

ARDEN LOS LÍMITES

ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA

JULIA MANZANO

2. SAFO, o el amor de las muchachas

2. 1. 'Ideales superiores' masculinos y la *diferencia* de ser mujer.

En Grecia, patria ideal de Occidente, hubo un tiempo (entre los siglos VIII y V a. C.) de extraordinario florecimiento cultural, científico, humano. También entonces nació la poesía. Más temprana fue la poesía épica y Homero, figura real o personaje legendario (se cree que vivió en el s. VIII a. C.) fue el padre; sin embargo, la poesía lírica la encarnó Safo, una voz femenina. La voz poética dejó de ser la declaración anónima del espíritu de la colectividad e inspirada por las Musas, para convertirse en la expresión de los sentimientos de los individuos, de las aflicciones del corazón.

Homero ha sido considerado el educador del pueblo griego, ya que por las noticias de los especialistas sabemos que los dos poemas, *Iliada* y *Odisea*, eran enseñados a los hombres jóvenes aristócratas en las escuelas. Los poemas describen una época convulsa, en la que la Hélade vive siglos de guerras e inseguridad, tras el hundimiento de Micenas. Sin embargo, aunque estos acontecimientos cantados pertenecían a épocas anteriores, los contemporáneos de Homero y los de épocas posteriores, no los oían como meros vestigios del pasado. Muy al contrario, al encarnar el $\epsilon\pi\omicron\varsigma$ colectivo, simbolizado en sus héroes, convertía sus hazañas en "ideales eternos" transmitidos después a través de la llamada civilización occidental. Estos ideales eran el honor, el valor y las buenas maneras, cualidades propias de los denominados "espíritus superiores", una supuesta aristocracia del primer pueblo noble y civilizado, el pueblo griego. Pero lo que oculta y enmascara este supuesto ideal es que la llamada civilización occidental es patriarcal, con modelos masculinos. Los grandes conceptos del honor y el valor tienen su faz oscura en la violencia, la exclusión y el deseo de dominio sobre los

pueblos considerados inferiores, y por supuesto sobre las mujeres. En cuanto al anhelo de fama y reconocimiento público, tan estimado por los héroes, dicho reconocimiento era *inter pares*, entre los aristócratas hombres; con las mismas consecuencias de apartamiento y eliminación de cualquier tipo de incidencia en el ámbito de la *pólis*, de todos los que no cumplieran este requisito.

Safo, la poeta a la que dedicaremos este estudio, también era de familia noble. Nació en Eresos, en la isla de Lesbos, en el año 635 a. C. Su época está marcada por duras luchas por el poder entre los nobles de la isla; pero en sus poemas no aparece ni una sola alusión de estas contiendas masculinas. Sin embargo, su contemporáneo y compatriota, el poeta Alceo, perteneciente a una de estas familias que pretendían la supremacía política por los medios más violentos, lo refleja en sus cantos. Él fue también un poeta lírico, en el sentido actual que damos al término de expresión de los sentimientos. Pero las pasiones de Alceo son belicosas, el mundo que recrea en sus poemas está teñido de nubes de tormenta, violencia y muerte, enmascarados bajo los “grandes ideales” del valor y el honor de la estirpe. Así dice

*Y que ahora todo hombre demuestre su valía.
Conque no avergoncemos por falta de coraje
a nuestros nobles padres que yacen bajo tierra
1 (119 D)*

Y cuando canta la fiesta entre los compañeros su tono es bronco

*Bebe y emborráchate, Melipo, conmigo... 3 (73 D)
Entre sus torpes compañeros
él anda de parranda...7 (43 D) ¹*

El mundo que recrea Safo en sus poemas es diferente; es un mundo de mujeres recoleto, de sensibilidad delicada, de sutiles matices, de quejas nostálgicas. Vivió en el mismo ambiente aristocrático que Alceo, pero supo exprimir la refinada

¹ C. García Gual, *Antología de la poesía lírica griega*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 74-75.

cultura que en la Lesbos de la época se vivía, que sumaba a lo griego una cierta elegancia oriental.

Las jóvenes de familia noble acudían durante un cierto tiempo a unos círculos femeninos, llamados *θιασοι*, guiados por mujeres experimentadas, que las preparaban para el matrimonio. Nuestra poeta dirigió uno de los más prestigiosos, que atraía a jóvenes de ciudades lejanas. ¿Por qué? Porque ella le dio una impronta especial, ya que lo consideraba una “casa al servicio de las Musas”. Apartadas del mundo de los hombres y de los ecos de las armas, las muchachas se consagraban a la gran diosa del Cercano Oriente, a quien con el nombre de Afrodita los griegos atribuían todo lo que tiene que ver con Eros (su escudero) o el Amor.

Así pues, las jóvenes aprendizas eran instruidas en las artes que pueden acompañar a todo lo que es digno de amar o de ser amado. Era una educación completa y refinada que incluía la música, el canto y la poesía, y también el arte del adorno personal. Con las prácticas de sus habilidades pretendían honrar a la diosa en los festines y alegrar las ceremonias nupciales, y cuando a una de ellas le llegaba el día de su boda, su maestra y amigas la acompañaban con sus cantos y con sus chanzas al novio, y la conducían al lecho nupcial; con esta actitud la animaban en el difícil trance de separarse de su mundo apacible e íntimo femenino. Pero creo que es de interés poner de relieve que en ninguno de sus poemas aparecen enseñanzas de sumisión al futuro marido, ni exhortaciones a la obediencia.

