

LA ODA PRIMERA DE SAFO

Copio aquí, para comodidad del lector, el texto sáfico que me propongo comentar, seguido de una traducción castellana literal. Para el aparato crítico deben consultarse las ediciones de E. Lobel-D. Page *Poetarum lesbiorum fragmenta* (Oxford, 1955), por cuya numeración citamos los fragmentos, y la más reciente de Eva-María Voigt (de soltera, Hamm) *Sappho et Alcaeus* (Amsterdam, 1971), que lo tiene locupletísimo.

Hablo, en el título de este trabajo, de oda; pero la distinción terminológica, que usan algunos modernos, entre la oda, de índole más humana, y el himno, más a lo divino, no nos sirve en nuestro caso. ¿Oda, himno, plegaria? Para un moderno la plegaria pura es un hecho práctico, mientras que la pura poesía es un hecho estético, cuya significación consiste en la elaboración expresiva de las impresiones¹. Entre los griegos, en cambio, la plegaria religiosa, la más auténtica, vistió siempre las galas de la expresión literaria². Tampoco es fácil precisar, en este contexto, los límites entre plegaria e himno³. El historiador de las formas literarias preferirá hablar de ὕμνος κλητικός⁴, mientras que el estudioso que va hacia la literatura por motivos de índole religiosa, preferirá hablar de ple-

¹ A propósito de la polémica suscitada por B. Croce sobre si la plegaria entra en la poesía, cf. C. Del Grande, *Filologia minore*, Nápoles, 1967, 351.

² Mucho más que entre los romanos: cf. K. Latte, «Griechische und römische Religiosität», en *Kleine Schriften*, Munich, 1968, 48-59.

³ Cf. E. von Severus en col. 1135 de «Gebet I.», *Reall. Ant. Chr.* VIII 1972, 1134-1258.

⁴ Cf. Fr. Pfister en col. 304-305 de «Epiphanie», *R. E. Supl.* IV (1924), 277-323.

garia. Nuestro poema es ambas cosas⁵. De la forma métrica se hablará en su momento. Advierto ahora que, mientras Alceo parece emplear en estos himnos regularmente la estrofa sáfica (fr. α 1 himno a Apolo, fr. α 2 himno a Hermes), Safo ha usado de distintas formas métricas, razón de que aparezcan integrados en libros diferentes.

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε'
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
4 πότνια, θῦμον,

—
ἀλλὰ τυῖδ' ἔλθ', αἶ ποτα κἀτέρωτα
τάς ἔμας αὖδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
8 χρύσιον ἦλθες

—
ἄρμ' ὕπασδεύεαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ῶκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωϊθε-
12 ρος διὰ μέσσω'

—
αἶψα δ' ἐξέκοντο, σὺ δ' ὦ μάκαιρα
μειδίασαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι
16 δηῦτε κάλημι

—
κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμῳ· τίνα δηῦτε πείθω-
μαί σ' ἄγην ἐς σάν φιλότατα; τίς σ' ὦ
20 Ψάφφ' ἀδίκησι;

—
καὶ γὰρ αἶ φεύγει, ταχέως διώξει,
αἶ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,
αἶ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
24 κῶύκ ἐθέλοισα.

⁵ Cf. W. Aly en col. 2371 de «Sappho», *R. E.* I A, 2 (1920), 2357-85.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
 ἔκ μερίμναν, ὅσσα δέ μοι τέλεισαι
 θῦμος ἰμέρρει, τέλεισον, σὺ δ' αὐτα
 28 σύμμαχος ἔσσο.
 =

Variegada de trono, inmortal Afrodita,
 hija de Zeus, trenzadora de engaños, suplicote,
 con angustias ni tristezas no me venzas, Señora, el ánimo;

pero ven aquí, si también algún día
 mi voz oyendo a lo lejos
 escuchaste y del padre habiendo dejado la casa de oro viniste,

luego de uncir el carro. Y bellos te llevaban
 raudos gorriones sobre la tierra negra,
 espesas girando las alas desde el cielo, del éter por en medio.

Y al punto llegaron, y tú, oh beata,
 sonriendo con inmortal semblante /
 inquiriste qué otra vez sufro y qué otra vez clamo

y qué me quiero más que nada que suceda
 en mi loco ánimo: «¿A quién esta vez debo
 obedecerte en llevar a tu amor? ¿Quién, oh Safo, injusticia te hace?»

Porque si huye, presto perseguiré,
 y si dádivas no acepta, sin embargo dadivará,
 y si no ama, presto amaré, aunque no quiera ella».

Ven a mí también ahora, y suéltame de dificultosas
 cuitas y cuanto cumplir mi
 ánimo desea, cúmpleme, y tú misma sé en la guerra mi aliada.

1. ESTROFA PRIMERA

Es de protocolo que el poema-plegaria abra con la ἀνάκλησις o «inuocatio» de la diosa a la que se quiere propiciar. Como para encantar a la encantadora⁶ al compás mecánico de frases rituales,

⁶ Sobre los orígenes mágicos de la plegaria cf. R. Wunsch en col. 143-44 de «Hymnos», R. E. IX, 1 (1914), 140-83 y O. Schrader-A. Nehrting, *Reall. der indogerm. Altertumskunde* II, Berlín, 1917, 139 ss.

se la epitetiza con el empaque ceremonioso de un cuádruple título⁷, con el halago de ciertos sonidos, blando y dulce al sonoro tacto del oído. El hieratismo de las formas iniciales de los rezos griegos sabe a letanía, reviste al dios invocado con una aureola de nobleza y solemnidad. En su caso, las alabanzas del dios son, en la plegaria griega⁸, también la expresión del nacimiento de gracias, de acuerdo con el genio de una lengua, en la que ἐπαινέω es, al mismo tiempo, «alabo» y «¡gracias!». En nuestra oda, los «uocabula solemnía» del comienzo expresan la quejumbre y el lamentoso salmo de la deprecante. La invocación del nombre del dios va acompañada de la predicación en «estilo-tú» o «estilo-él», «estilo relativo», «participial» o σύνθεσις, es decir, mediante compuestos⁹. Este último es el utilizado aquí¹⁰, o sea, los epítetos a base de compuestos que son, a la vez, ἐπάναγκοι λόγοι y sirven a la «captatio benevolentiae».

Si en otras ocasiones (en el fr. 2 con la plegaria a Cípride, bajo la advocación cretense de Ἄνθεϊα) se utilizan predicativos topográficos, con la indicación de los lugares de culto¹¹, su ausentación aquí se debe a que la oración se va a arquitecturar en definitiva, no sin previa tensión, sobre un eje temporal (entonces-ahora) y no local.

Cuatro epítetos aretalógicos, dos delante y dos detrás del nombre de la diosa, están arbitrados en quiasmático contrabalanceo, en un juego de acuerdo y oposición que en seguida explicaremos. Los pesos silábicos se distribuyen de manera simétrica a diestra y siniestra del nombre propio de la diosa, epítetos y nombre puestos en vocativo, que es construcción más afectiva que el nominativo de interpelación:

$$4 + 3(4)3 + 4.$$

⁷ Cuádruple predicación igualmente en *Il.* 1, 37-42. Para Píndaro, en un caso distinto, cf. H. C. Avery, «Pindar and four Epithets», *Arion* II 2, 1963, 128-129.

⁸ Cf. E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formgeschichte religiöser Rede*, Stuttgart, 1971⁵, 143-76, y J. Laager en col. 577-82 de «Epiklesis», *Reall. Ant. Chr.* V 1962, 577-99.

⁹ Cf. G. Meyer, *Die stilistische Verwendung der Nominalkomposition im Griechischen. Ein Beitrag zur Geschichte der διπλᾶ ὀνόματα*, Leipzig, 1923, 48-78.

¹⁰ Cf. en general F. Heiler, *Das Gebet*, Munich, 1923⁵, 44 ss. y 95 y, para el caso latino (familia de «gratus»), cf. M. Leumann, *Gnomon* XIII 1937, 34 ss.

¹¹ Cf. *Il.* 16, 514 ss.; Aesch. *Eum.* 292 ss.; Eur. *Bacch.* 556 ss.; Ar. *Nub.* 269 ss.; Teocr. 1, 123 ss., y vid. L. Weniger, «Theophanien, altgriechische Götteradvente», *Arch. f. Religionswiss.* XXII 1923-24, 16-58.

Esta disposición es la que importa captar, sin dejarnos engañar por la aplicación, tan divergente como arbitraria, que los distintos editores hacen del juego de comas. De acuerdo con una cierta alternación de ritmo versal (rápido y más lento), los tres primeros elementos del grupo de cinco se hallan más ligados en la pronunciación; aunque ello no implica, necesariamente, elisión de las vocales finales, sino, acaso, «pronuntiatio plena»¹². En todo caso, destacan las palabras finales de cada verso, que constituyen el esqueleto lógico de la estrofa y que, sin duda, recibían en la ejecución, una entonación adecuada: Ἀφρόδιτα / λισσομαί σε / (μη)... δάμνα / θῦμον.

El comienzo de la oda con un verso de tres palabras (que, de no seguir lo que sigue, sería un «trisagio») es lo primero que llama nuestra atención, pues tales versos son raros y poseen valores estilísticos dignos siempre de tenerse en cuenta, así en nuestro ritmo como en otros. Baste recordar que, en Homero, se cuentan tan sólo cuatro exámetros de esta clase (*Il.* 15, 678 y otros tres, de un mismo tipo formulario: *Il.* 2, 706 y 11, 427; *Od.* 10, 137¹³). En cuanto a los trímetros yámbicos de tres palabras son, en la tragedia, de una solemnidad esquilea y, en la comedia, sirven al βᾶθος y a la paratragedia¹⁴. La estructura trinaría del verso inicial adelanta, en miniatura, la total arquitectura del poema. Está éste organizado en una tríada [estrofas 1.^a (2.^a-6.^a) y 7.^a], cumpliéndose el proceso lírico en tres fases. El ritmo ternario prevalece en todos los planos y es particularmente detectable en la articulación sintáctica, que guarda esa ceremonia a base de τρικωλα: vv. 6-9 (tres participios), vv. 9-11 (desde el cielo / a través del éter / sobre la tierra), vv. 15-24 (dos ternas sintácticas en simetría axial sobre una bina: el ritmo ternario y dinámico contrasta con el ritmo estático y binario para la simple «immutatio syntactica» de la interrogación sin respuesta),

¹² Cf. L. E. Rossi, «La *pronuntiatio plena*: sinalefe in luogo d'elisione», *Riv Istr. Fil. Cl.* XCVII 1969, 433-37 (no considera el problema de la poesía cantada), y E. M. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlin, 1957, 38. Obsérvese que una pausa detrás de ποικιλόθρον' iría contra el «puente» normal tras la sílaba cuarta (α).

¹³ Cf. S. E. Bassett, «Versus tetracolos», *Class. Phil.* XIV 1919, 216-33, y J. A. Scott, «The number of words in dactylic hexameter», *Class. Journ.* XIX 1923-24, 239 ss.

¹⁴ Cf. W. B. Stanford, «Three-word iambic trimeters in Greek Tragedy», *Class. Rev.* LIV 1940, 8-10 y, para los yambógrafos, *ibid.* 187; en Aristófanes: H. W. Miller, *Class. Phil.*, 1942, 194-95.

vv. 25-28 (tras la «citatio» ἔλαθε, la deprecación se resume en tres imperativos: λῦσον, τέλεισον, ἔσοο). La predilección sáfica por las antítesis (bien documentada en la oda) hubiera encontrado su molde en un ritmo bipartito. Pero el tres es, no sólo entre los griegos, el número sacro por excelencia, «numerus perfectionis», y esto ha producido notables consecuencias de orden estilístico en la literatura, especialmente en la que se origina de las nobles formas de liturgia, que utiliza, más que otras, patrones tradicionales¹⁵ y, entre ellos, el empleo de los numerales como «significados» (incluidas las vibraciones del contenido emocional). No de otra suerte, pongo por ejemplo bien estudiado¹⁶, se sujeta al dogal matemático del número cinco cierta literatura medieval, como consecuencia de peculiares doctrinas retóricas y cánones de belleza de las «artes poeticae», o se utiliza, entre los griegos, el número siete en cierta literatura de raíz popular, y en la pitagórica: no echemos en saco roto esta última observación sobre el siete, porque luego hemos de comprobar su interés para el entendimiento de nuestra oda. De momento insistimos sobre la importancia del tres, que nos sale al paso en el τρικώλον del verso inicial, pomposo y doliente. Y lo que aviene con este verso primero, aviene asimismo con el verso 14, culminación de la oda, delimitando su primera parte. Por su hiriente resalte, este raro carácter diferencial, que salta a los ojos, subraya ostentativamente las vigas maestras de toda la construcción poética.

Entre los cuatro epítetos de la diosa se produce toda una constelación de relaciones simétricas κατὰ χιασμόν o en paralelismo. Inciden sobre los distintos planos de la lengua: proporción o improporción del volumen silábico de las palabras, compuesto de números concordantes, rasgo de particular importancia en una poesía de «sílabas contadas», como la lesbica; simétrica, exacta distribución, de las

¹⁵ Cf. H. Usener, «Dreiheit», *Rhein. Mus.* LVIII 1903, 1-47, y F. Marcos Sanz, *Simbología de la triada en Grecia hasta la época aristotélica*, Dis. Madrid, 1970, 709-73. Ejemplos iliádicos de tres epítetos con el nombre de un dios: 5, 31 = 455; 5, 831; 6, 305; 9, 70 (cf. Hymn. Ven. 55, y vid. J. Blom, *De typische Getallen bij Homeros en Herodotos. I: Triaden, Hebdomaden en Enneaden*, Nimega, 1936, 36). Ejemplos védicos en J. Gonda, *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam, 1959, 69-70 y 388.

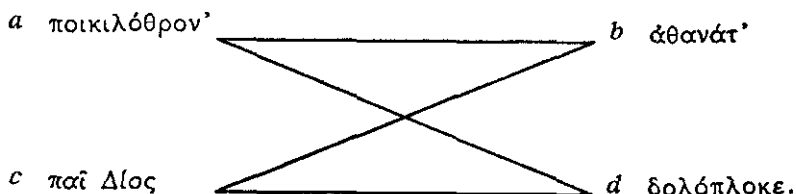
¹⁶ Cf. E. R. Curtius, «Zur Interpretation des Alexiusliedes», *Zeitschr. rom. Phil.* LVI 1936, 113-37.

cumbres rítmicas o crestas acentuales de algunas palabras¹⁷, tomadas dos a dos; expresiva utilización de los tonos acústicos que simbolizan una tónica particular del alma. La correspondencia verbal denota simetría u homología de ideas, y así se tienden sutiles hilos o refuerzos al concepto, que vienen de lo fonético, por medio de la aliteración o de la colocación de los acentos de palabra o del simbolismo de los sonidos o que vienen del campo de la sabia disposición de las palabras. Todo lo cual colabora a hacer de esta oda, como nos enseña Dionisio de Halicarnaso¹⁸, una muestra admirable

¹⁷ No queremos decir que el verso sáfico, aparte la cantidad silábica, no sólo «las sílabas cuenta», sino que «guarda el acento». En el sáfico horaciano, el lugar del acento de palabra y la distinción de las sílabas de acento y las otras sin acento, puede que sea relevante (cf. P. Eickhoff, *Der horazische Doppelbau der sapphischen Strophe und seine Geschichte*, Wandsbeck, 1895 y, especialmente, O. Seel-E. Pöhlmann, «Quantität und Wortakzent im horazischen Sapphiker», *Phil.* CIII 1959, 237-80). En el verso de Safo, no. Lo más que podemos afirmar es que el resalte tonal del endecasílabo sáfico recae en la sílaba séptima: cf. C. Del Grande, *La metrica greca* (en *Enciclopedia Classica* II 5, 2), Turín, 1960, 342-45. Contra E. Wahlström, *Accentual Responion in Greek Strophic Poetry*, Helsinki, 1970, s. t. 8-13, quien, aparte no responder a las dificultades teóricas generales, edifica su teoría de la responsión acentual sobre cifras muy poco significativas, al reposar sobre un material escasísimo, y tiene que admitir una melodía diferente para cada uno de los tres endecasílabos de la estrofa sáfica.

¹⁸ *De comp. verb.* 23. Una buena medida de observaciones sobre los elementos, que hoy llamaríamos fonostilísticos, en este poema, encontramos en el comentario de Dionisio. Tales descripciones suelen ser obra de regla en la crítica literaria antigua (cf. los datos esenciales en W. B. Stanford, *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Univ. California Pr., 1967). Reflejan un conocimiento instintivo de ciertos rasgos fonológicos y acústicos que el análisis estilístico de los modernos ha solido desapercibir; pero que vuelve a tomar muy en cuenta la más reciente estilística, de nuevo razonablemente instruida en estas materias. Los efectos de «Lautmalerei» son señalados, muy de pasada, en Safo por E. Bethe, *Die griechische Dichtung* (en D. Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft*), Berlín 1924, 105, y por R. Pfeiffer en p. 125 de «Vier Sappho-Strophen auf einem ptolomäischen Ostrakon», *Phil.* XCII 1937, 117-25; siempre suele recordarse la armonía imitativa de crótalos y timbales (*k-p*) en el planto por Adonis (fr. 140 a) o la evocación de la cigarra en Alceo 347 b (pero no es segura la firma que del fragmento responde: Wilamowitz, *Sappho und Simonides*, Berlín, 1913 (reimpr. 1966), 61 ss., y otros autores lo atribuyen a Safo). Los múltiples efectos rítmicos en fr. 2 los analiza E. H. Guggenheim, *Rhym Effects and Rhyming Figures*, La Haya-París, 1972, 159-60. Ciertamente se trata de un terreno resbaladizo por el que debemos caminar con pasos atentos, so peligro de trivialización; de este riesgo no ha escapado, en su análisis de la «partitura poética» de nuestro poema en seis «grupos fónicos», A. Schmitz, «Essai d'analyse de la texture

del «genus medium», por la disposición de las palabras, lisa y florida a la vez (γλαφυρά καὶ ἀνθηρὰ σύνθεσις), λέξις que es ejemplo de armonía, no sólo por su música, sino por la precisión y evidencia de las representaciones y que, en uno y otro respecto, revela gracia y eufonía supremas (χάρις, εὐπέτεια): en fin, uno de los poemas más emocionantes de la mano de Safo y, por supuesto, de cualquier mano. Constituyendo estos dos versos iniciales del poema la condensación formal de todo un sistema, necesitan de legítima y cuidadosa *hermenéutica*:



Quiásticamente *a d* están acoplados por el sentido (características «humanas» de la diosa), del mismo modo que *b c* (divina inmortalidad y celeste abolengo), y por la correspondencia numérica en el volumen silábico (*a d* 4 sílabas, *b c* 3 sílabas) y el acento (en *a d* sobre sílaba trabada casi idéntica λόθρον-/λόπλ-; acentuación eolia δολόπλοκος y no δολοπλόκος, como acentúan algunos; en *b c*, por la posición del acento en la palabra¹⁹). Por otra parte, en una relación horizontal, de correlación y gradualidad, el primer epíteto de cada bina tiene carácter más genérico (un «salve regina» a la realeza de la diosa), mientras que el segundo se refiere a un modo de actividad, que la especifica, cosa evidente en δολόπλοκε que particulariza a ποικιλόθρον', confirmando un valor semántico sólo sugerido por ποικιλο- (cf. *infra*); en cuanto a ἀθανάτ' (por azar, este adjetivo sólo lo tenemos documentado en Safo en los dos ejemplos de esta oda), su responsión en v. 13 ἀθανάτῳ προσώπῳ, en la epifanía de la diosa con rostro que sonríe eternamente²⁰, parece abonar

phonique d'une poésie de Sappho précédé de considérations sur l'événement poétique», *Les Études Classiques*, XXX 1962, 362-83 (dicho análisis en pp. 377-83).

¹⁹ Según el testimonio de Querobosco, *Comm. in Hephaestionem* XIV 1 (en *Heph. Enchiridion*, ed. M. Consbruch, Stuttgart, 1906, reimpr. 1971, p. 251), acerca de los nombres, no propios, en -α, debe acentuarse ἀθανάτα y no ἀθάνατα.

²⁰ Queda así contestada la pregunta de R. Kannicht, *Gnomon* XLV 1973, 128: «¿Quién podría dar en ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα más peso a una

esa misma concepción de actividad recurrente, típica del entendimiento sáfico del amor y, por ende, de Afrodita (cf. lo que luego diremos sobre *κάτέρωτα* v. 5, *δηῦτε* vv. 15-18 y *καὶ νῦν* v. 25). Se deduce, pues, una relación vertical *ποικιλόθρον'*: *παὶ Δίος*:: *ἄθανάτ'*: *δολόπλοκε*. Todo quiasmo X es un signo de multiplicar, que dobla y tresdobra la expresividad de los signos verbales. Éstos no se suman, como cuando se disponen en simple simetría, sino que se multiplican. (No es, por cierto, la lengua la única obra de los hombres en donde, merced a una ligera desviación de las aspas, se logra hacer de la cruz un signo de multiplicar). En nuestro esquema quiástico quedan relegados a los extremos²¹ los dos miembros más destacados, ponderosos, menos convencionales *ποικιλόθρον(ε)* y *δολόπλοκε*. La lengua griega es una inagotable cantera de compuestos, ya troquelados, ya en potencia; pero en Safo son sumamente raros estos compuestos. La acumulación, en nuestro texto, de dos compuestos, no documentados antes de Safo, es rareza significativa. Al contrastarlos, el poeta les hace obtener, en parte, reflejos semánticos en reciprocidad conmutativa, animado de soslayo el sentido de cada uno por la luz del otro. El quiasmo es como un multiplicador expresivo, como el precipitador que aparta definitivamente de la materia semántica aquellos solos elementos que van a formar el cuerpo de la nueva palabra, en la voluntad de su creadora; más adelante hemos de verlo. Por otro lado, la relación vertical *ποικιλόθρον(ε)*-*παὶ Δίος* se refuerza por la aliteración²², aún más resaltada por recurrir en el v. 4 *πότνια*. Toda aliteración, en el finalismo poético, crea un tono particular²³: bien así cómo las dentales repetidas pueden indicar el castañetear de los dientes, de temor, o la alitera-

de las tres palabras que a las otras dos?», criticando la interpretación de D. Korzeniewski, según la cual en el «núcleo» del verso, o sea, en el coriambo (—○○—), entra el concepto más relevante: funcionalmente aquí lo es *ἄθανάτα*, desde luego.

²¹ Cf. J. Th. Kakridis, *Der thukydeische Epitaphios*, Munich, 1961, 41.

²² Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Darmstadt, 1958², 32 señala, al paso, la preferencia de Safo por las aliteraciones, que son un rasgo característico de la poesía griega desde Homero a Nonno; pero cuyo estudio detenido es investigación en deseo todavía. Cf. A. Shewan, «Alliteration and assonance in Homer», *Class. Phil.* XX 1925, 193-209, e I. Oppelt, «Alliteration im Griechischen? Untersuchungen zur Dichtersprache des Nonnos von Panopolis», *Glotta* XXXVII 1958, 205-32.

²³ Cf. P. Ferrarino, «L'alliterazione», *Rend. Accad. Scienze Ist. di Bologna* cl. sc. mor. ser. IV 2, 1938-39, 93-168.

ción con labiovelares sordas, en Ovidio, el sollozo²⁴, la -p- repetida puede señalar el baluceo²⁵, el temblor de los labios musitantes, que imploran a la diosa terrible.

Es más, y es que el vocalismo oscuro (o que impone su grave sonido sobre las vocales restantes), que prevalece en ποικιλόθρον' y δολόπλοκε (y que, en el conjunto de la estrofa, resalta todavía más, por el contraste con los agudos predominantes) es justamente el que solemos encontrar en palabras expresivas de valor ominoso, en la lengua sacra especialmente. El místico sueco Manuel Swedenborg (1688-1772) decía que, para hablar con Dios, los hombres prefieren las vocales oscuras o y u, y el gramático A. F. Bernhardt (1769-1820) aconsejaba, en su *Sprachlehre*, que, cuando un personaje dramático hace un relato de miedo, debe dar a su vocalismo un tono próximo a la u, que evoca lo serio, lo grave, lo solemne. Al reiterarse el ruido de la -o- (cerrada) en una cadena amplia a lo largo de las dos palabras, tan destacadas, se hace más expresivo, despierta una especial sensación grave y se reviste de potencia ominosa. La expresividad potencial del fonema viene actualizada por los valores semánticos de ambas palabras, al unirse la música grave de las vocales y la significación ominosa de las palabras²⁶. Ya tendría que ser auditor musicalmente insensible el que desapercibiera

²⁴ Cf. J. Richmond, «—que que— in classical Latin Poets», *Phil.* CXII 1968, 135-39.

²⁵ Cf. J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, París, 1946, 30 (en general sobre la expresividad de los sonidos, pp. 24-34 y sobre la aliteración en las plegarias, con bibliografía para el latín, pp. 46-47). Por supuesto que, según el contexto, no siempre. Al oído griego sonaban especialmente agradables las dentales, sobre todo τ (cf. Arist. *Quint. de musica* 2, 11 y 14), y especialmente impresivas, las labiales: *Il.* 1, 235 Πρίαμος Πριάμοιό τε παῖδες, 6, 512 Πριάμοιο Πάρις κατὰ Περγάμου, 8, 473-75 (18 labiales, incluyendo la μ), *Soph. Ai.* 1197 ὦ πόνοι πρόγονοι πόνων, *Phil.* 175 πῶ ποτε πῶς, etc. Ejemplo de aliteración en tres versos consecutivos (con σ) *Aesch. Pers.* 694-96.

²⁶ Que el fonema -u- guarda relación con lo sacro es cosa avcriguada, con plenitud de datos y probanzas, por W. Havers, «Zur Entstehung eines sogenannten sakralen u-Elementes in den indogermanischen Sprachen», *Anz. Oesterr. Ak. Wiss. phil.-hist. Kl.* nr. 15 1947, 139 ss., partiendo de algunas observaciones de W. Schulze sobre el vocabulario latino. Vid. un resumen de estas teorías en pp. 657-60 de W. Havers, «La religión de los indogermanos primitivos a la luz de su lengua», en *Cristo y las religiones de la tierra* II, trad. esp., Madrid, 1960, 645-94, con mención de las explicaciones diferentes (a través del valor demostrativo de u para indicar lo alejado) de F. Specht, «Zum sakralen u», *Die Sprache* I 1949, 43-49 (también en *Kuhns Zeitschr.* LXIV, 1937, 1-23).

esa sugestión, latente o encapsulada, contenida en el material físico del vocablo, en el sonido, y tantas veces utilizada, con espontaneidad o con propósito deliberado, por el lenguaje.

Queda probado, me atrevo a creer, que las formas verbales revelan que la poetisa no se sirve de un sistema adjetivatorio de misión decorativa o genéricamente ilustradora, como de un lastre que tiene todas las trazas de ser inerte, sino que utiliza todas las posibilidades lingüísticas para dar el mayor sentido a sus palabras: el cuento silábico, la sabia organización sonora del conjunto (aquel pronunciar con los labios o aquellas manchas de color verbal que, con el juego adecuado de los diversos timbres vocálicos, se solea de punzantes íes o se ensombra con sus vocales profundas y oscuras), en fin, el uso hábil de las imágenes del significante para conseguir que, como escribe Fray Luis de León²⁷ refiriéndose precisamente a los nombres de Dios, «sea el nombre que se pone de tal cualidad, que, cuando se pronunciare, suene como suele sonar aquello que significa». No nos imaginemos —¡claro que no!— a Safo preparando estos efectos meditadamente, con fríos tanteos, remirando un verso muchos días. No en el nivel de las intenciones literarias conscientes, sino en el de los secretos laboratorios donde la invención poética se fragua en el momento iluminativo de la creación (que, como decía Duhamel, «miracle n'est pas oeuvre») Safo, tuviera conciencia de ello o no, seleccionó tales efectos con su sensibilidad.

Precisemos lo dicho con un análisis más atento del sentido funcional, eliminando toda ganga, de nuestros dos epítetos fundamentales, pues, respecto a ἀθανάτ(α) y παῖ Δίος, la cosa es clara: el valor funcional del primero queda aclarado por su «rappel» en el v. 14 (del cual en su lugar diremos); παῖ Δίος responde a una costumbre cultural²⁸ de indicación de la genealogía y casta del dios, pero su funcionalidad, preparando v. 7 πάτρος, es también evidente.

Ποικιλόθρονος, «pecilótrona», lo declaran los traductores de modo harto diverso²⁹. Es un ἄπαξ, documentado luego en época

²⁷ *Nombres de Cristo I*, Madrid («Clásicos Castellanos»), 1944, 38-39.

²⁸ Cf. E. Norden, *o. c.* 148.

²⁹ «En varios pueblos tiene incienso y aras», «en cien tronos Afrodita reina», «que en tronos variados / y con veste florida te recreas», «que te sientas en policromado trono», «de trono adornado», «de trono variopinto», «del brillante trono», «del trono incrustado de oro», «en richs trons», «en tu trono multicolor», «de florido trono», «desde tu trono», «varia» (ποικιλόθρονος?) clama Safo en

tardía, como eco de nuestro pasaje. Se integra en una familia, relativamente abundante, de compuestos con un segundo término -θρονος³⁰. Sus abuelos homéricos son εὔθρονος (6 veces, aplicado siempre a Aurora) y χρυσόθρονος (10 veces referido a Aurora, 3 a Hera, 2 a Artemis). Píndaro llama a Afrodita εὔθρονος (*I.* 2, 5). Aunque en algunos ejemplos el valor concreto del segundo elemento está muy diluido (*Il.* 1, 611 καθεῦθε... χρυσόθρονος Ἥρη y ejemplos pindáricos de ἀγλαόθρονος), en otros se mantiene muy perceptible: Píndaro *N.* 11, 2 δμόθρονος (Hera, par de Zeus en el trono), *I.* 6, 16 ὑψίθρονος, Esquilo *Ag.* 109 δίθρονος y *Eum.* 806 λιπαρόθρονοι (sc. ἐσχάρα). Todos ellos recuerdan referencias a la tradición, micénica, de las diosas entronizadas o sedentes en trono³¹. ¿Hay, en nuestro caso, una referencia concreta a una estatua de culto, quizás en terracota policromada de colorines (Lavagnini)? No me ocurre negarlo; pero nada permite asegurarlo.

