

MUSA-SAFO O LA *INCONCEBIBLE* BIOGRAFÍA DE UNA POETA DEL ALTO ARCAÍSMO GRIEGO*

Ana Iriarte**

Resumen:

Se trata aquí la temática de la biografía de Safo de Lesbos, no tanto desde la perspectiva de los realia, cuanto considerando las complejas operaciones de sobreinterpretación o/y ocultamiento tramadas en la amplia historiografía que se sigue consagrando a dicha temática.

Palabras clave: Safo; biografía; Musa; Títono.

MUSE-SAPPHO, OR THE INCONCEIVABLE BIOGRAPHY OF A POETESS IN THE HIGH GREEK ARCHAIC PERIOD

Abstract: Here is discussed the theme of Sappho of Lesbos' biography, not so much from the perspective of the realia, as taking into account the complex operations of overinterpretation and/or concealment in the vast historiography still devoted to this subject matter.

Keywords: Sappho; Biography; Muse; Tithonos.

En 1998, Theo Dorgan da a conocer **Sappho's daughter**. Un largo poema que edita con una nota final de dos páginas en la que lo presenta como el resultado de un dictado fraguado al hilo del recuerdo de un viaje a Lesbos: los versos de este poema serían el fruto de la inspiración directa de la poeta Safo y su mítico amante Faón, quienes habrían “engendrado” en la mente del poeta irlandés la obrita que —por consiguiente— éste bautizará con el título de **La hija de Safo**.

* Recibido em 25/04/2015 e aceito em 25/05/2015.

** Catedrática de Historia Antigua, en el Departamento de Estudios Clásicos de la Universidad del País Vaco (España).

Como jugando con la capacidad de dejarse fascinar de sus lectores, el poeta cuenta que una buena tarde, hallándose contemplando unos limoneros al sol, oyó «quedo en la cabeza» el verso inicial: «Desde nuestro barco pintado vi una isla...». Otros muchos versos siguieron a éste primero a lo largo de los dos años siguientes, hasta que un día Dorgan comprendió que «Estaba escribiendo al dictado de una poeta muerta hacía mucho...» (DORGAN, 2001, p. 60).

Henos aquí ante una recreación contemporánea de la Safo-Musa que evoca nuestro título, ante el paradigma de una Safo inspiradora de poetas —más que poeta en sí—, que es más antiguo de lo que Dorgan parece adivinar y que responde a una extraña dinámica de fascinación y resistencia con respecto a la existencia *real*, a la “realidad carnal” de una poeta en el alto arcaísmo lesbio. Tal es al menos la idea que pretendo resaltar en los apuntes que aquí presento a propósito del devenir historiográfico de la biografía de dicha poeta hasta la más reciente crítica de nuestros días.

En el sintético estudio que consagré a la figura de Safo insertándola estrechamente en el momento histórico y espacio geográfico de los que emergió su poesía, citaba con precisión las expresiones más significativas de la filología positivista de mediados del siglo XX (IRIARTE, 1997, p. 24-48). Una producción filológica que rescata más o menos literalmente los elementos atribuidos a la biografía de la poeta por sus coetáneos griegos así como por los eruditos peripatéticos y alejandrinos, si bien mostrando una marcada tendencia a censurar la vertiente erótica de los poemas sáficos, mediante desarrollados razonamientos que conocemos bajo el nombre de *Sapphophage*, «la cuestión sáfica». En efecto, la filología positivista que, a mediados del siglo XX, proporcionó eruditas y utilísimas ediciones de los fragmentos sáficos, nos legó una imagen detallada y, al mismo tiempo, bien puritana de la poeta.

Un movimiento historiográfico reactivo a esta perspectiva, basado en la Historia cultural, la Antropología histórica y los estudios de *Gender*, produjo, a su vez, una frondosa bibliografía en la que la imagen de Safo se enfocaba desde los vigorosos movimientos pro-lesbianos del feminismo de finales de siglo; los cuales, bajo un efecto de fascinación por el modelo primigenio que proporcionaría el lesbianismo físico y emocional de Safo, acentuaron sus rasgos biográficos desarraigándola igualmente de su entorno cultural y cultural¹. En este sentido, es del todo significativo, para empezar, la identificación sistemática del homoerotismo griego —u homo-

sexualidad limitada por el contexto histórico de la antigüedad— con la moderna homosexualidad, mucho más determinante en lo que a la identidad individual se refiere, mucho más ceñida a la intimidad, que la del arcaísmo griego (BOEHRINGER, 2007, p. 37-61).

