

LA ODA PRIMERA DE SAFO *

B) VERSOS 18 b-20.

El discurso rompe sus cadenas de esclavo y subordinado: se pasa a la «oratio recta»²⁵¹ en vv. 18 b-20. Con el paso al estilo directo se obtiene un grado notable de viveza en la serie interrogativa, destacado por otros medios prosódicos (dos elisiones en v. 19) y métricos («κῶλον-continuo» en vv. 18-19), que colaboran a la aceleración del «tempo»; por otra parte, cesa el curioso desdoble de planos (consignación memorista de las palabras de Safo en la ῥῆσις de Afrodita, que relata Safo), que fuera artificioso sostener, so riesgo de depotenciar su eficacia. Aunque en las palabras de la diosa también ahora puede haber una toma, más o menos literal, de las quejas de la suplicante por la injusticia que se le hace, etc.

Fuera inocencia insigne explicar, en el λεγόμενον de la epifanía, el paso al estilo directo como resultado mecánico de una relajación sintáctica y flojera de la lógica, con la consiguiente recaída en la

* La primera parte de este estudio se publicó en esta misma revista, vol. VI (1974), 9-93.

²⁵¹ Damos por cierto que ocurre tal paso, pues no creemos que τίνος δηῶτε περὶ θῶ (o lo que deba leerse aquí) está en estilo indirecto, como piensan A. J. Beattie en p. 181 de «A note on Sappho fr. 1», *Class. Quart.* VII 1957, 180-183 y A. Luppino en p. 362 de «In margine all'ode di Saffo ad Afrodite», *Par. del Pass.* XI 1956, 359-363, suponiendo un simple paso, en la construcción indirecta ya declarada como tal, del relativo-interrogativo al interrogativo τίνος (para el cual cf. E. Schwyzer-A. Debrunner, *Griechische Grammatik* II 630-631 y P. Monteil, *La phrase relative en grec ancien*, París, 1963, 154-159). Para otros ejemplos líricos de paso de un estilo a otro (Baculides 11, 104; Píndaro I. 8, 35 a, etc.), cf. R. Führer, *Formproblem-Untersuchungen zu den Reden in der frühgriechischen Lyrik*, Munich, 1967, 3-4.

«posición de descanso», por incapacidad de mantener una subordinación sostenida: así ocurre a veces, no sólo en Homero²⁵². Las razones aquí son otras, y pensando yo en la causa de ello, hallo que son tres. Primero, al desaparecer la distancia que asegura la interposición del estilo narrativo, o sea, la semiparticipación del narrador en el discurso trabado, la epifanía entra en una esfera de dramatización, que no es sólo teatralización literaria (de tradición épica) o característica tradicional de la epifanía²⁵³, sino signo de emoción personal. El narrador no dirige a la persona locuente, sino que la deja hablar por sí. Dos conversaciones alejadas en el tiempo (Safo con Afrodita en la plegaria de ahora, Afrodita con Safo otro día, inserto este último diálogo en el primero), dos escenas se funden en una sola y se acercan en el tiempo, en una violenta aproximación de los planos temporales. ¡Maravilla de la abolición del tiempo! Por los senderos del recuerdo se llega a la presencia²⁵⁴. En segundo lugar, este paso de un estilo a otro, que es, en griego, fácil (ya que en la «oratio obliqua», en la dimensión del pretérito, se emplean los mismos tiempos y modos de la «oratio recta»), es, también composicionalmente eficaz para la rápida conclusión de la ῥῆσις, sin necesidad de añadiduras (indicación del momento de la ἀφάνισις o ἀφανισθῆναι) o elementos de transición a la estrofa final. Resulta un procedimiento particularmente breve y derecho para llevarla a término y para ligar sin tránsito, sin que se rompa el cordón vincular, la evocación (comparecencia momentánea de algo ausente) a la invocación actual. Gran secreto saber terminar. Sabe el poeta que nada debe añadir, para que la cuerda de las divinas palabras de antaño siga resonando su dulce nota en el alma de la pedidora de ahora. Obsérvese ya (luego volveremos sobre ello) que la ilusión del tránsito está suavemente preparada en el estilo indirecto, pues πέπονθα, κάλημι y θέλω γένεσθαι son, respectivamente, un pre-

²⁵² Cf. *Il.* 23, 855 ss. y vid. P. Cauer, en *Rhein. Mus.* XLVII 1892, 78 ss.

²⁵³ En Homero, dioses y hombres se hablan directamente (*Il.* 1, 299; 3, 399; *Od.* 13, 293, etc.). El estilo directo, en las epifanías, las hace más convincentes, al adoptar un tono de familiaridad y de narración popular: cf. paralelos en relatos de sueños recogidos por U. Wilcken, *Urkunden der Ptolemäerzeit* I, Leipzig-Berlín, 1927, núms. 77-81.

²⁵⁴ Un intérprete psicoanalista diría que el ensueño prepara para otros géneros de percepción menos inhibidos y que αὐτὸ δὲ μὴ φιλῇ, etc., suena como si la muchacha hubiera ya experimentado el cambio deseado.

sente de estado con sus raíces en el pasado, un presente normal y un presente por la forma, pero futuro por el sentido. ¿Será ligereza afirmar que también hay, a par de esto, una tercera cosa todavía, y que el estilo directo completa sus ministerios dramático y composicional con otro final, de cariz psicológico? Sirve otrosí, en efecto, el estilo directo como medio de caracterización de la locuente, luego veremos con qué rasgos de enérgica resolución²⁵⁵.

Advirtamos que se evita hacer coincidir el paso de un estilo a otro con límite de verso, cuyo principal instituto es ligar, con más naturalidad, el discurso directo al resto del poema²⁵⁶; el final, en cambio, de la ὑπόμνησις, que es también el final de la epifanía, acaba, como debe, en fin de estrofa.

Por otra parte, en el plano del contenido, se resuelve la inmanencia de la tensión (dolor, grito, deseo enloquecido; pero ¿de qué o de quién?) en la expresión de su objeto. No se pregunta por el τί (ᾧτι, en el estilo indirecto), sino por el τίς (v. 18 τίνα, v. 19 τίς) común y máximamente general, pero personal, que indica la persona de su amoroso pensamiento. El tránsito se realiza justamente a través del tercer δηῶτε, que se declara aquí «esta vez». La doble anáfora, con interrogativo como única sínthesis, es corriente²⁵⁷; más lo es, acaso, la triple anáfora²⁵⁸, pero aquí no se emplea, pues otra tríada borraría el emparejamiento entre las dos tríadas, inicial y final, de la estructura. La doble pregunta en poliptoto no busca la provocación de una respuesta. No se trata del ¿quién lo hizo? de la novela criminal, del «whodunit» detectivesco, sino del ¿quién te hizo daño, bien mío? de una madre a su niña, que se siente desamparada y pequeña quejándose «me ha hecho daño».

²⁵⁵ Cf. L. Spitzer, «Verlebendigende direkte Rede als Mittel der Charakterisierung», *Vox Romanica* IV 1939, 65-86.

²⁵⁶ Indicaciones sobre dónde empieza y acaba, en el verso, el discurso directo en Píndaro y Baquílides, en R. Führer, o. c. 66-76. Un discurso sin fórmula de conclusión acaba en fin de estrofa (cf. Baquílides 3, 85). En Virgilio, la cuarta parte del discurso directo comienza o acaba dentro del verso. En Lucano un 35 % y un 61 % del principio o final, respectivamente, de discurso caen dentro del verso. En Estacio un 45 % y un 43 %, respectivamente. Estas cifras, según H. H. Lipscomb, *Aspects of the Speech in the later Roman Epic*, Dis. Baltimore, 1907, 36.

²⁵⁷ Cf. Soph. *Oed. Rex* 815-816, *Ant.* 604 τίς σάν (Müller: codd. τεάν)... τίς. Para ejemplos en los líricos, cf. R. Führer, o. c. 140-143.

²⁵⁸ Cf. para Sófocles lo que escribimos en *Cuad. Fil. Clás.* II 1971, 77.

Por discreción, por bien parecer o por guardar las apariencias, se observa en la oda una reserva absoluta sobre quién fuese el sujeto ocasional de sus pasiones, sobre el nombre y la personalidad de la φιλουμένη y tal vez —es seguro— adrede sesga y encubre en lo posible Safo incluso el sexo de la persona amada. Bajo el disfraz asexual de τίνα y τίς queda indefinido. El poeta no lo aclara y deja que nosotros borrosamente lo adivinemos. La suspensión se mantiene hasta el verso 24, en que finalmente se acusa el sexo, cuando recibe la apoyatura del nominativo ἐθέλοισα que es como la luz de un semáforo que ilumina, al menos, ese punto. La reserva mucha se explica, genéricamente, por la pudicia femenina y, específicamente, por el αἶδως sáfico. De todos modos, no olvidemos que, en el círculo de oyentes del poema, el misterio acaso no existiría y, al desposar la doble pregunta entre interrogantes, en las palabras de la diosa que se hace de nuevas, quizás el signo erotemático preguntaba por un secreto a voces. El lector de este texto, sin embargo, recibe como un efluvio de misterio, como una sensación enigmática de brumas y velos. El gesto estilístico del consabido, como si el lector estuviese en los mismos secretos de información que los destinatarios del poema, es, a nuestro paladar, como un misterioso insinuar o dejar espacios vacíos que se pueblan luego dentro de la fantasía del lector. En todo caso, el protagonista, en el texto, es un pronombre interrogativo sin respuesta, o sea; un pronombre indefinido: un amor sin quién o con un alguien, no importa quién. Los poetas griegos de esta época no acostumbraban usar, en tales casos, de «Decknamen», como harán después los elegíacos romanos: la Lesbia de Catulo se llamaba Clodia, la Delia de Tibulo era, en la vida real, Plania y Hostia fue el nombre verdadero de la Cintia de Propertio. Recordemos, en los clásicos castellanos, los nombres poéticos, que de una manera casi anónima (Filis, Silvia, Frondoso, Finardo... como si se dijera García o Rodríguez) les permitían ofrecer como literatura retazos de vida y, como fantasmas poéticos, lo que son palpitaciones reales. En nuestra oda el anonimato es completo. El interrogativo tiene de común con el indefinido (por eso coinciden formalmente) la ignorancia acerca de la identidad del sujeto; pero sí que se le conoce como clase de agente, como sujeto de una acción determinada. El nombre (hache, ene o equis) es a voluntad y su identificación nada añadiría, por otra parte, a nuestra

gustación del poema. Su nombre y su vida pertenecen a la historia, a la pequeña historia; sus pasiones, a la poesía. Lo que, en el estado del texto poético, importa es, pues, la relación de esa persona con Safo. Que esto es así lo declara, por compulsa con la estrofa inicial, el quiasmo. Hasta cierto punto, en el verso 20, con el final de la estrofa quinta y con una pausa no muy pronunciada, acaba una unidad artística que, de alguna manera, anuda estructuralmente con el principio de la oda. Pues bien, al comienzo, la invocación de Safo a Afrodita va seguida de la relación o respecto de dicha invocación; aquí, en cambio, se empieza por indicar la relación («hace injusticia») para concluir con la invocación, afectuosa, de Afrodita a Safo.

Τίς σ'... ἀδικῇσι;²⁵⁹ no se declara «te hace sufrir, te apena» o cosa por el estilo, sino que el amante lastimado se siente víctima real de una injusticia. Sobre este punto y sobre la escena entera como típica situación de «clamor necessitatis», seguida de βοηδρομεῖν, me propongo hablar más adelante. Insistiré ahora sobre la afectuosidad, antes aludida, de la pregunta de la diosa. Confírmela el culto lector con los paralelos siguientes: Aristófanes *Equ.* 730 (Cleón al Paflagonio), Eurípides *I. A.* 382 (Agamenón a su hermano Menelao), *Bacch.* 1320-22 (el nieto de Cadmo al anciano) y, con leve variante, Platón *Prot.* 310 d (Sócrates al efebo). Cuanto a ᾧ²⁶⁰ Ψάπφ(οι)²⁶¹, también en su momento se hablará del significado compositivo que tiene la aparición aquí del nombre de Safo. Diré al presente que, en el desdoblamiento de planos a que varias veces me he referido, este ᾧ Ψάπφ' parece, al primer pronto, comparable al catuliano «miser Catulle, desinas ineptire» (y otras ocurrencias similares), dialogismo o forma de autodiálogo, que significa concentración del pensamiento, unas veces, si, otras, núcleo de intensidad sentimental surgiendo como ola de sinceridad y apóstrofe lírico²⁶² en el poeta romano. Es él mismo frente al cual se planta, en intros-

²⁵⁹ V. 20 ἀδικῇσι (cf. φιλῇμι: φιλῇσι y vid. A. Meillet, en *Bull. Soc. Ling.* XXXII 1931, 200 y E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* I 659, nota 3): ἀδικῇσι coní. G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig, 1810, 678.

²⁶⁰ Epifonema en fin de hendecasilabo (aunque éste constituye unidad rítmica con el «adonio») y único acento en sílaba final de verso (el acento peris pómeno destaca, como tal, en una lengua no oxitónica, normalmente).

²⁶¹ Sobre la elisión en el vocativo, cf. E. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios*, Berlín, 1957, 40.

²⁶² Cf. J. Samuelsson, en *Eranos* VI 1905-1906, 40.

pección solitaria, la conciencia del poeta y puede dialogar. En Safo, en cambio, la interpelación se la hace la poetisa, por modo oblicuo, a través de la diosa. No es la única vez que Safo parece que se interpela a sí propia a través de Afrodita o de otro agente externo. El fragmento 133, 2 parece ser (la numeración no embargante²⁶³) el primer verso de un poema en el que Afrodita le decía a la lesbiana: «Safo, ¿por qué (llamas) a la diosa de la gran fortuna, Afrodita?» En fr. 65, 5 + 87 (16) I alguien dice Σάπφοι, σὲ φίλ[ει] Κύπρωι βασιλῆ' ἄ[ν]δρ[α]. El fr. 94, 5 Ψάπφ', ἥ μόν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω está puesto en labios de la muchacha que mentía sus sentimientos, ejemplo de la falsa fe, de la fe quebrada. La mención del nombre (no un simple «yo») demuestra, en todo caso, que se trata de expresiones verdaderas de su yo personal y no de «Rollengedichte»²⁶⁴, del tipo de Alceo fr. 10, 1-2 ἔμε δειλάν, ἔμε παίσαν κακοτάτων πεδέχοισαν. ¿Deja oír Safo, por medio de Afrodita, su lástima y su ternura hacia sí misma? En cierto modo, sí; aunque quizás leer a Safo de esta manera es hacerlo desde el siglo xx y no desde el siglo vii antes de Cristo, pues en estos textos, en los que la «psicología» balbucea su lección aún mal aprendida, el sentimiento todavía no es algo autónomo en el hombre, sino algo que le viene de fuera, que es debido a causación divina, si bien el hombre reacciona personalmente, con conciencia de ello, ante el sentimiento: se produce así una coparticipación de una esfera en la otra, lo que no debemos olvidar al leer nuestro texto²⁶⁵.

Si las preguntas inscritas en el estilo indirecto (15-18 a) había que tomarlas muy en serio, por la misma razón, y con mayor razón, hay que tomar en serio estas dos retóricas interrogaciones de la diosa. Son preguntas «indignationis», con un tono afectuoso para aquel a quien se pregunta y de amenaza o agresivo, con la seguridad de castigo, para aquel por quien se pregunta, como, vuelvo al paralelo,

²⁶³ La costumbre de Hefestión, cuando ejemplifica los tipos métricos, es tomarlos de la primera estrofa del poema; por la forma y concepto, este verso, que él cita (14, 7 p. 46 Consbruch), no parece ser el segundo o tercero de esa estrofa.

²⁶⁴ Con cuya existencia debe contarse, más de lo que se suele, en la lírica arcaica: cf. K. J. Dover en pp. 202-212 de «The Poetry of Archilochos», en el vol. col. *Archiloque* (Entretiens Hardt, 10), Vandoeuvres-Ginebra, 1964, 183-212.

²⁶⁵ Cf. B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, 87-121.

cuando al niño que llora por algo, le decimos : ¿Quién te ha hecho daño? ¿A quién quieres que castigue?

En los versos 18 b - 19 a hay una cuestión textual muy altercada y porfiada, «vexata quaestio» y verdadera «crux interpretum» en el sentir de los más. La publicación, en 1951, del Papiro de Oxirrinco 2288 no resuelve el problema; antes bien, lo complica. Lobel-Page ofrecen, con dudas, una lectura .] ψ σ . ἄγην y explican en el aparato: «unde ἄψ σ' ἄγην possis, quamquam hac lectione nec punctum post σ explicatur neque accentus nec signi ἄ ratio redditur» (en efecto, parece entenderse ἄγην como infinitivo de aoristo pasivo de ἄγνυμι, lo que no da sentido). Voigt anota en su aparato crítico: .] .. ἄγην . [«ubi .] spat. ut vid. unius litt. non amplius;] ψ sive] φ, tum σ ut vid., infra in lin. punctul. (signo interpunct. sim.); η ex ει ut vid. factum; ν[possis». Los MSS. de Dionisio de Halicarnaso traen σαγηνεσσαυ, precedido de καὶ (salvo P que pone μαι corregido en βαί). Ofrecen, pues, dos problemas: a) La forma σαγηνεσσαυ que algunos han pretendido, desde antiguo, salvar: H. Stephanus καὶ σαγηνεῦσαν, Dacier καὶ σαγηνοῦσαν, A. Colonna μᾶψ (ya Blomfield) σάγηνν' («cercò invanno di avvincere al tuo affetto»); pero que hoy, casi unánimemente se desecha y es opinión tan desopinada que G. Privitera²⁶⁶, pese a dar tanta importancia en la oda al motivo de la red, renuncia a dejarse envolver por las mallas de la red de ese texto sospechoso. b) Respecto al inicio, el texto de los MSS. ofrece tres posibilidades de lectura: 1) καὶ que, de no poder salvarse σαγηνεσσαυ, resultaría muy forzado, obligando, en todo caso, a leer Ἐάν por σάν, como propuso J. M. Edmonds: καὶ σ' ἄγην ἐς Ἐάν φιλότατα; 2) βάισ' ἄγην «viniendo a traerla» (?), muy dudoso; 3) μαισ, sea como una sola palabra, sea como -μαι σ' (discusión más abajo). Los editores que siguen la problemática lectura ἄψ del papiro, supongo que piensan que μαι, en la citada tradición manuscrita, es el resultado de un trastorno infeliz de líneas y procede, por parablepsía, de μαι-νόλα; pero es igualmente probable que, si el papiro realmente escribe ἄψ σ', la ψ proceda de Ψ(ἄπφ'), corrección de Σ(ἄπφ')²⁶⁷.

²⁶⁶ O. c. en nuestra nota 64, p. 11, nota 13.

²⁶⁷ Pues la grafía con Ψ del nombre de la poetisa no es la auténtica y parece proceder de la mala interpretación de un signo epicórico de la silbante (§) III III: cf. G. Zuntz, «On the Etymology of the Name of Sappho», *Mus. Helv.*

Leen ἄψ σ' ἄγην Kamerbeek, Verdenius, Beattie, Castle, Rivier y Krischer, entre otros, quienes entienden, por consiguiente, que aquí se habla de un «retorno» (ἄψ): el giro equivaldría, en prosa, a un σ' ἀπάγην. Leen ἄψ F' ἄγην (Fε = ξ) Del Grande y Gallavotti²⁶⁸. Lee ἄψ ἄγην Tronskij²⁶⁹.

Leen μαῖς ἄγην ο μαῖσ' ἄγην Smyth, Hiller-Crusius, Wilamowitz, Diehl, Turyn, Reinach-Puech y Staiger, entre otros. Luppino lee τίνα δηῦτε πείθω μοι σ' ἄγην ἐς τὸν φιλότατα.

Ponen «crux philologica» Page, Bowra, Bagg ἄψ † σαγεν † y Treu † μαῖσ' † ἄγην. Otros (Privitera, Koniaris) renuncian a discutir el problema.

Resumo las razones mayores de la decisión que adopto en este problema, solución (en lo que el mismo tiene de porción soluble, pues siempre quedará un resto insoluble) respetuosa con el texto de la tradición manuscrita. Advierto que no es ese respeto, mantenido a ultranza, el motivo decisivo de nuestra actitud conservadora, pues en la crítica de textos, como en la cirugía, el cuerpo enfermo determina hasta qué profundidades de la carne tiene que penetrar el bisturí y, a veces, menester es curar con rudo cauterio las entrañas enfermas de un texto. No es éste el caso: tanto mejor. En fin, como todo problema bien entendido dicen que es un problema resuelto, diré que son tres los puntos en los que puede sustanciarse el entendimiento de nuestro problema:

1) La defensa de μαῖς, μαῖσ', μαῖς (aparte cambios de forma, como la propuesta de Seidler λαῖσ') se basa en admitir formas ficticias, lo que llamamos los filólogos «vox nihili» o «ghostword». Son formas que algunos señores se ponen a pensar que son griegas, cuando la verdad es que son sólo fantasmas, por no decir monstruos, de su razón. En estas imaginaciones se dan variantes diversas:

a) Bücheler y Wilamowitz entendían μαῖσ' como segunda persona del singular de *μαῖμαι, que nada acredita, pues en los poetas

VIII 1951, 16-22. Cf. M. L. West en p. 309, nota 5, de «Burning Sappho», *Maia* XXII 1970, 307-330.

²⁶⁸ *Saffo e Alceo*, Nápoles, 1947. En la segunda edición, también partenopea (1956) de este libro, pone ἄψ σάγην (= σαγήναι), defendida en *Par. del Pass.* X 1955, 156.

²⁶⁹ *Acta Ant. Hung.* XVI 1968, 133-138.

lesbios no hay más que formas temáticas (como en Homero y Hesíodo): Safo 36 μάομαι, 48, 1 έμαόμαν, Alceo 141, 3 μαόμενος.

b) Bergk postulaba un μαίς, segunda persona singular activa de *μάω, inexistente. También se ha pensado en un μαί, de *μάαι, a su vez de *μάει, igualmente fantasmal.

c) Schwyzer²⁷⁰ postula una 3.ª pers. sing. μαίσι(ι) ~ φαίσι (¿3.ª persona?); cf. eleo μαίτο (optativo de aoristo), haciendo Πεθω de sujeto: ¿quién quiere Persuasión llevar de nuevo a tu amor?

d) W. J. W. Koster²⁷¹ piensa en una 2.ª pers. sing. de un futuro medio (por presente, con verbo de voluntad) μάσσ(εαι, -η) «sive elisione sive crasi sive synaloepha extra metrum cadente». Cf. Safo 55, 1 κείσεαι (codd.: κελση cdd.) οὐδέ ποτα (crasis -εαι ου- > η; aquí -εαι α- > η) y para μάσσομαι, cf. *Il.* 9, 394 μάσσεται (lección de Aristarco) y 5, 190 επιμάσσεται. También pudiera ser μα'σ(εαι) por μα'σ(εαι), acudiendo a que αι parece en lesbio grafía por α, en ciertos casos, delante de σ (cf. Alceo 68, 2 άπατα(σει); pero en Safo el -α- de este radical es breve (fr. 36 μάομαι) y es arbitrario leer, con Wilamowitz y Diehl, en fr. 48, 1 έμαόμαν con -α-, en lugar de έμαίόμαν.

e) V. Pisani²⁷² ve en μαίς una vieja palabra indoeuropea **mais* (gótico *mais*, alemán *mehr*, osco *mais*) = «noch mehr, noch einmal».

2) En el verso 18 b algunos aceptan una forma nominal, sea de nominativo Πειθώ (así ya Rapicius en 1554 y H. Stephanus en 1560), sea de dativo Πεθω (R. Meister), sea de acusativo, bien en la forma Πεθω (ya Portus en 1598 y cf. fr. 96, 29), bien en la forma Πεθων (Ahrens). Un acusativo leen Dacier, Welcker, Bergk, Hiller-Crusius, Wilamowitz, Diehl, Reinach-Puech, Turyn, Schadewaldt, Verdenius, Staiger, Koster y Treu, entre otros. Desde luego, hay ocasiones en que Afrodita sabe manejar la persuasión, sea directamente (cf. *Il.* 14, 208 έπέεσαι παραιπεθοῦσα φίλον κῆρ; Hymn. Ven. 33 πεπιθειν φρένας), sea recurriendo a Persuasión como ministro suyo. La palabra πειθώ no es homérica y, por ende, tampoco la personificación en cuestión (cf. sin embargo episodios como *Il.* 3, 396 ss. y 9, 389). Esta última aparece ya en Hesíodo y se da en la Lírica. Safo fr. 200

²⁷⁰ *Griechische Grammatik* I 673, nota.

²⁷¹ «Ad Sapph. I 18-19», *Mnemosyne* XXI 1968, 415-417.

²⁷² «Zwei Vermutungen zu Sappho», *Glotta* L 1972, 28-29.

la llama hija de Afrodita. Ahora bien, la cuestión consiste en decidir, primero, si Afrodita interviene directamente o por medio de la fuerza suasoria de sus sicarios, y esto último no parece cuadrar aquí de ningún modo; segundo, dando por bueno que Afrodita intervendrá directamente, nos parece igualmente claro que la diosa amenaza con su poder que, aun sin convencer, todavía vence a la incon vencible. No encajan ni la personilla de Persuasión, dioscecillo delegado, vicario o mandadero de Afrodita, ni tampoco la noción misma de persuasión a cargo directamente de Afrodita, noción que nos parece impertinente en el contexto²⁷³. Añado que en v. 27 b οὐδ' αὐτὰ (cf. Tibulo I 2, 16: «fortes adiuvant ipsa Venus») el sentido es otro que el de «tú en persona» (y no, Persuasión)²⁷⁴.