Ποικίλος³² designa un objeto que, al mismo tiempo, tiene varios

lengua española de Canga-Argüelles, Mcnéndez Pelayo, Conde, Jordán de Urríes (y J. Vives), Ferraté, Rabanal, Heller, Esclasáns, Rubió, Labastie, García Calvo, A. Lasso de la Vega y Castillo Ayensa, respectivamente. Traducciones alemanas, escogidas a roso y veloso: «thronunglänzte» (Welcker), «thronenreiche» (Herder), «glanzthronende» (A. W. Schlegel y Wilbrandt), «throne schmuckreiche» (Keil), «auf dem bunten Sitze» (Wilamowitz), «buntumschillert thronende» (Snell), «auf buntschimmernden Thron» (Homeyer), «auf buntem Thron» (Schadewaldt, Treu y Saake), «mit bunten Blumen» (Rüdiger). Inglesas: «glittering throne» (Symonds), «on thy many-splendoured throne» (Marris), «spendour throne» (Edmonds), «throned in splendor» (Lattimore), «on your dazzling throne» (Barnstone), «of the patterned throne» (Bowra y Bagg), «God's wildcring daughter» (Davenport), «richly-enthroned» (Page). Italianas: «dal bel trono» (Bignone y Massa Positano), «trono adorno» (Pascoli), «tronadorno» (Privitera), «assisa su trono di fiori» (Della Corte), (Valgimigli no lo traduce). Francesas: «dout le trône étincelle» (Reinach-Puech), «au trône brillant» (Egger), «au trône d'arc-en-ciel» (Mora), «au brillant trône» (Schmitz), etc.

³⁰ Cf. P. Kretschmer-E. Locker-G. Kisser, *Rückl. Wört. d. griech. Spr.*, Göttinga, 1963, 452 y C. D. Buck-W. Petersen, *A reverse Index of Greek Nouns and Adjectives*, Univ. Chicago Pr., 1945 (reimpr. Hildesheim-N. York, 1970), 281: se cuentan ocho clásicos (Homero εὔθρονος y χρυσόθρονος; Safo ποικιλόθρονος; Píndaro ἀγλαόθρονος, δμόθρονος y ὑψίθρονος; Esquilo δίθρονος y λιπαρόθρονος) y 16 tardíos (seis de ellos en San Gregorio Nacianceno).

³¹ La estatua arcaica de Afrodita en Sición, de Cánaco, era, según Pausanias (*II* 10, 5), criselefantina y sentada en trono. También el tipo fidíaco de la diosa era sedente: cf. A. De Franciscis, «Afrodite», *Encicl. dell'arte antica classica e orientale*, Roma, 1958, 115-28.

³² Documentado, acaso, en micénico *po-ki-ro-nu-ka* (cf. *re-u-ko-nu-ka*: ¿final *δνοξ*?): vid. C. J. Ruijgh, *Études sur la grammaire et le vocabulaire du grec*

colores o capas o consiste en partes diferentes³³, oponiéndose a δμόχρους ο άπλοϋς. En Safo se designan con este adjetivo: la diadema [fr. 98 (a) 11, 98 (b) 1 y 61 (?)], una especie de podotecas (μάσλης: fr. 39, 2³⁴), los άθύρματα (fr. 44, 9³⁵). Del vicioso jardín y muelle tapiz botánico que se enmilagra de flores en la «espera amorosa»³⁶ y que viene a ser, en el fr. 156 D³⁷, una especie de paralelo del lecho homérico de Hera y Zeus (verdor y yerbas olorosas: loto, azafrán y jacinto) dice Safo ποικίλλεται μέν γαία πολυστέφανος. Lo vernacularmente sobreentendido en ποικίλος es el abigarramiento y artificio (en su color o labra³⁸), la realidad colorista y suntuaria de una obra de arte. Apunta no sólo al producto variado, al artefacto, sino también a la μῆτις del artista, o sea, a una variedad que se desdobra como producto creado y como actividad creadora: se entiende que la obra de arte es ποικίλος, pero se sobreentiende que por la ποικιλία ο astucia de su autor. Mancomunando ποικίλος con θρόνος en este άπαξ y «formación ocasional» Safo fabrica una fórmula perfecta, nacida de cruzamiento entre el enlace fácil εὔθρονος y el homérico δαιδάλεος θρόνος, que, de una parte, repristina la conocida imagen de la deidad sedente (un tanto lexicalizada o levemente gastada en esta familia de compuestos), pues, de ninguna manera, quiero decir que sea un «compositum abundans»

mycénien, Amsterdam, 1967, § 214, nota 82, y A. Heubeck en *Gymnasium* LXXVI 1969, 69.

³³ Mientras que παντοίος ο παντοδαπός se refieren a diferencias entre cosas distintas ο en una misma cosa en tiempos distintos, y αἶλος apunta, más concretamente, al movimiento y brillo: cf. J. H. H. Schmidt, *Synonymik der griechischen Sprache* IV, Stuttgart, 1886 (reimpr. Amsterdam, 1969), 360-64. Para el uso pindárico, cf. St. Fogelmark, *Studies in Pindar*, Lund, 1973, 24, nota 40.

³⁴ Cf. E. Hamm, «Μάσθη und μάσλης», *Glotta* XXII 1952, 43 ss.

³⁵ Defiende una lectura άθρήματα (propuesta ya previamente, alguna vez, por J. M. Edmonds y E. Lobel) B. Snell, «'Αθρήματα», *Glotta* XXXVII 1958, 283 ss. (= *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 1966, 98-99): crítica de M. Treu en *Gnomon* XXXII 1960, 746, nota 3.

³⁶ Cf. W. Schadewaldt, *Safo. Mundo y poesía, existencia en el amor*, trad. esp., Buenos Aires, 1973, 56.

³⁷ Atribuido a Safo por U. von Wilamowitz, o. c. 46.

³⁸ Dado el acromatismo de la poesía homérica, estima M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, Munich, 1968³, 219, y nota 3, que si ποικιλόθρονος apareciera en Homero habría que pensar en el metal; pero en Safo, en el color. Tampoco el sentido homérico de la ποικιλία es claro: cf. A. J. B. Wace, «Weaving or Embroidery», *Amer. Journ. Arch.* LII 1948, 51-55 («decorated», «patterned», «of varied colour»). Clara indicación de color en Arist. fr. 296 R. (en Athen. VII 327 f) ποικιλερυθρομέλας (compuesto «dvandva»).

(en cuya existencia creo poco o nada³⁹) y, de otra parte, potencia la significación del primer elemento ποικιλο- de manera a aludir al ingenio del artista, a su astucia. No de otra suerte Eros ποικιλόπτερος⁴⁰, por sus alas y cabello de oro⁴¹, es saludado como ποικιλομήχαν' "Έρωσ en un epigrama transmitido por Ateneo XIII 609 d⁴². Aparte, naturalmente, el valor estilístico de la forma misma del compuesto⁴³, el poeta utiliza, en su trabajo creativo de la palabra, el polvo significativo con que el tiempo ha ido cubriendo esta palabra ποικίλος, activando esa valencia personal, omínea o negativa⁴⁴, que está presente en el citado epíteto de Eros ποικιλομήχανος, así como en otros semejantes: ποικιλομήτης (Il. 11, 482, etc., epíteto de Ulises y de Zeus), ποικιλόβουλος (Hes. *Theog.* 521, epíteto de Prometeo), ποικιλόμυθος (Orph. *Hymn.* 28, 8, epíteto de Hermes)⁴⁵ y ποικιλόφρων (adjetivo aplicado a la zorra por Alceo D 11, 7 y a Ulises, resabido como raposa⁴⁶, por Eurípides *Hec.* 131). Esta valencia semántica la reactiva aún más, para que no quede duda, mediante el término más específico δολόπλοκος, nuevo rasgo que prepara el elemento apotrúptico (μη... δάμνα) que sigue. Basta recurrir a una prueba de conmutación. Ensayemos imaginariamente la sustitución de ποικιλόθρονος por εϋθρονος o χρυσόθρονος. Tras su imaginaria sustitución comprobamos que, independientemente de otras sustracciones estilísticas que dicha «immutatio» supone (aliteración, volumen silábico, etc.), se pierde algo conceptualmente relevante, es, a saber, el valor alusivo y la peculiar capacidad expresiva disémica de ese enlace sáfico de palabras. Añadamos que ποικιλόθρον' es «lectio difficilior» y ha de preferirse a la variante ποικι-

³⁹ Me refiero al tipo κρατερόφρων θυμός, μελαγγίτων φρήν, supuestamente equivalentes a κρατερός θυμός, μέλαινα φρήν: cf. G. Meyer, o. c. 90-102.

⁴⁰ Prátinas fr. 1, 5; Eur. *Hipp.* 1270 y, con trueque de los miembros del compuesto (cf. G. Meyer, o. c. 131 nota), Ar. *Av.* 1410 πτεροποικίλος. En Alceo Z 21, 2 ποικιλόδειρος.

⁴¹ Ar. *Av.* 1738 χρυσόπτερος y cf. F. Lasserre, *La figure d'Eros dans la poésie grecque*, Lausana, 1946, 60 ss.

⁴² Epigr. 112 Friedl. (apud Clidem. 24).

⁴³ Cf. el γρίφος ο ἀμφίβολον (en Athen. XIII 568 d) ποικιλόδειφοι = Θεταλοί y el comienzo del Hímnico a Tyche de un anónimo (*Berl. Kl. Texte* II 143) πολύχειρε, ποικιλόμορφε, πτανο[-θνατοίς] συνομέοτιε, παγκρατὲς Τύχα.

⁴⁴ Cf., con esa significación negativa, Píndaro *O.* 1, 29 y *N.* 5, 28.

⁴⁵ Cf. también, hablando de dioses, Soph. *O. C.* 762, Ar. *Thesm.* 438.

⁴⁶ Cf. W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford, 1954, 262, nota 8.

λόφρον⁴⁷; pero esta variante resulta de interés, por su motivación, haber visto bien la relación (aunque trivializándola) entre el epíteto en cuestión y δολόπλοκος.

Dos palabras para desadherir explícitamente de la interpretación que relaciona ποικιλόθρονος con θρόνα, «háραx» en *Il.* 22, 440 ss. ἄλλ' ἢ γ' (Andrómaca) ἰστὸν ὕφαινε... δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε, relación negada por Wilamowitz⁴⁸, pero que ha dado ocasión luego para que se hable de ella con variedad⁴⁹. El epíteto se referiría, según ciertas autoridades, al manto de la diosa, ricamente historiado⁵⁰, al modo del peplo de Atenea descrito por Eurípides *Hec.* 466-74; esto es, su sentido sería más o menos concordable con el de χρυσόπεπλος (Anacr. 418 P.) o ποικιλείμων (Aesch. *Prom.* 24). Los motivos recamados se piensa que pudieran

⁴⁷ Transmitida por los codd. MR de Dionisio de Halicarnaso *Comp. epit.* 114 y por el códice V de Querobosco in *Heph. Ench.* 14 (ποικιλόφρων en los MSS. D y K de ambas obras, respectivamente). Defiende esta lección R. Neuberger-Donath, «Sappho fr. 1, 1: ποικιλόθρον' oder ποικιλόφρον?», *Wien. Stud.* III 1969, 15-17. Parte de la interpretación de ποικιλόθρονος como alusivo a un vestido con adorno floral y observa, muy atinadamente, que en Safo no se encuentran otros epítetos de Afrodita referidos a su vestido: lo cual cuestiona únicamente aquella interpretación de ποικιλόθρονος, que reputamos falsa. Hace observar igualmente que, cuando Safo usa varios epítetos, todos ellos tienen un sentido conceptual definido: en este caso, nuestro adjetivo se relaciona con δολόπλοκος, en efecto; pero esta relación también la postulamos nosotros, aunque de otra manera.

⁴⁸ O. c. 44.

⁴⁹ L. B. Lawler, «On certain Homeric Epithets», *Phil. Quart.* XXVII 1948, 80-81, y «Πεποικιλμένα ζῶα», *Class. Journ.* LVI 1960, 341-51; E. Risch en *Glotta* XXXIII 1954, 193; G. M. Bolling, «Ποικίλος and θρόνα», *Amer. Journ. Phil.* LXXIX 1958, 275-82; M. C. J. Putnam, «Throna and Sappho I 1», *Class. Journ.* LVI 1960-61, 79-83; H. Frisk, *Griech. Etym. Wört.* s. u. ποικιλόθρονος parece aceptar esta conexión con θρόνα (sobre este vocablo cf. C. J. Ruijgh, *L'élément achéen dans la langue épique*, Amsterdam, 1957, 166 y, sobre su sentido real en Homero, H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, Londres, 1950, 398, nota 1); E. Risch, «θρόνος, θρόνα und die Komposita vom Typus χρυσόθρονος», *Studii Classice* XIV 1972, 17-25, opina que es posible que el sentido de θρόνα en el pasaje homérico repose sobre un rehacimiento, por una mala interpretación del texto sáfico (diosa vestida, y no sentada), de igual manera que, por una mala interpretación del texto homérico, se explica el sentido φάρμακα de θρόνα en Licofrón.

⁵⁰ Para la relación con el bordado o recamado cf. *Il.* 6, 294 δς (πέπλος) κάλλιστος ἔην ποικίλασιν (pero cf. A. J. B. Wace, o. c. en nuestra nota 38) y Plat. *Resp.* 557 c ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἀνθεσι πεποικιλμένον (pero cf. nota de J. Adam, *The Republic of Plato* II, Cambridge, 1969², 235, que lo interpreta no como bordado, sino como colorido).

ser flores⁵¹, que Putnam interpreta como flores capaces de enamorar. Safo pediría a Afrodita un «charm», como Hera en Homero (*Il.* 14, 214-21). Y cierto que Safo, como los artistas cretenses, es una apasionada de las flores, del encanto de las flores, esas delicadas criaturas, esos seres misteriosos. De haber sido andaluza, su poesía estaría perfumada por lactancias, adelfas y ninfeas, miramelindos, marimofías y evónimos, brusco, laureola y dompedro fragante. Como es lesbía⁵², sus poemas nos hablan de la rosa (que Homero no mienta, subiendo su primera aparición literaria hasta Arquíloco), la violeta y el antisco o perifollo silvestre, el loto y el meliloto, el jacinto oriental, el croco, el apio, el cícero, el aneto («anethum graveolens», no el anís). Otros autores, para explicar ποικιλόθρονος, prefieren hablar no de una poliantea fastuosa en un manto de mil flores recamado, sino de figuras de animales, seres míticos o humanos, y, puestos a bordar el manto de Afrodita con nuestra fantasía, yo recordaría a la sideral y fulgural Afrodita Urania con su manto azul de estrellas, como la antigua diosa mejicana de la luna y la tierra o nuestra Virgen María. El texto homérico, tan traído y llevado (pero difícil de separar de la troquelación sáfica ποικιλόθρονος), sugiere tal vez que, como en otros muchos casos⁵³ en los que capas superpuestas ocultan casi por completo el cuño original y la primera imagen, la verdadera etimología de nuestra palabra es otra de la inteligencia que el propio Homero y los poetas subsecuentes le atribuían; pero cualquiera sea la pepita etimológica de -θρονος y su fe

⁵¹ Así ya W. Aly, *o. c.* en nuestra nota 5, col. 2375: «die mit den bunten Blumen». Bolling, *o. c.* en nuestra nota 49: «having decorative flowers» (en el peplo).

⁵² I. Waern, «Flora Sapphica», *Eranos* LXX 1972, 1-11 identifica los diez géneros botánicos mencionados en los fragmentos, un número considerable, si se piensa que éstos no mencionan más que un insecto (la abeja), tres árboles (encina, laurel y manzano) y cuatro pájaros (gorrión, golondrina, ruiseñor y alción). Por lo demás, la asociación de las flores con el amor está documentada en las representaciones de los Erotos: cf. A. Greifenhagen, *Griechische Erosen*, Berlín, 1957, 7-33 (cap. «Vielblumige Erosen») y recuérdese Carm. Anacr. 55 Preisendanz πολοανθεις.

⁵³ Sin ir más lejos, el epíteto de Afrodita φιλομ(μ)ειδής, que todos los poetas, desde Homero, han entendido como «amante de la sonrisa», lo interpretan A. Heubeck en *Beiträge zur Namenforschung* XVI 1965: 204 ss. y H. Erbse en *Phil.* CVIII 1964, 6 como un arreglo o forma dialectal beocia, respectivamente, de φιλομμηδής (cf. μήδεα); pero cf. P. Chantraine en *Beiträge zur Indogermanistik und Keltologie Julius Pokorny gewidmet*, Innsbruck, 1967, 22 ss.

de bautismo, no parece dudoso que Safo, al crear nuestro compuesto (que nada prueba sea un epíteto cultural), lo relacionaba con *θρόνος* (el uso por Píndaro o Esquilo de otros compuestos terminados en *-θρονος* reafirma esta interpretación), y así lo atribuye a la diosa, no al peplu de la diosa, como hubiera sido obligatorio, de tener el sentido que pretende dársele (el caso del homérico *χρυσήνιος* no es comparable, pues no se presta a ambigüedad: ¿dónde puede la diosa llevar las riendas sino en las manos?). Precisamente porque *ποικιλόθρονος* no es simple epíteto exornativo, sino situacional, adscrito a una situación concreta, no puede luego recogerlo la poetisa (¡y le hubiera sido tan cómodo como «rappel»!) en los versos 13-14, cuando la diosa, dejando su sitial olímpico, ha descendido junto a Safo: sí recoge, en cambio, *ἀθανάτ(α)*.

En cuanto a *δολόπλοκος* «trenzadora de engaños»⁵⁴, epíteto que varían los ingenios de los traductores en declarar⁵⁵, no está tampoco documentado antes de Safo. Aplicado a Afrodita ha tenido luego cierta fortuna literaria. Sin mencionar otras apariciones tardías (Trifiodoro, himnos órficos), está atestiguado en Simónides fr. 541, 9 P., fr. adesp. 94, 9 P. y Teognis 1385-88. Este último pasaje, al remedar y calcar el vocablo sáfico, apunta su interpretación, la propia de una literatura sentenciosa y docente: *δαμνῶς δ' ἀνθρώπων πυκινὰς φρέ-*

⁵⁴ Cf. L. Preller-C. Robert, *Griechische Mythologie* I, Berlín, 1894¹ (reimpr. 1964), 366, nota 3.

⁵⁵ Traducciones españolas: «de amorosas tramas dulce maestra» (Canga-Argüelles), «que las tiernas caricias / y amorosos engaños / suavemente inspira» (Conde), «que en engañar a los mortales gozas» (A. Lasso de la Vega), «artera» (Castillo y Ayensa), «dolosa» (Menéndez Pelayo), «falsa» (Rubió i Lluch), «engañosa» (Ferraté), «intrigante» (Heller), «artimañadora» (García Calvo), «maquinadora de astucias» (Jordán de Urries y J. Vives), «urdidora de engaños» (Rabanal), «tejedora de ardides» (Labastie), «que te complaces en tejer las redes del amor» (Esclasás). Alemanas: «Netzstellerin» (Welcker), «Knüpferrin schlauer Bande» (Herder), «Listknüpferrin» (Keil), «schlau fesselnde» (A. W. Schlegel), «Listenspinnende» (Wilamowitz, Rüdiger, Homeyer, Snell), «Listenspiinnerin» (Schadewaldt), «listig Kluge» (Wilbrandt), «listenflechtende» (Saake), «listsinnende» (Treu). Inglesas: «charmfashioner» (Lattimore), «wileweaving» (Edmonds y Symonds), «weaver of wiles» (Bowra, Page, Bagg), «that art Zeus'witching daughter» (Marris), «sly» (Barnstone), «a whittled perplexity your bright abstruse chair» (Davenport). Italianas: «seduttrice» (Della Corte y Massa Positano), «piena di vie» (Pascoli), «che gl'inganni intessi» (Bignone), «tessitrice d'inganni» (Valgimigli), «che rete ordisci» (Privitera). Francesas: «ourdisseuse de trames» (Reinach-Puech), «tissant l'intrigue» (Mora), «ingéniuse» (Schmitz), «rusée» (Egger), etc.

νας, οὐδέ τις ἔστιν / οὕτως ἴφθιμος καὶ σοφός ὥστε φυγεῖν. Ni en su sobrehaz formal ni en su tuétano de sentido parece presentar problemas. Por la forma, se sujeta a la ley de los compuestos con segundo término regente del primero (obsérvese el acento eolio, no δολοπλόκος) y su primer término lo empareja con una amplia familia, representada en Homero por δολομήτης, δολόμητις, δολομηδής, δολοφραδής, δολοφρονέων. Por su sentido, el segundo elemento del compuesto evoca la idea de urdimbre, urdidumbre, etc. que, en todas las lenguas, reflejan giros semejantes a nuestro «urdir engaños» o al homérico *Il.* 6, 187 ss. (el rey de Licia a Belerofontes) πυκικὸν δόλον ὕφαινε (cf. una idea no desemejante en δολορραφής). Otros compuestos en -πλόκος⁵⁶: μυθόπλοκος (Safo 125 b "Ἐρωτα... μυθόπλοκον), αἰμυλοπλόκος (Cratino), δολιοπλόκος (Or. Sybill.) y δικτυοπλόκος (Pólux 7, 139 y Hesiquio s. u.; tal vez atestiguado⁵⁷).

Δόλος es «engaño» y, en concreto, «instrumento de engaño», en muy diversas realizaciones contextuales. Δολόπλοκος evoca, sin ninguna impertinencia y con admiración⁵⁸, una cualidad típica del dios griego, la astucia, la capacidad para las trampas, el ser δολιόφρων⁵⁹, cualidad que Eurípides (*I. A.* 1300) atribuye precisamente a Afrodita, del mismo modo que Simónides fr. 24 D (cf. POxy. 2432, 9-10) saluda a Eros como σκέτλιε παῖ δολόμηδες Ἄφροδίτας. Se trata de una faceta del ser divino, según la sensibilidad griega, que a nosotros nos resulta extraña, pues divinidad y una porción de picardías son extremos que se acomodan mal, para nuestro sentido moral. Para el griego, en cambio, el δόλος era, evidentemente, un πρέπον τῷ θεῷ, algo que se les debe a los dioses y conviene, un marbete que cubre a todos ellos⁶⁰. Bien así como la astucia de Hermes (que canta con admiración el autor del Himno homérico, en el siglo VI, poema a gloria y honor del dios mantés, pícaro y tunante y consumado ladrón) pertenece a la χάρις del dios, así, en un plano femenino, la astucia de Hera en el «engaño de Zeus» (canto XIV de la *Iliada*)

⁵⁶ Cf. C. D. Buck-W. Petersen, o. c. 672-73. La variante δολόπλοκα (-πλόκα Chocr. in *Heph.* 85) la acepta Edmonds.

⁵⁷ *Sitzb. Ak. Wiss. Berlin*, 1934, 1032.

⁵⁸ Cf. C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford, 1961², 203.

⁵⁹ Así es, para Aesch. *Ag.* 947, la Venganza, hija de Zeus.

⁶⁰ Cf. K. Deichgräber, «Der listensinnende Trug des Gottes», *Nachr. Ges. Wiss. Göttingen*, phil.-hist. Kl. IV 1, 1940 (recogido en el libro de igual título: Göttinga, 1952).

pertenece a la χάρις de la diosa del amor, Afrodita, entre cuyos privilegios cuenta Hesíodo (*Theog.* 805) los engaños, ἐξαπάται. Digo Hermes o Afrodita, como podía haber dicho Hefesto. Tanto monta. El δόλος de Hefesto (*Od.* 8, 272 ss.) fue el de un marido peje y patiestevado, pero también el de un artista maravilloso que contempla a los adúlteros, Afrodita y Ares, enlazados en el cepo de amor,

porque en la cama
los vino a hallar el coxo su marido
y los cogió a los dos ambos desnudos
en una red de indisolubles nudos⁶¹.

Esta astucia entre dioses, sus mañas y maulas y hasta sus grandes fechorías respondían a un ideal vital muy de época y sin duda complacían y admiraban al hombre griego del siglo VII, cuyo modelo humano seguía siendo el uliseo, el del héroe a quien su diosa protectora, que es tan sensible a la inteligencia, saludaba complacida (*Od.* 13, 291-92): κερδαλέος κ' εἶη καὶ ἐπίκλοπος ὅς σε παρέλθοι / ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε⁶². Pero cuando la víctima de la astucia archiequívoca de los dioses es el hombre, entonces se revela, a su ley, la tragedia de la humana existencia, tema éste muy insistido por la tragedia ateniense⁶³.

Que en δολόπλοκος esté sugerida, más en concreto, la imagen de la «red», como se les aparece en algunos⁶⁴, es interpretación que me parece muy objetable. La «red», ciertamente, responde a un complejo conceptual que no es extraño encontrar aplicado al dios en sus «anfibiológicas» relaciones con los humanos⁶⁵. La «caza de amor»

⁶¹ Francisco de Aldana, *Efectos de amor* vv. 5-8 (en «Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos» A. 23, edición de M. Moragón, Madrid, C. S. I. C.). En el librito de M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, París, 1957, se leen cosas muy interesantes sobre la magia de los nudos, de un simbolismo polivalente (amor, maleficio, guerra, lluvia). Una curiosa implicación en las prescripciones para el epiléptico, veo en G. Lanata, *Medicina magica e religione popolare in Grecia*, Roma, 1967, 61-64.

⁶² Para la neutralidad de δόλος (cf. latín «dolum malum / bonum») cf. *sch. ad Iliad.* 2, 114 y 3, 202; Eustacio *ad Iliad.* 3, 358 y 10, 383.

⁶³ Materiales léxicos, en J. Kätzler, Ψεῦδος, δόλος, μηχανήμα *in der griechischen Tragödie*, Dis. Tubinga, 1959.

⁶⁴ Sugerencia, no sé si muy consciente, en la paráfrasis de Wilamowitz, o. c. 44 (y ya antes en la traducción de Welcker «Netzstellerin»), ampliamente explicitada por G. A. Privitera, «La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo», *Quaderni Urbinati* IV 1967, 7-58, s. t. 16-29.

⁶⁵ En general, muchos materiales en I. Scheftelowitz, *Das Schlingen- und*

es un tópico literario bien documentado⁶⁶. La familia de palabras a que pertenece δόλος⁶⁷ (alemán *zielen*, *zählen*, inglés *tal-k*, etc.) acaso se relaciona, en fin de cuentas, a través del símil del «tejido» del discurso (cf. latín «textus»), con la familia léxica a la que pertenecen δέλτος, δαίδαλος, δαιδάλεος (dicho de un puñal, escudo, lecho, trono, velo), alemán *Zelt* «tapete» y otras palabras de una raíz cuyo sentido primitivo parece haber sido «entretrejer» (según la técnica antigua del entretrejo sobre el propio telar, y no del recamado sobre la tela fuera ya del telar). Que se dan casos, y tantos, de reactivación intuitiva por los poetas de un sentido etimológico originario es cosa igualmente sabida. Ahora bien, lo que yo no veo es que, en nuestra oda, aparezca por parte alguna esa idea concreta de la red, ni esa revalorización de elementos semánticos latentes, ni un eco, evidente o entrevelado, del pasaje homérico arriba citado sobre el δόλος de Hefesto (donde el sentido de la «red» lo da el contexto), ni alusión a la red de pescar o a las piscatorias hazañas de Afrodita. Por consiguiente, no creo que esté autorizada esa traducción «por la idea» de «urdidora de redes». Tampoco creo que en δάμνα del v. 3 incida una posible valencia semántica alusiva a la caza (recuérdense los toros prendidos con red que representan los vasos de Vafio) ni, desde luego, que en el v. 18 μαινόλαρ haya un velado esguince alusivo a la furia ferina del animal acosado en la

Netzmotiv im Glauben und Brauch der Völker, Giessen, 1912. Cf., por ejemplo, las palabras de Dioniso (sobre Penteo) en Eur. *Bacch.* 846 ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται. Βόλος como «red de pesca» (documentado en Herod. I 62, 4 y tardío) es uso eurípideo: cf. *Rhes.* 730 y *Alex.* fr. 43, 43 Snell, y vid. W. Ritchie, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge, 1964, 210.

⁶⁶ Ibico fr. 7 D. (PMG 287) Ἔρος αὐτὲ με... κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπειρα δίκτυα Κύπριδι βάλλει γ, tal vez, Eur. *Hipp.* 1268-71 ἔγχεις... ἀμυτ-βαλῶν. Para el empleo humorístico, en contexto erótico, de la «red de pesca», cf. Plauto *Truc.* 35 ss., *As.* 178 ss. Tres imágenes prevalecen en el metafórismo de los daños de amor en la poesía petrarquista y en sus hijuelas: a) hiere con flecha o venablo; b) abrasa con fuego o llama; c) aprisiona con lazo, nudo, red («laccio, lacciuolo, rete, nodo, catena, giogo, legami, prigionie»). Ejemplos españoles (Cetina, Acuña, Herrera, Cervantes, Góngora) en D. Alonso-C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1970^a, 96-103. Cf. también el tema de los «vincula amoris» como modo más alto y espiritual de sentir el amor, y vid. A. La Penna en pp. 187-190 de «Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina», *Maia* IV 1951, 187-209. Naturalmente, la inversión del tema lleva al motivo de «Eros atado» (Anth. Pal. XVI 195-199).

⁶⁷ Pretende relacionar δόλος con δέλεαρ V. Pisani en *Paideia* XII 1957, 298.

caza de amor⁶⁸. Lo que sí que veo en ese δάμνα, por supuesto que junto al sentido erótico prevaleciente⁶⁹, es una presencia semántica de la valencia normal de la palabra aplicada a la guerra, que será recogida, como los demás elementos del significado de la estrofa primera, en la última estancia de la oda: v. 28 σύμμοχος. Esta «reprise», con la importante diferencia de matiz de que en su lugar hablaremos, sí que pone en la pista al buen entendedor sobre los reflejos semánticos concretos que tal vez se agazapan en el «engaño» a que alude δολόπλοκος. En efecto, en el dominio de la guerra y por contraposición a la lucha abierta expresada por el vocablo μάχη (a veces, simplemente por πόλεμος, el término negativo que funciona como neutro), el δόλος bélico, la malicia en la milicia, se expresa en homérico por el término caracterizado λόχος⁷⁰ que —¡conste!— no tiene en Homero valor peyorativo⁷¹: ambos son aspectos positivos de la guerra, bien así como el δόλος es un aspecto positivo y digno de admiración entre dioses y humanos⁷². En resumen, que la palabra abstracta, opaca, adquiere concreta luminosidad impensada y vemos en la «trenzadora de engaños» una imagen de la diosa que dirige, experta en emboscadas, la «batalla de amor»⁷³, no su imagen venatoria en la «caza erótica».