No se conoce con fidelidad la verdadera naturaleza de estas agrupaciones femeninas y, desde hace siglos, las interpretaciones oscilan entre los extremos.² Con respecto a la *Thiasos* de Safo, Pierre Bayle, en un artículo de 1695 habla de una mujer depravada, y Wilamowitz, en los años cuarenta del s. XX identifica a la poeta con la directora remilgada de un pensionado de señoritas. También en la antigüedad oscilaron las interpretaciones; Máximo de Tiro comparó a Safo con Sócrates, pero Séneca la desprestigió. En la comedia de la época clásica hay repetidas bromas e insinuaciones sobre relaciones íntimas entre mujeres en la isla de Lesbos. No se sabe con exactitud el momento, aunque se suele situar en el s. XVIII, época en que

² *Op cit.* Y también W. Schadewaldt, *Safo. Mundo y poesía, existencia en el amor* (trad. M^a Rosa Labastie,) Eudeba, Buenos Aires, 1973. Especialmente el primer capítulo.

las ilustradas francesas empezaron a usar los términos “sáficas” o “lésbicas” para nombrar las relaciones homosexuales femeninas. Pero de lo que no se puede dudar es de que su etimología procede de nuestra poeta; estas mujeres están orgullosas de su mítica antecesora.

Como las interpretaciones sobre Safo, a las que me he referido, son tan contradictorios, creo que lo que haremos es escuchar sus versos para intentar aproximarnos, una vez más, al *enigma* de su sentido, de acuerdo con la estética de la negatividad . Los indicios de cómo era la relación entre Safo y las muchachas hemos de intentar deducirlos de los fragmentos escasos que nos han quedado. En ellos leemos lamentos por la pérdida de algunas, como aquellos versos que dicen:

*Me enamoré de ti, Attis, hace tiempo. Entonces...
me parecías una muchacha pequeña y sin gracia...*

7 (41 D) ³

*De veras, estar muerta querría.
Ella me dejaba y entre muchos sollozos
me decía:
“¡Ay, qué penas terribles pasamos,
ay Safo, qué a mi pesar te abandono!”*

17 (69 D) ⁴

En el círculo cambiante de compañeras cuyo centro era Safo, ésta muestra su inclinación amorosa, una y otra vez, por algunas de ellas. Canta la pasión de su corazón en unos tonos que desaconsejan todo intento de interpretarla como un sentimiento de amor maternal, como se ha hecho en ocasiones. Tampoco parece que fuese una relación distanciada de maestra y alumnas. El amor que canta es expresión de un anhelo de comunicación, y cuando falta, desea la aniquilación, “estar muerta querría”, dice. Si había, o no, relaciones sexuales entre ellas, es difícil de saber, y las interpretaciones sucesivas han querido rehuir tal consideración. Por ejemplo, Albin Lesky, después de dar muchas vueltas sobre el tema y reconocer relaciones amorosas espirituales en el círculo sáfico dice que “nada indica su

³ *Op. cit.*, *Antología de la poesía lírica griega.*, p. 68.

⁴ *Op. cit.* p. 70.

impureza”⁵. La pacatería en las interpretaciones es manifiesta, si se tiene en cuenta, además, que las relaciones homosexuales entre hombres era aceptada en determinados círculos intelectuales, como muestran los testimonios de Platón, al hablar de Sócrates y sus discípulos, especialmente en el *El Banquete*.

Julia Kristeva⁶ hace una interpretación del Eros (tanto el masculino como el femenino) como Eros homosexual, en el sentido de un apetito por la homologación, por la identificación de los sexos, bajo la égida del ideal instituido del Falo (que simboliza la omnipotencia). Distingue la sexualidad masculina por su deseo más explícito de dominación, de la homosexualidad femenina, que toma caminos más complejos, más invaginados y más invisibles de identificación con la otra. Pero en ambos casos entiende que todo deseo erotizado, en cualquiera de sus formas de elección de objeto sexual, es una *manía* de gozar de un semejante bajo el espejismo de un superior. ¿Podemos entender el grupo de Safo desde esta perspectiva o es un anacronismo forzado?

Intentaré otra lectura, también anacrónica, como la de Kristeva, sustentándome en la hermenéutica de Gadamer, una de cuyas características es la “fusión de horizontes” entre la perspectiva histórica del autor y la del intérprete. Así pues, voy a tratar de “comprender” a Safo desde el llamado *feminismo de la diferencia*, que intentaré explicar de manera sucinta. Las teóricas de este movimiento, que reflexionaron sobre los años ochenta y noventa del pasado siglo, oponían esta denominación al llamado “feminismo de la igualdad”, que se inició con las ilustradas y retomaron los movimientos de mujeres de los años sesenta. Carla Lonzi,⁷ ha hecho una distinción importante: la *igualdad* es un principio jurídico, el denominador común presente en todo ser humano al que se le haga justicia. La *diferencia* es, en cambio, un principio existencial que se refiere a los modos del ser humano, a la peculiaridad de sus experiencias personales y al sentido de su vida en el mundo. La *diferencia* de la mujer consiste en haber estado ausente de la historia, y en los tiempos actuales, una vez lograda la inserción en ella, no puede ceder a

⁵ Albin Lesky, *La tragedia griega* (trad. Joan Codó), El Acantilado, Barcelona, 2.001, p. 172.