3) "Αγην entona perfectamente por el sentido. No entiendo por qué Bowra²⁷⁵ considera la noción de conducir o llevar, torpe o chabacana («awkward»). Para el giro ἄγειν εἰς φιλότητα, cf. Hymn. Merc. 507 ἄμφω δ' ἐς φιλότητα συνήγαγε (Zeus reconcilia a Apolo y Hermes) y, gramaticalmente, giros análogos como εἰς ἔρωτά τινος ἀφικέσθαι, ἐλθεῖν. En contextos amorosos es corriente que Afrodita y Eros figuren como sujetos agentes de ἄγω: Safo 16, 11-12 ἀλλὰ παράγαγ' αὐτὰν (Afrodita a Helena), Fragm. Grenfell 7 ss. πρὸς δὲν ἡ Κύπρις ἐκδοτον ἄγει με καὶ ὁ πολὺς Ἔρως παραλαβὼν, Anth. Pal. XII 107 τὸν καλόν, ὦ Χάρτες, Διονύσιον, ... καὶ εἰς ὥρας αὖθις ἄγοιτε καλόν, XII 125 (Meleagro) ἦγαγ' Ἔρως, V 194 αὐτοὶ τὴν ἀπαλὴν Εἰρήνιον ἦγον (Dilthey: εἶδον codd.) Ἔρωτες / Κύπριδος ἐκ χρυσέων ἐρχόμενοι θαλάμων (y, con inversión del motivo, Anth. Pal. XII 112 εὐφραμεῖτε, νέοι' τὸν Ἔρωτ' ἄγει Ἀρκεσίλαος πορφυρέῃ δῆσας Κύπριδος ἀρπεδόνη). Ni tampoco es de olvidar que esta «conducción» nos recuerda motivos sólitos de la magia amorosa y sus ἄγωγάι²⁷⁶, que conocemos por textos tardíos; pero que corresponden, no tiene duda, a prácticas viejísimas: Lucía-

²⁷³ Cf. H. Saake, o. c. en nuestra nota 91, pp. 60-61. Sobre la función persuasiva de Afrodita, cf. M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, París, 1967, 64-67.

²⁷⁴ Contra E. Mora, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*, París, 1965, 314.

²⁷⁵ *Greek Lyric Poetry*, 199, nota.

²⁷⁶ Cf. Fr. Pfister, en col. 336 de «Epode», *R. E. Suppl. IV* (1924), 323-344; Fahz, *De poetarum Romanorum doctrina magica*, Giessen, 1904, 19 ss. y 35 ss.

no *dial. mer.* 4, 288 ὑπὸ τῆς ἐπωδῆς ἀγόμενος, *Philops.* 14 (orden, en un conjuro, a un Amorcillo) ἄγε Χρυσ.δα. Como la cosa ocurre en todas las latitudes, copio un clásico conjuro erótico castellano:

Estos cinco dedos pongo en este muro;
cinco demonios conjuro:
a Barnabás, a Satanás,
a Lucifer, a Belcebú,
al Diablo Cojuelo,
que es buen mensajero,
que me traigan a Fulano luego
a mi querer y a mi mandar²⁷⁷.

Huelgan, pues, correcciones, como la propuesta por Page²⁷⁸ τάγην, que introduce una tufarada de caserna ajena al texto.

Obsérvese que la responsión de ἄγην con v. 9 b σ' ἄγον está llena de sentido y potencialidad, de eficacia verbal: con la misma rapidez (cf. la elisión) del carro que la bajó, Afrodita, toda premura, llevará a la persona amada hacia la amistad de Safo. Advierto ahora, por si fuera necesario, que la sugerencia de Edmonds (seguida por Lobel) ἐς Φάν φιλότατα es incongruente con el contexto, pues no se trata de llevar a Safo al círculo de la otra, y menos, con esta tracción casi forzosa, sino, por contraria manera, de ganar a la otra para Safo.

Insisto, otra vez, en que el papiro da insuficiente y muy dudoso testimonio de una lección distinta de la de los MSS. Diré, a título de prueba, que E. Heitsch²⁷⁹ lee εἰσάγην, pues cree ver ε donde otros ἔψ.

A la vista de lo anterior, no hay sino que leer nuestro texto de acuerdo con la certera ocurrencia de Fr. Blass²⁸⁰ τ[να δηῶτε πείθω-

²⁷⁷ Citado por F. Rodríguez Marín en p. 31 de su prólogo a la edición de Luis Vélez de Guevara: *El Diablo Cojuelo*, Madrid, 1918. Otro conjuro termina así: «que no le dejes sosegar / hasta que venga a mi querer y a mi mandar» (citado por S. Cirac, *Procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Toledo y Cuenca)*, Madrid, 1942, tomo Leg. 83, n.º 41).

²⁷⁸ *Sappho and Alcaeus*, 10, justamente criticada por C. M. Bowra, *l. c.* y por A. J. Beattie, *o. c.* en nuestra nota 251, p. 180, nota 2; pero aceptada por A. Rivier, «Observations sur Sappho I 19 sqq.», *Rév. Et. gr.* LXXIX 1967, 84-92.

²⁷⁹ «Zum Sappho-Text», *Hermes* XCV 1967, 385-392. Para εἰσάγειν intransitivo remite a *sch. ad Iliad.* 6, 252 y 7, 326, lo que, según Heitsch, demostraría que el uso era «popular».

²⁸⁰ «Zu den griechischen Lyriken», *Rhein. Mus.* XXIX 1874, 149.

μαί σ' ἄγην ἐς σάν φιλότατα; y la sentencia estará buena con una voz media en lugar del verbo activo πεῖθω que, desde Faber en 1660, se han empeñado en leer aquí tantos editores: G. Hermann, Edmonds, Lobel, Kamerbeek, Luppino, Castle, Beattie, Page, Del Grande, Bowra, Gallavotti, Barnstone, Heitsch, etc. La lectura de Blass no es una conjetura, para licenciar un texto indeglutible y adoperar otro más idóneo. Es un modo de leer el texto transmitido πεῖθωμαι σ' bastante más natural que los arriba criticados πεῖθω μα.σ, en sus distintas variantes. Éstas, por el contrario, son un ejemplo curioso de cómo, por los efectos disolventes de la parafonía, somos llevados a dar falsos cortes de palabra y, cortando por donde no se debe en un montoncito de vocablos, se subvierte y trastrueca el sentido de la frase. Una vez operado el falso corte, dóciles al prejuicio inveterado, no vacilamos en inventar palabras inexistentes ni acertamos ya a ver lo que está claro como buenos días (tan claro que, por una especie de «conjetura latente», hay traductores que dan una buena traducción, aunque dicen traducir un texto diferente). ¿Por qué, entonces, una lectura tan evidente no halló buena acogida y, a lo largo de un siglo cabal, no ha tenido sufragio alguno de aceptación, hasta que muy recientemente dos filólogos, H. Saake²⁸¹ y Zeno Stirnimann²⁸², la han revalidado, independientemente, con argumentos susceptibles, por cierto, de ampliación y complemento?

Si esta buena lectura ha latido polvorienta todo un siglo hasta ser exhumada en nuestros días, es porque parecen estar muy contra ella tres dificultades, de índole morfológica, sintáctica y métrica, respectivamente. La última es, quizá, la única real y, por ello, la dejo para lo último, después de deshacer las dificultades aparentes.

El reparo morfológico que se le pone es que la forma pronominal es τοι en otros ejemplos y, con elisión, τ' (cf. 63, 2 y quizás 137, 1 y 4). La elisión de -οι, aparte otras formas (cf. v. 20), es corriente en μοι (31, 5 y 13; 86, 5; quizás 2, 1; en cambio, no en 1, 3 μή μ' ἄσσαισι, como sugiere Del Grande: mejor es entender μ[ε]). La elisión σ(ο:) parece homérica: cf. *Il.* 1, 170-71 οὐδέ σ' ὀλω / ἐνθάδ' ἄτ'μος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύξεν y un σοι enclítico existe,

²⁸¹ O. c. 63.

²⁸² «Zu Sappho 1, 18-19 LP», *Münchener Studien zur Sprachwiss.* XXVII 1969 (publicado en 1970), 111-121.

quizás, en Homero y, desde luego, en Píndaro²⁸³: no hay grave inconveniente en admitirlo en nuestro texto, sobre todo si consideramos que la forma τ' resultaría especialmente ambigua aquí.

La construcción con infinitivo objeto la puede llevar πείθω (cf. Aesch. *Eum.* 724). Lo que negamos, yo por mí lo niego, es que encaje como tal el infinitivo ἄγην. Es duro, por el sentido, admitir τίνα πείθω... ἄγην, como se suele, pues esperaríamos una construcción τίνα πείσασσα... ἄγω (cf. Soph. *Phil.* 102 τί δ' ἐν δόλῳ δεῖ μᾶλλον ἢ πείσαντ' ἄγειν; y 594 ἢ λόγῳ πείσαντες ἄξειν ἢ πρὸς ἰσχύος κράτος). Como infinitivo determinativo o final, resultaría extraño. No hay, en cambio, dificultad²⁸⁴ ni en el tema de presente (y no de aoristo), ni en el empleo del subjuntivo deliberativo (cf. 115, 1 τίφ σ'... εἰκάσω;), pues, cuando se pregunta ¿qué puedo hacer por ti?, hay implícito un matiz de duda y el carácter retórico de la pregunta no le quita su matiz deliberativo. La dificultad está en la voz activa²⁸⁵. De admitir πείθωμαι, cabrían dos explicaciones: a) voz pasiva: ¿debo ser persuadido a llevarte a tu amistad a quién? Cf. Soph. *Phil.* 623-25 ἔμ' ἐς Ἀχαιοὺς ὤμωσεν πείσας στελεῖν; / πεισθήσομαι γὰρ ὧδε κἄξ Αἰδου θανῶν / πρὸς φῶς ἀνελεῖν²⁸⁶. Supuesta esta interpretación, en σ(οι)' ἄγην ἐς σὸν φιλότατα hay hipercharacterización (pronombre personal y adjetivo posesivo). b) interpretación mucho más probable, como voz media, y, en este caso, la enclítica σ(οι) se une al verbo precedente, cosa normal y razón, entre otras, que hace preferible esta interpretación. Paralelos del giro πείθεσθαί τινι ποιεῖν τι: *Od.* 22, 316 ἀλλὰ μοι οὐ πείθοντο κακῶν ἀπὸ χεῖρας ἔχεσθα; *Il.* 1, 150-51; Píndaro *P.* 1, 59; Baquilides 5, 195 ss.; Platón *Prot.* 338 a. Basta conmutar nuestra frase τίνα πείθωμαι σ' ἄγην ἐς σὸν φιλότατα por un τίνα πείθεις με ἄγαγεῖν σοι εἰς φιλίαν

²⁸³ Cf. P. Chantraine, *Grammaire homérique* I, París, 1948, 86 y 265. Para σ(οι) enclítico en Píndaro, cf. E. des Places, *Le pronom chez Pindare*, París, 1947, 14.

²⁸⁴ Contra W. J. W. Koster, en *Mnemosyne* XXI 1968, 415.

²⁸⁵ No entramos en el problema de orígenes. Se supone que de un πείθομαι «confío» se ha pasado al causativo πείθω «hago confiar»: cf. F. Specht, en *Kuhns Zeitschr.* LXVI 1939, 205-209 y H. Jankuhn, *Die passive Bedeutung medialer Formen untersucht an der Sprache Homers*, Gotinga, 1969, 70. En general: S. Schulz, *Die Wurzel πείθ- (πιθ-) im älteren Griechischen*, Friburgo, 1952.

²⁸⁶ Contra F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum*, Hildesheim, 1965 (reimpr.), 617: «credendi significacione».

(única expresión en buen griego, según Wilamowitz²⁸⁷), para comprobar que, indudablemente, el texto así obtenido se desinfla, se avulgara y, pese a mantener el sentido (para un paladar primario), observamos que algo en él se descompone. ¿Es que *πειθωμαι*, se preguntaba Wilamowitz, puede recibir como contenido una acción del *πειθόμενος*? Los ejemplos aducidos líneas arriba prueban que sí y que la gramática no tiene nada que objetar. ¿Es que la diosa, seguía preguntando, puede *πείθεσθαι* a uno que la ha invocado? Evidentemente, pues de esto se trata, de que, al cambiarse las tornas (según antes explicamos), la diosa se instala endopápticamente en los sentimientos de Safo y se declara dispuesta a secundarla, a obedecerle en sus deseos. Desde esta perspectiva, la atmósfera poética se desustanciaría, esa emoción nuestra, que registramos en la lectura, desaparecería al sustituir la voz media por la activa.

Por otra parte, a bien mirar, en una plegaria la respuesta a la súplica (*λίσσομαι σε*) es justamente un *πείθεσθαι* del suplicado, como resultado feliz de un *πείθειν* del suplicante²⁸⁸. Basten estos ejemplos homéricos: *Il.* 23, 609 *τῷ τοι λισσομένῳ ἐπιπείσομαι*; 9, 451 *ἢ δ' αἶν ἐμὲ λισσέσκετο γούνων* (453: *τῇ πιθόμην καὶ ἔρεξα*); 20, 469 *ἰέμενος λίσσεσθ'* (466: *νήπιος, οὐδὲ τὸ ἦδη, δ' οὐ πείσεσθαι ἔμελλεν*); *Od.* 9, 224 *ἔταροι λίσσοντο* (228: *ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην*); *Hymn. Cer.* 324 *ὥς φάτο λισσομένη· τῆς δ' οὐκ ἐπείθετο θυμός*; *Soph. El.* 428 *σε λίσσομαι* (429: *ἐμοὶ πιθέσθαι*). Para *πείθειν*: *Il.* 6, 45 *λαβὼν ἐλίσσετο γούνων* (51: *θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθε*); 22, 91 *πολλὰ λισσομένῳ οὐδ' Ἔκτορι θυμὸν ἔπειθον*; 22, 35 *λίσσόμενον φίλον υἱόν* (78: *οὐδ' Ἔκτορι θυμὸν ἔπειθε*); 9, 585 *ἐλλίσσονθ'* (587: *ἀλλ' οὐδ' ὥς τοῦ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθον*); 22, 338-39 *λίσσομ' ὑπὲρ ψυχῆς... μή με ἔα... καταδόψαι* (356-57 *οὐδ' ἄρ' ἔμελλον / πείσειν*). Me parece que queda claro: precisamente en una plegaria, la diosa no debe decir *πείθω*, sino *πείθωμαι*. La estructura «plegaria» es lo que aquí importa, no la recordación de que, entre los atributos de Afrodita, se cuentan las dotes persuasivas, sea directamente ejercidas, sea por medio de una Persuasión personificada. El desplazamiento del texto desde el nivel

²⁸⁷ *Sappho und Simonides*, 46.

²⁸⁸ Cf. A. Corlu, o. c. en nuestra nota 95, p. 39.

de su estructura interna y formal a aquel otro plano, aquí irrelevante, ha despistado a los intérpretes.

Pasamos a la dificultad métrica, con el achaque de que no es admisible «κῶλον - continuo» entre el segundo y tercer verso de la estrofa sáfica. Según la interpretación tradicional, ésta se compone de tres ondulaciones o versos de arte mayor, que se quiebran al fin, cuando a la última se añade la nueva música del «adonio» o verso de arte menor: la canción toma un balanceo de nana y nos mece el espíritu el vaivén de la brisa aromosa del «céfiro blando». Pero, como es sabido, la estrofa sáfica, tetrástica en apariencia, representa, en realidad, una unidad rítmica: para unos²⁸⁹, se abre con el ditroqueo y se cierra con el adonio, intercalándose los aristofanios entre los ditroqueos; para otros²⁹⁰, y están en lo cierto, su estructura es cr ^ hipp // cr ^ hipp // cr ^ gl ^ pher ///. En todo caso, requiere para ser bien leída, bien vivida, conforme al ritmo de su creación, tal cual parada, tal ruptura de su paso normal y, por el contrario, la ausentación de las tales en otros lugares. Es, desde luego, una estrofa con sistema respiratorio propio, marcado por determinadas señas²⁹¹: se admite el hiato (sílabo larga) entre los versos primero y segundo o segundo y tercero, se admite el hiato interestrófico (también en sílabo breve) y, entre los dos miembros del verso tercero (hendecasilabo y «adonio», según la interpretación tradicional), se admite que pueda haber elisión o crasis, esto es, se admite que puedan coyundarse en «κῶλον - continuo»²⁹²: ésta es licencia no sólo permitida, sino alentada. Ahora bien, lo que no se admite, según las costumbres métricas expuestas en los manuales, es el «κῶλον - continuo» entre dos cualesquiera de los tres (o tres primeros) versos de la estrofa. Si esto es así, la lectura de Blass supondría que nuestro ejemplo tiene excepción en una común regla, tiene alguna cosa nada canónica que sale de aquella orden que la regla pone. En correcto método, por cuestión de dicha conculcación, debería des-

²⁸⁹ B. Gentili, *Metrica greca arcaica*, Messina-Florenca, 1950, 89-91.

²⁹⁰ D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 130.

²⁹¹ Un doctrinal métrico bastante pulcro en el detalle puede verse en L. Havet-L. Duvau, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, París, 1930, 167-170. Ejemplos en E. Lobel, *Σαπφοῦς μέλη*, Oxford, 1925, p. LXVI.

²⁹² Cf. Safo 1, 11; 2, 3; 16, 3; 30, 4; 31, 3.7.11; 39, 2 y vid. A. Körte en p. 52 de «Neuere Forschungen zur griechischen Metrik», *Neue Wege zur Antike* VIII, Leipzig, 1929, 35-57 y G. Behrens, *Quaestiones metricae*, Gotinga, 1909, 308.

echarse una lectura en la que el texto se salta a la torera la divisoria entre el verso segundo y tercero de la estrofa sáfica.

Tal licencia no es cosa de otro jueves en la versión latinada de la estrofa sáfica. Horacio²⁹³ admite la elisión al final del segundo hendecasílabo sáfico: c. IV 2, 22 «moresque/ aureos» (y otros tres ejemplos: II 2, 18 y 16, 34; III 27, 10). Catulo²⁹⁴ ofrece otro ejemplo en c. 11, 22 «qui illius culpa cecidit uelut pati/ultimi flos». La dificultad está, pues, en ser de Safo el ejemplo, lo cual es cierto; pero no es menos cierto que decir que aquella regla se cumple en el material lesbio conservado es un decir solamente aproximado a lo exacto, pues, al menos, otro ejemplo de la misma licencia²⁹⁵ puede aducirse: ello presta plausibilidad a la lectura de Blass. Me refiero al fr. 31, 9-10 λέπτων δ' / αὔτικα, que algunos editores (como Page y Treu) escriben λέπτων / δ' αὔτικα²⁹⁶: como δ' ocupa siempre el segundo lugar, la unión entre los dos versos está demostrada y tanto da una escritura que otra. Quizá podría aducirse también fr. 31, 13-14 ποίας / ξμμι (enclítico). En hecho de verdad, fr. 31, 9-10 es un ejemplo un poco especial, pues entra en los casos de elisión en fin de verso, especialmente de los monosílabos²⁹⁷, siendo el fenó-

²⁹³ Cf. F. Klingner, *Q. Horati Flacci Opera*, Leipzig, 1959, 318 y L. J. Richardson, «On certain sound properties of the Sapphic Strophe as employed by Horace», *Trans. Amer. Phil. Ass.* XXXIII 1902, 28-44.

²⁹⁴ Cf. K. Münscher en p. 101 de «Metrische Beiträge», *Hermes* LIV 1919, 1-45 y LVI 1921, 66-103. Téngase en cuenta que utiliza la estrofa sáfica solamente en dos poemas (11 y 51: en este último no se permite libertades en fin de verso).

²⁹⁵ Cf. P. Maas, *Greek Metre*, Oxford, 1962, 88; B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttinga, 1955, 3; D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 11.

²⁹⁶ El célebre código sofocleo Laur. 32, 9 escribe, en estos casos, en el verso siguiente la consonante final de la palabra elidida /δ', /τ', ταῦ-/τ', μολόν-/τ': cf. J. H. Wright, «Ἐπισημειολογή in Sophocles», *Harv. Stud. Class. Phil.* XII 1901, 151-164.

²⁹⁷ Para ejemplos de elisión, en fin de verso, de δέ, τε y otros monosílabos: el material sofocleo (εἶδος Σοφοκλείου) está recogido en E. Bruhn, *Anhang zu Sophokles*, Berlin, 1899 (reimpr. 1963), 161; para Aristófanes vid. *Ran.* 298 μ(ε) y nota de L. Radermacher, *Aristophanes' Frösche*, Graz, 1967, 178, quien advierte que en el trímetro siguiente hay siempre «anceps longum» y vid. también *Av.* 1716 y *Eccl.* 351; los casos pindáricos los considera O. Schröder interpolación de tales partículas (cf. listas en pp. 104-105 de D. Young «Some Types of Scribal Error in Manuscripts of Pindar» en el vol. col. *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt, 1970, 96-126). Con otras palabras: *Soph. Oed. Rex* 332 ταῦτ', *Oed. Col.* 1164 μολόντ', Calímaco epigr. 41, 1 οὐκ οἶδ' / εἴτ' ἔρος (dístico elegíaco). En el verso latino el «κῶλον continuo» con monosílabos se da: en

meno comparable a la elisión de $\delta\acute{\epsilon}$, $\tau\epsilon$ en cesura o diéresis o en «puente». Pero, por otra parte, no creo establecer una comparación a repelo, pues el encabalgamiento, la elisión en poesía y el fenómeno de «Wortuebergreifen» responden manifiestamente a idéntica intención estética²⁹⁸. En fin, no hay más un ejemplo (a lo sumo, dos) paralelos, pero claro está, nada menos. No creo excusado recordar, finalmente, que, para decidir cuál es el modo reglado de la estrofa sáfica en los poetas lesbios, las estadísticas tienen un valor muy relativo: se ha hecho observar que el material textualmente corrupto es cuatro o cinco veces más numeroso que el conservado en buenas condiciones para estudiar este punto (primero y segundo verso de estrofas sáficas: se conservan veintitrés casos en Safo y cinco en Alceo; segundo y tercer verso: se conservan veinte y cuatro, respectivamente).

La mejor comprobación que puede recibir una idea es que sirva para explicar, además de la regla, la excepción. Si, en los poetas lesbios, se evita el «κῶλον - continuo» entre los tres primeros versos es, naturalmente, para no atenuar la impresión de unidad, sin divisoria, que se busca entre los dos elementos que integran el verso tercero (versos «tercero» y «cuarto»), sin intermitencia rítmica, sin solución de continuidad. Pues bien, la excepción que comentamos (una no-ruptura del verso, que supone el rompimiento de aquel sistema) representa la confirmación de la regla. Por una innovación estupenda y feliz ocurrencia, que llega a producir un efecto interesantísimo, Safo ha uncido los versos 18 y 19 para destacar un «tempo» singular de ejecución, un aire de premura y de indignación, marcado en el verso 19 por la doble elisión de las dos formas personales $\sigma(\epsilon)$ y $\sigma(\omicron\iota)$, seguida en el verso 20 de la elisión $\Psi\acute{\alpha}\pi\phi(\omicron\iota)$, además de por otros rasgos estilísticos. Por otra parte, el encabalgamiento rítmico de los versos puede dar realce de sentido a la palabra que los deja soldados. La excepcionalidad de esa zona de secancia entre los dos versos llama la atención. Ese relieve particular

el verso de la Comedia (Terencio) con *et, aut*; en Virgilio con *que*; en Horacio dos sáficos unidos por *et* (carm. III 11, 5 y II 6, 1): cf. A. G. Harkness, «The final monosyllable in Latin prose and poetry», *Amer. Journ. Phil.* XXXI 1910, 154-174. También en el verso castellano contemporáneo (no sólo en el versilibrismo) son frecuentes los encabalgamientos con *que, porque, esa* (adjetivo), etcétera.

²⁹⁸ Cf. D. Korzeniewski, *o. c.* 16.

es aquí perceptible y, ya además, ya principalmente, nos invita a captar la importancia de $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega\mu\alpha\acute{\iota}$ σ(οι) en responsión con $\lambda\iota\sigma\sigma\omicron\mu\alpha\acute{\iota}$ σε (v. 2), según la simetría estructural, tan importante en una plegaria, de la que más arriba hemos diputado. Por supuesto que no están presentes en el creador del poema estos distingos, pues para él no hay regla ni excepción: lo que obra es la intuición selectiva. Pero para nosotros, lectores, y para sus oyentes, tiene la comentada excepción el valor de timbre de alarma o de faro piloto, puede y debe convertirse en indicador del camino de la exégesis.