El trabajo de John J. Winkler titulado **La doble conciencia en la lírica de Safo** representa, en cierta manera, la cumbre de esta determinante perspectiva de género; perspectiva a la que este autor da un vuelco al insistir en las voces de Safo que no se concentran continuamente en las mujeres y el erotismo. Así, desde una atenta lectura del célebre fragmento en el que Safo ruega ser el σύμμαχος, «compañero de batalla» de Afrodita, Winkler acierta a matizar de forma convincente: «El uso que hace Safo de los pasajes homéricos es una manera de permitirnos e incluso de incitarnos a que nos aproximemos a su conciencia como mujer y poeta que lee a Homero. [...] Una mujer que escuche la **Iliada** debe atravesar un abismo que separa su experiencia del tema del poema, un abismo que no existe exactamente de la misma forma para los oyentes masculinos. [...] El fragmento 1 dice, entre otras cosas: *así es como yo, mujer y poeta, soy capaz de apreciar una escena típica de la **Iliada***» (WINKLER, 1994, p. 193).

Ahora bien, a mi modo de ver, esta dinámica de resistencia y fascinación a la que nuestro «sujeto poético» se ve sometido a lo largo de la historia, bajo tendencias históricas y críticas muy diferentes, encuentra un remoto eco en el proceder de los propios coetáneos de Safo. Sin ir más lejos, su propio conciudadano y también compositor Alceo eleva a nuestra figura a la categoría de «sagrada» —enseguida veremos en qué términos—, distanciándola de la humana labor de componer. Una operación bien definida por Simone de Beauvoir, a propósito de la mitificación de la autoridad de la mujer en el origen, ya superado, de los tiempos tal y como lo refleja el mito griego del matriarcado primigenio: «Afirmar que la mujer era el Otro supone negar una relación de reciprocidad entre los sexos: Tierra, Madre, Diosa, ella no era una semejante para el hombre. Su poderío se afirmaba Más allá del reino humano, por lo tanto, la mujer se sitúa fuera de dicho reino» (DE BEAUVOIR, 1976, I, p. 121-2).

En el polo opuesto de esta “traicionera” idealización, es decir, en el polo opuesto de la censura que planea sobre la poeta Safo, se sitúa una tendencia al ocultamiento de la misma. Tendencia bien reflejada, en principio, por el significativo *¿lapsus?* de Eurípides que ahora pasamos a considerar.

De la composición lírica como cosa de hombres

Nos situamos en el 431 a.C., en el teatro ateniense de Dioniso, para escuchar, en boca de un coro compuesto por quince mujeres, la siguiente aserción sobre la supuesta incapacidad femenina para la composición lírica (IRIARTE, 2007, p. 27). Se trata de la representación de **Medea** de Eurípides:

Llegó la hora de la buena fama para la raza de las mujeres (τιμὰ γυναικεῖω); la fama injuriosa (γένει) dejará de pesar sobre ellas.

Los cantos de los antiguos aedos cesarán de celebrar mi perfidia. Febo, maestro de los cantos, no dotó nuestras mentes con el canto inspirado de la lira (λύρας ... θέσπιον ἀοιδᾶν); en otro caso, hubiera entonado, en respuesta, un himno contra la raza de los varones (v. 419-430).

La pieza de Eurípides se estrena en la primavera del 431 a.C., el año en el que se desencadena la Guerra del Peloponeso y, con ella, un fuerte declive de la propia *demokratía* ateniense, del régimen cuyas contradicciones señaló incesantemente el verbo musical del polémico y polemista Eurípides.