Naturalmente, para que la plegaria sea eficaz y tengan buen suceso sus rogaciones, el orante, según necesidades estratégicas de la acción sobre el dios, debe aplicar a éste el nombre o epíteto conveniente. La polionomiasia de los dioses griegos facilita la buena aplicación de este perspectivismo lingüístico, que altera las invoca-

⁶⁸ Así W. Castle en pp. 70 y 73 de «Observations on Sappho's To Aphrodite», *Trans. Amer. Phil. Assoc.* LXXXIX 1958, 66-76.

⁶⁹ Cf. *Il.* 14, 315 (un texto que, acaso, ha tenido presente Safo al componer esta oda), Hes. *Theog.* 122, *Hymn. Ven.* 17, *Pindaro O.* 1, 42 y en la propia Safo 102, 3-4.

⁷⁰ Cf. en *Il.* 1, 226-228 la contraposición πόλεμος/λόχος.

⁷¹ Cf. *Il.* 13, 277 ἐς λόχων, ἔνθα μάλιστα ἄρετή διαειδεται ἀνδρῶν.

⁷² Aparte δολόπλοκος, entre los epítetos de Afrodita que llevan el mismo radical, contamos: δόλιος (*Eur. Hel.* 238), δολιόφρων (*Eur. I. A.* 1301), δολόμητις (*Simon. PMG* 575, 1 coni. Bergk; *Coluto* 81), δολοφράδμων (*Nonno* 4, 68 y 32, 1), δολοφρονέουσα (*Trifiodoro* 455): cf. C. F. H. Bruchmann, «Epitheta deorum», en W. H. Roscher, *Lex. d. gr. und röm. Mythologie* VII, Leipzig, 1893 (reimpr. Hildesheim, 1965), s. u. «Aphrodite», 53-70.

⁷³ El tema literario ha sido estudiado por A. Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Dis. Tubinga, 1930. Sería nunca acabar inventariar pasajes: Alcán 1, 63; Anacr. 52, 1, etc.

ciones a la deidad, según las asociaciones que más convienen al horizonte de la plegaria. Así, para que las flechas del dios le venguen, Crises invoca a Apolo destacando lo dardeante del olímpico ballettero (*Il.* 1, 37-42 ἀργυρότοξ'... τείσειαν... σοῖσι (βέλεσσιν), y el Coro de *Edipo Rey* (151 ss.) al mismo dios como «sanador» (Παιάν), para que aleje de Tebas la pestilencia. Aquí δολόπλοκος trinca bien la idea, remodelada por la poetisa en fórmula propia, de lo demónico⁷⁴ de la diosa artera en la batalla de amor, cuyos δόλοι son los embelecos y zalemas y dulces insidias, el sortilegio hechicero y embrujador, la zorrería, las trapacerías, el enlabio y sus efectos sobre la víctima. Se invoca a la deidad justamente para que no use sus artes con Safo, de acuerdo con el principio ὁ τρώσας ἰάσεται; pero el epíteto cobra su debido rango, si pensamos que Safo va a pedir a la diosa su concurso (σύμμαχος) en la batalla de amor contra la φιλομένη; también en este punto, el proemio se aclara y corrige a la luz del discurso sucesivo del poema y su final.

Los δόλοι de Afrodita son un trenzado de engaños que, en la víctima, se manifiesta concretamente en forma de ἄσαι y δνίαι (el plural designa algo que se repite otra y otra vez, entre cortos intervalos: cf. 26 μερίμνων). Safo expresa esos efectos con el temblor redoblado (siseo musitado), por el homeoptoto y la similitud, de la palabra medida y rimada: v. 3 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα. Para el sentido de estos vocablos remiten todos los comentaristas al paralelo hipocrático ἀνιᾶται καὶ ἀσᾶται (*De morbo sacro* 15 = VI 388 Littré), dicho de un nombre presa de angustias y tormentos, por una alteración de su equilibrio físico. Las recurrencias sáfi-cas de estas palabras y de otras congéneres acontecen en contextos poco esclarecedores⁷⁵. Se trata de una visión del amor como enfermedad, pero no al modo romántico, sino como morbo y turbación de los sentidos. Recordemos la descripción, de tanto valor clínico, del famoso «fragmento patográfico» (fr. 31). A la vista de la muchacha «e come dulce parla e dolce ride»⁷⁶ al varón semideo, Safo experimenta ¿un ataque de celos? ¿del varón por la muchacha, como

⁷⁴ Cf. W. Schmid, *Gesch. der griech. Literatur* I, Munich, 1929, 419, nota 10.

⁷⁵ Fr. 5, 10; 63, 3; 96, 17 (max. dub.); 68 (a), 4 (poss.); 91; 103, 11; 3, 7.

⁷⁶ Petrarca, *Soneto* 159. «Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena? / tus claros ojos, ¿a quién los volviste? / ¿por qué tan sin respeto me trocaste?» (Garcilaso, *Egloga* I).

se suele pensar? ¿de la muchacha por el varón⁷⁷? ¿la turbación que produce la belleza⁷⁸? ¿su representación a efectos de una declaración de amor⁷⁹?... que todo esto se ha diagnosticado⁸⁰. En cualquier caso, se trata de un análisis finísimo de una crisis erótica (τὰ συμβάλλοντα τὰς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα⁸¹). Safo no se deja enamorar sin auscultarse y tomarse el pulso y puntualizar los síntomas, que reúnen toda la coherencia significativa de un verdadero síndrome. Los diez síntomas en cuestión (calofríos y trasudores hasta la exhaustación, el quedarse sin habla y perder la color, los zumbidos, etcétera) no se refieren exclusivamente ni al cuerpo ni al espíritu, en la acepción corriente entre nosotros de ambos términos; se refieren a lo que algunos alemanes llaman «Leib», cuerpo del hombre entendido en su realidad psicofísica, a la realidad corpórea del estado anímico⁸². En la literatura médica ἄσσει se aplica al des-arreglo físico o angustia hasta la náusea⁸³; ὄναι (jónico ἄνῆ) alude a la tristeza, que tampoco es un estado psíquico puro⁸⁴; me ocurre recordar que en el núcleo del vocablo inglés para «triste» *sad* se alberga también la noción de «saciedad», que expresan sus próximos parientes latín *satis* y alemán *satt*⁸⁵.

Θῦμος (v. 4) ya se sabe que es palabra griega difícil de entender desde la psicología moderna y sus diferencias entre la cabeza pen-

⁷⁷ Así A. J. Beattie, «Sappho fr. 31 L. P.», *Mnemosyne* n. s. IX 1956, 103-11.

⁷⁸ W. Schadewaldt, *o. c.* 68-70.

⁷⁹ M. Marcovich, «Sappho fr. 31: anxiety attack or Love declaration?», *Class. Quart.* n. s. XXII 1972, 19-32.

⁸⁰ Y aún más dicen estas palabras de lo que sucnan en la común exposición de todos, que es decir que Safo expresa una crisis amorosa. Según G. Devereux, «The nature of Sappho's seizure in fr. 31 L. P. as evidence of her inversion», *Class. Quart.* XX 1970, 17-31, se trataría de una erupción pasional o «ataque de ansia» típico de una homosexual, poseída de amor hambriento, sitibundo y tremante.

⁸¹ Ps. Longino *de subl.* 10, 1. Seis de los síntomas (observa A. Turyn, *Studia Sapphica*, (Eus. Supl., 6), Lwow, 1929, 43-57) tienen correlato homérico.

⁸² Cf. E. Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, trad. esp., Madrid, 1966, 82-83.

⁸³ Wilamowitz, *o. c.* 43 traduce por «Uebersättigung» y recuerda el valor de «fastidio físico» que tiene en francés antiguo «ennui». W. Schadewaldt, *o. c.* 62-63 se refiere a la abulia de vivir, a las ganas de morir.

⁸⁴ La «acedia» petrarquiana a la que se refiere W. Schmid, *o. c.* 420 nota, o a los efectos, en nuestro Herrera, de amor «que mi afán cuidadoso causa y mi tristeza». Cf. F. Manieri en p. 53 de «Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico», *Quad. Urbinati* XIV 1972, 46-64.

⁸⁵ Para ἄσσει cf. *Eur. Med.* 245.

sante y los órganos apetitivos⁸⁶, pues el θυμός está vinculado al yo, pero, al mismo tiempo, dotado de existencia propia. En un texto lírico amoroso la palabra, sin embargo, no ofrece mayor dificultad. El corazón es el que sufre, pero también el que espera y desespera y el que recuerda («recordar», actividad de la memoria, significa, como se sabe, traer de nuevo al corazón), que son las operaciones anímicas de que en nuestra oda se trata⁸⁷. Mayor interés tiene señalar que esta palabra se repite tres veces en el poema. Recluye una y otra tercera vez, después de asomarse inicialmente, de tal suerte que su aparición primera se nos presenta como el inicio del tema «nuclear» del poema, el tema recurrente y ligante de los puntos discontinuos en apariencia, pero que resulta que se comunican con secretos hilos de intención y de sentido. Θῦμος es en realidad, en el arco del poema, la palabra clave, el hilo transmisor de la corriente de parte a parte (introito, centro y final) del poema. Safo ha hecho de θῦμος una particular plataforma para destacar el «leitmotiv» de la oda. Ésta, en un movimiento espiral de aproximaciones sucesivas, nos lleva tres veces a una palabra subrayadora de sí misma en sus diferentes apariciones y desapariciones, hasta que el poema describe toda su parábola. Palabras-clave son las que no significan horizontalmente, sino en profundidad. Se repiten; pero con un contenido cada vez mayor, con un peso y una profundidad más significativos, dando trabazón y desarrollo al curso del pensamiento, como a modo de puntos homólogos fáciles de establecer en esos círculos concéntricos por los que discurre la mente.

En un esquema somero, que más adelante iremos afinando, se trata de lo siguiente. Al comienzo de la oda, en el verso 4, θῦμον es

⁸⁶ Cf. para la situación homérica, lo que decimos en *Introducción a Homero*, Madrid, 1963, 243-51 y 525. En Homero θυμός no es ya un órgano corporal, como el corazón, aunque el hombre pueda dirigirse a él. Es más abstracto que ἦτορ; pero todavía no, algo puramente espiritual. Algunos matices señala en Tirteo B. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos*, Göttinga, 1969, 9-20: Tirteo concentra la energía espiritual del hombre en su θυμός; pero todavía no la reconoce como voluntad libre.

⁸⁷ El amor se localiza en el pecho; por consiguiente, puede situarse en el θυμός: *Od.* 18, 212 (cf. *Soph. Tr.* 355, *Eur. Bacch.* 404 ss., etc.). En los textos sáficos el amor se siente en el θῦμος (1, 4 y 17; 5, 3); pero también en las φρένες (47) y καρδία (31, 6). Πόνος y κάματος, en la φρήν (48; 43, 6) y en el κήρ (96, 17; aparece también φρένα). Un psicologismo que, en este punto, pretenda hacer distinciones sutiles, deshuesa en conceptos intelectuales lo que es sentimiento vivo.

el ámbito por el que ruedan los anhelos amorosos que vienen de fuera, el campo de batalla, el palenque de la diosa mostrando su poder sobre su juguete y zarandillo⁸⁸. No por dispersión (es decir, iniciando por debajo del tema predominante otro que va a tener más adelante su desarrollo), sino por intensión del tema inicial, se recoge el concepto en el centro de la oda: vv. 17-18 κῶπτι μάλιστα θέλω γένεσθαι / μαινόλα θυμῷ⁸⁹. El corazón se atensa intensificado y potencializado por μαινόλα, «corazón furente»⁹⁰, que dista mucho de ser un «motivo expletivo»; a la vez, se añade al motivo del «deseo» de Safo, del cual ella es ya la agente. El amor pertenece al mundo del deseo y, lograda la implicación de ambos motivos, de ese último, el deseo, parten las dos preguntas de la diosa (vv. 18-20) que lo analiza en sus dos aspectos antitéticos y complementarios, de querer (Safo) y no querer (quien «le hace injusticia»), y que en su promesa (vv. 21-24), a través de una triple antítesis que refracta en acciones concretas el tema «querer-no querer», llega a unir paradójicamente los dos polos de la antítesis⁹¹ en el «concepto» φιλήσει κῶδκ ἐθέλοισα, eliminado, pues, el motivo del deseo o voluntariedad. A través del susodicho proceso, en virtud de una tendencia a autonomizar el objeto de las acciones, el θυμός que en el v. 4 era campo de batalla, se eleva, hacia los términos del poema (v. 27 a θυμός ἰμέρρει), a agente de la acción. Merced a la ampliación interna operada en el centro de la oda (v. 18 μαινόλα θυμῷ) ya puede Safo, en la séptima estrofa, poner el acento en θυμός como sujeto. Con respecto a θέλω γένεσθαι μαινόλα θυμῷ, el verso 27 θυμός

⁸⁸ «El alma de Safo es el campo de batalla de poderes extraterrenos», escribe R. Pfeiffer en p. 49 de «Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik» (recogido en *Ausgewählte Schriften*, Munich, 1960, 42-54); pero, ocupado en demostrar la tesis general de que los líricos arcaicos no reconocen su individualidad sino como «reacción» (no como intención), no analiza los matices en las diferentes apariciones de esta palabra «important and almost central», como señala C. M. Bowra, *o. c.* 204.

⁸⁹ Cf. *Il.* 23, 894 y compárese *Od.* 11, 566

⁹⁰ El motivo de la «locura amorosa»: *Il.* 6, 160 ss. γυνή Προΐτου ἐπεμήνατο, Alceo N 1 (Helena) ὑπ' ἄνδρος ἐκμάνεισα, *Soph. Ant.* 790 ὁ δ' ἔχων (sc. σε = τὸν Ἐρωτα) μέμνηεν, etc. No entiendo por qué A. Luppino, en p. 360, nota 3, de «In margine all' ode di Saffo ad Afrodite», *Par. del Passato* XI, 1956, 359-63 escribe que μαινόλα se refiere «ad altro e più discreto furore che non quello amoroso». Cf. *Eur. Med.* 432 οὐ δ' ἐκ μὲν οἴκων πατρίων ἔπλευσας μαινομένην κρᾶδι.

⁹¹ Cf. H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, Munich, 1971, 209.

ἰμέρρει⁹² supone un clímax. El sentimiento cordial se ha ido estructurando, adquiriendo sus notas constitutivas y su forma, a medida que avanzaba el poema, ganando peso específico, tendiendo a ahondar y a barrenar en el alma misma del sujeto amante. La recurrencia de θῦμος nos sirve, ya se ve, para captar la forma rítmica de la trayectoria del deseo amoroso.

Una cosa notable me parece que no debo omitir en el comentario de esta estrofa: el empleo de la «elisión», término amplio que, unas veces, es elisión auténtica y, otras, «sinalefa» ο συνεκφώνησις; pero que, a nuestros efectos, podemos emplear aquí y ahora «sans nuance». Es pormenor que a muchos puede parecer menudencia o triquiñuela insignificante; pero que es muy significativo, cuando se lo considera de un modo ergocéntrico, es decir, como elemento estructural en función de la obra. Mediante su empleo el verso tiene paradas y sobrealientos, distintos de las barras o rompimientos de las pausas, y se genera un ritmo nervioso («staccato»), un alternarse de aceleraciones y sofrenadas o refrenos en que se aprieta la emoción y el verso anda más calmo, que produce efectos acelerativos o retardativos y sirve con perfecta eficiencia al tono del texto⁹³. Así, por ejemplo, se ha hecho notar que la elisión y aféresis son mucho más frecuentes en las sátiras que en las epístolas de Horacio (frecuencia del 42 % y 19,5 %, respectivamente⁹⁴). En esta primera estrofa, el empleo de la elisión (unido a otros puntos de comentario) permite suponer un ritmo más lento en los versos segundo y cuarto (ninguna elisión) que en los versos primero y tercero (dos elisiones en cada uno): la alternación rítmica de un verso que camina ligeramente (∪ ∪) y se remansa, alternadamente, como el agua que fluye por la cascada y se calma en el remanso, se

⁹² Que no es, por consiguiente, estricto sinónimo de ἰμερός τις ἔχει με (95, 11), ni de «tener ἰμερον» (137, 3 «de cosas honrosas»). Sobre el valor del verbo θέλω y su distinción de otros aparentes sinónimos, cf. A. Wifstrand, «Die griechischen Verben für Wollen», *Eranos* XL 1942, 16-36 y P. Huart, *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'oeuvre de Thucydide*, Paris, 1968, 403-408. El verbo ἐπιθυμῆν es, en ático, más afectivo; pero Safo no lo conoce.

⁹³ No contamos con un estudio de conjunto sobre la elisión en la poesía griega, semejante al de J. Soubiran, *L'élision dans la poésie latine*, Paris, 1966 (cf. censura de L. Nougaret, «Les problèmes de l'élision», *Rév. ét. lat.* XLIV 1966, 122-31).

⁹⁴ Según N. Nilsson, *Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz*, Uppsala, 1952.

reproduce ondulatoriamente a través de la alternación en el «tempo» de los versos. Lo mismo sucede en la estrofa tercera y, con variaciones de realización, en la segunda y cuarta. El primer verso de la segunda estrofa presenta dos elisiones y los tres restantes ninguna. En la estrofa cuarta, el verso primero ofrece también dos elisiones, el segundo y tercero una elisión cada uno y el cuarto ninguna. El «adonio» final no admite elisión más que en el verso 20 $\Psi\acute{\alpha}\pi\phi'$, «et pour cause» (mira lo que allí decimos).

Resumiendo. En la ἀνάκλησις la poetisa ha cuajado una expresión funcional y artística, pues el valor de la palabra poética depende únicamente de su eficacia, esto es, de su función en el verso o en el poema. No hay grasa, sino carne prieta, densa; no hay signos muertos ni partes muertas de la copla. Sigue la λιτή, musitada con siseo: λίσσομαι σε. La coincidencia de ictus y acento de palabra en este grupo de verbo con pronombre enclítico da un énfasis especial al inciso que, tras la «inuocatio», señala el paso a la situación concreta. Es un verbo poético⁹⁵ de presión y de súplica insistente, que se hace sensible por el empleo del imperativo⁹⁶. Implica una llamada a la piedad, para pedir perdón o para obtener un favor, a despecho de la hostilidad o de la indiferencia. Al verbo de súplica sigue un elemento apotróptico, en forma de frase prohibitiva, que se explica por δολόπλοκε⁹⁷. No sin alguna sorpresa por nuestra parte, nos encontramos con que a la petición negativa se le añade su réplica positiva «sino ven aquí», en lugar del «líbrame ahora» que esperaríamos por oposición, de una parte, al «si alguna vez» que sigue y, de otra, a μή δάμνα en el orden común de asociaciones. La sorpresa del tránsito era menor para el oído griego, por la ambi-

⁹⁵ Ochenta veces en Homero (en plegaria de petición, no de alabanza, que lleva εὔχομαι: cf. E. von Severus, o. c. en nuestra nota 3, col. 114), cuarenta veces en los poetas posteriores hasta Eurípides, tres veces en Heródoto. Se utiliza, originariamente, entre iguales (hombres o dioses); en Homero hay solamente cuatro ejemplos en los que un hombre lo emplea para dirigirse al dios (*Il.* 9, 501 y *Od.* 14, 406; a los ἔθνεα νεκρῶν: *Od.* 10, 526 y 11, 35), pero este empleo se hace luego frecuente (16 sobre el total de 43 ejemplos posthoméricos: en Píndaro, siempre). Suele implicar la presencia o proximidad del suplicado: así en *Hymn. Ven.* 184 y 584 (Anquises suplica a Afrodita presente). Cf., para todo esto, A. Corlu, *Récherches sur les mots relatifs à l'idée de prière d'Homère aux Tragiques*, París, 1966, 293-313.

⁹⁶ Tipo *Il.* 19, 305 ss. λίσσομαι... μή με... κελεύετε (lista de ejemplos en A. Corlu, o. c. 308, nota 1).

⁹⁷ Cf. C. M. Bowra, o. c. 201.

güedad entre el valor adversativo de ἀλλά y su empleo con imperativos de la segunda persona, en la orden o la súplica (tránsito del presente conocido al futuro deseado). El v. 5a ἀλλά τοῖδ' ἔλθε⁹⁸ es la ἐπίκλησις o «aduocatio» propia de la plegaria (hay otras, características de otras liturgias⁹⁹), del tipo ἔλθέ, βᾶινε, ἰκοῦ, μόλε, κλῦθι, ἄκουε, δεῦρο, φάνηθι, προφάνητέ μοι, βλέψον, *descende, adesto, ueni, huc ades, respice*¹⁰⁰, en la cual se pide al dios que venga para ver, oír, ayudar (θεοὺς βοηθοὺς ἐπικαλεῖσθαι). Comenzamos a observar el encabalgamiento interestrófico que, como el interversal, es rasgo conspicuo de la oda: sobre él volveremos después.

Dentro de una estructura formal («forma interna» también) perfectamente definida en la arquitectura de una plegaria percibimos, pues, un tema claro (una mujer que invoca a la diosa del amor y le suplica) y se nos hace transparente un estado de ánimo, una actitud (expresada por el léxico y demás elementos del estilo) en la deprecante, mujer transida de amor humano y de un dolor incapaz de restañarse. Ha caído en graves malaventuras, en un caso de amor. Está penada, el pecho del amor muy lastimado. Se reconoce con pavora como víctima de un combate cuyo agente es una diosa, señora de la guerra (πότηρια δάμναισα), astuta en recursos y emboscadas que son, para la cuitada, angustias que le aprietan dentro del pecho y tristezas consumidoras de la carne. Bullente dentro del perímetro de esta estrofa hallamos una típica situación agónica de «ἀδύνατον sáfico» que, dentro de la fenomenología de la situación amorosa, podríamos bautizar, con Schadewaldt¹⁰¹, de «miseria de amor». Que la aparición del amor es dolor, no es un tema exclusivamente sáfico¹⁰². También Arquíloco (fr. 118, 104 y 112) reconoce la fuerza demónica del amor y su dolor; pero su respuesta elemental

⁹⁸ Si τοῖ es oxítono en Hesiquio, el glosógrafo lo refiere al cretense; en lesbio es perispómeno, esto es, mejor acentuación que τοῖδε es τοῖδε. Sobre la acentuación τῶιδε de algunos papiros sáficos y alcaicos (esto es, τῶιδε, pues el trema no indica nada) cf. M. L. West en pp. 197-98 de «On Lesbian Accentuation», *Glotta* XLVIII 1970, 194-98, quien la explica, acaso, por la consonantización de ι.

⁹⁹ Cf. J. Laager, «Epiklesis», *Reall. Ant. Chr.* V (1962) 577-99.

¹⁰⁰ Cf. C. Ausfeld en p. 506 ss. de «De Graecorum precatationibus quaestiones», *Fleckeisens Jahrb. f. kl. Phil.* Supl. 28 (1903), 505-47 y K. Ziegler, *De precatationum apud Graecos formis*, *Dis. Breslau*, 1905, 59 ss.

¹⁰¹ W. Schadewaldt, *o. c.* 59-66.

¹⁰² Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, trad. esp., Madrid, 1965, 97-101.

es, naturalmente, varonil. En Safo, llorándole la voz que le sale del alma, el tema tiene otro alcance y otra hondura. En una cuidada «composición de lugar» la figura de la orante (que parece de antemano fracasada, vencida aun antes de combatir) se coloca en el fondo que le conviene, frente a la diosa sentada gravemente ante el divino consistorio, muy empinada y majestuosa en su lejanía ilustre, la más repuesta a las tristezas de los hombres. Se plantea una tensión, despojada y terminante, que sólo más adelante alcanzará —¿ilusoria?— solución.

2. ESTROFA SÉPTIMA

Los versos 25-28, con los que se clausura el poema, parecen, al primer pronto, situarnos, por compulsión con el inicio de la oda, ante un enunciado redundante, que comienza y termina con el mismo contenido. Los vocablos que afloran no son, con alguna excepción, idénticos a los que el poeta empleó en el pórtico del poema; pero los contenidos son, parece, consonantes, o sea, que, con una cierta ruptura en los recursos del significante (en la línea vertical integrada por los varios niveles del lenguaje: fónico, sintáctico, semántico), tropezamos una aparente continuidad en el dominio del significado, en rasgos notables de la línea horizontal sintagmática. La última estrofa ¿dice, una vez más, el temor y la angustia de la primera?

Cierto que el género «plegaria» impone esa estructura anular (ἐν κύκλῳ περίοδος), en un «ritorno» que torna a anudar el final con el principio, como en un «círculo mágico»: la invocación, seguida de una primera petición, al principio, y, al final, las «preces ipsae», dejando en medio todo lo demás, que suele ser la típica exégesis o justificación de la frase ternaria¹⁰³ (afirmación o negación o petición /

¹⁰³ Ternaria es, normalmente, la estructura de los discursos en Homero, y de los diálogos (parlamento, respuesta y nueva respuesta del primer interlocutor) de los que J. Blom, o. c. en nuestra nota 15, pp. 41-42 cuenta 56 ejemplos. Para el discurso, esta estructura anular (en cuyo centro se encuentra el ejemplo, la narración o la descripción) no es la única, pero sí la más frecuente en Homero: cf. D. Lohmann, *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlín, 1970, 12 ss., que la llama «bulbiforme» y la opone a la estructura «paralela» (abab) y a otra «libre». En Píndaro la «Ringkomposition» es la típica del mito, según demostró L. Illig, *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlín, 1932, s. t. 55 ss.; pero también de muchas odas en conjunto y de otras estructuras

explicación / vuelta a la afirmación, negación o petición): así, entre cien ejemplos, la plegaria de Glauco en *Il.* 15, 513-26 (elemento central: justificación) o la plegaria del Coro en *Edipo Rey* 163 ss. (descripción de la calamidad, que justifica -γάρ- la plegaria)¹⁰⁴. Esta estructura que procede no en rectilineidad, sino cerrándose en círculo perfecto, como el anillo («Ringkomposition»), no podemos decir que sea un procedimiento característico de Safo¹⁰⁵. La «forma de rondó» es propia, sí, de nuestra oda y tal vez, diríamos en un arranque de condescendencia, del fragmento 5, también una plegaria a Cípride¹⁰⁶. La verdad es que, con seguridad, solamente el poema sáfico que nos ocupa ha llegado entero hasta nosotros y un juicio de conjunto sobre la forma literaria de los poemas sáficos debe limitarse a él. En cambio, por ejemplo, no sabemos si en el fr. 16 la estrofa quinta es la última y el esquema de conjunto puede interpretarse como «tema-transición-variación-transición-recapitulación». En otros casos, el texto no está bien interpretado, como en el fr. 31, 16, donde φαίνομαι, salvo en la forma, no recoge φαίνεται del v. 1¹⁰⁷.

En nuestra oda sí que se da tal singularidad. El orante reitera finalmente su petición y el «poema se muerde la cola». Ahora bien, al punto comprobamos que en los cuatro versos finales el poeta ha ido seleccionando con una intención muy significativa los elementos de lengua y estilo, para terminar ahora en un tono distinto al de los versos que sirvieron de introito a su composición. Los temas no se repiten sin que haya cambios significativos; se repro-

menores, como el «proemio» (cf. J. García López, «Los 'prooimia' y preludios en los epinicios de Píndaro», *Emerita* XXXVIII 1970, 393-415). Advierto que la tripartición de nuestra oda ha sido notada de todos: cf., por ejemplo, T. B. L. Webster, «Sophocles and Ion of Chios», *Hermes* LXXI 1936, 271-72.

¹⁰⁴ Cf. C. Ausfeld, *o. c.* 514-33. En el himno, entre invocación y petición, se intercala la «pars epica» con las πράξεις y δυνάμεις del dios, con la loa del dios y de sus gestas (ser, poder y acciones): si esta parte central se amplía, se llega al «himno homérico» (*o. c.* 525).

¹⁰⁵ Como pretendió H. J. M. Milne, «A Prayer for Charaxus», *Aegyptus* XII 1933, 176 ss. y «The final stanza of φαίνεται μοι», *Hermes* LXXI 1936, 126-28, con mucho séquito (Siegmann, Theander, Theiler, Von der Mühl y otros): cf. D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955, 11-12.

¹⁰⁶ V. 1 [Κύπρι καὶ] Νηρήϊδες (lectura de H. J. M. Milne *Cat. Lit. Pap. Brit. Mus.* nr. 43: suplemento probable) ~ v. 18 οὐ δὲ Κύπρι σέμνα. Pero la simple recurrencia de Κύπρι al comienzo y fin del poema no permite conclusiones tan claras como piensa B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 1966, 91, nota 2.

¹⁰⁷ Contra bastantes intérpretes, como C. Gallavotti, «Esegesi e testo dell'ode fr. 2 di Saffo», *Riv. It. Istr. Fil. Cl.* n. s. XX, 1942, 113-24.

ducen, pero traspuestos de clave. En realidad, se enfrentan dos estados de alma con relación a un mismo sentimiento amoroso. Al inicio, la estrofa primera está habitada por un ingrediente de temor sacro y de angustia aguda; al final, algo aserena a la deprecante y restablece su equilibrio: su petición parece la de quien está segura de recibir de la diosa ayuda y favor. Como respuesta a la vivencia inicial palpitante de quejas angustiosas, la última estrofa presenta, en efecto, la esperanza de una liberación (ἐκ... λῦσον) a través de la profecía. La forma interior de un poema en función de súplica se expresa mediante el imperativo; pero hay cierta diferencia entre el imperativo apotrúptico y temeroso del v. 3 y los imperativos positivos y esperanzados del final.

