ Algo similar se postula en uno de los últimos artículos que ha provocado nuestro poema: el de G. Bonelli, “Saffo 2 Diehl 31 L-P”, *AC* 46 (1977), pp. 453-494, con el que me siento de acuerdo en pocas cosas, pero que tiene por lo menos esta frase afortunada: “il rinnovarsi, dopo ognuno di questi membri, della descrizione, la rende vie più spasmodica e insostenibile. Saffo riesce a far toccare molte il vertice supremo (p. 458)”.

una fe tenaz, un poco ingenua, en la traducción externa de una conmoción interior. Cuando leemos estos versos desde una perspectiva sentimental (es decir, preguntándonos por la delicada articulación de sentimientos contrapuestos que agitan, en inextricable confusión, el espíritu de Safo) o bien cuando nos entretenemos en extrapolar de ellos una situación triangular más o menos complicada no hacemos justicia a la atención apasionada que la poetisa concentra sobre el fenómeno del amor, vivido en clave genuinamente religiosa. En esta punta se imponen a mi memoria unos versos famosos de Machado que Agustín García Calvo⁸ recordaba una vez como cifra de la aspiración suprema de la gran poesía amorosa: "Si un grano del pensar arder pudiera / no en el amante, en el amor". Apenas es preciso subrayar hasta qué punto resulta desmesurada la pretensión implícita en estas palabras. Cualquier poesía en la que el enamorado reflexione a propósito de sus sentimientos se aproximará al psicologismo y, en buena parte de los casos, caerá por el despeñadero de un sentimentalismo más o menos manido; sin embargo, la aspiración de la poesía de amor más alta (algo que los versos de Safo están relativamente cerca de materializar, pero que en última instancia constituye un hito inalcanzable, imposible) sería que el mismo amor se convirtiera en conciencia, se pensase a sí mismo.

Intentaré remachar el clavo de las observaciones que me ha sugerido la disposición paratáctica del fragmento 1 V (es decir: inoportunidad de las interpretaciones psicologizantes o que construyen una anécdota no sustentada ni desmentida por el texto, que sencillamente le es ajena) con una ojeada al fragmento 96 V. La exégesis de estos versos se debate entre dos actitudes contrapuestas: la de los que afirman que la escena nocturna central (vv. 7-14), con la famosa descripción de la luz de la luna que se extiende sobre el mar y los campos floridos no es más que un símil que quizás haya escapado, a la manera homérica, al control de la poetisa, hasta convertirse en un fin en sí mismo; y la de los que opinan, en cambio, que ha tenido lugar un sutil desplazamiento y que lo que había empezado siendo una simple comparación se ha convertido en el marco auténtico, real, de la escena: la luna, que al principio

⁸ En el prólogo a su edición y traducción de los sonetos de Shakespeare, Barcelona, Anagrama, 1974.

servía de término de comparación de la muchacha de Sardes, es la misma luna que ilumina melancólicamente esta noche en cuyo seno las muchachas separadas piensan simultáneamente la una en la otra. Escoger entre las dos posibilidades de lectura no es nada fácil; pero si desarrollamos hasta las últimas consecuencias sus implicaciones respectivas, me parece que ambas terminan reencontrándose, tanto por lo que respecta a sus virtualidades como a sus limitaciones. En efecto, por una parte observamos que Bowra, partidario convencido de la idea de que nos encontramos ante una simple comparación, niega de un modo taxativo que ésta sea parcialmente irrelevante, como se ha sostenido que lo son determinados símiles homéricos, y afirma tajantemente que en el caso de Safo el paralelismo se puede seguir en detalle: de la misma manera que en la escena nocturna la luna nutre el rocío "in a like way the girl gives life to all around her (. . .) Sappho does not identify the moon with the girl but she sees her as like it in the brilliant and reviving power of her beauty"⁹. Por su parte, McEvilley, el crítico que ha articulado con mayor sutileza y extensión la noción de un salto brusco¹⁰ desde la esfera de la comparación literaria al ámbito real, tras defender que el símil de la luna forma parte de la *panoplia* del lenguaje nupcial, afirma que todo se produce como si las dos muchachas celebrasen su himeneo en la esfera imaginaria del poema. De todos modos, quizás esta polémica no tenga demasiado sentido, en la medida en que persigue en el pasaje una articulación lógica, desarrollada con una precisión ficticia y aleatoria; o bien, alternativamente, constata la falta de esta misma articulación. Las pinceladas descriptivas de Safo se suceden, se yuxtaponen de modo absolutamente simple y, sin embargo, se nos hace cuesta arriba hallar los términos para describir adecuadamente el *status* del pasaje famoso:

φάος δ' ἐπί-
σχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν
ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·
ἀ δ' ἔέρσα κάλα κέχυται, τεθά-

⁹ Cfr. C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry. From Aleman to Simonides*, Oxford, 1961², p. 195.