Sin duda, este poeta compuso la queja reivindicativa que acabamos de oír pensando en una tradición poética muy anterior y consolidada sobre la «fama injuriosa» de las mujeres. Como es sabido, dicha tradición está bien representada en el célebre **Yambo de las mujeres** compuesto por Semónides de Amorgos; pero incluye también a otros muchos «antiguos aedos» que, como el de la **Odisea** (XI, vv. 436-438) o el “inventor” de Pandora, celebran la perfidia de la Mujer presentándola, ante todo, como una trampa para los hombres (HESÍODO. **Teogonía**, vv. 561-612). Como la trampa más peligrosa, de hecho, puesto que es la única verdaderamente inevitable para la reproducción de la raza de los varones (HESÍODO. **Trabajos y días**, vv. 42-105).

No me centraré aquí en la «fama injuriosa» que la «raza de las mujeres» debe a los antiguos aedos. A la hora de presentar a la primera poeta-música griega conocida, parece más urgente atender a la parte de la queja del coro eurípideo que enuncia un conflicto entre el universo femenino y la música ancestral. En otras palabras, ¿cómo entender la afirmación de Eurípides «Febo, maestro de los cantos, no dotó nuestras mentes con el canto inspi-

rado de la lira»? Algunos comentarios a este verso afirman que Eurípides « chooses to ignore » la existencia de celebridades como Safo de Lesbos (ELLIOTT, 1969, p. 81). Otros indican que minusvalora a cantautoras como Corina de Tanagra, Praxila de Sición, Telesila de Argos y la propia Safo, con respecto a los poetas varones del arcaísmo (VALGIGLIO, 1972, p. 85). Ahora bien, en mi opinión, el comentario de Eurípides revela todo su sentido si, centrándolo en el momento histórico en el que se pronuncia³, se le considera como evocación de un hecho incontestable; a saber, que el Siglo de oro de la democracia ateniense, cumbre de la civilización griega, no legó a la posteridad ni un solo nombre de compositora.

Etérea Sappho

No volveré a retomar aquí los aspectos de los versos sáficos que más merecen considerarse como testimonios, por alusivos que éstos sean, de aquel universo efervescente que distinguió a las *póleis* más orientales de Grecia durante el alto arcaísmo griego. En *Safo. La poeta y su mundo*, describí dicho universo, tal y como los avances de la moderna Antropología histórica nos permiten recrearlo, y cuidé de asociar a dicho conocimiento las piezas de la fragmentaria obra poética que venían, si no a describirlo, sí a encajar coherentemente en dicho paisaje arcaico. Un ejercicio realizado desde la convicción de que, como toda tradición poética—ajena por definición al objetivo de historiar, especialmente antes del nacimiento de la *historie*—, la asociada al nombre de Sappho ilumina inevitablemente sobre la época que la generó⁴.

Más concretamente, dicho recorrido se realizaba al hilo de la denuncia de una flagrante desigualdad de tratamiento mediatizada por la diferencia de género: la tradición literaria siempre leyó a Alceo desde la consideración de éste poeta como un *polítes* modélico, cuya obra reflejaba ampliamente el universo bélico de una Lesbos agitada por la permanencia de la *stásis*. En el caso de Safo, por el contrario, todo en la crítica moderna conduce a desgajarla de su humana condición de cantora de su época.

Desde la sesgada mirada de la historia tradicional, en la que el mundo bélico, sus momentos cumbre y de protagonismo, se ensalza a expensas del descuido de la vida cotidiana, social y hasta religiosa, la vida de Safo transcurre en un mundo irreal. Y ello hasta el punto de que la propia poeta quedará identificada con el, para muchos, etéreo universo que recreó en su obra hasta quedar ella misma convertida en poesía amorosa.