Desde un punto de vista conceptual, estos dos versos de la ῥῆσις desarrollan la antinomia $\phi\iota\lambda\acute{o}\tau\alpha\varsigma$ - $\acute{\alpha}\delta\iota\kappa\acute{\iota}\alpha$, asociación de motivos topiquizada en la literatura erótica, como luego veremos. Puesto que $\acute{\alpha}\delta\iota\kappa\acute{\iota}\alpha$ vale aquí $\mu\grave{\eta}$ $\phi\iota\lambda\epsilon\acute{\iota}\nu$, esta antítesis sirve de programa para la parte final de la ῥῆσις, la promesa y amenaza de Afrodita. Entre los dos verbos de la parte central de la ῥῆσις y las partes precedente y subsecuente, en simetría, parece darse un doble quiasmo:

$$\begin{array}{cc} b & \times & a' & \times & b'' \\ a & & b' & & a'' \end{array}$$

siendo b ($\theta\acute{\epsilon}\lambda\omega$ $\gamma\acute{\epsilon}\nu\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$), a ($\pi\acute{\epsilon}\pi\omicron\nu\theta\alpha$, $\kappa\acute{\alpha}\lambda\eta\mu\mu\iota$), a' ($\acute{\epsilon}\varsigma$ $\phi\iota\lambda\acute{o}\tau\alpha\tau\alpha\dots$ $\pi\epsilon\acute{\iota}\theta\omega\mu\alpha\iota$), b' ($\acute{\alpha}\delta\iota\kappa\eta\sigma\iota$), b'' ($\phi\iota\lambda\acute{\eta}\sigma\epsilon\iota$) y a'' ($\phi\epsilon\acute{\upsilon}\gamma\epsilon\iota$, $\mu\grave{\eta}$ $\delta\acute{\epsilon}\kappa\epsilon\tau\alpha\iota$):

$\Phi\iota\lambda\acute{o}\tau\eta\varsigma$ en Homero²⁹⁹ designa la amistad y afecto, las relaciones amorosas, la reconciliación y la hospitalidad. Si entra en el campo del $\xi\rho\omega\varsigma$ indica, no la inclinación amorosa, sino la unión física; si no, expresa la relación que nace en una comunidad basada en los lazos de la sangre, la camaradería, la hospitalidad y el juramento, relación que no excluye el amor, pero no lo implica necesariamente³⁰⁰. Un sentido erótico claro tiene la palabra en Safo 30, 4 ss. (consumación del matrimonio) o en Alceo 42, 10 ss. En nuestro texto, en cambio (lo mismo que en 71, 3), el sentido dependerá de nuestra interpretación de conjunto sobre el sentimiento expresado en la oda. ¿Una amistad, descrita tan cálidamente en términos de sufrir, invocar y enloquecer? ¿Algo más que una amistad, sea en un sentido erótico, sea en un sentido cuasi-jurídico, es decir, indicando

²⁹⁹ Cf. H. J. Kakridis, *La notion de l'amitié et de l'hospitalité chez Homère*, Tesalónica, 1963, 43-45.

³⁰⁰ Cf. U. von Wilamowitz, *Platon I*, Berlín, 1959⁵, 150.

que se ha roto un pacto o compromiso? La respuesta no puede darla esta sola palabra, pues, cuando acontece que un poeta descubre literariamente un sentimiento nuevo, ocurre que sus versos son ensayos por decir lo nuevo con palabras viejas y que, por tanto, significaban otras cosas ya sabidas. Las formas léxicas han cambiado mucho menos que sus contenidos, y la originalidad, la honda originalidad de ese poeta requiere, para ser entendida, algo más que unas indicaciones históricas sobre el uso de ciertas palabras.

C) VERSOS 21-24.

La estrofa sexta concluye la ῥῆσις de Afrodita. En simetría con la triple pregunta que la inició (vv. 18-20), la promesa de la diosa es trimembre igualmente. Las frases condicionales se congregan en una terna y, dentro de cada frase, las polaridades que globaliza se expresan en un estilo binario con sus antítesis verbales y el ritmo partido de cada verso. Reproduciendo la fisonomía triádica de la ῥῆσις en su conjunto, la primera y la tercera frase se equiponderan, al quedar ambos versos escindidos en pentasílabo más hexasílabo por la cesura tras la sílaba quinta. El verso medianero, en cambio, establece puente entre ambas orillas de la cesura central, contrastando así el machaqueo de los dos versos circuidores, que tienen hemistiquios demasiado evidentes. Cuando repetimos de coro, acostumbrados por una de esas tenaces pervivencias de la poltronería erudita, que en el hendecasílabo sáfico griego no hay cesuras en sitio fijo, decimos solamente una medioverdad. En efecto, a veces en una misma estrofa sáfica (cf. vv. 17-19) se dan cortes diversos en cada verso, cambiante en cesuras y cuasi-hemistiquios. Pero, de todos modos, se aprecia una cierta tendencia hacia la cesura de quinta sílaba o pentemímeros (como en el hexámetro): cf. vv. 6, 10, 11, 18, 21, 23, 25, 27. Como es sabido, en Horacio³⁰¹ es ya ortodoxia la tendencia. Su hendecasílabo sáfico pone ley para que haya fin de palabra tras de la quinta sílaba (y, mucho más raramente, la sexta), de donde se sacan dos corolarios automáticos,

³⁰¹ Cf. R. Köpke, «Zur Behandlung des sapphischen Metrums bei Horaz», *Neue Jahrbücher f. Phil.* CXLIX 1894, 753-756. Las cifras de cesura (en 5.^a y 6.^a sílaba) son, para los tres primeros libros de Odas, 443/7 y, para el libro IV y Carmen saeculare, 118/41, respectivamente. En Catulo, en cambio, no hay esa guarda.

primero, que se vea que el tercer pie coincida con una palabra o final de palabra, ni tampoco el segundo pie³⁰², y segundo, que la cuarta sílaba («anceps») es, en Horacio, siempre larga: tipo «iam satis terris / niuis atque dirae». Recordemos que, también en el hendecasilabo castellano, hay bimetración rítmica: si los acentos van sobre las sílabas cuarta y octava, el primer hemistiquio tiene cinco sílabas, y seis, el segundo; al verso que cumple estas condiciones se le suele llamar «sáfico» (con un acento en primera sílaba, propiedad que, en realidad, se da pocas veces). El caso es que en los versos 21 y 23 destaca la regularidad de la incidencia de la pentémimeres y el ritmo pendular que les confiere, mientras que el verso 22, también bimetrado, queda escindido de otra suerte, y laña y hace puente entre los dos hemistiquios más normales.

Dicha la promesa en tono solemne, de seguridad para Safo y de amenaza (que se produce imperativa y como taxativa advertencia) para la otra, la cadencia gramatical adopta un temperamento, densidad y música particulares. (Vuelvo a repetir que, pues la promesa va en serio, no habrá que tomar en broma la pregunta simétrica en versos 15-17 b: no obsta que digan algunos que es ironía.) El hiato entre los versos 20-21 y 21-22 insula las frases, que ostentan un cariz cortante y seco, muy para tomar en grave³⁰³. La ῥῆσις abandona su carácter ἐλαφρόν para adoptar un tono distinto, de palabra que desplaza un gran volumen retórico.

Nos preguntamos por qué se agrada aquí de tanta retórica una poetisa que se caracteriza por una liquidación retórica bastante radical. Hay que recordar que la retórica es arte bello-útil y que las figuras retóricas no son ni sólo ni tanto adehalas placenteras, sino ademanes lingüísticos típicos para penetrar los oídos e invadir los ánimos. Quiero decir que la retórica está, en su origen, condi-

³⁰² En griego sí, y en tal caso la palabra siguiente tiene más de una sílaba o es un bisílabo reducido por elisión: cf. v. 26 ἐκ μερίμνων, ὅσσα - δέ - μοι τέλεσσαί y v. 3 μὴ μ' ἄσασι μηδ' ὀνίαισι δάμνα, πότνια, θυμόν. Sobre el «puente» tras la cuarta sílaba (ω: fenómeno comparable a la Ley de Porson y otras afines), cf. B. Snell, *Griechische Metrik* 5, nota, quien admite más de las cinco excepciones que supone K. Rupprecht, *Abriss der griechischen Verslehre*, Munich, 1949, § 70.

³⁰³ Ampliando lo que se dijo antes, añadiré que el hiato en los versos sáficos de Horacio se da en treinta y siete ejemplos (4,6% del total): cf. H. J. Rose-H. Pritchard Williams, «Interlinear Hiatus in the Odes of Horace», *Class. Rev.* XXXVII 1923, 113-115.

cionada por la fe en la realidad de las palabras y que, para ella, las palabras no son vicerrealidades, sino realidades. A esta luz, nos significa nuestro texto un ejemplo de efectismo del lenguaje que pretende conjurar la realidad por industria de la δύναμις de la palabra, por la tracción encantadora de la retórica y su fuerza simpática, por los poderes mágicos de una lengua rítmada y rimada. A este fin se produce Safo un poco retóricamente, verbificando las palabras de Afrodita a base del homeoteleuto y el homeoarcto, las adnominaciones, «parallelismus membrorum» y palabras rimadas, además de medidas. La lengua está henchida de sugerencias. El tono es el de la poesía de vaticinio y profética amenaza que sabe artes adivinatorias y se encarama al trípode de las predicciones. Tiene apariencia y gran semejanza de ensalmos y conjuros, de ἐπαρά y de magia erótica a la luz de una luna brujesca y con voz de murmurio y misterio.

Anótense una serie de procedimientos de estilo, que suelen aparecer en la ἀγωγή y los formularios mágicos. Tríadas³⁰⁴: entre otras, el conjunto se articula en un τρίκωλον, a modo de «incantamentorum amatoria imitatio»³⁰⁵ y no solamente por necesidades de la progresión lógica, que también las hay. Rimas³⁰⁶: triple rima en

³⁰⁴ Para la significación del 3 en la magia, cf. E. B. Lease, «The Number Three: Mysterious, Mystic, Magic», *Class. Phil.* XXV 1919, 62 ss. y E. Tavenner, «Three as magic number in Latin Literature», *Trans. Amer. Phil. Ass.* XLVII 1916, 122 ss. La triple forma antitética es procedimiento de expresión no infrecuente en los papiros mágicos: *Pap. Graec. Magic.* IV 1511 εἰ κάθηται, μὴ καθήσθω, εἰ λαλεῖ πρὸς τινά, μὴ λαλεῖτω, εἰ ἐμβλέπει τινί, μὴ ἐμβλεπέτω y cf. III 413 y 470; VII 575; XII 156, etc. Tres versos seguidos con οὐτε, οὐ, οὐδέ, en L. Mariés, «Strophes et poèmes dans les Sibyllines», *Rév. Phil.* LXII 1936, 5-19. Triple εἴτε en la súplica socrática de Ar. *Nub.* 270-272 (parodia órfica, según A. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, 1967 (reimpr.), 18-24). Para la triple invocación, cf. F. Marcos, o. c. en nuestra nota 15, pp. 242-246.

³⁰⁵ Cf. D. Fehling, o. c. en nuestra nota 238, p. 323. Tipo retórico: Séneca *Contr.* II 3, 5: «hoc si reo dicis, non curo; si iudici, uidebo; si dementi, non intellego».

³⁰⁶ Para la rima en la dicción sacra cf. Ed. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlín, 1922, 359 y B. Gygli-Wyss, *Das nominale Poliptoton im älteren Griechisch*, Gotinga, 1966, 78-80. Por supuesto que hay también ejemplos de una triple rima puramente retórica (Isócr. *Areop.* 1, 2 ἀγοῶσης... ἀρχοῦσης... ἐχοῦσης, 1, 3 οἰομένων... βουλευομένων... καθισταμένων, Esquines 3, 200 κλέπτεις... βλάπτεις..., καταλύεις), no desconocida de Homero (cf. *Od.* 6, 43). Tampoco desconoce Homero las rimas internas; pero la rima «gramaticale», entre la mitad y el final del verso, es en él muy rara. Más corriente es en

las formas verbales simlicadentes (vv. 21-22-23: δῶξει suena con δώσει y con φιλήσει) y rimas internas (21 φεύγει - δῶξει, 23 φίλει - φιλήσει). Paronomasias (22 δῶρα - δώσει) y aliteración (21-22 δῶξει... δὲ δῶρα δέκετ'... δώσει). Anáfora y anadiplosis o «reduplicatio» (22-23 αἱ δὲ - αἱ δὲ)³⁰⁷. Empleo de ταχέως (21 y 23 en anáfora destacada detrás de cesura, como destaca la rima precedente): ingrediente de rapidez, típico de las fórmulas mágicas³⁰⁸ y que alude también a la facilidad³⁰⁹ de los dioses en su actividad (cf. Hesíodo *Trab.* 5-7 ῥέα (4 veces); *Theog.* 98-103; Jenofonte *Anab.* III 2, 10; Himno a Cleantes (en Powell *Coll. Alex.* 227) y (parodia) Aristófanes *Lys.* 772). Empleo de los tiempos verbales: a cada presente negativo (realidad que se exorciza) se hace seguir un futuro positivo (deseo que se conjura); quien emplea el futuro tiene certeza y la infunde: así será. La construcción es la típica de las amenazas (ἀπειλητήριοι λόγοι) en hipótesis (cf. *Od.* 12, 382; *Il.* 15, 212 ss.); pero con εἰ μή, como «negación de contraste»³¹⁰.

Todos estos recursos estilísticos, y quizás alguno que se me queda en el tintero, destacan el tono peculiar que adopta la ῥῆσις en estos versos, que no es, ¡claro que no!, el propio de una Afrodita algo eurípidea «que pronuncia una pequeña homilía sobre la volubilidad de los afectos»³¹¹.

Calímaco y Teócrito y, desde Catulo a Nonno, se hace bastante regular: cf. Th. Birt, *Kritik und Hermeneutik* (en «Handbuch der Altertumswiss.» I 3), Munich, 1913, 71. Según K. Zelzer, «Zum Reim in der römischen Elegie», *Wien. Stud.* LXXIX 1966, 465-477, cuando en estos poetas se da rima en la sílaba, que precede a la cesura, con la sílaba final, lo más frecuente es que acontezca entre epíteto y nombre. Sobre el empleo de las rimas en la poesía griega cristiana y la polémica entablada sobre su origen (judío, según H. G. Kuhn), cf. M. Brioso, *Aspectos y problemas del himno cristiano primitivo*, Salamanca, 1972, 104 ss.

³⁰⁷ Cf. C. Thulin, *Italische Sakrale Poesie und Prosa. Eine metrische Untersuchung*, Berlín, 1906 (con muchos ejemplos de aliteraciones, anáforas y asonancias). Ejemplos de «parallelismus membrorum» y asonancias en las «tabellae defixionis» recoge E. Kazarow, «Form und Stil der Texte der griechischen Fluchtafeln», *Arch. f. Religionswiss.* XXI 1922, 497.

³⁰⁸ Cf. A. Cameron, o. c. en nuestra nota 166, p. 9.

³⁰⁹ Cf. T. Krischer en pp. 5-7 de «Sapphos Ode an Aphrodite (Typologische Bemerkungen)», *Hermes* XCVI 1968, 1-14.

³¹⁰ Cf. B. Th. Koppers, *Negative Conditional Sentences in Greek and some other Indoeuropean languages*, Dis. Utrecht, La Haya, 1959, 67-70 y 34-48, respectivamente.

³¹¹ Así A. Cameron, «Sappho and Aphrodite again», *Harvard Theol. Review* LXXVII 1964, 239.

Pero, por otra parte, cuanto al concepto, la bimembración por contrarios sirve a una progresión de la idea. No traduce, con abundancia puramente retórica o sugestiva, una reiteración conceptual. Externamente responde al esquema de una triple composición, por contrarios, de tipo correlativo, en la cual todos los elementos subuno tienen una carga positiva (segunda columna, con futuros); todos los subdós (primera columna, con presentes) son elementos negativos. Conceptualmente las tres oraciones expresan tres matices distintos y bien pautados lógicamente. Se juntan aquí dos abundancias idiomáticas: la de la expresión verbal sugestiva y la del razonamiento múltiple (si... si... si...), que da una serie de alternativas para que la doctrina tenga mayor generalidad. Los recursos estilísticos sirven también para destacar la progresión del pensamiento, el clímax del sentido ($a/a + x/a + x + y$), en el que cada rango resulta de la suma de una nueva cualidad con el rango anterior. Evidentemente, obsequiarle con dones³¹² es algo más que ir tras de alguien y más fuerte aún es amarle (aunque φιλήσει no sea «besará», como traducen Wilamowitz y Menéndez Pelayo: «y cuando esquives el ardiente beso, querrá besarte»).

Las antítesis son drásticas. Al oír «si huye»³¹³, esperaríamos «pronto no te huirá»; pero encontramos algo más «pronto te perseguirá». La sensación de la estructura lingüística de la antítesis es de bien repartido peso («el mal pesa y el bien igual balanza»), significa una compensación en los platillos de la balanza justiciera. Ahora vemos que, aparte otras sugerencias, el balanceo retórico es el típico del bien llamado «poliptoto de compensación»³¹⁴ y, en un contexto amoroso, eso quiere decir que el perseguidor se verá perseguido y no solamente no rehuido. Así preparados, ya no nos extraña la segunda antinomia: «si no recibe los dones, pronto los dará»³¹⁵,

³¹² Que no son «Veneris dona», es decir, la entrega amorosa (cf. *Il.* 3, 64; *Teognis* 1293 ss., etc.). Son los regalos o dones que apuntan a aquélla.

³¹³ En v. 21 γάρ motiva la petición de respuesta contenida en las preguntas anteriores: «habla: porque si huye...». Cf. *Soph. Phil.* 118 y vid. S. L. Radt en pp. 337-338 de «Sapphica», *Mnemosyne* XXIII 1970, 337-347.

³¹⁴ «Polyptoton der Vergeltung»: cf. B. Gygli-Wyss, *o. c.* en nuestra nota 306, pp. 83-86.

³¹⁵ En v. 22 ἀλλὰ (en algunas recensiones ἄλλα) es, en fin de cuentas, equivalente a un οὐ μόνον, ἀλλὰ καί. Esto es, no expresa un «pis aller», sino todo lo contrario. Después de Homero, esta partícula en la apódosis de frase condicional se suele limitar al caso de que preceda prótasis negativa: cf.

en lugar de «los recibirá». En la antítesis zaguera el nivel de la contraposición se diría que parece descender hasta lo trivial: «si no te ama, te amará»; pero la frase trae cola (obsérvese que, contrariamente al resto de la estrofa, entre los versos 23 y 24 hay, como es normal, encabalgamiento sintáctico), adiciona el añadimiento o apéndice caudal «aunque no quiera»³¹⁶, con lo cual la última contraposición resulta, en efecto, la más fuerte, de acuerdo con el carácter representativo (acorde final y resumidor, hinchado de énfasis) que suele tener la tercera parte en todo τρίκωλον y bien así como en la τρικυμία decían los griegos que la tercera ola era la más violenta³¹⁷: es la dualidad básica en la triple dualidad de la promesa, simétrica de la pregunta (18-19) τίνα... πείθωμαι σ' ἄγην ἐς σὺν (sentido objetivo) φιλότατα; que asegura que la φιλουμένη será llevada a la φιλότης de Safo, siendo irrelevantes, ante el poderío de la diosa, los sentimientos de la persona innominada.

La triple dualidad permite terminar la ῥῆσις con una compensación insistida de dos elementos que se suman o contrastan en la mente del oyente, y de este modo aclara y concentra la imagen fonética con el contrabalanceo de los dos miembros.

Llegados a este punto, nos es preciso gastar unas palabras en refutar la exégesis (poco delicada, si algo) dada a estos versos por Page, ilustre safista que ha interpretado nuestra oda a la luz equívoca de la ironía. Ya antes he explicado por qué la reputo por desafortunada en los otros puntales en que se apoya: calificación irónica de la sonrisa «divertida» de Afrodita en el verso 14 y declaración de δηῶτε en vv. 15-18 en un tono de reproche o de impaciencia. En su edición del texto de los poetas lesbianos, meritorio trabajo conjunto con Edgar Lobel, Sir Denis Page, uno de los grandes maestros que nuestra ciencia pasea hoy por el mundo, cuidó amorosamente la

J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, 1966², 12. No entiendo cómo E. Schwyzler-A. Debrunner, *Griechische Grammatik* II 292 distinguen entre v. 21 διώξει futuro inmediato y v. 22 δώσει puro futuro: acaso por no estar, en este último caso, ταχέως; pero ése es mal fundamento.

³¹⁶ De acuerdo con el esquema estructural de la estrofa sáfica A A B, κωδὸς ἐθέλοισα es la ampliación y variación de B con respecto a A: cf. D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, 137.

³¹⁷ Cf. G. Dumézil, *Mythe et épopée*, París, 1968, 187. A la luz de lo dicho, queda claro que en v. 21 καὶ... αὖ no apunta a la presentación climáctica de un caso extremo (cf. J. D. Denniston, *o. c.* 301, quien reconoce que el ejemplo no se ajusta a su regla).

palabra de Safo y Alceo, mejorándola con importante labor crítica con respecto a ediciones anteriores. En su comentario a Safo pone Page³¹⁸ muy buenas doctrinas y toca con tino notable algunos asuntos. La copia, la variedad y selección de la lectura, la originalidad de muchos juicios y la profundidad de la doctrina acá y allá derramada, con más alcance del que podrían comprender lectores vulgares o distraídos, son grandes. Pero dicho comentario peca, en la valoración estética de la obra y en el enfrente psicológico de la autora, de una cierta basteza y opacidad inespiritual³¹⁹; también, de una voluntaria limitación para apreciar lo que, en este punto, han hecho por el mejor conocimiento de Safo otros filólogos que, con valer Page lo que vale, no valen menos que él. En fin, es el caso que a la exégesis dada por el filólogo británico de estos versos (sobre la cual basa, fundamentalmente, su gustación de la obra) la crítica ha opuesto un no definitivo y resolutorio, con todos los pronunciamientos desfavorables³²⁰.

¿Qué interpretación es ésa de Page? Consiste, según dijimos, en entender la oda como un ejemplo de la «ironía sáfica», que la Antigüedad comparaba con la socrática. La raíz de tal ironía está en la distanciación y la expresión mediata, al esconderse Safo tras de la realidad y dejar hablar a personas y hechos, evitando la ironista la expresión directa de sentimientos particulares. A través de la ironía condescendiente de la diosa, con indulgencia «as a mother with a troublesome child», Safo, reflejándose, reflexionándose en las palabras de Afrodita, habría puesto en ellas irisaciones irónicas, habría formulado su propia autocrítica, pudorosamente distorsionada por la distanciación. Habría reconocido la amorosa aquélla, añadiendo a la vena amorosa un reguerillo irónico, pues la ironía es, con efecto, una excelente higiene, habría reconocido que el amor es tornadizo (hoy persecución, mañana triunfo, pronto, fastidio), como siendo su propia biografía no pequeño testimonio de ello, y que no hay que tomarlo tan a pecho. Básicamente Page sostiene que, así como φεύγω

³¹⁸ *Sappho and Alcaeus*, Oxford, 1955.

³¹⁹ Cf. M. Fernández-Galiano, *Safo*, Madrid, 1958, 66-67.

³²⁰ Con pocas excepciones: cf. el propio D. Page, en *Journ. Hell. Stud.* LXXVIII 1958, 84, nota 1. Comenta muy bien E. Barilicr en p. 33 de «La figure d'Aphrodite dans quelques fragments de Sappho», *Études de lettres* (Bull. Fac. Lettres Univ. Lausanne) ser. III 5, 1972, 20-61: «La scène ne se passe pas dans un salon anglais, mais bien dans l'univers d'une poétesse archaïque».

es huir de uno que nos persigue y διώκω perseguir a uno que huye, esto es decir, se trata de verbos que llevan inherente la acción contraria (y lo mismo cabe decir de δέχομαι, recibir de uno que nos da), así también ha de pensarse respecto a «dar» y «amar». En cada una de las tres antítesis del pasaje (ahora-pronto) habría cuatro momentos opuestos y complementarios dos a dos. Tal sistema de vinculaciones entre contrarios, relleno el lector los intersticios de la elipsis lógica, sería el siguiente: «como huye (de ti que la persigues), así (tú huirás de) ella (que) te perseguirá / como no acepta dones (de ti que se los das), así (tú no los aceptarás de) ella (que) te los dará / como no te ama (a ti que la amas), así (tú no la amarás a) ella (que) te amarás».

A esto hay que objetar dos cosas: 1.º Es muy cierto que la antítesis διώκω-φεύγω puede tener esa inherencia de la acción contraria y la tiene, en efecto, en pasajes eróticos: Teognis 1299 ss. ὦ παῖ, μέχρι τίνος με προφεύξαι; ὥς σε διώκων δίξημαι, Teócrito 6, 17 καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει, 11, 71 τί τὸν φεύγοντα διώκει; (cf. Catulo «nec quae fugit sectare»). Pero no siempre διώκειν es perseguir al que huye, sino, a veces, simplemente «buscar», como φεύγω puede ser «evitar», aunque nadie persiga³²¹. 2.º La segunda contraposición no tiene cuatro momentos, sino solamente tres³²²: «como ahora no acepta los dones que tú le das, así pronto te los dará», y tres son igualmente los momentos, uno de ellos sugerido con evidencia por el contexto, de la última contraposición: «como ahora no te ama (a ti que la amas), así pronto te amarás».

De ahí se deduce que, cuanto a la primera contraposición, y de acuerdo con lo alegado en el punto segundo, tres pueden ser también, y no cuatro, los momentos de la antítesis: «como ahora huye de ti (que la buscas), así pronto te buscará ella». Porque en ninguna parte está dicho que, cuando la φιλομένη sea llevada por Afrodita ἐς φλόττα de Safo (σάν, objetivo), Safo ya no la quiera o la rechace, como está el interés de Page en demostrar.