⁶ *Historias de amor*; (trad. Araceli Ramos), S.XXI, Madrid, 1987, p. 53.

⁷ *Escupamos sobre Hegel*, (trad al catalán de Francesc Parslerisas), Anagrama, Barcelona, 1981.

otros el derrocamiento del orden patriarcal. Las mujeres ponen el acento en el cuerpo, el deseo y la palabra femeninas, de este modo pretenden dar sentido al mundo y elaborar símbolos y significados de y desde sí mismas. Comprobaremos que en los poemas de Safo se cumple lo antedicho.

Este pensamiento lo han desarrollado fundamentalmente las italianas de la Librería de Mujeres de Milán y del grupo “Diótima”, en reconocimiento de la inmortal maestra de amor, pensada por Platón. También en Roma existe el grupo Virginia Woolf del que es responsable Franca Chiaramonte.⁸ De entre sus muchas sugerencias elegiré intencionadamente una, para intentar adaptarla a los círculos de mujeres de la lejana Lesbos. Me refiero a las denominadas relaciones de “*affidamento*” (término usado sin traducir a otras lenguas), que procede del verbo *affidare*, “confiar”, en el sentido usado por ellas, de darse confianza y apoyo mutuos. Es una relación privilegiada y vinculante entre dos mujeres, una madura y la otra joven, que no se conciben como iguales, sino como semejantes, pero, a la vez dispares. El grupo ha sido considerado como lugar de juicio y de mediación de las “relaciones entre dentro” (espacio de mujeres) y “relaciones con el afuera” (orden social) con prácticas sindicales, políticas, jurídicas o pedagógicas. En estas prácticas las mujeres se dan recíprocamente autoridad, reconocimiento, apoyo mutuo y seguridad.

Volvamos ahora hacia atrás en el tiempo. Decíamos que desconocemos el tipo de relaciones de la *Thiasos* de Safo. ¿Sería legítimo hablar de relaciones de *affidamento*? Parece que podrían cumplirse algunos requisitos, como el que se tratase de una mujer madura, experimentada y respetada, que establecía ligámenes fuertes con algunas de las muchachas a su cargo, a las que consideraremos sus *affidatarias*. Podríamos imaginar entonces una relación privilegiada y vinculante entre nuestra poeta y sus amadas, en la que se crean dependencias mutuas, como hemos tenido ocasión de comprobar en los versos citados. Safo, ante la partida de la amada, “estar muerta querría”, y la joven se lamenta “entre muchos sollozos”, de que ha de abandonarla en contra de su voluntad. Pero los versos continúan con las

⁸ *L'autorità femminile, Incontro con Lia Cigarini*, (trad. Milagros Rivera) Rev. N° 7, Duoda, Barcelona, 1994.

palabras alentadoras de Safo, que no quiere o no puede retenerla, porque desde el principio supo que su permanencia en el grupo era meramente temporal.

*Alegre vete, y acuérdate
de mí. Ya sabes cómo te quería.
Y si no, quiero yo recordarte....
cuántas cosas hermosas juntas gozamos....17 (96 D) ⁹*

Siempre hay palabras afectuosas para la joven, su tono es franco y confidencial, sin culpabilizaciones, sólo hay nostalgia. Si el objetivo era preparar a la muchacha para el matrimonio, era importante que pudiese llevarse consigo esa seguridad adquirida en el seno del grupo. En cuanto al concepto de autoridad femenina, si la entendemos como Luisa Muraro en el sentido de “hacer crecer”, las muchachas aprendizas de las artes que antes citábamos, canto, poesía y habilidades ornamentales, sentirían dentro de sí un florecimiento propio que les concedería una nueva seguridad. Hasta aquí las similitudes.

La disparidad más importante entre los grupos feministas de mujeres italianas contemporáneas y los círculos sáficos es que en éstos no se plantea, por imposibilidad, la salida del ámbito privado de los espacios de mujeres al territorio de lo público. Aunque la vida de las mujeres en la ciudad de Mitilene, la más importante de las de la isla y en la que se instaló Safo, parece que era más libre que en la Atenas del s. V de la época clásica, no pudieron tomar parte tampoco en los acontecimientos políticos. Y entonces se refugiaron en su mundo privado, mundo de afectos y emociones sinceras, a veces desgarradas por la ausencia. Y no quisieron hacerse eco de las rivalidades violentas del mundo de los hombres. Porque el poder les era ajeno y fueron excluidas de él, ellas sacaron provecho de esa exclusión masculina, ignorando la violencia. La paradoja que ofrece el final de la vida de Safo es que ella, que siempre se había mantenido en los espacios privados de mujeres, a su muerte recibió en su ciudad de Mitilene honores públicos y reconocimiento de héroe. ¡Cosas de hombres!

⁹ *Op. cit.*G. Gual p. 70.