¹⁰ Thomas McEvilley, "Sapphic Imagery and Fragment 96", *Hermes* 101 (1973), pp. 257-278.

λαισι δὲ βρόδα κάπαλ' ἀν-
θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης.

Tan insuficiente resulta limitarse a decir que se trata de un paisaje idílico, convencional (aunque sea verdad que no ofrece un solo detalle atípico) como anacrónico y forzado hablar de la presentación de un estado de ánimo por medio de una descripción externa, henchida de sutiles correspondencias. Este lenguaje no tiene necesidad de esfuerzo alguno para evitar la convencionalidad: le basta con expresarse de modo preciso, porque inmediatamente atrae hacia sí una sobrecarga de significación, merced a los ecos que la imaginería tradicional (de origen lejanamente religioso) conserva, quizás un poco desdibujados, en la conciencia del auditorio. La interrelación de las imágenes de la luna, el rocío, el florecer nocturno con la situación básica de soledad y nostalgia no tiene carácter realista alguno (esto es, no constituye el marco de la escena) ni tampoco se mueve en el plano banal, consuetudinario, de las ilustraciones y comparaciones, por más prestigiosas que pudieran ser: lo que comportan estas imágenes sólo puede calificarse de revelación. Por ello resulta impropcedente, a mi entender, hablar, con McEvilley, de un himeneo en el pensamiento y en el ámbito mágico del poema; o bien especular, siguiendo a Bowra, a propósito de la fuerza nutricia, vivificante, de la luz lunar y el rocío nocturno sobre la secreta existencia vegetal: porque de este modo imponemos al texto un tratamiento analítico, que no es el adecuado. Sin embargo, la voluntad, común a ambos críticos, de trascender el plano literal de las imágenes, de rastrear tras ellas unos valores arquetípicos, me parece la única actitud exegética fiel a las exigencias profundas de esta poesía.

Los mismos versos dan lugar, todavía, a un género de observaciones de orden distinto. Al fin y al cabo, ¿cuál es su contenido sino (parafraseando uno de los pasajes más citados de la crítica antigua, la famosa descripción de la γλαφυρὰ σύνθεσις por Dionisio de Halicarnaso) una secuencia de cosas bellas —bellas desde un punto de vista puramente convencional— descritas en un lenguaje extraordinariamente simple y transparente? Una frase tan desnuda como ἄ έρσα κάλα κέχυται (v. 12) nos sirve prodigiosamente de ejemplo. ¿Cómo es posible que expresiones de semejante naturaleza tengan la capacidad de asumir una verdad profunda, a mil leguas de la cursilería que

constituye para los inhábiles comentaristas una constante amenaza? Los filólogos positivistas gustaban de poner en contacto la extraordinaria restricción de vocabulario (también de temática, naturalmente) de nuestra poetisa con su obstinación a encerrarse (por lo menos en los poemas "normales") dentro de los límites vernáculos del lesbio. Ello nos lleva a plantearnos el problema del grado de dependencia (o de emancipación, alternativamente) de los poetas de Lesbos respecto de la dicción formular épica. En una página clásica, Bowra¹¹ observaba que las palabras *χρυσίσαιαν ἀνθέμοισιν ἐμφέρην ἔχουσα μόρφαν* (fr. 132 V), dirigidas por Safo a su hija Cleide, implican una liberación, una ruptura, respecto de fórmulas homéricas como *ἦβησ ἄθος*. Sin embargo, se diría que la conciencia del origen formular de este tipo de expresiones perdura, amortiguada, pero muy viva, entre los líricos arcaicos y que halla su manifestación más característica en una especie de fecundidad; así vemos, para continuar con el ejemplo de Bowra, que Píndaro juega a la *variatio* sobre los mismos módulos, cuando se refiere a los *ἀνθεμα χρυσοῦ*¹² o bien a una *δάφνα χρυσία*¹³. La antigua formularidad, liberada de su tarea fundamental de hacer posible la improvisación oral por parte de los aedos, dejó a lo largo de la poesía arcaica una serie de ecos más o menos amortiguados: expresiones que vehiculan una cierta nostalgia por la remota dignidad formal del estilo formular y que frecuentemente asumen, gracias a su reiteración en pasajes clave, un valor como de talismanes verbales. Todo ello es bien sabido; pero resulta, por otra parte, que la preferencia de Safo, tan marcada, por utilizar a propósito de la pasión amorosa un lenguaje propio, de *coterie*, con términos recurrentes y expresiones especializadas¹⁴, hay que atribuirlos, además de a determinadas razones de naturaleza social y cultural¹⁵, también al deseo (o a la necesidad) de imitar, en un plano ciertamente distinto, la cadencia reiterativa de la épica, su adhesión a una serie de fórmulas cristalizadas. En lugar de la red áurea del lenguaje heroico, Safo crea su propia red, por medio de expre-