³²¹ Cf. G. L. Koniaris, «On Sappho fr. 1 LP», *Phil.* CIX 1965, 30-38, que aduce y comenta ejemplos válidos, aunque posteriores a Safo, como Platón *Symp.* 191 e y *Theaet.* 168 a. La reminiscencia de nuestro texto sáfico en Platón *Phaedr.* 241 b 5-6 (de acuerdo con lo anticipado en 235 c) me parece evidente (cf. W. W. Fortenbaugh, «Plato Phaedrus 235 c 3», *Class. Phil.* LXI 1966, 108-109); pero el contexto es diferente.

³²² G. Privitera, o. c. en nuestra nota 64, pp. 39-42 razona muy bien este punto.

Esta última advertencia no es sin importancia, porque latente en la interpretación de Page (ya que no presente en el texto editado por su diligencia) está la aceptación en el verso 24 del acusativo ἐθέλοισαν, en lugar del nominativo ἐθέλοισα. Page no se hace cuestión explícitamente de la más importante consecuencia que tiene la aceptación de tal acusativo. Pero nosotros sí queremos empezar por señalarla, pues tiene una significación muy peculiar, si no me equivoco. En efecto, con ἐθέλοισαν nos quedamos sin φιλοῦμένη. Por lo visto, de eso se trata, de aplicar el socorrido talismán de cierta crítica de textos, cuya virtud estriba en eliminar, como el que no quiere la cosa, algo disgustante en el texto, que lastima nuestro sentido moral: mejor aún, si ni siquiera se lo menciona, porque así no nos hacemos sospechosos. Esa contumacia, ora esteticista, ora moralista, ha pretendido darnos, muchas veces, gato por liebre. No se crea que tal actitud interpretatoria, propia del falso clasicismo (con frecuencia, un inquisidor disfrazado de sátiro), ha pasado a la historia, no. Cien ejemplos, sin quitar uno solo, podría aducir como éste, si fuera lugar oportuno, que nos causan asombro y nos causan risa.

Viniendo ahora a nuestro pleito. La situación textual de los MSS. del autor que nos transmite este pasaje de la oda, Dionisio de Halicarnaso, es la siguiente³²³: *De comp. verb.* 179 (p. 115 Usener-Radermacher) κωὺ κεθέλουσα F: κ' ὦυ κ' ἐθέλοις P. *Epit. de comp. verb.* 115 (p. 186 Usener-Radermacher) κῶ εἰ καὶ θέλεις RDV: κῶ τ' εἰ καὶ θέλεις M. Común origen de las dos primeras lecciones (en FP) pudo ser κωυκεθελοισα, de donde el κωὺκ ἐθέλοισα aceptado por la mayoría de los editores (Diehl, Reinach-Puech, Treu, Saake, Voigt, etc.). La forma corriente en lesbio es θέλω; pero ἐθέλω parece seguro en Alceo 66, 6³²⁴. Además, el «adonio» final (análogo al final de un hexámetro _ _ _ _ _) es el sitio más favorable, en la estrofa sáfica, para los epicismos³²⁵. Por esta razón no

³²³ Cf. A. Piccolomini en p. 9 de «Ad Sapphus carmen in Venerem apparatus criticus auctus», *Hermes* XXVII 1892, 1 ss.

³²⁴ Cf. E. Hamm, *Grammatik zu Sappho und Alkaios* 126, nota 297. Vid. también R. Pfeiffer en *Gnomon* VI 1930, 320 y B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, 56, nota 1.

³²⁵ Unos cuarenta, en sesenta finales de estrofa sáfica: cf. E. Risch en pp. 254-255 de «Sprachliche Bemerkungen zu Alkaios», *Mus. Helv.* III 1946, 253-256.

hay que hacer mucho caso de los escrúpulos de algunos editores por procurar de normalizar la forma en cuestión: así Lobel leyendo, con Bergk, κωυκί (κ' ὦυκί ya Baxter) θέλοισα ο, mejor, κωῦ κε θέλοισα. La segunda persona verbal en tres de las lecciones arriba aducidas, podría ser un apoyo indirecto (¿una glosa?) del acusativo participial propuesto por Schäfer y Blomfield, con pase crítico de G. Hermann, y aceptado por tantos editores y traductores modernos: Hiller-Crusius, Gallavotti, Rabanal, Marzullo, Luppino (quien, comparando Catulo «nec requiret nec rogabit inuitam», concluye que οὐκ ἐθέλειν, como «non uelle», puede valer «non amare»), etc. Claro es que, de ser antiguo el acusativo, bien podría ser un ejemplo más de adulteración del texto por parte de unos copistas descuidados en depravar no sólo lo que no entienden (estropeándolo algo en la copia y originando desdichadísimas variantes), sino también lo que entienden perfectamente, pero no les place, disimulándolo mediante repintaciones y retoques. Knox ³²⁶ sugirió κωῦ σε θέλοσαν, aceptado por Pascucci ³²⁷, corrección que agradaba a Page sin llegar a imprimirla en su texto, y que Privitera ³²⁸ modifica en κωῦ κε θέλοισαν (cf. una de las propuestas de Lobel ³²⁹ aducidas más arriba κωῦ κε θέλοισα); sin embargo, la partícula κε (ἄν) con el participio constituiría, en la sintaxis arcaica, una dificultad ³³⁰. Casi todas las autoridades, empero, que se han ocupado del tema, rechazan la propuesta de Knox ³³¹.

La cuestión tiene su miga; pues cuenta que en ella está comprometido el sexo del destinatario del amor de Safo ³³². Si ponemos el

³²⁶ En p. 194, nota 3, de «On Editing Hipponax: A Palinode?», *Stud. It. Fil. Cl.* XV 1938, 193-196.

³²⁷ «Ad Sappho I 24 LP», *Atene e Roma* n. s. II 1957, 223-229.

³²⁸ *O. c.* 48.

³²⁹ Ἀλκαίου μέλη, introd. 64.

³³⁰ En II. 3, 138 y 255 puede no ir con el participio: cf. J. M. Stahl, *Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbuns der klassischen Zeit*, Hildesheim, 1965 (reimpr.), 252, 1.

³³¹ A. W. Gomme, «Interpretations of some Poems of Alkaios and Sappho», *Journ. Hell. Stud.* LXXVII 1957, 255-266; W. Castle, «Observations on Sappho's to Aphrodite», *Trans. Amer. Phil. Ass.* LXXXIX 1958, 66-76; A. Cameron, «Sappho and Aphrodite again», *Harvard Theol. Review* LXXVII 1964, 239; G. L. Koniaris, «On Sappho fr. 1 LP», *Phil.* CIX 1965, 31-32 y «On Sappho fr. 16 LP», *Hermes* XCV 1967, 264-265; H. Saake, *Zur Kunst Sapphos*, 68-73.

³³² Cf. Th. Zielinski en pp. 9-11 de «Sappho und der leukadische Sprung», *Klio* XXIII 1929, 1-29.

nominativo ἐθέλοισα, en él se acusa finalmente, sugerido como a despecho de su cuidadosa ocultación, el sexo femenino de la φιλοῦμένη, la amada que no tiene nombre, es decir, cuyo nombre no declara Safo. Nada nuevo se añade a lo que sabemos de Safo. Simplemente queda declarado en inciso, sin insistir, al paso, lo que, desde el principio, ha ido poniendo en el lector una emoción grave de algo como solapado y turbio. En un tono de reserva, de sordina, tan femenino y tan sáfico, el efluvio de misterio se ilumina en un punto, cuya declaración, en el contexto sáfico, no es ninguna falta de pudor (αἰδώς): la reserva silenciaría de un «amor que no se atreve a decir su nombre» no se aplica hasta ese punto a Safo ni a la «uerecundia Platonis», que también los antiguos elogiaban. Si añadimos una sola letra, la -ν final, y ponemos ἐθέλοισαν, entonces el sexo de la persona amada (escurriéndose hasta el último momento, tras el burladero del equívoco) se le ha quedado a la autora entre renglones, y hasta bien podría ser un varón. No es extraño que F. G. Welcker³³³ acogiera en este verso el acusativo propuesto por Schäfer y Blomfield y aceptado por Hermann. El propósito que movía su pluma, en este punto, está claro, si recordamos que Welcker es autor de una conocida apología de la poetisa, «Safo liberada de un prejuicio dominante»³³⁴, para exonerarla de ciertas acusaciones y sincerarla de algunos cargos, o, dicho sin artificio, de la imputación de αἰσχρὰ φίλῃα con las muchachas que aparecen en sus poemas.

El proceso atañe al sí o al no sobre la homosexualidad de Safo. No emplearé en este punto muchas palabras. Cuáles son los supuestos amorosos actuantes en la poesía de Safo es cosa que la ven los ciegos, la oyen los sordos y se percatan de ella los sordomudociegos. No se trata de hablar mal de Safo o de fustigar sus torpes costumbres o, de paso, las de sus discípulas de otros tiempos, imágenes de la maestra reflejadas, quizás, en espejos convexos, para dar ocasión a que algunos nos oigan con orejas tirantes de morboso regusto, entre desaprobatorios meneos de cabeza. Que de esto hay mucho y hay quien aborda el asunto con poca circunspección y con prolijidad

³³³ En p. 69 de «Ueber die beiden Oden der Sappho», memoria de 1856, recogida en *Kleine Schriften* IV, Bonn, 1861, 80 ss.

³³⁴ «Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreiet», memoria de Göttinga en 1816, recogida en *Kleine Schriften* II, Bonn, 1845, 80-144.

enojosa y hasta discute³³⁵ si Safo usaba o no «fascinum scorteum».

Tampoco se trata de hacer equilibrios verbales y de concepto, demostrando que Safo había sido eso y que no lo había sido al mismo tiempo, y que, aunque parecía que lo era, no era verdad, si bien no dejaba de serlo; en cuanto a lo que se dice, no se pone en duda, si bien se puede demostrar que tal vez no era así, pero... Estos equilibrios me parece a mí que son más propios de un diplomático que de un filólogo: por ello a esos excelentes caballeros (tal vez aves de paso que hoy son helenistas, pero que mañana pudieran ser diputados, ministros o cualquier cosa mejor), me atrevería a aconsejarles que probaran suerte en la política.

Otros hay autores de chuscas disertaciones en las que freudizan a propósito de Safo y explican su caso por ser ella fea irremediable o por la posesividad propia de una mujer bigotuda de espíritu o por causa de una «mésalliance». Otros hay, es cierto, más serios autores de alguna «mise au point» histórica de cuestión tan debatida: es de elogiar su noticierismo filológico y la ponderación de los argumentos que en pro y en contra de cada aserto se amontonan y la honrada ecuanimidad con que el autor ilumina, alternadamente, la cara y el envés de las cosas. Nosotros, aquí y ahora, no vamos a competir ni con estos honrados historiadores de la «quaestio Sapphica», ni, desde luego, con aquellos émulos de los señores de la Cruz Verde que inquisicionan a Safo con prueba judicial y enjuiciamiento criminal, pues lo primero está ya bien hecho y lo segundo nos parece injusto e inhumano. Tratamos, prescindiendo de aspavientos, de llamar al pan pan y al vino vino, o, dicho en griego, ὀνομάζειν τὰ σῶκα σῶκα.

No es más sino porque, incluso en la poesía amorosa de Safo, hay una entonación perturbadora, que nos produce una impresión desazonante. A algunos de sus lectores tal vez les hace ponerse colorados. Un digno profesor enrojece, una alumna se hace cruces: estas cosas, se piensa, maculan feamente la obra de la poetisa «maldita». Una dueña se signa, una cigarra senil murmura: satanismo, degenerada, meretriz. Entonces ciertos helenistas ensayan, uno tras otro, arbitrios bien intencionados para interpretar los textos (aplicándoles, a veces, intrincadísima exégesis y, a veces, la misma her-

³³⁵ También se ha discutido mucho sobre el dudoso testimonio de POxy 1800 fr. I col. I 18: γυναικεράστρια.

menéutica que a las coplas de Calainos), de modo que se rehabilite el crédito moral de esta señora. Lucubran incalculables teorías, tejidas de sofismas y de argumentos muy objetables, para demostrar que las cosas poco edificantes, que quedan en los textos muy al descubierto, son cosas supositicias y arbitrarias. Unos lo hacen, tal vez, por bienhadada ingenuidad; otros, los más, afectando profesar un pilatismo y pirronismo refinados, aseguran en grave que, por lo que hace a este punto, nada se deduce de los textos. Cuando las palabras no se resisten invenciblemente a tales piruetas, dichas sin convencimiento, solemos aceptar mentidamente pareja mixtificación de un modo hipócrita y oral: ¿Quién, alguna vez, no ha sido enfático hipocritón, siquiera por buena educación? La admisión que le concedemos al contrabando o matute de esas exégesis está en mucho tejida con los hilos de nuestros intereses prácticos. Es vulgar ya esto. Otras veces, los textos, de todas todas, rechazan el amaño con sus grandes voces mudas, «que suele —dice Lope— dar gritos la verdad en libros mudos». La lección del texto no es ni vaga ni discutible, es insofisticable y está empeñada en afirmar su derecho a la existencia. Entonces, se le retuerce el pescuezo. Tal o cual filólogo, apañado y habilitado para ello, adopera otra lección idónea para dar el camelo y aceptísima, al punto, por cierta filología clasicoide «ad usum fidelium». El tono semibufo de la situación, lo grotesco y desdichado del propósito producen, en el lector sin prejuicios, una saludable hilaridad. Yo, por mi parte, considero indisputable, en este caso, el derecho a la risa.

Recordemos, sí, recordémoslo, que esto sucedió a Welcker con ἐθέλοισαν. Que esto sucediera en el Ochocientos tiene algún color de disculpa. Lo asombroso resulta que la incomprensión (o, dígame, fariseísmo mojigato e incomprensivo) de Welcker, uno de los más regocijados evangelistas de la «casta Safo»³³⁶, siga teniendo algún séquito. Debiera ser cosa del pasado (y aun pasado pluscuampunftrecto) y, sin embargo, seguimos tropezándola en ciertas páginas recientes, cuya reluctancia hacia κωδικ ἐθέλοισα no hay que achacarla al tiempo en que se escribieron, sino más bien a que se escribieron fuera de tiempo. ¡Revisiones como éstas le mande Dios a la lección de nuestro texto!

³³⁶ Sobre lo que quiere decir esta expresión cf., por ejemplo, B. Gentili, «La veneranda Saffo», *Quad. Urbinati* II 1966, 37-62.

Dígame que, para alistarse en esa cofradía, no se exige necesariamente poner ἐθέλουσιν, ni negar explícitamente ciertas cosas atinentes a la personalidad de Safo: hay artistas en el arte del rodeo.

Así A. J. Beattie³³⁷ nos da una traducción muy personal de los versos 17 ss.: «Whom then do I (Sappho) urge thee (Aphrodite) to bring back to the Love that is thine (Aphrodite's)?», haciendo, en un extraño orden de palabras, a τίνα complemento de ἄγην y a σε (Afrodita, pues estas palabras se ponen en boca de Safo), complemento de πείθω; además, se rompe el paralelismo entre τίνα y τίς (v. 19). Como le parece, muy a la moderna, que el deseo y el amor no pueden distinguirse como fuerzas diferentes, entiende que θέλω vale «estar decidida a algo» y, finalmente, lo que ahora más nos importa, modifica el texto del verso 24 κῶδκ ἐθέλουσιν en κῶς σὺ θέλουσιν, uniéndolo, por la sintaxis, al verso 25 ἔλθε μοι καὶ νῦν³³⁸. ¿En razón a qué? Porque le parece sacrílego que, si se tratara de un amor homosexual, invoque Safo a Afrodita. La más sobria curiosidad no podrá contenerse y preguntará por qué, entonces, aparece Afrodita, con sus satélites Persuasión y Gracia, en Píndaro fr. 123 (amor homosexual). Según aquel enfoque, habría que dar por no sidos algunos textos más. En otras épocas o autores, Afrodita ha podido simbolizar el amor carnal, frente al sentimiento del amor simbolizado por Eros, o el amor femenino frente al παιδικὸς ἔρως, mientras que, otras veces, ella misma representa los dos amores, el carnal y el sin carnaza o «anafrodítico» (Afrodita Πάνδημος y Οὐρανία), el normal y el heteróclito: en Safo, encarna ambos³³⁹.

El juego no puede estar más claro. Se quiere prescindir de la entonación inequívoca de los sentimientos de Safo. Se exige la prueba criminal, que una poesía que es toda reserva pierda, por completo, la vergüenza. Se sigue diciendo que solamente los fragmentos 1 y 31 revelan la homosexualidad de Safo, si es que la revelan. A renglón seguido, se interpreta³⁴⁰ el fragmento 31 como expresión de celos,

³³⁷ «A note on Sappho fr. 1», *Class. Quart.* VII 1957, 180-183.

³³⁸ La gramática lo tolera (cf. Aesch. *Cho.* 19 (Ζεῦ) γενοῦ δὲ σύμμαχος θέλων ἐμοί); pero la transición por medio de κῶς es menos natural que ὅς νῦν (que sigue a un ὅς ὅτε precedente) en *Il.* 10, 291: cf. A. Cameron en p. 238, nota 7 de o. c. en nuestra nota 331.

³³⁹ Cf. E. Mora, o. c. 321.

³⁴⁰ Cf. A. J. Beattie, «Sappho fr. 31 LP», *Mnemosyne* n. s. IX 1956, 103-111, s. t. 109-111.

sí; pero de los celos de Safo, enamorada del hombre, hacia la mujer amada por éste, y no como expresión del amoroso sentimiento (celos, declaración o lo que sea) de Safo hacia una muchacha, como parece evidente. Entonces, la sola evidencia quedaría reducida a ἐθέλωισα, y de esto se trata, de eliminarla. La ciencia del filólogo a quien me refiero es mucha, no hacía falta probarla. En fin, que no llegamos a saber bien a buenas si todo esto se escribe porque seriamente se piensa que la oda se refiere a un hombre, según la vieja-nueva teoría de Welcker, o si todo el juego se hace como prueba de virtuosismo filológico.

Otros filólogos defienden ἐθέλωισαν por estimar que el silencio o reticencia de Safo sobre la destinataria de su amor (su nombre, su persona y su sexo) es mejor que sea total y prueba, llevada al extremo, de su sentido del pudor (αἰδώς: cf. fr. 137, 2 y 5). Además, de ese modo, consideran³⁴¹ que lo que se dice sobre el poder de Afrodita gana en generalidad, pues, sobre que no se localiza en un solo tipo de amor y, por añadidura, heteróclito (¡aquí se les ve la intención!), la amenaza de Afrodita sonaría más fuerte. Por tan rodeada manera, creen eliminar la «evidencia»; aunque no aluden a esto, por elegancia: el comentario lo dejan para otros. Yo no creo, dicho sea de paso, que la amenaza sonaría más fuerte, sino, al contrario, más genérica y diluida, al perder atingencia con el concreto caso de amor. La diosa del gran poder, efectivamente, omnipuede, pues ya sabemos que el amor es un quiebrapuertas y un saltaparedes; pero aquí no esperamos nosotros declaración de derechos tan general, sino la declaración profética de que el poder de la diosa actuará en el caso de la suplicante.

La expresión οὐκ ἐθέλωισα («inuita») es un homerismo, muy puesto aquí en su lugar (el «adonio»)³⁴². Entre las citas homéricas, son especialmente adecuadas aquellas ocurrencias cuando la expresión en cuestión acompaña al objeto de ἄγω, φέρω, πέμπω: *Il.* 13, 572 (los boyeros al buey); 18, 377 (al marino, lejos de los suyos, el

³⁴¹ Así G. Privitera, *o. c.* 49.

³⁴² Cf. una lista de pasajes homéricos en Ameis-Hentze, *Anhang zu Homers Odyssee*, Leipzig, 1865, nota a *Od.* 14, 280. Cf. *Od.* 2, 50 y 110 (= 18, 156 = 24, 146); 10, 573; 22, 31; *Il.* 4, 300; 13, 572; 18, 377; 20, 87; 21, 35-36 y 47-48; 23, 87-88; 24, 289. Los paralelos homéricos para el tema «amor-voluntad» los recoge A. Turyn, *Studia Sapphica*, 27-29.

viento); 21, 35-36 (al cautivo su aprehensor) y 47-48 (al muerto, enviado a Hades, su matador), pues también en nuestro caso el poder de Afrodita se refiere a un ἄγειν εἰς φίλιν; aunque ofrezca resistencia la φιλουμένη, es decir, en un supuesto distinto al de *Od.* 3, 272 ἐθέλων ἐθέλουσαν ἀνήγαγεν. No se postula aquí una involuntariedad necesaria de la entrega, sino que se dice que, aunque ofrezca resistencia, por ordenación del cielo amará. Podríamos metafisiquear un poco, explicando que, también para los griegos, la fuerza del amor es superior a la voluntad³⁴³ o, mejor, recordar, como es sabido, y olvidado de puro sabido, que no es griega de esta época la idea del hombre como dueño de su propio destino personal, como libre de decidirlo por su voluntad propia y que, en buen griego, se puede decir del hombre que procede libremente con obligada voluntad³⁴⁴, en nuestro caso, que ama contra su voluntad bajo la hegemonía y gobernación premiosa de un dios, o sea, que, al menos en griego, se puede amar a alguien «sin tenerle voluntad», cosa que nosotros no imaginamos. Hasta tal punto Afrodita tiene imperio que, en asuntos de amor, hace su santísima voluntad³⁴⁵, sea que el amante le rinda la voluntad, con voluntario y amoroso movimiento, sea, a pesar suyo, malgrado suyo. El querer o no querer del predestinado a amar es irrelevante ante su imperio, que vence aquella gran dificultad que hay en amar al que no quiere corresponder (*Teognis* 1094 χαλεπὸν δ' οὐκ ἐθέλοντα φιλεῖν, cf. 352 y *Anth. Pal.* XII 203). Ahora bien, esa dificultad la pone, en nuestro texto, la φιλουμένη y no Safo.

Sometida Safo a un amor que manda su voluntad, no parece pertinente que la diosa le prometa a la esquivada φιλουμένη, «cuando tú ya no (la) quieras», pues sería prometerle al revés de aquello que le pide, su intercesión para ganar el favor y afición de la moza. La liberación (λῦσον), que Safo suplica, no es, ya se dijo, la liberación del encanto amoroso, sino de sus dificultades. ¿No son cir-

³⁴³ Isócrates *Hel.* 55 τῶν δὲ καλῶν ἔρος ἡμῖν ἐγγίγνεται τοσοῦτον μείζων τοῦ βούλεσθαι ῥώμην ἔχων, ὅσῳ περ καὶ τὸ πρᾶγμα (i. e. amor frente a voluntad) κρείττον ἔστιν.

³⁴⁴ Recordemos el homérico ἐκὼν ἀέκοντι γε θυμῷ (*Il.* 4, 43; 6, 525; 10, 372; 13, 234; 23, 434 y 585; *Od.* 4, 372).

³⁴⁵ Que en la promesa de Afrodita hay este tono de superioridad del arbitrio divino frente a la debilidad humana (κῶδ' ἐθέλοισα) lo ve bien E. Grassi en p. 222 de «La prima Oda di Saffo», *Stud. It. Fil. Cl.* XXIII 1949, 215-222.

cunstancias tales las más opuestas al espíritu de la interpretación que discutimos, a base de οὐκ ἐθέλοισαν? ¿Se concibe nada más desconcertante que tal ruptura en el sistema lógico de la oda? Ciertamente que el amante lastimado considera, a veces, en su rabiosa dolencia, que la justa satisfacción no es ya la reciprocidad a su amor, sino la venganza; que al exceso, si fue exceso, de la esquividad, que él reputa traición, exceda el de la venganza (¡y femenino venganza!) con cuánto placer ejecutada, cuando la huraña de hoy venga a pedir amor y, para colmo de humillación y vencimiento, la amante de hoy se envuelva en un manto de altanería y le responda con su desamor³⁴⁶. Repito que esta idea, de suyo, no sería sin sentido, pero sí haría contrasentido y desentonaría en la «idea» del poema. Digo, con Bergk, «de puellae amore agitur». Digo más: el tópico «amor contra su voluntad» presenta, en normalidad, al sujeto como una víctima que «à son insu» y contra todo su albedrío, vea obligada a amar. Al garantizar los paralelos este sentido típico, aseguran que aquí la victimada «nolens uolens» por el dardo venusino no puede ser Safo, sino la belleza esquivo. Por cierto que, a la luz de este τόπος de la divinidad que fuerza, en el amor, al mortal a su inexorable voluntad, creemos, con J. C. Kamerbeek y G. L. Koniaris³⁴⁷, que debe adoperarse el suplemento del fr. 16, 11-12 (Afrodita a Helena) ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν / [οὐκ ἐθέλοι]σαν.