En efecto, la estrofa última, que aprieta y resume la petición final, estrofa imperativa en la que parece que se agolpa toda la esperanza de Safo, responde al esquema:

a) Reiteración de la ἐπίκλησις (25 a ἔλθε μοι καὶ νῦν) que dilata como un eco el v. 5 (τυῖδ' ἔλθ''); pero provee al fin, tras larga suspensión (hábil dominio de la tensión y la «détente»), el término esperable νῦν, corresponsal de ποτά, que faltaba al movimiento inceptivo iniciado en la primera ἐπίκλησις. Naturalmente, en el verso 25 el motivo se concentra sumariándose, como en un nodo en el que se recogen las fuerzas, todo lo diseminado en la ἔκφρασις, para elevarse a un plano más alto que en el v. 5 a.

b) Súplica de liberación, para que la diosa la desate de sus inquietudes (vv. 25 b-26 a) χαλέπαν δὲ λῦσον ἐκ μερίμων¹⁰⁸, «reprise» positiva perfectamente congrua con vv. 3-4 μή μ' ἄσαιοι μηδ' ὀνίαιοι δάμνα... θῦμον, justamente la que hubiéramos esperado después de ἀλλά en el v. 5; pero más clara y específica.

¹⁰⁸ Para el genitivo plural cf. 35, 8 παίσαν κέ με τῶν μερίμων. La palabra (de la misma raíz que los vocablos, ya homéricos, μέρμερος, μερμηρίζειν) no es homérica; su primera aparición ocurre en Hes. *Trab.* 178. En Píndaro tiene un sentido negativo en fr. 124 a.b, 5 y fr. 248 (unida la palabra, como en el ejemplo que comentamos, a los oportunos adjetivos); en general, expresa la aspiración hacia el éxito y la felicidad y, desde luego, no se refiere sólo al ámbito de la «ratio» o fuerza del pensamiento: cf. E. Thummer, *Pindar: Die Isthmischen Gedichte* II, Heidelberg, 1969, 130-31. Para el sentido en un contexto erótico cf. Teognis 1323 ss. y Anacr. 42, 2 λύσις ἐκ πόνων. Para λύειν en el vocabulario religioso, cf. K. Keyssner en p. 110 ss. de *Gottesvorstellung und Lebensauffassung im griechischen Hymnos* (Würzb. Stud. Kl. Alt. II), Stuttgart, 1932.

c) Petición positiva y genérica (vv. 26 b - 27 a) ὄσσα δέ μοι τέλεσσαί θῦμος ἱμέρρει, τέλεσον¹⁰⁹. Los deseos del orante, aunque no expresados en pormenor, se dan por conocidos del dios¹¹⁰, eso es cierto y así lo dice Clitemestra, al final de su impía plegaria, en Sófocles *Electra* 656-59; aunque, precisamente por este ejemplo, sospechamos las razones de donde se engendra que la oración mental o plegaria «sotto voce» era mirada con recelo¹¹¹. En todo caso, la genericidad de la petición se explica aquí por el contexto amoroso de la misma (sabemos que las peticiones a Afrodita solían susurrarse al oído y de ahí su cognomento de Ψιθυρός¹¹²).

d) Finalmente, petición más específica, para que la diosa la acorra con su trato de camaradería, ayuda y amistad: vv. 27 b - 28 οὐδ' αὔτα σύμμαχος ἔσοο.

Los dos primeros elementos del esquema (ἐπίκλησις y apelación a la función liberadora de la diosa) pudieran ser la conclusión natural de la estrofa primera, que cierran con su doble cierre; pero, en la dúplica, se añade un matiz: la misma cuerda suena otra vez, da un segundo tono, pero, esta vez, sostenido por el pedal y quedando más clara la melodía. Los dos últimos elementos del esquema se vuelven aquí redobles de la súplica; pero más particularizados, enhebrando con el empiezo y, a la vez, levantándose sobre el sustrato de la oda entera. A bien mirar, lo mismo ocurre con los dos prime-

¹⁰⁹ Petición sustanciada en términos generales, cosa natural cuando se formula una petición para que se cumplan los deseos que pueda tener otra persona: Safo 5, 3-4 (plegaria por Cárajo, aquel hermano golfo que la poetisa tenía) [κῶσσα φίλοι κε θέλη γένεσθαι / [πάντα τελέσθην (suppl. de edd. pr. y de Jurenka, respectivamente) y varios ejemplos odiseicos: 14, 53-54 (Ulises a Eumeo); 6, 180 (augurio de Ulises a Nausícaa, con delicada reserva, según se nos antoja a sus lectores): cf. 2, 33-34 y 17, 354-55. La fórmula persiste en griego tardío: *Pap. Graec. Magic.* I, 313 y 320. Para τελεῖν en el vocabulario religioso, cf. K. Keyssner, *o. c.* 117 ss. y nota de Ed. Fraenkel (sobre Ζεὸς τέλειος) en Aesch. *Ag.* 973. En el v. 26 μοι se construye ἀπὸ κοινοῦ con τέλεσσαί, ἱμέρρει y τέλεσον. Para la repetición τέλεσσαί... τέλεσον cf. Herod. 3, 72, 4. El sujeto de τέλεσσαί lo consideran unos indeterminado, Page entiende «cumple todo lo que mi corazón desea cumplir» (cf. *Il.* 18, 426 ss. = 14, 195 ss. = *Od.* 4, 89 ss.), Luppino, *o. c.* en nuestra nota 90, p. 363 y A. J. Beattie en p. 181, nota 4, de «A note on Sappho fr. 1», *Class. Quart.* n. s. VII 1957, 180-83, hacen de un σε sobreentendido (sc. Afrodita) el sujeto del infinitivo y entienden μοι como simpatético con θῦμος.

¹¹⁰ Cf. C. M. Bowra, *o. c.* 201-202 y vid. Píndaro *N.* 10, 29.

¹¹¹ Cf. Lucano 5, 105 ss.

¹¹² Cf. S. Sudhaus, «Lautes und leises Beten», *Arch. f. Religionswiss.* IX 1909, 185-200.

ros, que sumarizan, junto con los elementos de la introducción que recuerdan elípticamente, elementos de toda la oda¹¹³. En v. 25 a ἔλθε parece paralelo repetitivo («citatio») de v. 5 a ἔλθε, pero incluye igualmente v. 8 b ἦλθεσς y en él se represa toda la descripción subsecuente del viaje. La súplica de liberación (25 b-26 a) recoge la λιτή de vv. 3-4, pero también las referencias de Afrodita a la aflicción de Safo en 15 b y 20 b. En v. 27 el deseo del θυμός contiene una «llamada» (al repetirse la palabra clave) de vv. 3-4 δάμνα θυμόν, pero, evidentemente, ὄσσα... ἰμέρρει¹¹⁴ incluye ahora, como una retrorrespuesta, 15 a-17 a ὅτι... κῶτι... κῶτι... θέλω γένεσθαι y también el contenido del estilo directo en 17-18 a; sobre todo, como ya explicamos, se ha operado un cambio fundamental en esta palabra, que pasa de ser ámbito de la acción de la diosa, en su inicial asomada en el poema, a ser ahora agente de la reacción y deseo de la suplicante. En fin, la diosa invocada en 27 b-28 no es sola la deidad invocada en la ἀνάκλησις inicial (1-2 a), personaje de «tout repos», fulgidora y lumínea, prócer en el cielo radiante; una diosa deferente ha quedado ahora definida a retaguardia, revelándose su afabilidad en el discurso del poema, a lo largo de su presuroso descenso y en sus palabras; no gratuitamente 27 b σὺ δ' recoge v. 13 b οὐ δ', en el macarismo.

En resumen, los cuatro versos finales, que anudan con los iniciales del poema según la ley estructural del κύκλος, no se reducen, empero, a dar vueltas al mismo círculo, como bestia de noria que no sale nunca del punto de partida: antes bien, al cerrar perfectamente el circuito, nos declaran el proceso descrito en la oda, nos muestran su dinamismo. Para que la traza concéntrica sea más perfecta, es de observar que la simetría entre la primera y la última estrofa es axial; en cierto modo, la última estrofa desarrolla en sucesión inversa los elementos de la primera y éstos se condensan de nuevo, invertidos, en los cuatro últimos versos. El final del poema reitera, anda otra vez el camino del inicio, sólo que pasando la

¹¹³ Cf. H. Saake, *o. c.* 75-76.

¹¹⁴ Si en Ar. *Nub.* 435 (el Coro a Estrepsíades) τεόξει τοίνυν ὄν ἰμέρις' οὐ γὰρ μεγάλων ἐπιθυμείς, encontramos ἰμέρις («somewhat grandiloquent language» anota *ad loc.* K. J. Dover), ello no nos parece, genéricamente, estilo pseudosacro (como a A. Cameron en p. 4, nota 14 de «Sappho's Prayer to Aphrodite», *Harvard Theol. Review* XXXII 1939, 1-17), sino, específicamente, parodia de la plegaria de amor.

cinta al revés y con más conocimiento de causa. En el delantal del poema, a la descripción con la invocación de la diosa sigue la λιτή y a ésta la ἐπικλησις; en su final, a la ἐπικλησις sigue la λιτή y a ésta, la descripción de la diosa. Así ambas descripciones contrastan acusadamente. La diosa antes indiferente (con la suprema indiferencia de quienes están sobre las alegrías y tristezas de los hombres) es ahora una diosa deferente.

Afrodita, que, al inicio de la oda, se sentaba en su regio trono abigarrado y era saludada, no sin temor, como «trenzadora de engaños», es ahora invocada como «camarada de armas» (σύμμαχος) en la guerra amorosa que pelea su pedidora de ayuda. Ésta suplica, pues, en un tono confiado en la correspondencia ferviente, como el que utilizan los hombres que se sienten tutelados por un dios (cf. Arquíloco fr. 75), aunque se equivoquen en sus previsiones (cf. Sófocles *Ayante* 117)¹¹⁵. La diosa, antes distante, es ahora una diosa amante. Aunque Afrodita no ama la guerra corriente (*Il.* 5, 428), ella es ἄμαχος, invencible en la batalla amorosa (*Il.* 3, 399 ss., Sófocles *Ant.* 781 y 799-800, etc.): por ende, aquel humano que la tiene como aliada gladiando en el combate de amor, tiene asegurada la victoria. Aquí debemos reiterar una advertencia importante: ahora se trata de μάχη, de lucha abierta, no de λόχος o emboscada, opuestamente a como estaba sugerido en δολόπλοκος. Lucha abierta, amor ἄδολως [cf. fr. 94, 1 y, quizás, 68(a)11]: en adelante, todo engaño o disimulo queda excluido en el combate de Safo, aliada con Afrodita. ¿Qué sentido dar a esta notable corrección? Dejaremos la contestación de esta pregunta para el final de nuestro trabajo, cuando podamos plantearnos, con mayor conocimiento de causa, el problema del sentido y finalidad del poema entero.

¹¹⁵ Homero no conoce la palabra σύμμαχος, sino ἐπικουρος, para «aliado». La aparición, en la lírica, de estos compuestos (con συν-, ὄμο-) que indican la «acción en común», revela una etapa interesante en el desarrollo de la conciencia individual, según señala B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft. Studien zum Einfluss der Dichter auf das soziale Denken und Verhalten in alten Griechenland*, Hamburgo, 1965, 46-49. Sobre el tópico de la δημοσπείρα, cf. F. Martinazzoli, *Sapphica et Vergiliana*, Bari, 1958, cap. II. En el lenguaje técnico de la alianza, συμμαχ(α) designa la plena alianza (ofensiva y defensiva), frente a ἐπιμαχ(α) (solamente defensiva). Para el empleo de σύμμαχος en la plegaria, resulta instructivo su uso en las parodias: cf. Ar. *Lys.* 346-47 y comentario de W. Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nuremberg, 1970, 84.

Visto y demostrado, al menos eso creo. Es cierto que ningún poema de Safo acaba en disonancia, sino que últimamente desemboca en un cierto equilibrio (que no debe confundirse con un final color de rosa), en una igualación o consuelo¹¹⁶, como el final de una sinfonía que se cierra en un tono o melodía de apaciguamiento; en el peor de los casos, en una situación de ἀμαχανία o de no saber qué hacerse en mal tamaño, Safo declara que «todo es comortable» (fr. 31, 17 πᾶν τόλματον). No es menos cierto que, en este poema, la estructura cíclica y el tono final poseen un carácter muy propio y que, acaso, no tolera explicaciones genéricas. El final de la oda viene a ser (punto tocado más arriba) un reflejo del principio, un desarrollo puntual de sus diferentes elementos; pero no hay «mono-tonía», el tono, la «Stimmung» es diverso y diverso es el sabor que deja en el lector. La angustia y el miedo tienen como sentimiento contrario a la esperanza. Parece que el espíritu de Safo, al igual que en una montaña rusa, ha ido de la depresión, de la vivencia de la desvalidez, a la esperanza y que ahora la posee un cierto esperanzamiento de una próxima liberación, de un gran descanso. Quiero llamar la atención sobre dos pormenores, muy significativos a mi modo de ver, uno fonostilístico y gramatical el otro.

Pormenor fonostilístico: a la primera estrofa con la vocal *-i-* repetida trece veces, si se cuentan, como se debe, los diptongos, responde la última estrofa con su *-u-* seis veces repetida: recuérdese aquel pronunciar, en la ortología local, con el velo palatino, que los lesbianos hacían de la *υ*, que suena como nuestra *-u-* velar y que es otra que la *-ü-* de los más de los dialectos. A la hemorragia de íes, a los agudos que silabeaban horadantes, punzantes, una experiencia aguda de dolor¹¹⁷, sucede la impostación del tono grave y calmo expresivo de un sentimiento más confiado. Si el momento de temor ha tenido unos armónicos tan lacerantes, la esperanza recobrada es una melodía grave, una súplica grave a la Todopoderosa.

¹¹⁶ M. Treu, *Sappho*, Munich, 1968⁴, 139-40.

¹¹⁷ Estos valores estilísticos del empleo de ciertas vocales son ya moneda corriente en la crítica literaria actual: cf., por ejemplo, el comentario de J. M. Blecua, «Un soneto de Góngora», en el vol. col. *El comentario de textos*, Madrid, 1973, 52-59, quien resalta en el «insidioso latón breve» gongorino y en la búsqueda de las íes e hiatos, en obsesiva repetición, la concordancia entre los fenómenos visuales y los auditivos de las íes y el pinchazo de la aguja.

Ni es menos de considerar el cambio de la construcción sintáctica. Al imperativo negativo (temor) μή δάμνα¹¹⁸ de la estrofa primera responden, tras la «citatio» no menos matizada [al τῦιδ' ἔλθ(ε)] ritual replica ἔλθε μοι de seguridad afectuosa], en la última estrofa tres imperativos positivos, que parecen urgir el deseo de Safo cada vez con mayor confianza¹¹⁹, climáticamente y en un ritmo veloz con tres encabalgamientos: liberación del dolor (¡no del deseo!), λῦσον; cumplimiento del deseo, τέλεσον; petición a la amiga y aliada, ἔσσο¹²⁰. La especulación tardía¹²¹ consideraba que el optativo es modo más adecuado para las peticiones al dios; pero el uso griego emplea, como se sabe, el imperativo en tales casos, mas del tema de aoristo. El tema de presente en v. 27 ἔσσο no extraña: es el uso «hortativo» del tema de presente, típico de la plegaria del «do ut des» y no ocasionado por situaciones de ansiedad¹²². En cambio, es extraordinariamente significativo el presente δάμνα, que es un presente compulsorio y de urgencia¹²³ para suplicar a alguien que pare una acción definida.

Asistimos al tránsito desde un estado depresivo a un estado de esperanza (fuera ésta más dudosa que cierta) que le acaricia a Safo dulcemente el corazón. Contemplamos el tránsito de un alma atormentada, que agoniza absorta en el dolor, la congoja y la mendiguez

¹¹⁸ K. Strunk en p. 122 de «Der böotische Imperativ δ(δοι)», *Glotta* XXXIX 1960, 114-23 considera que la forma δάμνα se hace sobre la 2.^a pers. *δάμνας, como κίνη (fr. 145) a partir de *κίνης.

¹¹⁹ Triple imperativo, el último prohibitivo en *Od.* 19, 42 (estructura semejante, en lo nominal, en *Od.* 8, 575 y 9, 175).

¹²⁰ Forma de imperativo medio, documentada en *Od.* 1, 302 y 3, 200: cf. E. Schwyzler, *Griechische Grammatik* I, Munich, 1939, 678.

¹²¹ Cf. Arist. *Poet.* 19, 1456 b 15 ss. sobre la crítica de Protágoras a Homero, por haber iniciado su poema con un imperativo: μῆνιν ἄειδε.

¹²² Cf. Píndaro *O.* 1, 85 τὸ δὲ πρᾶξιν φίλων δ(δοι) (después de tres imperativos de aoristo en vv. 76, 77 y 79) y otros ejemplos finamente analizados por W. F. Bakker, *The Greek Imperative. An Investigation into the aspectual differences between the present and aorist imperatives in Greek prayers*, Amsterdam, 1966, 110-15.

¹²³ Como en el Rgveda: cf. J. Gonda, *The aspectual Function of the Rgvedic Present and Aorist*, La Haya, 1962, 143. Este asunto está muy bien estudiado en el libro de W. F. Bakker citado en nota anterior, pp. 103-104: advierte que se usa «to beseech someone else to halt a definite action» (*Il.* 15, 376 = 8, 244; 22, 338-39; *Soph. Ai.* 844; *Ar. Pax* 59 y 979 ss.). Naturalmente, como posibilidad alternativa, pensamos en una forma distinta del imperativo sigmático δάμασον, pues la construcción con estas formas tiene un sentido distinto (~ ἰσχεῖν): cf. con θυμὸν como complemento, *Il.* 9, 496 y 18, 113; *Od.* 11, 562.

de un amor con tales ansias, a un alma que parece tener fundados motivos de correspondencia a sus imploraciones y pedimentos a la diosa del amor para que la socorra y alivie.

¿Qué ha pasado entremedias?

Aunque no poseyéramos más que el introito y el final del poema, deberíamos sospechar el motivo del cambio de tono. Deberíamos sospechar que pasar, lo que se dice pasar, no ha pasado nada; mejor dicho, que lo único que ha pasado, ha pasado por el alma de la poetisa y ha debido de ser un recuerdo. Nuestra sospecha se fundaría en ser la composición que comentamos poesía lírica y en ser su autora Safo.

Por ser lírica esta poesía. La memoria es, para el hombre, espejo y testimonio de su temporeidad. Pero mientras que el poeta épico memoriza el pasado en cuanto pasado («praeteritum ut praeteritum») y, en la memoria, se mantiene el distanciamiento temporal y espacial de aquel pasado concluso que la epopeya representa, el poeta lírico, en cambio, por ministerio artístico de su poesía ahonda en el pasado mediante la íntima evocación del recuerdo. La vivencia lírica del tiempo íntimo del alma se da en el recuerdo («Erinnerung»¹²⁴). El futuro como presentimiento o expectación y el presente como visión o revelación no son más que dos facetas de esa vida única que adquiere su plenitud esencial en el presente del pasado, es decir, en el recuerdo o evocación. Éste es el estado que mejor reproduce la vida del alma como dinámica temporal: el estado lírico.

En segundo lugar, por ser Safo quien es, la descubridora de un amor que no es tanto sexo o emoción inmediata de los sentidos (como en toda la poesía erótica griega arcaica que ha cantado, más que el amor, la voluptuosidad del amor, la embriaguez y felicidad amorosas) cuanto memoria, viva en el espacio y el tiempo, de una común emoción, memoria de algo concreto y real (no caigamos en la ingenuidad de averiguar el hasta dónde; pero ¡mucho cuidado, estetas idealizadores del amor de Safo en una forma de erotismo espiritual!). Lo poetizado es un instante que despertó, en su momento, una emoción de los sentidos; pero que se revive por el recuerdo y por las construcciones en la memoria, la perpetuación,

¹²⁴ Cf. E. Staiger, o. c. en nuestra nota 82, p. 79.

en fin, de cada minuto cumplido, en el logro de una memoria perdurable ¹²⁵.

Nostalgia en el recuerdo la han experimentado muchos poetas griegos, algunos antes que Safo ¹²⁶. Hay a mano ejemplos ilustres. En la *Odisea* encontramos la nostalgia del hogar (en Ulises), del esposo (en Penélope), del señor (en Eumeo, Euriclea o Filecio), de la vida (en Aquiles: 11, 482-91), y la constatación de sus efectos consumidores (en Anticlea, sobre todo, la madre de Ulises muerta de nostalgia por su hijo: 11, 202 ss.). De nostalgia por su hija raptada se consume Deméter (*Hymn. homer.* 5, 179-307, sobre todo v. 304). Nostalgia del amigo muerto tiene Aquiles (*Il.* 24, 6), como la tienen los paisanos del héroe muerto en Tirteo o Calino. Nostalgia de la patria tiene Arquíloco (fr. 12), y Alceo y Teognis en el destierro, y la expresan bellamente, pues ya lo dijo Mazzarino: «il esilio è amico della poesia». Por nostalgia de las cosas lejanas o perdidas tienen, a veces, estos poetas ganas de morir: Hesíodo (*Trabajos y días* 175), Teognis (vv. 341-50), Anacreonte, melancólico de su juventud (fr. 44 D.), pues la muerte puede ser la solución de los males (Píndaro *Nemea* 10, 75-77). Nostalgia de lo inalcanzable tiene Píndaro (*Nemea* 11, 43-48). Nostalgia amorosa la ha experimentado ya Arquíloco violentamente (fr. 104 y 112 D.)... Pero en ningún poeta griego son la nostalgia y el recuerdo tan característicos como en Safo ¹²⁷. A esta mujer sus recuerdos la tocan levemente, le hablan sin palabras, tropezándola y ensimismándola: fechas, gozos, encuentros y despedidas, acaecimientos... Vive Safo la soledad íntima y táctil de sus recuerdos. Recordando la fina sentencia quevedesca («falta la vida, asiste lo vivido»), yo diría que los versos de Safo son una meditación, en muchas variaciones, de este pensamiento: «falta el amor, asiste lo amado». En ningún poeta griego se realiza tan conmovedoramente la típica costumbre helénica de acordarse, al ver un hermoso paisaje, de los seres queridos que están lejos, pero que son ya una parte de su alma, dejando, abriendo una larga estela de nostalgia en la memoria; en ninguno se ejemplifica tan plenamente

¹²⁵ Sobre el tema tópico de la memoria en Safo, cf. A. Turyn, *Studia Sapphica*, 65.

¹²⁶ Cf. E. Huttner, «Sehnsucht und Erinnerung in der frühgriechischen Dichtung», *Festschrift zum 300 jährigen Bestehen des humanistischen Gymnasiums in Bayreuth*, Bayreuth, 1964, 155-94.

¹²⁷ Cf. B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, 97-100.

aquella gran verdad de que «el recuerdo es el único paraíso, del que no podemos ser expulsados» (Jean Paul); ninguno ha sentido como ella, que tiene el corazón agradecido y memorioso, que la memoria del hombre y su nostalgia es lo más grande que al hombre le queda (fr. 147)¹²⁸ y de lo que están privados el hombre o la mujer «amúxicos» (fr. 55)...

Ese pasado restaurado por la memoria, al reavivarse por la lejanía los más dulces sentimientos o por evocación de los seres amados que dejaron huella de su planta al posar sobre su corazón, traspasa el límite de lo contingente para hacerse expresión de una relación de la amante con el amor, con la diosa del amor¹²⁹, sentida en la proximidad de la belleza, en la belleza del paisaje, al entregarse a la grata comunicación de las Musas, en fin, en la presencia de lo bello, incluso en los poemas de la ausencia (he escrito incluso y he debido escribir normalmente, pues hay una sola excepción, el fr. 48, hacimiento de gracias y gozo por el reencuentro). La poesía es, para los griegos, divina, porque es «memoria»: hace presentes a los dioses y al pasado. Reintroduce en el mundo el tiempo cíclico, regenerado por los dioses, para conjurar la amenaza del dolor y la derelicción. ¡De qué modo tan singular realiza la poesía de Safo esta concepción! Pues Safo, como, en general, los demás poetas griegos de la Edad Lírica, no se entrega ni se pierde en el flujo subjetivo de sus sentimientos, sino que éstos se sitúan, en definitiva, sobre un telón de fondo invariable, el reconocimiento de un «ritmo» en la vida del hombre, una ley universal de alternación (hoy tristeza, mañana alegría) que les confiere un sentido. Esta ley se le revela a Safo por los senderos del recuerdo.

La poesía sáfica, en resumen, es poesía que vive hacia atrás, poesía del recuerdo (del pensamiento y del olvido), cierta Safo, como Séneca (*de breu. uit.* 10, 2 y 4), de que sólo el pretérito es una posesión segura («perpetua et intrepida possessio»), porque, ya se sabe, «quod agimus, breue est: quod aucturi sumus, dubium: quod egimus, certum». Los modos más sutiles del recuerdo, y la espe-

¹²⁸ En un tono, temblado y humanísimo, que nada tiene que ver con el horaciano «exegi monumentum aere perennius» o con el «was bleibt aber, stiften die Dichter» de Hölderlin. Es obligado el recuerdo de las llamadas «inscripciones - ἐμνήσθη»: cf. A. Rehm en *Phil.* CXIV 1941, 1-30.

¹²⁹ Comunidad de Safo con Afrodita: cf. B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, 105.

ranza, se expresan en Safo con delicada sensibilidad lírica, y no sólo en los poemas cuyo tema central es precisamente el recuerdo de las sombras de seres queridos que pasan por sus versos (fr. 94, 96 y 24, especialmente), sino constantemente.

Entre la parte inicial y la final de nuestra oda ha visitado a Safo un recuerdo, y no se vuelve de este recuerdo reconstituyente y promisor lo mismo que se ha ido. La agonía amorosa es la llave que, removiendo posos de conciencia como sumergidos en el pasado, pero que el río del olvido no ha podido tragarse, ha abierto ese recuerdo. Recogida Safo a sus solas, resbalando su espíritu por los recuerdos, inclinando el oído hacia el propio corazón, la poetisa espuma recuerdos, rememora y saca a luz lo que estaba interiorizado (aplomado y silente) en el tesoro de su memoria. Recuerda que un día, un buen día bueno, penando ella penas de amor, la diosa del amor venida del justo cielo se llegó a visitarla y los ojos de Safo se despertaron al amable milagro de una visión maravillosa y sus oídos a la audición de un suavísimo son que los hería... Lo sucedido en la ocasión ésa recuerda a Safo que hay una diosa que sabe su cuidado, que es su pan de lágrimas y mitigación de su dolor. La evocación de la diosa, que en otro tiempo la había visitado, es para Safo, visionaria entonces de visiones encorazonadoras, motivo ahora de esperanza: da a su plegaria la luz de un sentido y el calor de una esperanza. De aquel objeto visionado, consuelo en su pecho derramando, ha de brotar todo lo bueno por venir, como brotaron todas las pasadas bondades. Otraño la diosa (más de carne que de estrella) afable, de trato fino, vino a consolar y esperar a su devota con dulces palabras, porque la fe es por el oído y el oído por la palabra de la diosa; y luego, seguro, cumplió su promesa. Aquello aconteció una vez, varias veces, y no está dicho que no acontezca otra. Como otras veces, ahora también a Safo le duele el corazón y, como otras veces, Afrodita al paño. En el nombre de esa seguridad, que le viene de su confianza ingenua en la diosa, Safo está ya sintiendo que el gozo antaño invenido es ahora gozo inminente.

Apelo a San Agustín. «No estando alegre —escribe¹³⁰— recuerdo mi alegría pasada, y mi tristeza pretérita no estando triste», y continúa luego el gran clásico de la relación entre memoria y espe-

¹³⁰ *Conf.* c. 14, n. 21 y cf. P. Laín Entralgo, *La espera y la esperanza*, Madrid, 1957, 46-76.

ranza explicando que la memoria nos permite vivir el pasado en el presente y edificar en el presente los proyectos y las esperanzas del futuro, la memoria no en cuanto conocimiento del pasado como pasado, sino en cuanto evocación de lo que ha sido con el temor o la esperanza de volverlo a ser, no la memoria épica, diríamos nosotros, sino el recuerdo lírico. Bien al contrario de algunos místicos, cristianos o no, para quienes el encuentro con Dios, objeto de su esperanza, se logra trascendiendo la memoria, a fuerza de aniquilar recuerdos, dejando la memoria en estado de potencia desnuda y vacía y quedando ellos vacíos de la memoria («ya no guardo ganado», escribe San Juan de la Cruz), Safo, que no pone su ambición tan alta, no estando alegre, recuerda su alegría pasada y en ella ancla su esperanza: «ex memoria spes». Por lo visto, no anda Safo de acuerdo con el Dante que escribiera «nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria». Tampoco con los místicos aludidos. En esto, insisto, se nos descubre Safo muy griega. Para el griego, en efecto, la función de la memoria¹³¹ es lanzar un puente entre el mundo de los vivos y el Más Allá, conjurando a éste como, por la ἔκκλησις (*Od.* 10, 515 ss., 11, 23 ss.), se hace venir del mundo infernal, por un instante, al muerto; de ahí la razón de ser de las técnicas de rememoración (ἀνάμνησις) destinadas a librar-nos del tiempo y, integrándonos en la organización cíclica del mundo, abrírnos el camino de la inmortalidad.

Principio y fin del poema se recogen en círculo, como en aquellos dramas¹³² en los que entre la realidad del principio y la del final, la parte central la ocupa un sueño. «Finis» e «incipit» se traban y dan la mano, recayendo el final en el principio; pero, atravesándose entre ellos, en una estructura ternaria, la «epexegesis» que explica la diferencia de tono y matiz que hay entre la tesis y la vuelta a la tesis. La figura de Afrodita ha cambiado: luego una visión de Afrodita ha debido de acontecer. La aflicción ha cedido a un movimiento de confianza: luego algo ha visto u oído la afligida que le ha recordado que el amor, como la vida en general con su dolor y su gozo, tiene un ritmo, su dialéctica y reciprocidad. Como así ha sucedido,

¹³¹ Cf. J. P. Vernant, «Aspects mythiques de la mémoire et du temps», *Journal de Psychologie*, 1959, 1-29 (recogido en *Mythe et pensée chez les Grecs I*, Paris, 1971, 80-107).

¹³² Cf. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. esp., Madrid, 1972^a, 255.

en efecto. La diosa ha venido y la sola visión de Afrodita y sus palabras promisoras explican la diversidad de tono. ¿Ha venido realmente? No, en este poetizar de la memoria y del recuerdo, que es la poesía de Safo, Afrodita no ha venido, sino en el recuerdo, dormido en el fondo de la memoria, de su epifanía pretérita; pero la confrontación entre la pasada experiencia y el presente de Safo es ya motivo fundado de una esperanza¹³³.