2. 2. **Canciones de amor o las tribulaciones del corazón**

Los fragmentos que han quedado de la poesía arcaica son muy escasos, pero suficientes para apreciar el valor de esa época creadora. La tradición de copistas y filólogos antiguos, a partir de la época postalejandrina, suelen ser muy desdeñosos con esos viejos poetas. La razón que aduce Carlos García Gual, en el Prólogo de la obra citada, es que estos poemas son ajenos al espíritu de los lectores de los primeros siglos cristianos, por su frescura, su sencillez, su cinismo o incluso su obscenidad. Los monjes doctos y los copistas de oficio no parecían tener interés en conservar esas lamentaciones líricas tan poco educativas, según su criterio, y tan ininteligibles y ajenas a su mundo y mentalidad. Sin embargo, los textos de los filósofos, Platón y Aristóteles, por ejemplo, merecieron una atención de la que carecieron los viejos líricos. Censura, desidia e incompreensión redujeron a pavesas el depósito de la tradición arcaica.

El caso de los poemas de Safo se agravó por las sospechas de inmoralismo, antes aducidas. Sin embargo, tenemos *Siete Canciones* poco destruidas. ¿Qué han hecho los helenistas del pasado siglo con ellas? Cuando lo desaparecido permite vislumbrar el contenido, por aproximación, se complementa el texto, (en los poemas que irán apareciendo en este escrito siempre aparece lo reconstruido entre paréntesis) y en el caso contrario se muestran sólo torsos, fragmentos inconexos. En estas canciones se describe el círculo completo de las fases del itinerario del amor: preparación, presencia, privación, nostalgia y vuelta al comienzo. Parece que Safo no les dio título, o se han perdido, pero yo me tomaré la licencia de hacerlo.

La primera canción la titularé **La invocación** y dice así:

Cypris.....
Ven, desciende pronto
de las alturas del cielo
hacia aquí, hacia mí, donde otrora los cretenses construyeron el
templo,
el sagrado, donde hay para ti una floresta encantadora
de manzanos y altares
que humean de incienso

*y dentro susurra el agua fresca a través de las ramas de manzanos.
Todo el lugar está sombreado de rosas
y de las hojas temblorosas
fluye un sueño liviano.*

*En la pradera que alimenta los caballos
florece la hierba flamígera y el anís respira
melosamente, y.....
lotos melifluos*

*¡Allí vierte ahora el jarrón Cypris,
y obsequiando con alegría el néctar
en los vasos de oro,
sirve el vino! 112 (5, 6)¹⁰*

El poema es una clara invocación a la diosa del amor, a la que se llama Cypris. La razón de esta denominación la encontramos en el mito, porque Afrodita, cuyo nombre significa “la diosa nacida de las olas”, era considerada hija de Urano, cuyos testículos fueron cortados por Cronos, el más joven de sus hijos Titanes, que esparció el semen en el mar y de él fue engendrada. Los vientos Céfiros la llevaron hasta la isla de Chipre y de allí fue conducida por las Estaciones a la morada de los Inmortales. (Así la reproduce Botticelli)

Podemos imaginar que la situación descrita en el canto es la que sigue. Atenderemos inicialmente al lugar representado y consideraremos que es un poema que describe un *espacio*. La poeta está reunida con sus muchachas en un lugar sagrado donde en otro tiempo los cretenses, devotos también de la diosa, habían construido un templo, probablemente desaparecido porque no hay alusiones a restos arquitectónicos. Pero ahora, las jóvenes de Lesbos han ido a ese lugar, quizás un jardín cultivado por los hombres: hay manzanas, rosas, anís y lotos melifluos.

¹⁰ *Op. cit.*, W. Schadewaldt, p. 53. Seguiremos la clasificación de este autor en *Siete Canciones* y las numeraremos en el mismo orden, aunque cambiaremos, en todas las ocasiones, los títulos.

Vamos a acudir ahora a categorías filosóficas para aprovechar las sugerencias que nos puedan brindar. Si seguimos las reflexiones sobre la obra de arte de Heidegger, el espacio descrito sugiera un “claro del bosque”, un lugar abierto en el que acontece la verdad porque sale a la luz o emerge el “desocultamiento del ser”, ἀληθεια.¹¹ El *habitat* santo está delimitado, recortando ese ámbito con respecto al espacio cósmico, informe o salvaje. En griego, *témenos*, que significa “templo”, conserva precisamente el sentido de demarcación. Tenemos, pues, un espacio delimitado como *escenario* donde puede darse el encuentro entre la *presencia* (de la divinidad) y un *testigo* (humano), según la reflexión de E. Trías.¹² En esa relación presencial tiene lugar la comunicación entre ambos ámbitos, divino y humano, a través del *lógos*. Se expone y se concreta una relación dialógica como culminación de dicho encuentro. Aplicadas estas consideraciones a nuestro texto tendríamos un espacio sagrado (o templo) en el que se hace una invocación que permite el encuentro entre Afrodita (divina) y Safo y sus muchachas (como testigos). Esa situación dialógica se manifiesta como palabra revelada o inspirada, escritura santa: el poema. Retomando a Heidegger, en ese lugar, “claro del bosque”, acontece la verdad de la obra de arte.