Esta tarea que confunde la realidad de la poeta con el mundo del deseo que re-creó, se inicia en su propia época (IRIARTE, 1997, p. 65-6). Un verso de su contemporáneo y compatriota Alceo (fr. 141, Reinach) diseña la imagen de una Safo sobrehumana⁵ de forma tan delicada como sigue:

*¡Coronada de violetas, sonrisa de miel, veneranda Safo!
(... ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάφροισι)⁶.*

Y la divina poeta no tardó en ser elevada —o sea, relegada, como observábamos al hilo de la reflexión clásica de Simone de Beauvoir— a la categoría simbólica de décima Musa en un epigrama atribuido a Platón (**Antología Palatina** IX, 506; Cf. 26 y 66). Identificada como “Musa mortal” por el helenístico Antípatro de Sidón (**Antología Palatina** VII, 14), Safo llega incluso a integrarse en el círculo de Afrodita, Eros y Peito, si bien este generoso reconocimiento tiene un ineludible doble filo: en un nuevo epigrama de la **Antología Palatina** (IX, 571), el reconocimiento de «décima en la lista de las encantadoras Musas» la excluye del listado de los grandes genios líricos que se inaugura con el nombre de Píndaro y se cierra con el de Alceo. Sin lugar a dudas, Boccaccio (**Sapphos. Buccolicum carmen**) se apoya en una firme tradición cuando describe a Safo en el Parnaso, tañendo la lira junto a las nueve Musas y el propio Apolo. Tradición que hoy en día siguen alimentando poetas como Theo Dorgan —al que me refería al comienzo— pero también especialistas como Brown (1991), quien propuso traducir el propio nombre de Safo por *numinous*; de tal manera que Safo, exenta de la humana labor de compositora, queda transformada en puro «espíritu sobrehumano».

Paradójicamente, el destino de la primera poeta de Occidente —la que fascinó a los griegos antes de que, con el triunfo de la *demokratía*, las mujeres fueran excluidas de los escenarios—, consistió en dejar huella como personaje histórico mediante un evidente proceso de divinización.

Safo envejeciendo o el último desafío de su “biografía”

*ἔγω δὲ φίλημ' ἄβροσύναν, [] τοῦτο καὶ μοι
τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίω καὶ τὸ κάλον λέλογχε*

*mas yo amo la delicadeza, ... esto, y el fulgor
y la belleza del sol es lo que el amor me ha hecho obtener.*

En 1994, Alberto Bernabé —desde la edición del Oxirrinco (1787, fr. I, 1-25), según la edición establecida por Voigt (p. 77-8)— proponía esta ajustada traducción para dos versos que evocan la fuerza del erotismo como la poesía sáfica nos tiene acostumbrados. En nota a pié de página, el helenista refiere lo que, en los años 90, se sabe del deturpado inicio del poema «cuyo tema principal es la vejez y sus efectos sobre alguien que desconocemos. A continuación se menciona el mito de Titono, para el cual su esposa Eos, la Aurora, consiguió la vida eterna, pero no la eterna juventud» (BERNABÉ, 1994, fr. 88, p. 85 y su n. 60, p. 255-6).

En pleno siglo XXI, los fondos de papiros que esperan su estudio detallado en laberínticos archivos, han proporcionado una nueva aportación a la obra de Safo. El fragmento 58, trasmitido por Ateneo (15, 687b) y también conocido desde 1922 como Oxirrinco 1787, se completa gracias a un estudio de papiros procedentes del envoltorio de una momia egipcia: los versos de Safo se habrían reescrito en el siglo III a.C. con el fin de encaminar adecuadamente a un difunto hacia el Más Allá. En 2004, Michael Gronewald y Robert Daniel dieron a conocer el descubrimiento en la Universidad de Colonia, presentándolo como P. Köln 21351 y 21376.

Sobra decir que esta tardía aportación, también conocida como fr. 58b, ha desatado una viva polémica a lo largo de la última década, referida tanto a las posibilidades de reconstrucción de la estructura total del poema, como a su interpretación. Las grandes líneas de dicha polémica quedan bien reflejadas en el monográfico consagrado al tema por la revista del *Center for Hellenic Studies of Harvard University*. Un monográfico que reúne doce firmas de reconocidos helenistas anglosajones a los que, entre otros, aludiremos en las siguientes páginas (GREEN; SKINNER, 2011). Pero acerquémonos, para empezar, a los nuevos versos sáficos en la traducción propuesta por Carlos García Gual, en 2005:

*Vosotras cuidad, hijas, de los dones hermosos de las Musas
de fragante regazo, y de la vibrante lira compañera del canto.*

*Pero mi piel que antes fue tan suave la sometió ya la vejez
y blancos se han vuelto mis negros cabellos de antaño.*

() ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἦδη
λεῖδκαι δ' ἐγ]έροντο τρίχες ἐκ μελαίναν)

*Pesado se ha hecho mi ánimo, y no me sostienen las rodillas
que otro tiempo fueron tan saltarinas como corzas en la danza.*

*De eso me lamento día tras día. ¿Pero qué puedo hacer?
Cuando se es humano, no es posible evitar envejecer
(οὐδύνατον γένεσται).*

*De Titono, en efecto, contaban que la Aurora de brazos de rosa,
inflamada de amor (ἔρωι), lo raptó para llevarlo al confín de la tierra
porque era bello y joven. Mas de igual modo a él con el tiempo
lo atrapó la grisácea vejez, por más que tuviera una esposa divina.*

Despojada de claros elementos míticos de su biografía, como el que la asocia a Faón y a una muerte por suicidio en la plenitud de su edad, la figura histórica de Safo parece renacer de forma más carnal que nunca, dando testimonio de la “inevitable” decadencia de su persona (BOEDEKER, 2011). En efecto, el fr. 58b ha supuesto todo un desafío para la tendencia analítica, dominante en los últimos años, que tiende a difuminar los rasgos de la maestra de coro Safo en favor de una consideración mucho más matizada del “yo poético” imperante en su obra.

Desde una renovadora perspectiva *ethnopoétique*, la obra de Claude Calame lleva más de una década insistiendo en la determinante dimensión performativa de los poemas de Safo, género literario al que identifica como *méllos*, con la intención de evitar las connotaciones románticas de la denominación «poesía lírica» (por ejemplo, CALAME, 2000, p. 49-53). Contrariamente a las representaciones narrativas y dramáticas centradas en el pasado mítico de los héroes, «el poema mélico es en sí un *acte de chant*—afirma Calame— y, a menudo, un acto cultual. Lo que equivale a decir que las composiciones mélicas se distinguen, mediante diferentes formas lingüísticas singulares, por la fuerte presencia del *yo* que canta, un ἔγω que se describe cantando y que se distingue del romántico «yo lírico». Este *yo* auto-referencial se identifica regularmente en el tiempo y el espacio». Lo que no implica, precisamente, que el *yo* de los poemas de Safo pueda identificarse siempre con su figura histórica: «En la poesía mélica griega, las *instances d'énonciation* singulares (de orden discursivo) tienden a corresponder, en la realidad de la ejecución musical y ritual del poema, a grupos corales; la voz colectiva de estos grupos formados por mancebos o doncellas puede incluir o no al poeta al que parece aludir la *persona loquens* (CALAME, 2013, p. 46-7).

Pues bien, en lo que se refiere a la lectura del nuevo fragmento de Safo, los avances de la etnopoética brillan especialmente. Como ejemplo primero, consideraremos el estudio ilustrado, claro y nada pretencioso dedicado por Sofia Carvalho (2012) a una estricta selección de cuatro poemas sáficos que se centran («unos de forma más evidente que otros») en el tema del amor. Carvalho no remite explícitamente a las posiciones de Calame que acabamos de recordar, si bien, desde el inicio de su estudio asume la citada tendencia hermenéutica renunciando a pronunciarse acerca de la vida de Safo de Mitilene y del contexto en el que surge esta figura en aras de apreciarla «no como mujer sino como poeta». Partiendo de esta premisa, Sofia Carvalho se referirá regularmente a Safo como «el sujeto-poético» o «la *persona loquens*»; es decir, a la voz poética que, trascendiendo la diferencia de los sexos, se consagra, con vocación de immortalizarse, a elogiar la fuerza de «Eros como medida de todas las cosas» (CARVALHO, 2012, p. 123). En este sentido, es significativo que, con respecto al nuevo poema que acabamos de reproducir en la traducción de García Gual, se insista en la identificación entre el «yo» de la cantora y el de la masculina figura de Títono, «pues éste también se siente preso de la vejez y apartado de los placeres y de la belleza de su juventud. Ambos se sienten excluidos, por la edad, de los placeres que otrora gozaron. El sujeto-poético se ve privado de danza, Títono de su bella e inmortal esposa» (CARVALHO, 2012, p. 114).