¹¹ Op. cit., p. 208.

¹² Pind., *Ol.* II 72.

¹³ Pind., *Pyth.* X 40.

¹⁴ Cf. Giuliana Lanata, "Sul linguaggio amoroso di Saffo", *QUCC* 2 (1966), pp. 63-79.

¹⁵ Cf. B. Gentili, "La veneranda Saffo", *QUCC* 2 (1966), pp. 37-62.

siones típicas, de pequeñas frases, que permiten un juego de combinaciones y variaciones mucho menos rígido que el de la formularidad heroica. Para apelar a algunos ejemplos concretos, la expresión famosa *τεθνάκην ἀδόλως θέλω* (fr. 94 V, v. 1) y el no menos famoso *καθθάκην δ' ἴμερος μ' ἔχει τις* (fr. 95 V, v. 11) constituyen una variante el uno del otro; pero en un sentido muy distinto de la auténtica *ars combinatoria* que rige la dicción épica, con sus normas rigurosas de extensión y economía, perfeccionadas en el curso de una dilatada tradición. Al mismo tiempo ambas frases presentan una afinidad profunda con la expresión *τεθνάκην ὀλίγω πιδεύης φαίνομ < ἐμ' αὐται >* del fragmento 31 V. Todos estos pasajes nos remiten a un mundo específico de Safo, donde la muerte es objeto de aproximaciones básicamente coincidentes, en el seno de una misma tesitura fundamental, reiterada en diversas ocasiones, en términos que oscilan entre el melancólico abandono, un poco lánguido, y el grito de franca desesperación. Por otra parte, también las palabras *ἴσος θέοισιν* con las que se celebra al personaje masculino del fragmento 31 V encuentran su paralelo en la intensa expresión *θεῖαι ἰκέλαν ἀριγνώται* del poema de la muchacha de Sardes (fr. 96 V, vv. 4-5); hay que subrayar, además, que el epíteto *ἀριγνώται* tiene un papel muy similar al del *ἀδόλως* del fragmento 94 V. En ambos casos la formulación es intensa y fácilmente podría considerarse una exageración; por este motivo, la misma poetisa insinúa, con el énfasis sobreañadido del adverbio y el epíteto, la posibilidad de no tomarse demasiado literalmente sus palabras —para rechazarla inmediatamente, gracias a la misma insistencia en el hecho de que sí habla de veras y de que la muchacha se parece auténticamente a una diosa que se hubiese manifestado¹⁶. Característica de Safo es la tendencia a emplear con obstinación algunas frases cristalizadas, para reforzarlas acto seguido con la insistencia suplementaria (más “personal” dirían algunos críticos) de un *ἀδόλως*. A veces no resulta fácil hallar la actitud más correcta para enfrentarse a las expresiones clave de Safo, desnudas y esencialistas. Una retórica tradicional nos tiene acostumbrados a oír que en Grecia resuena por primera vez “un clamor surgido del alma” individual e imposible de confundir. De todos modos, la irreductible

¹⁶ Es ocioso subrayar que no estoy de acuerdo con quienes leen en el verso 5 un nombre propio, Arignota, en vocativo.