Para intentar la interpretación del poema hemos recurrido a las indicaciones de dos filósofos, Heidegger y Trías, ahora intentaremos buscar referencias literarias. Nos detendremos en la figura del *escanciador*, que aparece en los últimos versos. Se refieren a un delicioso elixir que sirve Cypris, el néctar del amor. También Homero daba una extraordinaria importancia al escanciador de los dioses del Olimpo, el bello Ganimedes, raptado por Zeus, al cual había inflamado de amor. Y en el “Libro del escanciador” del *Diván*, vemos al poeta Goethe, ya anciano, en animada y respetuosa charla con un escanciador. Safo debió considerar también muy importante dicho oficio; no era indiferente qué mano servía la copa y con qué actitud, y si era amable establecía una relación privilegiada con el que la bebía. Ella sabía qué quería significar cuando en su poema invocó a Afrodita para que personalmente

¹¹ M. Heidegger, *Caminos de bosque*, “El origen de la obra de arte”, (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte), Alianza; Madrid, 1998.

¹² E. Trías, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994. Uso, de forma libre, algunas de las *categorías* de Trías, de lo que constituyen el llamado acontecer simbólico del espíritu.

serviera el vino, en el lugar sagrado a ella dedicado. La epifanía de la diosa “obsequiando con alegría” el néctar amoroso, dignificaría a los asistentes al banquete y a las bellas muchachas que lo alegraban con sus cantos.

La segunda canción es muy admirada y nos ha llegado completa. No sabemos si Safo le dio un título, y como en el caso anterior, me permitiré adjudicarle:

La nostalgia

*A ti, en tu trono multicolor, inmortal Afrodita,
hija de Zeus, tejedora de ardides, yo te suplico:
no me paralices, con melancolía y hastío,
oh soberana, el ánimo!*

*Ven aquí, como hacías antaño,
cuando oyendo mi voz desde lejos
me escuchabas y abandonando la casa paterna
venías.*

*Unciendo el carro dorado bellos y veloces gorriones,
te traían alrededor de la oscura tierra,
batiendo velozmente las alas en remolino, desde el cielo,
a través del éter.*

*Llegaban pronto y tú, bienaventurada, sonriendo
con tu inmortal rostro preguntabas
cuál era mi padecimiento y por qué
te llamaba nuevamente.*

*Y que lo que más deseara en mi corazón atormentado
lo tendría. ¿A quién pretendes que Peitho conduzca hacia tu amor?
¿Quién, oh Safo,
te causa pena?*

*Pues si ahora huye, pronto perseguiré,
si no acepta regalos, en cambio ella te los dará,*

*y si no ama, ¡pronto amaré
aún contra su voluntad!*

*¡Ven hacia mí también ahora! ¡Librame
de pensamientos tristes y haz
que se cumpla lo que mi corazón ansía!
¡Sé tú misma mi compañera de lucha!*

117 (1) ¹³

En opinión del helenista alemán Schadewaltd, en la poesía amorosa de todos los tiempos, se conoce una modalidad llamada *requerimiento*, en la que distingue dos tipos. El primero es el “abierto”, generalmente hecho por hombres, que gracias a sus lamentos y sus ansias imperiosas de ser amados logran el objetivo anhelado de la seducción y rendimiento de la dama.

El segundo modo es el “velado”. Todo se expresa en forma vaga, a base de rodeos, a menudo sólo comprensibles para la requerida. Su ámbito lo constituye una sociedad que ha creado unas normas de relación y cortesía, entre las que se incluyen las estrategias amorosas. En este grupo creo que podemos incluir a nuestra poeta. La canción que tratamos de interpretar no es ya una mera invocación de la presencia de la diosa, como la primera, sino que es una petición concreta en forma de plegaria. ¿Cuál es la súplica de Safo? En los primeros versos, no pide dejar de sufrir, ya que la aflicción es en ella connatural a la esencia del amor (como desarrollaremos más adelante), sino que pide que su *thymós* (término que significa “soplo de vida”, “alma,” o “ánimo” en la traducción) no quede paralizado por *asa* (“melancolía”) y *onía* (“hastío”) , que en dialecto lesbio significan algo así como “tedio de la vida”. Este es el significado del primer cuarteto, que entronca con el último: “¡librame de pensamientos tristes”! Pide que su alma, principio de la voluntad, de la inteligencia y de las pasiones no quede inerte, que no pierda su voluntad de vivir. El último verso lo confirma “¡Sé tú mi compañera de lucha!” exhorta a Afrodita, en tono de confraternización. Esta actitud es la opuesta al *spleen* de Baudelaire, cuyo significado está próximo al hastío metafísico y cuyo origen es la falta de afanes, el inmovilismo que el *dandy* gusta de exhibir con talante displicente. El *spleen* alude a

¹³ *Op. cit. Shadewaltd*, p. 59.

un estado del espíritu semejante al que los existencialistas, próximos a su tiempo, denominarían “náusea” o “angustia vital”.

Los griegos, antes y después de Safo, creían que los hombres ‘están expuestos’ a las acciones, en ocasiones injustas o arbitrarias de los dioses, unos dioses intervencionistas en los asuntos humanos. Hay una alusión a ello en el primer cuarteto, en el que la poeta nombra a Afrodita como “tejedora de ardides”, y en el quinto aparece *Peitho* (el “engaño” o la “persuasión”), divinidad secundaria que el mito sitúa entre las acompañantes de la diosa del amor. También Hölderlin, el poeta romántico que reinventó a Grecia como patria ideal, cree que los hombres, especialmente los poetas, están expuestos a los rayos de los dioses, pero que han de recibirlos con la cabeza descubierta, sin temor.