Carvalho abraza aquí la propuesta de Ellen Green (2011), quien había percibido en la recreación sáfica del mito de Títono una alusión a la inmortalidad obtenida mediante el renombre poético (CARVALHO, 2012, p. 117). Tal sería el objetivo último del sujeto poético que se expresa en las canciones sáficas: perpetuarse por siempre en la memoria centrándose en el tema del erotismo y en la dicotomía mortalidad/inmortalidad.

Como ya indicábamos, el fragmento 58b, que a primera vista tan ciertamente habla de la particular experiencia de Safo, distancia a esta maestra de la excepcional y sobrecargada biografía que le han ido aportando siglos de atención. Y ello, en gran parte, por la imagen que dicho fragmento procura de la conmovedora figura, humana demasiado humana, de Títono. En efecto, uno de los pilares de la disolución de la primera voz femenina de la poesía occidental es la fusión que manifiesta con el “sentir” de Títono, un varón, cierto, aunque su vida amorosa —en definitiva, su vida— lo convertida en un ser bien ambiguo en cuanto al reparto canónico de los roles sexuales.

Hasta donde yo conozco, ningún especialista repara en esta evidente ambigüedad sexual del deseado Titono: esperando recluso “en el confin de la tierra” mientras su activa amada va y vuelve volcada en la dinámica tarea de dar comienzo a cada nuevo día, Titono, el raptado, asume sin rodeos el rol femenino en esta pareja de amantes ejemplar. De tal manera que no sería descabellado admitir que, al emular el sentir de un Titono envejecido, la frágil y resistente voz de Safo suena más femenina que nunca.

Sin duda, la identidad sexual de los muy diversos sujetos que «pone en danza» —si puede decirse, literalmente— la poesía mélica no se deja aprehender con facilidad. Y esta es la línea en la que Sandra Boehringer profundiza leyendo la evocación a Titono desde los dos versos con los que culmina el poema⁷. Dos versos que hemos citado según la edición de Voigt y la traducción de Bernabé y que coinciden con el descubrimiento de Colonia salvo en el cambio de ἔρως ἀελίω por ἔρος τῶελίω. Para esta variante, Boehringer propone la siguiente traducción.

*...mais moi (ἔρω δὲ) j'aime la délicatesse... pour moi aussi,
l'amour passionné fait miennes la splendeur du soleil et sa beauté.*

En estos últimos versos, la *persona loquens*, reflejada en ἔρω δὲ ..., «pero yo...», se distanciaría de la evocación de la edad, que parecía ser su eje, para resituarse en el momento de su representación; momento plenamente feliz de una maestra de coro celebrando la belleza y la fuerza del deseo. Desde estos dos últimos versos, y considerando también que este poema de Safo no hace alusión alguna al abandono de un Titono anciano por parte de su amante divina, el conjunto del poema adquiriría un nuevo sentido, más lúdico y vital, que trascendería ampliamente la figura de su compositora: «a lo largo de la *performance* del poema —don de las Musas reactualizado en cada ocasión—, yo es al mismo tiempo Titono, Safo y Aurora» (BOEHRINGER, 2013, p. 38). Así, lejos de distinguir identidades sexuales o fases etarias, el hilo conductor que impone el canto de Safo sería Eros, la fuerza que anula la diferencia entre hombre y mujer (en la medida en que puede afectarles por igual. Un enfoque que, como puede observarse, difumina de nuevo la figura de la compositora Safo de Mitilene bajo el acaparador halo de la divinidad; en este caso, del sexualmente ambivalente Eros.