visión del mundo de Safo, que arraiga en unos valores tan consecuentemente mantenidos y tan objetivos, a su modo, como los del propio héroe homérico, es transmitida no tanto por medio de aquel “timbre de sinceridad” que una cierta crítica, en otros tiempos, se esforzaba por rastrear en sus versos, cuanto por un procedimiento característico del *épos*: la atribución de un valor formular, por medio de un juego combinatorio de reiteraciones, a ciertos términos clave, a unas determinadas frases... Así pues, no tiene demasiado sentido limitarse a constatar que el carácter aparentemente insuficiente, aunque exquisito, de la temática de Safo armoniza con la simplicidad, la frágil desnudez de su modo de expresarse; el problema estriba en determinar hasta qué punto los objetos, humildes o preciosos, los episodios y escenas normales y vulgares (tomados, en algunos casos, de la vida cotidiana; pero que frecuentemente provienen del ámbito cultural) han sido transformados en el correlato objetivo del sentimiento amoroso, gracias al contexto de la recitación poética, enraizada en el propio culto de la diosa, y a la transfiguración operada por la red de fórmulas de un lenguaje sacral. Sentimiento amoroso que tiene el privilegio de expresarse no por medio de las fluctuaciones y alternativas que constituyen la mecánica habitual del deseo sino sintéticamente, a través del nombre divino que preside y encarna esta misma mecánica: el nombre de Afrodita. Para llegar a las raíces de la fascinación que la poesía de Safo puede provocar, hay que tener presente esta aproximación brusca entre un ámbito cotidiano y la esfera de la trascendente. Un pasaje donde este mecanismo opera de un modo característico lo constituye el fragmento 57 V, que una secular miopía solía interpretar en clave estrictamente “femenina”. Se trata de una áspera inactiva contra una muchacha vulgar *οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων*. Escuchamos, en este encabalgamiento de dos niveles, una de las notas más características de la poetisa de Lesbos: la que identifica determinadas prácticas enraizadas en el ritual con la gracia de un comportamiento socialmente refinado —de modo que una guirnalda, una túnica, un ornato cualquiera se convierten en *signos* de la presencia de Afrodita entre las muchachas del círculo. Presencia que se expresa en el vínculo amoroso y que encuentra una traducción propiamente ritual

en la fascinación del gesto, de la actitud, de una sonrisa ¹⁷, que contribuyen a establecer este vínculo.

Pero quizás lo que mayormente provoca nuestra perplejidad, a propósito del fenómeno literario e histórico de Safo, sea la constitución de esta cristalización legendaria formidable —esta casi increíble mitologización—, precisamente en torno a una poesía que se caracteriza por su desnuda, inerme simplicidad, por una transparencia engañosa. Resulta singular que un filólogo tan representativo del positivismo más riguroso como Page haya llegado al extremo de insinuar que Safo, muy al contrario de Alceo, no podía ganar gran cosa con la recuperación papirológica de algunos de sus fragmentos. El problema no me parece que radique en la calidad intrínseca de los versos a propósito de los cuales se formulaba esta observación —los fragmentos 16 y 94, nada menos, y el espléndido fragmento 96; pero hay la tendencia inconsciente a creer que Safo es *algo más*, de modo que las recuperaciones documentales, tan escasas por otra parte, casi constituyen un estorbo: siempre han de saber a poco, fatalmente. Sin embargo, los planteamientos pretendidamente biografistas, las indiscreciones retóricas y pseudorrománticas a propósito de la sinceridad de Safo constituyen instrumentos críticos aún más inadecuados que los otros para enfrentarse a una poesía de este género, para dar razón de ella. Ahora bien, si la cuestión del convencionalismo y de la sinceridad (que son, literalmente, términos sin ningún sentido en este caso) importan menos con respecto a Safo que con respecto a cualquier otro poeta que en este momento se me pudiera ocurrir; si una serie de críticos ilustres desperdician lastimosamente su sensibilidad y su talento cuando se les ocurre perseguir en el trasfondo de cuatro palabras, de un fragmento brevísimo, los ecos de una voz individual, las chispas de una pasión vivida y sufrida en términos personales; si cualquier intento de biografía con pretensiones de rigor metódico gira en el vacío y transforma a Safo (como dijo una vez, con una frase muy bella, Salvatore Quasimodo) “en un monstruo o un ángel suspendido en el cielo de los bosques sagrados” ¹⁸ —en-

¹⁷ Cf. B. Gentili, “Storicità della lirica greca”, en R. Bianchi Bandinelli (ed.), *Storia e civiltà dei Greci* I, 2: *Origini e sviluppo della città*, Milano, 1978, p. 441.