³⁴⁶ El motivo de la venganza (τῆς), derecho de todo humano, es también el más corriente en el libro XII de la Antología Palatina. Sobre su derivación a partir de la elegía erótica más antigua, cf. P. Kägi, *Nachwirkungen der älteren griechischen Elegie in den Epigrammen der Anthologie*, Dis. Zurich, 1917, 19-30, y sobre su influjo en la lírica latina, cf. G. Pasquali, *Orazio lirico*, Florencia, 1966 (reimpr.), 419-440. Que la persona amada que no corresponde al amor («o crudelis adhuc») podrá encontrarse, un día, en la misma situación del amante incorrespondido, es motivo corriente en la poesía erótica, tanto normal como en la «Musa puerilis», como es corriente que la imprecación del amante adopte la forma de profecía. Para este tema del ἐρώμενος desdeñoso convertido en ἐρῶν desdeñado, cf. Teognis 1307-1309, [Teóc.] 23, 33 ss., Anth. Pal. XII 12.16.29.109.193 y Tibulo I 8, 71. Escribe a este propósito B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, 50: «Ma Saffo non invoca vendetta... il trádito κῶδικ ἐθέλοισα esprime perfettamente la attuale necessità di Saffo, ad altro fine alterata dai suoi imitatori» (desde Teognis 352 y 1094 hasta Catulo 8, 13).

³⁴⁷ Propuesto ya por J. C. Kamerbeek en p. 99 de «Sapphica», *Mnemosyne* n. s. IX 1956, 97 ss. y, posteriormente, por G. L. Koniaris en p. 265 de «On Sappho fr. 16 LP», *Hermes* XCV 1967, 257-268. Muy superior a las demás propuestas: Κύπρις ἔραισαν edd. pr. uetat accentus: Gallavotti οὐκ ἀέκοισαν vel Κύπρις ἔκοισαν vel καὶ μάλ' ἔκοισαν vel παμφαλόεσαν, etc.

Lo que la diosa, con ademán resolutorio y coactivo, promete en su proclamación profética, para confortar a su fiel, es reparación para Safo. Pondrá coercitivamente Afrodita en obra, sea la fuerza de sus mañas (δολόπλοκος), sea las mañas de su fuerza. Al no corresponder la φιλουμένη al amor de Safo, esto es para la amante una mortificación injusta (v. 20 ἀδικησι). La diosa del amor, actuando de juez, promete reparación. De nuevo preguntamos: ¿Reciprocidad o venganza? ¿Una venganza? ¿Por qué? ¿En gracia a qué podemos imaginarnos a Safo como amante desplazada o despechada o poseída de rabia y despecho ante la derrota? Yo, por mis pecados, no veo aquí nada de esto y entiendo que la diosa promete a Safo simplemente que su afecto será correspondido.

El tema de la reparación es natural dentro de una concepción del amor, y la amistad, como un sistema de acciones y reacciones³⁴⁸, lo cual no es sino un caso particular de la justa correspondencia a los sentimientos con otros de idéntico signo³⁴⁹. Es δόξα τῶν πολλῶν la de que hay que corresponder con una adecuada ἀμοιβή³⁵⁰, de la cual son los dioses los garantes³⁵¹. Por citar sólo documentación antigua: Hesíodo fr. 174 Rzach (= 286 Merkelbach-West) εἰ κε πάθοι τά τ' ἔρεξε, δίκη κ' ἰθεῖα γένοιτο y Arquíloco 23, 14-15 West ἐπίσταμαι τοι τὸν φιλέοντα μὲν φιλέειν / τὸν δ' ἐχθρὸν ἐχθαίρειν τε καὶ κακο[y cf. *Od.* 6, 184; Safo 5, 6; Alceo 341 (Z 17); Solón 1, 5 D.; Teognis 59 ss. Con alguna frecuencia, reconocemos externamente el tópico por su expresión paronomástica: Arquíloco 66 ἔν δ' ἐπίσταμαι μέγα, / τὸν κακῶς <μ' ἔ>ρδοντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς, Teognis 344 δοίην δ' ἀντ' ἀνιῶν ἀνίας, Aesch. Ag. 1430 τύμμα τύμματι τείσαι, *Il.* 20, 250 ὀπποῖόν κ' εἴπησθα ἔπος, τοῖον κ' ἐπακούσαις, Soph. Tr. 494 ss. ἀντὶ δῶρων δῶρα χρὴ προσαρμόσαι, Eur. Hel. 1234 χάρις γὰρ ἀντὶ χάριτος ἐλθέτω. En resumen, que «amor con amor se paga», como decirse suele y como ocurría en la Edad de Oro, que ἀντεφίλησ' ὁ φιληθεῖς (Teócrito 12, 16). Ahora, por desgracia, no ocurre siempre. A ojos del amante

³⁴⁸ Cf., para la amistad, Jenofonte *Cyr.* 1, 6, 45 y Cicerón *Lael.* 49.

³⁴⁹ Este tema ha sido bien estudiado por A. Dihle, *Die goldene Regel. Eine Einführung in die Geschichte der antiken und frühchristlichen Vulgärethik*, Göttingen, 1962, s. t. 30-40.

³⁵⁰ Cf. *Od.* 12, 382 ἐπεικέ' ἀμοιβήν y el final de un epigrama votivo del siglo VII (nr. 35 Friedländer) τὸ δὲ Φοῖβε δίδοι χαριφέτταν ἀμοιβάν.

³⁵¹ Cf. A. Dihle, *o. c.* 22 ss.

huella ese derecho y rompe una norma de equidad la persona amada que no le corresponde. Reclamándose de su derecho pide justicia la demandante a Afrodita y se hace la diosa eco de su demanda, al inquirir: «¿Quién te hace injusticia? (ἀδικησι).

Para quien tenga buen oído histórico no es dudoso que el tema de la reciprocidad debida en el amor se proyecta sobre el telón de fondo de una época hiperestésica para la noción de injusticia³⁵². El tema de la injusticia sufrida prende en las letras griegas, desde Hesíodo y en la variedad de la rosa de los vientos de la lírica arcaica. Todos los poetas de la época (cada cual a su modo, y a sus modas) lo tratan. Tropezamos una poesía locupletísima de apasionadas afirmaciones de la justicia y del afán justiciero, de quejas, a voz en grito, de la inanidad de la justicia y de negaciones, en nombre de la justicia, de situaciones y convenciones otrora prestigiosas, pero que han perdido ahora sus prestigios. Un hartazgo de respeto por lo convencional y heredado produce un irrespeto que es timbre común, enlaza y da cierto aire de familia a estos poetas. Justicia era la palabra eléctrica que descargaba pasión tanta en sus obras, secreción literaria típica de una época que ha visto producirse violentas corrientes y furiosos tirones de sifón que arrastraron valores ya superados. Un nuevo concepto de justicia es el suelo de derecho donde hincan los talones estos poetas y pensadores sometidos a la presión del modo espiritual de la época.

Para Safo no hay guerras, ni temas civiles y patrióticos, como en otros líricos contemporáneos suyos, tan individualistas y, a la vez, tan formidables arquitectos de pasiones colectivas. Safo, que no fue indemne a la resaca de las marejadas políticas, no ha cultivado la Musa política³⁵³. La poesía de Safo es políticamente abstemia (por supuesto, que también es abstemia del vino, tinto o pardillo, tan del gusto de su paisano Alceo y otros varones poetas, cultivadores de la poesía vinaria, en el buen sentido, si alguno hay malo,

³⁵² Ἀδικεῖν no es homérico: primer ejemplo, Hymn. Dem. 367. Tampoco es homérico ἀδικος: primeros ejemplos en Hesíodo *Trab.* 260, etc. Con acierto se ha señalado el contraste entre *Il.* 1, 256 ὅς μ' ἠτίμησε (queja de Aquiles) y la queja de Hiponacte o Arquíloco, en el primero de los Epodos de Estraburgo, ὅς μ' ἠδίκησε: cf. H. Gundert en p. 137, nota 2, de «Archilochos und Solon», *Das neue Bild der Antike* I 1942, 130 ss.

³⁵³ Para «ecos políticos» en Safo, cf. M. Treu en cols. 1229-1230 de «Sappho», *R. E. Suppl.* XI (1968), 1222-1240.

de la palabra, quiero decir, de aquella poesía convivial que chorrea, a la vez, alegría báquica y seriedad poética y moral). La mujer griega, abacia en la cosa pública, se puede dar el lujo de abandonar los temas políticos, para vacar al amor que así la asume por entero (por entero y por verdadero). El amor es la única realidad enérgica existente en esta poesía sorda, sin ojos ni nervios ni curiosidades para otros temas. La mayor parte de los grandes poetas líricos han sido grandes amantes; pero en Safo el amor es exclusivo. Safo, extranjera a todo, absorta en su amor, cerrados los ojos, con sordeza para todo, sino para el amor, ha hecho realidad en la literatura, por vez primera, la definición dantesca de la poesía como «decir de amor».

Ahora bien, es natural que Safo traslade a la esfera erótica el clima moral y la fraseología de una época que vive de ciertos principios jurídicos disueltos en el aire y que todos respiran. Los sentimientos motores se aplican a otro ámbito, pero el vocabulario coincide. Ello es que esto de «¿quién te hace injusticia?» no lo encontramos extraño en la promesa de Afrodita a la amante lastimada, reflexionando la queja misma de Safo, pues, en cuestión de amores, para el que ama según su gusto, lo justo es el gusto, y a la inversa. Menos aún nos extrañan *φεύγω* y *διώκω*, ya que, en principio, están empleados en su sentido propio; pero, como quiera que también el jurídico es uso muy común de ellos (señalando a acusado y acusador, respectivamente), al juntarse aquí con *ἄδ:κέω*, no tiene duda de que este verbo cataliza a los otros dos y les presta igualmente una sugerencia jurídica: la amante persigue y la amada huye, y, ante el tribunal de la diosa, la primera acusa y la segunda es acusada. Pues claro está que Safo pone el pleito en manos de un juez que es la santa diosa que patroniza el amor, no de otra suerte que los hombres de su tiempo, que no podían, o no querían, aplicar la vieja ley áurea o «lex talionis», o sea, la justicia sumarásimas de tomársela por la mano, ponían la satisfacción de la justicia debida en manos de un juez, que era, con frecuencia, el dios. Por cierto que, a esta luz, adquiere luminosidad muy precisa *λίσσομαι* *σε* (v. 2), si tiene razón E. Benveniste³⁵⁴ cuando, al buscar el étimo común a la familia léxica de *λίσσομαι* y *λιτή*, por una parte, y, por

³⁵⁴ *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes* II, París, 1969, 245-254 (cap. «Prière et supplication»), s. t. 247-249.

otra, del latín *litare*, la halla en la noción de «propiciación» y, al analizar los ejemplos homéricos, distingue entre εὐχολή, como plegaria de devoción, y λιτή, como plegaria para obtener reparación. Tal distinción se ajusta a nuestra oda, como anillo al dedo.

Se pide justicia, reparación de una injusticia. Otra vez vuelvo a decir que la reparación, en este caso de amor, consiste en la correspondencia o reciprocidad del sentimiento y no, necesariamente, en un castigo. Si insisto tanto en este punto es para reaccionar contra aquellos intérpretes que, a mi ver, exageran la naturaleza jurídica de la «injusticia» de que ha sido víctima Safo, de tal suerte que deba entenderse forzosamente como la ruptura por la muchacha de un pacto o compromiso formal, que sería la ley de asociación del «círculo» o tíaso. Más claro: la muchacha habría hecho defección, marchándose a un círculo rival, y Safo no respiraría (o no lo haría solamente) por una herida de amor, sino por una ofensa jurídica o casi³⁵⁵. Otros intérpretes no restringen a lo jurídico la naturaleza del caso; pero entienden que Safo se queja de un abandono amoroso y pide venganza. Ésta se proyectaría, en la ilusión de la amante abandonada, para el caso del retorno de la infiel. El objeto de la plegaria no sería ganar una amiga por parte de Safo, que ama y busca correspondencia; sino volverla a ganar por parte de una Safo abandonada. Como quiera que la «historiola» del cuerpo central del poema se reduce a hablar de la venida y ayuda de la diosa, y sigue en esto la ley de las aretalogías himnicas que suelen tener un carácter muy genérico, nosotros, para concretar la clase de ayuda y el motivo de la venida, no disponemos de otra clave que la contenida en las palabras de la diosa y, particularizando más, en el vocablo ἄδ'κησι. «Esta palabra —escribe Tilman Krischer³⁵⁶— encaja mucho mejor, si se refiere a una relación rota unilateralmente que a un amor no correspondido». Pues bien, ésa es la exégesis que yo he tratado de prevenir, así como sus secuelas: por ejemplo, si se habla de un regreso, se explicaría en v. 19 ἄψ σ' ἄγην «traer a ti de nuevo» o ἄψ ἄγην «regresar» (supuesto intransitivo) o, aún más coercitivamente, ἄψ τᾶγην, si se trata de restablecer la disciplina con la vuelta al seno de la vida comunal.

³⁵⁵ Así A. Rivier, «Observations sur Sappho I 19 sqq.», *Rév. ét. gr.* LXXX 1967, 84-92.

³⁵⁶ En pp. 2-3 de o. c. en nuestra nota 309.

No lo creo yo así y, como estoy de acuerdo en que la solución del problema pende del significado que haya de atribuirse a ἀδικησι en el verso 20, voy a acervar una serie de textos demostrativos de que expresiones como «los derechos» del amante, los «juramentos» de amor, la injuria que hace la persona amada que incumple una promesa o, simplemente, que no corresponde al amor que ha despertado... son cosa muy propia del lenguaje amoroso y de la expresión de las ofensas de carácter sentimental, sin necesidad de correlato socio-jurídico o de sanción jurídica. Esto, de una parte, para demostrar lo innecesario de la hipótesis de la ruptura de un pacto cuasi-jurídico y del consiguiente «retorno». De otra parte, remito a lo que dije más arriba respecto a la conceptualización como «injusticia» de la incorrespondencia amorosa, sin que medie una traición. El amante no perdona al amado que le deje de amar; pero tampoco que ame a otro: «amar che a nullo amato amar perdona», que dijo el Dante. Y tampoco, en fin, que todavía no le ame a él, aunque no ame a otro. Las tres posibilidades, y una cuantía de matices, son, para el amante, «injusticia». Como documento del uso erótico de ἀδικέω valen, creo, los paralelos aducidos de Teognis 1282-83, Hiponacte (mejor, quizás, Arquíloco) fr. 115, 15-16 West, Platón *Phaidr.* 252 c δταν ὅπ' Ἐρωτος ἀλῶσι καί τι οἰηθῶσιν ἀδ.κεῖσθαι ὑπὸ τοῦ ἐρωμένου (y cf. *Symp.* 196 b: Eros no puede ἀδικεῖν νῖ ἀδ.κεῖσθαι), Epicarmo fr. 286 Kaibel (= 35 D. K.) y Alexis 3, 411 (el amante del cuerpo es amante, no de sus amigos, sino del placer) ἀδικεῖ τε τὸν Ἐρωτ' ἐμφανῶς θνητὸς θεόν. En la literatura helenística este modo del decir amoroso se habitualiza. Así, en el παρακλαυσίθυρον, que algunos titulan Ἀποκεκλειμένην³⁵⁷, v. 17 ταῦτά μ' ἀδικεῖ, ταῦτά μ' ὀδυνᾷ, vv. 21-22 οὐκ ἦνεγκε νῦν / τὴν τυχοῦσαν ἀδικήν†, vv. 39-40 οὐχὶ διὰ τοῦτο φίλους ἔχομεν / οἱ κρινοῦσι τίς ἀδικεῖ; (pasaje especialmente interesante para nosotros), Luciano *bis accus.* 21 (de una que le quita el novio a otra) φαρμακὶς ἄν εἰκότως ἔδοξεν καὶ ἀδικεῖν ἐκέκριτο ἐπὶ τοὺς ἀλλοτρίους μαγγανεύουσα, Menandro 185 K. (prólogo de Θαῖς) ἀδικοῦσαν, ἀποκλείουσαν, αἰτοῦσαν πυκνά, / μηδενὸς ἐρῶσαν, προσποιουμένην δ' αἶψ', Anth. Pal. V 23, 3 ἀδικωτάτη (dicho de una amada desdeñosa, Conopión), XII 103

³⁵⁷ Recogido por I. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford, 1925 (reimpr. 1970), 177-180.

οἶδα φιλεῖν φιλέοντας· ἐπίσταμαι, ἦν μ' ἀδικῇ τις, / μισεῖν, XII 12, 118 (Calímaco) εἰ τοῦτ' ἔστ' ἀδίκημα, ἀδικῶ³⁵⁸.

El amor no es, estrictamente hablando, un contrato jurídico con penas legales, claro que no; pero sí una relación de fidelidad, una vez establecido, o de correspondencia, en el momento de la busca, puesta bajo la custodia de los dioses, encargados de castigar su incumplimiento, su ὕβρις (que también tiene un sentido religioso y jurídico más técnico, pero que se emplea corrientemente para hablar de las cosas del amor y los amantes): Teócrito 23, 63 ὁ γὰρ οἶδε δικάζειν (cf. Ovidio *Met.* 14, 750 «quam iam deus ultor agebat»).

En cuanto incorrespondida en su amor, Safo se siente ἀδικουμένη y recurre a la diosa con la fórmula sólita (cuasi-legal) para clamar en petición de ayuda, βοήθεια, contra la injusticia. A la petición de ayuda del que clama a los dioses, porque se siente violentado por βία, ὕβρις o ἀδικία, el dios contesta acudiendo en su ayuda, pues la violación de la «pax» exige su intervención. Este «clamor necessitatis» y este βοηδρομεῖν³⁵⁹, estilizados por supuesto, son los que encontramos aquí. Las palabras de la diosa τίς σ' ἀδίκησι; recogen la queja de la demandante (cf. Eurípides *Hel.* 550 ἀδικούμεθ' ὧ γυναικες³⁶⁰), exactamente como más arriba πέπονθα y κάλημμι responden también, ahora lo vemos claro, a las palabras de Safo que

³⁵⁸ Mucho más utilizan los elegíacos romanos esta terminología erótico-jurídica: «foedus amoris, amicitiae, amatorium», «iura» (el pacto de los amantes). Propertio habla de «formula legis», «signanda iura», «scribenda lex», Catulo de «sanctae foedus amicitiae», y hay multitud de pasos ciceronianos sobre las relaciones entre «foedus», «amicitia», «officium», «beneficium», «iniuria»: cf. A. La Penna en pp. 190-195 de «Note sul linguaggio erotico dell'elegia latina», *Maia* IV 1951, 187-209; pero no creo que sea este fenómeno exclusivamente romano, como dice este autor (o. c. 192, nota 1), siguiendo la tesis de R. Reitzenstein, «Zur Sprache der lateinischen Erotik», *Sitzb. Heidelberg Ak. Wiss.* 1912, nr. 12, 9 ss., contra F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlín, 1912, 154 nota, que deriva este motivo de la literatura amorosa griega. En cuanto a la «iniuria» («in re amatoria fere de neglecta fide»), cf. Terencio *Eun.* 59-60 «in amore haec omnia insunt uitia: iniuriae, / suspiciones, inimicitiae, induitiae, / bella, pax rursus», versos que, hablando de la pasión amorosa, cita Cicerón *Tusc.* IV 35, 76; Catulo 72, 7-8, Ovidio *Met.* 9, 150, etc.

³⁵⁹ Estudiados, en sus diversas variantes jurídicas y lingüísticas, por W. Schulze, «Beiträge zur Wort- und Sittengeschichte II», *Sitzb. Berl. Ak. Wiss.* 1918, 481-511 (recogido en *Kleine Schriften*, Gotinga, 1966², 160-189).

³⁶⁰ Cf. Eurípides *Medea* 207-208 τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόννομφον / ἄδικα παθοῦσα, Ar. *Plut.* 967 (la vieja abandonada por el chulo) πέπονθα δεινὰ καὶ παράνομα· ὧ φιλῶτε (ἄνομος, παράνομος, ἀνόσιος, ἀσέβημα valen, más o menos, como ἄδικος).

clama (κάλημι) a la diosa con las fórmulas clásicas: οἷα πάσχω, ἀδικώτατα πάσχω, δεινὰ πεπόνθαμεν, etc. Y la diosa cumple con su obligación de amiga, que consiste en τοῖς φίλοις τὰ δίκαια βοηθεῖν (Jenofonte *Mem.* 2, 6, 25), pues, en caso contrario, la amistad puede romperse (Aristóteles *Eth. Nic.* 1157 b 13: πολλὰς δὴ φίλων ἀπροσηγορίᾳ διέλυσεν).

Si cada dios es, en cierto modo, el exponente del modo de sentir un fiel la religión, Afrodita es la incorporación, bajo las especies de persona divina, de la idea que Safo tiene del amor, o, si preferimos volver la frase por pasiva, Safo se considera, respecto a la diosa del amor, «experimentum suae medietatis»³⁶¹. El amor (fr. 172: (Ἔρως) ἀλγεσιδωρός) tiene sus dificultades, sus intercadencias y hasta sus enojos, como todas las cosas del mundo. Bien lo sabe Safo, que ha poetizado la admirable descripción nosográfica de la dolencia amorosa con extraña riqueza de pormenores, precisamente diferenciados (calambres, sudores fríos, enojos apasionados de la amante, opilada de color). Otra vez, ha cantado la soledad de la amante derelicta, a la hora del lucero, y, otra vez, el dolor mortal de un amor que derrama en su corazón el gusto de morir; pero también a veces, no siempre, en dichosísimas ocasiones, el gozo incomparable del amor. Porque el amor (no en alternativo o sucesivo imperio, sino como simultánea doble melodía) es delicioso y maleficioso, dulce y amargo, pobre y rico, menesterozo y dadivoso, activo y pasivo, y es otras muchas cosas basadas en los consabidos «contrarios». Safo recoge absorta esta síntesis profunda de la dialéctica del amor, de la sístole y diástole del corazón que administra el universo; y siente el amor íntegramente, en su esplendor y su gracia y en su miseria y desgracia, que son la inevitable contrapartida de aquéllas. Lo que un pasaje platónico (*Fedón* 60 b) nos enseña, que el dolor y la alegría nacen añudados de una misma cima, ἐκ μιᾶς κορυφῆς συνημμένω, eso mismo nos dice poéticamente Safo (fr. 146 dirigido, según el escoliasta, a una persona que rehusaba tomar lo agrio con lo dulce) μήτε μοι μέλι μήτε μέλισσα, «para mí, ni miel ni abeja», o sea, «para mí, a la vez, la dulzura de la miel y el aguijón de la abeja», que se juntan en el dulciamargo o agridulce (fr. 130, 2) del amor, «il dulce amaro» petrarquiano³⁶². Como sea el amor dolor

³⁶¹ San Agustín (Migne XLII 1006).

³⁶² Petrarca, *soneto* CCV.

y gozo³⁶³, opresión y ansia y, a la vez, liberación y calma, en el contexto de esa dialéctica y concepto totalitario (que es el abecé del sentimiento sáfico del amor), comprendemos el sentido de la promesa de reciprocidad que Safo recibe, o se hace, a través de los labios de Afrodita. Safo testimonia que el amor es una experiencia que recurre idéntica según y conforme aquella dialéctica. Afrodita lo confirma y proclama su ley de reciprocidad. Lo que Afrodita dice o, en Afrodita, Safo es el correlato del «ritmo» (en el sentido que tiene la bisabuela griega de nuestra palabra) o ten con ten que mantiene la vida de los hombres, al cual se refiere un fragmento, muy conocido, de Arquíloco (fr. 67 a D.). El reconocimiento de ese «ritmo» fundamenta en el hombre su *τλημοσύνη*, un valor casi de puro aguante, que es un lugar semicomún en la lírica de esta época: cf. el *πᾶν τόλματον* con el que concluye el «fragmento patográfico» (31, 17)³⁶⁴. Lo que el poeta de Paros expresa corajudamente en su poesía sanguínea, vehemente y generosa, una cosa así me parece que deja enseñada la poetisa de Lesbos con femenina dulzura, que el dolor y el gozo, la busca y la correspondencia son, en el amor, accidentes de una misma sustancia. Por eso, acaso, el dolor no llega a turbar, en Safo, la atmósfera lírica, que es siempre alegre, porque alegre es la aceptación y la busca. La experiencia privilegiada de Safo, testimonio vivo de la diosa y, en ese sentido, buena maestra, se ofrece como advertimiento para sus oyentes sobre el «código» del amor, pues, aunque esta obra no sea una forma didascálica de poesía, el canto del poema ante el tíaso le confiere, aparte su valor subjetivo y psicológico, un alcance que llamaría yo pedagógico o no sé cómo llamarlo.

6. «TEMPO» Y TIEMPO

Dos palabras sobre el movimiento general de la oda, su trayecto y cadencia marcado por el juego de pausas, que es de lo más fisonómico de un poema, pues el poeta crea su obra con una peculiar

³⁶³ Leemos ya en *Od.* 19, 471 τὴν δ' ἄμα χάριμα καὶ ἄλγος ἔλε φρένα; pero el descubrimiento de la polaridad de dolor y gozo a la vez es cosa de la lírica: cf. B. Snell, *Gesammelte Schriften*, Gotinga, 1966, 94-96.

³⁶⁴ «Todo es comortable», mal traducido generalmente como «todo se ha de comportar».

tesitura que mide y pesa los silencios en el andar de la frase poética y nosotros, al leerlo, tenemos que decirlo con tesitura equivalente, dando a cada pausa su justo cumplimiento.