Hemos llamado a estos versos el ‘Poema de la Nostalgia’ y ahora vamos a dar razón de ello. Si en los cuartetos primero y último el tema es el requerimiento, en todos los demás, que constituyen el cuerpo del poema, el tema es la *nostalgia*, y acudiremos a su etimología para nuestra interpretación. Dicho término procede de νοστος, “retorno” y αλγος, “dolor”. Safo siente dolor por el recuerdo de aquellos otros momentos del pasado en los que padecía una pena de amor semejante y la diosa había acudido para auxiliarla, y le preguntaba, compasiva, cuál era su padecimiento (cuarteto número cuatro). También podía tener el significado de una fórmula, establecida en los rezos, a la manera de “si ya una vez” (me ayudaste), puedes volver a hacerlo. Con la utilización de la fórmula creían poder conseguir más fácilmente el favor de los dioses.

El artificio literario usado en todo el poema es el rodeo, que decíamos propio del requerimiento velado. En los cuartetos quinto y sexto los deseos de Safo están puestos en boca de la diosa, lo que ella quiere decir no lo dice directamente, sino que todo se insinúa: suplica piedad, compasión, confraternización, como había sido obtenida en un tiempo pasado. La diosa también usa rodeos, se limita a hacer preguntas y finalmente promete que darán su fruto, como antaño, las estrategias amorosas de seducción por ella diseñadas: “Si ahora huye, pronto perseguirá...”

La ausencia de éxtasis en el lenguaje y en la vivencia es lo que diferencia a Safo de las santas de otras religiones. En lugar del éxtasis encontramos en ella, la

griega, la *χάρις*, el “encanto”, la “gracia”, “lo que resplandece”. La *kháris del lenguaje* de la lírica sáfica tiene sus orígenes en el círculo primitivo de lo mágico y lo sagrado, que cincela las palabras sencillas, que en su propia sencillez arrastra y fascina. Usa el lenguaje cotidiano, diríamos que en cierto sentido es ‘realista’, conserva el nombre de las cosas porque tiene una actitud natural ante el mundo y una comprensión afectuosa de él. Los elementos de la naturaleza, los acontecimientos y los sentimientos son nombrados sin adornos y huye de lo rebuscado y también de lo vulgar, para lo cual su contemporáneo Alceo muestra cierta inclinación.

La tercera canción es un epitalamio, una canción nupcial, que era bastante frecuente que le encargasen a la *Thiasos* dirigida por Safo. La situación descrita es la del final del banquete, ya la novia se ha presentado ante el esposo con el rostro descubierto y ha recibido los regalos. Como sabemos por los estudiosos, la tradición aconsejaba que los novios se sentasen frente a frente para conversar; ella luciendo sus encantos y habilidades, aprendidas en su círculo de mujeres; el novio escuchando embelesado. Este primer encuentro de los esposos configura un cuadro festivo y los presentes elogian a la pareja. Safo canta su canción, que es un homenaje a la hermosura de la novia, que ha sido una de sus muchachas. La llamaremos

La Conmoción

*Me parece que iguala a los dioses
el hombre que está sentado frente a ti
y escucha de cerca
tu dulce hablar*

*y tu reír excitante que realmente
me oprime el corazón en el pecho.
Pues si te miro solamente un instante,
me falta la voz.*

*Mi lengua parece helada, un fuego tenue
se desliza bajo mi piel,
con mis ojos no veo nada y me zumban
los oídos.*

*un sudor me cubre y un temblor
se apodera de mí y me torno más descolorida que la hierba.*

*Me parece que poco falta para que
Muera, (Agallis).*

Pero todo es tolerable, ya que.....

137 (2) ¹⁴

Estos versos cantan la patología de la pasión de amor a través de la descripción de alteraciones fisiológicas: lengua helada, ceguera de los ojos, sudor y temblor, etc., que son el correlato corporal de las alteraciones del espíritu enamorado. Los versos de Safo se han considerado como un modelo de la *vivencia y comprensión de la pasión*. Sería interesante investigar en cuántas ocasiones y múltiples formas se repitieron estas características, antes y después de este poema, hasta convertirse en modelo para la tradición. Elegiremos sólo algunos ejemplos.