¹⁸ Cf. Salvatore Quasimodo, “Saffo”, publicado por primera vez

tonces ¿qué nos resta para ayudarnos en la tarea de acotar el alcance y el sentido de estas desnudas palabras?—. No hay más remedio que volver a invocar esta técnica de fusión, de aproximación brusca entre las dos caras de una realidad *simbólica* (originariamente el término más adecuado sería de una realidad *religiosa*): la que se vincula con la esfera de objetos y situaciones cotidianas y la que manifiesta una relación con lo trascendente. Y no parece que en el caso de Safo la atenuación de los enlaces discursivos sea consecuencia de una impresión falseada, producto de los avatares de la transmisión, del estado deplorable de mutilación en el que nos han llegado sus fragmentos; basta con el ejemplo de Píndaro, tan distinto, desde tantos y tan diversos ángulos, para intuir la fulgurante brusquedad que era capaz de emplear en las transiciones la lírica griega arcaica ¹⁹.

Safo es la poetisa capaz de pronunciar aquellos versos portentosos, que quizás nos inclinaríamos a considerar como una simple devoción trivial o bien a colorearlos de una cierta gatzmoñería, si no fuese por la mezcla de contundencia y de simplicidad, y también, un poco, por el frágil encanto del dialecto, gracias al cual los hemos conservado —rasgos que les otorgan una veracidad, una autenticidad estrictas: ζᾶ <.> ἐλεξάμαν ὄναρ Κύπρογενήα (fragmento 135 V). En este punto quizás sería agradable hacer una concesión a la imagen tradicional de Safo y declarar que el contexto de estos versos —sobre el que no se puede hacer ninguna conjetura razonable— invita al ensueño más desenfadado; pero con ello prescindiríamos de la evidencia del carácter repetitivo, cíclico (ritual, además) de esta situación dialógica entre Safo y Afrodita —carácter repetitivo que está fuera de cualquier duda. Por otra parte, este verso nos recuerda hasta qué punto Safo se esforzó en vivir su propia existencia como un episodio “mitológico” independiente, dotado de consistencia específica. En efecto, basta con el *Himno a Afrodita* para sugerir que nuestra poetisa concibió su peripecia vital como el retorno cíclico de determinadas experiencias ²⁰

en 1953; notas recogidas en el volumen *Il poeta, il politico e altri saggi*, Milano, 1967.

¹⁹ Cf. el artículo de Th. Hoey, “Fusion in Pindar”, *HSCP* 70 (1965), pp. 235-262.

²⁰ Resulta irónico observar que, aún más que el problema del ho-

(expresadas por medio de señales perceptibles, inequívocas: por esto fue ella, precisamente, quien sistematizó de una vez por todas, en la tradición griega, los síntomas externos de la pasión amorosa) bajo el patrocinio de una divinidad que podía conferir a estas mismas experiencias una vigencia, un sentido absolutos. Quizás se deba encontrar en este fenómeno, más que en el impenitente de la comedia ática, la razón profunda del hecho de que, ante los ojos de la posteridad, ávida de emociones sentimentales y de pintoresquismo, el personaje y la biografía de Safo hayan oscurecido hasta tal punto sus poemas; y esta impresión gana en intensidad cuando pensamos que la más divulgada de las historias pseudobiográficas en torno a la poetisa (el suicidio desde la roca de Léucade por el amor de Faón)²¹ tiene grandes posibilidades de no ser sino la traducción grosera de una narración mítica mal comprendida²². Pero este es un tema que excede los límites del presente trabajo.

moerotismo, es el carácter reiterativo de las situaciones amorosas lo que ha sublevado y desconcertado a la vez el tenaz victorianismo de muchos filólogos. Pero la repetición sin tregua de las fases sucesivas del deseo y de su cumplimiento les confiere precisamente un cariz peculiar: no simples episodios biográficos sino manifestación de una potencia divina que se expresa en la reiteración cíclica, ritual, de situaciones idénticas, en una rueda incesantemente renovada.

²¹ Cf. Testim. 211 en la edición de E. M. Voigt.

²² Cf. G. Nagy, "Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas", *HSCP* 77 (1973), pp. 137-177.