Y la misma propuesta corona la ya citada publicación de Claude Calame a propósito de la polifonía inherente al nuevo poema de Safo. Señalando

convincientemente la complejidad de dicho poema en lo que a las identidades enunciativas y narrativas de sexo se refiere, el semiótico recuerda el célebre fragmento en el que Safo asevera: «no está bien que en casa de las que sirven a las Musas haya cantos de duelo» (VOIGT, 150), para concluir: «No satisfecha con apartar envejecimiento y muerte, la práctica de las artes de las Musas, figuras donde las haya de la adolescencia y de la belleza femenina, permite perpetuar la memoria mediante el canto. ¿Acaso Mnemósine, su madre, no es la propia encarnación de esta función antropopoiética de la poesía ritual griega? ¿Acaso no es la representante inspiradora de una memoria colectiva susceptible de configurar las memorias individuales, mediante el acto poético, en el seno de la comunidad cívica, principalmente los hombres, pero también las mujeres?» (CALAME, 2013, p. 64).

En la crítica moderna, pagando todavía el precio de la gran excepción que ha supuesto a lo largo de los siglos su sobreinterpretada biografía, la vida Safo vuelve a fundirse con la in-humana eternidad no ya de la Musa, sino de Mnemósine, la madre de todas las Musas. Eternidad divina que, en el pensamiento griego, no escapaba por completo, eso sí, al paso del tiempo, pues la tradición mítica helena ensalza a los dioses triunfadores, a los Olímpicos, reconociendo la existencia de las antiguas divinidades por éstos relegadas. Entre dichas potencias primigenias, Mnemósine, Señora de la Memoria histórica —*avant la lettre*, claro está— de un pueblo en el que, con Heródoto, nacerá la figura, bien occidental, del historiador.

La poesía de Safo, expresión de Mnemósine, si así se quiere, precede este evento intelectual del nacimiento del historiador. Dicha poesía —al igual que la de los, mejor conocidos, poetas arcaicos varones—, “ni describe” de forma realista el entorno en el que se ejecuta, “ni esconde” por completo los rasgos específicos de dicho entorno. La función de los versos sáficos, como la de los oráculos del propio Apolo, conductor del coro de sus hermanas las Musas, consiste en “significar” —*σημαίνειν*, en términos de Heráclito—, en evocar una manera bien contextualizada histórica y territorialmente de relacionarse entre humanos en aquella Lesbos arcaica todavía habitada por dioses y diosas a los que se veneraba en paridad.

Documentación escrita

- BERNABÉ PAJARES, A.; RODRÍGUEZ SOMOLINOS H. **Poetisas griegas**. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.
- ELLIOTT, A. **Euripides**. London: Oxford University Press, 1969.
- LOBEL, E.; PAGE, D. **Poetarum Lesbiorum Fragmenta**. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- REINACH, T. **Alcée**. Sappho. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- VALGIGLIO, E. **Euripide, Medea**. Testo e commento. Torino: Loescher, 1972.
- VOIGT, E.-M. **Sappho et Alcaeus**. Amsterdam: Athenaeum, 1963.

Bibliografía

- BOEDEKER, D. No Way Out? Aging in the New (and Old) Sappho. In: GREENE, E.; SKINNER, M. (Eds.). **The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues**. Classics@, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, marzo/2011 [Online].
- BOEHRINGER, S. **L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine**. Paris: Belles Lettres, 2007.
- _____. "Je suis Thithon, je suis Aurore": performance et érotisme dans le 'nouveau' fr. 58 de Sappho. **QUCC**, N.S. 104, n. 2, p. 23-44, 2013.
- BROWN E. L. Sappho the *numinous*. **ICS**, v. XVI, n. 1-2, p.59-63, 1977.
- CALAME Cl. **Le récit en Grèce ancienne**. Paris: Belin, 2000.
- _____. La poésie de Sappho aux prises avec le genre: polyphonie, pragmatique et rituel (à propos du Fr. 58b). **QUCC**, N.S. 104, n. 2, p. 46-67, 2013.
- CARVALHO, S. **Representações e hermenêutica do eu em Safo**. Análise de quatro poemas. Coimbra: Classica Digitalia, 2012.
- DE BEAUVOIR, S. **Le deuxième sexe**(1949). Paris: Gallimard, 1976.
- DORGAN, T. **Sappho's Daughter**(1998).Edición bilingüe. Madrid: Poesía Hiperión, 2001.
- GARCÍA GUAL, C. El último poema de Safo. **Letras libres**, julio/2006 [Online].
- GREENE, E. (Ed.). **Re-reading Sappho**. Reception and transmission. Berkeley-London: University of California Press, 1996.