Tenemos pocos ejemplos de teofanías en la literatura griega clásica posterior a Homero (en Homero las epifanías divinas poseen un carácter muy particular¹³⁴): Hesíodo, Safo, Parménides, Píndaro; pero su estudio constituye un punto de vista interesantísimo no sólo en lo que toca al conocimiento de la individualidad de esos autores, sino también relativamente a su significación como reflejo, al igual que los sueños, de esquemas tradicionales de civilización, pues las experiencias epifánicas, como las oníricas, se repiten en esquemas típicos llenos de sentido (recuerdo de una situación análoga, de una conversación, invocación del lugar sacro o de la presencia del dios, revelación del dios a través de elementos muy simples: acompañado de ciertos animales o atributos de culto...). Las creencias propias de un pueblo son determinantes de la estructura de las visiones y éstas pueden ser auténticas al mismo tiempo que vividas según esquemas convencionales precisos, de acuerdo con mitos tradicionales que provienen de una experiencia vivida por los mortales. Del mismo modo que nosotros tenemos sueños, esos hombres tenían todavía visiones sentidas como reales y relatadas como experiencias reales (no como un modo figurado de expresión) con voluntad de reproducir fielmente lo que claramente se vio.

¹³³ Una interpretación psicoanalítica postfreudiana de la poesía de Safo ofrece R. Bagg, «Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics», *Arion* III 3, 1964, 44-82 (trata de la oda primera en pp. 70-78). El método sáfico de atacar y redimir una situación de sufrimiento consistiría en hacer pasar el poema por un estadio de ensueño, como interludio relajador de la opresión de la realidad. Sus propiedades medicinales radican en que, al reconocer la culpa en la declaración del sueño, nos relajamos de aquélla. El recuerdo cumple el mismo efecto de curación psíquica que habría tenido una epifanía real futura de Afrodita, y así la poesía de Safo viene a ser una empresa curativa para ella misma y para las muchachas del círculo, un intento lingüístico de calmar el espíritu que sufre de deseo o por la separación.

¹³⁴ Los pasajes iliádicos están inventariados por W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, Berlín, 1956, 99 ss. Para la *Odisea*, véase ahora J. E. Melliger, *Das Wirken der Götter in der Odyssee*, Dis. Viena, 1969.

La crítica moderna se ha preguntado si la teofanía que constituye el cuerpo central de nuestra oda es mera «literatura», reflejo de una convención o de un modo literario imaginista de pensar y no lo que se llama, hablando en serio, una plegaria, o si es reproducción memorativa de una visión real y experiencia personal (que entra ya en la zona del milagro, de la intimidad de la conciencia, de lo sobrenatural), o si es superstición de Safo que, al ver gorriones en el ciclo, cree ver a Afrodita, o si es aprehensión imaginaria o figuración fantasista, un escape deliberado, con voluntad de sueño, por la tangente de la fantasía, bien como pesadilla febricitante de una noche de indigestión, bien como recuerdo de esperanzas, que no de realidades.

La primera suposición es la más torpe. ¿Pura literatura de una Safo que, sin pretender que la tomen en serio, se va de vuelo con la imaginación corredora? Por mi parte, la respuesta no ofrecerá equívoco alguno. Respondo: no. Y añadido que una visión verdadera no deja de serlo porque se la traduzca en términos tradicionales (que dan de la realidad una dimensión suplementaria), al darle a esa experiencia la forma literaria de la tradición épica y litúrgica, del mito. Las epifanías divinas en la epopeya homérica se producen en el momento de la acción, se ha dicho; aquí, en cambio, se trata de una promesa. Pero no falta, entre las epifanías iliádicas, una «escena íntima» con epifanía y promesa, no muy desemejante a la sáfica: el encuentro de Tetis y Aquiles en el canto primero de la *Iliada* (v. 352 ss.: súplica, venida, pregunta, promesa¹³⁵); también en nuestro poema destaca ese mismo matiz de proximidad y ternura, pues Afrodita, sin minimizar otros aspectos de su figura, es una «persona» que se inclina hacia Safo, la interroga de una manera objetivamente inútil, la consuela, la interpela por su nombre... No hay duda de que la epifanía de Afrodita ofrece rasgos conspicuos de una «dramatización» literaria, dígame épica¹³⁶, dígame litúrgica: este hecho, sin embargo, no puede decidir nuestra respuesta a la cuestión que nos planteamos.

¹³⁵ Cf. T. Krischer en pp. 12-13 de «Sapphos Ode an Aphrodite», *Hermes* XCVI 1968, 1-14.

¹³⁶ V. 7 ἔκλυες ~ *Il.* 1, 43 y 357; v. 7 λήποισα ~ *Il.* 18, 65; 14, 225; 19, 114; el carro ~ *Il.* 5, 720 ss.; rapidez del viaje ~ *Il.* 1, 359; 19, 115; «gesto» (aquí, la sonrisa) antes de la conversación ~ *Hymn. Ven.* 56-68, etc. Algunos, no señalados por A. Cameron en pp. 13-16 de *o. c.*, en nuestra nota 114.

Pero la viceversa, o sea, la admisión del milagro religioso, al modo de la visión de nuestros místicos, tampoco tiene que ser necesariamente cierta. Sería petulante, por nuestra parte, pretender decidir hasta qué punto la experiencia descrita por la lesbia ha sido visionaria o real. Visiones y audiciones de tal especie eran, en los días que Safo corría, más frecuentes aún de lo que lo han sido en tiempos posteriores: entonces, como ahora, había quien creía en la realidad de tales experiencias y quien era más relapso a aceptarla¹³⁷. Hoy se suele echar mano, para explicarlas, de la parapsicología y de la psiquiatría: una Safo visionaria de alucinaciones y ensueños, de puro neurótica, encaja perfectamente en ciertas interpretaciones actuales de su persona. Pero, por otra parte, nosotros humildemente, sin molestar a nadie, nos atrevemos a advertir que el mundo de los grandes poetas tiene sus leyes propias. El poeta tiene excelencia en la exploración de esos mundos interiores, en los que encuentra una realidad tan realidad y más absoluta que la percibida por los sentidos, realidad que sólo el poeta percibe con su sensibilidad aguda y de la que nos ofrece su reminiscencia poética. Si le preguntamos si ese mundo suyo de visiones responde a una imagen interior o a una visión real, contestará, acaso, con nuestro Bécquer¹³⁸, «yo no sé si el mundo de visiones / vive fuera o va dentro de nosotros». «La diosa —escribe Klaus Unger¹³⁹— no se le ha aparecido en una visión, no la ha visitado en figura corporal. Tampoco es una aparición que ha tenido en estado de entresueño o duermevela, sino que es el producto de la fantasía de su espíritu «en acecho sensible» (Hegel) que, acuñado por el conocimiento de la tradición mitológica, reconoce en aquella forma de aparecérselo el amor, a Afrodita y en los gorriones, que bajan en vuelo hasta la tierra, a su carro. En tanto, sin embargo, que conoce de ese modo a la divinidad, tal conocimiento es, al tiempo mismo, un reconocimiento y veneración, su poesía es culto y su interpretación metafísica de la realidad es religiosidad». Sí, es muy posible que Safo, que en su vivencia psicofísica del amor (fusión de lo físico con lo metafísico en «el presente

¹³⁷ Véase un texto estupendo, al respecto, en Dionisio de Halicarnaso *Antiqu. Rom.* II 68, 2.

¹³⁸ *Rima* LXXV.

¹³⁹ *Religion und Mythos in der frühen griechischen Lyrik: Sappho-Alkaios-Solon*, Dis. Viena, 1967, 40.

absoluto» de que habla H. Fränkel), reconoce el rastro de la divinidad, lo identifica con Afrodita y da a esa experiencia la forma literaria de la tradición litúrgica y épica. La experiencia profunda del amor toma la forma dramática de voces y visiones que son expresión artística de intuiciones y percepciones directas, o sea, realización, en imágenes visibles y audibles, de una personalidad secreta y permanente de tipo superior a la personalidad consciente y que, para decirlo a la moda del día, traslada a la conciencia las sugerencias del subconsciente. «La experiencia visionaria —escribe una autoridad en la materia, Evelyn Underhill¹⁴⁰— es (o, al menos, puede ser) el signo externo de una experiencia real. Es un cuadro que construye la mente, ello es cierto, con los crudos materiales a su disposición, como construye el artista su cuadro con tela y pintura. Pero, así como el cuadro con tela y pintura del artista es el fruto, no meramente del contacto entre pincel y tela, sino también de un contacto más vital entre su genio creador y la belleza visible o la verdad, así podemos apreciar nosotros en una visión, cuando el sujeto es un místico, el fruto de un contacto más misterioso entre el visionario y una belleza o verdad trascendental. Tal visión, puede decirse, es el 'accidente' que representa y reviste una 'sustancia' invisible».

Reconozcamos igualmente que el contenido de la experiencia recordada puede pertenecer a lo real y a lo posible. Junto al recuerdo de lo que fue, la memoria contiene la recordación de lo que pudo ser. Junto a la evocación del suceso, cabe la reviviscencia del ensueño; y para algunos poetas, como para Antonio Machado¹⁴¹, «de toda la memoria sólo vale el don preclaro de evocar los sueños». Una poetisa que nos dice «hablé en sueños con la diosa de Chipre» (fr. 134 Ζά <.) ἐλεξάμην ὄναρ Κυπρογενηῆ¹⁴²) y que sacraliza constantemente su experiencia amorosa en una conversación con la diosa del amor¹⁴³, en una insistente plegaria¹⁴⁴, ¿describe epifanías visio-

¹⁴⁰ *Mysticism. A Study in the nature and developmen of Man's*, Cleveland-N. York, 1963¹⁰, 271.

¹⁴¹ «Galerías», en *Poesías completas*, Madrid, 1941⁵, 97.

¹⁴² Cf. Alcmán 47 ἦρα τὸν Φοῖβον ὄνειρον εἶδον γ, quizás, Alceo 144.

¹⁴³ Fr. 159 (Afrodita le habla a Safo), fr. 22, 15 (cuenta Safo cómo Afrodita critica sus plegarias). Por supuesto, en esta epifanía no hay sólo voces, sino visión. Cf. por contra Eur. *Hipp.* 86 κλύων μὲν ἀδῆν (var. ἀδῆς), δμμα δ' οὐχ ὀρων, al final de la plegaria de Hipólito a Artemis. Por cierto que, cuando

nadas, fuese sólo con los ojos de su alma, entremeje en el recuerdo vivires y soñares o devanea por un mundo onírico (visión $\delta\nu\alpha\rho$ más que $\beta\pi\alpha\rho$) entrevisto en sueños, los sueños que tan próximos están al fenómeno de la producción poética? Pero ¿no habíamos quedado en que las epifanías eran un modo especial de soñar de aquellos hombres y mujeres? Al final de este estudio nuestro veremos, desde una perspectiva de conjunto, cómo el encuentro de Safo con lo divino sobreviene, nos parece, al término de un proceso espontáneo, en la culminación de la exaltación de su misma naturaleza, de la completa extrinsecación de su personalidad; quizás entonces la pregunta que ahora nos hemos planteado reciba respuesta algo más explícita, en lo que cabe. Bien puede ser, y también al contrario, que también entonces la tal pregunta siga pareciendo impertinente.

El excursus ha sido largo. No he podido enjugar más la materia. Pero pasemos ya a analizar la parte central del poema, la exégesis («medium»), encuadrada entre la tesis («caput», «initium») y la vuelta a la tesis («finis»), o, si lo preferís, la «narratio» o «argumentatio» entre la «propositio» y la «recapitulatio», o, si lo preferís, la complicación de la estructura entre la presentación y la solución, como diríamos más propiamente, si de otros géneros (oratorio o dramático) se tratara. La «composición anular», tan dilecta de los griegos para la organización del material conceptual (cerrando así el círculo «con toda la alegría de su soledad circular», que dijo el filósofo griego, y, para no ponerlo tan alto, con toda la paciencia con la que el coleóptero redondea sus esférulas) se muerde la cola y, como en todo aquello que se muerde la cola, no sabemos si se la muerde porque el final viene al principio o porque el principio anticipa el final, para prepararnos y no dejar el pensamiento principal «in suspenso», que es cortesía y organización mental muy griega. Hay diversos tipos y subtipos¹⁴⁵. Dejo de lado la variedad

hablando de la «religión personal» entre los griegos, se dice que esta plegaria eurípidea es «quizá su evidencia literaria más famosa» (A. J. Festugière, *Personal Religion among the Greeks*, Berkeley-Los Angeles, 1954, 7), se hace injusticia notoria a la plegaria sáfica, o es que no se la toma en serio.

¹⁴⁴ Tema de «plegaria a Afrodita» en Safo: fr. 2, 5, 15, 33, 35, 60 (?), 86, 101.

¹⁴⁵ Cf. especialmente W. A. A. van Otterlo, «Eine merkwürdige Kompositionsform der älteren griechischen Literatur», *Mnemosyne* XII 1944, 192-207; *Untersuchungen über Begriff, Anwendung und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam, 1944; *De ringcompositie als opbouwprincipe in de epische Gedichten van Homerus*, Amsterdam, 1948.

«función anafórica recapitulativa», cuando el escritor no pasa a la frase o unidad siguiente de la composición sin antes recoger, recapitulándolo, al comienzo de la misma, más o menos concisamente en una responsión formal de las palabras (y lo más a menudo, en forma participial), el contenido de la frase o unidad anterior, como los niños, para ascender por los tramos de una escala, ponen cuidadosamente primero un pie, como punto de apoyo, y luego el otro, y ya están un instante pisando el escalón con ambos pies, y así sucesivamente: no como aquel otro estilo lingüístico que, una vez alcanzado un escalón, tiende a borrar los escalones anteriores, como el león de los bestiarios medievales que, a cada paso adelante, borra las huellas con el rabo, para despistar a sus perseguidores. Igualmente, dejo de lado otro subtipo, el de «composición en ritornelo», esto es decir, mediante la repetición de un estribillo en una sucesión de subunidades integrantes de una unidad artística. En todo caso, y esto sí que nos importa, ante una composición circular, hay que dirimir previamente si la parte central es un digredir en un «excurso» y entonces la estructura circular, llamada «anafórica», no es primaria, sino que viene condicionada por la digresión; o si la parte central no es digresiva, sino de carácter necesitativo, y entonces la función de la composición anular es «inclusoria», las partes están netamente definidas, hay un programa y hay una conclusión. Pues bien, en esta oda, y contra la opinión de Page¹⁴⁶, la parte central no es un excursus excesivamente alargado, sino que es la justificación esencial, un «ejemplo» que refleja la esencia misma del amor y de su experiencia en Safo. Todo (el orden de las estrofas, la selección de las palabras, el tejido sintáctico, la relación Safo-Afrodita, el tiempo, la concepción del amor, el sentido de la plegaria y de la promesa de la diosa, el «mensaje» del poema) está pensado, en el cuerpo central del poema, en una relación necesaria y suficiente entre sus diversas partes y con el inicio y el final de la oda. Todo está jerarquizado y perfectamente estructurado. Tropezamos aquí con una estructura cristalizada, con una muestra de estilo maduro.

En cuestiones de estilo, y en todas las cuestiones, es mal método tomar el rábano por las hojas, quiero decir, echar en fosa común

¹⁴⁶ *Sappho and Alcaeus*, 18.

todos los ejemplos de un mismo (aparentemente) procedimiento de organización externa. Hay clases y clases de «composición circular», como las hay dentro de otras etiquetas estilísticas no menos socorridas. Escribe H. Fränkel en un estudio ya clásico sobre el estilo literario arcaico¹⁴⁷: «La oda a Afrodita denuncia una rotundidad sorprendente y se genera, también en este aspecto, de un arte maduro y formado; sólo que la esencia de esta rotundidad es totalmente diferente de la considerada arriba» (se refiere a Íbico fr. 6 D (= PMG 286), dos generaciones posterior a Safo). Fränkel ve en nuestro poema un ejemplo, aunque singular, de la λέξις εἰρομένη («schildernder Stil»), es decir, de ese estilo literario de gran sencillez constructiva, en el cual las frases en seriación llana, en un hilo de decir que va continuado y llano, se enchufan en «concatenación» las unas a las otras por simples mechinales copulativos. Es una sintaxis de coordinación ilativa en que desfilan los sucesos en hilera y cuyo gozne de rodaje es un sencillo «y», sin valerse de los puntales del pronombre o de las partículas relativas. A este estilo se opone otro más maduro, periódico, rico en subordinaciones y en el que cada una de las partes se arquitectura en jerarquía debida, gravita hacia un plan de conjunto. Por supuesto que todo esto es verdad, en líneas generales; pero no somos del mismo parecer de Fränkel a la hora de conceptuar, tras hacer leve salvedad, nuestro texto sáfico desde la misma perspectiva (a cuya luz todos los gatos son pardos) con la que enjuiciamos aquellos ejemplos de un estilo compositivo que da la impresión de una obra que ha ido creciendo sin previa meditación de plan, sin otra articulación que la estructura anular que, al final del conjunto (conglomerado, catálogo, visión de lo general en imágenes particulares), anuda con el inicio. Nuestro texto sáfico se nos ofrece, en efecto, tras la estrofa inicial de invocación, como un rosario de oraciones en personal, cuya sutura marca el conectivo δέ (v. 7 ἦλθε, v. 9 ἄγον, v. 13 ἐξίκοντο, vv. 13-15 ἦρε(ο), v. 15 λῦσον, vv. 26-27 τέλεσον, vv. 27-28 ἔσο), sin más complicación que un sencillo estilo indirecto (vv. 15-17) que en seguida cede paso al directo, en un ritmo dinámico de frases yuxtapuestas (salvo καί en v. 21). Ahora bien, no olvidemos que la para-

¹⁴⁷ En p. 48 de «Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur», recogido en *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Munich, 1955, 40-96.

taxis y la fluencia constante de las frases («oratio perpetua») es la sintaxis propia para expresar las ondas de la corriente lírica, en todas las épocas y literaturas. La lírica requiere una «sintaxis» (trabazón) mínima y justa, la construcción sin argamasa y sin palabras auxiliares. Se denuncia, pues, en la oda sáfica la elección justa de las fórmulas sintácticas que presentan movimientos del ánimo lírico¹⁴⁸: si pudo o no expresarse con una sintaxis más complicada es cuestión irrelevante, pues, aunque hubiera podido, no lo habría hecho. Tal vez se denuncia también un rasgo femenino¹⁴⁹ de la poesía lírica o un rasgo lírico de la mujer en esa renuncia a la dependencia o relación gramatical, lógica y visible¹⁵⁰. Porque de lo que no hay duda es de la madurez estilística de nuestro texto, como seguiremos declarando.

En el cuerpo del poema las cinco estrofas se articulan en dos núcleos («descensio» y ῥῆσις), dispuestos en una relación simétrico-axial en torno a la estrofa cuarta, simétricamente medianera entre ambos núcleos: sus dos versos iniciales concluyen la «descensio» y en ellos (epifanía de la diosa) culmina el poema; sus dos últimos versos inician la ῥῆσις de Afrodita. Desde la introducción a su complementario, la estrofa final, se avanza por dos amplios tiempos o compases, unidos por un acorde central, en los que se desenvuelve la ἔκφορσις.

3. ESTROFAS SEGUNDA Y TERCERA: «DESCENSIO»

El orden normal de los elementos iniciales del ὕμνος κλητικός es ἀνάκλησις + ἐπίκλησις + formulación inicial de deseos. Haciendo preceder a la ἐπίκλησις (v. 5 a ἔλθ') el deseo negativo μὴ... δάμνα y al dejar en suspenso el correlato positivo que esperaríamos («líbrame»), Safo lanza un puente, que une dos orillas alejadas en el tiempo, hasta la estrofa final (v. 25 λῦσον, precedido de la «citación» ἔλθε μοι, llamada a distancia que, también desde un punto de

¹⁴⁸ Cf. W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlín, 1926 (reimpr. 1971), 263 («Index», s. u. «eruptiver Stil»).

¹⁴⁹ Cf. O. Jespersen, *Die Sprache, ihre Natur, Entwicklung und Entstehung*, Heidelberg, 1925, 222 ss.

¹⁵⁰ Cf. E. Staiger, *Conceptos fundamentales de Poética*, 53-62.

vista óptico, constituye para el lector la prueba ocular que delimita y acota la parte central del poema). Así, en el intervalo, puede llenar, distendiendo el hieratismo de las formas, el cuerpo del poema con la descripción y recuerdo de la epifanía de la diosa, desarrollándola en distintos planos y dimensiones (temporal, espacial, de relación personal, de agente, etc.) hasta hacerla llegar a un punto culminante y expresar, por fin, en el verso 25 el término «in suspenso» de la oposición a μή δάμνα, retrocediendo al punto de partida y añadiendo el roto hilo, con cuya ruptura nos tomó de sorpresa. El verso 5 a sirve de juntura entre la estrofa primera (por la oposición con μή δάμνα) y con el elemento central del poema (por añadirse la condicional αλ... ἤλαθε). La divergencia de planos temporales es el medio dimensional para unir a la introducción la parte central, la aretalogía ¹⁵¹ del himno.

Dos núcleos y un elemento central, medianero de uno y otro, cabe distinguir, como hemos dicho, en la articulación de la parte central de la oda ¹⁵²: «descensio» de Afrodita, epifanía, conversación o ῥῆσις. La «descensio» ocupa las estrofas segunda y tercera y progresivamente va acercándonos la figura de la diosa que, en la invocación que abre la oda, se nos presentó en su proceridad lejana y distante: constituye el engarce y justificación de dos modos de ver a Afrodita, lejana primero y luego vecina y sonriente ο φιλομμειδῆς (v. 14 μειδ(αισιαισ')): entre ambos momentos se sitúa la evocación del viaje.

Se advierte, efectivamente, que el enfoque espacial domina al principio la imagen de la diosa, en lejanía, y sólo el «yo te suplico» (v. 2 b) de Safo contiene una referencia al tiempo, al presente. La súplica inmediata no es «líbrame», sino «ven aquí», en sesgo un tanto inesperado, no porque nos choque la «aduocatio» a una diosa de la que la suplicante se reconoce víctima (como si ésta pensara que la mejor manera de defenderse del enemigo consiste en abrazarse a él estrechamente), sino porque esperaríamos, como es de

¹⁵¹ Cf. H. Saake, o. c. 45. Más resumidamente, en *Sappho-Studien*, Munich, 1972, 55.

¹⁵² Contra B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960², 181, quien distingue, entre inicio (1-5 a, plegaria en términos generales) y final (25-28, «reprise» de la plegaria en forma más especial), una parte central (5 b-24) en dos movimientos: 5 b-12 a, descripción de la epifanía, y 12 b-24, palabras de la diosa.

lógica, correspondiendo a «si alguna vez viniste», un «ven ahora». La responsión temporal que ποτᾶ incoa queda «pendens» (pues τῷδ' no cohiere con ella). La frase da la impresión de presunta o frustrada (ἀναπόδοτον), en tanto el antipolo νῦν queda en suspensión, y se deja este cabo suelto hasta el verso 25 en la «citatio». Dicho de otro modo: en el verso 5, en vez de dos términos locales o temporales ambos, encontramos un término local (5 a) y otro temporal (5 b); la corrección, el ἀναπόδοτον, llega en 25 a y, hasta tanto, la oposición permanece suspendida durante casi veinte versos. Así se integra en la oda, como un elemento de suspensión, la polaridad espacio-temporal o tempo-espacial entre lo espacial-objetivo (τῷδ' ἔλθ') y lo temporal-subjetivo (ἔλθε μοι καὶ νῦν), de acuerdo con un mecanismo (ζingenuo?) de tensión-relajación.

La lejanía de la diosa se nos ofrece en dos movimientos sobre un mismo eje, reflejando las miras respectivas de orante y dios: de abajo a arriba (mi voz, oyendo a lo lejos, escuchaste) y de arriba a abajo (del padre la casa habiendo dejado viniste¹⁵³). El «tertium comparationis» o zona de semejanza es espacial τῷδ' / πῆλοι¹⁵⁴. Se puede apreciar ahora el valor funcional de v. 2 παῖ Διός, que pudo parecer incidente decorativo de leves proporciones¹⁵⁵, de condición mínima. La hija de Zeus (cf. *Il.* 14, 193), que se acerca al hombre, se aleja de la casa de su padre, y a la inversa, pero observando la misma pragmática, en situación contraria, cuando se aleja del hombre, entonces, por contraria manera, camina la hija de Zeus hacia la mansión de su padre (*Il.* 14, 224). La poesía sáfica procede por constantes toques antitéticos¹⁵⁶, nada fríos ni artificiosos; aunque

¹⁵³ En lugar, por ejemplo, de una expresión topográfica distinta, del tipo de Alcman 21 Κύπρον ἱμερτᾶν λιποῖσα καὶ Πάφον περιρρόταν, Anth. Pal. XII 131 (Posidipo), Horacio c. I 30, etc.

¹⁵⁴ Tanto πῆλοι como la variante πῆλοι pueden significar en donde y adonde (cf. *Il.* 15, 515 δύνασαι δὲ σὺ παντός' ἀκούειν; 4, 455 τηλόσε δοῦπον ἔκλυε y cf. *Il.* 21); pero no «de donde», como suele traducirse. Preferimos πῆλοι por las razones que apunta P. Maas, «Aehrenlese», *Sokrates VII* 1919, 254-56 (recogido en *Kleine Schriften*, Munich, 1973, 181-83).

¹⁵⁵ Cf. ejemplos de Alceo, Anacreonte, etc., en contextos himnódicos, en A. E. Harvey p. 215 de «Homeric Epithets in Greek Lyric Poetry», *Class. Quart.* n. s. VII 1957, 206-23.

¹⁵⁶ Curiosamente viene a decir lo contrario W. Schmid, *o. c.* 424; pero parece fijarse sólo en aquel caso en que la antítesis se eleva a oximoro, como el γλοκύπικρον «dulciamargo» o «agridulce», que inventa la tierna especialista en

tan leves, a veces, que dan la sensación de unidad armoniosa, como sombras y luces de un cuadro que se funden en una unidad musical de colores: Afrodita se aleja de Zeus / se acerca a Safo; risa de Afrodita / angustia de Safo; el carro pesado / la ligereza de los gorriones; la pequeñez de estos pajarillos / el batir espeso de sus alas; tierra negra / brillo del éter; φεύγω / διώκω, etc.

Un poco impensadamente, en lugar de un «ven, como viniste de lejos», encontramos una inflexión de la ruta «ven, como me oíste a lo lejos y viniste». Así se cierra la estrofa con ἤλθες (al modo homérico) en responsión con el verbo que la ha iniciado: en el entretanto, la separación los une y contrapone y el alejamiento entre ambas formas verbales cumple la función de señalar la distancia (se trata de un gran viaje, de un viaje cósmico que, evidentemente, si la viajera no fuera una diosa, requeriría su tiempo) y, a la vez, evitar que ἤλθες sea visto, en exclusiva, como elemento responsivo, como corresponsal de ἔλθε, integrándose como un momento más de la epifanía, que así no se cierra y prosigue hasta el v. 24 (en v. 25 debe, pues, aparecer la «citatio»). Al retrasar el «viniste» que exige el «ven» de v. 5 b, intercalando algo, el motivo se abre y se ramifica, en una estructura diseminativa. Para ello más aún importa lo siguiente, la ambigüedad sintáctica de la frase (vv. 7-8) «como oíste y como viniste», o bien «como oíste, y viniste»: lo que primero aparece como representación auxiliar se autonomiza y, relajada la estructura lógica de la frase subordinada, ambos motivos (oír y venir¹⁵⁷), que arrancaron juntos, acaban casi por perderse de vista, viviendo el segundo su vida, dándole el autor desarrollo, tratándolo por expansión y desmenuzando las circunstancias del caso. Es, si no más, algo análogo a las comparaciones homéricas que, aun desde el punto de vista gramatical, aparecen a veces casi desligadas del texto en el que se intercalan. El símil inicial prolifica. La imaginación se desvía unos momentos de su senda para deleitarse con las bellas inciden-

sufrimientos amorosos para designar, tan ahondadoramente, lo entredulce que la obsede, cuando en su corazón muerde el suave amargo del amor.

¹⁵⁷ El motivo «oye-viene» es característico, anotémoslo desde ahora, del tema «protector (dios u hombre) que defiende a la víctima de una violencia (βίαι)»: *Od.* 14, 266 = 17, 435 (y cf. *Od.* 9, 401 y 10, 118: para resaltar la identidad, recuérdese que, en Homero, αἶψα puede ser también percibir con los ojos), *Eur. Hec.* 1109, *Bacch.* 576 y 582.

cias del rodeo. Las oraciones, en constante potencia proliferativa, dan origen a nuevas oraciones incidentales; los nombres van cargados de elementos determinativos y sirven de antecedente a pronombres que, a su vez, introducen oraciones nuevas. El valor funcional del símil parece desbordado por la viciosa lozanía de pormenores subalternos y se diría que al poeta se le rompe la sintaxis entre las manos. El símil se hace casi independiente, enajenándose de su paisaje nativo, engruesa verso por verso, crece orgánicamente hasta llegar a formar, conforme aumenta su bulto, un conjunto cuasi-autónomo y se acerca, en cierto modo, al episodio. Nunca fue un exceso tan digno de perdón como los ensanches que se permite el símil homérico, más de lo que la estética de nuestros tiempos toleraría; de arte que una crítica analítica miope ha llegado, en sus torpes excesos, a considerarlos como añadiduras o hijuelas. Pues bien, en la homerísima tradición del símil se inserta, desde un punto de vista gramatical, la frase sáfica que comentamos.