Escribe en 1924 H. Fränkel³⁶⁵: «El poema, con excepción de la última estrofa, pasa corriendo de un único tirón»; pero, a la página siguiente, corrige: «La oda a Afrodita corre, pues, a lo largo de cinco estrofas sin pausa gramatical o de contenido» (soy yo quien subrayo). Repite, sin corregir, R. Pfeiffer en 1929³⁶⁶: «A lo largo de las siete estrofas una única frase, un único tono, la petición de ayuda del θυμός enloquecido (μα.νόλῳ), añorante (ἱμέρρει), el alma de Safo que, tras el cumplimiento (τελέσσει), anhela también la liberación (λῦσον)». Escribe en 1935, matizando más y mejor la corrección, M. Bowra³⁶⁷: «Hay una pausa grave solamente al final de las estancias primera, sexta y última, esto es, de la invocación, de la justificación y de la petición, las restantes están mutuamente ligadas por el paso de las frases de una a otra». Escribe en 1954, sin ninguna corrección, M. Treu³⁶⁸: «Un solo aliento recorre la oda entera. En ninguna parte, en las siete estrofas, una pausa, que necesite inter punción».

En cada caso hemos señalado nosotros cómo la frase sáfica en este poema suele correr de un verso a otro en un ligado encabalgamiento sintáctico de los versos, sin contar, por supuesto, el caso normal de encabalgamiento entre los dos elementos rítmicos que constituyen el tercer verso (hendecasílabo y «adonio»). La expresión, incontenible en los límites de cada verso, resbala al próximo, el sentido se enhebra a lo largo de los versos consecutivos que se pasan mutuamente los brazos por encima de los hombros, como si quisieran entrelazarse en una guirnalda con sentido corrido. En las estrofas segunda y tercera el encabalgamiento es suave (es decir, el sentido prolongado de un verso a otro sigue fluyendo hasta la terminación del segundo), con la sola excepción de verso 7 ἔκλυες

³⁶⁵ En pp. 48-49 de «Eine Stileigenheit der frühgriechischen Literatur», recogido en *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Munich, 1955, 40-96.

³⁶⁶ En p. 144 de «Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik», *Phil. LXXXIV* 1929, 137-152 (recogido en p. 48, nota 8, de *Ausgewählte Schriften*, Munich, 1960, 42-54).

³⁶⁷ *Greek Lyric Poetry*, 205.

³⁶⁸ *Sappho*, Munich, 1968⁴, 177. La cosa está mucho mejor vista por H. Saake, *o. c.* 74-75.

(para marcar la rima y paralelismo con ἡλθεῖς): la sintaxis de «halètement» expresa el ritmo fluyente y la marcha rauda del viaje, se adapta al presto fluir de la narración. En las estrofas quinta y séptima el encabalgamiento es abrupto (es decir, el sentido prolongado de un verso a otro, se quiebra súbitamente en el segundo) y produce la consiguiente connotación emocional: una emoción afectuosa de la palabra dulce y zigzagüeante de la diosa, especialmente destacada al colidir los versos 18-19 en una zona de secancia πε(θωμαι (la importancia de esta ensambladura y vínculo ya la señalamos); un entrecortamiento emocionado en las palabras en las que la devota aprieta su petición final. Por supuesto que los límites de la entidad rítmica que llamamos verso no están condicionados por los límites de sentido. Cuando no coinciden la figura rítmica y la del sentido, sale, en el manar de la voz, el doble dibujo o trenzado del ritmo sintáctico y del ritmo métrico. Pero cuando se superponen los dos impulsos dinámicos, haciéndose el uno servicial del otro, esto es, cuando el sentido fluye plegándose al cauce del verso y el fin de verso coincide con el fin de frase o miembro sintáctico, las pausas resultan nítidas al oído. Tal ocurre, y no por azar, en nuestra oda, en la estrofa primera, expresando la liturgia solemne de la invocación, a la que se ajusta, temerosa, la palabra de la invocante, y en la estrofa sexta (vv. 21-23), circunscrita cada una de las tres frases de la promesa a un verso cortante y resaltante, por todas las razones que expusimos. En fin, lo mismo ocurre en la estrofa cuarta y aún es más significativo el aislamiento del verso 14, eje del poema.

Todavía es más interesante lo que se refiere a la composición y engarce de las estrofas, a las relaciones interestróficas, pues, en algunos casos, el sentido discurre de estrofa a estrofa mediante encabalgamientos³⁶⁹ o empalmes con la estrofa siguiente. Por donde venimos a entender que tales estrofas, discretas en lo métrico y comunicantes en la sintaxis, no son estrofas estancas, sino que han

³⁶⁹ Que responden a tipos normales: se encabalga un participio en v. 9, dos oraciones coordinadas en v. 17 y un verbo en v. 13. Cf. material comparativo en Píndaro, en R. Nierhaus, *Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion*, Wurzburg, 1936, 23, 24-25 y 19, respectivamente: por ejemplo, para el segundo caso, cf. P. 2, 33 ἔτι (causal)... / ἔτι, I. 6, 26 πόλις, ἔτις οὐ... / οὐδ' ἔτις. El número de sílabas desplazadas es de cuatro en v. 5 y de seis en v. 13. Según lo dicho en nuestra nota 174, no se encabalga nada absolutamente necesario, en principio, para el sentido de las palabras de la estrofa anterior.

sido concebidas con un fin estético o composicional especial. La concatenación estrófica es un modo especial para el ensamblaje de la estructura del poema. Pero hay que tener sumo cuidado en matizar, sin incurrir en exageraciones, como, por ejemplo, decir que la oda entera (Pfeiffer y Treu) o las cinco estrofas de la ἔκφρασις (Fränkel y Bowra) se realizan sin punto de vado. Bien al contrario, hay, a este respecto, en el poema un ritmo de silencios bien calculados, modelado que el silencio da a la voz en un clímax perfectamente calibrado. De una parte, pausas (que pueden ser instantáneas o prolongadas); de otra parte, rompimiento de las cancillas entre estrofa y estrofa, es decir, arte de las transiciones dejando que en el oído se fundan las últimas resonancias de la estrofa abandonada con la primera armonía de la estrofa que comienza.

Entre los versos 4 y 5 hemos supuesto, como es opinión común, encabalgamiento, pues, si no lo hubiera, se desharía todo el arte de tensión y suspensión que aquí hemos visto, al perderse el valor adversativo que hemos asignado a ἀλλά: esta partícula introduciría, entonces, lisamente al imperativo ἔλθε, sin contraste lógico con el precedente μὴ δάμνα. En versos 8-9, tras ἦλθεσ nosotro suponemos una pequeña pausa interestrófica (no solamente métrica) para realzar, sin independizarlo, el encabalgamiento sintáctico ἄρμ' ὁπασδεύεσσις que inicia la descripción del viaje, mediante la inversión que dijimos, puente entre un estilo verbal y otro nominal. En versos 12-13 hay hiato, coincidente con salto interestrófico, y no dejaría de ser curioso razonamiento ése que, en sus cuentas, olvidara tal pormenor, por liviano o imponderable. El mismo hiato, que indica en la métrica la falta de continuidad interestrófica, marca también un cierto lindero de sentido³⁷⁰: el énfasis así conseguido para αἶψα lo destacamos en momento oportuno. Por consiguiente, entre las estrofas primera y segunda, de una parte, y, de otra, entre la segunda y tercera, hay pausa, siquiera no muy marcada. En cambio, en las tres últimas estrofas (visión y locución) de la ἔκφρασις comprobamos un ritmo climáctico en los límites interestróficos, que va de ausencia de pausa a pausa destacada, pasando por pausa

³⁷⁰ Que Virgilio *Aen.* I 300-301 «uolat ille per aëra magnum / remigio alarum ac Libyae citus astitit oris», al describir la última etapa del viaje de Mercurio, no ponga pausa delante de ella, no veo que pueda demostrar que tampoco aquí Safo la pone, como parece entender H. Fränkel, *o. c.* 48, nota 1.

menos sensible. No hay pausa entre los versos 16 y 17, sin interposición ni medianería de silencio (lo mismo que entre los versos 15-16: cf. κῶττι). En esta estrofa cuarta los versos no se encabalgan, ya se dijo, pero sí la estrofa con la siguiente. En la quinta estrofa todos los versos están encabalgados. En el verso 20 ponemos una pausa menor (pues no debe romper el conjunto simétrico 3/2/3 de la ῥῆσις); pero, al fin, pausa, pues síguese que allí hay pausa donde un fin de estrofa coincide con el paso de la pregunta a la aseveración solemne³⁷¹. En esta última, el tono cortante se destaca por la ausencia de encabalgamientos versales (como indican los hiatos³⁷²): este rasgo resalta todavía por el contraste con el encabalgamiento, normal, de los dos miembros del tercer verso de la estrofa (una «frase con cola»). En el verso 24, que es cabo de la ῥῆσις y final de la promesa de Afrodita, hay una pausa (cf. el hiato interestrófico) mayor que la del verso 20: las dos pausas son de una medida distinta. El hiato indica el rompimiento del recuerdo, la penetración de la realidad en la dulce visión, la recaída en el presente³⁷³ o recuperación del plano temporal perdido en el verso 5, la existencia, en fin, de un foso temporal sobre el cual Safo quiere echar el puente levadizo, jugando con un romper y no romper, con un ligar y no ligar. La «travesía de ida y vuelta» ha terminado, nos viene a decir el reencuentro, tras el hiato, con ἔλθε en el verso 25 a (cf. v. 5). La «evocación» traspone, pierde su autonomía y de nuevo regresamos a la invocación, encabalgados los versos en un «rallentando», ya más quedo, hasta llegar a parada de última queda y apagarse en un «morendo» delicado.

Toda la composición es un magnífico estudio de ritmo interior. Se demuestra plenamente que, mientras que en Homero la descripción es «estática» y cada pormenor de la ἐκφρασις tiene próximamente el mismo valor, en la lírica lesbia, por el contrario³⁷⁴, cada

³⁷¹ Cf. H. Saake, o. c. 74.

³⁷² Señala W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1879, 547 la posibilidad de que los hiatos se realizaran en la poesía eolia con una pausa mayor que la existente entre los miembros de un sistema o período, en el sentido más estricto del término.

³⁷³ Casos pindáricos de final de oda con «vuelta al presente» al inicio de la última estrofa: O. 6, 71; O. 7, 77; I. 8, 61, etc. y cf. R. Nierhaus, o. c. 45.

³⁷⁴ Cf. G. Maurach en p. 17 de «Schilderungen in der archaischen Lyrik (Zu Alkaios Fr. Z 34)», *Hermes* XCVI 1968, 15-20. Véase también Alceo Z 22.

pormenor adviene expresión del sujeto lírico, que lo mide y calibra según la medida de su alma: de ahí las diferencias de «tempo».

Quiero ahora, antes de pasar a algunas conclusiones generales sobre la construcción de la oda en conjunto, avistar su fábrica desde otra perspectiva: las categorías del tiempo y la relación, conformadoras de toda otra estructura humana ³⁷⁵ y que son muy importantes en la constitución del mundo poético de esta oda.

En un esquema temporal, el poema lírico arranca del presente, de la realidad palpitante. En la estrofa inicial (1-5 a) suplica Safo desde el presente (λίσσομαι σε) por un futuro inmediato mediante formas de imperativo (μὴ δάμνα, ἔλθε) que quieren incorporar la eficacia de la palabra-fuerza sobre las personas y los acontecimientos. Mediante un tránsito suave (v. 6 ἄτοσα, participio de presente), la acción se desarticula del presente y se retrograda al pasado (aoristos ἔκλυες, ἦλθες, ἔεικοντο e imperfecto «pintoresco» ἄγον), dimensión del pretérito que se mantiene en el ἦρε(ο) del verso 15 a introductor de las palabras de la diosa por el procedimiento de la inducción. «El pasado como objeto de una narración pertenece a la memoria. El pasado como tema de lo lírico es un tesoro del recuerdo», escribe Staiger ³⁷⁶, y recuerdo («Erinnerung») es, en efecto, el nombre para la falta de distancia entre sujeto y objeto, para el estado lírico de «uno en otro». La dimensión del pasado, en la estructura temporal del recuerdo, se diría que se mantiene hasta el final de la ῥῆσις en el verso 24, pues los diferentes tiempos que se ponen (15 b-24), en «oratio obliqua» u «oratio recta», cuelgan, en realidad gramatical, de ἦρεο, cuya presencia catalizadora nos haría mirarlos al bies, en arte de reflejo, degradados al pasado. En realidad poética, matizando más, diríamos que el plano temporal inmediato del inicio y el de la vivencia pretérita, que actúa como segunda formación o plano de segundo grado, se traban, en las palabras de la diosa en el pasado (15 b-24), en una tercera formación temporal. Es una soldadura de ambos planos heterogéneos, una nivelación entre dos horizontes temporales, una intersección del plano del pasado con el plano del presente mediante una nueva complicación imaginativa. La cinemática del tiempo se vertebra, en

³⁷⁵ Cf. H. Saake, o. c. 215-216.

³⁷⁶ *Conceptos fundamentales de poética*, 73.

un triplicado plano, en tres estratos o dimensiones: presente (invocación), pasado (descripción) y presente en el pasado (visión y locución). Esta última dimensión llega a producir un efecto interesantísimo. La re-visión está actualizada en presentes que nos la aducen como presencia sensible, tangible. Anulando, suspendiendo el tiempo, vivimos la presencia inmediata de la diosa y la plática pasada tiene fuerza de supción y captación bastante para escamotear la diferencia de plano temporal y para escaparse de aquel «preguntaste», que parecía tenerla cogida con su mano férrea.

El recuerdo es un cuadro en el que la dimensión de profundidad es el tiempo: si éste se anula o escamotea, las estampas anudadas en profundidad nos dan la sensación frontal de una pintura plana. Borrando la distancia del tiempo, se juntan a la vista dos escenas alejadas en el tiempo, como, en el cine, un fundido suelda dos secuencias remotas en el tiempo y se produce la sensación de simultaneísmo. La vida revivida es vida quintaesenciada y no se puede vivir en extensión, sino en intensidad. La súplica de antaño y la de ahora parece que reciben idéntica respuesta de la diosa. La co-fusión, la superposición temporal parece que construye una síntesis intemporal y las palabras de la diosa para solevantar y animar a Safo parecen dichas en un tiempo hierofánico, en el cual, mediante una gloriosa abolición del tiempo, toda la vida es un ahora y un siempre, una presencia y una permanencia. Esto no es sorprendente, sino normal en la plegaria: en fin de cuentas, nuestra ἑκφρασις responde, en la estructura del conjuro o la oración, al «antecedente mágico» (luego, «pars epica»), es decir, que un suceso que se desarrolló en un tiempo anterior y que posee el valor típico o ejemplar del mito, es actualizado por el poder de las fórmulas que lo hacen presente y fecundo³⁷⁷.

La gradación está muy matizada en el curso gramatical de la frase. Las palabras de la diosa se recogen primero oblicuamente; pero es mucho para considerar la manera como están dispuestos los tiempos verbales, la cual tiene su por qué y aprovecha sutilmente las posibilidades que ofrece la complicación sutil del tejido tempo-aspectual del verbo griego. Un estado presente enraizado en

³⁷⁷ Cf. G. van der Leeuw, «Die sogenannte 'epische Einleitung' der Zauberformeln», *Zeitschr. f. Religionspsychologie* VI 1933, 161 ss. y *La religion dans son essence et ses manifestations*, Paris, 1955, 415-416.

el pasado, o sea, un pasado que funciona como sustrato sobre el que se levanta un estado presente (πέπονθα), se sustituye por un presente (κάλημι), seguido a su vez de un presente perifrástico con proyección futura (θέλω γενεσθαι), con que resulta tejido con suaves matices y transiciones el paso de las palabras de la diosa «in modo obliquo» a sus palabras por derecho. La táctica envuelve una intención. En efecto, el estilo directo, en el que se resuelve la «oratio obliqua», tiene sus prótasis en presente (φεύγει, δέκεται, φιλει); pero sus apódosis, alineadas en simetría impecable, en futuro (διώξει, φιλήσει). Sin necesidad de volver a la segunda formación temporal (vivencia pretérita), el poeta puede recobrar, directamente, en la estrofa final (25-28) el plano temporal inmediato, volver a inscribirse en el presente del proemio, suplicando por su futuro inmediato (imperativos). La promesa hecha por la diosa, en ocasión pasada, visto el pretérito «ex futuro» y por gracia de la progresiva caída desde el pasado al presente, parece que sigue cursando en el presente y que se dilata en lo futuro futurísimo. Tal construcción a distancia entre lo que ahora es y lo que será, de una parte, y, de otra, lo que, en el pasado, fue (pasado del pasado) y lo que había de ser (futuro en el pasado), acaba por decirnos que «el futuro se llama ayer». La suplicante funda su agüero en los mismos motivos, asume y degusta la ilusión de que la promesa de la diosa aclara el presente e ilumina la sombra patética en que se emboza el porvenir.

Bajo la vivencia de esa impresión se realiza la transformación de su estado de espíritu. No es sin importancia, a este respecto, volver a recordar el curioso desdoblamiento de Safo que habla fuera y dentro de la ῥῆσις de la diosa. Son tres capas de tiempo, tres vetas de un hilo unitario que no se suceden, sino que se superponen, o, mejor digo, nos llegan como los sabores complejos a la boca: los hechos, su visión por Afrodita, la visión que Safo nos da de esa visión. Merced a este modo duplicado, la promesa de Afrodita se refiere también a la nueva petición de Safo³⁷⁸. En una palabra, el contraste entre presente y pasado se ha resuelto, al final, en una identidad, en la ilusión confortadora de una identidad. La memoria,

³⁷⁸ Escribe P. Maas, *Kleine Schriften*, Munich, 1973, 183: «Safo, con ayuda de esta fórmula ritual, ha entrelazado maravillosamente las realizaciones del pasado con los deseos del presente».

en el arranque de la ῥῆσις, progresivamente desplazada en los comedios (al borrarse, en la relación con el futuro, su punto de arranque en el pasado), ha cedido paso a la esperanza, en la meta del poema. A la «evocación», llamamiento de lo pretérito desde el presente, corresponde la «invocación» del esperante a la instancia superior en la que su esperanza descansa; pero, situada la evocación entre dos momentos de la invocación, se teje, como resultante, una retícula temporal, mediante sutiles celajes y nervecillos, un diagrama que cabe recorrer en dos direcciones distintas; anfisbena, que, como la serpiente de este nombre, puede moverse en dos direcciones: presente-pasado-futuro y futuro «ex praeterito»-pretérito-presente.

El juego de los tiempos en el tejido del poema no corresponde a los dos planos temporales (presente [o futuro] / pasado) que, en normalidad, tropezamos en Safo³⁷⁹, sino a un enrejado, nada ingenuo, de tres planos, mediante cuya dinamicidad Safo consigue realizar admirablemente lo que constituye la magia del tiempo en la poesía lírica, es decir, que diversos momentos cronológicos se superponen y se funden en la actualidad del sentimiento. Consiste en que, por gracia de la potencia evocadora del sentimiento, los momentos esenciales se alinean sobre el mismo plano temporal, de tal manera que presente, pasado y futuro tienen un solo rostro y una sola significación: son presente, pero presente fuera del tiempo, en una atmósfera ucrónica.

Estas dos postreras consideraciones que aquí hemos tocado, sobre el «tempo» y el tiempo, revelan que la oda es una estructura perfectamente trabada, en que no hay nada que huelgue. La parte central o cuerpo de la oda (la «evocatio») no ha sido estirada más de lo justo. Lo mismo cabe decir, cuando se contempla el poema desde el punto de vista de su división, como movimiento, en el juego de las acciones y pasiones de los personajes, en una serie de actuaciones cada una con su respectivo sujeto, o sea, cuando se estudia la oda desde la perspectiva de la relación yo (Safo)-tú (Afrodita)³⁸⁰. Los pronombres personales y posesivos, indicativos de

³⁷⁹ Quizás en el fr. 96 tropezamos con algo parecido en sutileza: un momento inicial (en presente), al que se superpone el de la despedida (pasado) y, en éste, se mira al futuro; al fin, toda la imagen viene absorbida en la del pasado feliz.

³⁸⁰ Cf. H. Saake, *o. c.* 50.

cómo pendulea el centro de gravedad de aquella relación personal, son los siguientes: v. 2 λίσσομαι σε, v. 3 με... δάμνα, v. 6 ἔμας αὔδας, v. 9 σ' ἄγον (el tiro del carro), v. 13 b σὺ δ', v. 17 μοι (en la esfera del yo, sin tránsito de persona), v. 19 a ἐς σάν φιλότατα (sujeto: Afrodita), v. 19-24 σ(ε) ἀδίκησι, etc. (sujeto: la persona innominada), v. 25 ἔλθε μοι, v. 26 μοι (en la esfera del yo), v. 27 σὺ δ'. Repara, pues, lector cómo resulta el siguiente esquema de las diferentes actuaciones: 1-2 a tú (Afrodita), 2 b yo (Safo), 3-9 a tú, 9 b-13 a el carro, 13 b-15 a tú, 15 b-18 a yo, 18 b-19 a tú, 19-24 la anónima, 25-26 a tú, 26 b-27 a yo, 27 b-28 tú. Relativamente a las «peripecias líricas» (Schadewaldt), por las cuales una persona hace tránsito al fenómeno contrario o complementario, no es menester ahilarse de sutil para apreciar que los dos intercalares no hacen sino destacar la simetría perfecta de la composición. El primero, el carro (entre un tú y otro tú) nos figura a Afrodita como objeto de vectación para señalar el tránsito desde la imagen en lejanía de la diosa a su imagen en proximidad, con todas las secuelas de esta cercanía, la más importante, el paso de lo movido a motor. El segundo intercalar entre las dos locuentes en juego de presencia lo llena con el «hueco de su ausencia» la mujer sin nombre: nos presenta la relación Safo-Afrodita a través de una tercera, la anónima que enciende en el pecho de Safo el fuego amoroso. Lo que Safo pide y lo que Afrodita promete afectan a la anónima, por supuesto; pero cuando hablo aquí de relación «triangular», me refiero a otra cosa. Cuando dos amantes en ciertas situaciones (variantes dentro de un tipo) quieren decirse algo, no siempre acuden al discurso directo, sin intermediarios. Las quejas mutuas entre los cónyuges se triangularizan, frecuentemente, a través de los hijos; marido y mujer se pasan y devuelven la pelota a través del rebote de un hijo³⁸¹. ¿A través de quién, mejor que de Afrodita, podrán declararse, por fin, los sentimientos hacia la persona amada, sentimientos que ya mostraban las apariencias mudas?

³⁸¹ Desde este punto de vista ha analizado W. Schadewaldt bellamente la conversación entre Héctor y Andrómaca en el canto VI de la *Iliada*: cf. *Von Homers Werk und Welt*, Stuttgart, 1959³, 207-233.

7. EL SIETE Y EL «NOMO CITARÓDICO»

Llegados a este punto, expondré o, mejor, insinuaré una última observación sobre la estructura composicional de la oda. Esta es ternaria, desde luego, con una parte central entre las estrofas inicial y final. Pero la estructura ternaria se realiza a través de un septeto de estrofas, cada una de las cuales corresponde a un subtema dentro del tema general. Es posible que el número siete no sea aquí el resultado de una casualidad³⁸², y al hablar de este tema, cumplimos la promesa que hicimos en la embocadura del presente estudio. Porque da la casualidad de que la primera estrofa es una ἀρχή y de que la última es un ἐπίλογος. Da la casualidad de que la estrofa central (cuarta) ha sido concebida como eje de simetría del poema, como ὀμφαλός, diríamos, del mismo: como en un escudo (ἀσπίς ὀμφαλόεσσα), cuyo «ombigo» es el rostro de un dios y, en círculos concéntricos, se disponen en torno suyo los diferentes elementos de la escena o de la historia. Da la casualidad de que en la estrofa inmediatamente subsiguiente a esa umbilical aparece el nombre de Safo que resella, como firma auténtica, la obra, como si el poeta marcara el poema para legitimarlo, lo que se llama una σφραγίς³⁸³. El «sello» es, unas veces, el simple del nombre del autor³⁸⁴, bien de modo directo, bien de modo indirecto, como hace Solón (fr. 23, 1), que pone su propio nombre en boca de un adversario, al principio

³⁸² Cf. en general sobre los prestigios del siete, W. H. Roscher, «Die Sieben- und Neunzahl im Kult und Mythologie der Griechen», *Abhandl. Sächs. Ak. Wiss. phil.-hist. Kl.* 21, 4 (1903).

³⁸³ Cf. W. Aly, «Sphragis», *R. E.* III A, 2 (1929), 1757-1758; J. Dihle, *Sphragis. Eine semasiologische Nachlese*, Dis. Giessen, 1938; W. Kranz, «Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung», *Rhein. Mus.* CIV 1961, 3-46 y 97-124.

³⁸⁴ Cf., fuera de la lírica: Hesíodo *Theog.* 22 ss. y *Trab.* 649 (el final primitivo del poema está, quizás, en el verso 694), *Hymn. Apoll.* 1, 165 ss. Recuérdese la parte final del ἀγών de la Comedia, llamada por los modernos σφραγίς. Para los líricos arcaicos, cf. Alcmán 39 P. y Teognis 19-26, aunque se ha discutido mucho cuál es aquí la verdadera σφραγίς: el nombre del poeta, el de Cirno u otras palabras (σοφιστομένην ἑμοί para G. Nenci, «Il sigillo di Teognide», *Riv. Istr. Fil. Cl.* XLI 1963, 30-37); cf. L. Woodbury, «The Seal of Teognis», *The Phoenix* I 1952, 20 ss. Si, en Teognis, el «sello» es el nombre de Cirno, en Safo, por el contrario, el «sello» es su propio nombre y lo «sigiloso» envuelve a la φιλομένην.

de su defensa dirigida a Foco: οὐκ ἔφυ Σόλων βαρύφρων οὐδὲ βουλήεις ἀνὴρ³⁸⁵. Y da la casualidad de que se dan «transiciones» entre unas estrofas y no entre otras de las siete de la oda. Tanta casualidad, prodigiosa casualidad, nos deja un poco suspensos y, en seguida, nos viene a la memoria el nombre de Terpandro, paisano de Safo y algo anterior a ella en el tiempo, así como las noticias que nos han sido transmitidas acerca del «nomo citaródico».