Ya Homero, que Safo debió conocer bien, como cualquier persona culta, describe la turbación de Príamo ante la bella Helena, de Penélope ante la presencia de su largamente esperado Odiseo, de Patroclo ante el resplandor del divino Apolo, o de Aquiles ante su protectora Afrodita., usando expresiones similares: paralización de la voz, mareo, doblarse las rodillas, etc. que son signos de un “terrible y repentino temor”. También Platón, en el *Fedro*, en el mito del “Carro alado”, describe el efecto fulminante que la Idea de belleza produce en el auriga-alma, que tira con tanta fuerza de las bridas, que los caballos pierden el equilibrio y el carro se precipita desde el mundo de las ideas hasta el mundo sensible. Y mucho más próximo a nosotros, tenemos aquellos versos de Rilke de la primera Elegía de Duino, en donde

¹⁴ *Op. cit.* Shadewaldt, p. 67.

describe los efectos devastadores de la belleza (en referencia a la figura del ángel), en el límite de la tolerancia humana. Rezan así:

.... *Porque lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, justo lo que
nosotros todavía podemos soportar...* vv. 3,4,5 ¹⁵

La estructura interna del epitalamio sáfico, tal vez secreta porque no es tan visible como lo analizado con anterioridad, es la triangularidad del deseo, formulado por Lacan de forma apodíctica: “El deseo es el objeto del deseo del Otro”. Safo desea a la bella desposada, porque su esposo la contempla con arrobamiento. Se plantea un juego especular de doble reflejo; no se elogia a la joven abiertamente, su voz y su risa sólo se mencionan de paso. El efecto de la conmoción es doble, el primero es de felicidad serena, y lo siente el hombre, “semejante a los dioses”, a los que se les atribuye una vida fácil y regalada en el Olimpo. El segundo lo siente Safo como perturbación y trastorno de su corazón ante la privación a la que se verá sometida, cuando la bella se marche con su esposo. Sin embargo, el único verso conservado de la última estrofa, que nos arriesgaremos a interpretar, dice:

Pero todo es soportable, ya que...

En nuestra poeta parece que vuelve a movilizarse la voluntad de vivir, como en el anterior poema. Además, ella sabe, pues la imaginamos piadosa, que el exceso de padecimiento irrita a los dioses, como en el caso de Aquiles ante la pérdida de su amigo Patroclo, que enfurece a Apolo. Los humanos cometen υπερεις, “se pasan de la raya” o “están por encima de la medida”, porque los inmortales, según palabras de Homero, han concedido a los mortales

*Un corazón capaz de soportar han asignado a los hombres
las Moiras ¹⁶, las grandes distribuidoras.*

Ilíada, 24, 49

¹⁵ R. M. Rilke, *Elegías de Duino* (trad. Eustaquio Barjau), Cátedra, Madrid, 1987. p. 61.

¹⁶ También llamadas las Parcas eran tres: Átropo, Cloto y Láquesis, representadas como hilanderas, una hila, otra teje y la tercera corta el hilo de la vida. Representan también el destino y cada humano tiene su *moira*, que significa la *parte* que cada uno tiene destinada de vida, de desdicha o de felicidad.

La siguiente canción (la quinta en la clasificación de Shadewalddt) describe una situación diferente de la anterior. No es una canción de boda, sino que ya ha transcurrido un tiempo y Anaktoría vive ahora casada en Sardes. Safo y Attis, su joven amiga, la cual aparece en muchos poemas y por la que debió sentir un amor especial, la recuerdan desde Mitilene y no cesan de lamentarse por ella. Vemos, por tanto, que vuelve a aparecer la triangularidad del deseo, que habíamos usado como clave interpretativa en el poema anterior. Todo el poema es una **Melancólica rememoración**, y así la llamaremos. Oigamos el canto:

*(Con dolor, oh, Attis, pensará ahora
Anaktoría en nosotras) lejos, en Sardes,
dirigiendo a menudo hacia acá su pensamiento.*

*Cómo vivíamos antes y ella (por cierto)
te honraba igual que a una diosa
y se deleitaba con tu encanto más que ninguna.*

*Pero ahora se presenta ante las mujeres de Lidia
Como Selene con sus dedos rosados
cuando Helios se ha puesto.*

*Eclipsa a todas las estrellas y vierte su luz
tanto sobre el salado mar
como sobre los campos cubiertos de flores.*

*Y el hermoso rocío se ha derramado y florecen
las rosas y los blandos perifollos
y los lotos melifluos.*

*Pero yendo y viniendo repetidas veces
piensa en la suave Attis con ansias
en su delicado pecho y su corazón está colmado de tristeza.*

*Con voz aguda nos llama para que vayamos
allá, pero no es perceptible el sonido para nosotras, el viento
(hacia acá sobre el mar profundo) en medio.*

153 (98) ¹⁷

Es un poema espacio-temporal, ya que evoca dos lugares, Mitilene y Sardes y dos tiempos el 'otrora aquí' y el 'ahora allá'. En ambos planea la figura de la ausente, Anaktoria, la amiga que en otro tiempo se deleitaba con la joven Attis a la cual sabemos que Safo amaba; pero no parece sentir celos de que fuese amada, a su vez, por la otra (un nuevo triángulo amoroso). La imaginación de la poeta fantasea su vida en la lejana Lidia, eclipsando con su belleza la de la luna y las estrellas (tema recurrente). En esa noche del recuerdo, el espacio une y separa y la palabra visionaria del canto hace presente a Anaktoria, en su doble función de añorante y añorada.

No sólo en este poema, sino en muchos otros, nos encontramos ante situaciones semejantes. Hubo en otro tiempo un amor correspondido, pero la amada siempre se marcha y abandona a Safo. Parece como si la cadena de obstáculos y frustraciones fuesen los agentes del enamoramiento, ya que en su círculo de amigas y discípulas, ellas siempre están de paso. ¿Por qué entonces se enamora de ellas? ¿Por qué sólo canta al amor cuando éste ya es pasado? Me viene a la memoria la teoría sobre el amor de Stendhal, quizás en ella podamos encontrar otra posible vía de interpretación.

El libro *Del amor* ¹⁸ es el único ensayo que escribió el gran novelista francés y contiene la conocida *teoría de la cristalización*, acuñando el término *amor-pasión*, usado después por la tradición. Compendiando dicha teoría, la cristalización es una operación que la imaginación del enamorado realiza en solitario, proyectando sobre la amada una serie de perfecciones, que encubren y magnifican su verdadera naturaleza. Pero lo que nos interesa de dicha teoría (para nuestra interpretación) es que el agente fundamental del proceso de enamoramiento es *la cadena de obstáculos y frustraciones* que se oponen a la realización del amor. Parece que sin

¹⁷ *Op. cit.* Shadewaldt, p.s. 81, 82.

¹⁸ Stendhal, *Del amor*, (t. Consuelo Berges), Alianza, Madrid, 1973.

ese ingrediente imprescindible el proceso de la cristalización no se produciría. Investigando en el diario íntimo de Henry Bayle, pareciera que su vida y su escritura podrían resumirse en una lista de nombres femeninos, pero a las que le amaban, él no podía corresponderles, y las elegidas por él le rechazaban. Esta delectación en la derrota le permitía una y otra vez enamorarse, y también teorizar sobre el amor y escribir extraordinarias novelas.

En la vida y la obra de Safo, salvando las distancias, nos encontramos con una situación semejante. Ella sabe que las muchachas a las que se entrega van a abandonarla y, cuando lo hacen, experimenta sufrimientos y tormentos, que el poder de su imaginación transforma en poemas. El goce en la perversión de las situaciones fallidas le permitieron hacer la identificación entre “tener” mujeres (que la abandonarán) y “escribir”. Identificación entre amor-cristalizado y poema.

El último poema que comentaremos (el sexto de la clasificación que seguimos), es un ejemplo extraordinario de las diferencias entre el mundo masculino y el femenino, lo cual nos permitirá establecer una conexión con el principio de este escrito.

El título es ***Lo más bello***

*Unos dicen: una tropa de jinetes; otros: de infantes;
algunos: las naves son en toda la tierra sombría
lo más hermoso; pero yo:
lo que una ama.*

*Es muy fácil hacer que cualquiera lo comprenda
porque ella, cuya belleza superó a la de
otras, Helena,
(abandonó) al mejor (hombre)*

y destruyó (toda) la grandeza de Troya,

*(no) pensó ni en su hija ni en sus padres,
sino fue seducida
(no contra su voluntad)*

*¡Cypris! (Muy) versátil es el corazón
(de las mujeres y) (Pothos lo hace aletear)
(él) me recuerda ahora a Anaktoria
que está ausente.*

*Preferiría ver su gracioso andar
y el claro destello en su rostro
y no los carros de los lidios
y sus jinetes que luchan con sus armaduras.*

154 (27 a) ¹⁹

El mundo masculino muestra sus preferencias y considera hermosos los jinetes, los barcos, las armaduras, todos ellos instrumentos de guerra. En oposición a ello Safo, en forma sencilla y lacónica dice que lo más hermoso es “lo que uno ama”. Dice simplemente “lo hermoso” y eso comprende también lo más excelso, lo mejor y lo más real que hay sobre la tierra para ella y las muchachas de la casa de las Musas, consagradas al culto de Afrodita.

En la segunda estrofa habla de Helena, que a pesar de haber abandonado patria, honor y familia y haber causado la ruina de Troya, no es condenada por Safo. La más bella de entre todas las mujeres, mitad humana (hija de Leto) y la otra mitad divina (engendrada por Zeus), es seducida por los ardides de Cypris, pero en el poema da a entender que se deja seducir “no contra su voluntad” (labilidad en las versiones plurales de los mitos). Además Afrodita es ayudada por *Pothos*, que según el mito es un dios menor que forma parte de su séquito. Como término, *ποθος* significa el “apetito amoroso”, el “deseo ansioso”, que en la cuarta estrofa le atribuye “el aleteo” del corazón de las mujeres, el de la misma Safo, que vuelve a recordar a la hermosa Anaktoria del poema anterior. Termina el poema volviendo a aludir a las preferencias del mundo de los hombres (“jinetes”, “armaduras”) frente al regocijo de Safo ante el objeto de su amor, la más Bella.

¹⁹ *Op. cit.* Shadewaldt, ps. 83, 84.

Conservando su estilo propio, Safo, que hemos ido viendo aparecer como un espíritu de una sencilla serenidad, no juzga, no impele, no se queja de los hombres. No hace como la Andrómaca descrita por Homero, que intenta en vano apartar a su esposo Héctor de la siniestra tarea de la guerra, mediante la fuerza de su amor. Sin embargo, la primera poeta griega, que vive y siente en su recoleto mundo de mujeres, toma la palabra y canta en nombre de sus congéneres (las muchachas con las que comparte su vida en Mitilene). Y en sus versos expresa, que ya en su tiempo y a través de los siglos, las mujeres hemos ido adquiriendo conciencia de que en paralelo al masculino, existe un modo diferente de hacer y estar en el mundo. Ahí está el testimonio de su palabra poética.

Julia Manzano