Es una técnica muy griega la «anticipación» de lo esencial¹⁵⁸, seguida del natural excitante de la «retardación» de las circunstancias, para atizar el interés de acuerdo con un mecanismo eficaz de suspensión y satisfacción del pensamiento. No se trata de un «ordo artificialis», esto es, de un ὕστερον πρότερον, ὕστερολογία ο πρωτότερον retóricos, por quebrantar el orden natural de las representaciones de los acontecimientos efectivos, tal y como nosotros los seríamos en una imagen temporal lineal para describir estados de percepción interior. Se trata de que la mente griega aprehende sintéticamente el conjunto y se coloca «d'emblée» en su momento final, para pasar luego a analizar los trámites intermediarios, en lugar de representarse primero las circunstancias, por esquinces y rodeos lógicos inacabables, hasta llegar al resultado. El griego, no: primero da el resultado, con el cual sobresalta la admiración, solivianta el interés y, irritada la fantasía por el interés de la meta, luego pasa a la ἐπιφρασις y a la ἐπεξήγησις de las circunstancias y pormenores, quedando el proceso como cinematográficamente descompuesto, de adelante a atrás, en la retina. De acuerdo con la susomentada técnica («ordo praeposterus», según nuestros hábitos),

¹⁵⁸ Cf. B. A. van Groningen, *In the Grip of the Past*, Leyde, 1953, 35-41 y piénsese, un momento, en la importancia de la «estructura retrospectiva» en Heródoto.

el final del viaje (v. 8 ἦλθες) se señala antes que la descripción del mismo en la estrofa siguiente; se echa por delante, a manera de batidores, los datos esenciales antes que lo accesorio o descriptivo. Por otra parte (vv. 5 b - 7 a), se expresa la distancia mediante medios acústicos (la vista y el oído son los sentidos nobles de la tradición literaria y siguen siéndolo en esta poesía, por lo demás tan fina en matices táctiles y olfativos), mediante la proyección en dimensiones espaciales de la palabra que halla piedad en las orejas de la diosa: se engarza así hábilmente un motivo tópico, el del «dios que oye de lejos»¹⁵⁹.

Desde el punto de vista de su estructura como plegaria, esta estrofa ofrece el elemento típico del «precedente» αἶ ποτα ἔκλυες... ἔλθε μοι (cf. *Il.* 1, 37 ss. κλυθί μευ, ἀργυρότοξ'... εἶ ποτέ τοι χαρίεντ' ἐπὶ νηὸν ἔρεψα ἢ εἰ δὴ ποτε... τεῖσειαν Δαναοὶ ἐμὰ δάκρυα σοῖσι βέλεσσι¹⁶⁰). Con relación al caso normal de plegaria con «prueba de merecimiento» («Meritiv-Exempel») de acuerdo con la norma «do ut des» y según una piedad reglamentada por libro mayor y libro de caja, o sea, con relación al tipo de plegaria en la que el orante recuerda sus favores al dios (sacrificios, etc.) y pide reciprocidad¹⁶¹, salta a la vista, en nuestro ejemplo, una diferencia. Pertenece, en efecto, al tipo de plegaria en que se recuerda otros favores recibidos del mismo dios. Cf. *Il.* 5, 516 ss. (Diomedes) κλυθί μευ, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, εἶ ποτέ μοι... παρέστης, νῦν αὖτ' ἐμὲ φίλαι¹⁶². El precedente que se invoca es otro favor gracioso y repe-

¹⁵⁹ Vid. Aesch. *Eum.* 297 y 397, y cf. *Od.* 5, 282 y 3, 231.

¹⁶⁰ Cf. F. Schwenn, *Gebet und Opfer*, Heidelberg, 1927, 58. E. Norden, *Agnostos Theos* 152 compara Soph. *Oed. Rex* 165 ss. En nota a este último pasaje, E. Bruhn remite a *Il.* 5, 115 y Ar. *Thesm.* 1156. En comentario a este último paso, J. van Leeuwen aduce otros varios paralelos aristofánicos. P. Maas, *Kleine Schriften* 183 añade *Il.* 1, 453 = 15, 236; 13, 234; *Od.* 6, 235; Píndaro *I.* 6, 42; Aesch. *Ag.* 520 (cf. *Suppl.* 4-110, párodo); Soph. *Ant.* 1140; Baquilides 12 (11), 4. Pero no distinguen, de acuerdo con la diferencia fundamental que señalamos en seguida. Para εἶ ποτε καὶ ἄλλοτε en una plegaria de fecha tardía, cf. *LXX Macc.* II 13, 10.

¹⁶¹ El dios que recibe un sacrificio, himno, etc., está obligado a la ἀμοιβή y el fiel pide, en consecuencia, el ἀντίδωρον divino, con un δίδου, δός, pindárico δίδου o fórmula similar (cf. K. Strunk, «Der boötische Imperativ», *Glotta* XXXIX 1960, 114-23). Platón (*Euthyphr.* 14 e) critica esta forma de plegaria, usual entre su pueblo.

¹⁶² Cf. P. C. Th. Beckmann, *Das Gebet bei Homer*, Dis. Wurzburg, 1932, 41-3. Otros ejemplos: *Il.* 10, 284 ss.; Píndaro *I.* 6, 92 ss.; Soph. *Oed. Rex* 163 ss.

tido de la diosa, que parece establecer una habitualidad, pues, para un pensamiento mítico, las *πράξεις* y *δυνάμεις* del dios «in illo tempore» crean un precedente repetible. No hay, pues, que justificar esta utilización del precedente con un razonamiento psicológico al estilo del que leemos en la oración funeral de Tucídides II 40, 4, intrusando en la declaración del texto sáfico elementos anacrónicos (del mismo modo que, en la declaración de la sentencia del historiador analista y cerebral, han intrusado ciertos exégetas algunos anacronismos cristianos). Es de señalar, como contraste, que, cuando Safo pide a Hera por el mala cabeza de su hermano Cárajo (fr. 5), tan desperdiciado, es decir, en un contexto diferente al de su relación habitual con la divinidad, parece (aunque la parte final está muy deteriorada) que debía recordarle a la diosa lo que había hecho por ella y lo que solamente podría seguir haciendo la expatriada, si de nuevo regresaba a Mitilene.

Mediante el uso del típico «precedente» pasamos, en la oda, del presente al pasado, tránsito temporal que se realiza suavemente a través del participio de presente *ἄλοισα* (v. 6¹⁶³), seguido, en rima interna, del de aoristo *λίποισα*. Anotemos que en v. 5 *κἄτέρωτα* no indica caso singular («si otra vez», sería entenderlo a tuertas), sino indefinido plural «si también otras veces, como otras veces» (cf. *infra* comentario a *δηδτε*). El caso particular se envaguece, como se envaguece en el anonimato la persona ahora amada.

En el verso 8 es un viejo problema, tantas veces agitado, si debemos referir *χρύσιον* a *δόμον* (v. 7) o a *ἄρμα* (v. 9), pues en principio tan «áureo» puede ser el carro de la diosa Afrodita, *χρυσέη Ἄφροδίτη*¹⁶⁴, como su morada paterna. Algunos autores (Del Grande, Massa Positano, Marzullo, Gerber) escapan, tan fina como poco convincentemente, de la dificultad alegando que la poetisa ha querido

¹⁶³ Y que endurecen algunos (no sólo Wilamowitz, *o. c.* 43), al darle valor aorístico: *ἄλοισα*.

¹⁶⁴ *Od.* 4, 14. Para éste y otros epítetos con *χρυσο-* aplicados a la diosa, cf. C. F. H. Bruchmann, *o. c.* en nuestra nota 72, pp. 69-70. En la poesía egipcia con el término «diosa de oro» se designa a la diosa del amor, según Ico en P. Gilbert, *La poésie égyptienne*, Bruselas, 1949, 75. Cf. Hymn. Dem. 432 *ἐν ἄρμασι χρυσείοισι*, Hymn. Dian. 4 *παγγρύσειον ἄρμα διώκει*. La unión de *χρύσιον* con *ἄρμα* la propuso ya H. Stephanus, seguido por Brunck y muchos modernos, por ejemplo, O. Longo en pp. 355-56, nota 65, de «Moduli epici in Saffo fr. 1», *Atti dell'Ist. Veneto di scienze, lettere ed arti* CXXII 1963-64, 343-66.

colocar ambigüamente el adjetivo, de modo que pueda referirse a ambos nombres¹⁶⁵. Al notar punto alto tras χρύσιον el papiro (POxy. 2288) se inclina por la primera interpretación, que lo une a δόμον, apoyada casualmente por un paralelo sáfico: fr. 127 δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι χρύσιον λίποισαι (sc. «casa»: δῶμα πάτρος Neue, ὄράνω δόμον Diehl). Con la característica solidez apodíctica de sus afirmaciones (pero ¡quien haya hecho más, o tanto siquiera, por nuestro conocimiento de la literatura griega, que lo diga!) Wilamowitz anatematiza¹⁶⁶ esta interpretación afirmando que quien así declara el texto «no tiene sentimiento alguno del orden de palabras. Solamente un epíteto fortísimamente destacado podría hacer sonar su chasquido así, a la zaga; además, ni ἄρμα (sic) podría estar desnudo, ni ἦλθες, sin que siguiera alguna otra cosa al participio gravemente cargado». A este dictamen, empero, ocurre oponer una serie de observaciones:

a) El adjetivo de materia se pospone generalmente¹⁶⁷ y la disyunción del adjetivo (con postposición de éste, si es de materia o, en otro caso y si cuadra, con su anteposición), acompañada del realce característico de todo hipérbato (cf. *Il.* 1, 23 καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα), es perfectamente normal¹⁶⁸: δόμον λίποισαι χρύσιον. Más raro orden, aunque conllevable por la lengua, sería χρύσιον ἦλθες ἄρμ' ὑπασδεύεσαι, en vez de χρύσιον ὑπασδεύεαισ' ἄρμα, o bien ἄρμ' ὑπασδεύεσαι χρύσιον¹⁶⁹. Para extremar nuestra buena voluntad, admitiríamos que, por razones de énfasis o para garantizar placeres de pensamiento, las palabras en mejor orden hubieran cedido plaza a palabras en orden objetable o en un desorden y descoloca-

¹⁶⁵ Cf. E. des Places, «Constructions grecques de mots à fonction double (ἀπὸ κοινοῦ)», *Rév. ét. gr.* LXXV 1962, 1-12.

¹⁶⁶ *O. c.* 45, nota 1. Luego vienen los epígonos a exagerar todavía la nota: «to take χρύσιον with δόμον is grotesque from every point of view but that of mere concord; cf. Wil. p. 45, note 1» (A. Cameron en p. 15, nota 73 de *o. c.* en nuestra nota 68).

¹⁶⁷ Cf. L. Bergson, *Zur Stellung des Adjektivs in der älteren griechischen Prosa*, Göteborg-Uppsala, 1960, 422-44.

¹⁶⁸ Cf. J. Brunel, *La construction de l'adjectif dans les groupes nominaux du Grec*, París, 1964, 33-37. Tipo: Herod. 1, 96 ἐπαινον εἶχε οὐκ ὀλίγον, Jen. *Cyr.* 6, 2, 36 (χρῆ) πέλεκυν ἔχοντας ξυλοκόπον ἀναγκάζειν στρατεύεσθαι, etc.

¹⁶⁹ Descolocación, buscando el quiasmo, de los elementos, tipo Píndaro *N.* 7, 19-20 ταὶ μεγάλα γὰρ ἀλκαὶ / σκότον πολλὸν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι: cf. I. Sulzer, *Zur Wortstellung und Satzbildung bei Pindar*, Berna, 1970, 13 ss.

ción querido. Éste es un punto cuestionable. Pero, fuera o no así, lo incuestionable es que unir χρύσιον a δόμον no supone ningún atentado contra el orden griego de las palabras.

b) Para casos de genitivo posesivo con δόμον y un epíteto además, cf. *Il.* 6, 242 ἀλλ' ὅτε δὴ Πριάμοιο δόμον περικαλλέ' ἴκανε, *Od.* 7, 81 δῶνε δ' Ἐρεχθῆος πυκινὸν δόμον, *Hymn. Dem.* 171 ῥίμφα δὲ πατρός ἴκοντο μέγαν δόμον.

c) Desde luego, epítetos como χρύσεος, πορφύρεος, etc. no son en la lírica arcaica adjetivos «muertos», sino que, con su empleo, los poetas vivifican la poesía¹⁷⁰. Pero no arguye contra nuestra interpretación que el carro tenga más interés que la casa en la descripción del viaje¹⁷¹: por lo dicho antes, es mayor el valor funcional puesto en la morada divina que la diosa abandona para llegarse a Safo y ese énfasis consueña con la atribución del epíteto a δόμον. Por otra parte, si bien parece haber un toque antitético entre el carro pesado (¡pero el oro en Safo no es «pesado»!: cf. *infra*) y la pequeñez y ligereza de los gorriones, es obvio que la antítesis se mantiene sin necesidad del epíteto.

d) También es dable advertir que, en final de estrofa, es mejor poner pausa métrica (aunque sea débil, por seguir un cierto encabalgamiento sintáctico, la construcción participial desplazada a la estrofa siguiente¹⁷²). El tercero y «cuarto» versos de la estrofa sáfica están unidos rítmicamente (y el encabalgamiento sintáctico es general); pero entre el final de esta estrofa y el comienzo de la siguiente hay que suponer una pausa. Mísero detalle técnico, negligible para los más, pero para mí de suma pertinencia: poniendo pausa (débil) tras ἦλθες, destaca la rima con ἔκλυες, a la vez que queda marcado, según arriba se dijo, el final del viaje, antepuesto a su subsecuente descripción. El énfasis de ἦλθες se comprende mejor, si se recuerda que en Homero las formas ἐλθεῖν, ἦλθον ocupan (en un 40 % de los casos) el final de verso, uso que parece seguir Safo aquí y en fr. 15, 12 εἰς ἔρον ἦλθε¹⁷³.

¹⁷⁰ Cf. A. E. Harvey en p. 217 de o. c. en nuestra nota 155.

¹⁷¹ Así Barrett *apud* D. Page, *Sappho and Alcaeus*, 7.

¹⁷² Encabalgamiento sintáctico (no rítmico) que, a lo que me parece, no es típico entre todas las estrofas de la ἑκφοράσις, y tanto es así que entre vv. 12-13 hay un hiato: cf. *infra*.

¹⁷³ Cf. E. Risch en p. 254, nota 1 de «Sprachliche Bemerkungen zu Alkaios», *Mus. Helv.* III 1946, 253-56.

e) Se ha hecho observar que «en el primer verso de una nueva estrofa (sáfica) no se encabalgan nada necesariamente esencial para completar el sentido de las palabras de la estrofa anterior»¹⁷⁴.

f) Dittmar Korzeniewski ha señalado¹⁷⁵ la tendencia a repetir, con las mismas palabras o sinónimas, el «núcleo» (_ _ _ _) en el último verso de la estrofa sáfica. Es decir, en nuestro ejemplo, ἔκλυες, πᾶτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἦλθες, cf. v. 15 ἦρε' ὅτι δηῦτε πέπονθα κῶττι δηῦτε κάλημι.

g) En fin, los versos 6 y 7 constituyen dos conjuntos sintácticos semejantes, dispuestos en una dualidad progresiva (cuatrimembre) en paralelismo y correlación¹⁷⁶:

{	A ₁	B ₁	C ₁	D ₁
	τᾶς ἔμας αὔδας	αἰοισα	πήλοι	ἔκλυες
{	A ₂	B ₂	C ₂	D ₂
	πᾶτρος δὲ δόμον	λίποισα	χρύσιον	ἦλθες
	«de mí la voz	oyendo	a lo lejos (= lejana)	escuchaste»
	«del padre la casa	habiendo dejado	áurea	viniste»

La *estrofa tercera* (vv 9-12) se inicia con un encabalgamiento ἄρμ' ὑπασδεύξαισα¹⁷⁷, «uncido», pues, también él. El verso final de la estrofa anterior (sin que, en principio, le falte nada esencial) cabalga sobre el siguiente. El trazo de unión entre una estrofa y otra es el adecuado estilísticamente. Pues sirve de «puente» la inversión, en el entrevero de construcción participial y personal, del participio: éste, en su condición de forma verbo-nominal, es el elemento de transición y fluencia desde el estilo verbal al nominal: αἴοσα... ἔκλυες / λίποισα... ἦλθες / (ἦλθες) ὑπασδεύξαισα (anticlímax). La imagen prevalece sobre el movimiento. La tensión se distiende

¹⁷⁴ W. Theiler-P. von der Mühl en p. 24 nota, de «Das Sapphagedicht auf der Scherbe», *Mus. Helv.* III 1946, 22-25. La ley no está violada por 94, 3. En 16, 13 y 5, 13 ὦρος ο Κύπρις y κῆρ, respectivamente, son falsas conjeturas. La sola excepción en Alceo B 10, 12 ss. (= fr. 42 Voigt) es un caso especial.

¹⁷⁵ *Griechische Metrik*, Darmstadt, 1968, 136.

¹⁷⁶ Cf. D. Alonso-C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española* (cf. nuestra nota 66), 58-60.

¹⁷⁷ El verbo ὑποξέγνυμι, atestiguado sólo en *Od.* 15, 81. La construcción homérica equivalente es ζεῦξαι ὑπ' ἄρμασιν (-τι, ὑπ' ὄξεσφιν, ὑπ' ἀμάξῃσιν) ἵππους (cf. E. Délebecque, *Le cheval dans l'Iliade*, París, 1951, 180-81); pero, claro está, aquí no hay caballos.

en la descripción del milagro y, en consecuencia, el adjetivo prevalece sobre el verbo.

En Safo es verdad que no se encuentra la adjetivación opulenta de la lírica coral. La causa de ello, así como de otras diferencias estilísticas similares, radica, en parte, en la vinculación de la monodia lesbia a unas raíces más populares y, en parte, en motivos de origen temperamental. El lírico coral es, además de poeta, batihoja que, desdeñoso del vulgar decir, convierte en joya el metal precioso de la lengua. Alhaja ricamente el verso con adjetivos músicos y peregrinos, atormenta el idioma, en trance de parto en cada palabra. Troquela compuestos maravillosos para producir —con más la sintaxis hiperbática y la imaginería hiperbólica— efectos rítmicos, simbólicos y de «delirio verbal». El poeta hace orificia de sus versos y éstos ascuean. A veces pensamos que el estilo se amana y que tanta luz deslumbra («tinieblas es la luz donde hay luz sola», nos dirá en estupendo verso Unamuno). Es un hecho indudable que cualquier apreciador de poesía descubre pronto y que a un lector de la lírica coral le sabe en los lesbios con un valor purgativo y de contraste: Safo usa con parsimonia de la adjetivación¹⁷⁸, y no precisamente para henchir el verso. Los adjetivos no se amotan alrededor del sustantivo para explicarlo con su vocerío, sino que en cada ocasión habla sólo el más pertinente, esforzándose Safo por ceñir el objeto con el adjetivo expresivo y personal. Se elimina toda suntuosidad decorativa: contra lo suntuoso, lo sencillo y lo modesto, un sentimiento íntimo y sencillo, tiernísimo. Con frecuencia expone Safo en palabras desnudas como la palma de la mano, como puras sustancias, no caracterizadas: v. 3 ἄσασι μηδ' ὀνίαισι, v. 4 θῦμον (y v. 27 θῦμος), v. 6 αὔδας, v. 9 ἄρμα, v. 11 ὀράνω, v. 19 φιλότατα, v. 22 δῶρα. Usa de la adjetivación en proporción inversa a la connotación lírica¹⁷⁹.

También en su relación con el sistema adjetivatorio homérico es la actitud de Safo peculiar y distinta de la de los líricos corales o los trágicos que, no sólo Esquilo¹⁸⁰, viven con frecuencia, en este

¹⁷⁸ Cf. A. E. Harvey en p. 220 de o. c. en nuestra nota 155, con clasificación en nueve grupos (contextos heroicos, himnódicos, aplicados a dioses, poemas dactílicos, etc.).

¹⁷⁹ W. Schmid, o. c. 425: «cuanto más fuerte es la excitación, tanto más raros son los adjetivos; si el relato es más objetivo, entonces son más frecuentes».

¹⁸⁰ Athen. VIII 347 e: τεμάχη τῶν Ὀμήρου μεγάλων δειπνῶν y cf. A. Side-

punto, de los relieves de la mesa de Homero. No hay en Safo aquel utilizar el adjetivo consagrado, el viejo uso verbal habitualizado en unas estructuras formales y módulos consuetos en los que la musa homérica, como abeja dócil, depone su miel. Acompañando a todo el nomenclátor de la epopeya es cosa infaltable su correspondiente gavilla de epítetos ornamentales. En esa aparente cascarilla hay, de cierto, mucha pulpa expresiva llena de sol y de sal de Grecia, la cual confiere al orbe épico su luminosidad y lejanía, lo sube y ensalza. Pero es natural que, andando el tiempo, parecieran esos epítetos a los poetas líricos adjetivos-rémora o adjetivos-parásitos. Cuando Safo utiliza el adjetivo tradicional, lo descascarilla de los convencionalismos, para reponer o repristinar su emoción, sabiendo ella que nada puede poéticamente heredarse sin haberse nacido. Sabe hacer del mote viejo y cansado, de la palabra asténica a fuerza de sobada, motes ágiles y precisos. Echa mano, unas veces, del epíteto exornativo de viejo abolengo, pero le adjudica un fin enteramente distinto, nada ornamental ni mostrenco. Otras veces, con amnesia voluntaria de la fórmula que le ofrece la tradición en sus patrones dados, atribuye epítetos tradicionales a objetos otros que los tradicionales, en «rapprochements» personales. El desplazamiento calificativo, los inesperados casales, con sólo descasar los consorcios de vocablos enganchados por el uso poético, operan una deslexicalización eficaz. Por ejemplo, llama βροδοδάκτυλος (el epíteto homérico de Aurora) a la luna (fr. 96, 8¹⁸¹), cuya faz melosa eclipsa a los demás astros, como otras veces ha iluminado su soledad (en el fr. 168 b Voigt, llamado «claro de luna», con intolerable

ras, *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Gotinga, 1971. Lista completa de adjetivos en Safo, con referencias épicas en su caso, en pp. 213-20 de A. Romè, «L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica», *Studi classici e orientali* XIV 1965, 210-46. En general, sobre los homerismos en los poetas lesbios: I. Kazik-Zawadzka, *De Sapphicæ Alcaicæque elocutionis colore epico*, Wrocław, 1958 y O. von Weber, *Die Beziehungen zwischen Homer und den älteren griechischen Lyrikern*, Dis. Bonn. 1955, 100-101 (en pp. 93-99 da un análisis de los homerismos en fr. 44, en el que Safo utiliza *Il.* 24, 265 ss. y 6, 394 ss.).

¹⁸¹ Βροδοδάκτυλος σελάνα (coni. Schubart propter metrum: codd. μήνα). Opiniones divergentes («blanco» y «pink-rose», respectivamente) en D. A. Campbell, *Greek Lyric Poetry*, Londres, 1967, 280 y L. Weld-W. Nethercut, «Sappho's rose-fingered moon», *Arion* V 1966, 28-31 (interpretación psicoanalítica). Cf. también Th. Mc Evilly en pp. 262-63 de «Sapphic Imagery and Fragment 96», *Hermes* CI 1973, 257-78.

galicismo, y que a Wilamowitz y a Lobel-Page no les parece, por el estilo, de Safo¹⁸²); en cambio, llama χρυσοπέδιλλος (en Homero, epíteto de Hera cariavacada) a la Aurora (103, 3) y, otra vez, φαίνολις (104, 1). Subrayando el «écart» con respecto a la adjetivación usada por Homero, en el gustador de la poesía se suma a la emoción poética propiamente dicha otra de origen literario: a través de la imaginación, el lector establece un puente con el uso homérico del que Safo se desjunta y, consciente de que la epitetización ha sido tergiversada para quitarle el penacho a los versos, le encuentra otro sabor, aun aquellas veces en que juega con lo más manido. En uno y otro caso los epítetos, que Safo asocia a los nombres, adquieren una vibración propia, expresan, con jugosidad y efusión lírica, exquisitas notaciones de matiz, de sonido. Sabe Safo intuir nerviosas, vírgenes asociaciones de sensibilidad, el atractivo sensorial, no sólo cromático, aunque el color¹⁸³ más que el vigor predomina. Si alguna vez recurre Safo acumulativamente a la adjetivación (esto, pocas veces, de raro en raro) estemos seguros de que el énfasis quiere revelar un descubrimiento personal, cuando el poeta agarra y plasma las formas de la vida con una intuición más hiriente, que necesita designar con un neologismo arriesgado¹⁸⁴. Son flores de estilo olorosas en su fresco amanecer, como en el fr. 130, 1-2 Ἔρος δηῦτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει / γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

Esto que ocurre con la adjetivación, que es en la materia de que hablamos, ocurre en todos los planos de la lengua. Es esta objetividad la que se manifiesta en la preponderancia de las palabras con sentido pleno sobre las meramente funcionales, como artículos (v. 6 τᾶς αὔδας, con el único artículo del poema) y conjunciones; apenas aparecen nombres abstractos. La frase es tan natural que parece brotar espontánea, como del árbol el fruto, y, sin embargo, a bien mirar, revela un dominio maravilloso (difícil, si lo hay) de los secretos de la química fraseológica para conseguir el límite pulcro, la

¹⁸² Pero cf. B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Florencia, 1958, 53 ss.

¹⁸³ Al menos, en comparación con Homero: cf. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik* (cf. nuestra nota 38), 79-80.

¹⁸⁴ Alceo Z 61 ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι, tan traído y llevado (cf. últimamente, H. Martin, *Alcaeus*, N. York, 1972, 109). P. Maas, *Kleine Schriften* 4, nota 4 (seguido por E. M. Voigt) lee μελλιχόμειδες ἄπφοι. R. Pfeiffer ha sugerido alguna vez, en su enseñanza oral, la corrección μελλιχόμειδες ἄφφοι (ἄφφω = ἄφφοδ(τη)).

gracia elegante de un cristalino edificio de luz y de sonido, de fina delgadez quebradiza. Pues en el orden de los rasgos que hacen de Safo una figura de excepción, una manera de ser exclusiva en la literatura griega, éste tengo por el principal: el ademán tan natural, ni rebuscado ni vulgar, que no sabemos si es candor o elegancia disciplinada; pero que es más bien esto último. Sólo de un verdadero poeta se puede tal vez, sin decir mucho, decir tanto. Su sencillez no quita nada a la profundidad del sentimiento. ¡Cuánta complicación y misterio en este herir profundo de lo exteriormente sencillo! El sentimiento amoroso parece que se superficializa, que se mantiene a flor de esa maravillosa piel poética de epidérmica musicalidad; pero abre herida en una musicalidad más honda, en una dimensión de sustancia moral. Su sencillez es el resultado de un sentido riguroso de los límites formales, de un estilo íntimo, de una fuerte personalidad mejorada en tercio y quinto en aquellas calidades que a las féminas la naturaleza distribuye. Es una lengua tan penetrada de claridades porque apunta al ser simple de las cosas, con cercanía e inmediatez. La mente tiende su arco hacia el blanco del objeto en la certera nominación justa, sin rebusca, de cada cosa, con la hermosa ley de la necesidad. Así Safo ha sabido aligerar la nave de la poesía griega (no sólo porque son otras las raíces, populares, de su creación poética) y volver a lo claro y esencial. Esta mujer dice cosas exquisitas que nunca se han dicho en el verso griego y, sobre todo, insinúa lo sugerido o callado que, con sólo un roce de ala, despierta una emoción suave, la velada armonía rica en tornasoles y gloglós del sentimiento, el tono menor, el matiz; pero lo dice y lo sugiere todo con las más sencillas palabras. ¡Cuán benéficamente concurre a ello el «cuerpo de su voz» que nos entra por el oído, cuando la leemos en griego, y que se pierde completamente, cuando formamos conocimiento de su poesía, bajo palabra de honor de los traductores! En el mapa lingüístico helénico, de tan agravados localismos, al no tener el μέλος una lengua artística propia, cada poeta se sitúa escribiendo en su dialecto vernáculo: en Teos el jonio, en Tanagra el beocio, en Mitilene el lesbio. El dialecto de Lesbos es una lengua dulce, y así sonaba en las orejas de los demás griegos alterlocuos. El griego muy gentil que en esta isla se produce es un lengua sin espíritu áspero, rica en geminadas¹⁸⁵

¹⁸⁵ Sobre lo agradable de las geminadas al oído griego cf. W. B. Stanford

y en vocales profundas; la caracteriza el acento grave (quiero decir, βαρυντόνησις) que hace a tantas palabras doblemente graves. El lesbio pone su dulcamarismo en la delicia delicada de la poesía sáfica. Safo explota, con finura y buen gusto, los recursos fónicos del dialecto para modelar las tenuidades y melancolía de su poesía en la pura calidad de sonido, la nitidez tonal, la encantadora disposición de la materia sonora, con más la convocatoria de palabras sugeridoras, algunas de simiente local, y el sencillo andar de la frase viva, plástica, ondulante y plegable a las emociones.

Volvamos a nuestro pasaje. Puesto que es descriptivo y está arbitrado como de más baja conmoción que el inmediatamente subsiguiente de la epifanía (en los dos versos que señalan la visión del rostro de la diosa culmina el poema), conforme a la regla arriba aducida¹⁸⁶ Safo utiliza media docena de adjetivos (si incluimos el adjetivo local μέσσος y, desde luego, a πύκνα¹⁸⁷, ejemplo único en Safo de este adjetivo ya homérico calificando a περὰ: *Il.* 11, 454 y 23, 879; *Od.* 2, 151 y 5, 53; lo original de Safo es la aplicación de la fórmula homérica, no al vuelo, rápido y denso, del águila en sus caladas y falsadas, sino al de los gorrioncillos que transportan a la diosa πυκινόφρων), media docena de adjetivos, digo, para pintarnos el «tableau» en impresión viva y colorista. Entre los adjetivos predilectos sáficos, los hay íntimos y brillantes. No echa aquí mano Safo de la gama más íntima de los adjetivos dilectos, tornasol semántico («háptico» y óptico) de todo ese mundo delicado de la ternura de las flores y las sensaciones (visuales, auditivas, táctiles, olfativas) o de ese mundo «lidio» (reino con los intestinos de oro) del que se acuerda siempre que evoca el refinamiento y la belleza, mundo con-

o. c. 52-53 con cita de testimonios antiguos y recuérdese la geminación consonántica en hipocorísticos de nombres propios (Μεννέας, Μένηης) y de parentesco (ἄττα, πάππα, πάππος, μάμμα). Dulce es igualmente la pronunciación σδ de la ζ.

¹⁸⁶ Cf. también A. Romè, o. c. en nuestra nota 180, p. 237, quien recurre a la misma explicación del contraste y compárese Alceo G 2, 32-35. Una valoración diversa en O. Longo, o. c. en nuestra nota 164, pp. 357-58.