En torno al «nomo citaródico» hay muchos puntos oscuros, que afectan a cuestiones esenciales³⁸⁶. No sabemos si era o no una composición estrófica. No sabemos si estaba compuesto en hexámetros o en hexámetros y metros diversos o en metros líricos. Desconocemos la relación, en él, entre el ritmo y la armonía musical, ni sabemos si era una melodía o un «modelo melódico», esto es, una fórmula para melodías. No sabemos de su vinculación o independencia con respecto a la epopeya. Pero, al menos, la tradición nos da noticia de sus diferentes partes, y éstas, según el texto fundamental (Pólux IV 66), eran siete: μέρη δὲ τοῦ καθαρώδικου νόμου, Τερπάνδρου κατανείμαντος, ἑπτὰ ἀρχά (Jurenka: codd. ἑπτάαρχα, ἔπαρχα), μεταρχά, κατατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος³⁸⁷. Es muy probable que la estructura septenaria sea un desarrollo de una estructura fundamental ternaria, como la postulada por [Plutarco] *de musica*, 33: ἀρχή, μέσον, ἔκβασις. Esta estructura base la ven algunos³⁸⁸ como ἀρχά - ὀμφαλός - σφραγίς. Pero otros³⁸⁹, más razonablemente, como ἀρχά - ὀμφαλός + σφραγίς - ἐπίλογος. En todo caso, la noticia de Pólux merece crédito, cuando se refiere a las siete partes del nomo terpandreo. Ahora bien, cuanto al orden o sucesión de esas partes, hay variedad de opiniones. Así O. Crusius³⁹⁰ defendió la seriación tal y como está en el texto de

³⁸⁵ Este posible carácter de σφραγίς de los versos 19-20 no lo veo señalado por nadie: cf., por ejemplo, W. Kranz en pp. 19-20 de o. c. en nuestra nota 383.

³⁸⁶ Cf. H. Griesser, *Nomos. Ein Beitrag zur griechische Musikgeschichte*, Heidelberg, 1937.

³⁸⁷ Texto y aparato crítico en E. Bethe, *Pollucis onomasticon*, Stuttgart, 1900 (reimpr., 1967).

³⁸⁸ Así F. Lasserre, *Plutarque: De la musique*, Olten-Lausana, 1954, 28 y B. A. van Groningen, «A propos de Terpandre», *Mnemosyne* n. s. VIII 1955, 177 ss. y *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960², 74-75.

³⁸⁹ Así W. Vetter, «Terpandros», *R. E. V A*, I (1934), 785-786 y H. Koller en p. 186 de «Das kitharodische Prooimion», *Phil. C* 1956, 159-206.

³⁹⁰ «Ueber Nomosfrage», *Verhandl. der Versammlungen deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1888, 258 ss.

Pólux, poniendo las «transiciones» κατατροπά y μετακατατροπά delante del ὁμφαλός. En cambio, R. Westphal³⁹¹, seguido, entre otros, por H. Gleditsch³⁹², entendía, como parece obligado por la simetría de una composición impar (en la cual el ὁμφαλός debe ser el centro), que al ὁμφαλός precedía la κατατροπά («Übergang») y le seguía la μετακατατροπά («Rückkehr»). Tal era igualmente la opinión de F. A. Gevaert³⁹³: alrededor del «ombligo», como eje de la simetría, se equilibran las demás partes, sean originarias o no. Las partes originarias son μεταρχά o «comienzo» y σφραγίς. El preámbulo o proemio (ἀρχά) y la parte final (ἐπίλογος) se han puesto posteriormente como cabeza y cabo de la composición. Las «transiciones» κατατροπά y μετακατατροπά se ponen delante y detrás, respectivamente, del ὁμφαλός. Desde luego, parece seguro que la μετακατατροπά³⁹⁴ o segunda transición va detrás del ὁμφαλός (cf. Píndaro, con las naturales reservas del paralelo); pero a mí me parece que tienen razón Vetter y Koller al soldar ὁμφαλός + σφραγίς sin intermediarios³⁹⁵ y que no la tiene Gevaert al considerar que la ἀρχά y el ἐπίλογος no son elementos originarios: en cualquier caso, hay que contar con ellos en el estudio de la estructura y sus relaciones. Para la simetría de la construcción lo esencial es que el centro lo ocupe el ὁμφαλός. La introducción ἀρχά + μεταρχά (o sea, paso de la ἀρχά al cuerpo de la composición y, en ese sentido, propio inicio de ésta) va seguida de una «transición» (κατατροπά) al «medium» ὁμφαλός + σφραγίς, y otra «transición» (μετακατατροπά, que no requiere ser ἀντικατατροπά, en simetría axial con

³⁹¹ En p. 76 de «Der terpandrische Nomos», en *Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien*, Leipzig, 1869, 69-124.

³⁹² *Metrik der Griechen und Römer*, Munich, 1901³, 200. Cf. también R. Westphal-H. Gleditsch, *Allgemeine Theorie der griechischen Metrik* (en A. Roszbach-R. Westphal, *Theorie der musischen Künste der Hellenen* III 1), Leipzig, 1887 (reimpr. Hildesheim, 1966), 215.

³⁹³ *Histoire et théorie de la Musique dans l'Antiquité* II, Gante, 1881 (reimpr. Hildesheim, 1965), 313-314.

³⁹⁴ El término μετακατατροπά parece indicar «una κατατροπά después» (cf. los pocos ejemplos compuestos con esta doble preposición: tardío μετακατασκευάζω e «hipocrático» μετακαταχέω y μετακαταψύχομαι) y no «la parte que sigue a la κατατροπά».

³⁹⁵ En «Los persas» de Timoteo (texto en Page, *Poetae Melici Graeci*, 399 ss.) la σφραγίς (vv. 215-248) va, desde luego, inmediatamente después del ὁμφαλός que acaba en el v. 214.

la κατατροπή, tomando como eje el solo «ombligo») conduce al ἐπίλογος.

Bien sé que se ha exagerado muchísimo la importancia del nomo citaródico como modelo de la lírica coral, no sólo en los himnos a los dioses (lo que sería natural), sino en los encomios y epinicios. La «dispositio partium» del epinicio pindárico fue explicada por Von Leutsch, Lubbert y, sobre todo, Mezger³⁹⁶ como modelo simétrico a base de: pasajes preparatorios y transicionales, el ὀμφαλός (mito), pasajes transicionales y conclusión. Esta idea no es, desde luego, inverosímil; pero lo que no es de recibo es someter toda oda pindárica al lecho de Procrustes de las siete partes del nomo terpandeo, en virtud de exégesis violentas que dejan, muchas veces, al lector sin enterarse del por qué, y, lo que es peor, en tal escepticismo, que tampoco muestra gran curiosidad por saberlo³⁹⁷. La exageración despertó, por reacción natural, una gran hostilidad³⁹⁸, que hoy me parece que ya ha traspuesto. Ésta no es sólo opinión mía. Se habla ahora, por voces de la mayor autoridad³⁹⁹, del interés que podría tener un nuevo examen del tema. Tampoco he de entrar aquí en una discusión del problema en la poesía helenística (Calímaco, Teócrito) o romana (Catulo); aunque sí advertiré que las investigaciones realizadas en este terreno parecen demostrar igualmente que el orden de enumeración de las siete partes en el texto de Pólux no corresponde a la sucesión real⁴⁰⁰.

En todo caso, las autoridades arriba aludidas, que tanto describen, no describen la posible influencia del modelo del nomo terpandeo sobre la primera oda sáfica (única completa conservada) en

³⁹⁶ F. Mezger, *Pindars' Siegeslieder*, Leipzig, 1880. Según este autor, todas las odas, menos seis (O. 4, 11, 12 y 14; P. 7 y N. 2, más N. 11, que no es un epinicio), se ajustarian a dicho esquema.

³⁹⁷ Historia de la cuestión, en A. B. Drachmann, *Moderne Pindarfortolkning*, Copenhagen, 1891, 5-161. Exposición moderada en R. Westphal, o. c. en nuestra nota 391, pp. 81 ss y en H. W. Smyth, *Greek Melic Poets*, Londres, 1906, LVIII ss.

³⁹⁸ Cf. J. H. Schmidt, *Die Kunstformen der griechischen Poesie* IV, Leipzig, 1872, 636-662.

³⁹⁹ Frente a la opinión negativa de C. M. Bowra, *Pindar*, Oxford, 1964, 321-322, cf. D. C. Young en p. 22, nota 56, de «Pindaric Criticism», en el vol. col. *Pindaros und Bakchylides* (edd. W. M. Calder - J. Stern), Darmstadt, 1970, 1-95.

⁴⁰⁰ Cf. C. Steinweg, «Kallimachos und die Nomosfrage», *Neue Jahrbücher f. Phil.* CV 1897, 270-286 y F. Skutsch, «Zum 68. Gedicht Catulls», *Rhein. Mus.* XLVII 1892, 128-151.

siete estrofas. Yo, al menos, no sé que nadie haya señalado esa posibilidad, mucho más patente, sin embargo, que en otros casos aducidos, discutibles. Terpandro era de Lesbos, como Safo. Hay que suponer que la distinción entre νόμοι (como los que componía Terpandro) y μέλη (como los que componía Safo) se basaba, sobre todo, en la interpretación musical y, mucho menos, en la estructura de los temas; es decir, que, según pertenecieran al patrimonio litúrgico o al profano, las formas mélicas tradicionales se llamaban νόμοι o μέλη⁴⁰¹, pero que la «dispositio partium» vendría a ser parecida. Si tenemos en cuenta que la disposición de las partes del nomo terpandreo responde a un esquema retórico⁴⁰² y que nuestra oda es el himno a un dios, no parece descabellado suponer que Safo se haya propuesto dar a su oda, en un encaje de lo nuevo, la disposición estrenada por Terpandro para los νόμοι en honor y gloria de Apolo; ello, naturalmente, con todas las diferencias fundamentales de extensión, forma, música, etc. que se interyectan entre el nomo litúrgico y un poema inserto en la tradición cancioneril popular del μέλος. Al cohonestar el canon estructural y preceptivo con el desarrollo propio de la canción popular, el resultado es que en la oda, aunque empautada sobre el esquema septenario, se manifiesta un desarrollo biológico, interno, estrictamente fiel a la ley de vida del poema.

Sea ello como quiera, yo no he sido llevado a esta opinión por el deseo de demostrar teorías de éstas de primera intención, sino, más bien, a pesar de mis muy moderados entusiasmos por ciertas teorías en torno al nomo terpandreo. Simplemente, está claro que la oda tiene, no por acaso, siete estrofas, que pueden corresponder a las siete partes del nomo citaródico, ya que: a) Evidentemente hay una ἀρχή (estrofa 1.^a) y un ἐπίλογος (estrofa 7.^a) y un «medio» u ὀμφαλός (estrofa 4.^a), seguido (el encabalgamiento estrófico, tan estrecho, marca la unidad) de lo que puede ser una σφραγίς (estrofa 5.^a, acabando con la mención del nombre de Safo). b) La estrofa 2.^a (comienzo de la parte central, tras el proemio) pudiera

⁴⁰¹ Cf. C. Del Grande, *La metrica greca* (cit. en nuestra nota 17), 424 ss.

⁴⁰² Cf. W. Vetter en col. 843 de «Nomos», *R. E.* XVII, 1 (1936), 840-843. Recuértese la disposición retórica del discurso en siete partes, a partir de un esquema ternario primitivo (προοίμιον, ἀγῶνες, ἐπίλογος): cf. P. Hamberger, *Die rednerische Disposition in der alten τέχνη ρητορική*, Paderborn, 1914, § 3.

entenderse como μεταρχά. La estrofa 3.^a es, por el concepto, la «transición» desde la descripción del viaje a la epifanía. La estrofa 6.^a, que concluye el «medium», es lógicamente la transición al final con la vuelta a la realidad. El juego de pausas y encabalgamientos interestróficos adquiere, a esta luz, una significación especial: ἀρχά⁴⁰³ - μεταρχά (pequeña pausa, pero encabalgamiento sintáctico) · ὀμφαλός + σφραγίς (pausa) · μετακατατροπή (pausa equívoca, con un romper o no romper, cuya ambigüedad expresa el hiato temporal que ese tránsito significa) · ἐπίλογος. Como en los himnos al dios (cf. la fórmula ἐκ Διὸς ἀρχώμεθα, típica de la ἀρχά), Afrodita es invocada como ἀρχά (v. 1 Ἀφροδίτα), pero también en v. 13 οὐ δ' ὦ μάκαιρα y en v. 25 οὐ δ' αὖτα: es «principio, medio y fin», según la clásica fórmula composicional, que, para sus propios fines, utilizarían luego los filósofos desde Platón (*Legg.* 715 e) a los neoplatónicos.

8. CONSIDERACIONES FINALES

Hemos acompañado al poeta en su trayectoria, a través de las siete estrofas de la oda, en una lectura estatutaria. Hemos dibujado el atlas lingüístico (lingüística del arte) de las particularidades del poema, unas de carácter fónico para modular las palabras, otras de sustancia conceptual para modelar las ideas. Por lo tocante al ritmo y la sonoridad, hemos procedido a un análisis prolijo de sus más menudos componentes. Por lo que mira al sentido, hemos enfocado en muchos sesgos una porción de antítesis y correspondencias descendiendo tanto a lo particular de ellas, entrando con la lupa en los matices del significado y desmontando las frases pieza por pieza. Y por lo relativo a la composición, la hemos examinado con particularidad, dando a su interna ligazón tanta parte como a su sobrehoz encimera de oda arquitecturada en siete estrofas. Que todos estos puntos y acentos ha de mirar el explicador de un texto, cuyo método trata de avanzar desde la periferia hasta el centro de la esfera artística. Aquellos estratos mutuamente se condicionan y sustentan y de su actuación conjunta resulta el proceso lírico del

⁴⁰³ Encabalgado mediante un ἀλλά (v. 5), que es, en Píndaro, característico elemento de transición de una parte a otra de la estructura composicional: cf. G. Fraccaroli, *Le odi di Pindaro*, Verona, 1884, 43.

poema. Por la conjugación de esas cosas todas, red de elementos actuantes, hemos descubierto en el poema un pequeño universo de relaciones y cruces de referencias. Según hemos visto, todo es solidario y todo se hace coherente, pues la poesía siempre está regida por una exigente trabazón, visible u oculta, mejor cuando es oculta y así no se revela el excesivo esfuerzo técnico que ha intervenido en su elaboración.

El poema es una suma de delicadezas, nos previene, verso tras verso, deleitables sorpresas, está lleno de aciertos de ejecución. Aún se ha de alabar que no hay, en la oda, «motivos ciegos»: todo es funcional. La estructura es perfecta, ligada, exacta. Todo es espléndido. Nada es casual, nada es fortuito. Recordamos aquellas palabras de Marcel Proust: «les oeuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne». Las señas propias de una obra de arte verdaderamente clásico están presentes en esta oda, que vale cualquier cosa que valga mucho: plasticidad de un arte despierto para expresar el ser y no la apariencia; complementaridad y libertad, homogeneidad y contraste de las partes concertadas en un orden legal; grandeza y sencillez natural; claridad; idealidad de lo verdadero, que es mucho más que lo simplemente real.

La oda es una plegaria, la deprecación y los pedimentos de una amante a la diosa del amor para que ésta la aquiete y acorra en su pena de amor. Tiene la forma elemental de toda plegaria: «Tú eres esto o lo otro / Has hecho por mí esto o lo otro / Ayúdame en esta hora». Tiene también la forma literaria impuesta por el género. El género literario tiene, entre los griegos, unos moldes que exigen una conformación sujeta a términos forzosos. En esa literatura, la experiencia humana se convierte en criatura de arte a través no de cualesquiera palabras, sino a través de formas tradicionales. Wilamowitz⁴⁰⁴ entendía que, en esta oda, las reliquias del género se limitan a la cabecera o ἀνάκλησις, con el rebrillo de sus epítetos ornamentales (vv. 1-2 a). La verdad es que las formas tradicionales se reconocen en la estructura exterior de la oda entera, atendida «formaliter» a las reglas del género: a la ἀνάκλησις siguen la λιτή

⁴⁰⁴ O. c. 44.

y la ἐπίκλησις, elementos que, invertidos, vuelven a aparecer en la estrofa final; entre ambas estrofas, se inserta el «ejemplo», el recuerdo de otros ruegos anteriores que la diosa oyó, el viaje, el macarismo, la epifanía y parusía y, finalmente, la ῥῆσις, todos los cuales elementos se justifican desde un ordenamiento tradicional. Comprobamos, en efecto, que, al elegir los medios expresivos con que realizarse, el género condiciona tales medios hasta constreñirlos ampliamente. Esto es normal⁴⁰⁵; pero no encadena la originalidad del poeta, la desencadena. Se ha dicho, por Proust si no recuerdo mal —puede que no sea Proust—, que a los buenos poetas la tiranía de la rima les fuerza a encontrar sus mayores bellezas. Antonio Machado vino a decir lo mismo: «Verso libre, verso libre. / Llébrate mejor del verso / cuando te esclavice».

Los poetas griegos sus experiencias nuevas las vivieron siempre dentro de formas tradicionales. Al principio y final del poema, las formas del ὕμνος κλητικός parecen más rígidas, lo parecen nada más; en el cuerpo de la oda, inmersas en el mundo espiritual de Safo, pierden rigidez hierática, transfiguradas por la angustia y la esperanza del poeta: en el «ejemplo» el desarrollo de los elementos subjetivos y dialógicos desborda los límites del género para parecerse más a nuestra idea de un poema subjetivo amoroso y, apoyándose Safo en los andadores de unas formas disponibles, descarga sobre ellas un elemento insobornablemente personal⁴⁰⁶, algo que ella ha experimentado por lo personal e íntimo, lo cual es ya patente

⁴⁰⁵ Que la plegaria antigua, acroática, es también una obra de arte y la extrañeza que esto comporta para el gusto moderno, lo señala A. J. Festugière, «Vraisemblance psychologique et forme littéraire chez les anciens», *Phil. CII* 1958, 21-42, quien analiza finamente tres ejemplos de plegaria (dos de plegaria «de aparato» pagana bajo el Imperio y una plegaria litúrgica cristiana), nacidas, se nos dice, en el paroxismo del dolor y en las que, sin embargo, todo está refinadamente estudiado de acuerdo con las leyes del género. Por eso, en nuestro caso, la forma reglada y, en parte, solemne no quita autenticidad al grito del corazón «de profundis». Por eso no me parece correcta la inferencia de W. Kraus, «Sappho», *Der kleine Pauly IV* (1972), col. 1547: «Safo pide a Afrodita tan personalmente que uno se pregunta si la plegaria no se ha convertido aquí ya en mera forma para una confesión poética».

⁴⁰⁶ «Pero esto es lo especial, que, precisamente dentro de esta vinculación con lo cultural, llega a expresarse lo más individual», escribe R. Pfeiffer, *Ausgewählte Schriften*, 48; aunque precisando en seguida que lo que el poeta arcaico siente como *suyas* son las *reacciones* ante el sentimiento y «que no debemos buscar aquí la personalidad libre, autorresponsable o, simplemente, la que se configura a sí propia» (o. c. 49).

cuando atendemos a los rasgos externos más salientes de esta parte de la oda, su larga descripción de la visión y locución, la forma dramática de la misma, la anticonvencionalidad del afecto de Afrodita a Safo⁴⁰⁷. Las dos terceras partes de la oda gasta Safo latamente en la «evocatio». ¿Se le atraviesa por delante como un pelotón de ideas laterales y disgresivas, a cuya fascinación no resiste? No, demostrado quedó, con hartura de razones, que no tiene nada de divagación lateral o embolismo por vía de excursio, ni sufre de excesiva dilución. Si carga en ella Safo un tanto la mano, tiene sus motivos, no es por gusto de narrar, sino porque en el recuerdo se incardina líricamente la realidad presente. En resumen, la belleza del todo, lo nuevo, lo raro y lo hermoso suyo (sin precedentes, sin concomitantes, sin consecuentes) es que la oda refleja, acomodándola a una textura tradicional, una revolucionaria mutación. La actualidad y presencia de todo el légamo hereditario cobra en este poema una potencia y fecundidad supremos.

La acuita a Safo pena de amor. Un lírico moderno, menesteroso de historiarse en trance semejante, daría expresión a su sentimiento, desenvolviéndolo psicológicamente o cantándoselo a la naturaleza, haciendo de la naturaleza tácita un reflejo del paisaje de su propia alma. Los estados de ánimo se trasvasan a la naturaleza —las cumbres, el campo o el mar— que ve o nos describe. En parte, ello es producto de su descreencia en los dioses. El poeta griego no necesita cantarle sus penas a la naturaleza, pues para eso tiene a sus dioses. Safo se las cuenta a Afrodita y, naturalmente, liriza su pena amorosa en forma de plegaria. Pone Safo a contribución las formas tradicionales y las emplea como material de construcción para levantar un nuevo edificio, creando con él los espacios espirituales cuya posibilidad nadie sospechaba, dimensiones poéticas que la geometría literaria anterior no había descubierto. Lo que eran bienes de pro-

⁴⁰⁷ Y otras cosas. Señala finamente H. Diller en p. 70 de «Möglichkeiten subjektiver Aussage in der frühen griechischen Lyrik», recogido en *Kleine Schriften*, Munich, 1971, 64-72, que la originalidad de la plegaria de Safo, frente a los paralelos homéricos, está, primero, en que en Safo no se trata de peligro de vida, regreso al hogar o cosas semejantes, sino de la relación personal con otro, y, segundo, en que, mientras en Homero tropezamos con una ayuda en caso concreto o generalmente hablando (siempre estás a mi lado, en toda necesidad), en cambio, en Safo se trata de una *disposición* de ayuda por parte de la diosa, cuyo efecto poético es todavía mayor al no concretizarse.

prios se han convertido en una realización singularísima, que sigue su humor propio, sensible, sensitivo, sentimental. Descubridora, con una sensibilidad diferente, de tesoros recatados del alma femenina, Safo, a través de un vehículo literario tradicional, aquí como siempre, crea un nuevo órgano con que afinar el corazón de los hombres, una nueva sensibilidad, una autenticidad de voz poética, perfectamente inédita y sin semblanza alguna con lo pretérito. La plegaria de Safo, precipitado admirable de femineidad —tan indefensa, tan tierna—, aporta al género tradicional una interiorización, un nivel de profundidad emotiva y un entrar a fondo, poseída y ardida Safo por la dulce pasión, en la expresión del sentimiento. El nuevo modo de poetizar para dar un nuevo rostro, femenino, al amor, no consiste en cantar en formas nuevas, sino en cantar mejor y con un escalofrío nuevo. Así acaece que esta plegaria, en cuanto logro artístico y ahondamiento en lo humano, ocupa, en la historia griega del género, un lugar preeminente entre todos los habidos. (Algo parecido ocurre con los «cantos nupciales», de despedida más que de parabién, fuera de los incluidos en el libro nono por los filólogos alejandrinos, al librificar la obra poética de Safo, conforme a criterios temáticos o métricos.)

Esto por lo que toca a la relación entre el contenido personal y la forma tradicional de la oda, en cuanto plegaria o himno. En punto a deudas del autor con sus mayores literarios, pudiera haber algo más. Se ha pensado, en efecto ⁴⁰⁸, que, al componer su oda, Safo ha tenido presente determinado pasaje de la *Iliada* (14, 159 ss.), el «engaño de Zeus» (Διὸς ἀπάτη) por Hera, con la colaboración de Afrodita. En algunas expresiones de la oda parece como si Safo jugara con un apoyo memorístico en aquel texto. He aquí las expresiones homéricas aducidas: v. 198 ἡμερος, v. 199 δαμνῶ, v. 211 φιλομειδής, v. 195-6 ὅ τι... δέ με... τελέσαι, v. 197 δολοφρονέουσα (dicho de Hera que asume, en cierto modo, el papel de Afrodita: cf. también su risa, después de engañar a Afrodita), v. 198 φιλότῃτα y añádase, en el inmediato contexto, v. 115 (ἱμάντα) ποικίλον (aquí media un enlace: la noción del ingenio del artista atrae la de lo ingenioso del producto artístico). He aquí, por su mismo orden,

⁴⁰⁸ Cf. G. Puccioni, «La poesia di Saffo», *Antiquitas* III 1948, 84 ss. y M. C. Putnam en p. 81 de o. c. en nuestra nota 49.

las expresiones sáficas que se piensa pueden ser pronunciadas reminiscencias de aquéllas: v. 27 ἰμέρρει, v. 3 δάμνα, v. 14 μείδιαλοισ', v. 26 ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι, v. 2 δολόπλοκ', v. 19 φλότατα y v. 1 ποικιλόθρον', respectivamente.