_____. Sappho 58: Philosophical Reflections on Death and Aging. *In*: GREENE, E.; SKINNER, M. (Eds.). **The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues**. Classics@, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, marzo/2011 [Online].

GREENE, E.; SKINNER, M. (Eds.) **The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues**. Classics@, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, marzo/2011 [Online].

GRONEWALD, M.; DANIEL, R.W. Ein Neuer Sappho-Papyrus. **ZPE**, v. 147, p. 1-8, 2004a.

_____. Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus. **ZPE**, v. 147, p. 1-4, 2004b.

HUMMEL (Pascale). **Philologica Lyrica**. La poésie lyrique grecque au miroir de l'érudition philologique de l'antiquité. Paris: Bibliothèque d'études classiques, 1997.

IRIARTE, A. **Safo** (siglos VII/VI a.C.). Madrid: Ediciones del Orto, 1997.

_____. Fragmentos de una poesía amorosa en el arcaísmo griego. *In*: MUÑOZ, Á. **La escritura femenina**. Madrid: Al-Mudayna, 2000, p. 9-24

_____. Chanter/enchanter en Grèce antique. **Clio. HFS**, n. 25, p. 27-43, 2007.

_____. **De Amazonas a ciudadanos**. Madrid: Akal Ediciones, 2002.

LESSA, F. S. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

NAGY, G. The "New Sappho" Reconsidered in the Light of the Athenian Reception of Sappho. *In*: GREENE, E.; SKINNER, M. (Eds.). **The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues**. Classics@, The Center for Hellenic Studies of Harvard University, marzo/2011 [Online].

SUÁREZ DE LA TORRE, E. «Ya vienen los novios»: una lectura socioantropológica del fragmento 44 V. de Safo. **Faventia**, v. 30, n. 1-2, p. 143-160, 2008.

WINKLER, J. J. **The Constraints of Desire** (1990). Buenos Aires: Manantial, 1994.

YATROMANOLAKIS, D. **Sappho in the Making: The Early Reception**. Washington D.C.: Center for Hellenic Studies, 2007.

Notas

¹ Sobre la posteridad o *afterlife* de la obra de Safo, una y otra vez reinventada a la medida de los intereses de cada generación de investigadores y literatos de la tra-

dición occidental, véase, por ejemplo, Greene (1996) y Hummel (1997, p. 43-90).

² Cf. mi cáustico IRIARTE (2000), texto que da cuenta de la presencia de un discurso bélico en la poesía amorosa de Safo, sin haber considerado —imperdonablemente— la acertada conceptualización de Winkler (IRIARTE, 2000).

³ Para el debate sobre la condición femenina en régimen democrático presentado por Eurípides en su **Medea**: Iriarte (2002, p. 138-42). Para el espacio del *habla femenina* en el periodo clásico de la ciudad de los atenienses, véase Lessa (2004), sobre todo las páginas 84 a 96.

⁴ En este sentido, es de señalar el fino análisis del léxico que permite a Emilio Suárez de la Torre (2008) sustentar un posicionamiento similar a propósito de la adaptación de este poema de boda, rico en referencias épicas, al entorno social y territorial de su autora.

⁵ Considérese, no obstante, la puntualización de Yatromanolakis (2007, p. 287), quien sitúa en época helenística la aparición de la docta Safo como décima Musa.

⁶ Para un análisis detallado del elemento ἴov (violeta), con cuatro apariciones en la obra de Safo, comportando «una carga semántica de inmortalidad, gloria y divinización», véase el fino análisis de Carvalho (2012, p. 104-6).

⁷ A propósito de este “añadido”, Gregory Nagy (2011) defiende la existencia de dos versiones del poema sáfico sobre Titono debidas a la reutilización de una primera versión en el contexto representativo del simposio masculino ático. Para la importancia de las “versiones adaptadas” de los poemas sáficos en época clásica y en los inicios de época helenística, véase el estudio —realizado desde la Antropología cultural y considerando también de cerca la iconografía de los vasos de simposio—, del especialista en Safo Dimitrios Yatromanolakis (2007).