¹⁸⁷ Pero, a la vista de *Od.* 2, 151 (dos águilas) ἐνθ' ἐπιδινηθέντε τιναξάσθην περὰ πυκνά (y cf. *Il.* 11, 454 περὶ περὰ πυκνά βαλόντες y Arquíloco 92 b λαίψηρὰ κυκλώσαι περὰ), pudiera entenderse, todavía, con su valor de adjetivo, es casi seguro (cf. Alceo Z 28, 2 πύκινον λίθον y B 7 (a) 9 φρέσι πύκνα[ισι]). Lo corriente es darle valor adverbial = πυκνάκις (~ πολλάκις; cf. español ant. «espesamente»). Ejemplos homéricos claros del adverbio: *Od.* 13, 438; 17, 198, etc.

densado en expresiones nucleares insistentes¹⁸⁸: ἀπαλος, ἄβρος¹⁸⁹, ἡμερόεις, χαρίεις, adjetivos tan favoritos y amigos. Recurre a la gama brillante: χρύσιος, κάλος y a los adjetivos necesarios, en el cuadro, para los efectos de perspectiva escenográfica: negro, rápido¹⁹⁰, πύκνα, μέσσος.

De oro (color que simboliza el amor —tal el azul, los celos— todavía en nuestro teatro del siglo xvii), como la casa de Zeus, son en Safo las copas en que Afrodita vierte el néctar en los convites (fr. 2, 14¹⁹¹); «hecha como flor de oro» (132, 1) es piropo con el que requiebra Safo a su hija (si como se dice, y parece seguro, era su hija, habida en Safo por un marido cuya figura la historia deja en indecisa penumbra, pues cuentan, y no será cuento, que Safo estuvo casada); de oro son los ἐλιγμοῦτα en un fragmento colorista, lleno de epítetos de luz y esplendor (44, 8¹⁹²), y, por el color amarillo de los chícharos, los garbanzos (143) que nacen en las riberas, rubescentes sobre el oro de playa, bajo azul de cielo; el fr. 204 llama al oro «hijo de Zeus» (cf. Píndaro fr. 222 Snell); con compuestos: «copas de áureo pie» (192), «de áureas sandalias» es Aurora (103, 13 y 123), «de áurea corona» es Afrodita (33, 1)... Es el oro sáfico un oro que no esplende destellador, ni auriflama místico como en Píndaro¹⁹³: se hace leve, pierde peso y parece quedar de él sólo el color y un relumbre delicado.

«Bella», como los gorriones, es la luna llena (34, 1), una obra fina de indumento (39, 1), los regalos (58, 11), el rocío (96, 12), la hija (132, 1), la muchacha (108; 22, 13; 41), la respuesta y alacraneo a la rival Andrómeda (133, 1), mujer sin educación, sin trato de buena sociedad (pero algunas discípulas abandonaban a la maestra y acudían solícitas al nuevo panal).

«Negra» es aquí la tierra, como negro es el sueño que se extiende, en la noche, sobre los ojos (151) o la noche misma (63, 1 ?)¹⁹⁴. En

¹⁸⁸ Sobre estas «Lieblingswörter» cf. M. Treu, *Von Homer zur Lyrik*, 175-90 y A. Romè, *o. c.* en nuestra nota 180, pp. 230-31.

¹⁸⁹ No homérico. Hesíodo fr. 218 Rzach (= 339 Merkelbach-West) es de autenticidad discutible.

¹⁹⁰ Ejemplo único. En Alceo A 7, 10 ὄκυν αἴτερον y cf. nuestra nota 187.

¹⁹¹ «Su más dulce licor Venus escancia» (Rubén Darío, «Divagación», en *Poesías completas*, edición de A. Méndez Plancarte, Madrid, 1952, 601).

¹⁹² Sobre su autenticidad, cf. B. Marzullo, *o. c.* en nuestra nota 182, pp. 115 ss.

¹⁹³ Cf. J. Duchemin, *Pindare poète et prophète*, París, 1955, 193-228.

¹⁹⁴ Desglosado o enajenado de contexto: fr. 20, 6 y 58, 14. Sobre los valores

el fr. 16, 2 (amor de Helena a Paris) ἐπὶ γᾶν μέλαιναν es, acaso, un homerismo, en un contexto pleno de ellos¹⁹⁵. Aquí, no¹⁹⁶, sino que el epíteto convencional se vivifica y gana nuevo sentido, al conferirle Safo un valor funcional para conseguir el juego de contraste, con sus violentas luces y sus espesas sombras, entre el éter coruscante y las penumbras cinéreas de la tierra. La tierra homérica es negra¹⁹⁷, tal vez porque la tierra de cultivo, el terrón húmedo y hondo, es opaca como el agua profunda («negra») o tal vez porque vista desde el mar (como en Apolonio Rodío IV 567-69, Corcira con sus bosques, contemplada desde el mar), al igual que es negra la nave homérica vista desde lejos; pero siguen siendo «negras» en otras circunstancias, como lo son la nube, la sangre, el agua, las mientes, los dolores, la Cer y, por supuesto, la noche. En un poeta moderno la tierra será negra, si vista de lejos poblada de bosques o, por el contrario, si así le cuadra para designar la tierra mortecina y cenizosa, se referirá a «la tierra negra sin árboles ni hierba»¹⁹⁸; pero siempre tendrá el adjetivo un sentido motivado y vivo. Esto mismo ocurre en Safo, en nuestro caso. De lo que ya no estoy tan seguro es de si nuestra plegaria, como se da por supuesto¹⁹⁹, describe una escena de mediodía, en la que contrasta el brillo del éter y la tierra sombreada por el bosque y vista desde allá lejos (¡pero el texto contempla la escena desde aquí abajo!) o si se trata, más

griegos de μέλας («sombrió» más que negro de negro absoluto), cf. una discusión en A. Kober, *The use of colour terms in the greek poets*, N. York, 1932, 25-36 y K. Müller-Boré, *Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechische Poesie*, Berlín, 1922, 41 ss., 61 ss., 73 ss. y 124 ss.

¹⁹⁵ A. E. Harvey, o. c. en nuestra nota 155, pp. 216-17 cree ver allí conexiones religiosas, quiere decir, la tierra personificada como diosa (cf. Solón 24, 4 ss.).

¹⁹⁶ Contra A. Cameron, o. c. en nuestra nota 68, p. 6: «and the earth they traverse is called not naturally and rightly, but Homerically and conventionally 'black'». Cf. B. Snell, *Tyrtaios und die Sprache des Epos* (cit. en nuestra nota 86), 38.

¹⁹⁷ *Il.* 2, 699; 15, 715; 17, 416; *Od.* 11, 365 y 587; 19, 11; Hymn. Apoll. 369 (cf. Hymn. Cer. 130; Hymn. hom. 7, 22). Cf. Baquilides 13, 153 y en Píndaro μέλαινα χθών (*O.* 9, 50 y *N.* 11, 39; en cambio, no llama negra a γαῖα (36 ejemplos) ni a la nave (25 ejemplos), pero es que en Píndaro, salvo quizá sólo en tres ejemplos, μέλας no indica el color, sino connotaciones negativas: cf. St. Fogelmark, *Studies in Pindar*, Lund, 1972, 28-31). Tampoco Calímaco llama nunca negra a γαῖα (siete ejemplos).

¹⁹⁸ Luis Cernuda, «Cementerio de la ciudad» [en *Las nubes* (1937-38)], v. 2.

¹⁹⁹ W. Schadewaldt, o. c. 66: «en pleno día».

bien, de una escena de medianoche, en la que contrastan las sombras de la tierra y el brillo de las estrellas vespertinas, tal y como en Píndaro fr. 33 b Snell τηλέφαντον κυανέας χθονός ἄστρον ο en la «Oda a Salinas» de nuestro Fray Luis:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado.

En la noche, en efecto, se hace visible la presencia de Afrodita, también para Safo, como lo demuestran sus «poemas nocturnos» y, entre ellos, la plegaria a Cípride en el fragmento 2.

Estos adjetivos están colocados en posición destacada, en comienzo o fin de verso: en v. 9 κάλοι está precedido de pausa sintáctica, con un énfasis que colabora todavía al mayor vigor y colorido que presta a la expresión la doble adjetivación²⁰⁰; los versos 11 y 12 constituyen unidad métrica; en v. 12 μέσσω, en el sintagma «rebus in arduis», en fin de estrofa y en hiato. Es bien sabido que la colocación del adjetivo por delante o a la zaga del sustantivo responde, en principio, a valores definidos. El adjetivo pospuesto tiene valor discriminatorio, lógico, y el antepuesto, expresivo. Esta última disposición impresiva, de evocación pintoresca, es la utilizada en κάλοι, ὤκεες, πύκνα; pero el aislamiento de los adjetivos decisivos mediante inversiones es también un recurso normal, al que acude Safo en v. 10 (μελαίνας), para situar en bella y simétrica ordenanza un adjetivo al comienzo y al final del verso. Homológamente, a ambos extremos, quedan los adjetivos y además, en el último, tal orden cumple un oficio deslexicalizador del giro consueto «negra tierra». La seriación de las ideas, a la que da orden y fisonomía la colocación de palabras, es de una naturalidad elegante ὤκεες στροῦθοι περι γὰρ μελαίνας: dos palabras simétricas contrabalancean la cualidad total de la frase; otras dos acaban de darle la necesaria densidad lógica. En leves toques antitéticos contrastan, con estética meditada, la pesantez del carro y la ligereza de los gorriones, la pequeñez del pájaro y el espeso batir de las alas (¿cuántos gorriones tiran del carro de Afrodita? Suponemos que una cuantía de ellos), la tierra

²⁰⁰ Cf. fr. 53; 44, 5-7 y 33; 58, 12; 49, 2.

negra y el brillo del éter en discretos efectos (la paleta no es muy extensa) de color, luz y sombra, densidad y movimiento. El balanceo de su musicalidad es evidente.

El eje espacial de la descripción del descenso no es «a vista de pájaro», sino, variando de nuevo el ángulo de la cámara, ascensional, de abajo a arriba. El punto de mira es una visión desde tierra, como se ofrece al ojo de un observador terrestre. Vista la imagen desde abajo aparece suspendida (por este orden) entre la tierra y la delicia azul del cielo, péndula en el aire, volando sobre el suelo, bajo el cielo, entre el cielo y el suelo. Bien así como el final del viaje se mencionó antes que su descripción, así en ésta, el término del viaje²⁰¹, la tierra, se menciona antes que sus etapas, «desde el cielo por en medio del éter»²⁰², y circunstancias (el «detalle»: gorriónes, batiendo alas). El orden de las representaciones, los elementos léxicos (ὠκεες, πύκνα) y también los recursos de la prosodia y la métrica sirven solidariamente a la expresión de la prisa del viaje cósmico de Afrodita recorriendo la distancia de lo más alto a lo más bajo, del cielo a la tierra (como su hijo Eros en fr. 54 o ella misma en fr. 2, 1), para atender en su βοηδρομεῖν²⁰³ a la suplicante con tanta expedición y premura que «el veloz movimiento parecía / que pintado se vía ante los ojos» (Garcilaso). Nótese las dos elisiones en cada uno de los versos 9 (ἄρμ'... σ') y 11 (πτέρ' ἄπ', consecutivas), la sinalefa en v. 11 (ὠράνωϊθε-) y el «κῶλον- continuo» entre los versos 11 y 12: mediante las primeras se indica el ritmo vertiginoso, pasilargo, del viaje, mientras que la no ruptura ὠρά-

²⁰¹ V. 10 προτὶ γὰν μέλαιναν codd.: περὶ γὰς Edmonds ex Aldina ed. πτέριας, quod pap. confirm. La sintaxis admite diversas explicaciones: E. Schwyzler, *Griech. Grammatik* II 502 admite un περὶ con «gen. loci», todavía en el sentido de «über-hin»; B. Marzullo un περὶ en «tmesis» con δίννεντες, indicando el movimiento rotatorio de las alas (cf. *Il.* 11, 455 περὶ πτερά πυκνά βαλόντες) y en γὰς μελαινας un genitivo de dirección (?), para el cual remite a *Il.* 11, 168 y 5, 335. Lo corriente es considerar que περὶ = ὑπέρ (generalmente πέρ en lesbio). Módulos homéricos, anteponiendo el término del movimiento: *Il.* 17, 425; *Od.* 11, 18 = 12, 381. Movimiento inverso: *Il.* 19, 351.

²⁰² De acuerdo con el esquema métrico de la estrofa sáfica, varias veces aducido, A A B, la ampliación y variación de A, en que consiste B, se traduce aquí en la repetición epexegetica del giro preposicional: cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 138.

²⁰³ Se nos acuerda el singular giro homérico βοηθῶον ἄρμα en *Il.* 17, 481, no sólo porque también aquí hay un carro, sino porque ambas escenas lo son típicas de βοήθεια, como luego se dirá.

ωῖθε-ρος indica, a la vez, no ruptura del verso y del viaje sin paradas. Tienen también nuestros versos 11 y 12 otra cosa: las palabras ostentan una trama sonora, que es dimensión inscribible en la zona que ahora nos importa. Así como suelen decir los pintores que los colores complementarios «se exaltan», así el juego de aliteraciones contrasta la solidez de las alas y su batir alidense (π-π) con la sonoridad de la δ y las nasales de sonido fluyente y armonioso (δ-ν-δ-μ) y el ruido chirriante y áspero que arrastran las erres (ρ). Como quiera que el ritmo es la disposición en figura dinámica de los movimientos con que nuestro organismo participa en la marcha del pensamiento poético, o sea, la tensión orgánica con que nuestro cuerpo acompaña solidariamente a la variada articulación del pensamiento, como así sea ello, en efecto, por sinergia la rotación de la punta de la lengua nos recuerda la realidad sonante y rodante del carro que se desliza por las láminas azules del cielo²⁰⁴, mientras que la musicalidad suave y blanda de aquellas otras consonantes que hemos dicho evoca el fluido elemento, y la vocal -i- predominante expresa tan bonicamente la lauta placentería de los gorgoritos de los gorriones, todo ello por las mismas conscientes o instintivas razones de ajuste sonoro.

El «presto» apunta a v. 13 αἶψα²⁰⁵, donde desata su fuerza. Concluye con otro δέ (v. 7 ἤλθεεζ y v. 9 ἄγον) el momento final del viaje, abriéndose con σὺ δ' [v. 15 ἤρε(ο)] la epifanía bajo forma de visión y locución.

Falta por justificar la elección del gorrion (v. 10 στροῦθοι) como avcilla que tira del carro de la diosa (¿cuántos tirando de él y

²⁰⁴ Que la ρ expresa a maravilla el movimiento es teoría expuesta, en el tono peculiar de este diálogo, por Plat. *Crat.* 426 d y practicada, en casos notorios, por los poetas griegos, por ejemplo, en Homero para expresar el agua fluyente mediante la licuante secuencia de estas consonantes: cf. A. Sewan, o. c. en nuestra nota 22.

²⁰⁵ Dice B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, 155, nota 2, que αἶψα no es un homerismo, sino un aulicismo; pero sí que nos parece derivar, con leve variante, de un grupo formulario iliádico (18, 532; 5, 367; cf. 3, 144; 23, 214; 6, 514). En la *Odisea* hay dos ejemplos de la palabra (14, 469 y 15, 221), pero no en esta fórmula; sobre su posición en el exámetro, cf. K. F. Ameis-C. Hentze, *Anhang zu Homers Odyssee*, Leipzig, 1890, en anotación a los dos pasajes citados. Desempeña, me parece, una función bastante similar (pero apuntando más al cierre del primer proceso que al inicio del segundo) a la que, para αὐτίκα, ha estudiado M. Erren, «Αὐτίκα 'sogleich' als Signal der einsetzenden Handlung in Ilias und Odyssee», *Poetica* III 1970, 24-58.

cuántos, de reveza?), enigma menor y muy circunscrito, que varían los ingenios de los filólogos en declarar²⁰⁶. Si en lugar de gorriones fueran palomas o cisnes las aves que lo transportan, no habría cuestión. «La ave lasciva de la cipria diosa» llama Góngora a la paloma, las palomas, escribe Lope, «que con arrullos roncós / los picos se están besando». La paloma (como el cuco lo es de Hera) es el pájaro de la diosa del amor (Istar, Atargatis), antes de convertirse en símbolo cristiano del Santo Espíritu²⁰⁷ o en símbolo profano de otras cosas, como la paz. La fauna de tiro en los carros de los dioses suele responder a una grande especialización: ciervos para Artemis, leopardos para Dioniso, pavones para Hera. El carro de Afrodita lo representa el arte arcaico tirado por caballos alados, el clásico llevado por Amores y el helenístico, por cisnes (si la diosa cabalga, monta sobre un cisne o una oca). En el cisne, por estar muy vinculado al pasado erótico de los dioses, se establece una proyección simbólica de evidente perceptibilidad. También en la poesía latina el cisne arrastra el carro de Venus y, en la manera de los latinos, igualmente en nuestros poetas clásicos. En éstos tan familiar es el motivo que permite el efecto del «trueque de atributos» en el verso gongorino «pavón de Venus, cisne de Juno»²⁰⁸. Para adecuarlo a esa cínica poética se ha pensado que *στροῦθοί* fuera, en nuestro texto, nombre genérico de ave (como ocurre en el tránsito de «passer» al español «pájaro», y lo mismo en portugués y rumano), pudiendo designar un pájaro grande²⁰⁹ y aquí, concretamente, el cisne²¹⁰, de

²⁰⁶ Cf. Steier en col. 1631 de «Sperling», *R. E.* III A 2 (1929), 1628 ss. y G. L. Koniaris en pp. 262-65 de «On Sappho fr. 16 LP», *Hermes* XCV 1967, 257-67.

²⁰⁷ Cf. H. Gressmann, «Die Sage von der Taufe Jesu und die vorderorientalische Taubengöttin», *Arch. f. Religionswiss.* XX 1920, 1-40 y 323-59.

²⁰⁸ Cf. D. Alonso, *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Madrid, 1971⁵, 434-38.

²⁰⁹ *Στρουθός* es también el *στρουθοκάμηλος* o avestruz en *Ar. Ach.* 1105: cf. D'Arcy W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, Londres-Oxford, 1936 (reimpr. Hildesheim, 1966), 268-70.

²¹⁰ Cf. J. M. Edwards en *Proc. Cambridge Phil. Soc.*, 1920, 1. Pero hace bien Ed. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon* II, Oxford, 1950, 89, al negar que *στρουθός* pueda ser otro pájaro que gorriones o avestruces; por lo demás, Fraenkel demuestra que, en *Ag.* 144 ss., *στρουθῶν* (paso único en la Tragedia) está interpolado a partir de *Il.* 2, 311 ss. (prodigio de los gorriones, ocho y la madre, devorados por la serpiente).

donde A. Piccolomini²¹¹ leía κάλω... ὤκεε στρουθῶ, según el motivo tópicos tardío de que Afrodita

baxó del cielo como un rayo ardiente
llevada de dos cisnes voladores
que van hinchando el aire de clamores²¹².

No faltan, empero, autoridades²¹³ que explican bastante satisfactoriamente la vinculación del gorrión a la diosa del amor y a lo afrodisíaco, a causa de ser el ave dicha tan incansable en el juego amoroso, especialmente en primavera²¹⁴, y nos recuerdan que, en la simbólica de la religión egipcia, el gorrión significa el padre de muchos hijos, dando por sentado y establecido que, así como en el mar los símbolos de la fecundidad son el delfín y la valva y, entre las plantas, la rosa, la manzana y la adormidera, lo son, en el cielo, la paloma, el gorrión y el cisne²¹⁵. Ponderado todo lo cual, nos parece suficiente, casi sin duda, para iluminar la curiosa maquinaria alada de nuestra θεὸς ἀπὸ μηχανῆς. La escuadrilla de gorriones en un volar alidense por el aire rasgado de pajarillos es, también, un pormenor amable, de refinada gracia ligera: las formas bellas y graciosas (alas leves, gracia vaporosa) de los gorriones frisan casi

²¹¹ «Ad Sapphus carmen in Venerem», *Hermes* XXVII 1892, 1 ss.

²¹² Francisco de Aldana, *Efectos de amor* vv. 78-80 (cit. en nuestra nota 61).

²¹³ Cf. O. Keller, *Die antike Tierwelt* II, Leipzig, 1913 (reimpr. Hildesheim, 1963), 88-90.

²¹⁴ Cf. Cicerón *de fin.* II 23, 75 «uoluptas quae passeribus nota est omnibus»; Priap.³ 26, 5 B «uernis passeribus saliciores». Hay también algunos textos griegos: *sch. ad Iliad.* 2, 305 οἱ στρουθοὶ Ἀφροδίτης; Athen. IX 391f (por varias razones curiosas que alega en su aserto; pero toma pie precisamente de nuestro pasaje); en los eróticos tardíos hay Amores que cabalgan sobre gorriones (Jen. Ephes. I 8), como las mujeres sensuales de Aristófanes (*Lys.* 724) desde la acrópolis hacia sus maridos. Si en Ar. Av. 707 el ave que regalan los amantes es el gallo o «pájaro pérsico», según Propercio III 13, 32, los amantes romanos regalaban a sus amadas «uariam plumas uersicoloris auem», y quizás el «passer» catuliano («passer deliciae meae puellae») era un regalo del poeta a Lesbia, aunque el gorrión no sea precisamente un pájaro de mil pintados colores. Metidos ya en cuestiones de ornitología poética, advertimos que el gorrión eternizado por Catulo, c. 2 y 3, no puede ser el «passer domesticus», el más intratable de los pajarillos, sino el «passer solitarius» o «turdus cyanus» (cf. D'Arcy W. Thompson, *o. c.* 270 y, en general, K. Rust, *Catull und sein 64. Gedicht*, Dis. Hamburgo, 1948, 48 ss.). Una referencia erótica parece indicar el uso como requiebro (Varrón, Plauto, etc.) de «passercula» y «passerculus», como el nombre de hetera Στρούθου.

²¹⁵ Cf. U. Pestalozza, *Pagine di Religione Mediterranea* I, Milán-Mesina, 1971², 25 (sobre la πόντια ὄρνιθων).

en el símbolo y emblemizan la gracia y la voluptuosidad del amor. Los pájaros, como los ángeles, señalan el paso de un universo a otro²¹⁶, por ser criaturas aéreas destinadas a interllevar mensajes entre dos mundos. La algarabía pajarera, el alborozo de los gorriones, como la armoniosa angelería, anuncia el descenso de Afrodita. Hay quien piensa²¹⁷, pero el texto no autoriza su suposición, que la anunciadora presencia alada, por esa mediación celeste que dan al aire los pájaros, es la sola fehacencia de que la diosa invisible, por tan maravillosa manera visibilizada, se manifiesta a Safo y su solo testimonio de que ha visto, de sola a sola, lo invisible y oído lo inaudito, como si para un creyente griego los dioses fueran invisibles a incógnitos, si no es a través de sus atributos terrenales. Como quiera que ello sea, el caso es que Safo nos presenta a la πόντια θερόων²¹⁸ conducida, en tracción encantadora, por una nube de gorriones, así bien como en la lectura áurea de vidas de santos cristianos (tan amantes de los animales) hay tránsitos y apariciones, cuyo vehículo son una muchedumbre de golondrinas o de abejas que alaban al Señor.

En la preciosa pintura que Safo nos hace del viaje, no falta el primor, el pormenor «preciosista».

4. ESTROFA CUARTA, a

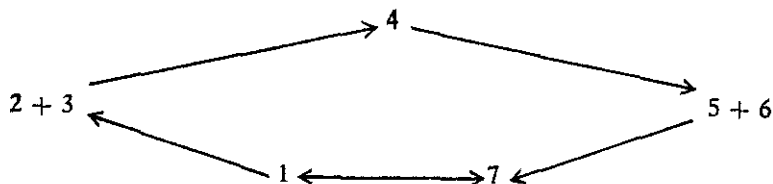
La cuarta estrofa (vv. 13-16) es el centro del poema, arquitecturado en exacta cuadratura no sólo externamente. Es una estrofa bipartita. Su primera mitad, de la que ahora tratamos (vv. 13-14), está en relación con las dos estrofas precedentes de las cuales constituye la culminación, puesto que la descripción del viaje está arbitrada en espera tensa de la epifanía de la diosa, en una tensión creciente que acaba en inflexión ascendente. Puesta la prótasis,

²¹⁶ Para las epifanías divinas en forma de pájaro (por ejemplo, en Homero), cf. M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* I, Munich, 1955², 291 y 349.

²¹⁷ D. Page, *Sappho and Alcaeus*, 18.

²¹⁸ Cf. Hymn. Ven. 65 ss. y cf. K. Reinhardt en pp. 8 ss. (p. 515 ss. respectivamente) de «Zum homerischen Aphroditehymnus», *Festschrift Snell*, Hamburgo, 1956, 1 ss. (= «Ilias und Aphrodite-Hymnus», en *Die Ilias und ihr Dichter*, Gotinga, 1961, 507-21. Cf. también E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite*, Berlin, 1959, 86.

sigue la apódosis, esto es, la segunda mitad (vv. 15-16) que inicia la ῥῆσις de la diosa, prolongándose a lo largo de las estrofas quinta y sexta, rama descendente con su tensión decreciendo y su distensión final. Hace, pues, la estrofa cuarta a dos trances, y el esquema del conjunto, de traza concéntrica y en simétrica ordenanza la rama y la descendente, es así:



El verso 13 empieza por un determinante adverbial muy cargado²¹⁹, precedido de una cierta pausa interestrófica, subrayada por el hiato, si bien sintácticamente hay encabalgamiento. Esa pausa, ese deslizamiento, aísla toda la importancia de significado de las palabras que siguen: el pormenor (la llegada) reduce el ámbito, pero el haz de luz es más intenso. Marca el final, de un golpe y en un instante, de la «descensio» de Afrodita y la subitaneidad, que representa una fracción casi incontable de segundo, de la epifanía: este carácter presentáneo y al proviso es típico de las apariciones divinas que bajan velocísimas, «in ictu oculi»²²⁰. Sigue otro elemento típico, el macarismo σὸ δ' ᾧ μάκαρα. Tanto el tránsito σὸ δ' como el epifonema ᾧ²²¹ y el adjetivo «feliz» (en el beato sentido de la palabra²²²) indican la sorpresa y el pasmo del fiel de ojos asombrados. Son la traducción idiomática del embeleso o estupor del fiel, beato de admiración ante la παρουσία, que lo deja cuajado, informe la palabra y sin poderle salir, hasta que prorrumpe, al fin, en el vocativo interjectivo y maravillado²²³.

²¹⁹ Cf. nuestra nota 205. El fr. 60, 5 presenta una variación minuta y circunstancial.

²²⁰ Cf. W. Kullmann, *Das Wirken der Götter in der Ilias*, 99 ss.

²²¹ Nunca en Homero con nombres de dioses. E. Lobel, *Ἀλκαίου μέλη*. Oxford, 1927, introd. p. 79 leía: ἄ μάκαρα.

²²² El ejemplo más antiguo de la forma femenina, en Hymn. Apoll. 14. El adjetivo se aplica más específicamente a la beatitud divina (cf. *Il.* 1, 339 y Safo 95, 9 y 65, 2); pero también es epíteto homérico de humanos: cf. C. De Heer, *Μάκαρ - εὐδαίμων - ἔλβιος - εὐτυχής. A Study of the Semantic Field happiness in Ancient Greek*, Amsterdam, 1969, 4-11.

²²³ Sobre la admiración del fiel en las epifanías (espanto o alegría, según

En contraste con la morosa descripción del viaje, desmenuzando las circunstancias del caso, el tránsito de descripción a visión avanza con celeridad. En el verso 14 la presencia de la diosa se describe con sumaria; se resume en una pincelada, su sonrisa en un rostro que eternamente sonrío. La plástica domina cualquier otra sensación. Se abre un breve espacio, se ilumina súbitamente ante nuestros ojos y penetramos en él con brusquedad asombrada. El verso (marea, de tan alta, sin vaivén) no tiene cesura «media». Con la oposición y contraste de volúmenes de diferente densidad (lo dilatado, relativamente, y lo conciso) se logra la brevedad lírica, concentrada, que se opone a la pormenorizada descripción. El instante rozando la eternidad hace resaltar aún más su fugacidad. Esta rapidez contrasta con la gran importancia de la visión, subrayándola en ritmo lento y diácrisis, y creando el desnivel por el cual el resto de la oda se precipita. Se nos acuerda la «escala mística» que lleva a la gloria, al dulce hecho feliz de la visión, al momento colmado de la iluminación, para caer luego desde esa altura a la dimensión humana. De la visión plástica surgen las palabras, haciéndose la diosa palabras, locución.

Otras veces, los dioses se les aparecen al hombre heleno semejantes a astros que despiden chispas o nimbados de luz y olores dulcísimos o vestidos con vestes lumíneas. El peplo de Afrodita, al aparecérsese a Anquises²²⁴, «más brillante que llama de fuego relumbraba, como la luna, en su tierno pecho». La belleza de la aparición puede describirse morosamente. Aquí la visión de Afrodita está miniaturizada dentro de un solo verso (v. 14): *μειδία[σσις]*²²⁵ *ἄθωνάτῳ προσώπῳ*. La deidad lejana del comienzo del poema (está tan alta ¡qué arriba!) se ha ido acercando, de la distancia a la contigüidad, primero su carro, luego ella misma, como una estatua que se anima, que se deshíela de su frialdad convirtiéndose en mujer. Paso a paso, más de cada vez, ha ido cobrando un perfil más

sea un *θεομάχος* o un *θεοφιλής*), cf. Fr. Pfister en col. 317-18 y 320-21 de o. c. en nuestra nota 4. El asombro ante la belleza, cuyos efectos paralizantes son similares a los que produce la visión del dios, se expresaría, según W. Schade-waldt, o. c. 69-70, en el fr. 31 *φαίνεταί μοι*. Este sobresalto de la admiración se expresa en homérico con un *σῆ δὲ ταφών* o cosa semejante.

²²⁴ Hymn. Ven. 86 ss. Cf. Fr. Pfister, o. c. 315-16.