El hombre griego guardaba en su memoria un caudal de versos homéricos entrañables. Abundan, en la poesía griega, ecos y reminiscencias de esos versos agarrados al hondón de la memoria. El poeta griego saqueaba, no por acaso y de tarde en tarde, sino a placer, el arsenal temático y el venero de léxico de Homero; aunque, a veces, las supuestas pecas de homerismos en el estilo y las pretendidas citas homéricas no sean tales, sino hacienda literaria común, capital común de una gran sociedad anónima⁴⁰⁹. La poesía griega es el resultado de una experiencia vital aunada a una muy matizada cultura literaria, fundamentalmente oral. Recuerda, en sus versos, referencias homéricas captables y descifrables por cualquier oyente medianamente culto, elementos de cultura literaria homérica en cada verso, pues el conocimiento de Homero se presupone compartido por los oyentes. Esa cargazón arrastrada de tradición homérica es, desde luego, patente en los epicismos fonéticos y morfológicos de nuestra oda: v. 1 y 14 ἀθανατος con alargamiento de la vocal inicial⁴¹⁰, v. 24 ἐθέλω (κωὺκ ἐθέλοισα), v. 26 τέλεσσαι (cf. v. 27 τέλεσον) y en una serie de «iuncturae» en la estela de Homero, que hemos ido señalando en cada caso⁴¹¹. Pero ahora nos referimos, en concreto, a si los paralelos arriba aducidos prueban o no prueban que Safo haya tenido a la vista aquel pasaje iliádico. La poesía sáfica se dirige a un público deseablemente refinado, al que habían de ser familiares los textos homéricos, en especial, un pasaje de contenido erótico, un momento de galanteo como «el engaño de Zeus»: en principio, Safo ha podido jugar con esto. ¿Lo ha hecho? Hay quien piensa que son demasiadas coincidencias para ser obra de la casualidad. Hay quien⁴¹² tiene los paralelos arriba aducidos

⁴⁰⁹ Cf. J. A. Davison, «Quotations and Allusions in Early Greek Literature», recogido en *From Archilochus to Pindar*, Londres, 1968, 70-85.

⁴¹⁰ Cf. W. F. Wyatt, *Metrical Lengthening in Homer*, Roma, 1969, 79-80.

⁴¹¹ Cf. O. Longo, «Moduli epici in Saffo, fr. 1», *Atti dell'Ist. Veneto di Scienze cl. sc. mor. e lett.* CXXII 1963-1964, 343-366 y C. del Grande, «Saffo, ode 1 Diehl e la sua omericità», *Vichiana* I 2, 1964, 74-76 y Φόρμιγξ, *Antologia della lirica greca*, Nápoles, 1959², 99-108, s. t. 100.

⁴¹² G. Privitera, o. c. en nuestra nota 64, p. 34, nota.

por cosa muy accidental, que no demuestra relación genealógica, ni sería prudente explicarla como ascendencia literaria rastreable: no son palabras de alquiler homérico, sino muy comunes palabras de nuestro roce amoroso y de nuestro uso en pasajes eróticos, reinventables cuantas veces sea necesario. Si se me pregunta qué pienso del asunto, contestaré con ingenuidad que no puedo hacer juicio seguro. No es fácil decidir si las analogías verbales (cuya cuantía nos denuncia la simple inspección, en páginas fronteras, de ambos textos) se deben a desarrollos paralelos o a débitos y relaciones condicionadas. Pero esto último es posible y aun sospechable.

Sobrado es decir que la cuestión no es muy importante. Estaría fuera de lugar, en la literatura griega antigua, un estudio de las fuentes literarias con criterio policial, según se practica, con frecuencia, tratándose de literaturas modernas (casi siempre también fuera de lugar). Por otra parte, en ningún caso podríamos decir que Safo ha aprovechado la posible fuente como un descanso de su propio poetizar, ni siquiera para acomodarla, adueñándose estupidamente de algunos de sus rasgos, a un mismo tipo de estructura literaria, pues la verdad es que el sentido íntimo de nuestro poema tiene con el pasaje homérico, de tono cuasi-burlesco, el parentesco de los opuestos: producida la inducción, si es que se produjo, las chispas que han saltado derivan hacia corrientes opuestas. Dicho esto, es probable que Safo haya escrito su oda con el retintín de las palabras de Homero en los oídos, sufriendo la difusa influencia y las sutiles impregnaciones de aquellos préstamos vocabulares, con tanto arrastre homérico, y de aquellos componentes de cultura literaria. Pero no saben a fruto de trasplante. Por su modo original de recibir y devolver esas influencias, Safo adquiere sobre los materiales ajenos el derecho de cuño. La materia recibida por el autor-deudor de su autor-acreedor, las filtraciones que pasan a su obra, fueron solamente signos externos, palabras que le llegan para ser trasfundidas de manera personal. No la tiranizan en absoluto. Diré más: le despabilan la originalidad, le permiten crear obra original con pretextos diversos; mientras que algunos poetas hay que, por huir de los homerismos, escriben en homérico (dé el lector a esta frase valor general). Safo no repite, replica a esa fuente literaria, que le sirve como motivo de reacción. Por las aludidas expresiones verbales corre un refractado sentido de su valor homérico,

refractado en el prisma de una personalidad literaria de muy diversas intenciones.

Nuestra explicación ha pretendido ser una explicación inmanente del estilo del poema, una interpretación ahistórica; pero una explicación estilística es, al mismo tiempo, una explicación intrínseca del significado de la obra, exégesis que se aclara desde dentro de la misma. El comentador debe proceder desde la obra al autor y del documento a la historia, y no a la inversa; pero, en fin de cuentas, luego de haber hecho completa abstracción de la historia, tenemos el deber de preguntarnos cómo transparenta su significación nuestra oda respecto a los problemas planteados por el caso Safo y hasta por la «quaestio Sapphica», que entran, no tiene duda, como formantes de su creación poética. Pues tenemos ya concluida la explicación estilística del poema, resta que digamos de su articulación con la mujer que lo produjo. Porque, si bien es conveniente distinguir, en su caso, entre la personalidad poética y el yo humano del poeta, sin tomar siempre por aplicaciones a su persona los rasgos de su poesía, tampoco podemos cerrar los ojos a la biografía ingerida, evidentemente, en la obra de Safo. Canciones de amor, que empiezan con un «amor mío», «amado mío», las puede cantar cualquiera; pero aquí se habla de Safo y, por consiguiente, de sus sentimientos propios.

Triple es la manifestación de los sentimientos del alma solitaria: religiosa, erótica y poética. Por su propia condición de plegaria-poema amoroso, nuestra oda tiene esa virtud singular, que habla, a la vez, en la oración viva, en el lenguaje mágico del amor y en el de la creación poética. En ella la palabra de Safo llega a ese punto de diamante en que el amor, la religión y la poesía se unifican en el mismo misterio. Nuestra plegaria posee una significación religiosa y erótica y su composición obedece a unos fines psicológicos y «pedagógicos», diríamos, si no se nos entiende mal. ¿Qué significa esta definición nuestra? En seguida lo procuraré interpretar.

Poco diré sobre el sentimiento religioso, a la vez que erótico, de la plegaria a Afrodita. Ésta no es una frivolidad a lo divino o una oración a lo profano, como lo son, verbigracia, en todas las literaturas modernas, ciertas muestras de oración litúrgica parodiadas en sentido erótico: en nuestra literatura, la «vigilia de la enamorada muerta» de Encina o el «Pater noster trobado» de Rodrigo de Rei-

nosa ⁴¹³. Safo no juega, no devanea, al modo de algunas «plegarias a Afrodita» de la Antología Palatina ⁴¹⁴. No creemos nosotros que Safo utiliza la forma de plegaria más por convención literaria que por convicción. Todo lo literaturizada que se quiera, nuestra oda tiene estremecimiento de rezo, anhelo y alcance de oración. Safo depreca, implora. El amor, para Safo, no es un pasatiempo, no son nubes que pasan, sino reflejo de grandes realidades. La oda es testimonio de la religión del amor que Safo sustentaba, de que era misionaria. Safo no amaba por religiosidad, sino que era religiosa porque amaba, pues, si bien a la humano no se suele llegar a través de lo divino, sí que se puede llegar a lo divino, a su irrefragable verdad, a través de lo humano.

La intuición lírica, en Safo, no se expresa en un surgir inmediato, sino a través de un reflejo exterior, de una objetivación, ante la cual puede el poeta adoptar la forma viva del diálogo. Así, por ejemplo, el amor fraterno de Safo por Cárajo, el hermano desperdiciado que, siendo mercader grueso, se enamoró de una golfa, malrotaba su hacienda y se desgarró del hogar, ese amor, digo, no se expresa directamente, sino a través de un diálogo apasionado entre la divinidad y el corazón de Safo (fr. 5). Idéntica forma indirecta tienen los versos sobre Arignota ⁴¹⁵, pues por igual razón, y con mayor razón, que el amor fraterno se expresa en forma predominantemente dialogada ⁴¹⁶ el canto del amor que no es fraterno.

Son archisabidas las razones psicológicas y religiosas de tipo general que subyacen en este fenómeno, por el cual los procesos del espíritu los ve el hombre de esa época (contemplando algo que vuelve otra vez y es lo mismo, algo que se puede reconocer e identificar, algo «objetivo») como visiones de sí, destacadas de sí, como las imágenes que fingimos de nosotros mismos en los sueños, que somos nosotros y no lo somos. ¡Qué poco se parecen, en vista de esto, su «distanciación» del sujeto y la de la lírica moderna, en la que dijérase, al primer pronto, notar un fenómeno paralelo! En este sentido hay una diferencia importante entre el lírico griego

⁴¹³ Cf. José María de Cossío, *Rodrigo de Reinoso*, Santander, 1950, LX-LXIX.

⁴¹⁴ Anth. Pal. XII 131 y X 21.

⁴¹⁵ Cf. B. Snell, *Gesammelte Schriften*, 91, nota 6.

⁴¹⁶ Sobre el carácter predominantemente dialogado de esta poesía, cf. R. Heinze, «Die Horazische Ode», *Neue Jahrbücher f. kl. Phil.* LI 1923, 156 ss.

arcaico y el lírico moderno, cuando también éste contempla frente a frente sus propios sentimientos y los fija en imágenes y ritmos transmisibles: porque es evidentemente muy distinto vivir en un mundo de dioses, que inspiran al hombre los sentimientos, a vivir en un mundo sin dioses tales o sin dioses ningunos.

Hay, a la par de eso, en Safo un motivo específico para tal «distanciación» o humor de la distancia, cuyo origen está en la reserva delicadamente femenina, que le lleva a evitar la expresión directa de su sentimiento. Se trata en una palabra —y palabra muy griega— del sentimiento del αἰδώς. Imposible traducir adecuadamente palabra tan significativa como es la original que, avistada desde nuestros hábitos lingüísticos, toca, a la vez, a tres campos lexicales y «pudenda»⁴¹⁷: el de la vergüenza por las cosas malas, el del respeto hacia los superiores y el de la reserva impuesta por la vida social. Además, esa palabra de la lengua común, aplicada a Safo, tiene reflejos semánticos específicos. No es un pudor convencional, sino innato. Si la doncella Nausícaa, en Homero, tiene αἰδώς de expresar con palabras sus pensamientos de matrimonio⁴¹⁸, lo cual no es nada malo por supuesto, ese pudor es convencional, por no extraviar de los usos sociales; pero, poco a poco, el sentimiento en cuestión se fue afinando, entre los griegos, y desconvencionalizándose: se tiene vergüenza solamente de lo malo y de lo injusto. El αἰδώς sáfico se beneficia, seguramente, de esa evolución. Pero es más y es otra cosa. No puede separarse de los específicos motivos cordiales del amor sáfico. Es, desde luego, pudicia y vergonzosidad femenina, pudor femenino que no acepta desnudarse así como así. Es también respeto a sí mismo, reticencia, hiperestesia para el ridículo, esa discreción (que no siempre le acude) para recatar al destinatario de sus sentimientos, unos amores, que no pueden florecer a la luz del día, ni hacerles Safo respirar el aire libre de la plaza pública. El estar enamorado no es vergonzoso; pero la identidad de la persona amada puede serlo. También en Teognis⁴¹⁹ el erómeno queda, en definitiva, anónimo y misterioso, como lo son muchos personajes

⁴¹⁷ Cf. A. Cheyns, «Sens et valeur du mot αἰδώς dans les contextes homériques», *Réch. de Philologie et de Linguistique* I (Univ. de Louvain), 1967, 3-33.

⁴¹⁸ *Od.* 6, 66: αἰδετο γάρ θαλερόν γάμον ἐξονομῆναι πατρὶ φίλῳ.

⁴¹⁹ Una reserva parecida a la de nuestra oda, con algunas coincidencias notables, en Teognis 1323-1326.

a los que se aplica el καλός de los vasos de Duris, Hierón y otros ⁴²⁰. También ese amor, como el «dolor fiero», «añuda ya la lengua, y no consiente / que publique la voz cuanto desea» ⁴²¹. Tales son, en dosis variables, los motivos del αἰδώς sáfico, emoción ambigua, compleja, delicadamente tornasolada, que sólo un psicólogo sutil podría tal vez desentrañar. Por supuesto, en vano buscaríamos en Safo algo parecido al exhibicionismo indecoroso con el que se producen sin prejuicios (o sea, sin pizca de circunspección, con reserva poca) sobre sus vicios antisociales (tendencias nativas, de nacimiento y sin poderlo remediar, o usos viciosos), salpicándolos con la pimienta del cinismo, ciertos literatos de nuestro tiempo, súcubos o adictos de paraísos artificiales, que, en calidad de genios, se permiten grandes abusos de franqueza, en nombre de la filosofía de la sinceridad, con la moral del lenguaje que, digan lo que quieran, es igual para todos. No ha tenido Safo esa indelicadeza repugnante, ni hay en su poesía esa sensualidad pegajosa.

Esa deliciosa reserva, tan recatada de sí, ese pudor «tan Safo», basta para explicar el tono particular de su plegaria y para contestar a quienes ⁴²², para llamarla «plegaria», exigirían que Safo fuera más explícita en lo que sufre o en lo que pide.

Con toda su «distanciación», sin embargo, ¡qué muchos haces de luz se proyectan, desde nuestro poema, no sólo sobre Safo, que aquí se ha interpretado y glosado a sí misma, sino sobre la vida y las cosas del círculo sáfico! No me urge ostentar aquí cuál fuera la naturaleza exacta del círculo ⁴²³. Nos interesa meramente un aspecto sociológico, muy general, de la literatura sáfica, es, a saber, la relación entre su público auditor y una autora, que seguramente no tenía la intención de crear «desde ningún sitio» (sin patria ni edad) y con validez general, sino que se dirigía a un público femenino, en el que hallaba una fraterna afinidad, una efusiva coincidencia, y en el que su poesía daba un eco emocionado, como en un corazón innumera-

⁴²⁰ Cf. D. H. Robinson - E. J. Fluck, *A Study of Greek love-names*, Baltimore, 1937 (Hopkins Univ. Stud. in Archaeology, 23): estos autores cuentan hasta 238 nombres de καλοί; pero abundan igualmente los anónimos.

⁴²¹ Fray Luis de León, *Canción a la Virgen*.

⁴²² M. L. West en pp. 308-309 de o. c. en nuestra nota 267.

⁴²³ Para una pequeña historia actualizada de las diferentes interpretaciones del «tfaso» sáfico, cf. M. Treu en cols. 1235-1236 de «Sappho», R. E. suppl. XI (1968), 1222-1240.

ble. Determinada por causas y concausas sociológicas cualesquiera, se trata, en todo caso, de una comunidad de mujeres. Esto nos basta para imaginar el ambiente y las preocupaciones, ya que no el repertorio exacto de las ocupaciones que integraban su existencia. Vela-das galantes y ceremonias litúrgicas. Secretos y cuchicheos, apasio-namientos pueriles y envidias maduras. La hermana refitolera, la portera, las hermanas marmitonas y sollastres. La maestra. Una discípula que lanza sus flechillas, y algunas enviroladas, por ciertas heridillas y despiques. Suspiros, miradas lánguidas entre mil sonro-jos, abrasados anhelos. Sentimientos y resentimientos, amores y desamores, sensualidad cálida, líos amorosos, celeras entre pálpitos y deseos. En este ambiente de «internado femenino», dicho sea sin ofensa del sexo, se hace explícito algo que ya adivinábamos.

En efecto, el «étimo espiritual» de nuestro poema podría ser, a bien mirar, una declaración de amor, dicha en modo objetivado, a través de un diálogo con la diosa del amor. Aquí, como otras veces⁴²⁴, la forma del himno, sin perder autenticidad, le permite a Safo la «confessio», la expresión de sus experiencias personales. Cantado el poema en el círculo, esta literatura confidencial perdía, sin duda, el tono impersonal que tiene para nosotros y le confiere su misterio, cuando queremos exprimirle su jugo autobiográfico. Delicada y medrosica para pedir (hay una fuerza terrible en la humildad), Safo no envía «nominatim» ni por modo derecho su declaración a la «anónima»: le dedica su afecto a través de la diosa. Se cela y a la par se descubre. Disimula y asorda su declaración, toma sus precauciones tácticas. Pero de lo que la poetisa siente y del oculto —¿oculto?— sentido de su plegaria son sus oyentes consabedoras, se hallan en autos de todo ese tejemaneje pasional. La poesía de Safo no es poesía imaginaria de amores posibles, ni la recuestada y solicitada es persona imaginaria. ¿Quién ha de ser? Con una sonrisilla cómplice sus oyentes entienden perfectamente lo que Safo dice, por insinuación, de la desdeñosa. El secreto de Safo era un secreto a voces.

Pues hay formas y formas de la solicitud amorosa. Tales veces, el amante se declara abiertamente, como cuando un mozo ronda

⁴²⁴ Cf. J. Danielewicz, «Experience and its artistic aspect in Sappho's sub-jective lyrics», *Eos* LVIII 1969-1970, 163-169.

a su novia y, a la puerta de su casa, canta el παρακλαυσίθυρον. Cuales veces, el amante se declara mediante una «indirecta a su dama», delicada y conceptuosa, a través de imágenes, que hablan por fábulas, y con unos u otros eufemismos. Veces hay en que el amante (recuérdese el cantarcillo de Anacreonte, colegido como fr. 5) corteja a su amor mediante disimulos e ironías, cuyo prurito es hacerle entender que no la ama, mediante palabras que no pretenden sino revelar disimuladamente la intención, diciendo otro de lo que se piensa: una parte sabotea el propósito de la otra, sílaba contra sílaba, significante contra significado. En este marco general del disimulo amoroso (juego entre lo que se dice y lo que se calla, un se dice sin decirlo, un decir no diciendo), el género de declaración amorosa que tropezamos, tal vez, en nuestra oda es muy singular. Para dejar escapar su amor y su historia verídica ya sabemos que Safo dialoga constantemente con Afrodita, pues es su encomendada. Por haber amigado tiempo atrás con la diosa, en cuya gracia cayó y en su desgracia nunca, también ahora Safo declara, en su plegaria a Afrodita, un amor callado que, al fin, toma la iniciativa.

Sobre este tema las páginas de Wolfgang Schadewaldt⁴²⁵, que tan admirablemente estudian el carácter de nuestro poema como «Liebesverhüllung», parécennos definitivas, como flecha clavada en la diana crítica. A pesar de no ser, ni con mucho, la materia mina agotada, el libro de Schadewaldt significa un paso más, y paso de cuenta, en la exégesis de la poesía de Safo como fenómeno estético y psicológico, con vistas a la obra de conjunto profunda, satisfactoria, que agote y no sólo desflore, obra que hoy por hoy no existe sino en deseo. Les lleva, en general, este libro a los más de los libros que acerca de Safo han prodigado las prensas en los últimos años (me refiero a los libros serios) la ventaja de estar escrito con un impulso constante de simpatía, sin mengua del rigor científico, la amplísima lección, la erudición sin quiebra que el docto lector comprueba constantemente, aun sin el apoyo de las notas, no publicadas. Se desvía, cuando cuadra, del análisis a lo profesor y entra en el goce fino y medido de la obra, con pulso de artista y poniendo el dedo sobre lo poético mismo en los poemas de Safo, cuyo resultado es que sobre cosas tan bonitas no es posible decir cosas más bonitas que las

⁴²⁵ O. c. 59-66.

que leemos en algunas de estas páginas. En una palabra, que el librito de Schadewaldt trata asuntos más altos de los que suele andar el pensamiento común filológico sobre el tema sáfico (pues, en este rito, no canta misa el que quiere) y viene a ser un mentís de lo que algunos maliciosos empezaban a pensar: que la poesía de Safo no se creó para la filología clásica. Repito que, al formular este juicio, me refiero a los libros serios y no a los escritos por aficionados que carecen de todo menos de valentía. Pues algunas personas, a quienes no autorizan muchas letras griegas (el griego sólo lo deletrean y aún no lo leen de corrido), e incluso gentes indoctas (que escriben por referencia de referencias y no saben parte ni arte en estas materias, como modestamente confiesan algunos en sus prólogos, y más tarde se comprueba que llevaban razón), digo que algunas personas así publican libros sobre Safo con una ligereza (en estilo ligero, aturdido, rara vez exacto) y una falta de datos que darían risa, si no dieran vergüenza. Bajo títulos serios, se esconden, a veces, los libros más graciosos de cuantos se han publicado de mucho tiempo a esta parte: a falta de otro éxito, tienen seguro un éxito de risa.

Pero volvamos a lo nuestro y, esta vez, para concluir. Nuestra oda, en lo que tiene de obra de ocasión y momento (que se publica al oído de unas cuantas), pudo servir a esos objetivos cortos. Pero sería cortedad de juicio insigne tomarla solamente en esa zona superficial, empequeñecida de medida. Fuera un error sustantivo: no seamos tan botos de vista. Sirve la oda, y es su gracia mayor, otros fines distantes, que la hacen remontarse por encima de lo particular sáfico, en el seno de una colectividad de perímetro muy reducido, hacia lo general femenino y lo universal humano, pues, aparte del propósito que el poeta se confiesa a sí mismo, existen otros móviles del ánimo que colaboran en el misterio de la creación y son, a veces, estos móviles los que triunfan en definitiva, los que, más allá de los personalismos, infunden a la obra un soplo de sustancia imperecedera. Es vocero nuestro poema de una experiencia religiosa y amorosa personal, de una sabiduría surgiendo del corazón y del arrimo privilegiado de Safo en Afrodita. Su forma de plegaria es también expresión de experiencias en la vida del tíaso, unidas al ceremonial y culto de la comunidad. En un tema que existe claro en su repertorio vital, que le es próximo, la experiencia individual se integra en la vida de una comunidad unida por normas y emociones com-

partidas. Es documento, tan intrafemenino, y aviso, tan hondamente humano, para cuantas sufren hostigo de amor, para enseñanza de las almas amigas, para que todas las mujeres atormentadas por el dardo de Afrodita deduzcan su penetrante enseñanza relativa al amor, la alta y noble asignatura de sus vidas. En este sentido es buena maestra Safo, sabidora de amor; y no —¡por favor! no— obligando a calar poco menos que en aguas filosóficas de pedagógico designio a la navícula de Safo, convertida en el «contraposto» femenino de Sócrates.

Tanto en su sentido psicológico como en su dimensión pedagógica (no, esto último no está bien expresado; pero ¿cómo decirlo?), asistimos al maravilloso salto desde la materia caduca de nuestra vida a lo permanente del arte, salto que, en la vida de los entes de arte, es la señal de los escogidos. Y tanto en cuanto arte para pocos, como en cuanto arte para todos (que se ensancha a la categoría de poesía universal), la oda a Afrodita es una clave preciosa para la comprensión de la obra de Safo, que es la de un verdadero poeta de la Humanidad, no porque Safo sintiera más que otros los efectos del amor, sino porque, en vez de anegarse en la corriente de sus sentimientos, supo sentarse a la orilla de su río de sentimiento, contemplarlo y hallarle, en fin, un sentido de validez universal.

JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA

ADDENDA

A las pp. 44 y ss.: Compuesto ya este artículo, llega a mi conocimiento el estudio de B. Gentili, «Il 'letto insaziato' di Medea e il tema dell' 'adikía' a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella *Medea* di Euripide», *Studi class. e or.*, XXI 1972, 60-72, s. t. 64-66, que aporta paralelos para las resonancias eróticas de ἀδίκησις (v. 20) y para el sentido de injusticia que, en el código amoroso, tiene la simple falta de reciprocidad amorosa, como también nosotros hemos postulado. Ha visto Gentili, y esto me parece de particular interés, que, en la imitación teognídea (vv. 1283 y ss.), el «explicit» καὶ μάλ' ἀναινομένη repite y confirma κῶδ' ἐθέλοισα de nuestro texto (v. 24). Algunas nuevas observaciones sobre el tema aporta M. G. Bonanno, «Osservazioni sul tema della 'giusta' reciprocità amorosa da Saffo ai comici», *Quad. Urbinati*, XVI 1973, 110-120.

A la p. 71, nota 411: Una nota de V. Di Benedetto, «Il volo di Afrodite in Omero e in Saffo», *Quad. Urbinati*, XVI 1973, 121-123 insiste sobre los ecos homéricos, más o menos seguros, en la oda, añadiendo uno posible de *Il.* 5, 367 ss. (escena de βοήθεια: cf. particularmente v. 367 αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκοντο ~ Safo v. 13 αἶψα δ' ἐξίκοντο, también señalado por nosotros).