²²⁵ Cf. P. Maas en p. 1007 de *Deutsche Lit. Zeitung* XLV 1924, 1005-10 (rec. de Diehl *Anth. lyr. graeca*). En fr. 77 (b), 3 *μει]δία[σσις]* fort. (suppl. Hunt).

exacto. No se dejaba mirar; ahora se deja ver y oír de Safo arrobada. El trono solemne en el que se sentaba en su mundo radiante, ya no importa (si ποικιλόθρονος hubiera sido epíteto exornativo, designando un manto bordado o cosa por el estilo, ¡qué cómoda resultaría su «reprise!»); para poner en concordancia las dos imágenes, en lejanía y en proximidad, de la misma diosa, se recoge, en cambio, el otro epíteto de su actividad ἀθανάτα (v. 1) mediante el dativo modal ἀθανάτῳ προσώπῳ²²⁶. El adjetivo destaca especialmente al llenar el «núcleo» (- - -) del verso²²⁷, como en el verso primero, pues el coriambo, si no siempre, con máxima frecuencia, es el centro no sólo formal, sino conceptual del verso (epíteto, nombre, verbo, negación, según los casos). Ese inmortal rasgo suyo, la actividad de un amor siempre recurrente, se refleja ahora, al estar próxima, en la sonrisa de la diosa. El gesto que era lejano tiene ahora, en la breve viñeta, una proximidad de carne, que asume propiedades de carne y sangre; pero que se constringe al rostro radioso de la diosa, brillante por la sonrisa.

Los dioses griegos no son ignorantes de la risa. Ríen y, sin perder la alegría, se toman la vida en serio²²⁸. Su risa nace de la contradicción de la existencia humana, es su espejo y enigma significativo y «no es, como se cree solamente desde el punto de vista de la miseria humana, la risa de una vacía 'felicidad absoluta', sino señal del ser pleno: es la risa de las formas eternas»²²⁹. El dios se le aparece a su θεοφιλῆς con la sonrisa graciosa que embellece el rostro²³⁰. Pues bien, dentro de esta familia de dioses risueños Afrodita es, por antonomasia, la diosa de la sonrisa, φιλομμειδῆς²³¹. ¿Es aquí esta son-

²²⁶ En Homero ἀθανάτος se aplica rara vez a un dios individual (*Il.* 2, 741; 8, 539; 13, 434 = 21, 2 = 24, 693, etc.); sí, a personajes extraordinarios (*Od.* 4, 385; 12, 302). No es uso homérico aplicarlo al cuerpo o partes del cuerpo de los dioses.

²²⁷ Cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 135 y vid. nuestra nota 20.

²²⁸ Cf. L. Radermacher, *Weinen und Lachen*, Viena, 1947 y, para una faceta particular de la risa divina, E. Norden, *Die Geburt des Kindes*, Leipzig-Berlin, 1931 (reimpr. Stuttgart, 1969), 65-67.

²²⁹ K. Kerényi en p. 163 de *Die antike Religion. Ein Entwurf von Grundlinien*, Düsseldorf-Colonia, 1952, 154-63 («Vom Lachen der Götter»).

²³⁰ Cf. K. Keyssner, *o. c.* en nuestra nota 108, p. 127 y vid. *Athen.* VI 25 d (himno de epifanía de Demetrio Poliorcetes, del año 307 a. C.): δ δ' ἰλαρός, ὤπερ τὸν θεὸν δεῖ, καὶ καλῶς καὶ γελῶν πάρεστι.

²³¹ *Il.* 3, 424; *Hymn. Ven.* 56, 65, 155 y 49; *Hymn. hom.* 10, 2; *Horacio* c. I 2, 33 «*Erycina ridens*» y cf. Safo 112, 4. Sobre la forma φιλομμειδῆς cf. M. Land-

risa de Afrodita un rasgo convencional, una expresamente inexpressiva sonrisa intemporal, impasible? ¿Expresa, como los «gestos» que suelen preceder a la ῥῆσις homéricas, un sentimiento particular, sea de simpatía, como suele decirse, sea de ironía condescendiente? Esta última es opinión opinada por Denys Page, quien ha interpretado nuestra oda desde un tono general de ironía, de suave y risueña melancolía, que destila de las limitaciones y quimeras del amor humano: tal tono irónico, un si es o no es frívolo, presente en otras varias cosas del poema, se encerraría y resumiría en la sonrisa indulgente de la diosa. No creo tal cosa (discusión del problema más adelante), la sonrisa de Afrodita me parece desprovista de toda frivolidad. En fin de cuentas, aquellas preguntas resultan impertinentes. La risa es expresión de Afrodita no como indicio de una nota personal que el sujeto pone en un objeto, de algo, pues, distinto del sujeto, sino como determinación total por medio de lo que se expresa, esto es, realmente como identidad, como manifestación externa de aquello que, visto desde dentro, es el sujeto. El gesto arquetípico del dios, que no se aparta de él, pues es accidente suyo inseparable²³², es aquel rasgo típico litúrgico, el seguro grafismo de su retrato, con el que debe epifanizarse, agestado, envuelto en ese gesto; pero sin que, dentro siempre de ese contexto religioso, excluya, en su caso, la relación personal o íntima con el fiel²³³, en nuestro caso con Safo, con quien se humana Afrodita.

Como un elemento más de juicio, bien vale la pena que atendamos un punto al hiato entre los versos 14 y 15 προσώπῳ / ἤρε(ο) (aoristo épico). Como los hiatos sean entre los tres versos de la estrofa sáfica permitidos, necesario es, con todo, que sean justifica-

fester, *Das griechische Nomen «philos» und seine Ableitungen*, Hildesheim, 1966, 118.

²³² En *Il.* 5, 375 Afrodita sigue siendo «amante de la sonrisa», aunque herida en su cuerpo y dolida en su corazón (cf. v. 364). Sobre los «gestos» en las representaciones artísticas del dios, cf. W. Deonna, *Expression des sentiments dans l'art grec*, París, 1914 y G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlín, 1965. «La sonrisa de Afrodita» es, todavía en 1965, el título de una novela de Peter Green.

²³³ Relación no siempre amistosa, por supuesto. El mismo verbo μειδιᾶω puede designar la risa terrible de Ayante (*Il.* 7, 212) y la risa del lobo (Babrio 94, 6) y, en efecto, con una risa parecida a la de Dioniso ante su víctima (Eur. *Bacch.* 1021 γελῶντι προσώπῳ), ríe cruel Eros ante un crimen por celos (Anth. Pal. IX 157), una risa destructora, como la de los dioses orientales.

bles, no de otra suerte que el «κῶλον- continuo» entre los dos elementos del tercer verso (hendecasilabo y adonio), igualmente permitido, no desobliga de la debida justificación (cf. lo dicho sobre el existente entre los versos 11 y 12). Prueba muy bien aquí el hiato su ministerio como calderón y línea divisoria en la vertiente del poema. Su oficio es dividirlo en dos mitades, separadas (y unidas) por esa barra y anfractuosidad áspera (so riesgo de entrechocarse feamente las vocales), precisamente en el punto de intersección; que tanta eficacia puede tener un hiato y nuestro ejemplo es allegable en esto a tantos otros de los cánticos corales del drama, en los que el hiato marca fin de período²³⁴. Así, el verso queda insulado por el hiato²³⁵. Hiato, χασμῶδια, quiere decir «abrir la boca»: justo en este momento rompe a hablar Afrodita y pasamos de la visión a la locución, del «crescendo» al «minuendo».

Una última y decisiva observación brinda un punto de relación iluminadora para el conocimiento fisiognómico, diríamos, del cariz sutilísimo que el poeta ha dado a este verso en el que promedia y culmina el poema. Es un verso de tres palabras, pormenor singular y común, en el poema, solamente con el verso que lo inicia, por oposición al resto, en oposición al resto. El verso primero resulta ahora, en una mirada retrospectiva, muy importante para el conjunto, lo cual no es sorprendente, conocida la importancia del primer verso en muchos poemas. La característica en cuestión vale a su verdadera luz mediante la correlación, por escrúpulo de simetría, entre ambos versos. La coincidencia sirve, por de fuera, de prueba óptica que acota los límites de la primera mitad de la oda; llama la atención ocular sobre la escena culminante. Por otra parte, en la economía de la frase, esta cláusula participial llena todo el verso. La materia se mantiene en los límites del verso, residenciada e ins-

²³⁴ Sobre un ejemplo de los que más al propio explican esta función del hiato (Soph. *Oed. Rex* 492) cf. *Cuad. Fil. Cl.* II 1971, 30 y vid. D. Korzeniewski en *Gnomon* XXXV 1963, 126-27. En una oda en la que tanto ha cuidado Safo estos pormenores (cf. Dion. Hal. *de comp. verb.* 23: μηδὲν ἀποκοματιζούσης τὸ ἦχον) y en la que es normal que la frase se salte las bardas versales, la cosa ha de ser significativa. En general, cf. E. B. Clapp, «Hiatus in Greek Melic Poetry», *Univ. of California Publ. in Class. Phil.* I 1, 1904, 1-34.

²³⁵ Obsérvese que en vv. 6-7 πῆλοι/ἔκλυες no lo hay (cf. E. Schwyzer *Gr. Gr.* I 399), en vv. 12-13 μέσσω/αἴψα es interestrófico y en vv. 21-22 colabora a la pausa sintáctica y al tono cortante de la frase.

crita dentro del perfil del verso; se ajusta a él y se repliega como si fuera su exacto molde, gustosa de haber hallado ese regazo. La cosa, en otros textos o versos, sería normal; aquí, no. También esta característica es mucho para notar relativamente al resto del poema, cuyas frases se alargan de verso a verso en un encabalgamiento del sentido ²³⁶: de industria Safo se aparta de una rigurosa claustración o clausura del sentido dentro de la entidad versal; de industria, igualmente, se aparta en este verso de una norma por ella libremente establecida.

Todo lo antedicho está demostrando la posición central del verso 14 en la oda. El rostro sonriente de Afrodita (pensamos, un momento, en la cabeza colosal de la Colección Ludovisi, en el Museo Nacional de Roma) se instala en el plano dominante del cuadro, como en esas pinturas de retablo multilátero, de tema religioso, en las que el rostro seráfico del santo domina y es centro de toda la obra o, mejor aún, como en esos iconos bizantinos en los que las figuras están puestas simétricamente, desde los ángulos al centro, en acordes hieráticos en torno al celestial semblante que destaca en el centro y en vigorosa posición de frente.

5. LA «RHESIS» DE AFRODITA: ESTROFAS 4.^a b - 5.^a - 6.^a

En el verso 15, con el inicio de la ῥῆσις de Afrodita, se han vuelto las tornas. La situación se ha invertido con respecto a la del comienzo y, a la vez, se eleva a un plano más alto. Antes Safo hablaba a la diosa que la escuchaba (2 b λίσσομαι σε y 5 b ss. τᾶς ἔμας αὖδας αἰοισα); ahora la diosa se dirige a Safo (v. 15 ss.) y dirige sus actos. A través de una *peripecia lírica singular* ²³⁷, Afrodita invocada (2 b), puesta en viaje (9 a), transportada en vectación (9 b) y agente, otra vez, de la acción (13 b οὐ δ'), se convierte en invocante, en preguntante de la primera invocante (ἦρε'... ὅτι... κάλημι). El contraste se destaca por el paralelismo en el empleo de elementos que contienen una impresión acústica (15 ἦρε', 16 κάλημι en simetría con 6-7a τᾶς ἔμας αὖδας αἰοισα πῆλοι ἐκλυες),

²³⁶ Cf. C. M. Bowra, *o. c.* 205.

²³⁷ Cf. H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, 212-14.

entrelazados con otros de carácter psíquico (13-14 sorpresa y admiración, 14-15 *μειδίαισις*... *πέπονθα*).

La estructura en que se organiza y articula este elemento («locución») de la epifanía es perfectamente simétrica: la conversación se resume en una tríada con una parte central (discurso bimembre en asíndeto) entre dos tríadas menores (discurso indirecto y promesa trimembres, ambos en polisíndeto con *δέ* y *καί*, respectivamente). Digamos de cada una de estas partes por sí.

A) VERSOS 15-18 a

La «inducción dramática» de Afrodita permite a Safo hablarnos de una manera compleja y harto sabrosa, que tiene también una gracia ingenua y delicada. No nos habla por línea directa, sino por camino circunflejo, mediatizadas sus palabras por las de otra locuente. La palabra de Safo nos presenta la palabra de Afrodita desvelando parcialmente la palabra de Safo. Safo cita a Afrodita que cita a Safo: luego Safo se autocita. El discurso está articulado de tal guisa que le vuelve al poeta caracol sonoro: eco o repetición de las palabras de Afrodita, que son las palabras de Safo custodiadas en la memoria de la diosa. Nos preguntamos si no será Afrodita, también en sus palabras propias, un ente de ficción que la poetisa fabrica con su propia sustancia, prestándole palabras nacidas de sus propios sentimientos. ¿Acaso se sirve Safo de Afrodita como de persona interpósita a fin de reflejar su personal parecer, jirones de su pensamiento íntimo? ¿Ve Afrodita por los ojos de Safo y oye por sus oídos? ¿Está Safo soñando a la diosa o la diosa a la mujer? ¿Se desdobra Safo, se espeja en esa doble faz de su palabra propia, de sí misma, fuera de sí, originando una máscara o tornavoz, encarnación verbal de su sentimiento? Quizás esa curiosa capacidad de desdoble acude simplemente al reflejo múltiplo (eco del eco de su propia voz) para darle mayor resonancia. No; no lo digo bien. Porque no es eso, sino que lo que aquí hallamos es un diálogo dentro de otro y, en este último, la respuesta de un interlocutor (la diosa con voz de mujer, con acento dulce y lisonjero) a la demanda, en el primero, del otro (Safo). En cualquier caso, por virtud de las palabras de Safo, que Afrodita recuerda, ocurre que Safo habla en la oda, en una estructura

simétrico-axial, fuera y dentro de la ῥῆσις de Afrodita y así, por una reabsorción de la mujer del presente por la mujer del pasado, en una situación semejante, dejando a un lado la diferencia de plano temporal, Safo nos dice su verdad.

El dolor y clamor de Safo (vv. 3-4 μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνείασι δάμνα... θυμον) lo recoge la diosa en su pregunta (15-18 a), simétrica de su promesa (21-24). Esta última, los decretos y providencias de la diosa, presentan un tono de seriedad, y aun amenaza, inconfundible; luego, por el mismo consiguiente, idéntica seriedad y pujos de graveza se alojan en la pregunta. Pregunta y promesa se corresponden, en ambas las cuales creemos encontrar identidad de tono. La sonrisa de Afrodita es aire sonrisueño y gracia imperiosa, es garantía de seriedad, como quedó dicho más arriba. Contraer el sentido de ese atributo a un tono irónico por parte de la diosa o a un reflejo de la ironía autocrítica de la propia Safo, fuera introducir en nuestra estructura una entonación desconcertante.

Los tres miembros del estilo indirecto están unidos por la anáfora (ὅτι... κῶτι... κῶττ' ²³⁸) y por la repetición de δηῶτε en los dos primeros; y el sonido espeso que hacen las aliteraciones (especialmente, dentales y nasales) lleva también consigo cierta eficacia de sugestión. Cada uno de los tres versos tiene cesuras distintas. Se encierra en estos tres miembros un clímax creciente insinuado en los elementos formales, que tienen aumento («ley de Behaghel» o de los miembros crecientes: el aumento silábico 6/6/15 sílabas) para enfatizar, por un acrecimiento («incrementum», ἀξησις) de las formas, la intensificación del contenido. El sonido, oído y pensado, sufre el aumento consiguiente. En efecto, el tresillo de verbos, que expresan los ardores de la sangre, está escalonado en climáctica amplificación: en el punto de partida, dolor mudo, aunque remuerda el corazón (πέπονθα); en el tránsito, invocación, a voz en grito, con la que se expresa el abatimiento y desánimo (κάλημι); en el punto de llegada, un vibrante remate del «crescendo» en el deseo enloquecido con arrebatos de furia, borrasca del corazón furente (θέλω

²³⁸ Para el efecto enfático de esta triple anáfora, cf. Píndaro P. 9, 46 ss. (ἄσαι τε... χῶπῶσαι... χῶ τι... χῶπόθεν). En Baquillides no se pasa de la doble anáfora: 3, 79 ss. ὅτι τ'... χῶτι. Cf. D. Fehling, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlín, 1969, 205 y, en general, sobre estas figuras en la poesía lesbica, p. 101.

γένεσθαι μαινόλα θυμῷ²³⁹), según el tópicos, luego consagrado, de la μαινία ἔρωτος. Por compulsión con la situación presente de Safo, parece desprenderse que la situación pretérita, ahora recordada, fue todavía más intensa y así, a θυμῶν empleado en la embocadura del poema (v. 4) corresponde ahora (v. 18 a), destacado por el encabalgamiento, en tornos más ensordecidos, μαινόλα θυμῷ: el motivo del θυμός se entrelaza con el del deseo (v. 17 θέλω), se amplía tomando sobre sí un accidente (v. 18 a μαινόλα) y, a través de la antítesis (21-24) y del diálogo, se prepara de este modo su autonomización, se «abre» como agente en el v. 27 (θυμός μέρρει).

La situación de la enamorada de antaño es descrita, en un montaje hábilmente construido, por simetría y polaridad con la caracterización de la diosa en su epifanía. Los rasgos correlativos y contrapuestos, del tema y del antitema, se alinean como en orden de batalla, se agremian por parejas y así acentúan la cara propia con otra cara coadyuvante. Esta diosa retrata en su rostro la bienandanza quieta, inalterable, la beatitud inmutable. Para aplicar la ley del reverso de la medalla no hace falta delinear corpóreamente en el aire el contorno del rostro de la amante desgraciada, la tempestad superficial sobre su rostro, para que en su torno circule el aire y se sienta bien el espacio. Es más eficaz contrastar el rostro de la diosa y los sentimientos de la mujer, cantar la felicidad de aquél y contar el infortunio consuntivo de éstos, haciendo discanto a su canto. Una y otros se esfuerzan recíprocamente en un díptico por oposición en claroscuro violento; a tan refulgentes resplandores se oponen márgenes de sombra, que les sirven de contrafigura de sombra, que les sombrean los perfiles. En cuanto formas lingüísticas que están en correlación con una categoría de la percepción, para confrontar lo temporal con lo eterno y para marcar bien la calidad distinta de lo terreno y de lo extratemporal, no hay sino que recurrir a una contraposición entre el nombre y el verbo, palabra temporal, a un contraste lingüístico entre la estática nominal y el dinamismo verbal. La esencialidad del retrato de la diosa, su fijeza, se traduce en expresiones nominales, que nombran realidades estables, esencias; los sentimientos de la enamorada, la variabilidad de los sentimientos movientes, con sus cambios y recambios, del arrebatos erótico se traducen por expresiones verbales, contrastando el ser profundo con

²³⁹ Esquema homérico: cf. *Od.* 13, 54; *Il.* 23, 894.

el estar pasajero, lo perdurable con lo efímero, lo constante con lo cambiadero, con los accidentes huideros, la recortada claridad con la naturaleza flotante:

μάκαιρα — πέπονθα
 μειδιαίσαισα — κάλημι, θέλω γένεσθαι
 ἀθανάτω προσώπῳ — μαινόλα θυμῷ²⁴⁰.

Felicidad y dolor, sonrisa y gritos y deseos, eternidad del gesto divino contrapuesto a la temporalidad del rapto intermitente causado en el hombre por un dios (que a esto alude *μαίνομαι*). La definición es perfecta como un teorema. Su sentido es claro: los sentimientos de la amante son el testimonio de la esencia del amor y de sus efectos; y las preguntas de la diosa retratan, naturalmente, la concepción sáfica del amor como dolor, clamor y delirio. De otra parte, si los dos personajes se contraponen tan resaltantemente es para que su acercamiento sea más eficaz. El τί πέπονθας; es un giro coloquial afectuoso, amistoso, la pregunta de un padre a un hijo, de un hijo a su padre o entre dos amigas²⁴¹.

Merece comentario especial la partícula *δηῦτε*²⁴². Este «de nuevo» no apunta tanto a la diosa que demanda, Afrodita, a quien de continuo Safo vocea (así, Wilamowitz), cuando a Safo que de nuevo sufre y de nuevo espera. No expresa impaciencia, sino comprensión

²⁴⁰ Sobre el carácter verbal de los adjetivos en *-όλης* (y en *-όλης*), construidos sobre temas de presente, cf. A. Meillet, «Sur le type de grec *μαινόλης*», *Bull. Soc. Ling.* XXXIII 1932, 130 y P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, París, 1933, 235. El dativo lo entienden unos como locativo, otros como modal y algunos como «commodi» (cf. v. 26 *μοι*: codd. *ἔμφ*).

²⁴¹ Cf. *Ar. Vesp.* 995 *πάτερ πάτερ τί πέπονθας*, Menandro *Georg.* 84 *τί πέπονθας τέκνον*. No sólo en este punto se revela la «rthesis» de Afrodita como una «Trostrede»: cf. *Hymn. Bacch.* 55-57, *Hymn. Ven.* 192-290 y vid. S. Fingerle, *Typik der homerischen Reden*, Dis. Munich, 1944, 184 ss.

²⁴² En vv. 15 y 16 restituida por Hermann y en v. 18 adivinada por Seidler. Los MSS. de Dionisio de Halicarnaso ofrecen δ' ἦν το. δεῦρο, δ' ἦτε, δ' εἶτε (*δεῦρο* y *δεῦτε* son formularios en la *ἐπικλήσεις*). Como señala J. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1966^t, 228, δὲ enfatiza a la partícula temporal que le sigue. En Homero hay ejemplos con *αὐ*, *αὐτως* y también con *αὔτε* (recogidos por J. Rieckher en *Fleckeis. Jahrb.*, 1862, 474, nota 5), que son: *Il.* 1, 340; 2, 225; 5, 448; 8, 139; 14, 364; 19, 134 y 21, 421; *Od.* 9, 311; 10, 281; 22, 165. Bekker, seguido por los editores modernos, impuso la grafía δὲ *αὔτε*(ε), pero los códices traen δ' *αὔτε*(ε) (i. e. *δαὔτε*), generalmente. En algunos ejemplos homéricos, la partícula expresa la sorpresa o fastidio ante cosas no agradables. Situación erótica en *Il.* 3, 383.

y afectuosidad por parte de Afrodita que se conduce. En todo caso, no expresa ironía condescendiente por parte de Afrodita, que embutiera en ese δηδτε su miajita de malicia, el tonillo malicioso, la pincelada irónica, el granito de sal y, en definitiva, su amonestación discreta y elegante. Por ende, tampoco expresa, por parte de Safo, autocrítica o ironía ejercida consigo misma, esto es, la ironización de su propio estado por parte de una ironista que sabe sonreírse alguna vez de sí misma. Un día cae Safo en amor y solicita la intervención de los buenos oficios de Afrodita en estos pasos en que su pasión se enreda, y luego la cosa cambia y aquel amor es agua pasada. Otro día vuelve a caer en amor, se repite la historia y aquel amor es capricho de estación pasada. No, Safo no es una quisquiveleidosa. Confesada, muy confesada, contrita, muy contrita, hace propósito de enmienda con voluntad penitente. ¿Valía la presa la caza? Pero lo que entra en el capillo sale con la mortaja y lo que en la leche se mama en la mortaja se derrama. Safo no tiene escarmiento ni enmienda, es una enamorada incorregible, en asuntos de amor su tenacidad humoral está por encima de todos los fracasos, no más por defecto de cabeza que por vicio de corazón. ¿Y qué le vamos a hacer, si la carne y el espíritu, que son caedizos de suyo, tienen sus flaquezas? Sus empeños de rectificación, sus arrepentimientos son sinceros, pero intermitentes, conforme su corazón cambia de inquilino. Lo siente de todas veras; pero... y se repite la historia. La ironía es, a veces, veladura sentimental que cubre una herida. A través de una cerebración exquisita y maliciosa Safo habría decantado, con salada donosura, su propia ironía en la ironía de las palabras de Afrodita. Esta interpretación, en tono irónico, de nuestro δηδτε es un error de Page²⁴³, y al decir que está en error, no se afirma que está en uno solo: más adelante aún volveré sobre este asunto de la ironía, poco menos que omnipresente en la oda, según se ha visto por Page, pues el tema es más vasto y otros todavía los argumentos que al autor britano le sirven de apoyatura; quédese aquí cortado, para darle desarrollo y fin en una segunda parte.

²⁴³ *Sappho and Alcaeus*, 12-13. Señalado por muchos, a veces para caer en error de su propia cosecha: lo que le sucede a T. Krischer en pp. 48 de o. c. en nuestra nota 135.

No, nuestro $\delta\eta\delta\tau\epsilon$ debe interpretarse en un contexto, amplio, de ejemplos en la lírica arcaica, en un grupo pariente de autores que usan y abusan del bordoncillo de tal partícula para constatar la reiteración y el manifestarse de nuevo la pasión y los sentimientos²⁴⁴. La repetición de un mismo hecho es el camino que generalmente nos induce a considerarlo como ley. La repetición de lo acontecido nos entrega la continuidad de la vida. Este descubrimiento debió de producir, en el hombre, el natural estupor y la consiguiente atención religiosa. De hecho existen, como es sabido, formas lingüísticas especiales, en las lenguas antiguas, para oponer el «iterativo» al semelfactivo, como, por ejemplo, los imperfectos y aoristos griegos en *-sk-*²⁴⁵ o algunos sintagmas consagrados para tal uso. Por otra parte, también es sabido²⁴⁶ que la lengua poética arcaica (como la pintura de nuestros primitivos) expresa, mediante la acumulación de superficies, lo que más adelante se expresará mediante volúmenes de intensidad. Al aplicarle un resonador iterativo adecuado, los procesos se agrandan y, a la oreja griega, un «otra vez» indica también intensidad del afecto. En los textos líricos, a los que me refiero, el descubrimiento de que la pasión, concretamente la amorosa, se repite «sub specie iterationis» es algo que cada poeta ha tratado con diferente sensibilidad, de acuerdo con el diverso sabor del momento y con las diferencias de temperamento. Así $\delta\eta\delta\tau\epsilon$, módulo en que se adensa la experiencia, está expuesto a contraer connotaciones diversas: de alegría (Alcmán 59 a P.), preocupación (Íbico 287 P.: $\alpha\delta\tau\epsilon$), un cierto claroscuro emocional (Safo 130, 1²⁴⁷)... Para citas bastan; pero añadiré que no se ha preterido notar la inflación de esta partícula en Anacreonte, que la dice a cualquier punto²⁴⁸ en sus can-

²⁴⁴ Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, 104-10.

²⁴⁵ No hace a nuestro caso dirimir si como hecho de lengua o como realización de habla (a partir del valor aspectual durativo, para el imperfecto, y en realizaciones contextuales, para el aoristo). Cf. en general W. Porzig, *Indogerm. Forsch.* XLV 1939, 152 ss.

²⁴⁶ Cf. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, 1962, 240-41.

²⁴⁷ Cf. 22, 11. En diferente contexto: 127. Sin contexto: 83, 4 y 99 col. I 23. En Alceo: A 61 (dub.), A 26, 6 (?).

²⁴⁸ Once veces según el «Index verborum» de la edición de B. Gentili (Roma, 1958, s. u. $\alpha\delta\tau\epsilon$); pero, reduciéndonos a los referidos a amor, quedan fr. 358, 413, 428, 376 Page, añadiendo 900 y 394 b en los que el agente no es el dios del amor, sino el propio poeta.

ciones volanderas postprandiales, lindas y superficiales coplas entonadas «inter pocula» en la fiesta de copas alegres. La exageración, el uso recargado del rasgo actúa como cristal de aumento que diferencia el manierismo y la «voz de falsete» de la autenticidad y del estilo verdadero. El oro de ley primitivo aparece cambiado en cuartos: tiramos al aire la moneda, para sonarla, y la encontramos falsa. El envascamiento en el juego, la frecuente repetición, otra y otra vez, de este «otra vez» revela la deturpación que en seguida ha sufrido el procedimiento hasta advenir puro jugueteo literario sin profundidad, «scherzo», ejercicio intranscendente (pero ¿quién le reprochará a Anacreonte que su poesía no sea lo que otras, con tal que sea bienhumorada poesía llena de mínimas delicias y deliciosas nonadas, que a veces pican que rabian, tan diferente de la manera lamida, dulce, amerengada de las «anacreónticas»?). No deja de ser todo un símbolo que algunos hayan visto en tal δηῦτε anacreonteo una especie de «rappel» verbal para agrupar, con un comienzo semejante, los poemas, esto es, un procedimiento atingente a la composición de conjuntos literarios²⁴⁹. No hay tal cosa; pero el toque diferencial reside en que el δηῦτε anacreonteo lo encontramos enfriado, falso y aguado, tanto como auténtico y cargado de sentido el de Safo. La emoción original, de estremecimiento y asombro, ha perdido su frescura hasta convertirse en un tópico cansado y embustero, que la poesía posterior a Anacreonte no tardó en jubilar.

No sé si Reinhold Merkelbach²⁵⁰ se daba cuenta de que a una trivialización parecida a la anacreonteica (mejor dicho, a algo peor) llevaba su interpretación del triple δηῦτε de nuestra oda como alusivo a un relevo rutinario, y casi profesional, de las bellezas del tíaso. Estas eran muchachas casaderas que, un día, un galán tomaba por novias y se marchaban. A las correspondientes pompas conyugales dedicaba Safo sus epitalamios y canciones de boda, y a las novias les daba aquellos conmovedores adioses. Algunas veces, tal o cual ingrata dejaba a Safo y se iba al círculo de Andrómeda u otra rival cualquiera, y Safo le dedicaba sus lamentaciones y lloriqueos de despedida. Esas muchachas formaron parte de días muertos, fueron signo de un instante, se han ido deshaciendo en la desmemoria, se

²⁴⁹ A esto se refiere B. A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque*, 185.

²⁵⁰ En p. 6 de «Sappho und ihr Kreis», *Phil.* CI 1956, 1-29.

han borrado y Safo ha puesto sus ojos en otras amadas transitorias «de nuevo», «otra vez»: ¡rutinas del oficio!... Repito, otra vez, que δηῦτε en los versos 15 y 16 se refiere a un manifestarse «de nuevo» el dolor y sus lamentos, y advierto ahora que sólo en el tercer δηῦτε (v. 18), al cambiar el sujeto (ya no Safo, sino Afrodita), vale por «esta vez», es decir, pregunta por un nuevo amor hacia una nueva persona. Hay, pues, un nuevo caso amoroso; pero no tres, ni una docena. Se indica que el caso no es nuevo, simplemente. Nos presenta a una Safo que no es la primera vez que ama y busca correspondencia, simplemente. (De eso se trata, de ganar un nuevo amor, no de volverlo a ganar, es decir, que no se trata de una queja de Safo porque la dejan; pero la naturaleza exacta del «caso» no estamos todavía en condiciones de diagnosticarla).

(Continuará)

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA